

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES - MESTRADO PROFISSIONAL  
RAFAEL RODRIGUES DE OLIVEIRA

O QUE HÁ SEMPRE-JÁ EM JOGO:  
OBSERVAÇÕES DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA TEATRO SECALHAR

CURITIBA

2024

RAFAEL RODRIGUES DE OLIVEIRA

O QUE HÁ SEMPRE-JÁ EM JOGO:  
OBSERVAÇÕES DO PROCESSO DE CRIAÇÃO DA TEATRO SECALHAR

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação  
Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa:  
Modos de conhecimento e processos criativos em artes,  
da Universidade Estadual do Paraná, para obtenção do  
título de Mestre em Artes.

Orientador: Prof Dr Francisco Gaspar Neto  
Co-orientadora: Profa Dra Juliana L. Portilho

CURITIBA

2024

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Oliveira, Rafael Rodrigues de

O que há sempre-já em jogo: observações do processo de criação da TEATRO SECALHAR / Rafael Rodrigues de Oliveira. -- Curitiba-PR, 2024.

89 f.: il.

Orientador: Francisco de Assis Gaspar Neto.

Coorientador: Juliana Labatut Portilho.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do Paraná, 2024.

1. Modo Operativo AND. 2. coengendramento. 3. investigação aberta. 4. TEATRO SECALHAR. 5. sempre-já. I - Gaspar Neto, Francisco de Assis (orient). II - Portilho, Juliana Labatut (coorient). III - Título.

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES  
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES

**ATA nº 017/2024 - PPGARTES**  
**BANCA DE DEFESA**

No dia 22 de outubro de 2024, às 11h, na sala *online* via aplicativo Google Meet do Campus Curitiba II/ UNESPAR, realizou-se a Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado “**O que há sempre-já em jogo: observações do processo de criação da TEATRO SECALHAR**” do/a mestrando/a **Rafael Rodrigues de Oliveira**, que contou com a presença do(as) professores(as) doutor(as) Francisco de Assis Gaspar Neto, Juliana Labatut Portilho e Milene Lopes Duenha como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela Aprovação da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professor orientador e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.

Recomendações –

Documento assinado digitalmente  
 FRANCISCO DE ASSIS GASPAR NETO  
Data: 29/10/2024 09:42:50-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto (UNESPAR) –  
orientadora/Presidente da Banca

Documento assinado digitalmente  
 JULIANA LABATUT PORTILHO  
Data: 04/11/2024 16:14:58-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Juliana Labatut Portilho (UFES)

Documento assinado digitalmente  
 MILENE LOPES DUENHA  
Data: 07/02/2025 15:39:11-0300  
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Milene Lopes Duenha (UNESPAR)

## RESUMO

Esta pesquisa articula uma aproximação e observação dos documentos do processo de criação da TEATRO SECALHAR, grupo curitibano de pesquisa em artes cênicas, criado em 2017. Formada por sete integrantes, o foco de investigação da companhia é a processualidade da criação em coletivo por meio de uma metodologia de investigação aberta (Gaspar Neto, 2016). Os trabalhos produzidos se aproximam do teatro experimental, como lepAp, primeiro espetáculo do grupo e que serve de base de dados para esta dissertação. Como preparação e metodologia de trabalho, a companhia faz uso das práticas que envolvem o Modo Operativo AND (Eugenio, 2019c), ferramenta de investigação do coletivo que prioriza um fazer comum a partir da identificação dos elementos e situações que compõem cada encontro. Trata-se do estudo das relações e da corresponsabilização dos posicionamentos em ato. O que pretendo elencar é o entendimento acerca do coengendramento (Escóssia, 2009, Simondon, 2020) da criação entre o grupo, os sujeitos que dele fazem parte, e os artefatos produzidos em coletivo. Tal aspecto é associado ao que Colapietro (2016) vai formular como sujeito-comunidade, no qual o sujeito tem a forma do tempo-espaço em que está inserido. A noção “sempre-já” insere na pesquisa a inseparabilidade e a atualização constante dos sistemas de produção de subjetividade e agenciamentos coletivos que atravessam os sujeitos e que são percebidos nos processos artísticos da TEATRO SECALHAR. O que aparece é que, a partir das ferramentas-conceito e dos conceitos-ferramenta do Modo Operativo AND, e alicerçados sobre o propósito de um “fazer juntas sem ideias”, o processo de criação observado dá a ver qualidades coletivas por meio de ações singulares, evidenciando que um determinado grupo em um determinado contexto produzirá um produto artístico tal que será a manifestação das forças que atravessam este coletivo, indissociável de questões sociais, temporais, locais, políticas e psicológicas. Esta observação é contextualizada em aproximação com o conceito de transindividual em Simondon (2020). Conforme observado, o Modo Operativo AND produz uma certa qualidade de atenção e manuseio das forças coletivas que, por meio de uma prática investigativa aberta, sustentada pelo investimento na manutenção de um campo comum, pode produzir um trabalho artístico que explicita as dimensões transindividuais, considerando as múltiplas interferências que concernem a produção de grupo, de indivíduos e de artefatos artísticos em uma malha relacional e inferente.

**Palavras-chave:** Modo Operativo AND; coengendramento; investigação aberta; TEATRO SECALHAR; sempre-já.

## ABSTRACT

This research articulates an approach and observation of the documents relating to the creation process of TEATRO SECALHAR, a performing arts research group from Curitiba, founded in 2017. Made up of seven members, the company's research focus is the processuality of collective creation through an open research methodology (Gaspar Neto, 2016). The produced works are akin to experimental theater, such as *lepAp*, the group's first play and the basis for this dissertation. As preparation and work methodology, the company uses techniques that involve the Modus Operandi AND (Eugenio, 2019c), the collective's research tool that prioritizes a common approach based on identifying the elements and situations that make up each encounter. It is a study of relationships and the co-responsibility of positions in action. What I want to highlight is an understanding of the co-engendering (Escóssia, 2009, Simondon, 2020) of creation between the group, the subjects who are part of it, and the artifacts produced collectively. This aspect is associated with what Colapietro (2016) formulates as subject-community, in which the subject has the shape of the time-space in which it is inserted. The “always-already” notion inserts into the research the inseparability and constant updating of the systems of subjectivity production and collective agencies that traverse the subjects and that are perceived in the artistic processes of TEATRO SECALHAR. What emerges is that, based on the concept-tools and tool-concepts of the Modus Operandi AND, and founded on the purpose of “making together without ideas”, the observed creative process reveals collective qualities through singular actions, showing that a given group in a given context will produce an artistic product that will be the manifestation of the forces that run through this collective, inseparable from social, temporal, local, political and psychological issues. This observation is contextualized in line with Simondon's (2020) concept of transindividual. As observed, the Modus Operandi AND produces a certain quality of attention and handling of collective forces that, through an open investigative practice, sustained by the investment in maintaining a common field, can produce an artistic work that makes the transindividual dimensions explicit, considering the multiple interferences that concern the production of groups, individuals and artistic artifacts in a relational and inferential network.

**Keywords:** Modus Operandi AND; co-engendering; open investigation; TEATRO SECALHAR; always-already.

## LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Tralhas. Imagem coletada da plataforma AND_Lab, relacionada ao conteúdo da oficina intensiva de introdução ao MO_AND. Fernanda Eugenio, 2020 .....	24
Imagem 2 - Jade Giaxa, Karina Rozek, Fernanda Peyerl, Jennifer Ferrari, Vinicius Medeiros, Milena Plahtyn e Rafael Oliveira. Foto: Bea Fidalgo - Fusca Azul Fotografia. Acervo TEATRO SECALHAR, 2019 .....	36
Imagem 3 - Quadro de lanche. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018 .....	44
Imagem 4 - Milena Plahtyn, Rafael Rodrigues, Karina Rozek e Vinicius Vendramin. 2018. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018 .....	46
Imagem 5 - Imagem de jogo de tabuleiro 1. 2018. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018 ...	47
Imagem 6 - Imagem de jogo de tabuleiro 2. 2018. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018 ...	47
Imagem 7 - Na imagem, Malou Airaud, Dominique Mercy e Jan Minařík em cena de Café Müller, de Pina Bausch. Print de tela do vídeo disponibilizado no canal do Tanztheater Wuppertal no Youtube .....	50
Imagem 8 - Rafael Oliveira e Milena Plahtyn. 2018. Foto: Kas Hoshi. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018 .....	51
Imagem 9 - Frame final do primeiro recorte, Jade Giaxa sentada em frente ao quadro.2018. Print de tela a partir do vídeo. Organizado pelo autor. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018 .....	69
Imagem 10 - Vinicius M. Santos. 2018. Print de tela a partir do vídeo. Organizado pelo autor. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018 .....	70
Imagem 11 - Vinicius M. Santos. 2018. Print de tela a partir do vídeo. Organizado pelo autor. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018 .....	71
Imagem 12 - Vinicius M. Santos e Rafael R Oliveira. 2018. Print de tela a partir do vídeo. Organizado pelo autor. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018 .....	71

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÕES</b> .....	9
1.1 TEATRO SECALHAR.....	9
1.2 MODO OPERATIVO AND (MO_AND).....	12
1.3 MO_AND e TEATRO SECALHAR.....	16
1.4 A NOÇÃO SEMPRE-JÁ.....	19
<b>2 UM TRATAR COM AS COISAS</b> .....	23
2.1 TRALHAS.....	23
2.2 OS INTERESSES DE PESQUISA.....	28
2.3 A FORMAÇÃO DO GRUPO.....	31
2.4 INTEGRANTES.....	34
2.5 ENCONTRANDO O JOGO.....	37
<b>3 PERCURSOS DA CRIAÇÃO</b> .....	39
3.1 A TRIPLA MODULAÇÃO DO REPARAR.....	39
3.2 FORMAS E FORÇAS.....	41
3.3 METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO.....	45
3.4 PROCESSO DE CRIAÇÃO.....	52
3.5 INDIVÍDUO - SOCIEDADE.....	55
<b>4 AGENCIAMENTOS COLETIVOS</b> .....	60
4.1 REPERFORMANCE DO CORPO SOCIAL.....	60
4.2 UMA VOLTA AO TRANSINDIVIDUAL.....	74
<b>5 CONCLUSÕES</b> .....	80
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	86



## 1 INTRODUÇÕES

### 1.1 TEATRO SECALHAR

Para corresponder à problematização acerca do processo de criação de um grupo, dos sujeitos que o integram e da coleta dos artefatos resultantes deste fazer junto, proponho articular essa leitura com as discussões sobre a noção de coengendramento (Escóssia, 2009; Simondon, 2020), tomando como objeto de observação os processos e documentos do grupo TEATRO SECALHAR, um coletivo de pesquisa em teatro que trabalha com uma metodologia de investigação aberta (Gaspar Neto, 2016) e com enfoque processual a partir das ferramentas-conceito advindas do Modo Operativo AND (Eugenio, 2019d). O que se observa é uma maneira de se relacionar com o processo de criação de modo que se priorize a condição da coletividade, identificando quais são os elementos emergentes a cada encontro, fazendo com o que surge e com aquilo que o que surge convoca, trabalhando com as materialidades disponíveis e as qualidades que elas portam.

O recorte escolhido para observação da processualidade se concentra entre as ações realizadas por um dos integrantes e que deram início ao agrupamento com outras pessoas, que aconteceu em novembro de 2017, até a apresentação pública da primeira versão do espetáculo lepAp, em novembro de 2018. O recorte proposto se mostrou suficiente para dimensionar o processo de transformação de um grupo de pessoas em um coletivo de teatro, o envolvimento e a criação de intimidade entre as pessoas, as técnicas de criação experimentadas, os artefatos coletados das experimentações e os decorrentes desdobramentos, subjetivos e objetivos.

Para isto, a base de dados para aproximação e análise serão os documentos de processo da TEATRO SECALHAR. Diários, áudios, conversas gravadas, fotos, vídeos de encontros e de apresentações, referências e conteúdos que serviram de apoio para o grupo durante os processos de criação e observação do caminho percorrido, registros, textos publicados, materiais de divulgação, de acervo, mensagens trocadas no grupo de WhatsApp, tudo foi considerado. Materiais que podem parecer desprezíveis, mas que portam informações importantes quanto aos processos experienciados e os afetos movidos. Minha visão do material, preciso dizer, é uma abordagem privilegiada e afetada, pois estive em cada encontro, e visitar alguns momentos é também um revisitar, já que fiz parte de todo o processo.

O objetivo consiste em analisar o processo criativo do espetáculo lepAp e da própria constituição do coletivo TEATRO SECALHAR. Trata-se da observação dos aspectos

transversais da processualidade criativa em grupo com conceitos da psicologia, da antropologia, da filosofia e da arte.

O grupo, do qual faço parte, nasceu em 2017, no contexto acadêmico do curso de Bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Estadual do Paraná - *Campus* Curitiba II, com orientação do Professor Dr. Francisco Gaspar Neto.

Os trabalhos realizados pela TEATRO SECALHAR foram:

lepAp - espetáculo teatral com estreia em 2018;

Tanya: experimento para um encontro - trabalho cênico transmitido online em 2020;

Cripta - trabalho audiovisual lançado em 2021;

Ensaio para queda - espetáculo teatral com estreia em 2022;

lepAp: relatos de criação - e-book lançado em 2022;

Algo Pasa Aqui - em conjunto com a Cia Projétil de Teatro, com estreia em 2022;

Tanya - espetáculo teatral com estreia em 2023.

O nome TEATRO SECALHAR apareceu em janeiro de 2019, quando já estávamos trabalhando há pouco mais de um ano com o espetáculo lepAp. Estávamos nos inscrevendo para apresentá-lo no Festival de Teatro de Curitiba. No quarto de Vinicius Medeiros, onde estávamos em reunião, precisávamos de um nome para colocar na ficha de inscrição. Aos poucos, várias opções foram aparecendo, das mais diversas formas e combinações, algumas bem engraçadas. Antes disso, falávamos desde o início do grupo que estávamos juntos para uma criação, mas que não sabíamos se seria teatro; poderia ser que fosse outra coisa que não soubéssemos. Paralelamente, ficávamos às voltas do termo “se calhar” (Eugenio e Fiadeiro, 2010).

Na língua portuguesa, o termo *se calhar* diz da possibilidade de uma coisa vir a ser, mas que ainda não é certa, o que na perspectiva do Modo Operativo AND aparece enquanto tática para “encontrar aquilo que “calhou” ou aconteceu simultaneamente. Então, para nós, em dada altura das tentativas de nome, o termo SECALHAR pareceu justo com o que fizemos até ali e com o que gostaríamos (ou poderíamos) seguir fazendo dali em diante. A noção de secalharidade de Fernanda Eugenio e João Fiadeiro (2010) será articulada com a noção de coengendramento entre indivíduo e coletividade do filósofo Gilbert Simondon (2020) no decorrer do trabalho.

O primeiro trabalho, lepAp, como dito antes, é um espetáculo de teatro produzido em contexto universitário que de imediato se tornou um espetáculo profissional, sendo apresentado em várias temporadas. Destacam-se apresentações realizadas no Festival de Teatro de Curitiba, na 3ª edição da Mostra Emergente, no Festival Internacional de Teatro de

Dourados-MS e no VII Festival de Teatro de Pontal do Paraná em 2019, além de temporadas independentes em Curitiba e São Paulo. Foi premiado no Festival de Teatro de Pontal do Paraná como Melhor Espetáculo Adulto e Melhor Sonoplastia e selecionado pela convocatória *a\_ponte: cena do teatro universitário* em São Paulo, promovida pelo Itaú Cultural. Foi contemplado no Prêmio Funarte RespirArte 2021, e, com recursos do Programa de Apoio e Incentivo à Cultura da Fundação Cultural de Curitiba, foi lançado o e-book *lepAp: relatos de criação*.

A primeira apresentação pública foi durante a Mostra Infiltração, no contexto do Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UNESPAR *Campus Curitiba II*, nos dias 01, 02, 03 e 04 de novembro de 2018. Na ocasião, foi apresentada a seguinte sinopse:

*lepAp*. um papel que cai? teatro performativo? dança-teatro? teatro coreográfico? estamos à volta da investigação da relação entre violência/guerra e a afetação dos corpos, perguntando-nos: qual o corpo da guerra? uma forma (im)posta: um tipo de violência, uma ordem da pulsão destrutiva, um prazer na agressividade; um tipo outro, de reiteração da (r)existência: reinventar, redistribuir e contra-por-com. junto a nós, mais de 30 mil folhas de papel transformam-se incessantemente em possibilidades de diálogo e em opressão num jogo que segue sendo re-jogado, re-feito na radicalidade do instante presente.

O texto, elaborado coletivamente, contempla uma breve descrição do que o grupo vinha investigando, uma tentativa de descrever as relações e as questões em cena. As perguntas presentes no release refletiam as perguntas que o grupo também se fazia, em que a forma da escrita também precisava ser reorganizada para dar conta de dimensionar os afetos, tal qual é comumente formulado quando se trata de textos sobre o Modo Operativo AND.

As investigações realizadas pela TEATRO SECALHAR chegaram em determinados lugares a partir de escolhas éticas-estéticas e poéticas-políticas coletivas, em diálogos com outros fazeres artísticos como as instalações de Anselm Kiefer e a dança-teatro de Pina Bausch, textos como *A guerra não tem rosto de mulher* de Svetlana Aleksievitch e *Para acabar com o julgamento de deus* de Antonin Artaud. Tais fluxos da criação eram balizados a partir da aproximação com as ferramentas-conceito e conceitos-ferramenta do Modo Operativo AND, sendo o grupo o primeiro a produzir um espetáculo teatral fazendo uso do MO\_AND enquanto metodologia de investigação artística, como ética de formação de grupo e como preparação do elenco.

## 1.2 MODO OPERATIVO AND (MO\_AND)

O Modo Operativo AND (MO\_AND) é um sistema de investigação das políticas da convivência, com concepção e direção de Fernanda Eugenio. É preciso destacar que o MO\_AND não foi projetado enquanto uma metodologia de criação artística, mas já foi descrito enquanto “um sistema de ferramentas-conceito e conceitos-ferramenta de aplicabilidade transversal à arte, à ciência e ao quotidiano para a tomada de decisão, a gestão sustentável de relações e a criação de artefactos” (Eugenio e Fiadeiro, 2013). A consideração de já ter sido descrito como o citado acima não o encerra na descrição nem tão pouco deixou de a ser.

O início do MO\_AND deu-se na pesquisa de doutoramento de Fernanda Eugenio<sup>1</sup> com a tese *Hedonismo competente: antropologia de urbanos afetos*, em 2006, e encontrou desdobramentos no contato com a Composição em Tempo Real de João Fiadeiro<sup>2</sup> em 2012. Ao longo dos anos foram sendo feitas parcerias com outras pessoas pesquisadoras de diversas áreas do conhecimento, como Ana Dinger, Gustavo Ciríaco, Silvia Pinto Coelho, Soraya Jorge, Mariana Pimentel, Naiá Delion, Francisco Gaspar Neto, Milene Duenha, Guto Macedo, Iacã Macerata, Ruan Rocha, Pati Bergantin, Flora Mariah, entre outros, e com cada uma das pessoas foram sendo trabalhados diferentes aspectos. É possível acessar conteúdos e atividades do MO\_AND a partir da plataforma online do AND Lab: Centro de Investigação em Arte-Pensamento & Políticas da Convivência<sup>3</sup>, que conta com uma sede presencial em Portugal.

Articula-se um campo transversal entre diferentes saberes e modos de apreensão, campo este que se mantém aberto e em movimento de interação e atualização contínuo, por meio da investigação “dos funcionamentos do acontecimento e da relação, dos modos como nos posicionamos e das consequências que daí emergem” (Eugenio, 2019a, p. 49). Enquanto prática para uma investigação das relações, se organiza “combinando um conjunto de ferramentas conceituais performativas e um ecossistema de proposições-jogo praticáveis em estúdio ou em campo” (Eugenio 2019c, p. 3), que apontam para um fazer horizontalizado e

---

<sup>1</sup> Fernanda Eugenio, brasileira, é artista, antropóloga, investigadora e educadora, criadora do Modo Operativo AND e responsável pela concepção, direção e curadoria do AND Lab | Arte-Pensamento e Políticas da Convivência, com sede em Lisboa e núcleos no Brasil e na Espanha.

<sup>2</sup> João Fiadeiro, português, é performer, coreógrafo, investigador, professor e curador. Foi diretor artístico do ATELIER REAL.

<sup>3</sup> <https://www.and-lab.org/>

que se compromete com uma não imposição de elaborações pessoais, pautadas por imagens que venham a se criar de modo particular em cada pessoa. A autora completa, ao dizer que:

o Modo Operativo AND é uma investigação dos funcionamentos do acontecer e dos modos pelos quais o que acontece (e, em especial, como o que acontece, acontece) vai perfazendo politicamente territórios e coletivos, modos de habitar e de conviver, configurando isto a que chamamos mundo (Eugenio, 2019d, p. 2).

Dizendo isto, Eugenio aponta para o fato de que estamos inseridos em um sistema mundo do qual somos responsáveis e contribuímos para a sua feitura em todas as nossas ações, e ao mesmo tempo, o mundo do qual fazemos parte também opera em nós, nos fazendo em reciprocidade; ou seja, somos intrinsecamente ligados, e as ações feitas por nós produzirão efeitos no mundo, que por sua vez, produzirá efeitos em nós. Fazendo uso de um conjunto de “ferramentas conceituais performativas”, o MO\_AND se efetiva enquanto um jogo de observação, via investigação, dos modos como nos posicionamos no mundo, como replicamos regimes, e como podemos desviar de sistemas hegemônicos.

Afastando-se da pergunta “por quê” e, por consequência, do fechamento por uma resposta, a prática do MO\_AND é investida nas perguntas “o quê”, “como” e “quando-onde” o que acontece se efetua, perguntas que são respondidas não por conceituações, mas por um pensar-fazer com o possível. A virada está em fugir da interpretação e acolher a presentificação.

Ao abrir mão das ideias pré-concebidas e experienciar o sabor da presença com aquilo tudo que ela pode e porta, trabalha por modular as expectativas e imposições que sucumbem à vontade de fazer, de mostrar, de provar a que veio. O convite é o de ir vendo para onde a coisa vai, mapeando o que está em jogo, quais formas e quais forças estão em trânsito em nós que podem ser agenciadas e manuseadas em prol da manutenção disso que surge no coletivo, que não contém uma voz de um alguém em específico, mas que se anuncia enquanto uma voz despossuída, que é a voz da própria relação, do encontro.

Segundo Fernanda Eugenio (2019b, p. 12) o MO\_AND é “uma ferramenta para a suficiência: a suficiência é a sua ética”, e ao afirmar isso a autora considera que não seja uma prática pautada pela estética, porque sendo a suficiência uma ética, e dedica a cada vez um permitir emergir e a cada vez uma forma outra, a estética é uma consequência. Chega-se a uma estética pelo modo de manuseio das matérias em jogo com afinada atenção aquilo que o jogar coloca como direção ou forma, quais formas são convocadas a estar-com em jogo para que as forças possam ser expressas.

Em outras palavras, não é sobre as imagens que emergem que as posições são feitas, nem com base nas imagens que podemos vir a associar, mas ao contrário, é antes pela ética da suficiência ao se prestar assistência ao que tem nisso que se apresenta, por explorar o percursar. Por imagem, podemos considerar como sendo o produto de uma situação, de um acidente, de um encontro, de um posicionamento, ou seja, a imagem é a expressão resultante de uma relação, que pode ser, na prática, um frame de uma cena, um objeto, uma foto, uma performance, entre outras possibilidades. O que não quer dizer que as imagens podem ser apenas resultado, pois elas podem ser também disparadoras de processos outros, ser início, ponto de partida, ou mesmo podem ser meio, podem ser mecanismos de passagem.

Frente a uma normalização recorrente que prioriza relações de “eficiência”, o que nas lógicas do regime capitalístico se resumem em atingir metas e obter resultados, O MO\_AND propõe uma operação por uma ética da “suficiência” (Eugenio, 2019d, p. 45). No lugar de um “ter que fazer”, a ética da suficiência oferece a possibilidade de “poder fazer”, uma “sabedoria da parcimônia”, em que o que quer que seja feito será na medida na qual a situação indicou que fosse, às vezes mínima e pequena, às vezes grande e excessiva. A dose não está sob a ambição do sujeito; é o sujeito quem está a serviço do acontecimento, não se tratando de simetria ou igualdade, mas de encontrar a medida necessária, nem demais, nem de menos, para se entrar em relação-com. A atenção ao que acontece oferece parâmetros para o cuidado com a matéria que surge assim como o autocuidado, para que se viva a experiência sem que lógicas extrativistas voltem a ser performadas.

Falar de uma ética, na perspectiva do MO\_AND, é falar de um fazer com o possível de modo não-hierarquizado, é um jeito de ir descobrindo como fazer fazendo alinhado com a Reparação. Reparar é uma ferramenta-conceito central para as dinâmicas do MO\_AND, tratada enquanto uma tripla modulação, simultânea e complementarmente, que trata de desviar do hábito de responder reativamente, em que é preciso encontrar meios para parar frente aquilo que nos acidenta, dedicar atenção em reparar o que há nisso que se apresenta no acidente, gesto duplo de inventariar as possibilidades e necessidades para manutenção da vida em jogo-com com as qualidades do que se apresenta em acidente e as qualidades dos corpos (humanos e não humanos) disponíveis para estar-com, e então operacionalizar uma reparação que não é conserto mas retribuição, entendendo que a reparação não é uma obrigação a ser feita, mas uma possibilidade de experienciar e estar-com uma vida em curso, para além das convenções sociais e morais.

Na perspectiva do MO\_AND, o jogo, ou as dinâmicas da relação, possui “uma capacidade infinitesimal de detecção de fissuras no sentido” Eugenio e Salgado (2018, p. 14),

desviando do fechamento de um sentido-significado único e convencionado. Dito em outras palavras, não se trata de estipular um sentido-direção para o jogo e de postular significados, mas de propor uma conversão à acompanhar as inclinações do jogo, a cada vez perguntando o que pode a relação, no qual o foco não está na resposta mas na busca de um como estar juntos. No fim, o que se poderá observar será a geografia do que emergiu a partir daquilo que se viveu no campo comum.

Trata-se antes de se atentar a um princípio ético no qual o que quer que aconteça precisa acontecer de forma aberta, em que se potencialize a possibilidade da multiplicidade dos modos de ser/estar, e que o que quer que se faça, que seja feito de modo explícito para todas as coisas/pessoas em relação, desviando de identificações prévias ou projeção de ideias e interesses individualistas. Com relação ao manuseio de materialidades, a passagem do princípio ético para a forma emergente, esta forma, ou artefato, portará uma estética tal que expressará as relações vividas, como uma geografia histórica deste encontro.

Estar em jogo propõe a redução das ideias de um eu imerso no ego e na identificação subjetiva identitária, fazendo matéria com o corpo e com as impressões que nele se expressam.

Estar com e em jogo trata da disponibilização daquilo que se tem, naquilo que há, em um afinamento justo (de justeza<sup>4</sup>) e suficiente. “Estar-com” diz de uma posição ética de destituir as normatizações sistêmicas detentoras dos mecanismos de controle social, já que não se trata de apagar aquilo que portamos, mas de fazer com isso na relação, não fazer disso a relação.

Francisco Gaspar Neto traz à discussão a dimensão da atenção na jogabilidade com o MO\_AND, bem como a inseparabilidade entre as zonas de atenção compartilhada e a zona compartilhada de atenção, dadas as devidas adequações. A zona de atenção compartilhada diz de um recorte para o qual a atenção de todas as pessoas em jogo deve ser direcionada, o momento no qual as posições no tabuleiro estão sendo tomadas. Aqui, podemos definir como o local no qual as matérias são postas em funcionamento, em relação, e que “o que se solicita do praticante do MO\_AND é que ele esteja aberto para a experiência naquilo que ela oferece de inabitual” (Gaspar Neto, 2016, p. 49).

A zona compartilhada de atenção na qual há um investimento em inventariar o que tem e não aquilo que os códigos já definiram como possibilidade, suspensão da história, da

---

<sup>4</sup> “A pesquisa da justeza,então, explora a possibilidade de que o justo não seja o “certo”,mas o preciso; não seja o “melhor, mas o suficiente”. Eugenio, 2019d, p.44.

memória, e frequência da geografia, do relevo, um desvio da projeção, “a atenção encontra oportunidade para encontrar o anômalo” (Gaspar Neto, 2016, p. 42). É possível estabelecer, pelo menos por hora, que a zona compartilhada de atenção seja a lojinha (Gaspar Neto, 2016) de materiais disponíveis, a caixa de tralhas, o lugar também da eu-tralhagem, o local no qual estão dispostas e disponíveis as matérias para o jogo sempre-já em agenciamento.

Enquanto ferramenta de investigação das relações por meio de uma política da reparagem e uma ética da suficiência, como vimos até aqui, o MO\_AND produz um tipo de atenção ao fazer coletivo que desarticula as ideações privadas em favor de uma abertura e sustentação de um plano comum. A aproximação da TEATRO SECALHAR com tais práticas fez com que, como efeito, calhasse de chegar a um espetáculo que explicitou questões relevantes no que se refere a relação sujeito-indivíduo e trocas sociais nos quais os integrantes do grupo estão envolvidos.

### 1.3 MO\_AND e TEATRO SECALHAR

O processo de criação da TEATRO SECALHAR e do espetáculo lepAp são organizados com o MO\_AND, a partir de uma prática metodológica no que tange às investigações para produção de artefatos artísticos — que toma forma em lepAp, de preparação das pessoas envolvidas enquanto práticas de disponibilidade e de refinamento da atenção, e ética no que tange à organização do grupo, os encaminhamentos e o enfoque processual.

É importante salientar que o grupo não chega até este ponto sozinho, o que só foi possível porque outras pessoas fizeram, e ainda fazem, incursões nos processos de criação em arte em aproximação com o MO\_AND. Antes da TEATRO SECALHAR, em Curitiba este caminho foi fomentado por Francisco Gaspar Neto, Juliana Licont, Caio Monczak, Arlette Souza, Milene Duenha, Gladis das Santas, Agnan Siqueira, Diego Baffi, entre outras pessoas que participaram dos encontros, workshops e grupos de pesquisa organizados por Francisco Gaspar Neto (nas Artes Cênicas) e Milene Duenha (na Dança), coordenadores do Núcleo And\_Lab Curitiba, por vezes contando com a presença de Fernanda Eugenio e Ana Dinger. Por esses grupos passaram também Vinicius Medeiros dos Santos e Milena Plahtyn, integrantes da TEATRO SECALHAR, e que, antes mesmo da participação no grupo, já se relacionavam com as práticas sejam nos workshops promovidos pelo AND Lab, sejam nas disciplinas acadêmicas que participaram sob orientação do professor Francisco Gaspar Neto, ou nos projetos de iniciação científica, como no caso de Milena Plahtyn.

Sendo o MO\_AND uma prática de investigação que desvia do senso comum pela via do saborear as variantes do acontecimento, sem concepções prévias, e conseqüentemente sem prejuízos já que nada se espera, a TEATRO SECALHAR encarna o MO\_AND em sala de ensaio desde a preparação corporal e disponibilização, passando pelas ações realizadas e às escolhas dramaturgicas posteriores.

O conceito de investigação aberta é trabalhado por Gaspar Neto (2016) em articulação com Gilbert Simondon (2014), e compreende um tipo de criação que não se volta a produção de produtos que correspondam à resolução de problemas definidos, a partir de termos redigidos e que priorizam as individualidades. Ao contrário, trata da cooperação mútua entre os integrantes envolvidos, em que o enfoque está na processualidade, “nos modos de produção e distribuição das forças empregadas, e não na finalidade” (Gaspar Neto, 2016, p. 187).

Na prática, o que o autor diz é que “o grupo encontra a solução dos problemas dentro da dimensão na qual eles são propostos e a partir das tensões internas da problemática em questão” (Gaspar Neto, 2016, p. 187), ou seja, o que se observa é um trabalho de investigação do que já há na relação, encontrando na própria matéria da relação outros arranjos possíveis, em detrimento de trazer de um “fora” da relação soluções pautadas por interesses individuais ou baseados em outras experiências privadas.

A partir do trabalho que prioriza a investigação aberta, conforme apresentado acima, a metodologia de trabalho da TEATRO SECALHAR pode ser descrita como um processo coengendrado e inferencial (Escóssia, 2009; Simondon, 2020), no qual todo artefato é resultado das interações complexas e entrelaçadas dos sujeitos, grupo e artefatos, uma mirada para um passado, e todo artefato é produtora de diferença no processo, disparando outros desdobramentos do processo, uma volta para um futuro. Isso se aproxima do pensamento que Vincent Colapietro (2016) apresenta acerca da poética da criatividade enquanto um processo generativo, no qual uma fase do processo não é considerada como ponto final de um percurso desejado e programado, mas que os materiais, registros, artefatos, produtos, obras, são nós de uma emaranhada rede de relações e interferências, e que são ao mesmo tempo resultado das interações e produtora de novas interações.

Na perspectiva do MO\_AND, propõe-se que seja realizada uma transposição do enfoque do sujeito para o acontecimento, em que importa menos quem opera a ação, em favor daquilo que a própria situação indica, ou convoca, como condição. Desse modo, podemos chegar a pensar em ações feitas por entidades vazias, descorporificadas, o que seria contrário ao mencionado até aqui com base no pensamento de Colapietro e Salles.

Estas questões também são colocadas nas dinâmicas do MO\_AND, no que tange à inseparabilidade e ao entendimento de que se está sempre-já em meio, o que se explicita nas ações realizadas nos encontros e fazendo com que o jogo diga também sobre o modo como agimos no mundo. O que me faz pensar que importa sim quem concretiza a ação, por mais “neutra” que ela possa ser, e que algumas questões estão sempre-já em jogo e são indissociáveis, pois:

Ao mesmo tempo em que criamos lepAp, criamos um grupo, uma companhia, que nomeamos de TEATRO SECALHAR. Construimos uma relação que perdura há mais de 4 anos, que nos provoca a reparar na própria convivência e nos desafia a viver juntas sem ideias. Nas nossas criações, seguimos sempre tateando um suposto “desconhecido” que, no final das contas, também revela muito de nós e dos nossos afetos (Rozek; Plahtyn; Santos, 2022, p. 21).

O trecho acima explicita o coengendramento processual de criação que o grupo frequentou, no qual qualquer alteração em um dos pontos produzia efeitos no grupo, nos indivíduos e nos artefatos. Rozek dá a ver em seu relato que existia a preocupação em manter um espaço coletivizado, explicitado pelo uso das palavras “criamos”, “nomeamos”, “construímos”, “seguimos”, denotando a importância dedicada à partilha e ao convívio. Outro dado que se apresenta no trecho acima é a condição de explicitação de matérias sensíveis que acabavam por aparecer e serem acolhidas pelo grupo, fazendo com elas matérias de jogo.

Esta característica está presente nas práticas com o MO\_AND, que produzem uma corporalidade que se habitua a fazer com o que tem, não com o que deveria ter, e fazer com o que tem é trabalhoso no sentido de conseguir desobstruir os canais receptivos, seja da visão, audição, poros, sexto sentido, coisas óbvias e não tão óbvias assim, porque para reparar no que tem é preciso (de precisão) dedicar atenção não apenas às formas, mas também às forças que atravessam as relações e orientam as possibilidades, instaurando outros modos de ser/estar mundo.

Não se trata de não ter uma ideia, mas de não ser o dono dela. Trata-se de um “exercício de comunidade, de convívio na diferença em ato de reciprocidade de modo a não permanecer imune aos acontecimentos do encontro” (Duenha, 2019, p. 37). Esse era o intuito da investigação da TEATRO SECALHAR: praticar o convívio por meio de exercícios com o MO\_AND, coletar os artefatos, seguir as pistas, e ao fim ter produzido uma obra artística que falasse sobre esse encontro.

Do encontro de sete sujeitos em um determinado tempo-espaço, com interesses diversos e inseridos em um determinado contexto histórico, produziu-se lepAp, que discute a misoginia, as relações de gênero, os impulsos bélicos da masculinidade e a opressão. Diante disso, importa analisar, parte a parte, as questões que envolvem o processo de criação de um grupo, dos sujeitos e dos artefatos, bem como a rede de relações inferentes na qual fazem parte.

#### 1.4 A NOÇÃO SEMPRE-JÁ

[...] não parece possível desvincular a percepção da dimensão política, a consciência daquilo que é instituído socioculturalmente. A presença das coisas é mediada pelas condições contextuais. Às vezes é necessário assumir que se trata de modelos encarnados e que evidenciar um mundo violento e misógino, por exemplo, é também expor nosso campo. Talvez aí tenhamos uma chave para acompanhar o percurso da criação do espetáculo lepAp (Duenha, 2022, p. 85).

O trecho corresponde à observação de Milene Duenha, artista, doutora em teatro, e pesquisadora associada do AND\_Lab - Centro de Investigação em Arte-Pensamento & Políticas da convivência. Duenha acompanha a TEATRO SECALHAR participando como preparadora corporal e interlocutora de diversos trabalhos. A autora aborda a questão do corpo no processo de criação, ao dizer que ele é também matéria de jogo, e a ele são indissociáveis a “configuração subjetiva que permite certa leitura e enquadramento em padrões sociais como os de gênero” (Duenha, 2022, p. 86).

Deparar-me com a noção sempre-já fez com que se evidenciasse o teor inescapável e inseparável presente nos processos de criação, e que é com estas complexas conexões que as posições se darão nas dinâmicas do jogo-vida. No contexto metodológico desta pesquisa, passei a utilizá-la tanto enquanto uma noção-ferramenta, que possibilitou convidar diferentes conceitos para uma conversa íntima, quanto ao mesmo tempo soou como uma provocação que me levou a fazer um intensivo e extensivo mergulho nos documentos de processo da TEATRO SECALHAR em busca do que havia sempre-já em jogo.

Por meio de Denise Ferreira da Silva (2019), leio pela primeira vez o termo sempre-já, e a partir deste momento tornou-me impossível continuar pesquisando sem manter por perto esta noção. O pequeno trecho: “emperrados no sempre-já do Pensamento – como este é reproduzido por conceitos e categorias” (Silva, 2019, p. 92), fez com que minha atenção fosse capturada pela dimensão de totalidade que a aplicação do termo denota, concernindo um entrelaçamento de complexas relações nas quais estamos envolvidos e são inseparáveis,

relações estas que estão já em agência a todo o tempo e em atualização constante, o tempo todo.

Sempre-já aparece, em minha leitura, enquanto contorno, delimitação, subordinação, regulamentação, restrição, determinação, afirmação, inegociável, estruturante, indissociável, feito da mesma matéria, diz das características daquilo que foi feito com aquilo que foi disposto para que se fizesse com e é inegável, inseparável, incontornável. Separadamente, os termos “sempre” e “já” não dizem a mesma coisa que a expressão composta, mas os apresento aqui não para defini-los mas para que se possa multiplicá-los, equação que considero mais cabível para a noção-ferramenta sempre-já:

Sinônimos	
Sempre	Já
A todo momento: a cada instante, a toda a hora, em todo o tempo, sem exceção; Com muita frequência: geralmente, em geral, habitualmente, normalmente, frequentemente, ordinariamente, regularmente, correntemente, comumente	Agora, neste instante: agora, neste instante, neste momento, no momento presente; De imediato, sem demora: imediatamente, prontamente, incontinentemente, incontinente, sem detença. Exemplo: Por favor, faça isso já. Antônimo: depois
Sem cessar: continuamente, constantemente, incessantemente, repetidamente, reiteradamente; Todo o tempo: eternamente, permanentemente, perpetuamente, infinitamente, ad aeternum	Num instante: em pouco tempo, logo, sem demora; Num momento anterior: antes, anteriormente, previamente, antecipadamente
Em todo o caso: invariavelmente, de qualquer modo, de qualquer jeito, em todas as situações; De fato: na verdade, realmente, efetivamente, verdadeiramente, mesmo, na realidade, de verdade <sup>5</sup>	No passado: outrora, noutros tempos, antigamente, dantes, em tempos remotos; Indica um grau relativo: em parte. em todo caso, até mesmo, mesmo, mais ou menos <sup>6</sup>

<sup>5</sup> Lexicógrafa responsável: Flávia Neves. Disponível em: <https://www.sinonimos.com.br/sempre/#:~:text=3%20continuamente%2C%20constantemente%2C%20continuadamente%2C,infinitamente%2C%20perduravelmente%2C%20ad%20aeternum>.

<sup>6</sup> Lexicógrafa responsável: Flávia Neves. Disponível em: <https://www.sinonimos.com.br/ja/>

É da absolutidade que se trata, resguardando a dimensão dos contornos das formas singulares sem perdê-las ou ignorá-las, mas algo que seja ao mesmo tempo presente e passado, algo que sempre foi e tem tendência para seguir sendo no futuro, participe do movimento de atualização e re colocação atualizada, implicado com a noção de inseparabilidade com temporalidades não lineares, parte da coisa desde aquém e para além.

Sempre-já é uma noção filosófica trabalhada por diversos teóricos e linhas conceituais, de Baruch Spinoza a Gilles Deleuze, passando por Louis Althusser. A partir da filosofia social e teoria crítica, a noção foi associada às questões sociais e familiares no que diz respeito a projeções sociais, inaugurando um dado importante para a discussão que proponho, a saber: daquilo que sobrepõe como dado institucionalizado à pessoa, aquilo que provém do plano social e que se impõe, os marcadores que são implicados ao nascer e ditarão as relações do par sujeito-comunidade. Neste sentido, sempre-já também diz de uma ideia de cultura, de uma organização coletiva, dos modos de socialização e produção de subjetividades, e como estes marcadores virão a produzir efeito. Sempre-já recupera neste sentido a dimensão de uma existência feita com o mundo, familiarizada com o mundo, incorporada.

Retomando a citação de Duenha: “não parece possível desvincular a percepção da dimensão política, a consciência daquilo que é instituído socioculturalmente” (Duenha, 2022, p. 85), haja visto que tais questões estão em todo o caso, invariavelmente, de qualquer modo, de qualquer jeito, em todas as situações, no passado, de imediato, incontinentemente, “já, já”, ao mesmo tempo vinculadas. Com este entendimento, a investigação acolhe o corpo em um processo coengendrado, no qual toda relação é sempre-já uma relação de relações (Eugenio e Fiadeiro, 2013).

O processo de construção da subjetividade aplicado a um organismo humano é abordado por Vincent Colapietro (2016) a partir de uma perspectiva semiótica peirciana, que, descentralizando o sujeito da ação em favor da centralização da prática, vem dizer que “o sujeito como uma presença em constituição é sempre-já um ser constituído. A constituição da subjetividade é uma função do organismo humano participando em tais práticas culturais” (Colapietro, 2016, p. 51), reconhecendo que estas práticas estão no campo do desejo, do poder e do significado. Para o autor, o processo de subjetivação é a passagem do organismo humano para um sujeito codificado pelas práticas do meio, corporificadas e somáticas, e todas estas trocas carregam elementos políticos. Importa para Colapietro falar das práticas corporificadas porque é impossível separar a experiência humana do corpo, com todas as suas especificidades somáticas.

Nota-se uma tendência de percepção sensível dos fenômenos pelo artista como uma aproximação com o que nele já existe, sensibilidades específicas onde o fenômeno encontra lugar para se fixar, como se instantes de existência encontrassem um lugar de parada, ainda que transitória, e ali criasse uma imagem mental, armazenada na biblioteca de sensações do artista, acessível ao uso quando requisitada. A percepção, agrupamento de representações e interpretações dos fenômenos e fragmentos de mundos, por meio do “movimento transformador”, cria novos mundos que sustentam a construção da obra.

## 2 UM TRATAR COM AS COISAS

### 2.1 TRALHAS

Na operação com o jogo em escala laboratorial do Modo Operativo AND, fala-se de uma maneira de estar em uma prática de manutenção da relação que trata de um fazer-com as materialidades que estão disponíveis e disponibilizadas para o jogo. Fazer-com descreve um fazer-pensar anticolonialista e anti-extrativista que opera por manuseio das matérias, sejam elas copos, canetas, cadeiras, cadernos, corpos — humanos e não humanos.

Fazer-com é um desvio de um fazer sobre que comumente é atrelado à interpretação e um mecanismo de separação por nomeação e decodificação das coisas, limitando seus tempos de vida e possibilidades de agências. Neste caminho, fazer-com é um fazer-estar-com aquilo que nos acontece (eventos, encontros, artefatos) e ir descobrindo os sentidos (de direção) do jogo ao ser jogado, sustentando um campo no qual as forças possam emergir e fazer-com quem ali estiver, reciprocamente.

Tralha é um termo recorrente no MO\_AND ao tratar das coisas. O dispositivo de investigação funciona como um jogo sem regras prévias, iniciado por um acidente ou recorte causal. Partindo da proposta “como viver juntas sem ideias”, as posições realizadas em jogo, a partir de uma “política da reparagem e ética de reparação” (Eugenio, 2019c, p. 3), atentas às formas e às forças, vão apontando as direções a seguir, enquanto quem joga tem o trabalho de acompanhar, ativamente, quais posicionamentos são possíveis para manter a jogabilidade. Uma das escalas do jogo, a do tabuleiro (ou lupa), é feita em uma sala e é operacionalizada pelo manuseio de objetos.

O jogo pode ser iniciado com a demarcação de um quadrado de fita crepe no chão para que se possa “fazer mundo”, um recorte de atenção tal que se possa dilatar o tempo e abrir um espaço para que sejam observadas não apenas as matérias em jogo, mas o modo como elas foram efetuadas, e, ali no “como”, poder traçar aproximações com as tendências de ser/estar também fora do laboratório, tanto das pessoas quanto das coisas.



*Imagem 1 - Tralhas. Imagem coletada da plataforma AND Lab, relacionada ao conteúdo da oficina intensiva de introdução ao MO\_AND. Fernanda Eugenio, 2020.*

Na imagem acima vemos um recorte de espaço feito com fita crepe que delimita um quadrado, e para fora do quadrado pode ser vista uma coleção de objetos. Dentre as coisas, que podem ter sido encontradas na rua ou no fundo de uma gaveta em casa, estão canetas, papéis diversos, tampinhas de garrafa (de metal e de plástico), peças de brinquedos de montar, garrafinhas de vários tipos, cones, palitos, chaves, esmaltes, tintas, fitas, varetas, touca de banho, velas, algodão, quadrinhos, lupa, pedaços de ferragens, caixinhas, saquinhos, retalhos de tecidos, partes de bonecos, penas, uma Bíblia, espelhos, grama sintética, um telefone com fio, um chuveiro, um pedaço de vassoura, uma máscara de monstro, capas de livros, tudo com cores, formatos, texturas e estados de conservação diversos.

Com as coisas, as tralhas, ativa-se a possibilidade da multiplicidade das matérias a partir da prática de um estado e dos objetos, deixando em segundo plano aquilo que já se sabe por convenção ou por dedução, ideias que dizem de um campo da formulação prévia e condicionante, sem antes perguntar para a própria coisa o que ela pode, agora, a cada vez. Perguntar a uma caneta o que ela é em sentido e é fazer uma descrição formal e potencial de uma matéria que nem se sabe que é caneta, mas que se pode dizer que tem nela, por exemplo: um formato alongado, semitransparente, reflete brilho, vazada, desmontável, haste cilíndrica, uma ponta afinada e outra ponta reta levemente abaulada, textura lisa, uma ponteira metálica

cinza, uma parte que acopla a outra, e sem falar das qualidades que ela pode desenvolver estando em relação com outros materiais, e quais forças operam no campo que podem fazer emergir situações ou fazer potencializar outras ações.

Fazer-com as tralhas, com a coleção de objetos “descartados” de suas funções sociais e “reciclados” pela possibilidade de ser para além da convenção, é uma maneira de ampliar o tempo da ação e prestar atenção aos agenciamentos. Porque é possível posicionar um cilindro transparente no canto de um quadrado de fita crepe delimitado no chão e frear a reação, perceber o que está em jogo, e retribuir à situação algo que seja suficiente para a manutenção de um plano comum. Este fazer-com as tralhas é sempre um voltar a reperguntar o que está em jogo, quais potências estão latentes e quais tomadas de posição convocam, quais qualidades a jogabilidade precisa para continuar ativa, e como é possível fazer-com os corpos (humanos e não humanos) disponíveis e disponibilizados, com as especificidades que portam.

Segundo Fernanda Eugenio, ao fazer a dobra do manuseio com os corpos não humanos para os corpos humanos, embora se intente permanecer na mesma escala, é impossível não levar em consideração que o corpo humano está sempre-já composto por vários outros jogos, “incontornáveis camadas de acontecimento a (des)dobrar-se em simultâneo” (2019b, p. 31).

O que se experiencia é a dinâmica de uma ética de trabalho com as coisas que produz uma estética que condiz com a abertura do processo, gerando imagens que refletem o coletivo. Uma ética que passa pelo cuidado com as matérias, pelo entendimento de que não há separação entre “um eu” e “o mundo”.

A prática envolve a afinação da atenção aos elementos da relação, bem como nas direções do jogo que não só o guiam como também o instauram, uma negociação lógica e assimétrica entre as condições de manutenção e direcionamento do jogo em coletividade e os anseios individualistas resolutos e reativos. Grosso modo, em escala laboratorial, delimita-se um recorte espaço temporal para que o acidente emerja e o acontecimento possa ser dimensionado e feito matéria sensível do jogo, abrindo-se em campo fundante de um plano comum.

Dito com outras matérias, um quadrado de fita crepe é desenhado no chão, alguém coloca um objeto da coleção de tralhas (zona compartilhada de atenção (Gaspar Neto, 2016)) em seu interior, a primeira posição. Uma suspensão da atenção: instaurada a zona de atenção compartilhada (Gaspar Neto, 2016), a pergunta a fazer é: o que tem aí? Jogadores destrincham mentalmente o objeto a fim de descobrir o que tem ali para além daquilo que a convenção estabeleceu. Alguém saca alguma coisa e faz uma segunda posição, que pode ser um ajuste ou

a entrada de um novo objeto (vale menos o objeto e mais as qualidades-possibilidades que nele tem). Mas foi aquela primeira coisa que sugeriu a segunda. Aqui temos uma relação emergindo: ainda frágil, mas já basta. Algumas relações possíveis são vislumbradas e excitam a atenção na busca de uma posição que venha compor não apenas com as coisas, mas com a relação entre elas. Há então uma terceira posição, e o coletivo se instaura com uma relação de relações, não como resposta àquilo que se vê, mas como de repetição da força e abertura à diferença sintonizada com as virtualidades. Embora sem nenhuma garantia, a esta altura espera-se que o jogo já esteja se desenhando, com um pé no fim (que é entendido apenas como condição própria do jogo, mas que não se sabe objetivamente qual será, já que cada jogada é uma dobra que se abre), um pé na vida dele (na duração), e o corpo implicado na manutenção de uma vida coletiva não impositiva, menos colonizada, menos agressiva, menos extrativista.

Ao aproximarmos a noção de tralha descrita acima com os estudos acerca dos processos de criação, segundo Cecília Salles (2011), o ambiente de trabalho artístico é impregnado pela rua, por matérias e materiais coletados e colecionados dos lugares que cada artista frequenta. Essas coleções são, segundo a autora, fruto das relações com os espaços e situações vividas, pelo modo subjetivo e sensível que cada sujeito tem de perceber e coletar fragmentos do mundo. Os objetos ou outros modos de coleta e armazenamento operam em estado de devir, em que o espaço de criação é também a aparência subjetiva de cada artista.

Segundo Salles (2018), percepção e memória (lembranças) estão diretamente relacionadas, inferidas e em processo constante de mutação e de auto-criação. A autora discorre sobre a impossibilidade do artista desenvolver um percurso criador sem sair dele modificado, posto que, sendo perpassado por soluções ético-estéticas, o processo de aparecimento de uma obra é também o processo de auto-conhecimento e de auto-criação. O que há de novo, por assim dizer, é o modo como estas relações/tensões/nexos são (re)performadas, (re)organizadas, (re)apresentadas.

Se considerarmos que memória e percepção são da esfera do particular, então como fazer a mudança proposta pelo Modo Operativo AND ao tratar do desvio da dimensão privada do eu em favor da manutenção do acontecimento? Segundo Eugenio (2019d, p. 32) “cada posição é já multidão, cada uma é já muitas”. O conceito des-cisão apresentado por Eugenio trata de dimensionar a inseparabilidade entre sujeito e comunidade, reino humano e não humano, ao qual fomos levados a crer a partir das lógicas modernas, nas quais somos frequentemente identificados e etiquetados, e em paralelo a isto, efetua-se a separação das

coisas. Posto de outro modo, se nunca somos cindidos, há sempre-já um coletivo em agência a cada tomada de posição.

A relação entre sujeito e comunidade também é conceituada por Vincent Colapietro (1987) a partir de uma base semiótica peirceana, para a qual, segundo o autor, o conhecimento está associado pelas relações dos signos, ou seja, pautado por uma prática social, o que representa a saída de uma perspectiva subjetivista (privilegiando e isolando a subjetividade (a ideia), como se retirando do sujeito o corpo) e entrada em uma perspectiva intersubjetivista. Esta mudança se efetiva na compreensão de que as ações realizadas por alguém inevitavelmente refletirão as experiências comunitárias e corporais, já que estamos sempre-já em meio a uma rede de relacional, e estamos sempre-já com este corpo que portamos.

A semiótica é o estudo da semiose, do processo de significação, tendo sua base na estrutura triádica das entidades signo-objeto-interpretante, e como não é antropomórfica, pode não ser intencional. Ou seja, o processo de significação, no qual algo será interpretado por alguém em um determinado contexto, pode não partir de um emissor intencional para um receptor específico, mas pode acontecer espontaneamente, de modo natural, e também ser forjado intencionalmente. Para o estudo da semiose, da processualidade da significação, interessa menos o emissor ou o receptor, e mais a ação em processo, embora seja apenas na condição humana que se possa observar os sintomas e os sinais.

De acordo com a análise de Colapietro (1987), existe na semiótica peirceana um entendimento de que na comunicação entre sujeitos há a implicação das qualidades biológicas, históricas e psíquicas, e que a produção de signos pode ser operacionalizada por elementos fisicamente apreensíveis sem necessariamente passar pela oralidade ou formulação de ideias. Isto significa que a comunicação acontece sem que seja apreendida pelos processos de significação. A repetição das ações com base em uma significação convencionalizada tende a produzir como efeito a transformação de uma ação em um hábito.

Como destaca Colapietro ao analisar fundamentos peircianos, o self é identificado como o mais íntimo do sujeito, algo que é em si um processo de semiose que acontece na relação com o meio, sujeito este que tem como característica a possibilidade de se comunicar com outros. O self não pertence ao sujeito, mas acontece nele a revelia dele, e carrega, inseparavelmente, as relações experienciadas, ou seja, carrega os outros em si, e é com todo o corpo que o self se expressa. Neste sentido, consciência e inconsciência, a subjetividade, expressa, pelo corpo, as condições histórico-culturais, biológicas e psíquicas determinadas em si pelo meio, tempo e lugar. Deste modo, como complementa o autor, o passado fala por nós,

até mesmo de forma inconsciente, e assim o sujeito tem a forma de comunidade, sendo que o sujeito é ao mesmo tempo processo, produto e fonte de semiose.

As conceituações articuladas acerca das implicações em um sujeito sobre determinado por condições “externas” a ele, e a aproximação de uma metodologia de investigação das relações que, ao tentar desviar do ego, explicita os agenciamentos coletivos, sugere que o trabalho de fazer com o que há, com as tralhas, como proposto pelo MO\_AND, é um trabalho que envolve fazer-com as matérias que portamos, pontos de uma rede que nos determina.

Na perspectiva de Colapietro (2016) existe um esforço em desarticular o corpo da dimensão da subjetividade ou do pensamento, o que, para o autor, é errôneo, já que é com o corpo e toda a dimensão somática que cada ser está em relação a algo, chamando a atenção para a materialidade — seja da presença de um corpo ou dos artefatos produzidos. Materialidade é pensada enquanto “locais onde diversas forças podem se cruzar e transformar uma a outra juntamente com o lugar de suas interseções” (Colapietro, 2016, p. 45), o que denota o caráter transformador inferencial promovido pelas trocas praticadas entre os agentes em um meio.

Segundo o autor, o artefato comporta “o gênero e a prática” que o fizeram, destacando que não só sua aparência importa, mas também o modo como apareceu e as práticas que o possibilitaram aparecer. Ao aproximar tal conceito das práticas com o MO\_AND, com ênfase nas práticas realizadas nos processos de criação da TEATRO SECALHAR, é possível dizer que os artefatos produzidos, ou seja, as cenas em teatro ou dança, correspondem a uma trama de acontecimentos, comportam nelas as práticas que a possibilitaram emergir.

## 2.2 OS INTERESSES DE PESQUISA

De partida, Vinicius Medeiros dos Santos<sup>7</sup>, estudante de Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná - *Campus* Curitiba II, tinha interesses que gostaria de investigar, como formas de criação em coletivo, experimentando algumas práticas de produção no teatro que se aproximassem dos processos colaborativos. Por um lado, Santos tinha interesse em trabalhar com a temática homossexualidade, morte e religião. Por outro lado, o contato com o MO\_AND desde um primeiro workshop realizado no contexto

---

<sup>7</sup> Vinicius Medeiros dos Santos é citado nesta pesquisa em duas circunstâncias: a) a partir de relatos retirados do acervo da TEATRO SECALHAR, por áudios, vídeos e textos; b) por referência aos seus textos publicados, tanto no memorial artístico reflexivo quanto na dissertação. Em ambos os casos, é referenciado pelo sobrenome, Santos. Esta mesma forma de citação será utilizada para as demais pessoas integrantes do grupo, tanto para relatos quanto para textos publicados.

acadêmico, enquanto ainda cursava o primeiro ano de Artes Cênicas, vinha produzindo efeitos. Participou de encontros e workshops promovidos pelo And Lab Curitiba, estudou os textos publicados, e, em contato com o grupo de pesquisa Arrumação: devir consciência na criação coletiva, conduzido pelo professor Francisco Gaspar Neto, experimentou um fazer em arte que diferia dos métodos de criação hierarquizados.

A princípio, o grupo foi idealizado e conduzido por Santos para que pudesse pôr em prática a intenção de investigar um processo de criação artístico em coletivo que não fosse pautado pela imposição de ideias e que refletisse a opinião de uma pessoa centralizadora, como a figura do diretor tradicional. Por este motivo, e como é de se compreender, foi preciso que conduzisse as atividades, propondo entradas nas conceituações sobre o MO\_AND, indicando leituras, conduzindo práticas, organizando cronogramas, lidando com os processos de institucionalização, até que o grupo encontrasse um movimento possível para a autogestão.

Antes de convidar as pessoas externas à turma para a formação de um grupo de pesquisa em teatro fazendo uso de ferramentas-conceito do MO\_AND, Santos preparou uma sequência de ações que gestaram uma cena embrionária do que viria a ser lepAp, meses depois:

Para apresentar um pré projeto para disciplina acadêmica Projeto de Investigação da Cena 3, Santos convida Milena Plahtyn para assistir uma cena, e a mim (Rafael Oliveira) para ajudar, colocando uma música escolhida por Santos. Plahtyn e eu estamos dentro de um estúdio do TELAB, no chão tem uma cartolina escrita com um trecho de um texto bíblico em espanhol, extraído de I Coríntios, 6, 9-10: “¿O no sabéis que los injustos no heredarán el reino de Dios? No os dejéis engañar: ni los **inmorales**, ni los **idólatras**, ni los **adúlteros**, ni los **afeminados**, ni los **homosexuales**, ni los **ladrones**, ni los **avaros**, ni los **borrachos**, ni los **difamadores**, ni los **estafadores** heredarán el reino de Dios.” Santos entra, ao som das músicas “(+ muito) Talento”<sup>8</sup> de Linn da Quebrada e “Necomancia”<sup>9</sup> de Linn da Quebrada e Gloria Groove. No chão, uma set light com gelatina magenta. Santos coloca no chão pequenos pedaços de papéis picado em volta da cartolina delimitando um espaço em retângulo. Ao fim das músicas, pega o cartaz do chão e o cola na parede do fundo da sala e sai. Também estão em relação a dualidade das cores vermelho e preto sobre papel branco.

---

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=jZ19E9OJ6n8>

<sup>9</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=VD9jLPLlpR4>

Milena Plahtyn, que também é estudante de Artes Cênicas na UNESPAR, foi convidada para a atividade porque já conhecia o MO\_AND. Ao presenciar a ação, o exercício proposto é que se mapeie tudo que aconteceu, elencando o que estava em jogo, quais forças, formas e relações, e então, caso seja necessário, oferecer uma nova posição, uma recolocação das matérias para a manutenção da vida do jogo. Como uma segunda ação que faz relação com a primeira, uma retribuição ao que Santos apresentou, Plahtyn realiza uma outra ação alguns dias depois, e estão presentes apenas Santos e Plahtyn. A ação é a seguinte:

Plahtyn segue a tendência de iluminação mais pontual presente na posição anterior, usando uma luz de bicicleta vermelha e piscando para iluminar. Apresenta o texto de Paulo Leminski: “um deus também é o vento/ só se vê nos seus efeitos / árvores em pânico / bandeiras; água trêmula / navios a zarpar” (LEMINSKI, Paulo. Um deus também é o vento). Por indicação prévia de Plahtyn, Santos entra na sala e fica em pé, sozinho. Plahtyn entra com papéis picados nas mãos e os deposita no chão em volta de Santos, formando um círculo ao seu redor. Milena declama o texto com entonação de canto gregoriano. Ao fim, entrega a luz para Santos e sai.

Alguns elementos se repetiram, como a presença do papel, as cores, um texto que fazia menção a um Deus, entrar e sair da sala, movimento circular. Em retribuição à posição realizada por Plahtyn, Santos estrutura a cena que foi apresentada à turma como requisito para aprovação do projeto de pesquisa inicial:

Essa cena, resultante do jogo de proposições, tinha início com o público entrando e se deparando com uma cartolina no chão e folhas com fita crepe viradas para baixo. Na cartolina, podia-se ler, em espanhol, em letras com tinta preta e vermelha, I Coríntios, capítulo 6, versículos 9 e 10: “¿O no sabéis que los injustos no heredarán el reino de Dios? No os dejéis engañar: ni los inmorales, ni los idólatras, ni los adúlteros, ni los afeminados, ni los homosexuales, ni los ladrones, ni los avaros, ni los borrachos, ni los difamadores, ni los estafadores heredarán el reino de Dios.” Um refletor rosa iluminava a folha e a composição era rodeada por pequenos papéis onde estavam escritas as palavras “inmorales”, “idólatras”, “adúlteros”, “afeminados”, “homosexuales”, “ladrones”, “avaros”, “borrachos”, “difamadores” e “estafadores” na mesma cor em que se encontravam na frase da cartolina. A canção “(+ Muito) Talento”, de Linn da Quebrada, tocava enquanto as pessoas entravam na sala. Pouco depois, começava a música “Necomancia”, da mesma cantora. Eu, então, aparecia com uma lanterna de bicicleta piscando pendurada na gola da minha camiseta, ia até as pessoas e começava a contorná-las com os papéis que estavam no chão. Algumas se afastavam um pouco, mas eu prosseguia e dizia que podiam ficar ali. Depois, eu recolhia papéis do chão e os entregava às pessoas. Em seguida, colava a cartolina na parede, com a parte escrita para baixo e a branca para cima. Pegava os três papéis recortados, nos quais estava escrito, em preto e vermelho, um poema de Paulo Leminski (recitado pela Milena quando ela me devolveu a Segunda Posição), e colava-os sobre a folha branca, lendo-os à medida em que os prendia. Terminado isso, eu saía da sala e a cena se encerrava (Santos, 2022, p. 67).

A partir da cena descrita acima, é possível traçar paralelos com lepAp, em que algumas relações permaneceram, como a dualidade entre as cores preta e vermelha, a tensões acerca da sexualidade e da opressão de gênero, a presença material do papel como centralizador das ações, o mesmo texto bíblico fazendo referência a adjetivos impróprios para a entrada no reino do céu (imorais, idólatras, homossexuais, afeminados etc.) escritos utilizando o gênero masculino na escrita. Pode-se perceber nestas ações algo de germinal de lepAp.

Além dos eixos temáticos iniciais que estavam no campo de interesse de Santos, também era preciso corresponder burocraticamente à universidade, com apresentações prévias, banca de qualificação, bem como prazos, agendamentos para utilização dos espaços para ensaio, e mudanças na composição do grupo, o que produzia efeitos na organização do grupo e no que se produzia coletivamente.

### 2.3 A FORMAÇÃO DO GRUPO

A primeira iniciativa de formação do grupo TEATRO SECALHAR veio de Santos. Na ocasião da continuidade do trabalho de conclusão de curso, uma das exigências é a realização de um produto artístico para finalizar as disciplinas, o que pode ser feito entre as pessoas estudantes do curso ou com pessoas convidadas externas, sendo que o projeto deve ser aprovado pelo colegiado, o que poderia ser um problema institucional, conforme descreve Santos:

Eu havia tomado duas decisões. A primeira, de que não envolveria pessoas da minha turma no projeto, posto que eu não poderia “prometer” nada em termos de espetáculo e tema finais – não poderia nem garantir que haveria um espetáculo. Por causa disso, eu precisava de pessoas que estivessem “descompromissadas” com as obrigações acadêmicas do TCC, que estivessem dispostas a “pôr tudo a perder” junto comigo. Claro, seria leviano dizer que não havia o desejo de produzir um bom trabalho (um trabalho que gostássemos e que tivesse sua qualidade artística reconhecida), mas o esforço a que me propunha era não tomar isso como ponto de partida, e, sim, se fosse o caso, como ponto de chegada. A segunda decisão foi convidar, para essa aventura, pessoas com as quais eu me afinava pessoal e profissionalmente, pessoas nas quais eu poderia confiar, artística e afetivamente, para abrimos conjuntamente esse baú (Santos, 2022, p. 47-48).

A apreensão observada no trecho acima diz respeito à preocupação de fazer entender à instituição acadêmica que o interesse da pesquisa seria a investigação de um processo em criação, que envolveria a princípio agentes externos à turma do estudante proponente do projeto, sem que se tivesse um roteiro previamente definido. Soma-se a este dado o fato de

que o grupo dedicaria-se à uma investigação aberta que, por sua vez, determinaria quais direções, temáticas e estéticas, seriam atribuídas. No limite, incluiria-se a possibilidade de que não se chegasse em nenhum lugar, ou que não se tivesse um espetáculo cênico no fim do processo. Tais características poderiam parecer vagas e insustentáveis quando comparadas à metodologias de pesquisa acadêmica tradicionais, ainda que seja em arte.

Tínhamos que lidar com os prazos institucionais, o que impunha que fizéssemos escolhas e fechamentos momentâneos no que vínhamos trabalhando, porque era preciso fazer apresentações públicas, e na necessidade de apresentar precisávamos fechar uma dramaturgia ou uma matéria apresentável. Considerar os prazos e critérios de avaliação da disciplina à qual a formação do grupo estava atrelado era considerado na dinâmica do grupo como matéria de jogo, para falar-com o MO\_AND. Matéria de jogo porque fazia parte da metodologia de criação, assim como das práticas do MO\_AND, lidar com o que tem, e se se tratava de ter que apresentar algo, então o jogo, em partes, tratava-se também de concentrar as dinâmicas que trabalhávamos em artefatos, ou no caso, cenas de teatro.

O projeto foi aprovado, e com isso Santos pôde dar sequência ao desenvolvimento da proposta. Em dezembro de 2017 nos reunimos para que Santos nos apresentasse o projeto.

Em fevereiro de 2018 o grupo faz uma imersão de uma semana conduzida por Santos, espelhando as práticas que tinha experienciado na Escola do Reparar, atividade vinculada ao And Lab, coordenado por Fernanda Eugenio, que aconteceu em São Paulo em janeiro do mesmo ano. Fizemos meditação, práticas de Movimento Autêntico<sup>10</sup>, jogo em escala maquete, Ghost, Zona de transferência, e conversamos muito sobre nossas percepções após as práticas e leituras de textos propostas. Também começamos ali a criar relações entre nós, nos conhecendo, como observado por Santos:

O encontro reverberou fortemente em cada pessoa, e pudemos compreender que até aquele momento toda a discussão levantada por meio das práticas se mostrava muito relevante individualmente, em nossos trabalhos, em nossa arte, na nossa forma de viver e de acolher o mundo. Saimos da experiência com vontade de falar mais sobre ela, de praticar de novo e fazer também os exercícios que por falta de tempo não fizéramos (Santos, 2018, p. 13).

---

<sup>10</sup> O Movimento Autêntico é uma abordagem somática relacional, uma Prática do Testemunho, que se dá por uma pesquisa de investigação do movimento, do gesto, da palavra e da relação com o outro. Tem como objetivo desenvolver uma escuta apurada dos impulsos corporais, explorando uma interrogação: “o que me leva a mover?”. Surge na Califórnia com Janet Adler e chega ao Brasil por Soraya Jorge, que com Guto Macedo fundou o CIMA - Centro Internacional do Movimento Autêntico. Para saber mais, acesse: <https://movimentoautentico.com/sobre/>.

Vê-se, por meio do relato de Santos, que aconteciam, simultaneamente, dois processos interligados, o de criação de um grupo por meio do convívio e a criação de um viver juntos por meio do MO\_AND. Em novembro de 2018 aconteceram as apresentações públicas da primeira versão de lepAp<sup>11</sup>.

Tínhamos vários horários que às vezes não cruzavam, então optamos por fazer uso de estratégias de registro que pudessem ser feitas por qualquer pessoa e vistas depois por todo mundo. Essas estratégias não aconteceram desde o início, começando a meio caminho andado e depois de percebermos que se fazia necessário. Passamos a gravar em áudio algumas conversas, orientações e reuniões.

Também fizemos uso de um diário físico, que escrevíamos de forma coletiva por quem quisesse e a qualquer momento, que contém registros não muito lineares e completos, mas contém rastros e fragmentos dos encontros. A ideia do diário era manter atualizado o que acontecia em cada encontro para que quem não pudesse estar em algum momento pudesse se inteirar e continuar de onde estávamos. Abaixo, o relato escrito no diário da TEATRO SECALHAR adianta uma pista sobre o processo coengendrado de criação, envolvendo a formação de intimidade e confiança entre os indivíduos:

Chico foi embora no final da tarde. Nós comemos bolo, tomamos café, conversamos e observamos o céu. Em seguida, iniciamos um jogo às 19h46, que durou 1h15min. Nele, exploramos branco, vermelho, formas circulares e retangulares, furos e linhas. Conversamos durante aproximadamente 1 hora. Nessa conversa, foram levantadas questões a respeito das tendências individuais dentro dos jogos, sobre não poder aprender a jogar e sobre as aplicações práticas na vida.

Jantamos macarrão com molho vermelho, matamos aranhas, dormimos em um quarto pequeno, [...]

Tem alguém acordado?

Não.

Você está dormindo?

Sim.

(Acervo da TEATRO SECALHAR, 2018)

A diferença que o MO\_AND propõe no que se considera estar junto e estar contido, recortado para a perspectiva de um grupo, e aqui de um grupo em arte, é uma atenção ao cuidado da vida em coletivo, na qual as individualidades não são descartadas mas tomadas a partir de seus lugares com uma tentativa de diminuição da individualidade em prol de uma coletividade. Estar em grupo, nesta perspectiva, é estar com a atenção voltada ao coletivo,

---

<sup>11</sup> <https://youtu.be/qMPY7dLD-20>

estar no com-parecimento com a força que se manifesta, embora seja imprescindível dizer que cada pessoa é já um mundo.

## 2.4 INTEGRANTES

Com o projeto de pesquisa aprovado, Santos estava autorizado a convidar as pessoas externas à turma para formarem o grupo de pesquisa que viria a ser a TEATRO SECALHAR. De acordo com Santos, convidou pessoas que conhecia por proximidade, as quais gostava do trabalho e que queria trabalhar junto. A princípio o grupo era composto por: Agnes Ignácio (Música Popular), Karina Rozek (Artes Cênicas), Milena Plahtyn (Artes Cênicas), Pedro Carregã (Música e Cinema), Rafael Rodrigues (Artes Visuais), Vinicius Medeiros (Artes Cênicas), Vinicius Santt (Música e Teatro) e Vinicius Vendramin (Cinema).

Por questões institucionais, foi preciso que outras duas acadêmicas do mesmo ano que Santos entrassem no projeto e ali desenvolvessem também suas pesquisas individuais. Em maio passou a fazer parte Jade Giaxa (Artes Cênicas), e em junho Jennifer Agatha G. B. Ferrari. No mesmo mês, deixam o grupo por motivos pessoais Agnes Ignácio, Pedro Carregã, Vinicius Santt e Vinicius Vendramin. Em agosto, Fernanda Peyerl (Artes Cênicas), aluna do primeiro ano, passa a integrar o grupo.

Em agosto de 2018, época em que o processo de criação do espetáculo *lepAp* é adensado, o grupo está com a seguinte configuração: Karina Rozek, Milena Plahtyn, Jade Giaxa, Vinicius Medeiros dos Santos, Jennifer Agatha G. B. Ferrari, Rafael Rodrigues de Oliveira e Fernanda Peyerl.

Durante a pandemia por Covid-19 (2020), para uma ação na rede social Instagram<sup>12</sup>, integrantes da TEATRO SECALHAR escreveram pequenos verbetes de auto-apresentação, cada pessoa a seu modo:

Vinicius Medeiros é aulas de inglês, teatro não-remunerado, comunismo, bixisses, poemas tortos e vinho mediano numa taça de plástico (a de vidro quebrou-se) ou o gin que Milena o ensinou a fazer, ou caipirinha. Tem um diploma ainda não retirado em Artes Cênicas na UNESPAR, é de São Paulo/SP, mudou-se pra Curitiba não sabe muito bem por qual razão ou desrazão, é filho único adotado por duas mulheres professoras. Se interessa e dedica parte do seu tempo a alguma coisa no teatro que não consegue definir direito o que é, algo no campo da criação em grupo e dos processos de constituição de um coletivo. Deseja a escrita, nesses tempos e em outros. É o que sempre lhe sobra. @aquiviniciusmedeiros

---

<sup>12</sup> <https://www.instagram.com/teatrosecalhar/>

Fernanda Peyerl soy yo! Nascida e criada na pequena pérola do vale do Itajaí, começou no teatro para fazer alguma coisa pelo seu sonho de ser atriz. Hoje vive em Curitiba onde faz Bacharelado em Artes Cênicas na UNESPAR, e por isso não será mais só atriz mas uma elegante PENSADORA DO TEATRO BRASILEIRO. Uma mulher de peixes, ascendente em gêmeos e uma potente lua em Capricórnio. Kikiki é seu bordão digital ☆ @petraifancy

Rafael Rodrigues, além de coala e artista, é cabeleireiro e maquiador. Graduando em Licenciatura em Artes Visuais pela UNESPAR, participou do Centro Universitário da Bienal Internacional de Curitiba 2019. É canceriano, filho único, bixa e mora com a família. Se interessa por processos em criação em arte, é vegetariano e não dorme no escuro. Pesquisa em seu trabalho visual a possibilidade da memória e do tempo vazarem em imagens. Por esses dias tem se sentido velando. @srrafaelrodrigues

Milena Plahtyn é de poucas palavras. Curitiba, filha do meio e estudante de artes cênicas. Se interessa por composição, dramaturgia e cartografia. @miplahtyn

Jade Giaxa é uma moça dissociada que vive em suspensão. Veganyca; bacharela em Artes Cênicas; prefere a companhia de cavalos, gatos e cachorros a humanoides; tem uma queda por atuação, mexer a corpa, compor visualidades, e também gosta de dar pitaco em composições alheias. Essa moça anda bem frustrada com essa porra da extrema direita fascista brasileira e anda com uma vontade crescente de tacar fogo nessas desgraças. Jade gostaria de ter gravado o vídeo acima com sua radiante brusinha vermelha do MST, mas deixou em Curitiba -por hora está em uma pacata cidade no interior de Santa Catarina- @jadegiaxa

Andromeda é música @dnadeamor está no aguardo do lançamento, todavia não há pressa. Pensa sobre existência, dimensões, relações e conexões intergalácticas. É progressista e 420. Herdeira do conhecimento empírico, sua licença poética. Tenta trabalhar com Teatro e Dublagem pois é formada nisso. Opera luz para teatro se calhar. Também é Des.influencer, Maquiadora, Carioca, Arteira, Flamenguista, Cantora. Toca alguns instrumentos de cordas e outros de percussão. Veio para Curitiba sem a intenção de ficar mas se acidentou ao M.O\_AND e vive este presente. Compõe. Analisa e faz análise. Faz mapa astral, numerologia e esportes por hobbie. Ama animais e mini humanos. É filha de Oxóssi. Às vezes é Jennifer Ágatha e tudo bem também. Já teve um pai, foi órfã de pais vivos e hoje, tem uma mãe, irmãos e alguns familiares perdidos & encontrados no meio do caminho. Sou virginiane e nestes dias medito enquanto limpo a casa ouvindo Madonna. @euandromeda

Karina Rozek é atriz, diretora teatral, produtora cultural, professora de teatro e recepcionista de hostel na madrugada. Iniciou seus estudos em arte dramática no Colégio Estadual do Paraná aos 14 anos de idade. É bacharel em artes cênicas e cursa licenciatura em teatro na FAP. Seus interesses envolvem estudos de gênero e corpo, performance e sonoplastia. @karinarozek

É possível perceber as nuances de singularidade em cada escrita através dos elementos que cada pessoa escolhe para se auto-enunciar. A foto a seguir é um registro feito após uma sessão do espetáculo lepAp durante a 3ª Mostra Emergente, que ocorreu em 2019, com espetáculos e encontros. Juntos éramos a TEATRO SECALHAR.



*Imagem 2 - Jade Giaxa, Karina Rozek, Fernanda Peyerl, Jennifer Ferrari, Vinicius Medeiros, Milena Plahtyn e Rafael Oliveira. Foto: Bea Fidalgo - Fusca Azul Fotografia. Acervo TEATRO SECALHAR, 2019.*

Um bom jeito de falar de um grupo é falando das pessoas que o constituem, das experiências que trazemos conosco e das coisas que fazemos quando estamos juntos. Um grupo se faz quando as vivências são partilhadas, quando o fora e o dentro da sala de ensaio se misturam. Contribuem para a formação de um coletivo todas as situações que o envolvem, características e marcadores sociais, condições de espaço físico para os encontros, em quais conjunturas se dão esses encontros, como estão esses sujeitos, o que portam e como se disponibilizam para a relação. Contribuem também para esta formação os objetos de que dispõem para o trabalho e o modo com que se relacionam com eles, quais técnicas e métodos conhecem. Neste sentido, é possível dizer que tudo importa e produz efeitos nas interações coletivas.

Já nos fizemos colo sentados no chão gelado no dia do aniversário, já cuidamos durante desmaios controlando a temperatura do corpo e a ventilação, já pedimos desculpas porque jogamos bolas para todas as direções e nos esquecemos do medo que se tem de bolas jogadas, falamos sobre traumas, sobre relações de abusos, sobre funeral, sobre masturbação, sobre alimentação, literalmente qualquer coisa virou assunto. Rodamos por horas na estrada ouvindo a banda Rebeldes, já rimos muito.

Dividir o peso do caixão, comunhar o sabor da sopa, orar junto, rebolar a raba<sup>13</sup>, respirar e correr na mesma frequência, cair a mesma queda, fazer inventários do que é igual e do que difere, revezar o relaxamento dos músculos, trocar de lugar, apresentar outras possibilidades, possibilitar outras apresentações, outrar possibilidades apresentadas, fazer com o possível. Cada integrante do grupo traz consigo um mundo, e para encontrar o jogo juntos é preciso um trabalho muito franco de disponibilização, que talvez seja multiplicado pela proximidade afetiva, pela conquista da intimidade e pelo vínculo de confiança.

## 2.5 ENCONTRANDO O JOGO

Em janeiro de 2018, Santos participa da Escola do Reparar do And Lab com Fernanda Eugenio. Em conversas com a autora, entende que delimitar um tema central para o desenvolvimento da pesquisa (homossexualidade, morte e religião) iria contra a proposta de um fazer aberto e explícito do MO\_AND. Quando volta a Curitiba, Santos abre mão dos eixos temáticos.

Embora tenhamos praticado o jogo em escala tabuleiro, tanto com as tralhas quanto com os nossos corpos, e tenhamos percorrido lugares muito interessantes, no momento em que, por demanda institucional, precisamos apresentar uma nova cena que comportasse os trabalhos até aquele momento, partimos da cena apresentada por Santos descrita anteriormente.

Corro o risco de dizer que as questões acerca de religião, homossexualidade e morte nunca foram apartadas de nós, até porque estão inscritas em nós desde sempre, atualizadas a cada momento e em níveis e características singulares em cada pessoa do grupo. De certo modo, imaginamos termos deixado de lado estas questões ao longo do processo enquanto podíamos jogar sem que tivéssemos que fechar um produto apresentável no fim do dia, e focamos em desenvolver ações, mapeando atempadamente o que surgia como matéria e direção, jogando com o que havia.

Em 11 de junho de 2018, Santos apresentou sozinho uma cena para o grupo os professores Francisco Gaspar Neto (orientador) e Márcio Mattana, na qual pretendia sintetizar as linhas de força que vinha mapeando até então. Logo após a apresentação, o orientador sugeriu que fizéssemos um jogo a partir do primeiro frame da cena: uma caderneta preta com uma folha dentro, posicionada sobre uma cadeira, atrás de uma pequena pilha de papéis. Pela

---

<sup>13</sup> Raba: gíria para a palavra bunda. Rebolar a raba significa dançar mexendo o quadril, *shake your ass*.

primeira vez surgem as ações que seriam depois retrabalhadas pelo grupo: construir aviões de papel, assoprá-los, arremessá-los e fazer flores de papel.

Tomando como base o que aconteceu nesse dia, as ações realizadas foram organizadas para serem apresentadas na banca de qualificação do projeto, requisito para o desenvolvimento do Trabalho de Conclusão de Curso. No dia 02 de julho de 2018 estávamos no TELAB, na presença de estudantes da turma e docentes. Não foi feito registro em vídeo desse dia, mas destaco que o que sobressaiu foi: Santos sentado na cadeira folheia a caderneta em mãos; depois, Jade Giaxa, sentada no chão, faz um avião com uma das folhas e o coloca sobre a cadeira; eu sigo o gesto dela; Santos faz o mesmo. Giaxa se posiciona atrás da cadeira enquanto seguimos fazendo aviões com os papéis. Giaxa começa a soprar os aviões, então começo a arremessar aviões para que pousem na cadeira. Jennifer Bittarello pega os aviões, abre o papel e modela flores, depois fazemos das flores bolinhas lançadas entre nós, e ao fim Santos recebe uma ligação pelo celular de Karina Rozek, que estava fora de cena, e só ouvimos o diálogo pelas respostas de Santos. Ele sai de cena e encerramos assim, tudo um pouco desconexo à primeira vista, mas muito justo com o que vínhamos fazendo durante os encontros.

Ao longo dos encontros, desde novembro de 2017, quando Santos fez o primeiro movimento de investigação de sua pesquisa acadêmica e o convite para a formação de um coletivo artístico, que viria a formar a TEATRO SECALHAR, vemos em paralelo o processo de criação de um grupo, dos sujeitos que o constituem e de artefatos produzidos pelos encontros. É importante destacar que, ao acompanhar o processo, saltam informações que dizem de um “dentro” e de um “fora” engendrados em um plano comum.

### 3 PERCURSOS DA CRIAÇÃO

#### 3.1 A TRIPLA MODULAÇÃO DO REPARAR

Durante os encontros e fazeres em grupo da TEATRO SECALHAR, percebe-se uma dedicação especial à atenção dos integrantes, como se uma chave silenciosa de sintonia e de abertura se ligasse. Esta qualidade é exercitada nos jogos do MO\_AND, em especial ao que tange à tripla modulação do reparar. Enquanto princípio ético, trata-se de um fazer com o possível, com o disponível, sem uma condição de dependência de algo que falta, pois nada falta se considerarmos que tem-se o que se tem, e isso é o suficiente.

Atuar guiado por uma ética da reparagem tem a ver com manter-se aberto ao não previsto, ao não planejado, ao desconhecido, fazendo campo fértil para um modo de conviver outro que não os normalizados e fadados ao fechamento, e, conseqüentemente, aniquilamento do poder latente da vida. A tripla modulação do reparar, na perspectiva do MO\_AND, trata de cuidar das qualidades da atenção e do serviço ao acontecimento, no qual cuidar do que acontece é também um cuidar de si, reparar o e no acontecimento é também um acompanhamento e disponibilização daquilo que portamos e dispomos, de modo aberto e franco, para frequentarmos o estar-com, o fazer-com.

A primeira modulação do reparar é a de re-parar, de parar mesmo, e parar novamente, impedindo o fluxo responsivo e imediatista de articulação conceitual ou reprodução habitual dos quais facilmente replicamos. Re-parar é um convite a suspender a atenção, dar o tempo necessário e desviar da vontade de responder com o que é e para que serve (e assim matar as possibilidades de relação), interromper o vício e a velocidade impulsiva. Abrir mão de ideias e projeções predefinidas implica em:

[...] dilatar o tempo para que as várias camadas relacionais possam emergir; é abrir mão das ideias, dos projetos, dos desejos, das inclinações, dos saberes prévios, das instituições, das cissões, das convenções; é o relaxamento do “eu” e do controle; é a ligação de um modo agitado de captação de ondas sensíveis, virtuais, visíveis ou não, palpáveis ou não, estágios em que tudo é uma possibilidade; um quê de honestidade; muito de uma entrega receptiva; para mim, tem a ver com abrir canais, escancarar os poros, antes é mesmo o movimento incessante de abertura e que instaura a plena permanência no tempo presente, a cada instante; e é simples; é parar o corpo agitado pelo frenesi produtivo e reativo moderno (Oliveira, 2022, p. 60).

O que se percebe no trecho acima é um caráter de presentificação, um convite a frequentar um estado meditativo no qual não se está passivo frente ao acidente, mas, pelo contrário, trata-se de sustentar um campo possível para que o encontro possa se concretizar.

A segunda modulação do reparar é a reparagem. O trabalho da atenção é o de “botar reparo”, um esforço em inventariar tudo o que há em campo, o como o que há se apresenta. É como fazer uma lista, a mais completa possível, das matérias que estão em relação, desde uma perspectiva formalista, ou seja, qual cor, textura, quantidade, posição, relevo, direção, enfim, das qualidades que compõem a forma. Também trata-se de fazer um levantamento das relações, como as formas estão em relação umas às outras e com o espaço, incluindo os aspectos de quando, de onde e como ocorreram.

A reparagem é um mapeamento de tudo que está em relação no recorte no proposto. A pergunta que se faz aqui é: o que há aqui? (quais forças, quais intensidades, quais relações, quais possibilidades, quais formas, quais velocidades, sequências, localidades, alturas, valores, vetores, texturas, ..., o quê das coisas. E, ao fazer este movimento para fora, é, ao mesmo tempo, fazê-lo para dentro, perguntando(-se) o que tem aqui que faz liga com ali e que pode manter a vida disto que emerge? Trata-se de entender que existem, sempre-já, diálogos entre um “fora” de nós e um “dentro” de nós.

A terceira modulação do reparar trata-se de uma “política da reparação” (Eugenio, 2019d, p. 3) por uma “ética da suficiência”. Política, porque se refere também à responsabilização das ações práticas, e ética da suficiência, já que não se trata de um ter responsivo e moralista, mas um poder fazer. A reparação se configura enquanto uma retribuição ao acontecimento, oferta ao ciclo do dar, receber e retribuir, inventar mundos, um exercício de convívio partilhado, incorporando e acolhendo a dose de repetição e diferença a cada jogada. Falo da tomada de posição, do posicionamento, da tomada de posição, do posicionar-se-com. E, assim, voltamos à primeira modulação do reparar, re-parar e exercitar a reparagem.

A prática com os jogos do MO\_AND e do reparar pela TEATRO SECALHAR produzem um aporte incorporado de desenvolvimento da atenção, que, ao nos aproximarmos da criação em teatro por meio de jogos, investiga o conteúdo do que surge, até que a própria matéria aponte linhas de fuga.

Trata-se então de uma prática da suficiência (Eugenio, 2019d, p. 45), como descrito anteriormente, em que a posição/posicionamento necessita de uma afinação tal que haja diferenciação aberta que assegure a manutenção da vida coletiva, mas ainda não tão diferente assim a ponto de criar uma fratura assente na cisão impositiva particular, e de quando em quando o campo vai se mantendo comum.

O trabalho da atenção e da oferta suficiente não se resume a resolver os problemas emergentes, mas manter-se aberto a potência das possibilidades que podem vir a ser, podem

vir a concretizar-se ou não, enquanto a atenção se mantém no trabalho de acompanhar as linhas de forças e pistas de formas não só possíveis, mas de fato precisas no sentido do que precisa e é preciso para cada situação, nem de falta nem de sobra, nem um preciosismo romântico nem uma obsolescência capitalística. O individual importa na medida em que é também sobre ele, pois faz parte, mas não apenas sobre ele, porque não é dele. A relação traçada até aqui pode ser observada no relato abaixo:

[...] lançar aviões e pousá-los sobre a cadeira; um jogo de meninos que se divertem. é uma brincadeira; eu jogo um, ele joga outro; eu jogo um ele joga outro. os pousos ganham velocidade e força; até que ao lançar um avião, ele ultrapassa o limite da cadeira e bate no pé de vinicius; aviões batem no corpo. a atenção é captada. aviões são lançados para planarem na pista, atravessar a pista até bater no corpo do outro performer. um de cada vez, em alternância; jogar avião e acertar o outro, o jogo sobe e sai da cadeira; ele sorrindo joga um avião em mim. e o jogo se torna jogar avião um no outro; jogamos até que a distância entre nós aumenta, a brincadeira se expande e todo o teatro agora é pista de pouso para os arremessos; arremessar aviões um no outro, em alternância; os aviões se espalham e temos que correr para pegar; o jogo é correr, pegar aviões, arremessar no outro, se defender dos que são arremessados; um ataque; uma guerrinha de aviões. meninos brincando de guerrear (Oliveira, 2022, p. 65).

As ações elencadas acima aconteceram durante um ensaio de lepAp, e podemos acompanhar o trabalho dos integrantes durante seu desdobramento, posição a posição. Frente às questões/problemas que surgem, a estratégia aplicada, assente em uma “ética da reparagem”, é a de desviar da performance de uma cena representacional, por exemplo, como no teatro clássico, onde cabe uma resposta rapidamente formulada dando-lhe um significado. Para isto, convoca-se uma qualidade de atenção dedicada tanto ao plano das formas emergentes (das imagens que se apresentam) quanto ao plano das forças (espaço relacional entre o individual e o coletivo) que as possibilitam emergir, a cada instante, o que confere ao jogo seu sentido-direção.

### 3.2 FORMAS E FORÇAS

O plano das formas (Escóssia, 2009) corresponde àquilo que já está definido, convencionalizado, aquilo que já se pode ser nomeado e tem um contorno — aquilo que se define enquanto expressão, o contorno definível, a aparência, o conjunto de elementos dos quais são possíveis nomear, descrever, identificar, como cores, linhas, ritmos: o plano das coisas.

Já o plano das forças diz do espaço de criação entre o individual e o coletivo. Podemos dizer que se trata do campo das tensões, das intensidades, um campo relacional vibracional

magnético. Em outras palavras, falamos sobre as relações e as implicações decorrentes. Ao falar de forças, devemos levar em consideração que:

[...] um campo de força pode ser uma cordilheira de fumaças ou um buraco escavado no barro, um arranjo de ervas especificamente posicionado em relação à nossa presença, uma emanção de força negra gerada em performance... Um campo de força não tem de ser forte, no sentido moral. Quase sempre, o campo de força é uma nave precária, um portal em vias de desaparecimento, mas que instaura a condição de nossa movência entre dimensões (Mombaça e Mattiuzzi *in*: Silva, 2019, p. 15).

Repito a citação: “o campo de força é uma nave precária, um portal em vias de desaparecimento, mas que instaura a condição de nossa movência entre dimensões” (Mombaça e Mattiuzzi *in*: Silva, 2019, p. 15). Pode-se então pensar em um portal que instaura a condição de nossa movência — a potência de mover do movimento no ato em que está em movimento. O campo de força modula as forças sem delimitar, sem impor um querer a não ser a querência pela permanência da pulsação latente da vida. As forças no campo vão indicando sentido, mas apenas, e não só, indicando sentido.

Falando sobre as forças, são elas que, nesta perspectiva, vão apontar um caminho à processualidade e dar pistas de formas emergentes. Emerson Elias Merhy *et al.* (2019) dizem que as linhas de forças provenientes dos interesses, condições ou mesmo estágios de poder, constituem “campos de disputa”. As forças, neste caso, são definidas pela identificação das tensões — sócio-político-bio-culturais — atuantes no campo-relação, sendo que as forças só existem em confronto, em disputa com outras forças, já que “onde há uma força atuando em um sentido, sempre há outra operando resistência; e, em geral, nos campos de força, há várias forças em tensão, não somente pares contraditórios” (Merhy *et al.*, 2019, n. p). Ainda, as forças são observadas como as intensividades que operam cada encontro de modo singular, em que cada encontro é único, e em cada encontro forças distintas articulam-se. A partir desta consideração, é possível dizer que cada grupo de pessoas, em cada situação que o envolve, é constituído e constitui um plano de forças singular, e que ao mesmo tempo se aproxima de estruturas gerais.

Escóssia (2009) descreve o plano das formas como o espaço da definição, da formalização, e aqui cabe a definição de sociedade, das coisas, dos objetos, daquilo que se consegue distinguir. Encontram-se em forma o que a convenção, o conhecimento, a representação delimita e reconhece. Embora identificáveis, as formas não são imutáveis, adquirem uma estabilidade momentânea pois sofrem influência do plano das forças.

O plano das forças é o plano de constituição e diz do espaço tensionado entre o individual e o coletivo. Escóssia e Tedesco (2015) fazem uma interlocução com Gilbert Simondon para dimensionar o plano das forças, ao tratar o plano como transindividual, destacando que trata-se de:

[...] um sistema metaestável, portador de intensidades quânticas que não atingem uma situação de equilíbrio, seja pela compensação das forças, seja por sua redução. A metaestabilidade não é tampouco um estado de desequilíbrio, intervalo entre períodos de equilíbrio. Ao contrário, a disparidade entre os componentes traduz sua natureza real. Compõe-se de valores extremos jamais conciliáveis, de partículas descontínuas (Escóssia; Tedesco, 2015, p. 96).

A metaestabilidade descrita acima corresponde a um estado de equilíbrio dinâmico que é por natureza instável em constante atualização. No plano das forças, as tensões não foram completamente resolvidas, constituindo estado de potencialidades descontínuas de diferenciação. Este dado contempla o entendimento sobre o que foi dito de um espaço-temporal entre, no qual não se distingue de modo polarizado os termos da relação, como indivíduo versus sociedade, o que na realidade da TEATRO SECALHAR se traduziria na separação entre a criação do grupo, dos indivíduos e dos artefatos artísticos.

Acompanhar o processo de criação implica em também aderir a ele o que acontece “dentro” e “fora” da sala de ensaio, observando tanto o que aparece em cena acontece, quando o que produz de efeito para cada pessoa, quais reverberações são suscitadas. Nos relatos presentes no diário da TEATRO SECALHAR é possível observar desdobramentos que ultrapassam o jogo de tabuleiro, como no relato abaixo:

20/08/18

Estava marcado para às 13:30h. Foi mudado para as 14:30h. Cheguei às 15:30h. Jade no banco no jardim tomando um solzinho (o dia estava lindo). Vinicius (Vinicius) estava no TELAB. Luz ok. Cadeiras ok. Papéis ok. Ele estava com cara feia perguntei tudo bem ele tudo bem. Fomos no banheiro, quando voltei ele estava na sua cena, sentado na cadeira, olhando os papéis. fiquei parado na frente da cena em pé. Quando o guardanapo caiu fui pra minha cena e comecei a fazer o avião. ele veio e começamos a cena. Enquanto jogava os aviões um deles bateu no pé dele. Eu pensei. Joguei o próximo nele. (Que porra é essa? foi a cara dele) e assim começou o jogo. Em algum momento a Jade entrou e jogou junto. Em algum momento a Jenny chegou e ficou na plateia. Durante o jogo por muitos momentos eu achei que não fosse capaz de continuar. Algumas vezes doeu. Algumas vezes foi pesado. Foi um jogo intenso - muito intenso - que durou 1:15h. Ao fim, o silêncio ocupou seu lugar. Muita vontade de chorar (agora de novo). Toda uma arquitetura de memória em choque e em xeque. Foi denso, forte, difícil, e levou um tempo até que o ar voltasse. Conversamos um pouco e decidiu-se descrever, cada um, o que lembramos do jogo. Ligamos a última parte do jogo à última cena já construída, e iniciamos então uma passagem. Por volta de 17:30 Milena e Karina chegaram (viram o final). Conversamos sobre como chegamos ali e depois fomos lanchar.

	Quentão	Empada	Coxinha	
Karina			I	
Vinicius	I	I		Bombom 2 amores I
Milena	I + 1/2			
Rafael	┌	I		
Jade				
Jenny		I		
Petra (que chegou quando estávamos no bar)	I			

Imagem 3 - Quadro de lanche. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018.

Durante os jogos deste encontro, as questões sobre religião, ódio, prazer, brincadeiras de meninos, intimidade e silenciamento emergiram de um modo que não havíamos experienciado antes. Depois desse ensaio, saímos com a vontade de arejar a cabeça, de nos cuidarmos um pouco coletivamente, e assim dividimos uma mesa em um bar e rimos sobre assuntos aleatórios. O trabalho de laboratório, de sala de ensaio, sempre esteve atravessado pelas relações que estabelecíamos entre nós, noções de confiança e cuidado que favoreciam o trabalho com as matérias sensíveis coladas em nós.

Investir na manutenção de um espaço no qual é possível criar em um comum coletivo a partir do mapeamento das forças, ou seja, habitar o plano transindividual (Simondon, 2020) solicita um cuidado com as relações que se estabelecem entre, através de e com as singularidades pré-individuais que atravessam "inconscientemente" os sujeitos socialmente constituídos. Tendo como referência o MO\_AND no que tange o fazer-com o que há, trata-se então de mapear também quais são as singularidades em relação, porque são elas também matéria de jogo.

Se o plano das forças institui o plano das formas, ao mesmo tempo em que sofre influência delas, podemos aproximar os integrantes da TEATRO SECALHAR das ruas, do

ambiente social e político em que cada integrante está inserido. O grupo é composto por cinco mulheres e dois homens, estudantes acadêmicos dos cursos de artes cênicas e visuais, artistas em uma universidade pública, nos anos de 2017 e 2018, em Curitiba/PR. Com idades entre 19 e 35 anos, são pessoas brancas, dissidentes sexuais à norma heteronormativa, e são consumidores de cultura pop e arte contemporânea. Com inclinações políticas de esquerda, fazem parte da classe média em diferentes escalas e possuem projeções de futuro diferentes.

Nomear esses aspectos traz à campo dados de uma esfera social que informa sobre as condições nas quais o grupo foi formado e sugere singularidades. Fazer tais considerações a esta altura torna-se relevante quando, como dito antes, estamos a pesquisar com conceitos acerca da transindividualidade e observando os processos e procedimentos de criação em arte de um grupo que aposta em uma investigação com as ferramentas-conceito do MO\_AND, a saber: a tripla modulação do reparar, a des-cisão e o convite a fazer com o que há.

### 3.3 METODOLOGIA DE INVESTIGAÇÃO

Observando os aspectos processuais da TEATRO SECALHAR nos quais destacam-se as aproximações com o MO\_AND, que se faz por assimilação das ferramentas-conceito enquanto metodologia de investigação artística, explicita-se a qualidade de trabalhar em atenção, de forma síncrona, ao campo das formas e ao campo das forças, sem deixar de acompanhar o movimento que acontece em um “fora” e em um “dentro” de cada integrante, re-perguntando “como viver juntas sem ideias” (Eugenio, 2019). Re-perguntar a questão é uma estratégia de criação que reposiciona a tripla modulação do reparar, ao investigar quais são, a cada vez, as tralhas, as condições, as relações e as possibilidades de fazer mundo, junto.

Na prática, o grupo faz uso de duas proposições do MO\_AND que correspondem a uma circunscrição e um reposicionamento das forças-formas em relação que emergem durante os jogos, o *craft* e o *enunciado (frase-força)*.

Por *craft*, entende-se o exercício de listar, quantitativa e qualitativamente, tudo que compõe a situação, como um descritivo das matérias e das relações entre elas, que tem o intuito de identificar o que há em detrimento de codificar/interpretar, sem tentar contar uma história mas atendo-se à geografia do acontecimento. O *craft* é então um inventário do que está presente na imagem que se toma enquanto situação. Trata-se de listar o quê das coisas (quantidades, texturas, cores, formatos, dimensões, composições...), o como (relações, relações de relações...), o quando (ritmos, frequências, intensidades...) e onde (posições, direções, aproximações...), fazendo assim um mapa do acontecimento.

Tendo em mãos esse mapa, o enunciado (frase-força) trata de fazer a transposição de uma nuvem de “coisas” para uma frase-força que dê conta de comunicar o que estava presente na imagem-situação sem que a feche, enclausurando-a em uma história. O enunciado deve ser composto tanto por uma abertura, para que as relações possam continuar a serem investigadas, quando de explicitação, diminuindo assim a possibilidade de efeitos que não condizem à altura daquilo que foi a imagem-situação. O enunciado, a depender da necessidade, pode ser escrito das mais diversas formas, incluindo novos arranjos de palavras.

Estes princípios aparecem ao longo das investigações da TEATRO SECALHAR, como observaremos nos desdobramentos elencados a seguir. No dia 28 de maio de 2018, nos reunimos na casa de Santos para jogar na escala tabuleiro, sem acordos prévios que deveriam corresponder a um produto cênico final. Para este jogo, nos dividimos em duas duplas, ocupando cada uma um quadrado demarcado com fita crepe no chão e abertura da caixa de tralhas, como pode ser visto abaixo:

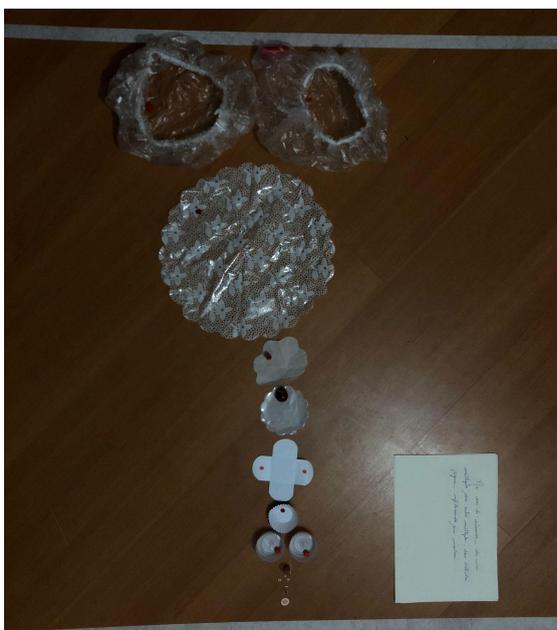


*Imagem 4 - Milena Plahtyn, Rafael Rodrigues, Karina Rozek e Vinicius Vendramin. 2018. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018.*

Na imagem acima, é possível ver dois quadrados distintos, tão logo cada dupla ficou com uma área de interação. Ao fim do jogo, chegou-se às seguintes imagens:



*Imagem 5 - Imagem de jogo de tabuleiro 1. 2018. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018.*



*Imagem 6 - Imagem de jogo de tabuleiro 2. 2018. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018.*

Na imagem do jogo de tabuleiro 1, podemos perceber uma forma circular, com alguns sentidos que se repetem, elementos verticais e horizontais paralelos a partir de um centro iluminado. Na imagem de jogo de tabuleiro 2, a materialidade está posicionada em um sentido linear, repetindo e diferindo. Os enunciados feitos foram:

para a imagem de jogo de tabuleiro 1:

O desen(radiar)olar espirala repetições rebatentes

para a imagem de jogo de tabuleiro 2:

Na uni-di-nâmica, dois distintos seguem enfileirando seus encontros

Nota-se que a circularidade na primeira imagem pode ser percebida pela composição “desen(radiar)olar”, em que o “olar” indica que o movimento se perpetua. Já na segunda imagem, percebe-se um caminhar junto na expressão “uni-di-nâmica”, fazendo relação à distinção matéria e o alinhamento. Para fazer uma transposição às linguagens artísticas/cênicas, a proposta feita por Santos para dar continuidade a esta atividade foi de *reperformar* o enunciado.

Na perspectiva do MO\_AND, reperformar tem que ver com “um retribuir que é também um dar, a convidar outros e o entorno a receber e a inaugurar, uma e outra vez, o jogo do viver juntas” (Eugenio, 2019a, p. 74). Dito em outras palavras, a reperformance é a uma maneira de fazer um arranjo das mesmas relações com outras formas-forças, mas não no sentido de reinterpretar, e sim de, ao contrário, continuar a investigação, reposicionada, atualizada, de um outro jeito.

Na sequência das atividades, alguns dias depois cada integrante da TEATRO SECALHAR apresentou sua reperformance individualmente, sendo que as duplas foram trocadas, ou seja, a dupla que produziu o enunciado reperformou o enunciado feito pela outra dupla. O enunciado “O desen(radiar)olar espirala repetições rebatentes” foi investigado por Karina Rozek e Rafael Oliveira. Rozek apresentou um som, que reproduzia batidas e reverberações, enquanto Oliveira apresentou uma ação na qual ficava no centro de uma roda com um espelho enquanto os demais integrantes giravam em volta apontando a lanterna dos celulares para o espelho, o que produzia reflexos de luz na sala.

O enunciado “Na uni-di-nâmica, dois distintos seguem enfileirando seus encontros” foi reperformado por Milena Plahtyn e Vinicius Vendramin. Plahtyn fez uma ação de enfileirar grãos de arroz e feijão no chão, e Vendramin trouxe um vídeo gravado em casa manipulando reflexos no espelho do banheiro. Os artefatos em som de Rozek e a ação de Oliveira foram depois reposicionados em cena, como se fossem eles, os artefatos, novas tralhas em uma caixa de lepAp que pudessem ser manuseados quando solicitados.

Como apontado anteriormente, os locais de criação não possuem barreiras que distinguem um “dentro” e um “fora” da sala de ensaio, o que confere ao processo de criação uma relação intensa com a rua, com o que cada integrante se ocupa, e este aspecto pode vir a produzir efeitos com os pares em coletivo. Partindo disto e retomando a metodologia de investigação da TEATRO SECALHAR, a saber: imagem-situação, craft, enunciado e reperformance, descrevo uma sequência de posicionamentos trabalhados pelo grupo.

No dia 06 de agosto de 2018, Santos, Giaxa e Bittarello fizeram um craft e um enunciado da cena apresentada na banca de qualificação, que aconteceu no dia 02 de julho de 2018, na qual Santos está sentado em uma cadeira folheando a caderneta em mãos, depois Giaxa sentada ao chão faz um avião com uma das folhas e o coloca sobre uma outra cadeira. Eu sigo o gesto dela, e depois Santos faz o mesmo. Giaxa se posiciona atrás da cadeira enquanto seguimos fazendo aviões com os papéis. Giaxa começa a soprar os aviões, então passo a arremessar os aviões para que pousem na cadeira. Jennifer Bittarello pega os aviões, abre o papel e modela flores, depois Santos e eu fazemos das flores bolinhas lançadas entre nós, e ao fim Santos recebe uma ligação pelo celular de Rozek, que estava fora de cena, e só ouvimos o diálogo pelas respostas de Santos. Ele sai de cena e encerramos.

A fim de mapear o que estava contido na ação, o enunciado foi: “Passar trans-formante pegada de um passo a outro ex-paço”. Para seguir com a investigação, o gesto seguinte consistiu na proposição feita por Santos para que trouxéssemos, no próximo encontro, referências de cenas, coreografias, propostas ou textos de teatro já realizados, materiais que já estivessem no mundo na linguagem do teatro e que fizessem relação com o enunciado. Cada integrante levou um trecho e, de todas as matérias levadas, concordamos que um recorte da coreografia do espetáculo de teatro-dança *Café Müller*, de Pina Bausch, estava à altura do enunciado, reperformava-o com a mesma intensidade.

A matéria oferecida, a cena de *Café Müller*, fala de um repertório, de um lugar de experiências no mundo, de interesses e conhecimentos específicos. Na cena, Malou Airaud, Dominique Mercy e Jan Minařík fazem uma sequência de gestos que se intensificam e aceleram, repetidas vezes. Isso inclui o manuseio dos corpos, aproximação, abraço, suspensão do corpo da bailarina e quedas. No início da ação, os corpos realizam movimentos leves, lentos, e ao passo que são repetidos, a velocidade acelera, a respiração fica mais pesada, e os integrantes vão sendo levados à exaustão. Na composição abaixo, é possível identificar alguns dos elementos elencados:



*Imagem 7 - Na imagem, Malou Airaud, Dominique Mercy e Jan Minařík em cena de Café Müller, de Pina Bausch. Print de tela do vídeo disponibilizado no canal do Tanztheater Wuppertal no Youtube.*

Como se percebe acima, os figurinos remetem a um estilo clássico e bem colocado, conforme distinções de gênero em que os homens vestem calça e camisa social e mulheres vestem vestidos. Esta referência também foi utilizada pelo grupo TEATRO SECALHAR no momento de escolha do figurino. Passamos então a investigar desdobramentos possíveis da coreografia, partindo da pista das repetições dos gestos, do encontro dos corpos, das quedas, da aceleração e da busca pela exaustão.

Por indicação do orientador do projeto, o grupo começou a investigação buscando imagens que fizessem relação com o trabalho feito com os aviões em cena, como por exemplo angulação dos braços e o choque entre os corpos. Foi retirada da cena a terceira pessoa, ficando apenas Milena Plahtyn e eu. Pesquisamos corridas em desequilíbrio, em retas e em círculos, experimentamos impactos, tentativas de nos sustentar com o apoio do outro, até que chegamos à exaustão e às quedas e até que ambos os corpos caíam. A coreografia foi posicionada no meio do espetáculo e modulava tudo o que vinha antes e tudo que viria depois. A imagem abaixo, feita durante a apresentação de lepAp em novembro de 2018, é a reperformance das relações identificadas na cena apresentada durante a qualificação após ser incorporada, atualizada, e reposicionada em jogo.



*Imagem 8 - Rafael Oliveira e Milena Plahtyn. 2018. Foto: Kas Hoshi. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018.*

Nesse frame, pode-se ver o estado corporal em desequilíbrio dos performers durante a sequência de quedas. Também fizeram parte da cena o áudio produzido por Rozek, descrito anteriormente, e a ação de circular com a luz do celular, reposicionada por Giaxa, iluminando a cena em escuridão parcial a partir do centro do palco.

Segundo Plahtyn, “nas conversas do grupo sobre o espetáculo, frequentemente caímos na discussão de que a cena das quedas parece perguntar *lepAp* por meio da inauguração de outras lógicas de funcionamento” (Plahtyn, 2022, p. 29). Plahtyn se refere ao protagonismo de violências realizadas pelos homens ao longo do espetáculo, ressaltando a misoginia, enquanto a cena das quedas está em um lugar outro de articulação, no qual o posicionamento da bailarina conduz a envergadura da cena. É perceptível também que o estado corporal do homem após a coreografia é outro.

Como observado por Plahtyn, é possível fazer uma outra organização na estrutura da cena sem que seja preciso usar recursos externos a ela, ou seja, é feito um mergulho para dentro da própria matéria em jogo, no caso, a cena de quedas. Isto acontece porque, na perspectiva do *MO\_AND*, as proposições-jogo de Zona de Transferência “enfocam os processos de formulação/aspectação do Isso, a matéria-força dos afectos singulares, e da sua

rematerialização/reperformance em Isto, a matéria-forma contingente e situada do acontecimento” (Eugenio, 2019c, p. 30).

A partir da pergunta “como não ter uma ideia?”, e ao focar no “como” da pergunta, ou seja, em perguntar à situação quais maneiras são possíveis de se estar juntos, o como deve ser investigado na própria matéria que se apresenta, e as maneiras possíveis de entrada em relação serão sugeridas pela própria “força afetiva”. O trabalho a seguir é fazer a transposição da força para outra forma, a reposição do afeto — a reperformance.

A cada posição realizada, há um novo re-parar frente ao que acontece, uma nova reparagem no que há e uma nova reparação suficiente, de modo que as dobras do processo de criação são para dentro e para fora ao mesmo tempo, tomando como ponto de re-partida o plano comum.

### 3.4 PROCESSO DE CRIAÇÃO

Trabalhar a criação em arte sem ter como foco a produção de um artefato final predeterminado é um desafio, e o exercício é justamente manter-se presente em um tipo de trabalho que não tem direcionamentos definidos de partida e que traz como implicação o convívio com a sensação de não saber para onde se está indo. Como observado por Plahtyn e Santos:

Ao abrir mão de uma finalidade preestabelecida, de um lugar ideal aonde se almeja chegar e de um ponto de partida a priori, nos deparamos tão somente com o terreno acidentado do presente. Sem um percurso dado de antemão, vemos emergir a necessidade urgente de inventar modos de trabalhar coletivamente, sempre provisórios e experimentais. É apenas pelo meio, lugar-situação do não saber, que podemos verdadeiramente nos constituir enquanto coletivo (Plahtyn; Santos, 2022, p. 32).

Os integrantes da TEATRO SECALHAR relatam sobre o campo fértil, porém incerto, no qual a pesquisa se encontrava, apostando no trabalho em sala de ensaio, no qual “a obra, desse modo, não é resultado dos desejos artísticos de uma só figura, mas sim da negociação e da composição contínuas de diferentes inputs” (Plahtyn; Santos, 2022, p. 32). Assim, afirma-se que o trabalho do grupo trata-se de um fazer coletivo que só é possível estando a criação voltada à processualidade, envolvendo os integrantes e o contexto tempo-espacial.

Vemos reflexos desta proposição de criação coletiva que privilegia o processo na fala de Plahtyn e Santos quando destacam que “não pretendemos abordar algum tema específico”, ou seja, não se tinha de partida um texto prévio ou um formato definido. Complementam que

“tudo o que tínhamos eram alguns papéis, com texto, e ações feitas com eles, como empilhá-los, desempilhá-los e organizá-los no chão” (Plahtyn; Santos, 2022, p. 35). O que se destaca é o gesto de fazer com o que há, posto que foi fazendo com o que se tinha às mãos que se descobriu o que fazer, e depois, dramaturgicamente, o que este fazer produziu de imagem, de narrativa. Ao privilegiar este tipo de manejo, o autores comentam que:

[...] com isso, são incluídos os nossos corpos, os gestos e os acontecimentos vivenciados coletivamente. Nos colocamos como matéria a ser remexida, fractalizada, recomposta. Logo, a constituição do grupo também faz parte do jogo. Como exemplo, citamos o fato de que, em *lepAp*, éramos cinco figuras femininas e duas masculinas. Quando as questões de gênero e guerra começaram a se fazer presentes em nossos ensaios, orientações e conversas (que, eventualmente, também se tornaram matéria de jogo), essa tensão precisou ter o seu sentido manejado. Em cena, são nítidas as diferenças entre as ações realizadas pelas figuras de gêneros distintos: as figuras masculinas demonstram, a todo momento, uma pulsão pela destruição e se movimentam de modo violento; as figuras femininas, apesar de serem em maior número, se colocam de maneira menos impositiva e têm os seus movimentos apropriados pelas figuras masculinas. Para além de encontrar uma resposta que pretenda resolver as problemáticas de gênero e violência, nós explicitamos tais problemáticas como fios integrantes da tessitura cênica, como problemáticas que problematizam o trabalho por dentro dele mesmo (Plahtyn; Santos, 2022, p. 38-39).

Como apresentado acima, ao fazer-com o que há (Eugenio, 2019d) enquanto investigação criativa, “nos colocamos como matéria a ser remexida, fractalizada, recomposta”. A partir do entendimento de que o indivíduo é distinguível mas não separável do seu meio, é possível destacar a ação de um campo de interesses de um indivíduo, os intercâmbios culturais, as interações e as situações, ou seja, “a tessitura de interações” (Salles, 2017, p. 65), o espaço, o tempo e as discussões em voga.

Por falar em discussões, Salles fala da importância das conversas entre as pessoas integrantes do grupo, destacando que “conviver em ambiente de interações propicia a explicitação de problemas” (Salles, 2017, p. 110). Neste sentido, uma questão apresentada por alguém abre brechas para outras explorações, contribuindo para que um aspecto apresentado por alguém possa ser o gatilho para o posicionamento de alguma ação de outra pessoa, espraiando-se pela rede de interações<sup>14</sup> na qual o projeto está inserido, em especial quando se trata de processos de criação coletivos por natureza, como é o caso do teatro.

---

<sup>14</sup> “As interconexões nos colocam no campo relacional: toda ação está relacionada a outras ações de igual relevância, sendo assim um percurso não linear e sem hierarquias. A construção de uma rede, ou seja, sua transição de uma rede simples para outra mais complexa, é consubstancial a sua definição. As interconexões geram os picos ou nós da rede, elementos de interação ligados entre si, que se manifestam como os eixos direcionadores de nossas pesquisas” (Salles, 2017, p. 117).

O que a autora destaca, e que faz ressonâncias com observações do processo de criação da *TEATRO SECALHAR*, é que os acontecimentos em ensaio ultrapassam os limites da sala e faz relações com o espaço e o tempo, por meio do modo com que cada integrante faz jogo com aquilo de que porta de suas experiências no e com o mundo, fazendo com que a obra seja também expressão dos agenciamentos coletivos, da cultura, das situações e dos interesses, ainda mais quando o trabalho é feito com metodologias que deixam espaços para que tais matérias possam emergir, como é o caso do trabalho com o *MO\_AND*.

Colapietro (2014) conceitua a partir do termo sujeito semiótico, ou sujeito comunidade, onde percebe que o sujeito está sempre-já inserido em um determinado tempo e espaço se relacionando com pessoas e assuntos emergentes, e que esta implicação produz efeitos na cognição e na conduta, a ponto de questionar a individualidade do sujeito, que, embora respeitado seu contorno e singularidades, é comunitário. Tendo como base os estudos semióticos, Colapietro vem dizer que o sujeito é, ao mesmo tempo, resultado e produtor sógnico. Salles, interlocutora de Colapietro, acrescenta:

[...] vejo os agentes em criação em meio à multiplicidade de interações e diálogos - sujeitos constituídos e situados - que encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito e o *locus* da criatividade não é a imaginação de um indivíduo (Salles, 2017, p. 39).

Com base no trecho acima, é possível dizer que os aspectos que comumente são destacados nos sujeitos, como o modo com que se relacionam, entre humanos ou não-humanos, ou mesmo a criatividade, são efeitos históricos, temporais e espaciais. Neste sentido, o que vem a singularizar o processo de criação é o modo com que cada pessoa percebe, processa e manifesta estes agenciamentos.

Cecília Salles destaca que esta inserção no meio social evidencia certas características próprias de cada tempo e espaço, que o sujeito é um “agente comunicativo”, porque por mais que seja possível uma observação individualizada, “a identidade é construída pelas relações com outros” [...] onde o “sujeito tem a própria forma de uma comunidade” (Salles, 2017, p. 38). O que está em discussão é a saída da centralidade do ego como agente criador e ampliação da percepção de que o que emerge dos processos de criação são evidências dos processos de socialização, que leva em conta não apenas os engajamentos e conflitos, mas também o tempo e o espaço em que se dão. Neste sentido, a materialidade apresentada diz da “constituição cultural e localização histórica”.

Para a autora há uma característica dos processos criativos de que são em verdade frutos de processos coletivizados, e que a inversão proposta em direção ao coletivo ativa leituras no campo sociológico das relações criativas historicamente. Os registros que o indivíduo faz apontam para o modo singular de como percebe e dialoga com o mundo.

### 3.5 INDIVÍDUO - SOCIEDADE

De acordo com Simondon, 2020, é certo afirmarmos que a relação indivíduo-sociedade acontece no presente. Para a sociedade, a temporalidade presente contém o passado (social e individual) e o futuro, preservando assim a condição de devir da sociedade, em que “ela é a operação e a condição de operação pela qual se cria um mundo de presença mais complexa que a presença do ser individuado sozinho” (Simondon, 2020, p. 436-437). Ou seja, ela não é o simples agrupamento de indivíduos nem tampouco os prescinde, mas ela recobre os indivíduos enquanto estes a complexificam.

Já o indivíduo, com um passado e um porvir, está em relação à sociedade (que o recobre) condicionado ao contato presente, obrigado a passar pelo social para continuar seu processo de individuação. Simondon afirma que “do passado social, o indivíduo retira tendência e impulso para tal ação” (2020, p. 436), ou seja, é do passado social que partem as escolhas feitas de modo individual. O que está em jogo é a passagem do indivíduo pela sociedade, a afetando e sendo afetado por ela, o que indica ser um processo engendrado de criação.

O autor destaca a importância de não compreendermos o social como substancial, e sim enquanto “sistema de relações”, que enquanto possibilita relações também as nutre. Essa relação se dá a partir de nexos de relação entre os traços sociais presentes no indivíduo com os traços individuais presentes na sociedade, ressaltando assim o caráter relacional tempo-espacial.

A partir do entendimento de nexos de relação, Simondon argumenta que um grupo não é composto por uma aglomeração de indivíduos, mas por uma “sobreposição das personalidades”, na qual compreende que o grupo seja o lugar-comum de sobreposição de tensões, tendências, atitudes somáticas e crenças. Este movimento, entretanto, não ocorre de um “fora” para um “dentro” do grupo, ao contrário, o recobrimento das personalidades individuais constituem o grupo como um processo de individuação, de resolução de um problema, é o que estrutura o grupo, o que “nasce quando as forças do porvir, abrigadas por inúmeros indivíduos vivos, chegam a uma estruturação coletiva” (Simondon, 2020, p. 443).

O que o autor está afirmando é que a criação do grupo não parte da reunião de pessoas segundo um contrato, mas como resultado das tensões e estrutura para as relações. O que se vê é que nem o grupo condiciona os indivíduos, nem os indivíduos condicionam o grupo, mas sim que é “a participação, o recobrimento, ambos realizam-se nesse instante de individuação do grupo e individuação dos indivíduos agrupados” (Simondon, 2020, p. 443).

Ao tratar a individuação de grupo, Simondon considera que o indivíduo é sempre-já biossocial, pois, para se perseverar vivo após a individuação biológica que o faz nascer ser vivente, é impossível não estar em meio a trocas sociais. A individuação de grupo não se trata de relações que vão entre os indivíduos, o que nomeia de relações interindividuais, mas que se refere à ação transindividual, “o que faz com que os indivíduos vivam juntos, como os elementos de um sistema que comporta potenciais e metaestabilidade, espera e tensão” (Simondon, 2020, p. 450), um sistema em que tais potenciais serão estruturados e resolvidos.

O que o autor diz é que o transindividual atravessa o indivíduo, “os faz coincidir”, é um sistema de comunicação por meio das significações. Esta entrada no transindividual busca resolver as problemáticas que a individuação biológica não esgotou, fazendo comunicar a carga pré-individual que é. Deste modo, o transindividual está relacionado com uma força que não pertence ao indivíduo nem se encerra nele, tão pouco ela é social. O transindividual tem a ver com a comunicação que atravessa os indivíduos ativando as virtualidades pré-individuais, provocando os indivíduos a novas individuações.

De acordo com Liliana da Escóssia (2009), foi a partir do século XVII que se disseminou a ideia de separação dicotômica entre indivíduo e coletivo, o que denota às relações uma fragmentação e produz um efeito de hierarquização. Tal separação, assim como observada ao longo desta pesquisa via MO\_AND e Salles e Colapietro, difere e polariza “individual-coletivo, ciência-arte, tecnologia-cultura, sujeito-objeto, natureza-cultura, mente-corpo, trabalho manual-trabalho intelectual, psíquico-social, saúde-doença e normal-patológico” (Escóssia, 2009, p. 690).

Conforme a separação dicotômica, se em um polo encontra-se o indivíduo, no outro encontram-se os agrupamentos comunitários, sejam eles o Estado, a família, a escola, a igreja, os povos. Tal reducionismo, por sua vez, produzirá desfalques na elaboração de pensamentos complexos. Não se trata, segundo esta abordagem, de identificar o coletivo apenas enquanto um agrupamento de pessoas de alguma ordem, nem de identificar o coletivo como o social, mas de um entendimento acerca de um “plano de coengendramento e de criação” (Escóssia e Kastrup, 2005, p. 296) no qual a lógica está assente na relação. Segundo Escóssia (2009),

negar o engendramento e converter tudo a uma coletividade total perpetuaria a lógica reducionista.

Ao tratar o engendramento, a autora se refere a um “processo que antecede, integra e constitui os seres” (Escóssia, 2009, p. 690), o que propõe um modo de relação no qual é a situação com os elementos, na duração do encontro, que determinará as direções possíveis, não uma condição predefinida. O termo utilizado pela autora é “agenciamento”, esclarecendo que é a situação “espaço-tempo” que portará os termos da relação. A partir disso é possível dizer que a relação mudará a cada encontro, a depender dos engendramentos em cada situação, sempre atualizando-se.

A dobra proposta é o desvio de uma relação com termos predefinidos a favor da entrada em um plano que priorize antes a relação enquanto condição, o que confere ao plano relacional o direcionamento dos termos, que por sua vez destituirá as dicotomizações, “já que o plano coexiste com o que ele engendra” (Escóssia e Kastrup, 2005, p. 302). As autoras consideram que o funcionamento do plano coletivo se dê por agenciamento, no qual o que se produz da relação seja composto por todos os elementos em relação, constituído por um “entre” no qual não se trata de um justo meio entre as individualidades, embora as compreenda, mas de um entre de caráter impessoal, comum e partilhável. A manutenção de um campo comum também envolve a explicitação de incertezas e angústias, como pode ser visto no relato abaixo:

- Qual que é a sua questão?
- O que eu ia dizer é que eu não sei se é uma questão minha mesmo ou se é uma coisa externa, mas eu não tô confortável no momento com as coisas que se apresentaram. Tá tudo bem, mas fazendo o espetáculo hoje e ouvindo todos os apontamentos que foram feitos, eu não me sinto confortável. Algumas coisas não estão fazendo muito sentido. [...] Parecia que as coisas estavam meio deslocadas.
- Eu não sei, talvez seja um sentimento de angústia de você perceber a sua solidão, assim sabe, em relação às coisas. De quando as coisas não estão firmadas mesmo e você em um estado de não saber e de abrir mão da certeza. Por exemplo, esse bloco que a gente tinha já era uma coisa que já tava quase, parece que tava se sedimentando, quase virando uma parede de concreto, e aí de repente você percebe que não sabe, que a gente tá num abismo, e isso causa uma angústia muito grande.
- Insegurança né, mas isso é ótimo porque a gente tá falando disso.
- Que é o ponto de partida do AND (MO\_AND) na verdade, só que às vezes isso fica mais forte. É tipo quando você tá jogando aí você faz uma jogada e no momento seguinte você percebe, putz!
- Exatamente isso, você acha que tá seguro e de repente, cancela aquilo, nada faz sentido, não tem um padrão.
- Ou
- Ou você cria um padrão na sua cabeça
- Ou você percebe, não que você perceba que nada faz sentido, mas que você perceba que você tá tentando
- Dar sentido

- Dar sentido pra algo, enquanto essa coisa continua fazendo o sentido escapar o tempo todo porque ela é maior que você. E aí o seu trabalho é acompanhar a coisa ao invés de tentar dizer pra onde que a coisa tem que ir.
- Deixar a coisa te levar.
- Se não a gente cai no abismo de “não tem sentido”, então abandono. não, não tem sentido mesmo, que bom. Quer dizer, tem sentido, não tem significado, retomando as palavras da Fernanda (Eugenio). Ou tem significados, muitos, muitos e muitos e muitos.
- Deu pessoal? Por hoje é só que não foi tão só.  
(Acervo TEATRO SECALHAR, 2018.)

O que vemos relatado pelos integrantes da TEATRO SECALHAR, como os trânsitos entre o que se produz coletivamente e os afetos implicados e percebidos de forma singular, recupera o que Escóssia (2009) trata acerca do “coengendramento das formas individuais e sociais, origem de toda mudança” (Escóssia, 2009, p. 690), enfatizando que não se trata de um polo ou de outro, mas da relação entre eles, ao mesmo tempo, em movimento e interferindo-se. O coletivo transindividual é, portanto, o campo no qual as forças e as formas estão em relação, e produzirão, como efeito do engendramento, os processos de individuação. Destaca-se o fato de que são as formas que dão contorno ao campo, por serem identificáveis, embora não sejam elas apenas que definirão a relação, reafirmando que o coletivo transindividual é um “plano concreto de práticas e de relações ético-políticas” (Escóssia, 2009, p. 690).

Manter um plano comum em que essas condições possam ser trabalhadas é um investimento energético tamanho, mas quando acessado pode produzir, talvez, um artefato do encontro que diga de algo maior do que o privado, que faça refletir os processos de socialização, que dê a saber de um conhecimento e de interfaces de engendramentos coletivos. Jade Giaxa, integrante do grupo, diz que:

Durante a montagem do espetáculo lepAp, o coletivo da TEATRO SECALHAR se deparou com ações heterotópicas, sendo estas guiadas por posições machistas advindas dos dois únicos integrantes homens da companhia durante a encenação. O poder procedente das figuras masculinas ampliou agressivamente o tempo de cena entre os performers, apesar de, naquela época, o grupo ser composto de cinco mulheres e dois homens. Após apontamentos externos acerca do constante protagonismo masculino em cena, o grupo retomou o protagonismo masculino agressivo como uma primeira nova posição, assumiu essa nova posição enquanto uma zona de passagem para reparar a reprodução heterotópica válida até aquele momento e passou a trabalhar as lacunas do protagonismo por meio das mãos femininas (Giaxa, 2022, p. 45).

Giaxa se refere às projeções sociais ligadas a regimes de controle subjetivo atrelados às estruturas sociais. Em oposição a um fazer egoico, o MO\_AND propõe fazer das singularidades um plano comum coletivizado. Não se trata então de descartar o que se entende

por individual e pasteurizar as diferenças em prol de um coletivo raso, mas pelo contrário, trata-se de um fazer comum às forças que estão sempre e já em jogo de modo engendrado, coletando delas as imagens portadoras das relações componentes.

## 4 AGENCIAMENTOS COLETIVOS

### 4.1 REPERFORMANCE DO CORPO SOCIAL

Com Fernanda Eugenio (2019d), vimos o termo des-cisão introduzido como elo de re-ligação do par sujeito-comunidade, humanos-não humanos, reposicionando a noção de inseparabilidade da qual fomos apartados pelo pensamento e interesses modernos, direcionamento no qual o eixo nomeação-separação-controle funciona a favor do sistema de produção que tenta aniquilar dissidências ou modos outros de convívio.

Ainda em diálogo com o MO\_AND, é possível dizer então que a qualidade de apreensão produzida pela experiência com as práticas pode identificar tendências, hábitos, costumes, que podem ser reposicionados ou feitos matéria de jogo. Se considerarmos os agenciamentos coletivos, pode-se observar que, a partir da maneira com que as ações são realizadas, são elas os sintomas, os efeitos ou resultados das trocas que cada pessoa fez e continua fazendo com o meio social no qual vive.

No dia 20 de agosto de 2018, a TEATRO SECALHAR se encontrou para mais um dia de investigações, porém nem todas as pessoas puderam chegar no mesmo horário. Como haviam combinado, sempre que possível, a investigação começaria com quem fosse possível, e cada pessoa que chegasse, quando chegasse, faria um exercício de reparagem da situação, para que pudesse entrar em relação com o que estivesse acontecendo. Neste dia, estavam já no TELAB Santos, Giaxa e eu. Arrumamos a sala de ensaio com as cadeiras e os papéis. Jade Giaxa estava fora do teatro; saí para pegar água e quando voltei vi Santos sentado à cadeira da cena, com os papéis em mãos. Não planejamos já iniciar, mas me pareceu que já estava iniciado. Não chamei Giaxa e fiquei ali observando as ações de Santos.

Na sequência, Santos e eu começamos um jogo de “meninos brincando de guerrinha”, no qual o tom tinha um quê de violência e de prazer. A certa altura, Giaxa passa a integrar as ações, que vão sendo desdobradas, e com o desenrolar das ações, chegamos a posicionar um quadro escolar no centro do palco, e Santos escreveu o texto bíblico nele. Nos sentamos para ver o quadro e acolhemos o fim do jogo.

A sequência de ações realizadas neste dia, posicionadas com a cena investigada a partir do frame de Café Müller e os outros artefatos produzidos até então, serviram de base para um recorte dramaturgico, que foi ensaiado e apresentado para o orientador do processo, Francisco Gaspar Neto, no dia 16 de setembro de 2018:

Quadrante esquerdo/frente do palco: outras sete folhas de papel tamanho A5 enfileiradas em frente uma cadeira, sozinhas. Quadrante esquerdo/fundo do palco: uma folha de cartolina em branco. Pedacos de cartolinas com coisas escritas estão nas mãos de um homem, que entra em cena e os coloca em um recorte de luz quadrado que estava aceso desde o início. Três folhas mais ou menos do tamanho de uma A4. Um caderno/agenda preta tamanho A5 está sobre a cadeira sozinha com as folhas enfileiradas no chão. A agenda é pega pelo homem e é aberta e folheada, lida. Enquanto as folhas do chão são vistas e contadas, a agenda é vasculhada, balanceada e uma outra folha tamanho A5 dobrada cai de dentro dela. Quadrante direito/frente do palco: sete folhas de papel tamanho A5 enfileiradas e uma desenfileirada, e uma caderneta de capa preta estão em frente de uma cadeira de madeira, ao lado uma mulher sentada no chão. A folha de papel desenfileirada é pega pela mulher sentada no chão. a folha é feita avião e colocada sobre a cadeira vazia. a folha de papel é vista sendo feita avião por dois homens, aquele primeiro e um segundo. uma das folhas enfileiradas do chão é pega pelo segundo homem e feita avião, como cópia, e também colocada sobre a cadeira. Uma segunda folha enfileirada do chão é pega pelo primeiro homem, feita avião e colocada sobre a cadeira. as folhas vão sendo uma a uma por eles feitos aviões e pousando sobre a cadeira. uma folha resta no chão, ainda por fazer-se avião, uma está em processo de fabricação na mão do primeiro homem, e um dos aviões agora está prestes a alçar voo em direção da cadeira pelas mãos do segundo homem. O primeiro avião é lançado e pousa sobre a cadeira. Um segundo avião é arremessado pelas mãos do segundo homem em direção da cadeira, e pousa. Outros aviões são arremessados na sequência, alguns pousam no chão e são colocados sobre a cadeira pelo primeiro homem, que está ajoelhado. A sequência continua, a última folha enfileirada é feita avião. Os voos ganham ritmo e velocidade acelerados. O curso dos aviões muda e passam a ir em direção ao primeiro homem, ainda ajoelhado. Eles voam das mãos do segundo homem que está em pé. Um avião voa, pelas mãos do primeiro homem, em direção ao segundo homem, o acertando na perna. Todo o espaço cênico vira pista de pouso, os aviões voam em direções opostas, acertando os homens, que se deslocam pelo espaço. Os voos que começaram leves e brincando no ar vão aos poucos se tornando mais intensos, voos diretos de ataque. Os aviões voam fortemente lançados pelas mãos dos homens. Os aviões voam por detrás de trincheiras-cadeiras que se deslocam pelo território, tendo na mira sempre o homem, hora um, ora outro. Um avião fica preso na mão do segundo homem e é oferecido ao primeiro homem jocosamente, o avião é feito brinquedo-moeda de troca para a aproximação física deles. As cadeiras são acionadas e feitas de barricada pelos homens. A mulher se vê em meio a uma guerra, desviando entre eles. Os homens batem as cadeiras umas contra as outras. O primeiro homem cai e o segundo homem faz uma sequência de ataques com vários aviões de uma vez. A mulher se levanta e sai. Os homens param em posição de ataque, mas cessam os arremessos. O primeiro homem coloca uma cadeira atrás do segundo homem, que senta, ele tem um avião na mão. Uma segunda mulher entra em cena, pega um dos aviões do chão, e senta-se na outra cadeira. Todo o tom da cena muda, as luzes diminuem. O primeiro homem se senta na frente do palco à esquerda e observa. Inicia-se uma cena entre o segundo homem e a segunda mulher, começando por arrastar as cadeiras, sentados, até as apoiarem na lateral do palco. O primeiro homem vai ao microfone fora da cena e diz três vezes, pausadamente: ataca ele. A segunda mulher se levanta e começa a correr, para frente e para trás, em linha reta, em quase desequilíbrio. O primeiro homem, diz: ataca ela. O segundo homem se levanta e corre, para frente e para trás, em linha reta, repetindo os gestos da segunda mulher, juntos, correm em desequilíbrio e caem, repetidas vezes. Entra uma música na qual evidencia-se sons de batidas. Começam a correr em círculo, e as luzes se apagam. Correm no escuro. A primeira mulher volta ao centro do palco, no escuro, e, com a luz de um celular, persegue iluminando os corredores. o segundo homem e a segunda mulher se chocam, e ao se chocarem, se abraçam. Ficam abraçados por alguns segundos e então a mulher tem seu corpo escorregado até o chão, caindo. Ela, com a ajuda dele, é levantada e se abraçam novamente, com impacto. Se abraçam e ela cai. Toda a cena acontece no escuro, a não ser por relances de luzes que vêm da projeção feita pela primeira mulher. A sequência aumenta em ritmo, acelerando também a respiração deles. O primeiro homem, de

fora da cena, diz ao microfone: não é assim que se cai. Eu preciso repetir, não é assim que se cai. Eu preciso repetir e repetir, não é assim que se cai. Inicia uma música que remete ao ritmo de um tango. A segunda mulher e o segundo homem começam, juntos a cair. Levantam-se e caem, separadamente, alternadamente, incessantemente, várias vezes. O segundo homem diz: eu não aguento mais. O som é retirado. A segunda mulher solicita que acendam as luzes e diz: mas eu aguento. Ela segue fazendo as quedas, levanta-se, desequilibra-se, e cai. O segundo homem se levanta, e reinicia as quedas, fazendo par com a mulher, que o ensina a cair. Eles param de cair, se sentam, e ela diz a ele: é o tipo de coisa que você tem que aprender sozinho. O primeiro homem entra em cena, pega uma folha de papel do chão, amassa-a fazendo uma bolinha, e arremessa contra o segundo homem. Aos poucos, reiniciam um jogo de ataques, agora transformando os aviões/papéis em bolinhas. A segunda mulher sai de cena. Entra em cena uma terceira, que pega uma folha de papel e faz com ela uma flor. Ela intercepta o primeiro homem e o oferece a flor, que a pega. O segundo homem se aproxima, pega a flor, e começam, os homens, a fazerem flores. A terceira mulher pega uma cadeira e a traz de volta a cena, pega uma das cadernetas e se senta. O segundo homem, ao ver a ação, faz o mesmo. Enquanto o primeiro homem coleta as flores feitas, fazendo com elas um buquê, o segundo homem e a terceira mulher, sentados cada um em uma ponta do palco e voltados para o centro, folheiam os cadernos. O primeiro homem com o buquê passa pela frente da mulher e oferece o buquê ao segundo homem, que se levanta, e ao fazer isto deixa o caderno cair. O caderno que caiu é pego pelo primeiro homem, que o começa a folhear. O segundo homem tenta ver junto o caderno, mas o primeiro desvia. O segundo homem vai até a terceira mulher que está lendo uma página do caderno, rasga a folha e a entrega para o primeiro homem, que começa a ler balbuciando. A mulher diz: lê alto. O segundo homem repete: lê algo. Ela não fala mais, e ele segue pedindo: lê alto, e o primeiro homem que começou falando muito baixo agora diz as palavras em som audível. Uma das bolinhas, pega do chão pelo segundo homem, é arremessada por ele e atinge o rosto do primeiro homem quando as palavras ganham volume vocal. Outra bolinha é arremessada e atinge o rosto do primeiro homem. As flores vão sendo amassadas e feitas bolinhas enquanto o segundo homem esbraveja um “lê alto” para o primeiro homem que lê mais alto. O segundo homem grita repetidas vezes “lê alto” enquanto arremessa bolinhas contra o primeiro homem, que lê em voz mais alta. A ação é violenta. Texto lido: ¿O no sabeis que los injustos no heredarán el reino de Dios? No os dejéis engañar: ni los inmorales, ni los idólatras, ni los adúlteros, ni los afeminados, ni los homosexuales, ni los ladrones, ni los avaros, ni los borrachos, ni los difamadores, ni los estafadores heredarán el reino de Dios. Todos os papéis são feitos bolinhas e atingem o rosto e o corpo do primeiro homem (que lê e tenta desviar, correndo pelo espaço), arremessadas pelo segundo homem (que esbraveja e ataca). O ataque cessa quando o homem que lê sobe na cadeira que está no quadrante esquerdo/fundo do palco e lê em tom solene o texto bíblico. O segundo homem abraça com força o primeiro homem pela cintura, que diminui a leitura. Com um dos papéis é feito uma flor pelo segundo homem e depositada muito delicadamente na frente do primeiro homem sob a cadeira, como uma reverência. O homem que lê desce da cadeira e pega a flor, coloca no chão o caderno e a folha lida. A flor é aberta e colocada no chão ao lado da outra, e então todas as folhas de papel espalhadas pelo espaço da ação são coletadas/encontradas, abertas, e alinhadas juntas. Esta ação é feita pelos homens, enquanto a mulher permanece sentada na cadeira, observando. Todos os papéis estão juntos, abertos e organizados no chão na frente da cadeira, no quadrante esquerdo/meio. Pelo segundo homem, é trazido um quadro escolar em branco (que apareceu quando o espaço da ação foi aberto, atrás da cortina). Nele é escrito o texto que foi lido, em letras pretas pelo primeiro homem, e as palavras que diz das qualidades são escritas em letras vermelhas pelo segundo homem. A folha que era lida foi fixada no quadro enquanto era transcrito o texto, depois voltou para o chão ao lado das outras. Os homens saem do foco da ação, sentando-se na plateia, e no palco se vê o quadro escrito, os papéis no chão, uma cadeira vazia, e a mulher sentada na outra cadeira, observando o quadro. Fim. (Elaborado pelo autor)

O recorte apresentado acima teve duração aproximada de 50 minutos. Após a apresentação, o grupo e o orientador conversaram sobre o que foi apresentado. Os trechos a seguir são transcrições da gravação em áudio feita durante a conversa em grupo com Gaspar Neto, em que é possível acompanhar como o processo vinha produzindo efeitos dentro e fora da cena:

- No início tem uma coisa extremamente bem feita que dá o tom do trabalho todo. Vini (Santos) e Rafa (Oliveira) tão ali, Jade tá aqui. tem um jogo ali que o papel cai. No que o papel cai, a Jade (Giaxa) pega o papel aqui. Esse jogo mágico é muito interessante, ele é muito bom. E quem, isso é uma solução cinematográfica que tem muito no teatro, O Rafa faz um zoom na Jade. No que ele virá eu viro junto com ele e procuro imediatamente o que ele tem interesse: a Jade tem um papel na mão, perfeito. A gente começa com uma cena super bem estabelecida, muito bem montada, que dá o tom do que vem depois. O que acontece: no que você (Vinicius) sai de lá e vem pra cá, e a Jade vai pra trás da cadeira, a mágica acaba. O quê que a gente tem daí em diante? A gente tem daí em diante um exercício egóico seu (Vinicius) e do Rafa. Por que que eu tô dizendo isso? Porque a Jade fica sem função. Então a gente transforma ela num ser mágico, e desmonta ela logo depois. E aqui a gente tem que lembrar aquele momento que aconteceu no último encontro da gente na quarta-feira, que é aquele momento que a gente pára com o Modo Operativo AND de vez porque o teatro se instalou. A máquina não pode mais ir contra ela mesma. O teatro se instalou, ou seja, nós conseguimos, parabéns pra todos vocês, vocês conseguiram fazer uma coisa que eu disse durante muito tempo aqui na Fap que não ia acontecer, que é que o Modo Operativo AND não seria capaz de produzir um processo teatral. Vocês conseguiram. Vocês falseiam o processo?

- Não.

- Vocês não falseiam no processo. Vocês foram honestos com o processo? Foram honestos com o processo. Agora acaba. Eu vou explicar depois com calma porque que acaba, Por que acaba porque é um processo muito bonito em que ele acaba e não acaba ao mesmo tempo. Mas o que acontece: vocês oferecem pra gente, não importa o processo que deu, pro espectador não importa o processo que deu início ao trabalho, importa agora a hora que to olhando, que eu to aqui, to diante disso, Nesse momento, isso é extremamente problemático. Por que? Porque você (Vinicius) dá início ali, o Rafa vem, aí a Jade se esconde atrás da cadeira e fica soprando, isso é muito fraco, isso é muito fraco. E quando vocês começam o jogo de vocês aqui, O jogo em si é interessante, ele fica muito desinteressante porque a Jade, porque o espectador tem um tempo muito lento, porque é uma relação desigual, a gente já montou o processo, e ele (o público) tá montando o dele. A gente faz uma coisa muito bonita de não fechar o processo, montar um processo que dê algumas peças pra ele também encaixar, só que ele acabou de chegar, ele é lento. Então eu vejo esse movimento bonito, boom vocês começam, eu ainda tô na Jade, eu to tentando encaixar aquela peça, que só vai retornar no momento em que a Jade bate os pés ali, mas aí fica muito pouco porque ela é uma figura coadjuvante de um jogo que eu não sei ao certo porque que existe. Então aí continua, o jogo continua todo, aí a luz apaga. No que a luz apaga, aí começa a cena lá do Caffé, e a gente faz isso de novo. Então assim, é um Smurf desgraçado que tem no trabalho de vocês, vocês estão com um processo muito muito bom e todo processo muito bom tem uns Smurfs mais tendenciosos, porque o Smurf é um tipo de demônio diferente do demônio da criação, o Smurf é um horroroso. O que que acontece? A luz apaga, a Jade ganha proeminência, ela ilumina esse jogo aqui, Aí a cena fantástica, porque a gente tem a referência do Caffé (Mueller - Pina Bausch), mas não é mais o Caffé. Vocês conseguiram criar uma estrutura completamente diferente, muito legal isso, a cena é maravilhosa, a cena toda dos dois (Plahtyn e Oliveira) é maravilhosa. Ela tem dois grandes problemas: você (Santos) como o menino mimado dono da bola continua no centro fazendo oposição à posição que a Jade estava no início, assim,

you não larga o osso, aí vira um espetáculo, tô falando de mim que tô de fora, como o espectador vê, como eu como espectador leio, vira um espetáculo machista, nesse momento. Porque vocês ficam brincando e ela fica sentada ali, quando ela vai brincar você também fica sentado, é como se você fosse o panóptico do espetáculo. Seu corpo (Santos) poderia sair dali tranquilamente, vai embora, desaparece, vai lá pro fundo, aparece como uma santa, uma Verônica, alguma coisa qualquer lá no fundo depois sabe, de vestido vermelho, porque não importa, mas aqui (na frente) não. Aqui é o espaço dela que você tirou ela no início. Tá entendendo? Isso não passa pela cabeça de vocês mais isso?

- Da minha não.

- Eu tenho questões.

- Jenny (Bittarello) já tinha tocado.

- Já, eu tinha falado com Petra (Peyerl) isso.

(Acervo TEATRO SECALHAR, 2018).

Santos descreve um incômodo que foi percebido pelos integrantes do grupo, pois em nenhum momento até ali tinha sido falado sobre misoginia e machismo:

[...] que a cena estava misógina, que a posição que Jade e Jennifer ocupavam nela era problemática. Saímos daquele ensaio com um aperto no peito, angustiadas e angustiados. Combinamos de escrever textos individuais para o encontro do dia seguinte, escritas que tentassem organizar de alguma forma os afetos em jogo (Santos, 2018, p. 22).

Nos perguntamos como deixamos passar, como chegamos nessa situação, e como agiríamos dali em diante. Após a saída do orientador, continuamos conversando sobre decisões e propostas de direcionamentos possíveis:

- A gente tava falando sobre essa questão de escola né, [...] e a gente tava percebendo como as meninas geralmente elas as que ficam assim oh, tipo, tem uma coisa que elas tão quase falando só que elas não falam, os guris falam qualquer merda assim, e tem muito essa relação, porque as gurias daqui sempre entram e elas ficam tipo, cê sabe que tem uma coisa, e você falam o que vocês quiserem, sabe.

[...]

- Quando a Jade fica filmando é muito pesado, porque ela é a menina que tá filmando a outra menina numa relação com aquele cara, assim.

- Quando eu tava na escola gravaram uma menina transsando com um cara no banheiro, e eu tava na quinta série. a polícia entrou no colégio rastreando quem tinha o vídeo.

[...]

- Eu acho que rolou muito um apego na coisa e a gente não mexeu, entende? Tipo, o dia que a gente chegou (20/08/18) e começou a fazer porque a gente queria fazer alguma coisa, ocupar o tempo, e as meninas foram chegando. A Jenny tava ruim no dia, e a Jade entrou, Mi só chegou depois, Karina só chegou depois, a Petra também, e a gente foi fazendo, e a gente tomou isso como construção de algo. Eh, se a gente tivesse identificado naquele momento que não, era a gente que tava brincando só, e não ter tomado como construção de obra, talvez a gente estaria em outro local agora. mas eu acho que a gente se apegou demais entende? e a gente tem muita responsabilidade agora.

- É, mas se a gente tivesse feito qualquer coisa a gente estaria em qualquer outro lugar.
  - E o quanto realmente foi impositivo, entende, com relação a postura de vocês (mulheres do grupo). O quanto foi impositivo mesmo. Porque a gente não falou: tá, a gente só tava brincando. Não, a gente disse: a gente chegou nesse local aqui ok. e colocou a coisa.
  - E vocês chegaram.
  - Mas vocês não tavam junto.
  - Eu cheguei a me questionar a respeito disso, assim.
  - Não foi coletivo.
  - Então, eu olhava pra cena assim, e eu pensava: tá entrando num jogo entre dois ali, sabe. Mas aí eu parava pra pensar e, tipo, as coisas estavam ali. Sabe, tava ali o avião, tava ali o texto que tava desde o início, então tipo.
  - Eu fico pensando que tem um fator de, a gente tomou isso e nesse ponto que é a radicalidade do coletivo né, que me parece. Porque quando você fala isso, [...], me parece que tomar o coletivo na radicalidade do coletivo, é o que a gente fez quando a gente entendeu que nem todo mundo ia tá o tempo todo, e quem não estivesse, quando não estivesse, ia acolher o que estivesse quando chegasse. Eu entendo o que você diz, mas eu não acho que a gente, eu acho sim que teve uma paixão pela coisa, porque entrou num campo de afetos que não tinha entrado até então, acho que até então a gente tava lá brincando com as coisas, e tava até leve, tava tudo bem leve, e de repente um negócio pah, [...] Então eu fico achando na verdade que eu acho que a gente entendeu que a gente precisava de um espetáculo, a gente precisava de uma estrutura, a gente precisa de um bloco, a gente precisava de uma dramaturgia, e a gente falou: é isso, nossa dramaturgia é essa. Eu acho que a gente teria se apaixonado se a gente não estivesse falando sobre, se a gente tivesse simplesmente seguido e falado: ah, isso aqui é isso aqui, fechou, acabou, é isso aqui que a gente vai apresentar, e a gente não tivesse discutindo. Porque quando a gente tá discutindo, eu tenho a sensação de que a gente não tá apaixonado justamente porque a gente tá mexendo num campo que é um campo que capturou a gente, e é um campo afetivo muito forte, e por exemplo, só de surgir a ideia de mudar as coisas, por necessidade do que seja, já é um indício de que a gente não tá apaixonado. se a gente tivesse apaixonado a gente ia querer segurar a coisa como ela tá. Eu fico pensando que foi mais a condição da coisa, condição de ter que ter uma dramaturgia, condição de ter que ter algo construído, que fez a gente juntar todos esses cacos e falar: é isso, mais do que o apaixonamento.
  - Eu acho que foi um manuseamento do que foi possível, não uma manipulação.
  - Sim.
  - Eu acho que isso aqui serve até pra vida, oh: condição para a mudança - de não estar apaixonado. Se não você não consegue mudar.
  - E é muito louco esse exercício, que eu acho que é um exercício muito radical de novo, que é tomar isso como matéria de trabalho, não é o que poderia ter acontecido ou que poderia ter sido, o que a gente tem no fim das contas é uma dramaturgia com todas essas coisas que a gente tá apontando, inclusive com esses signos de machismo, de distanciamento e tudo mais. Como é que isso vira matéria de trabalho.
  - Que não é excluir né?
  - Que não é excluir.
  - [...]
  - É que eu acho que tem a ver com isso que a gente faz aqui, porque a gente acha um campo tão forte que ele puxa a gente, é como se isso que a gente encontrou aquele dia fosse um ímã, ele puxou a gente, e de repente a gente colou nele, e aí se a gente colou nele é isso aí, é esse o trabalho. E é encarar a força disso, encarar o que isso reverbera. Eu digo por que no dia que a gente fez a gente ficou extremamente mexido né? Eu toda vez que eu dou esse texto é muito difícil, ele mexe muito, mas é isso, o trabalho é esse. Se ele movimenta tudo isso em aparentemente um coletivo inteiro, tem um negócio aí.
- (Acervo TEATRO SECALHAR, 2018).

Fazendo uma observação do trecho apresentado acima, em que é possível perceber os afetos em se dar conta da reperformance de um corpo social na estrutura do grupo e no artefato produzido coletivamente por meio de uma metodologia investigação aberta, explicita-se uma inflexão coengendrada na processualidade criativa. Podemos assim retomar e traçar relações com o que Colapietro (2016) conceituou sobre sujeito-comunidade e produção de artefato, como apresentado anteriormente.

O que o autor diz sobre uma historicidade da materialidade é que “um adequado entendimento da ação encarnada é inseparavelmente ligado a um entendimento detalhado de práticas históricas, processos significativos, trabalho (ou operações) inconsciente, acessórios eróticos, materialidade densa e subjetividade dividida” (Colapietro, 2016, p. 46), em outras palavras, o artefato porta, sempre-já (Silva, 2019), aspectos temporais e sociais, entrelaçados e produtores de efeitos. O que se destaca é a materialidade, falando ela própria sobre um regime de produção, posto que, segundo o autor, as ações empenhadas pelo sujeito são sempre reflexo de uma subjetividade que é historicizada. Colapietro argumenta que a importância em observar os artefatos está na possibilidade de identificar os códigos históricos presentes ali, posto que os “artefatos obtiveram o poder de forjar percepção e sensibilidade, experiência e atitude. Além disso, eles têm o poder de definir o modo como outros assumem a tarefa de forjar gêneros e mídias” (Colapietro, 2016, p. 48-49).

Fernanda Eugenio (2019b) em conversa com Ana Dinger falam sobre o que se percebe ao realizar práticas continuadas dos exercícios propostos com o MO\_AND, ao observar as ações durante os jogos, que as tomadas de posição podem explicitar características habituais de cada participante. Em associação com um exercício de atenção e de testemunho de si, podem ser identificados padrões de comportamento por meio de repetidas formas de se colocar em relação, tanto que:

[...] a prática da atenção constante, essa frequentação persistente do problema do encontro, com as suas recorrências e as suas diferenças emergentes, vai explicitando as tendências de cada praticante. Essa explicitação, por sua vez, permite que aquilo que poderia ser um padrão fechado e recorrente se disponibilize como matéria, abrindo-o desfragmentando-o, fractaliando-o (Eugenio; Dinger, 2019b, p. 9).

A matéria citada aparece como uma imagem que fica evidente, e essa imagem acaba falando de quem a fez. A partir desse momento, é possível tomar uma decisão: continuar fazendo com que as mesmas coisas fiquem operando do mesmo modo, ou mudar de caminho (ou pelo menos tentar mudar de caminho, ou pelo menos tentar mudar de comportamento). Esta característica está presente em diversas técnicas de investigação aberta, como a Criação

em Tempo Real de João Fiadeiro, nos Tuning Scores de Lisa Nelson, ou nas pesquisas de Judson Dance. Segundo Gaspar Neto:

[...] o que se coloca em risco neste tipo de composição é o próprio ego do jogador, já que é na interrupção dos seus atos habituais de percepção e ação que se encontra a abertura necessária para a comunicação de dois processos que diferem somente em magnitude. Podemos dizer que os jogadores, usando as palavras de Simondon (2015b), põem em comunicação o plano das singularidades que vagueiam no espaço e o plano das estruturas e funções que já contam com suas histórias próprias (Gaspar Neto, 2016, p. 98).

Além disso, é possível acessar registros que dizem de matérias subjetivas postas (ou emergentes) em jogos, como estamos por vezes às voltas de memórias (particulares-coletivas), com afetos e questões que atravessavam as pessoas do grupo, cada uma a seu modo. Também importa a maneira como nos relacionamos com cada um desses atravessamentos e como viram matéria de jogo, acolhida pelo grupo.

Ao afirmar que o processo de criação de grupo, sujeitos e artefatos é um processo coengendrado, tomando como base conceitual as noções sujeito-comunidade (Colapietro, 2016), transindividual (Simondon, 2020), e política da reparagem e ética da suficiência (Eugenio, 2019c), operacionalizadas por meio de uma investigação aberta (Gaspar Neto, 2016), é possível fazer relação com o que Salles (2011) vem dizer sobre um dos aspectos da criação. A autora destaca que embora os processos possuam uma margem de abertura ao acaso, é possível perceber tendências no seu caminho. Dito de outro modo, os posicionamentos em jogo laboratorial estão, sempre-já, atravessados pelos processos de socialização nos quais os integrantes do grupo estão enredados, como aponta Gaspar Neto:

Através da criação de soluções para problemas comuns ao grupo, cada indivíduo se vê obrigado a encontrar novas relações entre o que lhe é ofertado e os modos suficientes de correspondência; isso faz com que o grupo crie a si mesmo, na medida em que cada indivíduo corresponde, a seu modo, com seus referenciais históricos e idiosincrasias a problemas colocados para o coletivo; o grupo encontra a solução dos problemas dentro da dimensão na qual eles são propostos e a partir das tensões internas da problemática em questão; nem em regras gerais socialmente consagradas (leis, opiniões, moda), nem em pressupostos individuais (gosto, hábito, tendências). As únicas regras válidas são aquelas constituídas pelo próprio fazer coletivo, concretamente, como condição e não como condicionamento (Gaspar Neto, 2016, p. 187).

O que Gaspar Neto indica é que, à medida que problemas são encontrados coletivamente, cada indivíduo é afetado por tais questões de forma singular, mas as soluções às problematizações são encontradas no próprio campo comum que atravessa todos os indivíduos e que constitui o grupo. Conforme apontado por Liliana da Escóssia (2009), nem

todas as práticas coletivas contribuem para a manutenção de um coletivo transindividual, perpetuando sistemas distintos e normalizados. Para que seja alcançado, é preciso um investimento em metodologias de criação que mantenham condições de aparição e acolhimento da diferença, garantido experiências relacionais transversais.

Tais qualidades transversais facilitarão os movimentos transdutivos (Escóssia, 2009) que proporcionarão afetações recíprocas entre todos os elementos em agenciamento, um espaço-entre prolífero de relações. Não se trata assim de um plano externo a cada elemento em relação, mas de um esforço pela própria manutenção de um plano coletivo, plano coengendrado entre formas e forças.

A subjetivação anunciada enquanto processo carrega em si a dimensão de incompletude, permanente movimento, articulação em contínua atualização. Deste modo, pode-se dizer que as linhas de forças são causa e efeito em tais processos. Na abordagem apresentada pelas autoras Liliana da Escóssia e Silvia Tedesco (2015), apresenta-se um conceito de coletivo que não está limitado pela dicotomização dos opostos sujeito-social, mas no qual estão associados, compreendido pelo plano das formas e o plano das forças. Os planos não se opõem, mas se relacionam e se cruzam.

Sentindo afetos cruzados resultantes da leitura feita por Gaspar Neto da cena apresentada, na qual destacou o aspecto da misoginia, os integrantes da TEATRO SECALHAR decidiram fazer um jogo com a temática emergente, a fim de investigar como poderiam dar um rumo ao que se apresentava. Combinou-se que neste dia os homens do grupo não proporiam ações, já que no recorte anterior eram eles quem estavam a maior parte do tempo realizando ações. Para isto, os homens estariam presentes mas não fariam posições em jogo, o que em si já era uma posição muito significativa.

A partir do último frame do recorte de cenas que tínhamos feito (uma mulher sentada em frente a um quadro branco com o versículo bíblico escrito), as mulheres do grupo fariam uma posição, imaginando que novas ações poderiam contribuir para uma dobra das cenas, ou produzir efeitos no que veio antes e ao que quer que viria depois. Apresento um resumo da sequência de ações. O jogo deu-se da seguinte forma:



*Imagem 9 - Frame final do primeiro recorte, Jade Giaxa sentada em frente ao quadro. 2018. Print de tela a partir do vídeo. Organizado pelo autor. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018.*

Uma mulher está sentada em uma cadeira voltada para um quadro branco onde se lê um trecho de um texto bíblico. Ela se levanta e começa a apagar os escritos com a mão, deixando apenas as palavras em vermelhos (os adjetivos ofensivos). Uma outra mulher a entrega um apagador, e uma outra molha o apagador para facilitar. O quadro começa a balançar e uma das mulheres começa a fazer a luz piscar. Ficou escrito apenas a palavra “afeminada”. Uma outra mulher inseriu duas barras, “a/femi/nada”. Uma outra mulher escreveu “afeminadas” com letra cursiva, e a primeira mulher escreveu “afeminadas” com letra maiúscula. As palavras estavam escritas em cor vermelha, e uma das mulheres acoplou a estrutura do quadro um sutiã e uma calcinha vermelha. Absorventes foram colados ao quadro, e tinta vermelha foi aplicada a eles.

Uma mulher pegou um esmalte e começou a pintar as unhas da mão de um dos homens, que estava sentado assistindo às ações serem feitas. A ele foram entregues sacolas de lojas de cosméticos para segurar, e ele foi direcionado a sentar na cadeira que ficava de frente ao quadro, onde anteriormente a mulher estava sentada. Após esta posição, as mulheres fizeram ações que “transformavam” um dos homens em uma mulher: as unhas dos pés foram pintadas, e ele foi maquiado, depilado com pinça, vestido com sutiã com enchimentos e vestido, perfumado. Um livro foi colocado sobre sua cabeça para que mantivesse a postura

ereta, e foi solicitado que girasse e dançasse assim. O tempo todo o clima estava “leve”, com sorrisos e sutilezas tanto dele quanto delas.



*Imagem 10 - Vinicius M. Santos. 2018. Print de tela a partir do vídeo. Organizado pelo autor. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018.*

Quando derrubou o livro, foi colocado sentado. Arremessaram camisinhas embaladas contra ele. Foi entregue uma garrafinha de água a ele, que bebeu um pouco. Ele caiu sentado no chão e ficou. O quadro foi girado e ele no chão também girou, se arrastando. Ele jogou água no quadro; a ele foi entregue o apagador e ele apagou o que estava escrito, jogando toda a água da garrafinha. O outro homem colocou os papéis embaixo do quadro, no chão, o que fez com que os papéis fossem molhados. Quando a água acabou, o homem que estava de vestido começou a deixar pingar saliva no chão. O quadro foi retirado. Foi entregue a ele um pano e um rodo, e ele começou a limpar tudo.



*Imagem 11 - Vinicius M. Santos. 2018. Print de tela a partir do vídeo. Organizado pelo autor. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018.*

Foi colocada uma música clássica cantada por uma mulher, as luzes foram apagadas e uma lanterna de celular foi aproximada dele. Ele continuou limpando. O outro homem também começa a iluminar com a lanterna, até que o homem que limpava é levado a ficar encostado na parede. A mulher sai e o homem com a lanterna fica muito próximo do homem de vestido, o iluminando próximo ao rosto. Escuro.



*Imagem 12 - Vinicius M. Santos e Rafael R Oliveira. 2018. Print de tela a partir do vídeo. Organizado pelo autor. Acervo TEATRO SECALHAR, 2018.*

Como já era habitual nos processos da TEATRO SECALHAR, após o jogo nos sentamos para conversar sobre o que acabáramos de fazer. A conversa era um elemento importante do processo, e ainda que não fosse de todo intencional, essa conversa também produzia efeitos no que faríamos depois, ainda que involuntariamente. Conversar tanto “organizava” o que acabara de acontecer quanto indicava os futuros movimentos, ou mesmo deixava ressoando nos corpos sensações que viriam a ser manifestas quando (e se) solicitadas.

Pode-se dizer que estes bate-papos, que por vezes duravam duas horas ou mais, era como um outro modo de fazer o craft (MO\_AND), como descrito anteriormente. Nestes momentos fazíamos um exercício muito orgânico de reparagem, no qual eram relacionadas as posições que haviam sido feitas e o que reverberaram, mas também como os integrantes eram afetados, quais matérias (fatos, histórias, contextos, memórias) eram atraídas a entrar em relação com aquilo que emergia em jogo. Neste movimento, repetidas vezes histórias pessoais também eram compartilhadas e eram problematizadas como matérias de jogo.

Na conversa feita no dia desse jogo, apareceram algumas manifestações de surpresa, de dúvida, de traumas, de reflexos das experiências singulares pregressas, relatos de memórias, de fatos histórico-culturais, tais como:

- E aí gente, como é que foi?
- Forte!
- Teve alguns momentos que eu achei que a gente ia apelar pra um sexismo desnecessário.
- Mas é como a gente sai disso.
- Esse jogo precisava ser jogado. Na hora que vocês estavam me montando eu pensei: eita, a gente tá caindo num lugar difícil né? Mas é isso, a gente falou que a gente precisa fazer a misoginia né.
- nossa, e a gente fez, se é pra ser preconceituosa, vamos ser pra ver onde que vai levar.
- Eu não sei o que pensar sobre isso, entendeu [as ações], não sei se é justo fazer isso com você [Vinicius], porque você é um cara gay, você tá em outro lugar.
- Eu fiquei preocupada com você também, em vários momentos, se não era pesado demais.
- Eu tentei me distanciar dessas justificativas, porque o que eu tinha que fazer era completamente errado, e parecia que era uma coisa meio transfóbica também, os absorventes.
- A própria ideia do que é esse afeminado, de onde que vem isso, porque também é um símbolo culturalmente que você associa a feminilidade, é um esmalte na unha, é a depilação, é a pressão estética, e vai passar por vários lugares, passa por essa estética, aí foi pra mim mais sexo mas de uma maneira violenta, daí depois passa por essa coisa ... depois de ter rolado tudo aquilo...
- a gente entra com o pano de chão

- eu não acreditei naquilo sabe, tipo vc se fudeu inteiro lá e tem que limpar ainda. é muito isso. nossa pra mim fez todo sentido, já me vi não exatamente ali, mas já me vi em muitas situações assim.
  - E é isso que a gente tá reproduzindo sabe, mas ao mesmo tempo cria um potência absurda. é pesado. eu me questiono o quanto não parece pesado por talvez não ser uma figura feminina, eu tenho a impressão que por ser uma figura masculina o efeito que surge no espectador é maior.
  - mas é triste isso tb né, pensar que uma figura feminina não traria tanto impacto quanto uma figura masculina.
  - [...]
  - Enquanto espectadora mulher essa cena me representa, ela me toca, ela me move, ela me comove, eu me sinto representada por ela de alguma maneira, eu não sei explicar porque.
  - [...]
  - tem muitos tensionamentos aí, muitos e muitos. que é bem interessante porque a gente se propôs a investigar a coisa, e é isso que aparece. isso é uma das coisas que podia aparecer, e apareceu.
  - E é louco porque a gente pensava em dar uma virada nisso, mas... olha pra onde foi.
  - [...]
  - uma coisa que me pegou muito foi a impotência, uma coisa que já tem me pego desde ontem na verdade, o pai do rodrigo faleceu e eu não podia fazer nada, ponto. eu estava impotente em casa a espera de que algo acontecesse. e hoje aconteceu a mesma coisa, eu estava impotente, eu não podia fazer nada, e não é que eu não queria, eu queria fazer mas eu não podia fazer e isso me deu bastante desconforto. e acho que agora a gente pode, deve, rever tudo isso, fazer a lista das ações que foram feitas, fazer uma cuidadoria, remontar isso e ver que lugar que a gente chega. [...] fico pensando o que me sobra, que campo me sobra, porque eu fiquei pensando assim: gente, na adianta pintar a mão dele, é essa porra desse macho, entende? É isso que fiquei me pegando, não adianta, mas aí quando você me diz que é “agora eu sei que lugar é esse”.
  - Tem duas coisas que é: que bom que você se sente impotente, acho que as manifestações do final de semana me puseram nesse lugar, muitas coisas tem me posto nesse lugar, de a gente precisa ser um pouco mais impotente, a gente precisa ser fraco, a gente precisa quebrar, a gente precisa torcer, porque... [...] a revolução precisa ser fraca, ela precisa cair, [...] porque se ela for forte, impávida, onipresente, onipotente, é um homem, de novo. Não que mulheres sejam fracas, não é sobre isso, não é sobre as mulheres serem fracas, mas é um mundo que se construiu onde a fraqueza não é possível, e esse foi um dos homens de novo. Então se sentir impotente é necessário pra nossa masculinidade, pra gente entender os nossos lugares de que “não posso, não posso”. E do negócio que você falou do lugar, acho que tem muito a ver com o co-passionamento [MO\_AND], frequentar o problema do outro, frequentar não o meu problema, mas o problema que se apresenta, e o problema que se apresenta é esse, um problema que me atinge em partes, é óbvio, mas atinge vocês em outras partes, de outras formas, e o todo quando eu tava fazendo ali, parecia que era isso né, eu tava frequentando um problema que não é o meu, eu tava frequentando um lugar que não é o meu lugar, e dói pra caralho, é horrível, mas acho que é sobre isso, estar em outro lugar mesmo, experienciar esse lugar e se recompor, se recompor não pra voltar ao que era, mas se compor novamente.
- (Acervo da TEATRO SECALHAR, 2018.)

Ao longo desse encontro, e também dos seguintes, que ainda abordaram os acontecimentos deste jogo em específico, foram levantadas questões acerca do ritual de efeminar-se (ou ser efeminado), que acontece com as mulheres em núcleos familiares, escolares, de amizade. O que se expressou neste jogo pode ser descrito como reposição da

violência sofrida pelas mulheres no que tange a opressão estética e à conduta social, mas, de novo, nenhuma ação foi previamente projetada, o que explicita, mais uma vez, a previdência que está sempre-já em jogo, o que, neste caso, expressou os modos de socialização que envolve a feminilização em oposição à masculinização a partir de uma concepção genérica e convencionalizada destes aspectos.

Um dos relatos fala sobre as ações realizadas pelas mulheres não serem em si violentas, mas havia uma “agressividade no ar”, um tipo de violência que “opera pelas maneiras mais discretas, às vezes aparece como um cuidado”. Durante a conversa, o que salta é um trânsito muito orgânico entre as experiências de cada integrante do grupo e as relações que foram sendo traçadas com o que veio se desenrolando em jogo coletivo. Expressões como “me vinha”, “me lembrei” e “fiquei pensando” que aparecem mais de uma vez ao longo da conversa e por mais de um integrante são reflexos da produção de “cena” inferidas nos processos de socialização.

Na perspectiva do jogo com o MO\_AND, não é um personagem agindo, não se age como se fosse, e sim com aquilo que porto, que posso dizer que “sou”. Neste sentido, as ações realizadas apresentavam uma situação, e não representava algo combinado previamente. O que se apresenta estava sempre presente previamente em cada indivíduo, como uma caixa de tralhas que foi sendo colecionada ao longo da vida. E embora cada caixa tenha particularidades singulares, ela também diz dos agenciamentos coletivos, também é a expressão de uma comunidade, porque atravessa todos os corpos e com eles faz matéria.

Os aspectos correspondentes à relação indivíduo-sociedade são destacados por Giaxa ao aproximar o entendimento de tralha no MO\_AND com os contextos sociais e políticos de produção de desejo e poder no qual os integrantes do grupo TEATRO SECALHAR estão envolvidos. Neste sentido, Jade Giaxa diz que os acordos são agenciados coletivamente, e “são a unção da matéria que está fora com a matéria que está dentro, e nenhuma delas pode vencer em sobreposição; são a dosagem da presença perante projeções” (Giaxa, 2022, p. 48). Diante do exposto, concluo que estamos a trabalhar com as matérias que portamos e que nos portam, e que elas informam sobre a “constituição cultural e localização histórica” (Salles, 2017) nas quais estamos ligados de modo inseparável.

## 4.2 UMA VOLTA AO TRANSINDIVIDUAL

De volta ao processo da TEATRO SECALHAR, após as conversas do dia 16 de setembro de 2018, Santos sugeriu que o grupo fizesse um craft do que foi apresentado, para

que fosse possível identificar um “terreno” para ver o que salta para um campo semântico, conforme sugestão de Gaspar Neto. Após o craft, foi destacado que configurava o campo semântico os eixos: “passivo/ativo, censura, pastor, bíblia, veado, ladainha, religião, reino, Deus, homossexuais, afeminados, injustos, apedrejar, Maria Madalena, escola, fala feminina, repressão, panóptico, prisão” (Acervo TEATRO SECALHAR, 2018).

A partir disso, Santos sugeriu que fossem escritos textos individuais sobre como estavam os afetos e percepções em relação à matéria que havia emergido, a misoginia, para que depois fosse possível debatermos.

Já no dia seguinte, 17 de setembro, o grupo se reuniu, como podemos acompanhar pelos relatos abaixo:

- pensei em Vinicius (Santos) como uma figura que mexe nos papéis e revisita o passado da escola, e nesse caminho que a escola leva essa figura. Jade como uma amiga do passado, que uma folha em específico traz essa lembrança. Depois o Rafa (Oliveira) aparece e a Jade (Giaxa) vira uma amiga esquecida. É a Jade quem começa a fazer os aviões, mas Rafa e Vini tomam a brincadeira para si, assim como Jenny (Bittarello) é ignorada, mas as suas flores não. Na dança, eu pensei em queda, que as quedas acontecem na escuridão e a Jade tenta mostrar, mas por algum motivo ela fraqueja, ou ela tenta invisibilizar essas quedas e as tentativas de corpos que persistem. Parece que Milena, Jade e Rafa são as únicas pessoas que estão cientes dessas tentativas e que Vinicius não tem a memória dessa experiência, mas aí o Rafa volta pra esse universo pra esse universo do qual você compartilha modificado, e tá a pergunta: como que o Vini lida com isso? e o que não pode ser mostrado. Jenny como figura que observa e espera que alguma ação desvie o curso das coisas mas o texto bíblico insiste em voltar.

[...]

- Eu pensei nessa questão do silenciar feminino, aí eu tava pensando nessas três mulheres que a gente tava vendo ontem, de a mulher que vigia (a Jenny), ou ela reprime (que é a Jade), ou ela cai perante o homem (que daí seria a Milena). Isso seria coisas muito repressoras das mulheres, e aí como a gente anotou a palavra da repressão, eu tava pensando nessa questão elas podiam revolucionar, porque elas podiam relacionar também, porque só está nos 40 primeiros minutos, pode acontecer ainda alguma que comunique com tudo que está acontecendo. porque esse lugar que elas estão quietas ali, mas que fazem ações, podem ter uma troca que sugere a revolução, essa prisão delas vai sugerir uma revolução.

[...]

- A Petra colocou a figura dessas três mulheres, mas eu relaciono comigo também, porque eu sou a que tá no telefone e que é: “ah, foda-se, não to muito afim de falar com ela”, sabe?

- Nossa, é muito pesado, porque ele te descarta pra ele ficar com um cara.

- E com um cara que eu to guerreando, ainda por cima.

[...]

- Eu não consegui escrever porque foi muito forte, várias crises, agora depois dessa reprodução onde eu me calo, tá sendo muito forte eu me recolocar nesse lugar de mulher, socialmente vista como mulher. A única coisa que me veio foi que já partilhei com vocês, que é aquela frase do Artaud: “Nós não somos livres e o céu ainda pode cair sobre nossas cabeças. O papel do teatro é lembrar-nos disso.”

[...]

- A gente ficou destruído ontem, na verdade. no final parecia que tava um grande ruído na cabeça.

- A gente chegou a falar que tá ruim.

[...]

- Fiquei pensando nas memórias, fiquei pensando na mãe, fiquei pensando na mulher, fiquei pensando nessas figuras masculinas.

[...]

- Ter resposta também é um mundo dos homens, a gente quando coloca uma coisa que não tem resposta é porque a gente não tá nesse lugar mesmo, e a gente não quer esse lugar, e tipo... foda-se. chega de ficar seguindo os métodos deles, as estruturas deles pra se fazerem as coisas. E porque a gente não tá ali.

[...]

- E não é sobre sair debaixo dessas histórias e viver no mundo deles.

(Acervo TEATRO SECALHAR, 2018).

Neste encontro descrito acima falamos sobre como estávamos nos sentindo com as questões emergentes sobre a misoginia e o machismo deflagrados no recorte cênico. E como proposto por Santos, escrevemos textos onde traçamos relações entre a cena e nossas percepções e vivências no mundo. O que se deflagrou em cena, a partir de um processo de criação com investigação aberta e sem um eixo norteador predefinido, faz matéria com as subjetividades que constituem o grupo.

Observamos no diálogo entre os integrantes da TEATRO SECALHAR um exemplo desta situação:

- Pensando no jogo, isso que o Chico fala é muito bonito, do “o quadrado virou o teatro”, e aí eu tô dizendo isso porque? A gente saca que é esse lugar da misoginia, a misoginia é a investigação agora, é igual por exemplo você está no quadrado e, sei lá, a investigação é sobre

- Azul

- Azul. ou é sobre linha, Azul. Você vai convocar pra aquele quadrado várias coisas que são azuis, e que se conversam por causa disso, e com as materialidades que você tem, você dispõe. Aqui pra mim não é diferente, Você está investigando misoginia, com isso aqui que a gente tem, o que a gente compõe, pra investigar a misoginia?

[...]

- Afundar o pé na jaca nesse sentido da misoginia com as ferramentas que têm aí, com o que tá aí, e não é forçar que ela aconteça porque a gente não forçou que ela acontecesse em momento nenhum, é fazer o que a gente tá fazendo. E fazendo o que a gente tá fazendo, repetindo o que a gente tá fazendo, as rachaduras vão aparecendo, e quando elas vão aparecendo é a reparação, é perceber: o fim desse jogo tá acontecendo, o que pra mim não é diferente do processo que tá no mundo, dividiu-se os gêneros em dois, definiu-se o que um gênero é e o que o outro gênero é, quais são os atributos, quais são os papéis todos, e aí esse jogo vai sendo jogado, jogado, jogado, jogado.

[...]

- É, essa cena que a Jade ficava ali, eu ficava olhando assim, e aí na real eu só não me mexi porque eu fiquei numa situação que eu não sabia, eu não conseguia sair da cadeira porque eu não sabia se eu agia ou se eu não agia, então eu escolhi não agir, só que também foi muito estranho, foi bem estranho.

(Acervo TEATRO SECALHAR, 2018).

Observando os materiais do grupo, ouvindo os áudios e lendo os textos produzidos, é possível sentir que pairou uma grande dose de incômodo. Por um lado, em perceber a reprodução social inserida na dinâmica do grupo e no artefato produzido pelo coletivo, e por outro lado, porque calhou de aparecer uma estrutura sistêmica de opressão da qual fomos

instigados a pensar sobre, a falar a partir das sensações, emoções, memórias, e a reparar em quais eram as tensões que perpassavam naquele momento.

Expressões como “desconforto”, “desequilíbrio”, “me afetou muito profundamente”, “me pegou de um jeito com uma força”, “repressão”, “doutrinação”, “é muito pesado”, “Eu não consegui escrever porque foi muito forte”, foram usadas como referência para dimensionar os sentimentos do grupo. Uma integrante diz que “no final parecia que tava um grande ruído na cabeça”, ao descrever sua sensação após o encontro no qual foi deflagrada a misoginia.

Não é a minha intenção tratar dos conceitos e efeitos do machismo, da misoginia ou da homofobia, mas diante do artefato que apareceu no grupo, torna-se impossível desviar do assunto. O que se deflagra em cena e que emerge com tanta força e nitidez, faz posição-com os processos entre indivíduo-sociedade. É sabido que os tentáculos de uma masculinidade hegemônica construída a partir da negação de tudo que faça relação com o universo das mulheridades afetam todas as pessoas.

A TEATRO SECALHAR é formada por sete pessoas lidas socialmente como cinco mulheres e dois homens, sendo que os dois homens são gays. Trago esta informação porque em certa medida esta discussão foi levantada entre o grupo em momentos diferentes, e embora o regime da masculinidade opere sobre todas as pessoas, a maneira com que age e os efeitos que produz se dão de formas diferentes entre homens e mulheres.

A misoginia é conceituada enquanto repulsa e negação a tudo que se relaciona ao universo das mulheres, incluindo o ódio e as agressões, e está presente nas mais diversas esferas sociais, produzindo exclusões, submissões, silenciamentos, e, no limite, a morte de mulheres. A misoginia está atrelada à manutenção do patriarcado enquanto discurso, é sistêmica e se utiliza do machismo como ferramenta de alcance. Está presente na tentativa de controle dos corpos, na educação sexista, na pornografia, em algumas religiões, nas organizações dos grupos, no trabalho, entre tantos outros segmentos.

Como bem situado por Gaspar Neto (2016), na passagem pelo transindividual, o indivíduo, ao ter suas certezas colocadas em dúvida, passa pela “experiência de ansiedade”, haja vista que a experiência “nos rouba o direito de encaixá-la dentro das estruturas e funções constituídas na individualidade, experimentamos um sentimento de perda de nós mesmos” (Gaspar Neto, 2016, p. 115). As problemáticas pelas quais o indivíduo se depara e que serão trabalhadas durante o processo de individuação perpassam as tentativas subjetivas de resolução, uma angústia pela impossibilidade de findá-las.

Nestes dias que se passaram após a emergência da misoginia em cena, e que envolveram outros jogos e conversas, percebe-se uma dose de preocupação com a forma final do trabalho. Como o objetivo do grupo era a investigação processual, e tendo como possibilidade a criação de qualquer espécie de artefato artístico apresentável, quando surge a misoginia e define-se continuar no problema e assumir que a pesquisa chegou neste tema e que este é um tema complexo de tratar, as questões éticas e mesmo morais apareceram em dada medida, como no trecho abaixo:

- Cada vez mais eu fico olhando pra, pensando na apresentação e tudo mais, por exemplo se isso fosse pra apresentação, se isso fosse pro espetáculo junto com aquilo que já tem, eu não vejo como terminar o espetáculo “terminou vamos pra casa e tá tudo certo”. eu acho que o final do espetáculo é uma conversa talvez, com o público. porque tem dois movimentos possíveis, a gente pode fugir da questão pra se esquivar dela ou a gente pode permanecer nela. Se esquivar por exemplo a gente poderia ter se esquivado da misoginia, poderia ter se esquivado da homossexualidade, poderia ter se esquivado varias vezes, e a gente foi, e a gente encarou a questão, a gente viveu ela, a gente fez, e a gente permaneceu no problema, e acho que é uma honestidade de “gente, a gente tá permanecendo no problema, é o que a gente tem”, acho que volta, isso não é um espetáculo, isso é uma investigação que não era uma investigação sobre misoginia, que nao era uma investigação sobre genero, mas que ao longo do caminho se tornou, e é o que temm sido. talvez se a gente tivesse mais seis meses e a gente ficasse nisso e virasse outra coisa la na frente, e fosse outra coisa, mas no momento é sobre isso. Porque eu fico pensando nesses signos mesmo, e não é nem controlar esses signos, e dizer pro público o que tem que pensar e tudo mais, mas a gente tem uma responsabilidade também de apresentar isso e a recepção disso, o que que vai aparecer dali.  
(Acervo TEATRO SECALHAR, 2018.)

Em certa medida perpassava no grupo um receio do julgamento externo, uma angústia por não desejar magoar ou constranger algumas pessoas, de passar uma imagem distorcida do que cada integrante expressa com relação à temática, ao mesmo tempo em que existia um cuidado com o público e com quem se estava trabalhando junto. Este receio reforça a dinâmica de apresentação do jogo, de responsabilidade com as posições feitas, de cuidado com o coletivo, e, como aparece no trecho acima, de uma honestidade com as tralhas que portamos e o jogo que daí salta.

Os posicionamentos em jogo, embora sejam realizados sem uma intenção pré-acordada ou mesmo com intenções representacionais de figuras ou arquétipos, implica em quem as realiza uma responsabilidade com a ação, isto é, uma das considerações do MO\_AND no que tange uma atenção ao modo como nos posicionamos nas relações. Isto impacta, ou impactou, em conversas que tangenciaram inclusive questões éticas não do jogo, mas da representação, ou seja, uma coisa foi fazermos aquelas ações durante as investigações, outra coisa era apresentá-las publicamente, o que nos obrigava a fazer decisões.

O processo precisa passar pelo pré-individual para ser reposicionado, ou seja, precisa passar pelo plano de forças, pelo coletivo, pelo transindividual, e isto implica em deixar de lado as singularidades e sustentar um plano relacional, embora não se trate de abandonar ou anular as estruturas ou singularidades, mas partir delas, fazer-com elas, no qual “a travessia, neste caso, é a própria dinâmica da transindividualidade” (Gaspar Neto, 2016, p. 171). Em outros termos, o transindividual diz dos sistemas que nos integram, dos regimes que nos organizam, dos processos que nos subjetivam, e das práticas experimentadas, metaestável e em movimento.

Falar sobre transindividual é falar sobre um sistema de comunicação, de significação, no qual, segundo Simondon, compreender a significação e conviver coletivamente é a mesma coisa, pois não há comunicação interindividual sem que seja por meio de uma individuação de grupo, confirmando que a significação é transindividual, ela atravessa os seres. E aqui encontramos em Simondon a diferença entre indivíduo e sujeito, sendo que o indivíduo é sempre-já um sujeito, já que nele estão engendrados o indivíduo individuado e o sistema de significação de maneira colaborativa, que por sua vez é transindividual. A partir desta dinâmica, é a coletividade que institui o sujeito, já que a individuação do indivíduo não finda as possibilidades do ser pré-individual.

É a entrada em relação que produz subjetividade, partindo do entendimento de que no coletivo disparidades são sobrepostas em sistemas de significação. O que Simondon afirma é que, após a primeira individuação na qual o ser vivente é biologicamente instituído, a segunda individuação é a entrada em relação ao nexos transindividual, no coletivo, fazendo com que o indivíduo passe a ser um sujeito, em que nele estarão contidos o ser individuado, a carga pré-individual, o coletivo e as significações transindividuais.

## 5 CONCLUSÕES

Como mencionei no início desta dissertação, a secalharidade (Eugenio e Fiadeiro, 2010) é uma das noções articuladas no decorrer desta pesquisa. A noção parte dos estudos da antropologia praticada por Fernanda Eugenio articulada às questões composicionais desenvolvidas por João Fiadeiro e compreende dinâmicas de posicionar-com na relação. Investe-se em fazer um mundo outro que é operacionalizado pelo desvio do ego, do privativo, dos saberes prévios e limitantes, sendo assim, “o conceito propõe o abandono da manipulação, como decisão pessoal, dando ao encontro a condição de criação de um plano comum” (Gaspar Neto, 2016, p. 25).

Neste sentido, torna-se impossível não considerar os aspectos tempo-espaciais em relação às expressões manifestas pelos sujeitos em suas ações, neste caso atrelada à produção artística. A observação do processo de criação da TEATRO SECALHAR, desde a formação do grupo, a criação de intimidade, as problematizações individuais e coletivas, e a elaboração de um objeto artístico, nos apontaram para os aspectos para além do sujeito e que dizem das interações no/com o ambiente social, questões biossociais sempre-já presentes e que sobredeterminam os sujeitos.

Também pudemos acompanhar o atravessamento de diferentes dimensões nestes encontros e como foram se afetando e sendo afetadas, um processo coengendrado, de criação e problematização inferente e comum. A cada novo encontro, o escopo de nexos de relações era atualizado, o que produzia no grupo, integrantes e objeto artístico, efeitos a serem reparados, alimentando o compromisso de manter-se em negociação com o que está em jogo.

Ao longo desta pesquisa busquei articular, a partir dos registros de processo da TEATRO SECALHAR, aspectos da criação coengendada entre um grupo, os sujeitos que dele fazem parte e a elaboração de um objeto artístico, evidenciando que trata-se de uma investigação a partir da identificação dos elementos que compõem e constituem o encontro, a saber: a eu-tralhagem, as condições do ambiente, os interesses, as dinâmicas, as tomadas de posição e os efeitos emergentes.

Falar em eu-tralhagem é manter ativa para o jogo as tralhas que nos portam e que portamos, os registros incorporados das trocas sociais das quais estamos enredados. Bem como uma caixa plástica cheia de materiais diversos (tampinhas, botões, decoração de natal, esmalte de unha, bíblia, espelho, placa de vídeo, estatueta dourada etc.), podemos fazer uma dobra e adicionar a relação direta e incontornável com o corpo, considerando também como tralhas disponíveis as camadas que nos integram, como as memórias, as sensações, as

emoções, as experiências, as projeções, os códigos culturais, o “jeitinho” de cada pessoa. Lembrando a citação de Fernanda Eugenio, “cada posição é já multidão, cada uma é já muitas” (2019d, p. 32).

O que podemos ver ao observarmos uma criação que trabalha com uma metodologia aberta, como o fez o grupo, é que a sobredeterminação social sobre os sujeitos produz expressão e efeitos. A noção “sempre-já” inseriu a dimensão de totalidade e inseparabilidade, além da atualização constante dos sistemas de agenciamentos coletivos que atravessam as relações e que aqui são percebidos nos processos artísticos.

A pergunta feita é: “o que ‘temos’ mutuamente para oferecer, a cada vez, como matéria da relação” (Eugênio e Fiadeiro, 2010, p. 8)? A resposta está em frequentar a pergunta, re-perguntando a cada vez, com uma dedicação em reparar quais são as “propriedades-possibilidades” em relação, em detrimento de respostas que operam pela lógica do sentido-porquê atrelados a regimes de representação. “Encontrar aquilo que ‘calhou’ ou aconteceu” (Eugenio e Fiadeiro, 2010, p. 9), aceitando-se o convite de fazer do acidente um encontro, de sustentar o espaço-entre, de fazer-com o plano coletivo.

Das experiências com práticas com o Modo Operativo AND, por meio dos encontros com a TEATRO SECALHAR e de outros laboratórios dos quais fiz parte, permanecia com a dúvida: como é possível deixar de lado aquilo que constitui cada indivíduo, que diz das interações no e com o mundo? E como as situações que atravessam cada indivíduo manifestam efeitos na produção artística?

Frequentemente as conversas entre os integrantes da TEATRO SECALHAR deixaram vaziar memórias e experiências pessoais que fazem relação com algo que tenha acontecido em algum jogo do MO\_AND. A relação de intimidade entre nós, conquistada aos poucos, abriu espaço para que camadas muito profundas pudessem aparecer e serem acolhidas pelo coletivo, sendo decompostas no campo do sensível e também recompostas enquanto matéria de jogo, como visto no caso da emergência da misoginia e os modos com que cada integrante se relacionava.

Os encontros eram momentos de trocas, de interações intensas e extensas, um espaço que criamos que era seguro para expormos nossos pensamentos, nossos medos, nossos traumas, nossas inseguranças, mas também nossas ânsias, nossa energia, nossa vontade de contar uma história pro mundo, ainda que esse história fosse sobre o que emergiu do nosso encontro. Era um espaço de acolhida, embora nem sempre amigável, nem sempre “paz e amor”, como todo coletivo. Também vivíamos os conflitos, as dificuldades de comunicação, e

a tentativa de desviar do autoritarismo, do controle, do desejo privado, antes uma tentativa do que uma certeza.

Durante alguns encontros, a posição possível era a de ouvir a conversa, que versava sobre os mais variados assuntos; às vezes a posição era sobre trazer temáticas outras, contextos outros, que de primeira mirada não dizia respeito sobre o que trabalhávamos, mas que no fim era sobre estarmos juntas e colocar as coisas em movimento, sejam elas quais fossem.

Em uma das muitas conversas, do dia 08 de outubro de 2018, debatemos sobre o co(m)passionamento (MO\_AND). O combinado foi ler o texto que apresentava este conceito-ferramenta, vídeos e outros materiais que fizessem relação, e conversarmos sobre o que nos tinha chamado atenção:

- Eu tive como uma prova real do que a gente tá fazendo. Enquanto leigo no assunto parece que fica muito abstrato, mas pra gente que pratica me parece ser muito concreto, muito óbvio, sem tantas novidades. [...] Por incrível que pareça eu tive pela primeira vez a segurança com o AND.
- Legal você falar isso que não parece novidade porque eu estava vendo o vídeo do laboratório de verão e nada pra mim falou “meu deus que incrível”, a gente tá fazendo isso o tempo todo, as práticas que estão lá a gente tá fazendo o tempo todo. Eu acredito que a gente chegou num momento que tá tudo muito natural, tá tudo muito no corpo mesmo, da ajuda mútua e da ajuda pra que o espaço aconteça, que eu acho que é isso né, que o espaço do comum aconteça, e a gente faz isso.
- Eu acho que o que me pega muito ali são as questões da comunidade quando ela discute como que se dá uma comunidade no MO\_AND [...] Eu acho muito interessante quando aparece ali a proposição de uma comunidade que ela é justamente *strangership*, ela é a comunidade feita com o estranho, com o estrangeiro, com quem a princípio eu não tenho afinidade e nenhum laço de sangue, é uma comunidade que ela não existe já de cara, ela existe como potência mas ela precisa ser realizada. Acho que isso diálogo muito com o que a gente tem feito, pensar essa comunidade que tinha “n” possibilidades pra acontecer, e acho que o feedback que a gente recebe lá no dia [da mostra de qualificação] isso prova a coisa e ela foi realizada, ela aconteceu, ela existe, e ela está aí.
- [...] Eu acho que faz muito sentido com essa história toda, que são essas pessoas que decidem estar juntas e estarem presentes juntas, [...] a gente decide estar para o jogo, aqui presente, estar para esse nosso contato.
- essa historicização e esse situamento da coisa é muito interessante porque ela [Fernanda Eugenio] pega pra falar da compaixão como esse afeto, essa coisa que poderia ser uma sintonia forte, que poderia ser uma linha de força entre a gente mas que foi cooptada principalmente pelo sistema, principalmente pelo sistema religioso, e junto disso, desses sistemas religiosos cooptados, com o estado moderno cooptando isso também, e circunscrevendo a compaixão ao campo do religioso e da ação individual que reitera o tempo todo a relação sujeito-objeto e dominador-dominado. [...] É dessa compaixão que a Fernanda tá tentando fugir propondo o co(m)passionamento.
- E de não enxergar o outro como alguém que precisa ser completado, que falta alguma coisa. porque daí a partir dessa falta que eu vou exercer minha piedade.
- E o co(m)passionamento com essa sintonia forte, [...] é um dispor-se a frequentar o problema alheio, dispor-se a frequentar o problema entre nós, ou seja, eu sair do meu problema e frequentar o problema que tá entre a gente [...].
- uma questão foi “como trabalhar com o problema do outro”, [...] eu acho que dentro do grupo tá ok sabe? tá ok a gente co-habitar esses problemas um do outro,

talvez essa seja nossa intenção. Eu não sei até que ponto a gente não tenta discernir os nossos problemas sociais enquanto problema dos outros. Nós jogadores a gente tá fazendo isso, mas eu sinto que ainda tem um pudor, não só meu mas meu também, com nossa consequência.

[...]

- Eu acho que quando a gente tá fazendo isso aqui [referindo-se ao processo de criação artístico] por um momento... é foda porque a gente tem uma treta [política na esfera nocional] e eu acho que os problemas que a gente tá frequentando são os problemas entre, são os problemas entre nós aqui e são os problemas entre mundo, porque abrir a questão do feminismo, do feminicídio, dos estupros, das violências contra as mulheres, abrir as questões de homofobia, é abrir as questões de todo, da sociedade inteira. E é muito louco porque só por um mecanismo muito ilusório a gente cai na balela, as pessoas caem na balela de que esse problema não é meu, esse problema não tem nada a ver comigo. Tem tudo a ver com você, tudo. E acho que quando a Fer [Fernanda Eugenio] fala do co(m)passionamento e essa sintonia com o problema, e que ela coloca no inter-isso, que é aquilo que é capaz de fazer frente ao inter-isso, ou seja, essa coisa completa, fechada, e já identitária, e também o interesse.

- E como não agir com interesse, como agir por inter-isso.

- Como frequentar o entre, esse isso inominável.

- “o trabalho para desviar do É sistêmico não é negá-lo ou confrontá-lo, mas sintonizar com a faixa de frequência menos ruidosa do E, que sempre está lá”. E eu acho que é isso que eu queria dizer quando eu falava sobre ter alguma coisa entre nós que tá tipo por baixo.

- Sim, ela [Fernanda Eugenio] tem batido bastante nessa tecla do E como uma sintonia, como uma frequência de ação, que não desaparece nesse universo que tem o É mas que tá ali na surdina o tempo todo fazendo jogo, compondo. E a gente que ele não tá porque o mecanismo do É se impôs com muita força e é reiterado o tempo todo nas nossas relações.

(Acervo TEATRO SECALHAR, 2018.)

Como se observa nas falas acima, que expressam ressonâncias do texto de Fernanda Eugenio (2017), a questão central da ferramenta-conceito co(m)passionamento (que na ocasião era identificado como co-passionamento) é a atenção ao plano comum a partir de dinâmicas de re-ligação por meio da “força relacional” que habita sempre e já entre nós. De acordo com a autora, “frequentar o Modo Operativo AND convoca, assim, a revolver os modos pelos quais a compaixão foi social e politicamente confinada dentro de um quadro moral, reencontrando-a, enquanto ética de cuidado situado, enquanto força de moção comum – “co-moção” (Eugenio, 2017, p. 204), ou seja, trata-se do trabalho de perceber como e onde os sistemas modernos nos separaram e trabalhar meios para um sentir junto, um sentir com, de criação de vínculos sem finalidades programadas.

Como aponta Eugenio e nos relembra um dos integrantes do grupo, “o trabalho para desviar do É sistêmico não é negá-lo ou confrontá-lo”, até mesmo porque, de acordo com o que acompanhamos no decorrer desta pesquisa, estamos sempre-já implicados pelo social, e não há separação possível. O que se percebe é que a atenção operacionaliza um cuidado no sentido de, segundo a autora, “sintonizar com a faixa de frequência menos ruidosa do E, que está sempre lá”, modulando um desvio das convenções prévias e sustentando um espaço vivo no qual outros modos de operar, comunitários, possam emergir e tomar corpo. Assim,

co(m)passionar trata de “desorganizar o corpo que sabe e identifica para ir fazendo situada e contingentemente o corpo que saboreia e co-passiona” (Eugenio, 2017, p. 209).

O que a autora nos indica no trecho acima, e que acompanhamos ao longo dos relatos dos integrantes da TEATRO SECALHAR de modo tão visceral, é que o desvio do Eu passa pelo mapeamento daquilo que nos atravessa para além do privado e que se manifesta pelas ações realizadas por cada um. Sentir-com é também investir na manutenção de um campo de cuidado no qual o comum possa manifestar expressão, e fazer-com da força que nos comuna matéria de jogo, vimos o desvio do interesse privado abrindo espaço para o “inter-isso”, o entre que há entre nós.

Encarar o encontro com a perspectiva de uma entrada em relação considerando o desvio do ego só é possível se o fizermos com o entendimento de que “o sujeito tem a forma da comunidade”, que as tralhas são inseparáveis, que estamos sempre-já envolvidos em relações incontornáveis. O trabalho está então em um contínuo reparar, em sua tripla modulação, no qual dar é também retribuir a partir de uma ética da suficiência (Eugenio, 2019d).

Com o exercício continuado das práticas e vivências, o que o MO\_AND oferece como ferramenta incorporada são, entre outras, qualidades de atenção ao posicionamento e consequências da tomada de posição em âmbito coletivo/individual frente às demandas da vida, e a dobra da corresponsabilidade que há em sustentar o plano comum. Trata-se de um jogo, seja em escala laboratorial ou em escala vida/mundo, no qual o acordo é jogar e ser jogado pelas forças de sentido (direção) que vão se dando ao jogar. O processo de criação pode ser percebido então enquanto uma trama relacional de forças-formas em movimento-conflito entre grupo-indivíduos, na qual o artefato salta enquanto a expressão das relações, ponto de chegada e de re-partida, onde, a cada vez, trabalhar-se com a modulação do que veio antes com o que vem agora, tanto das forças quanto das formas.

No decorrer da pesquisa busquei explicitar parte do processo de criação da TEATRO SECALHAR, cruzando cronologicamente a produção de artefatos artísticos pelo grupo com as problematizações e conversas entre as pessoas integrantes do grupo. Nas transcrições de áudio e outros recortes textuais é possível acompanhar a produção de intimidade e confiança forjada pelas conversas sobre experiências e afetos, o engajamento dedicado à manutenção da duração de um fazer coletivo, e sensações observadas durante e após os ensaios e orientações. A observação da prática fez com que algumas referências fossem colocadas ao lado umas das outras, fabulando relações outras.

Uma relação possível que se desenha na articulação desta pesquisa é: se em Simondon, o indivíduo, para continuar o processo de individuação, precisa passar pelo social, esta passagem vai determinar que o indivíduo passe a comportar a forma do tempo-espço, ou seja, da comunidade como anunciado por Colapietro. Em contrapartida, ao passo que os indivíduos se relacionam com e no meio social, a comunidade também é modulada, forjada pelas relações, como vimos no processo de coengendramento.

Se em Colapietro vemos que o indivíduo tem a forma da comunidade a partir de um movimento que vai do público para o privado, observação esta que importa para entendermos o sempre-ja que está em jogo, em Simondon vemos a implosão da binaridade e em seu lugar a aposta do coengendramento, ou seja, a expressão do habitar compartilhado e da criação recíproca, explicitando as dinâmicas da relação.

A partir da perspectiva do Modo Operativo AND, esta relação indivíduo-comunidade é destacada com a ferramenta-conceito des-cisão. Des-cindir parte do movimento de desfazer “o regime da cisão e de re-conexão com a experiência sensível da inseparabilidade” (10. DES-CISÃO [...], 2019), ou seja, da compreensão de que estamos sempre e já em meio à relações, em agenciamentos coletivos constantes. Não há diferença entre a forma dos indivíduos e da sociedade, o que explicita a dimensão de que existem muitos sempre-já em jogo a todo o tempo, uma condição de previdade para com os encontros que é inseparável e incontornável.

Chego aqui pensando nas dúvidas e questões para investigações e caminhos futuros que esta pesquisa abre margem. Se considerarmos, como foi apresentado, que o sujeito tem a forma do espaço-tempo a partir da conceituação de Colapietro, então podemos considerar que a autoria fica sob o domínio (parcial ou total) da sociedade, retirando-a (total ou parcial) das mãos do artista? Se sim, o artista deveria ser destituído do posto de agente criador e descrito enquanto um agente técnico, ou um meio de comunicação? Com estas suposições, como se dá a compreensão do estatuto da obra de arte a partir do conceito de objeto técnico em Simondon? Questões para seguirmos em jogo.

## REFERÊNCIAS

- 2. CO(M)PASSIONAMENTO - Dez Posições ante o Irreparável.** Portugal: AND Lab - Centro de Investigação em Arte-Pensamento & Políticas da Convivência, 2019. 1 vídeo (6 min 52 seg). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u17OU1nfCjg&t=26s> . Acesso em 16 mai. 2024.
- 10. DES-CISÃO - Dez Posições ante o Irreparável.** Portugal: AND Lab | Arte-Pensamento & Políticas da Convivência, 2019. 1 vídeo (8 min 12 seg). Disponível em: [https://youtu.be/94\\_q5Bfz4CO?si=t7ZxiiCpTcaKsMWn](https://youtu.be/94_q5Bfz4CO?si=t7ZxiiCpTcaKsMWn). Acesso em 01 dez. 2024.
- COLAPIETRO, Vincent. **Pierce e a abordagem do self: uma perspectiva semiótica sobre a subjetividade humana.** São Paulo: Intermeios, 2014.
- COLAPIETRO, Vincent. Os locais da criatividade: sujeitos fissurados, práticas entrelaçadas. *In: PINHEIRO, Amálio; SALLES, Cecília Almeida. **Jornalismo Expandido: práticas, sujeitos e relatos entrelaçados.** São Paulo: Intermeios, p. 43-61, 2016.*
- COLAPIETRO, Vincent. Semiosis and subjectivity: a peircean critique of Umberto Eco. **The Southern Journal of Philosophy**, v. XXV, n. 3, p. 295-312, 1987.
- DUENHA, Milene Lopes. **O que pode o corpo, ninguém sabe.** Curitiba: *Campus* de Curitiba II (UNESPAR), 2019. 276 p.
- DUENHA, Milene. O corpo em intensidades ressonantes: estratégias de produção de presença no espetáculo lepAp da TEATRO SECALHAR. *In: PEYERL, Fernanda et al. **lepAp: relatos de criação.** Curitiba: [s. n.], 2022. p. 78-90.* Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1TMTZ9pHCPSQWTCijkTYznNn2LmbNZDsp/view>. Acesso em: 6 jun. 2024.
- ESCÓSSIA, Liliana. O coletivo como plano de criação na Saúde Pública. **Comunicação Saúde Educação**, v. 13, supl. 1, p. 689-694, 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/icse/a/yMKxN8BDkcg3hdMMJR3BCvf/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 6 jun. 2024.
- ESCÓSSIA, Liliana; KASTRUP, Virgínia. O coletivo como superação da dicotomia indivíduo-sociedade. **Psicol. Estud.**, v. 10, n. 2, p. 295-304, 2005.
- ESCÓSSIA, Liliana; TEDESCO, Silvia. O coletivo de forças como plano de experiência cartográfica. *In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; ESCÓSSIA, Liliana (org.). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre: Sulina, 2015. p. 92-108.*
- EUGENIO, Fernanda. Articulações. *In: CAIXA-LIVRO AND.* Fada Inflada: Rio de Janeiro, 2019a.
- EUGENIO, Fernanda. Conversas. *In.: CAIXA-LIVRO AND.* Fada Inflada: Rio de Janeiro, 2019b.
- EUGENIO, Fernanda. Jogos. *In: CAIXA-LIVRO AND.* Fada Inflada: Rio de Janeiro, 2019c.

EUGENIO, Fernanda. Palavras. *In*: **CAIXA-LIVRO AND**. Fada Inflada: Rio de Janeiro, 2019d.

EUGENIO, Fernanda. Por uma política do co-passionamento: comunidade e corporeidade no Modo Operativo AND. Dossiê Corporeidade. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 29, n. 2, p. 203-210, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/fractal/a/ryJpgddx4TycbfTjs3HdbNS/#>. Acesso em 26 nov. 2024.

EUGENIO, Fernanda; FIADEIRO, João. **Dos modos de re-existência**: um outro mundo possível, a secalharidade. [S. l.: s. n.], 2010. Disponível em: <https://ladcor.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/06/manifesto.pdf>. Acesso em 06 jun. 2024.

EUGENIO, Fernanda; FIADEIRO, João. Jogo das perguntas: o modo operativo "AND" e o viver juntos sem ideias. **Fractal: Revista de Psicologia**, v. 25, n. 2, p. 221-246, maio/ago. 2013. Disponível em <https://www.scielo.br/j/fractal/a/MHZfsH5y5C7N5GdD8xH57mh/?lang=pt>. Acesso em 12 jun. 2024.

EUGENIO, Fernanda; SALGADO, Ricardo Seíça. O AND é Jogo? Ensaio-conversa à Volta da Operacionalidade do Jogo no Modo Operativo AND. **Cadernos de Arte e Antropologia**, v. 7, n. 2, p. 11-26, 2018. Disponível em: <https://journals.openedition.org/cadernosaa/1545>. Acesso em 6 jun. 2024.

GASPAR NETO, Francisco de Assis. **Modo Operativo AND**: o incomum em comum. 2016. 206 f. Tese (Doutorado em Teatro) – Centro de Artes, Design e Moda, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2016.

GIAXA, Jade Rudnick. O jogo: compor a partir de tralhas. *In*: PEYERL, Fernanda et al. **lepAp: relatos de criação**. Curitiba: [s. n.], 2022. p. 43-57. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1TMTZ9pHCPSQWTCijkTYznNn2LmbNZDsp/view>. Acesso em: 6 jun. 2024.

MERHY, Emerson Elias *et al.* Rede Básica, campo de forças e micropolítica: implicações para a gestão e cuidado em saúde. **Saúde em Debate**, v. 43, n. especial 6, p. 70-83, 2019. Disponível em: <https://www.scielo.org/article/sdeb/2019.v43nspe6/70-83/pt/>. Acesso em 06 jun. 2024.

MOMBAÇA, Jota; MATTIUZZI, Musa Michelle. Carta à leitora preta do fim dos tempos. *In*: SILVA, Denise Ferreira da. **A Dívida Impagável**. São Paulo: p. 15-27, 2019. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>. Acesso em 6 jun. 2024.

OLIVEIRA, Rafael Rodrigues de. O trabalho da atenção. *In*: PEYERL, Fernanda et al. **lepAp: relatos de criação**. Curitiba: [s. n.], 2022. p. 59-67. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1TMTZ9pHCPSQWTCijkTYznNn2LmbNZDsp/view>. Acesso em: 6 jun. 2024.

PLAHTYN, Milena. Procedimentos criativos: craft, enunciado e re-performance. In: PEYERL, Fernanda et al. **lepAp: relatos de criação**. Curitiba: [s. n.], 2022. p. 23-30. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1TMTZ9pHCPSQWTCijkTYznNn2LmbNZDsp/view>. Acesso em: 6 jun. 2024

PLAHTYN, Milena; SANTOS, Vinicius M. Criação em coletivo: a composição e a ética do MO\_AND. In: PEYERL, Fernanda et al. **lepAp: relatos de criação**. Curitiba: [s. n.], 2022. p. 32-41. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1TMTZ9pHCPSQWTCijkTYznNn2LmbNZDsp/view>. Acesso em: 6 jun. 2024

ROZEK, Karina; PLAHTYN, Milena; SANTOS, Vinicius M. Introdução: o processo de surgimento do grupo — criar em coletivo sem ideias. In: PEYERL, Fernanda et al. **lepAp: relatos de criação**. Curitiba: [s. n.], 2022. p. 13-21. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1TMTZ9pHCPSQWTCijkTYznNn2LmbNZDsp/view>. Acesso em: 6 jun. 2024

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado**. São Paulo: Intermeios, 2011. 186p.

SALLES, Cecília A. **Processos de criação em grupo: diálogos**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2017. 212p.

SANTOS, Vinicius M. **Como criar juntos sem ideias?** um experimento teatral com Modo Operativo AND. 2018. 39p. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Cênicas) - Universidade Estadual do Paraná *Campus* Curitiba II. Curitiba, 2018.

SANTOS, Vinicius M. **Criação em coletivo e Modo Operativo AND: aproximações a partir do trabalho do grupo TEATRO SECALHAR**. 2022. 165p. Dissertação (Mestrado em Teatro) - UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA (UDESC). Florianópolis, 2022. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/0000a2/0000a26f.pdf>. Acesso em 6 jun. 2024.

SILVA, Denise Ferreira da. **A Dívida Impagável**. São Paulo: 2019. Disponível em: <https://casadopovo.org.br/wp-content/uploads/2020/01/a-divida-impagavel.pdf>. Acesso em 6 jun. 2024.

SIMONDON, Gilbert. **A Individuação à luz das noções de forma e de informação**. São Paulo: Editora 34, 2020. 624p.