

## Recriar sempre

**Renato Ferracini e Antonio Flávio Alves Rabelo**  
PPGAC-UNICAMP

A pesquisa artística, e, mais especificamente, dos acontecimentos estéticos presenciais (intra-entre corpos)<sup>1</sup>, apresenta muitos problemas que lhes são peculiares. Um deles – apenas um, já imenso! – é o borramento entre a experiência do acontecimento presencial entre-corpos e o pensamento conceitual de caráter escrito<sup>2</sup>: por um lado, temos a necessidade de aliança entre esses planos, por outro, a convivência com a impossibilidade de sua fusão ou síntese. A aliança entre o pensamento conceitual escrito e o acontecimento estético não deveria ser da ordem do **pensar sobre** (realizarei um pensamento sobre essa cena) mas, sim, do plano do **pensar com** (realizarei um pensamento com essa cena). A ideia do pensar sobre pode nos levar à imagem equivocada de o pensamento conceitual escrito ser o aval do acontecimento presencial estético ou, pior, sua suposta tradução conceitual. Esse pensar sobre pode operar no nível da relação hierárquica dessas relações, já que o acontecimento presencial estético – no ato do pensar sobre – não geraria um pensamento, mas apenas um acontecimento. Estamos capturados, aqui, em uma área compartimentada, na qual o conceito produz pensamento e a arte produz criação. Ao negar esse achatamento e hierarquização, o pensar com mantém a autonomia

---

<sup>1</sup> Chamamos de acontecimentos estéticos presenciais (intra-entre-corpos) o acontecimento teatral, a dança, a performance e todas as formas híbridas e de acontecimentos contaminados que possam ocorrer entre todas essas manifestações.

<sup>2</sup> Fazemos questão de afirmar a singularidade do “pensamento conceitual de caráter escrito.” pois estamos seguros que o acontecimento corporal presencial gera conceitos espaciais, temporais e corporais na autonomia do próprio acontecimento presencial estético. Retornaremos a isso mais abaixo.

criativa tanto do acontecimento presencial estético como da conceituação de cunho escrito. O pensar com opera uma aliança entre os termos sem cair numa suposta hierarquia entre eles. Ao pensar com, afirma-se o caráter criativo de ambos os planos, garantindo a autonomia de pensamento de cada superfície. Essa aliança calcada no **com** borra as fronteiras entre uma e outra forma de expressão (conceitual e estética), e, ao mesmo tempo, mantém seus contornos em tensão. É justamente no conflito destas autonomias criativas que coexistem de um lado, a possibilidade de reflexão e, de outro, a impossibilidade de tradução direta entre os termos. O pensar com se territorializa nas bordas desse conflito, nas frestas de impossibilidade, nos não-lugares de coincidência, obriga a uma ação criativa e não a uma operação de simples tradução. Essa coexistência, absolutamente potente, e, porém, verticalmente difícil. Mesmo assentados nesse terreno de dificuldade criativa, propomos, aqui, uma experiência do pensar com.

Ao tomar como foco o trabalho do ator, formulamos uma pergunta simples: onde e quando se recria em um espetáculo que está há 12 anos em cartaz? Verticalizemos: há criação depois de centenas de apresentações? Se sim, em qual o território a criação se encontra? Para problematizar essas questões, pensaremos **com** o espetáculo *Café com Queijo*,<sup>3</sup> do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – UNICAMP, que se encontra em cartaz desde 1999. Convidaremos também as atrizes desse espetáculo, Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson, para **pensar com** suas respostas ao seguinte questionamento: Quando você ainda cria como atriz no espetáculo *Café com Queijo*?

O sapato de lã furou no dedão, foi costurado três vezes, linha roxa, linha preta. O vestido tem uma mancha marrom de bolacha de chocolate no bolso direito. O esquerdo (ainda o bolso) descosturou, foi remendado no camarim às pressas na última sessão. O detalhe em fita vermelha, que embeleza o vestido, manchou com o ferro quente. O decote (do vestido) está puído, gasto. A combinação (ainda se usa isso?), que era da mãe, rasgou a alça e grudou no corpo. O cabelo cresceu. Os olhos, antes míopes, agora vêem tudo (tudo?). O corpo engordou e gerou dois filhos. Seu Teotônio, Maria Luíza e Maroquinha já tiveram barriga de nove meses, com Manuela e Pedro dentro. O corpo gripou, perdeu a voz, ganhou treze anos. A cesta de palha arreventou,

---

<sup>3</sup> Pequeno vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=aTJSPPu59UQ>. Pode-se também obter informações em [www.lumeteatro.com.br/espetaculo.php?id=21](http://www.lumeteatro.com.br/espetaculo.php?id=21). O Livro *Café com Queijo – Corpos em Criação* (Hucitec e FAPESP, 2006) é dedicado ao seu processo de criação. Importante salientar que, Renato Ferracini, co-autor deste artigo, é tanto autor do livro, como ator no espetáculo.

remendei com fio de nylon, uma porcaria, já estragou de novo. O reco-reco especial que o Pedro (o amigo músico) encomendou no Rio de Janeiro quebrou a alça na primeira viagem (é, esse reco-reco tem alça, ele é especial), passo fita adesiva nova a cada apresentação. O banquinho foi furando, rasgando e quando o medo de cair em cena cresceu, foi comprado um novo. O copo de cachaça roubaram e devolveram pelo correio, agora rachou. Ainda tenho medo de esquecer o texto, daí antes de cada apresentação repasso as palavras. Faço que faço e acho que não tá bom, antes não era assim, posso fazer melhor! Como era mesmo aquela mão da Tomásia? E essa voz? Hoje tá meio esquisita. É, tô perdendo o andar da Maria Luíza. A Maroquinha parece distante, a respiração acelerada, será isso? Hoje vou fazer tudo novo, sem mudar nada, só brincando aqui e ali. Onde ainda crio? No acaso de cada dia? Com o público, cada dia um e cada um, um? Com o espaço, grande ou pequeno, madeira ou cimento? Com a combinação dos quatro, cada dia uma? Comigo, sempre eu e a cada dia uma? Com cada uma das mímesis, sempre as mesmas e nunca a mesma? Com a luz, Maria Emília, Dani, Adriana, Simioni, Duda, Eduardo, muito escuro, muito claro, muito antes, muito rápido, muito lento? Com o som, baixo, alto, estourando. Onde crio? No meu corpo, com meu corpo, comigo, cansada, sem dormir, feliz, excitada, com vontade de estar aqui ou querendo estar lá? Onde ainda crio? Por que o ainda? É possível não criar, nesse fazer de cada dia, cada dia um? (Colla, 2012).

Intuitivamente criamos um espetáculo com ingredientes que o ajudam a ter vida longa. Uma estrutura muito amarrada e ao mesmo tempo elástica, com várias possibilidades de respiro. Cada pequena fração de tempo é passível de alteração, pois compartilha o tempo com o tempo do encontro do olhar do espectador, muito semelhante a uma conversa, mesmo que essa conversa de que estamos falando faísque muito claramente de um proponente, que é o ator impulsionado pela estrutura previamente estabelecida. Mas é a faísca; o fogo se acende no encontro. Com o passar dos anos fui descobrindo alguns “truques”. Um deles é o esquecimento. Propositalmente - após um primeiro susto positivo, ainda sem intenção - deixei de me preocupar em lembrar, com o mesmo nível de detalhamento, as ações outrora “metronometradas”. Claro, em momentos que não comprometem o andamento do conjunto de quatro atores. Permito-me deixar espaços para o esquecimento e conseqüente criação em cena. Permito fazer o que meu mestre Luís Otávio Burnier talvez abominasse em seus primeiros anos de pesquisa: respirar as ações a partir do que trago comigo de sensações daquele dia, daquela hora, daquilo que construí de mais um dia de experiência. Deixo isso se somar à chegada dos espectadores, à temperatura da sala, ao volume da música, e tudo isso interpenetra os espaços entre as ações (que neste momento específico do espetáculo, o seu início, foram criadas a partir da observação de fotografias) e me faz conhecer o “clima” daquele conjunto e me faz perder o tempo da música e me faz saltar algumas fotografias e lembrar de outras que tinha deixado guardadas em algum lugar da memória para serem ativadas nessa situação e me faz dançar aquele instante estruturado há treze anos como um instante de vida. O próprio esquecimento me fez ter consciência de seu valor. “Damos linha” para o espectador e o deixamos voar, mas a ponta do carretel está conosco. Há situações nas quais a tensão da linha é clara, por

exemplo, quando damos espaço para o espectador se colocar, dizer seu poema, cantar, contar algo de si, ao mesmo tempo que conhecemos a chave que os faz chegar perto e entrar na tensão da dramaturgia pré-estabelecida. Mas há diversas situações em que a tensão da linha só é percebida em um espaço sutil, só é percebida por quem a tenciona. Assim como cada um dos quatro atores, tenho cinco minutos do espetáculo em que as rédeas estão em minhas mãos. Os conduzo pelo trilho de Dona Maria Fernandes, trilho este meu conhecido, criado em 1999 e recriado e reconduzido centenas de vezes. Mas quem são essas pessoas que carrego comigo? Não nos conhecemos. Como posso convidá-las a viajar comigo e Dona Maria? Esse é o espaço sutil. A tensão acontece na respiração, na qualidade com que a musculatura atua para que a dança do ar se manifeste desta ou daquela forma. As conexões são milhares, mas o olhar dialoga velozmente com a respiração e encontra outros olhares, criando uma rede de frequências quase imediatas que provocam a tensão e "alinham" os vagões. Assim, posso acalmar os espectadores agitados, posso pedir atenção daqueles dispersos ou posso diluir o sofrimento daqueles que enxergam somente a Dona Maria triste e que não percebem que é uma mulher com uma vida longamente vivida entre dores, gargalhadas, e muita música. Eu sei; as palavras não dão conta de explicar. As imagens do trilho, da linha, da dança do ar, enfim, são tentativas de dizer que Dona Maria vive porque depende de linhas de força que passam por um nível sutil de imprevisibilidade, mas que garantem que a cada "repetição" sua partitura esteja repleta de desafios e que esses desafios existem no diálogo entre camadas de ar que percorrem a musculatura e camadas de ar que envolvem um espaço de quinhentos metros cúbicos e fazem confluir linhas de força entre cem pessoas. *Café com Queijo* é sempre criação porque é sempre viagem. Esse encontro efêmero ao qual denominamos *Café com Queijo* existe porque houve encontros com as pessoas que inspiraram esse jogo e seguem inspirando. Sou uma obcecada por essa viagem; não entro em estado de atuação se não faço uma viagem - que dura um lapso de segundo - até Dona Maria, Dona Nurú, Dona Carmen, etc. Ou seja, entro em uma dinâmica na qual diversas virtualidades se confluem, coexistem e fazem nascer este estado Dona Maria Fernandes, por exemplo. A viagem, as tensões do corpo e a consciência do ambiente em que estou, com as pessoas em que estou, formam, grosso modo, as peças que vão encaixar e se transformar numa brincadeira compartilhada. Claro, a gente sabe que essa brincadeira acontece em um espaço de aproximadamente cem metros quadrados, com aproximadamente cem espectadores, com quatro atores, um técnico de luz e som, cortinas de retalhos ao redor, objetos sempre os mesmos e sabemos muito bem cada etapa a ser construída e vivida para que a brincadeira dure uma hora e vinte minutos e se conclua. Mas... Não sabemos as qualidades de tensão que teremos que imprimir para que todos esses elementos sejam, juntos, *Café com Queijo* (Hirson, 2012).

Algumas questões importantes saltam aos olhos nesse breve e belo relato das atrizes: primeiro, um certo sobrevoo e uma apreciação de um terreno de sutileza e de efemeridade presentes no momento da apresentação; percebemos, ainda, nos escritos, a verificação clara de um paradoxo coexistente entre uma linha de ações estruturadas e controladas no tempo/espaço da cena sobreposta a um espaço de descontrolo e

verificamos, principalmente, uma boa dose de “desconfiança” de que a ação criativa se dá e se territorializa na atualização de um ato de composição presente. Portanto, há um trinômio nos escritos das atrizes acima: 1) um terreno de sutileza; 2) o paradoxo coexistente controle e descontrole; 3) uma receptividade ativa da ação de compor no/com o acontecimento presente nos leva a um espaço complexamente efêmero, fugaz, escorregadio, de escape, de invisibilidade, de indizibilidade, no qual a ação criativa se encontra. Claro está que ao promulgarmos aqui uma efemeridade escorregadia no terreno da ação criativa não dizemos nada de novo. Stanislavski nos falava de raios:

Que nome podemos dar a essa corrente invisível que usamos para nos comunicar uns com os outros? Algum dia esse fenômeno será objeto de pesquisas científicas. Por ora, vamos chamá-los de raios. E agora vejamos o que se pode descobrir sobre eles pelo estudo e também anotando as nossas próprias sensações (Stanislavski, 2010, p. 253).

Enquanto Grotowski nos brindava com transiluminações:

O ator faz uma total doação de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de “transiluminação”. Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: O corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis (Grotowski, 1987, p. 14).

O que queremos atualizar e reforçar aqui é tão somente a imanência dessas relações de invisibilidade e a potência positiva em pensar a criação a partir desse terreno virtual. Lembremos que a virtualidade não se opõe à realidade. A realidade é composta por atuais e virtuais e se há alguma oposição ao virtual ela se dá em relação ao atual e jamais ao real (Levy, 1996). Dessa forma, podemos afirmar que esse terreno imanente virtual - baseado inicialmente no trinômio sutileza, paradoxo e composição - possui uma realidade plena, composta de “raios” e “transiluminações”, e pode ser um terreno poderoso para traçarmos algum pensamento, mesmo que composto por pequenas gotas de inteligibilidade (Gil, 2012), com o ato da criação. As artes presenciais (teatro, dança, performance, seus híbridos e contaminações potentes) podem se tornar um terreno artístico no qual esse pensamento no/com o invisível possui sua singularidade e diferença

em relação a outros planos de ação/pensamento. Essa reflexão pode em muito potencializar a construção de proposições ao ato da criação fora do plano da arte. Claro que esse terreno de invisibilidade se amplia para o plano da potência de vida. A criação é, obviamente, um ato da vida e não está restrito, absolutamente, ao terreno artístico. Deleuze e Guatarri (2005) nos chamam a atenção para uma sinonímia entre o pensar e o criar, pois pensamento/criatividade se dão tanto nas ciências e nas artes, quanto na conceituação, sem qualquer hierarquia entre essas criatividades - ou o que daria absolutamente no mesmo dizer - entre esses pensamentos. A relação entre arte, ciência e conceito estaria, portanto, na ordem do pensar com, pois considera os planos do acontecimento presencial estético e da conceituação escrita como criação e pensamento. Mas afirmamos também neste ensaio uma autonomia ontológica do fazer artístico, não para nos fecharmos em um solipsismo estético, mas para, ao contrário, fazer com que o ato criativo possa ser pensado no vetor de dentro para fora do terreno da arte. Trata-se, portanto, de um pensar/criar que não necessita, jamais, de um aval científico ou conceitual para sua plena realização, não necessita de nenhum pensamento sobre, pois ele é pensamento em si. Deleuze e Guatarri (2005), na mesma obra acima citada, nos dizem que a singularidade da arte efetua sua diferença ao recortar o caos e gerar, desse corte secante, seres de sensação, enquanto a ciência, ao recortar o caos, cria funções, e a filosofia, (e as ciências ditas humanas, acrescentaríamos), conceitos. Talvez sejam as sensações-teatro - ou seres de sensações teatrais - que formem o terreno autônomo de criação/pensamento que Alain Badiou (2002) chama de idéias-teatro e que são atualizadas somente no acontecimento presente do ato teatral. Talvez, ainda, sejam essas sensações-dança que construam o terreno independente do que esse mesmo pensador chamou de pensamento-corpo e que se realiza tão somente na presença do ato de dançar: "*O corpo pensa e a dança em seu ato de dançar conceitua*", conforme colocações de Christine Greiner e Helena Katz (Greiner, 2005, 2010). A afirmação de uma autonomia ontológica do acontecimento teatral levou à criação da disciplina Filosofia Teatral defendida por Dubatti (2012). Ora, esses autores afirmam não a estética como uma disciplina parcial da filosofia, mas dizem de uma estética autonomamente "filosofante". Mais especificamente, afirmam a potência

autônoma do pensamento da arte presencial em todas suas formas: dança, teatro, performance e seus híbridos contaminados. Gritam um simples, porém, potente: o teatro, a dança e a performance, em seu ato presencial singular e autônomo de acontecer teatro, acontecer dança e acontecer performance, geram a sinonímia criação=pensamento.

Esse é somente o pano de fundo do espetáculo *Café com Queijo* e também dos escritos das atrizes acima. Esse pano de fundo afirma o território de um pensamento-Café-com-Queijo que ocorre naquela e somente naquela composição espaço-temporal-poética. Nesse grande corpo coletivo que se compõe no acontecimento-Café-com-Queijo existe um pensamento criativo que se efetua naquele ato. Mas falar em composição e entidade autônoma que se recria enquanto ser de sensação a cada acontecimento-Café-com-Queijo é dizer de uma atualização e de uma dinâmica de forças que ocorre entre os elementos macroscópicos da cena, entre os corpos, entre as ações físicas: um espaço de virtualidades. É afirmar um território efêmero de invisibilidade e de forças sutis que “acontecem” o acontecimento mas que são imanentes e gerados por esse próprio “acontecimento que acontece” num presente do presente (Fabião, 2010). Por isso, um plano de invisibilidades que se materializa e é imanente ao próprio plano visível. Esse plano complexo é formado por visibilidades (corpos efetuados) e invisibilidades (raios e transiluminações), pois eclodem atravessados por forças dinâmicas que efetuem os corpos desse território. A complexidade de se entender esse plano é que essas forças invisíveis não pré-existem, mas são geradas por esses mesmos corpos, efetuadas num estado de co-criação dinâmica de visibilidades e invisibilidades. Corpos e forças geram corpos e forças numa espiral dinâmica cada vez mais complexa. O singular e o coletivo, aqui, somente podem ser pensados se recortados em camadas relativas. Mas, mesmo se a visibilidade e a invisibilidade são co-criadas nessa dinâmica complexa ao extremo, ainda assim podemos afirmar uma certa ontologia autônoma do invisível enquanto atravessamento de forças que efetuem e contra-efetuem os corpos. Acreditamos que a complexidade de se pensar o corpo-em-arte e a possibilidade de um suposto ato de criação festejado pelas atrizes acima, mesmo depois de tantos anos de uma suposta “repetição” do espetáculo, somente pode ser pensada em sua

complexidade se olharmos para essa ontologia do plano de forças invisíveis. E é claro que essa complexidade se estende para fora da arte, pois todo e qualquer corpo possui essa nuvem de invisibilidades. A questão é buscar entender as especificidades da atualização em um estado de arte e o que ocorre nessa intensificação na arte presencial.

Para dar conta desse estado complexo dos corpos (em arte ou não) alguns conceitos foram criados: Corpo-Mídia (Katz e Greiner, 2005); ou Corpo Vibrátil (Rolnik, 2006); Corpo-Subjétil (Ferracini, 2006); Corpo-Soma (Miller, 2012); cada qual recortado por famílias teóricas e singulares em suas questões. Esse são conceitos-corpos que, em nosso entender, buscam se abrir para uma justaposição receptiva e ativa (uma receptividade) nessa zona de turbulência de forças em atravessamento – ou o que chamamos aqui de plano potente de invisibilidades. Claro que não afirmamos que esses conceitos querem dizer o mesmo, nem que habitam o mesmo território – muito pelo contrário, cada qual tem seu próprio espaço territorial definido e cremos que alguns autores até criticariam a existência desse plano de invisibilidades - mas acreditamos que eles se tocam em algumas bordas que dizem respeito à questão do fluxo de atravessamentos dinâmicos criativos ao qual eles estão sujeitos. Se tomarmos o recorte teórico conceitual desse ensaio específico, talvez as margens comuns entre esses conceitos seja a relação de hibridismo, de peste, de contaminação (Artaud) entre o que está visível e o que está invisível enquanto nuvem de virtuais, plano de forças.

Mas necessitamos dar uma certa consistência a essa ontologia do invisível. Gil (2005) nos demonstra algumas variações de atitudes entre o Ver e o Olhar, e nos indica campos de atuação que são complementares, mas possuem naturezas diferenciadas. Distinta da ação de um ver macroscópico e retiniano, o olhar, segundo o autor, “escava a visão, imprime sulcos na paisagem, diferencia-a em múltiplos núcleos de forças, modula a luz e a sombra, introduz os primeiros filtros seletivos da percepção” (Gil, 2005: 52). O que se cria nesse encontro é um jogo de tensões entre as partes que se olham e são olhadas, em dupla captura. Uma se permite ‘aprisionar’ pela outra, numa ‘sedução’ que nunca se completa. Essa incompletude é fruto do próprio movimento inerente à relação entre olhares, já que um olhar nunca

verá no outro uma imagem exata, haverá sempre um novo excedente. Esse aspecto de espelho deformante que o olhar insinua em sua atividade aponta para o fato de que ele não se restringe a uma estrutura visível que envolva os corpos que se olham, mas envolve, em seu movimento, os espaços entre, os intervalos vazios existentes, vagando para além da imagem mimética e se encontrando também com as forças invisíveis. Se entramos na paisagem quando a olhamos, é porque alguma coisa do nosso olhar envolve os objetos numa atmosfera que, por um certo efeito de contrapartida, acaba também por nos englobar. Essa “alguma coisa” é um vazio animado que vem do sem-fundo do meu olhar e que eu transmito às coisas que vejo; é um espaço vazio no qual nos colocamos e que nos é oferecido pelo conjunto da paisagem. Reenvia-nos o espaço da atitude do nosso olhar: como uma topologia do espírito, uma paisagem exterior de um interior (Gil, 2005: 48).

Acreditamos na fecundidade do debate sobre a expressividade do corpo-em-arte a partir desse campo específico das invisibilidades que vem se desenhando como um espaço paradoxal das coletividades e das trocas intensivas, permeado pelo desejo constante de restabelecer a própria potência criativa dos encontros. O conceito de invisibilidade nos interessa por tratar de acontecimentos que comprometem a potência do corpo no tempo/espaço que se dá para além do campo do visível, tanto do(s) corpo(s), quanto do(s) tempo(s)/espaço(s) em questão. Afirmar essa ontologia é adentrarmos em um “estudo do vastíssimo campo de fenômenos de fronteira e de um invisível radical, não-inscrito, não-manifesto, mas que tem efeito (por isso mesmo) no visível” (Gil, 2005: 18-19).

Uma linha importante a ser destacada, assim como já insinuamos, é que este campo de invisibilidade não se restringe aos limites de nossa retina, não estamos nos referindo a um invisível retilíneo, ao que os nossos olhos não conseguem ver objetivamente. “Não se trata já de um invisível retiniano nem de um invisível sensível ou quase-inteligível (como as generalidades de horizonte de Merleau-Ponty), ambos dependentes, de uma maneira ou de outra, da definição fenomenológica da experiência perceptiva” (Gil, 2005: 16).

Então, que invisível é esse, e como ele se manifesta? “Através da presença sensível, graças a uma visão lateral, à charneira de duas cores ou dois raios

de mundo: seja como for, é sempre por uma espécie de presença perceptiva sensível que o invisível se dar a ver” (Gil, 2005: 26). E o caminho para a presença perceptiva sensível do invisível haverá de passar por uma maneira outra de compreender a própria percepção, alargando o que chamamos de experiência perceptiva até o seu reverso, sua sombra. Uma percepção posta em devir. O invisível “é a impercepção da percepção, o que torna esta última possível” (Gil, 2005: 25). Afirmamos, portanto, um campo de invisibilidade imanente (nem transcendente, nem essencial); uma invisibilidade material, micro-perceptiva e em constante fluxo de virtualização e atualização. Verificamos no pensar com as atrizes e o espetáculo *Café com Queijo* uma concretude e materialidade destas forças invisíveis, situadas na virtualidade sensível que nos atravessa. Essa materialidade, ou invisibilidade concreta, se desenha na potência caótica dos encontros (intra/entre corpos).

É nesse território que se encontra o poder de recriação constante no espetáculo *Café com Queijo*. Esse espaço sutil de invisibilidades apresenta uma infinita capacidade de atualização, já que trabalha com a composição de forças em atravessamento desse presente do presente (Fabião, 2010). A cada fresta de marcação ou de ação mimética codificada dos atores, um mundo inteiro de potência se abre. O campo de invisibilidade abre essas frestas impossíveis no movimento de duração contínua da ação marcada. É uma zona de descontrole no próprio controle. Esse campo abre buracos na técnica estruturada, no tempo cronometrado, no espaço dos olhares entre atores e entre atores e público. E são nessas gretas que a memória se recria, pressionada por suas materialidades: assim o banquinho novo citado por Ana Cristina Colla contém a memória do velho banco; sua combinação de alça rasgada se compõe na recriação presente com a mesma combinação inteira da estréia do espetáculo, lá em 1999. Todas essas materialidade e virtualidades invisíveis estão lá, pairando num campo imanente suspenso para recombinarem e recomporem o peso de um corpo 13 anos mais velho com a memória muscular do mesmo corpo mais jovem. A estrutura acirradamente fechada (controle) se compõe com o esquecimento (descontrole) e nessas ações que recombina essa nuvem de invisibilidades - segundo Raquel Scotti Hirson acima - “as conexões são

milhares, mas o olhar dialoga velozmente com a respiração e encontra outros olhares, criando uma rede de frequências quase imediatas que provocam a tensão e alinham os vagões”.

Esse campo de invisibilidades nasce do *pensar com* as atrizes e na vivência de recriação constante do espetáculo *Café com Queijo*. É um campo empírico necessário para o entendimento da experiência estética desse acontecimento, espaço de sutileza, de paradoxo e de composição, cantado nas vozes das atrizes nos belos dizeres acima. O acontecimento-Café-com-Queijo é um grande corpo coletivo de atualidades e virtualidades, e por isso mesmo, uma nuvem de percepções físicas presentes composta de memórias e lembranças atualizadas e esquecidas constantemente recriadas. Essa atmosfera virtual gera forças em atravessamento e pressiona a atualização da ação no corpo singular de cada ator a cada acontecimento. Ao mesmo tempo, esse ato de atualização singular dos corpos dos atores – em si mesmo um necessário ato de criação - remete e se volta à própria nuvem, recriando-a e ampliando-a a cada materialização do encontro espetacular. Temos aqui uma ontogênese da ação em ato de encontro, ou seja, uma ação que se cria no ato de compor com o presente do presente (Fabião, 2010) do acontecimento. É uma ontogênese que borra os contornos do que seria um corpo coletivo e um corpo singular, pois ambos são matérias de expressão para o ato da criação em si. É aqui que a ação física encontra a política. Além disso, essa ontogênese da ação em ato é absolutamente positiva, pois não nega nem a invisibilidade, nem a visibilidade, nem a técnica, nem o controle, nem o descontrole, nem o acaso, nem o coletivo e nem o singular, mas compõe com todos eles. Para que essa ontogenia ocorra, é necessário o mergulho nesse presente do presente em abertura de/para a experiência. Seria necessário ao ator essa “escuta”, essa receptividade para a nuvem de invisibilidades, não apenas para senti-la passivamente, mas para agir com ela. Ao ator é necessário, portanto, toda uma recepção+ação, uma receptividade a esse plano de forças, incluindo aí a receptividade da própria ação gerada. Em outras palavras: o corpo deve ser receptivo a ele mesmo nessa ontogênese, pois o ator não realiza uma síntese simples e fixa dessa zona de turbulência, mas cria um amplo território no qual qualquer ação está sempre em fuga, em escape, e, portanto, sempre sendo criada em fluxo com o campo de experiência da cena. É nesse plano de escape que se recria sempre. E ao nos lançarmos para fora do território das artes: não seria a

**receptividade** de composição criativa em relação à superfície de invisibilidades justamente o campo da ontogênese da ação em ato que subtende toda uma estética da existência? (Foucault).

### **Referências bibliográficas**

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e Seu Duplo*. Trad. Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BADIOU, Alain. *Pequeno Dicionário de Inestética*. Trad. Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

DELEUZE, Gilles.; GUATTARI, Felix. *O que é Filosofia*. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DUBATTI, Jorge. *Arte, Convívio e Tecnívio*. In: CARREIRA, André L. A. N.; BIÃO, Armindo. J. C; TORRES, Walter. L. (Orgs.). *Da Cena Contemporânea*. Porto Alegre: ABRACE, 2012.

FABIÃO, Eleonora. *Corpo Cênico, Estado Cênico*. *Revista Contraponto*, Univali, Santa Catarina, V. 10, 2010. Disponível em: <http://siaiweb06.univali.br/seer/index.php/rc/article/view/2256>. Acesso em: 15 out. 2012.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores/Fapesp, 2006.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos V. Ética, Sexualidade, Política*. Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2006.

GIL, José. *A Imagem-Nua e as pequenas percepções. Estética e Metafenomenologia*. Trad. Miguel Serras Pereira. 2ª ed. Lisboa: Relógio d'água, 2005.

GIL, JOSÉ. Transcrição Palestra José Gil. *Revista Ilinx*. Campinas, n.1, 2012. Disponível em: <http://www.cocen.rei.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/116>. Acesso em 15 out. 2012.

GREINER, Christine. *O Corpo em Crise. Novas Pistas e o curto-circuito das representações*. São Paulo: Annablume, 2010.

GREINER, Christine. *O Corpo. Pistas para Estudos Indisciplinares*. São Paulo: Annablume, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

LÉVY, Pierre. *O que é o virtual?* Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

MILLER, Jussara. Qual é o corpo que dança? In: *Dança e Educação Somática para adultos*. São Paulo: Summus, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Tradução de Pontes de Paula Lima. São Paulo: Editora Civilização Brasileira, 2010.