

Amabilis de Jesus da Silva\*

*Molière 30 e a Arquitetura do Invisível*

*Molière 30 and the Architecture of the Invisible*

## RESUMO

Esse relato do acompanhamento da montagem Molière30 intenta refletir sobre as diversas camadas que se formam nos processos de criação coletiva, sobretudo quando o grupo se dispõe aos riscos oferecidos pela noção de funções flutuantes, ou seja, pela desestabilização das hierarquias. Paralelamente, busca-se pensar nos trâmites entre a forma e a formação. Para tanto, o próprio acontecimento do processo é tornado aqui uma metáfora para se abordar questões relacionadas ao vazio, à ideia de uno e de manifestação do invisível. Visitando os memoriais descritivos de cada um/a dos/as integrantes procura-se assinalar os vetores de força comuns ao grupo e aqueles que surgem das ações-pensamentos individuais, das possibilidades de demarcar territórios temporários e das impossibilidades de capturar o processo como um todo, ou da tentativa de assegurar as autorias.

**Palavras-chave:** processo de criação; visível e invisível; forma e formação.

## ABSTRACT

This report, presents the following of the creation Molière 30, and tries to reflect on the different layers that form in the processes of collective creation, especially when the group is prepared to the risks offered by the notion of floating functions, that is, by the destabilization of hierarchies. At the same time, we try to think about the procedures between form and formation. To do so, the very event of the process is here rendered a metaphor to address issues related to emptiness, the idea of unity and the manifestation of the invisible. Visiting the descriptive memorials of each of the members seeks to identify the vectors of force common to the group and those that arise from individual actions-thoughts, the possibilities of demarcating temporary territories and the impossibilities of capturing the process as a whole, or the attempt to secure the authorship.

**Keywords:** creative process; visible and invisible; form and formation.

Início esse texto ciente dos vários riscos e armadilhas em que me coloco. Primeiramente porque analisarei um processo de criação no qual me mantive no posto de professora-orientadora. Esse posto foi dividido com outros/as professores/as-orientadores/as, o que dificulta reconhecer com clareza os meus territórios. Não suficiente, o processo dos/as participantes-propositores/as buscava a desestabilização de hierarquias, partindo da noção de funções flutuantes. Portanto, para me manter no meu posto foi imprescindível que aceitasse os abalamentos dos limites comuns no cotidiano de uma professora, sejam os relacionados ao tempo, sejam os relacionados aos procedimentos que, mesmo com disposição aos devires, se estruturam com base nas lógicas das tradições de construção da cena. O meu posto também sofreu flutuações.

Início, e a cada cinco, seis ou dez palavras, uma se repete: ética. E vou tentando mantê-la aqui, ao menos em pensamento. As palavras/ações? Algumas não tenho como precisar quando surgiram e por quem foram ditas/realizadas. Tratando-se de uma reflexão posterior, tentarei utilizar dois tempos: aquele ocorrido durante o processo e esse no qual escrevo. Se naquele as palavras-ações tornaram-se uma amálgama, nesse a amálgama ressurgiu como lembrança, por vezes, dissolvida e remisturada, cofundida. Se naquele a amálgama se punha como um grande “cheio”, povoado

por atravessamentos, por vozes outras, agora reconheço apenas o vazio.

E nesse instante em que me coloco à disposição, à deriva, as considerações se somam às anteriores, às escondidas, e aqui me mostram trajetos que são possíveis – não necessariamente condizentes com o que foi realizado. Trajetos possíveis porque os tentáculos-pensamentos se esticam em diversas direções em busca de respostas nem sempre materializáveis. Ou porque o materializável é maior que si. Ou porque o materializável é também, todo ele, pensamento-extensão. Os tentáculos-pensamentos almejam alcançar o *vanu*. A dimensão do *vanu*-rasgo é dada pelos pontos ou coisas que se interrompem. É difícil permanecer no rasgo. O rasgo se impõe como o vazio. Metaforiza-o.

Portanto, inicio um caminho quase que inverso ao forjar um encontro. Não apenas isso. Forjo um encontro (agora) como se ele tivesse ocorrido naquele tempo, como se tivesse permeado o processo de criação. E não são as reflexões posteriores, quaisquer delas, uma junção de tempos? E não estamos a forjar o passado sempre e sempre e sempre? E não se diz de um processo que ele é potente tanto o quanto se possa dele rever suas premissas, os seus chãos, os seus tapetes?

### **Pequeno esclarecimento**

O Curso de Bacharelado em Artes Cênicas da UNESPAR – Campus de Curitiba II – FAP, desde 2011 tem por propósito

habilitar artistas-pesquisadores, e intenta oferecer, no percurso dos quatro anos da graduação, opções nas diversas áreas dessa linguagem. Desse modo, algumas das disciplinas obrigatórias servem como introdução, ficando as optativas como aprofundamento. Os laboratórios de criação, sempre ministrados por dois/duas ou três professores/as, dão o suporte para os desenvolvimentos das pesquisas, contemplando as escolhas dos/as estudantes, desde o primeiro ano até a montagem de conclusão de curso.

No último ano, os/as estudantes, além da proposição prática, coerente com suas trajetórias, devem apresentar a produção escrita individual. Sendo a proposição prática coletiva, a organização dos grupos de pesquisas inicia-se no final do terceiro ano e se fecha no início do quarto. Até que haja a definição dos/as orientadores/as dos grupos, geralmente dois/duas professores/as assumem a disciplina de TCC e acompanham a estruturação dos projetos. Numa próxima etapa, ou paralelamente, definem-se as orientações individuais.

O professor Cristóvão de Oliveira e a professora Luciana Barone eram os responsáveis por essa disciplina quando Bianca Guimarães de Manuelli, Caio Felipe da Silva Santos Monczak e Marcela Mancino se reuniram para iniciarem o projeto intitulado *Molière 30ii*, no ano de 2015iii. Francisco de Assis Gaspar Neto era o orientador da pesquisa individual de Monczak e da montagem do

espetáculo. Enquanto que nas primeiras etapas, assumi a orientação do projeto individual de Guimarães e Mancino.

Reunimo-nos todos/as em torno do que o grupo intitulou como *pira* (insPIRAção, um espírito que perturba). Monczak interessava-se pela função/pira de diretor e propunha a discotecagem, entendida como um disparador/convite sonoro que estimula os corpos numa pista. Guimarães seguia na função/pira de figurinista, com a intenção de pesquisar as fronteiras entre figurino e cenografia-espço. Mancino ocupava-se do espaço no sentido amplo (iluminação, cenografia, projeções e outros). Também integravam o projeto a atriz Juliana Liconti e Gabriel Rachwal, como artista e dramaturgo.

Esses/as cinco integrantes já haviam se encontrado em outros momentos no grupo de pesquisa Composição em Zona de Atenção Compartilhada, coordenado por Francisco Gaspar, no qual praticavam o Modo Operativo AND, advindo das práticas de João Fiadeiro e Fernanda Eugênio. Portanto, o exercício da horizontalidade foi sempre basilar de suas atividades.

Tendo as funções definidas dentro do projeto a partir de suas experiências anteriores, os/as integrantes prezavam pela investigação individual, procurando manter como ponto de contato, além dos assuntos, alguns procedimentos. “Defendíamos que as funções no processo criativo teatral (que estabelecemos previamente) se misturavam, mas sem se tornar algo uno. Todos/as teriam liberdade para propor, cambiando as funções, de modo

fluído e permeável”. (GUIMARÃES, 2016, p. 02). Ou seja, a desestabilização das hierarquias não significava a exclusão, mas o fluxo delas. Dentre os procedimentos, *Pistas do método da Cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividades*, organizado por Eduardo Passos, Virgínia Kastrup e Liliana da Escóssia, ancorou várias das proposições.

Na descrição feita em seu memorial, Mancino divide cronologicamente o trabalho em três situações: a composição da cena (nos espaços da universidade), a exploração dos procedimentos que emergiram na primeira mostra de processo e por último os acontecimentos ocorridos numa casa abandonada, próxima à universidade.

A primeira situação, entendida por Mancino como sendo a da permeabilidade, teve por disparo o pedido de Monczak para que Liconti desenvolvesse uma cena. A atriz, então, retomou uma lista – feita quando ainda adolescente – e que nomeou *Como me tornar ultra paty*, tendo por trilha sonora *Girls Just wanna have fun*, de Cindy Lauper. Compondo a lista, outros interesses do grupo, tais como alquimia, astrologia e o mito bíblico de Onan. Depois de dias de trabalho foram aos poucos enveredando pelo tema do aborto e da decomposição.

Nos memoriais, Monczak, Mancino e Guimarães descrevem esse período de modos diferenciados e de acordo com suas leituras e propósitos individuais. Em comum é possível destacar as incertezas, as angústias, as dificuldades em lidar com o que se

propunham, porque as tentativas também geravam pequenas reproduções de hierarquias, mas, sobretudo, porque as estratégias não conseguiam abarcar de modo contundente os anseios dos/as demais. Mesmo assim, foi construída a cena *Impecável de Simpatia*, conforme relatada por Guimarães:

Essa cena baseava-se em fragmentos de textos escritos por Rachwal no processo de nossas discotecagens. A dramaturgia problematizava questões relativas ao feminino, discursos hegemônicos, aborto, o mito de Onan e a crise de autoria: queríamos ter nossos próprios filhos. (GUIMARÃES, 2016, p. 04).

Durante essa etapa, Gaspar Neto não estava em Curitiba e acompanhava o grupo de longe. Quando retornou, faltavam poucos dias para a mostra de processo. Acompanhando os ensaios como orientadora de Guimarães e Mancino, concluí que havia já uma cena estruturada e que era um bom começo. Gaspar Neto também chegou à mesma conclusão. Mas no final de um dos ensaios tomou uma atitude ousada: pediu que recomeçassem, que retirassem a estrutura cênica para terem clareza do que queriam.

O novo ciclo, denominado por Mancino de flutuação, foi marcado por mudanças radicais, geradoras de crises e de solidificação daquilo que inicialmente beirava à uma intuição coletiva. Diante do “nada”, do abismo sugerido por Gaspar Neto, os anseios individuais começaram a tomar corpo. Os conflitos diários vieram acompanhados de insistências, de constantes debates, de amadurecimento dos propósitos e serviram, ainda que

naquele momento não fosse mensurável, para criar vínculos. Estavam bem alicerçados em seus estudos teóricos, mas era como se não houvesse uma matéria a ser plasmada, como se precisassem buscar fora de seus corpos algo/coisas/vidas para os/as manterem em comunhão.

Mais ou menos nesse período, a professora Natália Soldera substituiu a professora Luciana Barone na disciplina da TCC. Nas orientações com Mancino fui percebendo que o objetivo de seu memorial estava se fortalecendo com as discussões sobre processos colaborativos. Resolvemos, então, convidar Soldera para nos acompanhar como coorientadora, em função de sua familiaridade com o assunto. Mais tarde, invertemos as posições: Soldera assumiu a orientação e permaneci como coorientadora, mas participando de todos os encontros.

Pouco tempo depois, Gaspar Neto sugeriu que abrissemos um grupo nas redes sociais com todos/as os participantes, horizontalizando as informações e discussões. Os relatos passaram a ser diários, assim como as orientações dos/as professores/as. Nossos territórios e áreas de conhecimento foram se borrando. Cada acontecimento exigia disposição e cuidado de todos/as.

### **Os vivos e os mortos**

Durante essa fase de flutuação, as crises de entendimento das funções se acentuaram, até que uma mudança ocorreu. Pequenas ações foram surgindo e numa determinada tarde,

quando o tema aborto ainda estava presente nas discussões, Guimarães encontrou um pássaro morto, colocou-o em uma caixa com terra, e instalou essa caixa no banheiro do Teatro Laboratório da FAP. Monczak descreve:

A primeira vez que eu vi o pássaro ele estava dentro da caixa que estava dentro do maior banheiro do Telab. Quando eu olhei para ele me encontrei horrorizado. Pensei - como a Bianca ousou fazer isso? - Eu fiquei perturbado com aquela imagem, pois o que eu havia visto era um pássaro semivivo. Como se tivesse acabado de ser atropelado, suas asas estivessem quebradas e ele não conseguisse respirar direito. A luz do banheiro estava diferente, havia em volta da lâmpada uma gelatina âmbar. Nas paredes haviam perguntas que não lembro quais eram. E uma caneta que me convidou a escrever na parede logo a cima da caixa: Tum Tum. (MONCZAK, 2016, p. 06).

Ao lado da caixa, Bianca havia colocado também dois potes de vidro com ervas abortivas, e escrito em uma das paredes: “Tenho medo de tudo aquilo que ainda não sei sobre mim”.

A sala de ensaio foi sendo menos frequentada. As ações eram de exploração dos espaços, até que realmente saíram dos limites da universidade. Ali próximo à universidade, encontraram a Vila Domitila. Tratava-se de uma vila com dez casas abandonadas e parcialmente demolidas, cujos direitos de reintegração de posse estavam em disputa entre as famílias e o Instituto Nacional de Seguro Social. Uma delas despertou a atenção, a de número 852 A, da Rua São Luiz, no Bairro Cabral. Mancino relata:

Entre banheiros e garagem, a casa possuía 19 ambientes, era a única com laje no teto, e tinha também um grande jardim. O chão de grande parte da casa estava coberto pelo gesso que caía do teto devido às infiltrações. As partes que resistiam, pendiam por pedaços de arame presos à laje. Água pingava e formava poças entre as pilhas de entulho, e por isso o chão estava sempre molhado. Encontramos um cadáver de rato num estágio curioso de decomposição, pois estava duro e até os vermes dentro dele já haviam secado. Havia perto dele alguns ossos de outros ratos. (MANCINO, 2016, p. 07).

A exploração da casa revelou os vestígios dos antigos moradores/as e outros/as que a visitavam, provavelmente à noite. Roupas de mulheres de diversos tamanhos estavam espalhadas por toda parte: sapatos, bolsas, calças, calcinhas e sutiãs. Havia ainda exames ginecológicos, receitas médicas, uma bula de anticoncepcional, cartas, convite de formatura, negativos apagados. Marcela e Guimarães tomaram a atitude de escrever frases nas paredes para entrar em comunicação com possíveis habitantes e obtiveram respostas.

Paralelamente às ações, as leituras seguiam seus percursos individuais. Mancino buscava apoio nos escritos de Anne Bogart, Liliana da Escóssia e Silvia Tedesco, Tim Ingold, mais relacionados às funções e processos colaborativos, além das leituras sobre sua área de atuação. Guimarães voltou-se para os estudos de arquitetura de Helen Keller, os estudos de *site specificity* de Miwon Kwon e Georges Didi-Huberman. Monczak, além das bibliografias comuns ao grupo, também se aprofundou nos textos de Gilles Deleuze e Félix Guatarri.

O conceito *ad hoc* já vinha sendo utilizado/aplicado por Monczak desde a primeira fase. *Ad hoc*, que significa “para este fim”, era entendido como a suspensão do objetivo nos processos cartográficos, conforme pensado por Kastrup. Guimarães comenta sobre as funções rapsódicas e seu transformar constante.

Compreenderam que seria necessário agregar outros/as artistas *ad hoc*, pois as demandas exigiam parcerias, sobretudo para solucionar a vídeo-instalação-exposição, que à essa altura já se mostrava como um possível resultado do processo. Passaram a integrar o projeto: Javã Társis, Gabriel Vernek, Lorenzo Molossi, Raissa Castor e Thiago Falat; e depois: Clayton Schinkel, Guilherme Morilha, Kariny Martins, Lygia Manuel, Roberto Von der Osten, Sandra Mancino e Walter Thoms. Ou, nas palavras de Guimarães: “Na verdade éramos infinitos, se contabilizarmos todas as presenças (animais, fungos, humanos, utensílios, plantas, vestimentas, bactérias, vírus)”.

### **Estômago**

As discussões de relação não cessavam. Monczak talvez tenha obtido sucesso ao investir na angústia-insatisfação como processo de aprofundamento, quase como uma entrega radical, quase como se deixar comer, se deixar corroer pelas incertezas. Seu memorial descritivo contém muitas passagens que exemplificam a luta travada com seus próprios pensamentos-sentimentos. Enquanto

que Guimarães e Mancino estavam imersas nas ações, descobrindo novos objetivos. Cada um/a na sua pira:

Teve um momento em que eu pensei que a solução fosse cada um ir para o caminho que escolheu e depois ver no que ia dar, mas nem com isso todos concordaram, então eu pensei em gritar: "Vocês vão ter que me engolir! Eu vou desdobrar os meus afetos e vocês vão ter que lidar com isso, pois como ninguém abre mão de nada, ninguém vai junto com o outro, ficaremos sempre aqui, imóveis, morrendo aos poucos. Se não conseguimos viver juntos, não vamos morrer, que vivamos separados então". Foi com esse discurso interno que sai no meio de uma orientação para fazer algo. Porque falar já não adiantava mais. Nesse dia eu voltei à casa. Única vez que fui até ela sozinho. A tal ação que eu fiz naquele dia não teve muita repercussão, mas eu percebi algo fundamental: aquela casa só estava em decomposição porque haviam seres se alimentando dela. (MONCZAK, 2016, p. 08).

A casa-mundo os/as abrigou por vários dias, até a conclusão do projeto. Mancino passou a classificar insetos e criar pequenas intervenções. Entreteve-se com o acontecimento da vida naquele sítio que haviam escolhido. Guimarães criou uma série de instalações e esculturas, algumas efêmeras, outras mais duradouras. Havia pedido que ela documentasse suas práticas em um blog, pois eram muitas as proposições e, então, além das tarefas diárias era necessário organizar os registros.

Entre o comer e o ser comido, foram aos poucos encontrando as materialidades, e a plasmá-las. No início dessa nova etapa como figurinista, Guimarães mantinha por parâmetro o corpo humano, e ao se deparar com um paletó que parecia avolumado pelo galho no qual estava pendurado, moldou-o com outros galhos,

gerando uma espécie de espantalho-fantasma. Chamei sua atenção para esse fato, pois já eram outros os seres, outros os elementos, as matérias, as formas, as durabilidades. Essas existências exigiam o extrapolar da própria linguagem, da própria noção de figurino e de suas fronteiras. Exigiam extrapolar a noção de corpo.

Das muitas experimentações de Guimarães, em uma delas propôs que Liconti se vestisse da fauna e da flora, e dos restos/objetos, para compor uma escultura-instalação. Mas as roupas estavam contaminadas. Optaram em cobrir as partes de seu corpo, que entravam em contato com as roupas, por plástico de PVC, como uma máscara corporal ou um preservativo. Em outra, o plástico servia como mediador, pois a atriz passou a explorar o interior da casa, vestindo-se com as sobras de uma cama, tijolos, garrafas, folhas e o que ali havia. O plástico interferia nas suas percepções.

Ocupados/as com as materialidades da casa, em algum momento nos demos conta de que o exercício proposto por Gaspar Neto de retirar a estrutura cênica para ter clareza do que era o projeto agora fazia sentido. A trajetória iniciada com o tema aborto encontrou repouso ali naquilo que estava entre a vida e a morte.

A Bianca me perguntou o que eu tinha achado de sua instalação no banheiro. E eu, transtornado, disse: ele está vivo! Quase em um tom de reprovação. Mas ele não estava vivo, estava em decomposição. Os vermes se alimentavam de seu corpo pelo lado de dentro, dando a impressão de que o pássaro respirava, mesmo que de um modo estranho. (MONCZAK, 2016, p. 06).

O corpo morto do pássaro não era senão um grande banquete. E não havia mais volta. A casa, ou partes dela, precisava ser transplantada. O grande teatro da vida clamava por ser visto, mesmo que não a olhos nus. Tratava-se apenas de escolher um formato para que isso ocorresse.

**Carne, carne, carne, carne. Todo animal é feito de carne. Eu sou carne. Vocês todos são carne. Tudo mesmo faz parte do buffet do universov.**

Na última etapa, nomeada por Mancino como *ad hoc*, já estava acertado que a cena seria substituída por uma exibição-instalação-exposição, pois o INSS não aceitou o pedido de ocupação da casa durante as apresentações. Ainda nesse momento as discussões eram frequentes. Mas havia entre eles/as o corpo do pássaro morto e outros corpos mortos e centenas, quem sabe milhares, de corpos vivos:

Eis o afeto que puxou a Bianca me arrastando. Quando ela traz o pássaro. Quando ela quer voltar à casa. E quando produz os inúmeros corpos sem órgãos, as máquinas abstratas em variação contínua, traça um plano afetivo. Essa efetuação de uma potência de matilha sublevou meu eu também. Serrei a coluna da parede e retornei ao teatro. Eu e o grupo de saqueadores do qual fazia parte, com todas as nossas tralhas roubadas. (MONCZAK, 2016, p. 10).

Os procedimentos adotados assemelhavam-se às *assemblages* de Daniel Spoerri, as “armadilhas” constituídas pelas

capturas de objetos e restos de refeições. Foi levado ao Teatro Laboratório da FAP tudo que foi possível, desde as instalações de Guimarães, aos negativos mofados de fotografias, pedaço de uma parede, o cadáver do rato morto e outros. As funções exercidas pelos/as integrantes, nessa etapa, tornaram-se claras, mesmo que as decisões fossem em equipe.

No dia da visitação, o público recebeu luvas e máscaras para evitar contaminação. As fotografias foram postas num projetor e era possível manuseá-las, assim como muitos dos objetos. As arquibancadas do teatro foram aproveitadas como estruturas-biombos que criavam nichos. Uma arquibancada foi posta para que o público pudesse assistir aos vídeos da casa (em *looping*), e nela Liconti estava sentada sozinha, durante todo o tempo da visitação, imóvel, sem se relacionar com os/as que ali também se sentavam.

### **A casa vazia**

Um ou dois dias antes da abertura da exposição, alguns conceitos ainda não estavam bem assentados entre todos nós. Nas orientações com Mancino, ela referia-se sempre à aranha bunduda que havia encontrado na casa e às demais existências:

Próxima ao portão, notei uma aranha aguardando uma presa em sua teia. No matagal do jardim, percebi uma colônia de insetos que se alimentavam dos butiás que caíam da árvore. Na planta ao lado, um inseto não identificado colocava bolinhas brancas sobre toda a extensão da folha de forma ordenada, com igual espaçamento entre elas. Nas primeiras visitas, tinha

notado alguns pequenos insetos redondos e um ou outro percevejo no pingo d'ouro, planta que cobre boa parte da fachada da casa. Olhando melhor, notei que não eram alguns, e sim centenas, e que os pequenos que tinha encontrado no mês anterior estavam maiores, eram ninfas do mesmo percevejo. Diante de mim estava uma linha de força da casa: a vida. (MANCINO, p.08).

Também nas orientações com Guimarães as discussões giravam em torno dos figurinos/roupas que estavam cheios de pequenos corpos, colonizados por seres invisíveis, por vida e morte.

Quando as discussões chegavam ao grande grupo, havia sempre a prerrogativa do plano simbólico. Era forte, na casa, o sistema dos vestígios-lembranças, e por sua vez, os vestígios-lembranças acabavam por incorrer nas significações. Os cheiros, os restos de objetos e tudo mais fortaleciam os desejos de reconstrução. Por outro lado, a palavra presença era uma constante. A mim incomodava, e talvez a outros/as, o fato de haver dois posicionamentos distintos: o da mimese e o da não mimese, o da vida.

A escolha tinha que ser definitiva, porque estabeleceria a linguagem. Sentada na arquibancada, junto a Gaspar Neto, enquanto os/as participantes montavam a exposição, trocamos algumas ideias e lembrei-me de uma passagem do livro *As mais belas páginas da literatura árabe*, de Mansur Challita. Essa passagem, na qual o autor comenta sobre o modo como as ideias abstratas são transformadas em imagens, acompanhou-me durante anos. Challita (1967) exemplifica que a onipresença de Deus, foi assim evocada por algum poeta: Na noite preta, sobre uma mesa de

mármore preto, uma formiga preta. Deus a vê. Saí do ensaio com a sensação de ter compreendido alguma coisa daquela noite preta.

Logo depois, alguém postou no grupo algo relacionado à casa, sugerindo que a exposição deveria lembrar o seu formato. Novamente levantamos uma discussão. Usei de argumentos incisivos, pois as palavras do poeta citado por Challita também me devoravam:

Casa? Achei que já tínhamos caminhado para a onipresença. E Deus acaso sabe o que é uma casa? Deus deve saber da formiga encavalada na outra tentando encontrar seu rumo, e da aranha bunduda, e do rato morto, e da dor da tinta descascada, e do tijolo judiado, e do gesso despencado, e das tramas do tecido se abrindo para abrigar os fungos (que Deus também contempla), e do vidro tornado pontiagudo, e da flor agonizando entre os sapatos, e do outro tecido exprimido entre os vidros, Deus deve estar ali, na sobrevivência de tudo, no gozo de tudo, na transformação de tudo. Deus contempla os negativos mofados e não sofre de nostalgia, não imagina rostos felizes, não percebe resíduos de paisagens. E Deus também está se lixando para a casa. Deus não conhece a forma, conhece a formação. Deus gosta da casa sem órgãosvi.

Liconti diversas vezes mostrou descontentamento, pois talvez pudesse mesmo parecer ao olhar desatento que seu trabalho como atriz fora relegado. Mas ali, sentada na arquibancada, entre o pertencimento e a contemplação, na solidão profunda, era a única de nós que de fato tinha abrigado sobre seu corpo um paletó de seres vivos e mortos, que havia estado entre aqueles seres e coisas apenas “estando-sendo”, com suas ações mínimas e com todo o

esforço da sobrevivência. Sentada ali na arquibancada, Liconti, em conceito, era também a consciência de tudo.

### O vazio do domingo ou La enfermedad del domingo

*Quando se veem os botões da ameixeira  
ou se ouve o som de uma pequena pedra batendo no bambu,  
trata-se de uma carta enviada do mundo do vazio.*

*Shunryu Suzuki*

Uma criação coletiva pertence a cada um/a dos integrantes, portanto pertence a todos/as, portanto não pode pertencer a ninguém. Hoje, uma manhã de domingo, releio e releio o memorial que Monczak me enviou no dia 06 de maio do ano de 2016. Quando o li estava absorta em outros trabalhos, já um pouco distanciada do processo. Hoje, nessa manhã de 16 de setembro de 2018, cada uma das palavras criam pequenas/grandes enfermidades em mim.

Monczak certamente tentou alcançar não o controle do processo, mas do próprio acontecimento, como se a ação de circunscrevê-lo constantemente fosse a garantia de obtê-lo por inteiro. Ou, ao contrário, como se apostasse que o visível fosse a garantia. Ou ainda, como se fosse possível eternizar o próprio estado da pira. A relutância constitui-se como metodologia, até o esgotamento:

Me explico: nós partimos do princípio de que arte tem a ver com tornar visível (Paul Klee), e o encontro, então, é sempre com aquilo que desaparece, que escapa: pira,

matériaforça, intensidade, afeto. A obra devia nascer do encontro com as piras (como escolhemos chamar isso, que tantos nomes tem), mas foi problemático porque logo a pira virou uma posse ou característica individual. Esse é um ponto que deve ser esclarecido: a pira não é algo que se possa possuir, porque justamente quando se possui ela morre. Não perturba mais. (MONCZAK, 2016, p. 09).

Releio, juntamente com os escritos de Monczak, as observações de Hannah Weitemeier sobre os anseios de Yves Klein ao preparar a exposição *O Vazio* (1958), na qual o artista se propôs a mostrar nada que fosse imediatamente visível ou palpável: “O objeto da apresentação nada teria que ver com um objeto concreto ou uma ideia abstrata, mas o *indéfinissable*, o indefinível na arte – como Eugène Delacroix lhe havia já chamado – ou o ‘imaterial’” (WEITEMEIER, 2001, p. 31).

Tardiamente reconheço nas investidas de Monczak pontos de contato com essa obra de Klein. Para a exposição, o artista retirou absolutamente todos os elementos da galeria, tornando-a um espaço vazio. Pintou as paredes de branco. Os convites tinham por título *Época Pneumática*, e por subtítulo *A Especialização da Sensibilidade no seu estado primordial de Sensibilidade Pictórica Estabilizada*. A autora esclarece:

Enquanto a “Época Azul” repousava ainda nas concepções ocidentais de uma espiritualização do corpo, com a “Época Pneumática” Yves Klein enveredava pelo caminho inverso, o da encarnação do espírito tal como ele se manifesta na vida prática. (...) Neste caso, Yves Klein servir-se-ia do conceito de “pneuma” na sua acepção política, como uma emanação consciente de si próprio em

relação à realidade circundante. (WEITEMEIER, 2001, p. 33).

O elo que estabeleço respeita à três questões: o vazio (ou o incorporal), o uno e a manifestação. Anne Cauquelin, em *Frequentar os incorporais*, revisita a concepção do todo, a partir dos pensadores estoicos, para argumentar sobre o vazio. Para eles, há uma diferença entre o universo e o todo, pois o primeiro é chamado de *to holon*, finito, e o segundo, de *to pan*, o infinito, o vazio. Ou seja, o vazio é um espaço que não contém corpo algum, mas que é capaz de contê-lo. E Diógenes Laércio teria feito a transição para o termo incorporal, o que é fora do mundo, que é capaz de conter corpos ou de não contê-los. “O incorporal se torna, então, um lugar. ‘Incorporais, o lugar e o vazio são a mesma coisa, que é chamada vazio quando nenhum corpo a ocupa, e lugar quando é ocupado por algum corpo’”. (CAUQUELIN, 2008, 32).

Ao dar prosseguimento nas suas reflexões, Cauquelin analisa as obras monocromáticas de Yves Klein, pontuando que a questão da presença na ausência requer um artifício que contorne a invisibilidade, tornando visível a ausência de visibilidade. “Essa voz muda e essa não-presença, para serem conhecidas como tais, têm necessidade de uma encenação, de uma periferia que envolva a ausência e a submeta a avaliação” (CAUQUELIN, 2008, p. 82). Seria esse o ponto de partida do que denomina de teologia negativa.

Quando Gaspar Neto pediu que retirassem toda a estrutura cênica, que destruíssem todas as materialidades presentes,

matando ou ajudando a matar os pequenos fetos que ali os/as reuniam, era o lugar do vazio que estava propondo. Não poderia haver um corpo uno, finito. Monczak travou batalha com o vazio, e com a presença e a ausência. E finaliza seu memorial com as seguintes palavras: “Não se trata da casa, não se trata da mulher, não se trata do pássaro, nem do teatro. Trata-se da coisa sobre a coisa. Da onipresença. Do cosmos. Trata-se da vida”vii.

### **Numa nebulosa**

Recentemente tenho acompanhado, como professora do curso de Bacharelado em Artes Cênicas, diversas montagens nas quais os processos são guiados já inicialmente pelo desejo de evitar o formato tradicional das cenas. E nas conversas com professores/as de outras instituições fica evidente que isso tem sido quase uma regra. Por ser quase uma regra, então, não pode ser visto senão como um fenômeno sintomático das urgências em creditar à forma questões relacionadas ao lugar de fala, às escolhas políticas ou, por outro lado, à noção de pertencimento ao próprio fenômeno.

Não são poucos os ganhos advindos dessas urgências. Contudo, o embate entre a forma e a formação parece não se esquivar dos mesmos enfrentamentos necessários, seja em uma ou em outra opção. Mas acrescenta-se na lida com o fenômeno, o estender dos domínios e a disposição para adentrar outros códigos, outros pressupostos. Se a forma é determinante, a formação não pode ser suplantada para que não se incorra também em novas

formatações-institucionalizações. A forma parece ser antes o grande vazio pelo qual percorre a formação.

O princípio da impermanência é um dos temas estudados por Donati Caleri em *Espinosa e Zen Budismo*. O princípio de que tudo é efêmero, e há apenas o comendo e o se decompondo, de modo a não ser possível a apreensão da coisa em si, apenas dos processos de transformação. Ocorre, então, que o conhecimento só pode se dar pelo vivencial, na relação direta com os fenômenos:

Uma relação na qual experimentamos a impermanência porque somos um com o próprio tempo. Passamos juntos com o tempo. Conhecer a impermanência é experimentá-la na sua essência. É uma estreita coexistência com aquilo que é puro movimento e transformação. (CALERI, 2017, p. 38).

Para ser com o tempo seria necessário prescindir da mediação do pensamento. Dado que na condição humana o tempo ocorre no campo fixado das aparências, gera-se a dualidade, pois vivemos e experimentamos, como sujeito e objeto.

Nos processos de criação, por vezes se faz mister que a noção de impermanência seja levada às últimas consequências, mesmo que isso gere um conflito, já que estaremos sempre na eminência da fixação das formas. Esse conflito está presente no cotidiano de todo/a artista. Porém, vale lembrar, como figurinista e professora de Cenografia e Figurino, que os elementos visuais serão também responsáveis pela materialização de tudo que se possa

entender como imaterial na cena. Ajustar os tempos deve ser um exercício de impermanência, de renúncias, de aceitação.

Dois meses depois da exibição-instalação-exposição, os/as integrantes de Molière30 levaram parte dos objetos-vida-morte para a galeria La Casamata, no subsolo do Fidel Bar, no centro de Curitiba. Para a ocasião, pediram que Gaspar Neto e eu escrevêssemos o texto de apresentação. Combinamos que cada um escreveria um trecho e depois juntaríamos tudo. Mas foi Gaspar Neto que adentrou a casa, a nebulosa.

Adentramos a casa, quem sabe uma lua qualquer, uma nebulosa na qual os vermes e cupins fazem sua morada. Somos pequenos [corpos] habitantes, [corpos] vermes, [corpos] bactérias, [corpos] ruídos. Entre [corpo] casa e os [nossos corpos] habitados: desastres monstruosos, roubos, assaltos, florações e coisinhas que rastejam. Há uma formiga sobre a mesa e há uma mesa sob a formiga, uma alheia à outra. Estar/permanecer. Ou a casa é um oceano bravo, tempestades e ondas. Olhe. Para o norte. Sul. Para o leste, oeste. Para baixo. A imensidão escura. E mergulhe. Na morte. Ou desista. Fique na areia. Deserte. Arranque com as mãos, um a um, os vermes na barriga do pássaro. Não faz diferença. Melhor aceitar-fenecer-nascer novamente-florações. Alimente-se da casa.

Os restos de comida nos pratos postos à mesa [Daniel Spoerri]. O Tapume com fragmentos dos manifestos originais recolhidos das ruas de Paris [Raymond Hains]; ainda: o grande teatro do mundo, publicado nas páginas do Le Monde [Yves Klein]. A rua é um Museu de Arte Moderna Ready-Made. Mas Molière30 exige o pulsar da forma em formação. Exige doação. O retrato que você não poderá escolher pendurar na parede. É vida anterior, e lembra: Deus contempla as fotos mofadas e não sofre de nostalgia, não imagina rostos felizes, não percebe resíduos de paisagens. É apenas continuum.

## REFERÊNCIAS

CALERI, Donati. **Espinosa e Zen Budismo: Beatitude e Iluminação**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2017.

CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os Incorporais: contribuição a uma teoria da arte contemporânea**. Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo, Martins, 2008.

MANCINO, Marcela. **Piramos: as dinâmicas de funções em um processo criativo cartográfico**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Cênicas), UNEPAR – Campus de Curitiba II – FAP, Curitiba, 2016.

MANUEL, Bianca Guimarães. **Presenças, fronteiras e volumes: o figurino na biota Molière30**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Cênicas), UNEPAR – Campus de Curitiba II – FAP, Curitiba, 2016.

MONCZAK, Caio. **Molière30: cartografias**. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Cênicas), UNEPAR – Campus de Curitiba II – FAP, Curitiba, 2016.

SUZUKI, Shunryu. **Nem sempre é assim: praticando o verdadeiro espírito do Zen**. Trad. Aurea Akemi Arata. São Paulo: Religare, 2003.

WEITEMEIER, Hannah. **Klein**. Trad. Alexandre Correia Lisboa. Lisboa: Taschen, 2001.

## NOTAS

---

<sup>i</sup> Opto pelo sobrenome Guimarães

<sup>ii</sup> Faço observar que todo o relato do processo de criação de Molière30 foi descrito a partir dos memoriais de Trabalho de Conclusão de Curso de Marcela Mancino,

---

Bianca Guimarães de Manuel e Caio Monczak. Portanto, muitas das falas, embora tenha tentado fazer minimamente uma separação, pertencem a um ou outras.

iii O processo se iniciou no ano de 2015 e foi concluído no início de 2016, em função da greve dos funcionários públicos do Estado do Paraná. Conste-se que esse processo também sofreu os abalos da violência contra os professores/as e demais funcionários/as ocorridos no dia 29 de abril de 2015.

iv O registro pode ser acompanhado em: <https://biotatrinta.wordpress.com/>

v Fala de uma das personagens do filme *Beasts of the Southern Wild*, sob direção de Benh Zeitlin.

vi Parte da conversa editada por Monczak.

vii O vídeo sobre a casa pode ser visualizado em: <https://www.youtube.com/watch?v=tCOBWKo0AKo&feature=youtu.be>.

Fotos do processo podem ser visualizadas em [https://www.facebook.com/pg/gruonomadeteatro/photos/?ref=page\\_internal](https://www.facebook.com/pg/gruonomadeteatro/photos/?ref=page_internal).

---

**\*Amabilis de Jesus da Silva** é professora das disciplinas de Figurino, Cenografia e Estudos da Performance no Colegiado de Artes Cênicas da UNESPAR – Campus de Curitiba II – FAP.

Artigo submetido em: 17/09/2018

Aprovado em: 31/12/2018