

Teatro, meu hiperfoco Theater, my hyperfocus

Adriano Moraes de Oliveira

Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN

ORCID: 0000-0002-2191-9353

90

DOI: 10.21680/2595-4024.2025v8n2ID41329

Resumo:

O presente texto versa sobre como o teatro passou a ser lido como o hiperfoco mais evidente do autor após o seu diagnóstico de pessoa autista. O que era entendido como um lugar de fala construído como uma profissão passou a ser compreendido como um lugar de interesse que causa benefícios e malefícios com alta intensidade. Com essa perspectiva, o texto autobiográfico explicita o lugar do teatro enquanto máquina poética em que o fantástico é um elemento importante.

Palavras-chave: Teatro, Autobiografia, Autismo, Hiperfoco.

Abstract:

This text discusses how theater came to be seen as the author's most obvious hyperfocus after his diagnosis as an autistic person. What was understood as a place of speech constructed as a profession came to be understood as a place of interest that causes benefits and harms with high intensity. From this perspective, the autobiographical text explains the place of theater as a poetic machine in which the fantastic is an important element.

Keywords: Theatre, Autobiography, Autism, Hyperfocus.

Escrevo a partir de uma perspectiva autobiográfica que, seguindo o exemplo de Annie Ernaux, busca atingir “o valor coletivo do ‘eu’ autobiográfico e das coisas que são contadas” (Ernaux, 2023, p. 79) como uma ação que se dá pela e na palavra. Quero dizer com isso que a escrita que aqui erijo busca evidenciar um trajeto artístico singular. Todavia, a singularidade pode ser compreendida como plural, na medida em que a narrativa que apresento revela um modo de ser artista em uma determinada região e em circunstâncias

específicas de produção simbólica. Ou seja, não é um texto apenas sobre mim, mas sobre um modo de fazer arte.

Evitei partir do diagnóstico que recebi de pessoa autista, ocorrido apenas em 2024, aos 50 anos de idade, porque o ser artista de teatro, e todo o imaginário que cerca a imagem de artista, veio antes: fui uma criança com horizontes amplos de uma pequena cidade do interior do Paraná, sul do Brasil; aprendi que o entusiasmo é o que me movimenta para os encontros; ouvi histórias recheadas de realidade maravilhosa e fantástica; frequentei a escola com alegria, embora na adolescência a escola tenha tido momentos de terror por conta de ser gay em uma sociedade machista; encontrei no teatro e na performance um lugar seguro para me expor; transitei e transito por territórios da docência-artista em teatro há mais de duas décadas; aprendi a aprender com as crises e aceitar fracassos como possibilidades de percorrer novos caminhos e encontrar outras pessoas; e, principalmente, como diz Adélia Prado em “Solte os cachorros” (1987, p. 62) aprendi que para gestar a poesia – no meu caso, a minha vida como professor-artista de teatro – é preciso ter paciência.

91

No princípio era a infância

A cidade¹ em que vivi até os 12 anos de idade tinha duas escolas. Uma escola para estudantes dos primeiros anos, aqueles dedicados à alfabetização e conhecimentos gerais; a segunda para as turmas finais do fundamental, naquela época chamada de ginásio. Como era uma localidade muito pequena e como o processo violento de globalização e sua imposição de modos de consumo não havia completado o seu curso naquele território, a minha primeira década de vida foi vivida com muita harmonia entre as espécies. O convívio entre

¹ Santo Antônio do Caiuá, Paraná. Segundo o IBGE, a população estimada do município em 2024 é de 2.496 habitantes. <https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/pr/santo-antonio-do-caiuá.html>.

cavalos, cachorros, galinhas, perus, porcos, vacas, ovelhas, gatos, cobras, borboletas, mangueiras, laranjeiras, jabuticabeiras, ingazeiro, tamarineiro, humanes, rios etc era harmônico. Pelo menos é o que eu imagino. Essa imaginação não carrega nenhum romantismo, apenas uma constatação: viver em uma cidade pequena em que todas as pessoas se conheciam promovia um ambiente seguro para o ir e vir das crianças pela cidade.



Adriano Moraes criança (1980). Acervo pessoal.

Ao ver essa imagem, quando eu tinha em torno de sete anos de idade, posando feliz com a sua bicicleta, em uma cidade quase sem carros, um lugar no qual as pessoas andavam prioritariamente a pé, pedalando, a cavalo, em

carroças, revivo o cenário da minha infância e entendo o porquê do meu otimismo e alegria de viver.

Nesse contexto, a proximidade com o tempo dilatado – fazer as coisas sem pressa – e conviver com os tempos e temperamentos de seres de outras espécies era parte do viver. Penso que esse contexto da infância age na minha vida adulta como uma intuição que se impõe quando estou trabalhando: inventei-me como pessoa em um território de horizontes amplos e de um brincar com pouca interferência da indústria e do consumismo neoliberal. Isso me levou, no teatro, a focar mais na teatralidade em si e, em muitos casos, evitar o espetacular.

Sei que o contexto histórico da minha infância foi, também, um período violento em termos políticos no Brasil, pois nasci e vivi meus primeiros anos de vida quando os presidentes eram os ditadores Médici (1969-1973), Geisel (1974-1979) e Figueiredo (1979-1985). A ditadura, da qual tive consciência apenas na adolescência, por volta de 13 ou 14 anos, exerceu uma influência sobre a minha vida que não tenho como precisar. Essa dificuldade é maior porque vivi em uma cidade prioritariamente católica e o sistema político daquela localidade tão pequena era previsível e conservador. As posições das classes eram bastante marcadas. A minha família, por ser uma das pioneiras, ocupava um lugar de destaque. Éramos os Mendes de Oliveira, sobrenome do meu avô paterno.

O relato como invenção de si

Marie-Christine Josso diz que “o relato de vida é uma ficção baseada sobre fatos reais e de que é esse relato ficcional que permitirá, se a pessoa for capaz de assumir esse risco, a invenção autêntica de si” (Josso, 2008, p. 43). Essa invenção de si de que fala Josso tem sido, para mim, um exercício constante. Precisa ser constante porque inventar-se é um trabalho que exige força de imaginação e, sobretudo, um processo dinâmico de contestação e

rearranjo das certezas que se impõem no viver cotidiano. Trata-se mesmo de uma pesquisa contínua que, por meio de lembranças e memórias que emergem de fotografias, relatos e visitas a territórios afetivos, me ajudam a criar continuamente o ser provisório que sou.

Até o presente momento minha intuição me leva a afirmar que ter tido uma infância de horizontes lentos em uma cidade pequena me proveu de um imaginário que, em certa medida, se choca com as imposições da indústria e intimações do (auto)consumismo neoliberal. Esse imaginário, como uma gramática de vida e, por conta disso, uma espécie de repositório do meu ser artista, tem marcas profundas da infância. Penso isso porque acredito, como Agamben, que na espécie humana

(...) a exposição à linguagem é condição imprescindível para seu aprendizado. Um fato de importância para a compreensão da linguagem humana jamais será suficientemente sublinhado é o de que, se a criança não for exposta a atos de fala entre dois e os doze anos de idade, a sua possibilidade de adquirir a linguagem estará definitivamente comprometida. Contrariando as afirmações de uma antiga tradição, [a espécie humana] não é, deste ponto de vista, o "animal que possui linguagem", mas sim o animal que dela é desprovido e que deve, portanto, recebê-la de fora (Agamben, 2005, p. 72-3).

Não quero aqui, por conta do limite do texto, aprofundar essa discussão sobre os processos de aquisição de linguagem. Contudo, vou insistir com Agamben para que fique evidente que reconheço ou invento que os primeiros doze anos de minha vida foram inaugurais do ponto de vista do ser o artista que sou hoje porque aprendi a imaginar ao fazer brinquedos, inventar mundos de terra e, fundamentalmente, saber respeitar os ciclos da natureza. Também cresci imerso ouvindo causos e lendas que, como mitologias que são, estruturaram meu imaginário com boas doses de fantasia e de maravilhoso. Com essa gramática do fantástico, esse ser artista que sou se entrega sem qualquer pudor à fantasia e à imaginação como a criança que ouviu histórias de

lobisomens, de seres mágicos enquanto brincava com horizontes lento e amplos. A esse respeito, não tenho como fugir de mais uma citação de Agamben que, no mesmo texto já citado, me leva a refletir sobre o uso histórico da imaginação e da experiência:

(...) a imaginação, hoje eliminada do conhecimento como sendo “irreal”, era para a antiguidade o *médium* por excelência do conhecimento. Enquanto mediadora entre sentido e intelecto, que torna possível, no fantasma, a união de forma sensível e intelecto possível, ela ocupa, na cultura antiga e medieval, exatamente o mesmo lugar que a nossa cultura confere à experiência. Longe de ser algo irreal, o *mundus imaginabilis* tem a sua plena realidade entre o *mundus sensibilis* e o *mundus intelligibilis*, e é, aliás, a condição de sua comunicação, ou seja, do conhecimento (Agamben, 2005, p. 33).

95

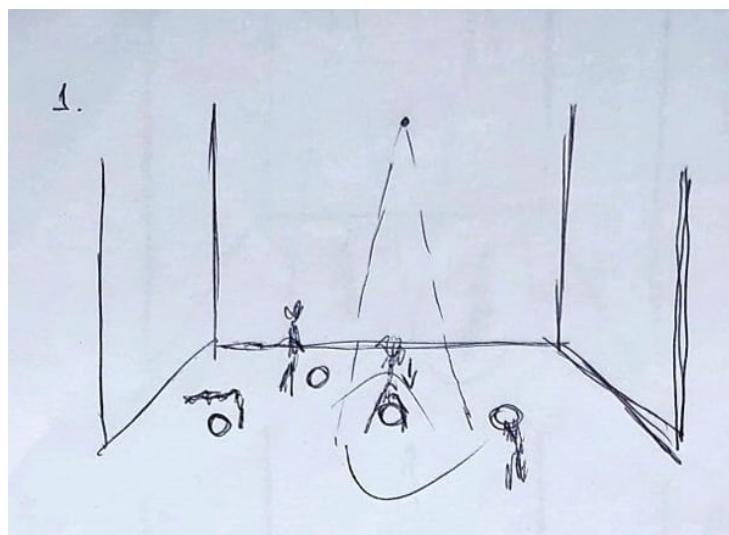
Quero reforçar com essa citação que a invenção que faço de mim, neste momento, assume que a imaginação que aprendi nos primeiros anos de vida é um reservatório que uso no teatro que faço hoje (e também na minha vida cotidiana). Isso significa que minha imaginação (meu pensamento!) privilegia mais os sons da natureza do que os ruídos urbanos e busca um tempo mais lento do que o fluxo sem pausas do mundo dos negócios.

Memórias das paisagens

Nas memórias que tenho da infância, são raras as presenças de pessoas em lugares. Tenho lembranças de pessoas, principalmente de suas expressões faciais. E tenho lembranças de paisagens. São raras as lembranças nas quais pessoas ocupam ou transitam por lugares. Um exemplo disso é que não tenho qualquer lembrança de ter sido levado à escola por minha mãe ou meu pai ou alguma irmã. É provável que isso tenha ocorrido em muitos momentos. Também não tenho qualquer lembrança das professoras da época, mesmo que eu saiba os nomes e quem elas foram. Isso não significa que as pessoas que estiveram comigo nesse período não tenham importância.

Ao mesmo tempo em que as imagens das pessoas em lugares quase não me são acessíveis, guardo muitas imagens dos trajetos que fazia ao caminhar sozinho das casas em que habitei, na pequena cidade de Santo Antônio do Caiuá, no Paraná, até as duas escolas. Essas imagens-paisagens constituem, para mim, uma espécie de tesouro guardado. Como elas não carregam pessoas, acabo por preenchê-las com pessoas que vejo em fotografias antigas. Assim, por exemplo, um chão forrado de folhas amareladas da Santa Bárbara² ganha sentidos diversos a depender de quem eu coloco comigo nesse lugar.

As paisagens com as ausências me levam a acreditar que minhas escolhas do que fazer em teatro tem como objetivo preencher os espaços vazios que encontro. Não o espaço literal, mas o espaço vazio que carrego internamente. Transformar os espaços nos quais trabalho é uma das etapas mais divertidas dos meus processos pedagógicos e artísticos. A transformação começa, sempre, por desenhar as cenas que construo, como no exemplo abaixo, de um experimento poético intitulado “Fronteiras de si”, que realizei em 2024, no Laboratório de Teatro Experimental e de Pesquisa (LaTEP), que coordeno na UFRN:



Cadernos de Trabalho (2024). Acervo Pessoal.

² árvore que produz uma pequena bolinha e tem folhas que caem no outono. Também conhecida como Cinamomo.

manzuá

A sala na qual o desenho foi materializado tinha essa configuração:



Registro de Aula de Atuação IV (2022). Na imagem, um exercício de aula de Atuação IV. Fonte: Acervo Pessoal.

Após o trabalho da imaginação passou a ser assim:



Registro de Ação da Pesquisa “Fronteiras de Si” (2024). Na imagem estão os discentes Samuel Guerra e Maria Fernanda Medeiros, no experimento poético “A gaivota”. Fonte: Acervo Pessoal.

O desenho esquemático tem sido ponto de partida para o que está diante de minha visão concreta (o ambiente imediato) e, também, na imaginação (o que vejo em estado de jogo). Importante sublinhar que o esquema desenhado não é adotado como algo rígido e, sim, dinâmico, pois deve servir como propulsora da imaginação criadora.

98

O fascínio pela repetição

Preencher espaços vazios do espaço de forma esquemática para criar vínculos com espectadores – de aproximação, de distanciamento, de tédio, etc – tem sido um modo de me comunicar com quem faz teatro comigo e, com isto, possibilitar que cada pessoa compreenda que a brincadeira do teatro, aquela que é alimentada por um reservatório imagético da infância, pode ser livremente ficcionada.

A cena, para mim, não tem sentido em si mesma. Cada pessoa institui o sentido que pode atribuir a ela. Esse é o ponto que mais tenho dificuldade de explicar em sala de aula e para meus orientandos de pesquisa, pois nem todas as pessoas entendem que o próprio brincar com a imaginação é o bastante. Entendo que no brincar o tempo se dilata novamente e eu me religo ao passado ou reavivo sensações da infância.

Quando as pessoas que estão no espaço conseguem se entregar é possível garantir que o *aqui/agora* tenha possibilidades de repetição, pois se trata de uma ação de brincadeira que tem intencionalidade estética. A brincadeira age como uma fogueira que aquece ou prende a atenção de quem sonha, mas pode ser transformada em jogo com regras. As regras, assim como os esquemas de preenchimento dos vazios dos espaços, não podem possuir rigidez, contudo, devem flagrar os acordos de quem brinca/joga. As regras, enquanto escolhas poéticas, em vez de prender a imaginação, devem estimular

o acesso aos reservatórios pessoais de quem participa do encontro teatral e podem/devem ser rearranjadas sempre que o fogo da brincadeira desaquecer.

Não posso negar que tenho fascínio pela repetição que o teatro proporciona. Vibra com a ação que é feita com um gasto controlado de energia e que manipula, como uma massagem, as lembranças e memórias de quem participa da ação, seja atuando, seja assistindo. É por esse fascínio pela precisão, pela previsibilidade que insisto em um caminho criativo que organiza milimetricamente cada quadro.

O teatro que faço, o qual tenho exercitado como experimentação poética, é como uma brincadeira de controlar o tempo: ralentá-lo, apressá-lo, torná-lo denso ou leve, tedioso ou alegre, transformá-lo ao meu bel prazer ou ao prazer da brincadeira solitária de um menino que tem a memória repleta de paisagens vazias que podem ser preenchidas com as figuras que desejar.

O teatro ou o encontro com “o” hiperefoco

Em 1987 passei a morar em uma cidade grande. Pelo menos era o que eu achava na época. Minha família mudou-se de uma cidade de menos de cinco mil para outra de oitenta mil habitantes. Foi nesta cidade, Paranavaí, PR, que eu encontrei o teatro como uma forma de me expressar. O teatro significou ter um assunto, ter um grupo, ter uma profissão em que minha imaginação tivesse lugar garantido e, sobretudo, ver as minhas brincadeiras e os meus sonhos acordados ganharem materialidade. Se a cidade grande retirava da minha vida o tempo lento dos horizontes da cidade pequena e do lugar conhecido, ela me dava um papel para ser exercido pelo resto da vida: o de artista de teatro. Foi em 1987, por incentivo de uma professora de literatura, que escrevi e encenei uma primeira peça de teatro. O começo de tudo ocorreu na escola. O texto da peça se perdeu, mas o enredo expunha a relação de três gases nobres:

Criptônio, interpretado por mim; Argônio e Xenônio interpretados por dois colegas da turma.

Desde então, dessa experiência inaugural, passei a exercer no teatro os papéis de dramaturgo, ator, diretor, produtor, espectador, cenógrafo, figurinista, maquiador, contrarregra, sonoplasta, iluminador, montador, bilheteiro, oficineiro etc e, a partir de 2003, professor universitário. O vínculo com o teatro foi/é tão arrebatador que a partir dele passei a ser uma pessoa do teatro. Meu nome passou a ter o adjunto adnominal “do teatro” como elemento semântico. Desde de 1987 eu só faço sentido se vinculado ao teatro, seja fazendo, seja vendo.

100

Não vou elencar todas as experiências exitosas e os fracassos que tive no percurso que construí porque não foram relevantes do ponto de vista de alterar o meu interesse pelo teatro. Fiz e assisti muitas peças e, com isto, aprofundei o que, a partir do diagnóstico de autismo, comprehendo como um hiperfoco. Aliás, o diagnóstico chegou como resposta às crises que tive durante os últimos anos: todas tem relação direta com o excesso de trabalho no teatro (na sala de aula, no laboratório de pesquisa, nos espaços de gestão).

O fato de ter o teatro como um interesse primeiro, além de promover um ambiente fértil para diversas formas de mascaramentos que construí, possibilitou a não percepção do excesso de trabalho físico-psíquico e, consequentemente, situações de abalo em minha saúde.

Receber o diagnóstico e, a partir daí, compreender o teatro como um hiperfoco fez com que eu pudesse levantar algumas hipóteses sobre o que, no teatro, me seduz ao ponto de repetidas vezes me perder no tempo quando estou em algum processo. A primeira hipótese é que o teatro, como um lugar de fazer de conta com intencionalidade estética, possui previsibilidade. Tudo é preparado de antemão. A segunda hipótese é que no teatro é possível exercitar a solidão em público e brincar com as tensões de forma proposital. A terceira é que por

meio do teatro há uma comunicação social quase perfeita, pois milimetricamente controlada.

Alguém pode estar se perguntando se não há excesso de racionalidade nesse modo de fazer teatral. Suspeito que sim. Ao mesmo tempo, comprehendo que utilizo uma lógica não tão fácil de compreensão, pois com o passar dos anos a configuração de meus processos criativos em teatro se tornou mais complexa. Tanto que nem sempre as pessoas entendem de imediato ou com facilidade o trabalho em uma configuração que entrecruza as intimações (auto)biográficas, as poéticas teatrais de artistas que são selecionadas para guiar o processo criativo e, fundamentalmente, as presenças singulares no processo.

Desde a pesquisa que realizei no doutorado, entre 2009 e 2011, intitulada “As intimações do imaginário e a forma-ação do atorprofessor: cartas sobre a reeducação do sensível”, tenho denominado a esse meu modo de fazer teatro como um processo de experimentação poética. Um experimento poético não é *stricto senso* uma metodologia, mas uma estratégia metodológica para processos criativos em que o pedagógico e o artístico caminham juntos.

Cheguei a uma espécie de passo a passo para fazer teatro percebendo que a previsibilidade é fundamental para que eu me sinta seguro no ambiente criativo. A segurança provoca em mim uma liberdade criativa que pode ser traduzida como um estado de extrema alegria. É por perseguir a alegria que o fazer teatral me proporciona que entendo, hoje e após o diagnóstico, o teatro como um hiperfoco.

O meu caminho seguro para fazer teatro tem tido o seguinte roteiro:

- a) Pesquisa (auto)biográfica
- b) Organização de temas
- c) Escolha de forma(s) poética(s) que convirja com os temas
- d) Estudo de poética(s) de artista(s) para orientar o processo
- e) Criação de roteiro de trabalho para o grupo
- f) Processo de criação individualizado e em solidão

- g) Entregas de trabalhos criados por cada integrante da equipe
- h) Processo de criação dialógico e em coletivo
- i) Entregas do trabalho criado para espectadores

Nesse trajeto eu tenho cumprido, geralmente, três papéis: o de coordenação dos processos de pesquisa, o de direção geral do experimento poético e o de dramaturgo.

Horizontes de alegria e reinvenção de si

Até aqui busquei (re)inventar um percurso que revelasse que a minha vida tem pouco sentido sem o mundo fantasioso do teatro. Com a condição autista diagnosticada pude aprofundar a compreensão de que o teatro me retira do ensimesmamento e, com isto, serve também de panaceia para desregulações sociais: o previsível do teatro que faço (seja assistindo, seja concebendo, seja ensinando) é um lugar de conforto. Estar no teatro é como estar diante de uma imensidão de possibilidades ou, como bem postulado pela filosofia chinesa, ser e não ser (a fluidez eterna do Wu Wei).

No teatro e por meio dele assumi o fantasiar como trabalho. Nesse fantasiar, a alegria é o ingrediente que se impõe: seja na produção do riso, seja na representação do drama mais profundo. Diferente do cotidiano no qual o imponderável predomina, no teatro é possível que o jogo de ser quem se quer ser e fazer o que se quer fazer predomine como ação e, é esse controle, que promove, inevitavelmente, a alegria. Não há erro no trabalho de fantasiar.

No entanto, embora a alegria seja um elemento que me impulsiona para o teatro, no trabalho docente que desenvolvo em Licenciaturas em Teatro encontrei muitos obstáculos. Esses obstáculos se tornaram evidentes durante a Pandemia de Covid-19. O isolamento imposto pela emergência sanitária provocou em mim um estado de bem estar e tornou evidentes os obstáculos que o ambiente universitário me proporcionava. Essa percepção de bem estar aliada

a uma sensação de que a minha presença no ambiente de trabalho era dificultada por uma série de incompreensões comportamentais e desencontros comunicacionais me levou a buscar orientação médica. O diagnóstico em si veio de um sentimento geral de desajuste que o cotidiano me impunha e que se evidenciavam em: 1. comunicação difícil por conta de que muitas pessoas não entendiam/entendem coisas que eram/são óbvias para mim; 2. incômodo que algumas pessoas sentiam/sentem no modo direto que uso para me comunicar; 3. cansaço extremo sem motivo aparente após aulas ou reuniões de trabalho; 4. necessidade de uso de álcool para ter performance social típica (as rodas de conversas cotidianas ou confraternizações com mesas com mais de duas pessoas); e, 5. estresse crônico em função de excesso de trabalho no teatro (deixando de comer adequadamente, de me exercitar, etc).

Após o diagnóstico decidi que me declarar publicamente pessoa autista era uma ação política. Declarar-me como pessoa no espectro do autismo no âmbito da universidade tem permitido que eu próprio compreenda melhor os processos de mascaramento que adotei para existir em um espaço que privilegia o alístico. Me posicionar como uma pessoa com deficiência que encontrou no teatro seu porto seguro pode ser um modo de estimular pessoas a encontrarem seus lugares de interesse para viverem uma vida com mais alegria.

Como faz muito pouco tempo do diagnóstico carrego, ainda, muitas dúvidas. Enquanto dúvidas que são, nada como dar mais tempo para a sua resolução ou dissolução das mesmas. Apenas uma questão é inconteste: o teatro, como um lugar em que posso dar vazão aos meus sonhos, às minhas fantasias e onde também posso me perder, é, indubitavelmente, o meu hiperfoco.

Para finalizar não posso deixar de fazer uma última reflexão. Penso que esse hiperfoco não se deu por acaso, mas substituiu aquele da infância. Se eu era um menino que até seus doze anos tinha o horizonte como alegria de viver,

o teatro aparece como um lugar que me reinvento cotidianamente. Não é apenas uma alegria de ter sucesso em minhas práticas de professor, de diretor, de dramaturgo etc, mas de ter contato sempre e de novo com aquela alegria da infância. É isso o que o teatro me proporciona.

104

Referências:

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História : destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora da UFRG, 2005.
- ERNAUX, Annie. *A cultura do mundo dominado*. In. *A escrita como faca e outros textos*. São Paulo: Fósforo, 2023.
- JOSSO, Marie-Christine. "As histórias de vida como territórios simbólicos nos quais se exploram e se descobrem formas e sentidos múltiplos de uma existência evolutiva singular-plural". In. *Tendências da pesquisa (auto)biográfica*. Org. Maria Conceição Passegi. Natal, RN: EDUFRN; São Paulo: Paulus, 2008.
- GARCIA MARQUEZ, Gabriel. "Um senhor muito velho com umas asas enormes". In: *A incrível e triste história de Cândida Eréndira e sua avó desalmada*. São Paulo: Círculo do Livro, 1975.
- OLIVEIRA, Adriano Moraes de. *As intimações do imaginário e a forma-ação do atorprofessor*. Pelotas: UFPel/PPGE, 2011 (tese de doutorado).
- PRADO, Adélia. *Solte os cachorros*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1987.
- WEHBI, Timochenco. "A perseguição ou o longo caminho que vai de zero a ene". In: *O teatro de Timochenco Wehbi*. São Paulo: Polis, 1980.