

**ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

BÁRBARA FREITAS

JENNIFER CARDOSO

MARIANA SIEGL

RAÍSSA BUSCHINI

**APENAS UM POUQUINHO SOBRE O AMOR:**

Reflexões sobre atuação, direção e processos criativos a partir do espetáculo homônimo a partir do livro *Tudo Sobre o Amor: Novas Perspectivas* de bell hooks

SÃO PAULO

2025

ESCOLA DE COMUNICAÇÃO E ARTES

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

BÁRBARA FREITAS

JENNIFER CARDOSO

MARIANA SIEGL

RAÍSSA BUSCHINI

**APENAS UM POUQUINHO SOBRE O AMOR:**

Reflexões sobre atuação, direção e processos criativos a partir do espetáculo homônimo a partir do livro *Tudo Sobre o Amor: Novas Perspectivas* de bell hooks

Trabalho de Conclusão de Curso  
apresentado ao Departamento de Artes  
Cênicas da Escola de Comunicações e Artes  
da Universidade de São Paulo para  
obtenção do grau de Bacharel em Artes  
Cênicas

Orientadora: Profa. Dra. Lucienne Guedes  
Fahrer

SÃO PAULO

2025

## RESUMO

A presente dissertação busca relatar o processo de criação da peça *Apenas Um Pouquinho Sobre o Amor*, que aborda a temática do amor enquanto ação coletiva, a partir dos conceitos do livro *Tudo Sobre o Amor - Novas Perspectivas*, de bell hooks. A dissertação traz o relato de quatro integrantes do processo - duas atrizes e duas diretoras - que investigam suas funções e o que é estar dentro da sala de ensaio em um processo colaborativo. Cada capítulo desta dissertação refere-se às reflexões de uma das integrantes.

palavras chave: amor; processo colaborativo; bell hooks; acting; directing;

## ABSTRACT

This dissertation aims to report the creation process of the play *Just a Little Bit About Love*, which addresses the theme of love as a collective action, based on the concepts from the book *All About Love - New Visions* by bell hooks. The dissertation presents the accounts of four members involved in the process – two actresses and two directors – who explore their roles and what it means to be inside the rehearsal room in a collaborative process. Each chapter of this dissertation corresponds to the reflections of one of the members.

key-words: love; collaborative process; bell hooks; acting; directing;

## SUMÁRIO

<b>APRESENTAÇÃO.....</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO 1: O CORPO QUE AMA - RAÍSSA BUSCHINI.....</b>	<b>12</b>
- BREVE PANORAMA.....	14
- O CORPO.....	17
- O OFÍCIO DA ATRIZ NA SOLIDÃO.....	20
- O RISÍVEL DO AMOR.....	25
- O ETERNO INACABAMENTO DAS OBRAS DE ARTE.....	38
- CONSIDERAÇÕES FINAIS: O QUE ESTE PROCESSO COLABORATIVO ME ENSINA SOBRE AMOR .....	43
<b>CAPÍTULO 2: UM MAPA SONORO E VISUAL - MARIANA SIEGL.....</b>	<b>48</b>
- PRINCÍPIA (EMICIDA).....	49
- LOVE LOVE LOVE(CAETANO VELOSO).....	51
- VOTE EM MIM (RITA LEE E ROBERTO CARVALHO).....	57
- GENTE ABERTA (LETRUX, LINIKER, LUEDJI LUNA, MARIA GADU XÊNIA FRANÇA).....	60
- BOA NOITE (DJAVAN).....	67
- O AMOR É FEIO (TRIBALISTAS).....	72
- AMOR ATÉ O FIM (CAETANO VELOSO, GILBERTO GIL E IVETE SANGALO).....	81
<b>CAPÍTULO 3: ALBÚM DE PERGUNTAS - JENNIFER CARDOSO.....</b>	<b>92</b>
- O QUE É O QUE É: UM ÁLBUM DE PERGUNTAS SOBRE O AMOR?.....	93
- POR QUE SOBROU APENAS UM POUQUINHO SOBRE O AMOR?.....	99
- COMO SE ENSAIA O AMOR? (um primeiro semestre de trabalho).....	105
- COMO CONSTRUIR UMA MÁQUINA AMOROSA (segundo semestre).....	110
- O AMOR É FEIO?.....	123
- UTOPIA EM QUEDA: QUE LUGAR É O AMOR?.....	126
<b>CAPÍTULO 4 : ENTRE O AMOR E ANÁLISE - BÁRBARA FREITAS.....</b>	<b>131</b>

- OI E OBRIGADA!.....	132
- O QUE É SER ARTISTA OU POR QUE FALAR DE AMOR?.....	133
- CONCEITOS DA BELL HOOKS NA SALA DE ENSAIO.....	143
- FASES DO PROCESSO - DA IDEIA AO DESENHO DE CENA.....	156
- ANÁLISE DA DRAMATURGIA - RESSONÂNCIAS DO QUE FICOU.....	174
 CONCLUSÃO.....	 186
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E AUDIOVISUAIS.....	188
APÊNDICE.....	195

## I - ANEXO A - Dramaturgia

## APRESENTAÇÃO

Caro leitor, esta escrita de Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) - uma espécie de monografia fragmentada - é o resultado das reflexões de quatro pessoas integrantes do Grupo do Amor - formado no decorrer de 2024 em prol do próprio TCC. As quatro pessoas que escrevem essa monografia - Bárbara, Jennifer, Mariana e Raíssa - convidaram outros parceiros para integrar o processo e o grupo criou, então, coletivamente, a obra *Apenas um Pouquinho Sobre o Amor* partindo de discussões disparadas pelo livro *Tudo Sobre o Amor: Novas Perspectivas* de bell hooks.

O que você lerá aqui será um híbrido composto por quatro partes. Cada parte conta a perspectiva de uma das integrantes do grupo que estão finalizando o TCC. A primeira, cujo título é *O Corpo que Ama, foi* escrita pela atriz Raíssa Buschini e traz reflexões sobre o trabalho de atuação nesse processo colaborativo. Este primeiro texto é como um tecido de pensamentos, cuidadosamente costurados por meio de palavras, imagens e desenhos. A segunda parte, escrita pela também atriz, Mariana Siegl, é um mapa sonoro e visual, no qual, por meio de canções, a autora passa por vários pontos do processo, demonstrando sua percepção enquanto atriz e compositora musical da peça. A terceira parte, elaborada por Jennifer Cardoso, é um álbum de perguntas, no qual a diretora, cenógrafa e figurinista se posiciona em relação ao processo vivido, elaborando diversas questões sobre trabalho colaborativo. Por fim, a quarta e última parte, feita por Bárbara Freitas, recebe o título de *Entre o Amor e a Análise*. Esse texto aborda a criação da peça desde a semente da ideia primordial e discute, principalmente, a árdua função da direção no processo criativo.

No entanto, para que você, leitor, possa estar um pouco mais familiarizado no momento de leitura desta monografia fragmentada, é importante apresentar tanto o enredo da peça, como os integrantes do grupo, e por fim, alguns avisos sobre o formato deste trabalho.

O grupo, atualmente, é formado por sete pessoas, que, ao longo dessa dissertação, serão chamadas por diferentes nomes. Sendo assim, apresentamos cada um aqui com seus nomes e apelidos. Somos as quatro pessoas que escrevem este trabalho - Bárbara Freitas (bá), Jennifer Cardoso (Jenn), Raíssa Buschini (Rai),

Mariana Siegl (Mari) - e três atores convidados, Giuliana Stabelito Dall’Stella (Giu), Matheus Maciel (Maciel), Larissa Danielle (Lari). Também fizeram parte, no primeiro semestre de 2024, dois outros integrantes que ocupavam as funções, respectivamente de atuação e dramaturgia, sendo eles Jean Cruz e Lena Giuliano.

Em alguns momentos dessa monografia fragmentada cada uma das autoras pode se referir ao grupo incluindo sete ou nove pessoas, tudo depende do momento sendo relatado. De qualquer forma, hoje, apresentam e elaboram essa peça as sete pessoas citadas anteriormente.

Sobre o enredo, partimos de *Tudo sobre Amor - Novas perspectivas* bell hooks, mas isso não significa que concordamos com tudo o que está expresso no livro e nem que montamos uma peça usando as mesmas palavras da escritora. Esta autora, na verdade, moveu o projeto na medida em que, a partir de suas palavras, questionamos e discutimos diferentes aspectos que se relacionam com o amor, como relações de poder; o machismo enraizado nos relacionamentos; a alteridade; o amor próprio; corrupções do amor pelo capital; maneiras as quais a mídia retrata o amor; a solidão e o narcisismo patológico; como lidar com o luto de forma coletiva; espiritualidade, entre muitos outros assuntos.

Depois de explorarmos o amor de forma extremamente abrangente durante o primeiro semestre de 2024, trazendo diversas referências e formando, assim, um repertório comum a todo o grupo, nós resolvemos restringir o campo de pesquisa entendendo que o que nos interessava era o amor relacionado ao espaço público. Então, criamos uma dramaturgia colaborativa, a qual dá vida a um Ministério do Amor que se encontra em crise.

A dramaturgia da peça está disponível na seção apêndices dessa monografia, mas colocamos aqui uma breve apresentação do trabalho. A peça se passa em Brasília de 2030, onde o Ministério do Amor corre grave risco de extinção. Ela começa com dois palhaços fardados que contam e cantam ao público a história por trás da criação do Ministério do Amor, na qual uma presidente prometeu que, se eleita, criaria o Ministério do Amor. A população entendeu que era brincadeira, mas a elegeu. Ela de fato cria o Ministério do Amor. No entanto, seu funcionamento vem sendo questionado. Vemos isso na próxima cena em que somos apresentados aos funcionários do ministério do amor, acreditamos estar tudo bem, mas uma notícia aparece nos jornais: O Ministério corre grave risco de extinção. Então, duas

funcionárias, Milena e Filomena, são encarregadas de fiscalizá-lo a fim de decidir se é possível salvá-lo. Após uma petição pública, assinada por grande parte da população brasileira, pedindo para que o Ministério do Amor seja extinto, Milena e Filomena iniciam uma jornada na Secretaria do Amor Verdadeiro, Secretaria do Amor nas Ruas e Secretaria do Amor Sincero - Secretarias que compõem o Ministério do Amor. Em cada um dos andares encontramos uma distinta secretaria, com diferentes funcionários - interpretados sempre pelos mesmos atores - e o que conduz as personagens entre os andares é o elevador, onde um ascensorista leva as funcionárias para cima e para baixo no prédio do amor. No decorrer da peça, as fiscais Milena e Filomena vão se apaixonando. Dessa forma, a discussão sobre amor em relacionamentos privados ocorre concomitantemente com a discussão sobre amor enquanto política pública.

Na primeira secretaria, elas se deparam com cientistas trabalhando em busca da fórmula do amor verdadeiro que dura para sempre. Lá, as fiscais são feitas de cobaias pelos cientistas, os quais as usam para testar a fórmula que, na verdade, não dura para sempre, apenas alguns minutos. Então, descobre-se que o amor verdadeiro nada tem a ver com a ciência.

Na Secretaria do Amor nas Ruas, responsável pela propaganda do amor na cidade, Milena e Filomena encontram os funcionários espalhando frases de amor nas ruas, tais como, “love is love”, “ame-se” e “cuide-se: ser linda é ser amada”. Milena, então, se pergunta se aquelas frases não reforçam estereótipos clichês sobre o amor. Depois, um grupo de pichadores chega na cena e transformam as frases clichês em frases de ação, com significados mais profundos, como “passe livre sempre”, “mais casas menos sem casas”, “amor, sem ordem e sem progresso”, “horta comunitária aqui - sábado às 9h”. Milena e Filomena acabam se empolgando com a ideia e picham a frase: “a busca pelo amor continua, mesmo diante das improbabilidades” (HOOKS, 2021, p. 29).

Na última secretaria, a do Amor Sincero, as fiscais encontram 3 juízes - responsáveis por averiguar os casos de mentira nos relacionamentos. A princípio elas acham que eles estão a incriminando por picharem a rua, mas depois percebem que, na verdade, eles estão tentando convencê-las de que aquela é a Secretaria mais importante por ter adicionado a palavra “amor” na bandeira do Brasil. Durante a cena temos a discussão sobre se uma palavra tem a capacidade de alterar o



imaginário de uma população. No final dessa cena, os juízes revelam que Milena estava escondendo um segredo de Filomena, colocando esta contra aquela. Milena esteve mentindo para Filomena desde o começo da peça.

Nas cenas que se seguem, Milena busca uma reconciliação com Filomena. Ao mesmo tempo, ambas discutem o que irão escrever no relatório: se falarão toda a verdade do que viram, podendo, assim, contribuir para o fim do Ministério do Amor, ou se vão mentir para tentar salvá-lo. Assim constroem-se debates sobre relacionamentos privados e o amor como uma questão pública.

No fim, elas optam por falar toda a verdade no relatório e o Ministério do Amor tem seu fim. A peça acaba com a volta dos palhaços do início - agora declarados Forças Amadas - tomando o poder. Esses palhaços-militares se utilizam do amor de forma extremamente neoliberal, corrompendo, assim, toda a ideia desse sentimento que pressupõe a alteridade. Desse modo, a obra flagra a decadência da utopia de uma nação amorosa, escancarando que uma cultura de dominação anti-amor precisa da violência para se sustentar.

A peça propõe a encenação desse órgão institucional, o Ministério do Amor, um edifício que se pretende moderno à luz do movimento Bauhaus, com hierarquias contraditórias em sua própria estrutura, mas que está em decadência. O espetáculo é permeado por muitas coreografias, canções e movimentações. O cenário é composto por estruturas de madeira e ferro com rodinhas, versáteis para contemplar as mais distintas secretarias.

Para tentar facilitar a sua leitura, caro leitor, colocamos aqui uma lista de personagens da peça e os atores que os representam, caso citemos, em algum momento, algum deles. São eles, em ordem de aparição:

**Palhaço Chefe das Forças Amadas** - Mariana Siegl

**Palhaço Soldado das Forças Amadas** - Raíssa Buschini

**Funcionários do Térreo do Ministério do Amor** - Larissa Danielle, Giuliana Dall Stella e Matheus Maciel

**Jornalista** - Mariana Siegl

**Político** - Matheus Maciel

**Cidadã comum** - Giuliana Dall Stella

**Comerciante** - Raíssa Buschini

**Criança** - Larissa Danielle

**Presidente** - Larissa Danielle

**Filomena** - Mariana Siegl

**Milena** - Raíssa Buschini

**Ascensorista** - Matheus Maciel

**Copérnica (cientista)** - Larissa Danielle

**Galiléia (cientista)** - Giuliana Dall Stella

**Albert (cientista)** - Matheus Maciel

**Funcionários da Secretaria do Amor nas Ruas** - Larissa Danielle, Giuliana Dall Stella e Matheus Maciel

**Juiz 1** - Matheus Maciel

**Juiz 2** - Giuliana Dall Stella

**Juiz 3** - Larissa Danielle

Por fim, em relação ao formato dos textos presentes nesta monografia, por termos referenciais teóricos comuns, as quatro partes da escrita podem conter repetições de informações e citações. Porém, optamos por manter as repetições por acreditarmos que cada visão distante sobre o processo ajuda a fornecer uma versão mais fiel do trabalho desenvolvido no último ano. O que você lerá serão quatro pontos de vista sobre uma mesma criação que inevitavelmente têm ressonâncias uns nos outros, mas garantem a individualidade do processo de cada uma.

Além disso, antes do início de cada capítulo - de cada novo texto de autoras diferentes - adicionamos uma foto de divulgação divertida que ajuda a compor o

imaginário imagético sobre a peça. Apesar do esquema proposto pelas escritoras, as quatro partes são independentes entre si e podem ser lidas em qualquer ordem.

Por fim, convidamos você, caro leitor, a segurar nas nossas mãos e nos acompanhar nesse processo colaborativo que nos levou à criação da peça teatral *Apenas um Pouquinho Sobre o Amor*.

## **CAPÍTULO 1**

### **O CORPO QUE AMA:**

Tecido de pensamentos sobre o trabalho de uma atriz durante o processo colaborativo que culminou na peça de teatro *Apenas um pouquinho sobre o amor*

*Por Raíssa Buschini*



Costura 1<sup>1</sup>: Ilustração feita depois de ver o espetáculo *Corpo que move: Danças para Takao* em 2023.

<sup>1</sup> Um dos significados da palavra “costura” é: processo de unir uma ou mais coisas. Ou então: traço pontilhado que une partes costuradas. Nesse texto as imagens são também uma elaboração das reflexões, por isso, funcionam como a costura que une as frações, as quais formam o todo da escrita.

## 1. BREVE PANORAMA

*“Existe um certo milagre nos encontros. Não é tolo dizer que o amor é sagrado.”*

(MADEIRA, 2021, p.109)

O processo colaborativo que culminou na peça de teatro *Apenas um pouquinho sobre o amor* foi construído por nove pessoas, sendo cinco atores e duas diretoras - além da participação de uma dramaturga durante os primeiros meses da pesquisa e da contribuição de mais um ator, o qual teve que deixar o grupo na metade do processo. Desde o início, este coletivo - apelidado de *O Grupo do Amor* - queria tomar para si o desafio de construir uma peça com vários atores, de maneira, realmente coletiva. Isso significou, para mim, aprender muito sobre o amor - o melhor e o pior, o lado bonito e o lado feio, que envolve este sentimento.

Esse projeto teve como ponto de partida a obra de bell hooks *Tudo sobre o amor: Novas Perspectivas*. O que mais nos interessou ao escolher este livro foi a proposta da escritora de teorizar e definir o amor de maneira ampla, abrangendo não apenas o amor romântico, mas também o amor em comunidade, como política pública. Hoje em dia, frequentemente, o amor é tratado de forma banal e os debates acerca de sua definição são extensos e, muitas vezes, superficiais. Como demonstra Liv Strömquist, no livro *A Rosa Mais Vermelha Desabrocha: o amor nos tempos do capitalismo tardio ou por que as pessoas se apaixonam tão raramente hoje em dia* (2021), a palavra “amor” parece vazia de significado e a descrença nessa emoção cresce a passos largos diante da globalização, do consumo de massas e do intenso fluxo internacional de capital, intensificado pelo capitalismo tardio<sup>2</sup>. O amor torna-se, com constância, apenas mais um produto no mercado. Diante desse cenário, o grupo acredita que falar sobre amor publicamente é importante para repensarmos nossas relações interpessoais, refletindo sobre as questões que envolvem núcleos menores, como nossa própria família, e questões que envolvem a sociedade como todo. Ou seja, queremos pensar e discutir sobre o amor em coletivo.

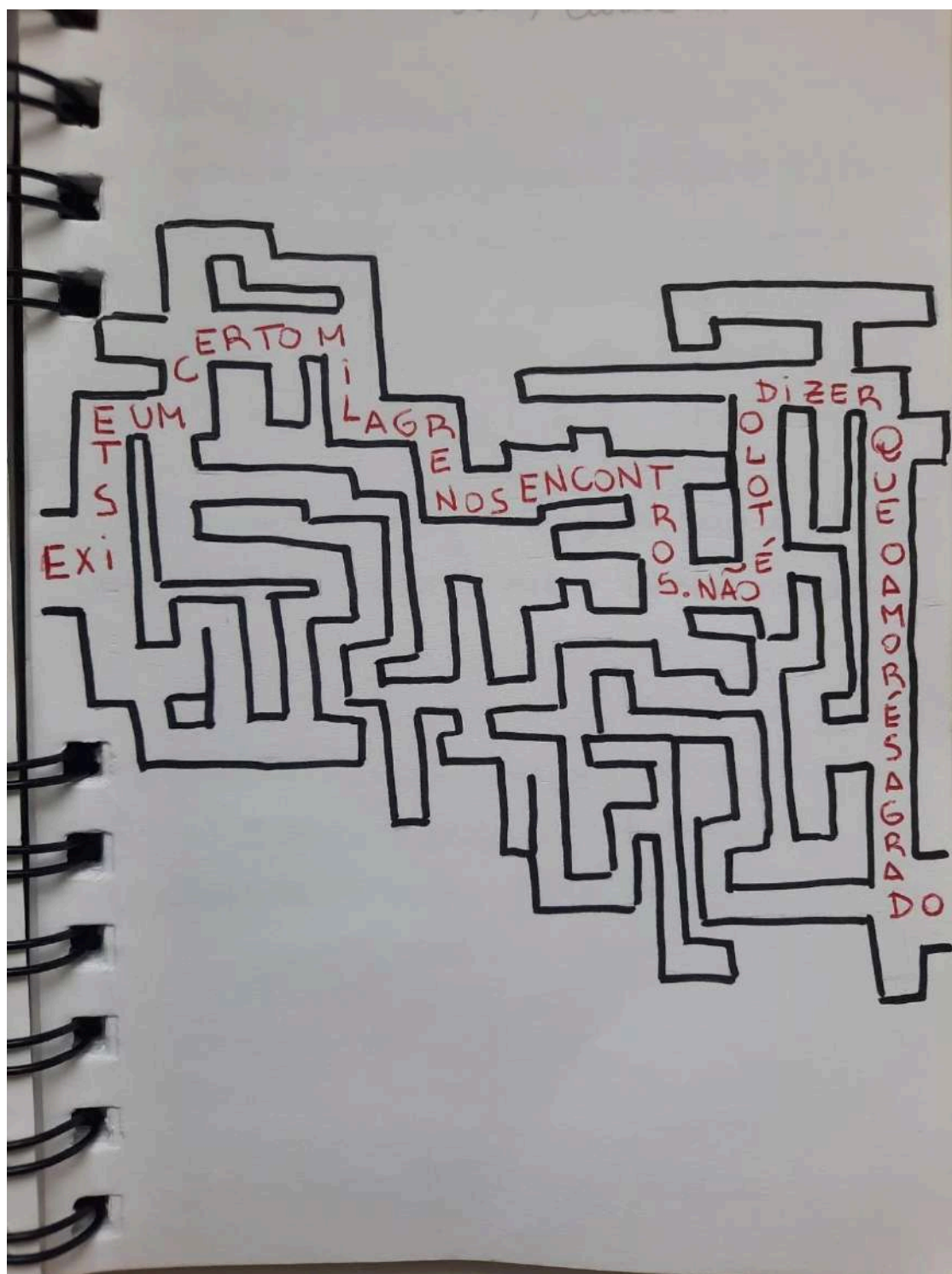
---

<sup>2</sup> Termo que se refere ao capitalismo contemporâneo, caracterizado pela crise decorrente da saturação do estágio intensivo do capitalismo, ou seja, a crise da superprodução. (NASCIMENTO, 2006)

Ao ler este *best seller* capítulo por capítulo e discuti-los - todos os integrantes do grupo juntos - durante o primeiro semestre de 2024, nos deparamos com questões infinitas que envolviam o amor. Nos sentimos como astronautas observando e analisando milhões de estrelas e pensando nas possibilidades de vida extraterrestre. Todo o universo é muita coisa. Tudo sobre o amor é coisa demais. Preferimos, então, falar, na nossa peça teatral, apenas um pouquinho sobre o amor: a história da crise de um fictício Ministério do Amor em 2030 e da paixão entre duas funcionárias que fiscalizam as Secretarias deste Ministério.

Durante esse processo de criação, eu fui atriz e também responsável por criar algumas coreografias da peça. Em suma, desde o início, me detive nos estudos do corpo. Gostaria de investigar como a atriz de teatro sente e se comunica mais pelo corpo do que pela palavra. Como é um corpo que ama? Como falar de amor por meio do corpo, do movimento? Como explorar, através de coreografias, a dimensão clichê e risível que o amor pode ter? Como o corpo mostra a dimensão profunda e poética do amor? Foram perguntas as quais eu me fiz no desenvolvimento do espetáculo.

Esta escrita constitui um tecido de pensamentos costurados ao longo de 1 ano, na qual eu tento responder a essas perguntas. Para isso, primeiro me debrucei sobre o estudo do que é o que chamamos de Corpo. Então, refleti sobre o meu próprio corpo e sobre o ofício da atriz durante o processo colaborativo nos momentos de reclusão e trabalho individual. Depois, estudei o ridículo, o risível do amor, e analisei como o riso permeou os ensaios do grupo. Além disso, elaborei questões sobre o inacabamento das obras de arte e propus modos de lidar com as crises presentes em processos de criação artística. Por fim, me deparei com um sentimento verdadeiramente humano, complexo, bonito, a poesia pura e simples que exige muito trabalho e dedicação. De fato, o encontro que tive com todos os integrantes que passaram pelo grupo não foram meros acasos e me ensinaram muito sobre trabalho colaborativo e sobre amor em comunidade. No fim, descobri, com efeito, que “o logos não tem qualquer força sem o poder do eros”. (HAN, 2017, p. 91).



Costura 2: Ilustração autoral feita em janeiro de 2023.



## 2. O CORPO

De acordo com Leda Maria Martins, em *Performances da oralitura*, em uma das línguas bantu, o termo *ntanga* é a raiz da qual derivam os verbos “escrever” e “dançar”. Esse texto me chama a atenção, porque prova que o corpo em performance também é capaz de guardar e transmitir conhecimentos e valores, desafiando, assim, a lógica branca-europeia universalizada que supervaloriza a escrita em detrimento dos saberes adquiridos por meio do corpo. Dessa forma, Leda Martins conclui que não escreve-se apenas com a mente, mas também com o corpo.

O corpo também é capaz de pensar, raciocinar e aprender. Assim, o dualismo corpo-mente deixa de fazer sentido. Nesse processo colaborativo, posso dizer que a prática e a teoria andaram imbricadas, da mesma forma que o corpo e a mente. Como afirma Christine Greiner em *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*: “[...] o próprio exercício de teorizar também é uma experiência corpórea, uma vez que conceituamos com o sistema sensório motor e não apenas com o cérebro [...]”.

Além disso, ao longo da criação de *Apenas um pouquinho sobre o amor*, a fronteira entre dentro e fora do meu corpo passou a ficar mais porosa. Isso porque, a história de como se vê ou representa um corpo é inseparável de minha própria história no fluxo da vida. Enquanto eu pensava sobre as personagens e refletia sobre como é um corpo que ama, automaticamente, buscava minhas próprias experiências como embasamento. Refletir sobre o meu “dentro” enquanto criava o “fora”, ou seja, a cena, contribuiu muito para que eu elaborasse experiências passadas. Byung-Chul Han, em *Agonia do Eros*, explica que “a memória não é um mero órgão de mera recomposição, com o qual presentifica-se o que já passou. Na memória, o passado se modifica constantemente. É um processo progressivo, vivo, narrativo.” (HAN, 2017, p.32). Em outras palavras, o corpo não pode ser entendido como um produto pronto: estamos o tempo todo (re)significando experiências. E é esse fluxo e porosidade entre dentro e fora que nos faz viver. “O percurso sensoriomotor, dentro e fora do corpo, garante a fome epistemológica que tratará de nos manter vivos” (GREINER, 2005, p. 104).

Greiner afirma ainda:

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O

corpo é o resultado desses cruzamentos e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (GREINER, 2005, p. 131).

Podemos considerar, portanto, que o corpo não é apenas o lugar onde são guardadas as lembranças, mas o resultado do cruzamento de várias outras experiências: uma encruzilhada.

No candomblé e na umbanda, a encruzilhada – lugar onde são feitas as oferendas a Exu, o guardião dos caminhos - é o ponto de intersecção entre o mundo dos humanos e o dos espíritos. A encruzilhada é, então, o ponto de encontro de diversos caminhos, de diversos tempos: o entre-lugar. O corpo seria encruzilhada na medida em que reúne o encontro de muitos percursos. Como explica Jarbas Siqueira Ramos, Professor do Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU):

O corpo encruzilhado tanto é como cria pontos de encontros entre caminhos que se atravessam, gerando e sendo (ao mesmo tempo) os entre-lugares. Esse entre-lugar é, portanto, um novo espaço que se constitui por meio da inter-relação entre os diversos elementos que coabitam a encruzilhada. Uma vez que esses elementos estão entrecruzados/entremeados/misturados, são capazes de produzir novas simbologias sobre esse próprio tempo-espaço e, inevitavelmente, sobre o corpo. (RAMOS, 2019, p.12)

A encruzilhada desencadeia a produção do tempo espiralado, no qual passado-presente-futuro coexistem e se relacionam. Isso é resumido na seguinte frase de Leda Maria Martins: “O passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência cumulativos, que habitam o presente e o futuro sendo também por eles habitado.” (MARTINS, 2003, p.79).

Como o corpo é um fluxo constante entre dentro e fora e como esse fluxo não para, o corpo vive no estado do sempre-presente, apesar de se relacionar com o passado e o futuro. Podemos dizer, portanto, que o corpo está em constante troca, transformação e movimento não só dentro de si, mas também com o exterior. Dessa maneira, “o corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo” (GREINER, 2005, p.122). Pode-se afirmar que o ambiente constrói o corpo assim como o corpo constrói o ambiente. Se os dois são ativos o tempo todo, então, o organismo vivo é, ao mesmo tempo, sujeito e objeto. Nesse sentido, cada um de nós organiza as

informações no trânsito entre o dentro e o fora à sua maneira, portanto não é exagero dizer que cada coração é um universo. O corpo, desse modo, se comunica e “é o gesto que parece fazer as mediações do sujeito com o mundo. Muito antes da palavra” (GREINER, 2005, p. 92).

A palavra “comunicação” vem do latim *communicare*, que significa “dividir alguma coisa com alguém”. A comunicação pressupõe, assim, que algo passe do individual para o coletivo. Em latim, as palavras *communitas*, *communio* e *communis* referem-se a uma troca, compartilhamento, uma tarefa em comum, em coletivo. Relaciona-se à circulação, à vinculação e aos processos de cognição (processo de adquirir conhecimentos). Na peça *Apenas um pouquinho sobre o amor*, gostaríamos de aplicar essa ideia de comunicação ao buscar a construção coletiva de um espetáculo teatral crítico à sociedade e política atual onde, frequentemente, o amor é tratado de maneira bastante superficial e individualizada.

Ademais, gostaríamos que os corpos em cena se comunicassem em conjunto, tendo uma tarefa em comum. Para isso, desde o início do processo, buscamos estabelecer repertórios em comum. Como afirma Aline Bei, no livro *Pequena Coreografia do Adeus*: “Nas repetições é que se instalam os afetos cotidianos” (BEI, 2021, p. 171). Com o passar dos encontros, quando eu parava para ouvir e deixava o outro ser o outro, falar por si mesmo, eu, além de conhecer melhor cada um dos integrantes do grupo, absorvia parte desse outro a mim. Desse modo, estávamos no caminho para a construção de um coletivo de fato - e não um grupo de pessoas qualquer - com todas as subjetividades dos integrantes se organizando em conjunto. Como um coletivo, aceitamos o desafio proposto por Rosyane Trotta - no livro *Próximo ato: teatro de grupo* - ao buscar “construir uma poética plantada no terreno mutante das subjetividades” (TROTТА, 2011, p. 216). De fato, é necessário disposição para lidar com as energias afetivas e com as contradições de si e do outro em um processo colaborativo.

Alguns exercícios propostos pelas diretoras Bárbara Freitas e Jennifer Cardoso, contribuíram para verticalizarmos nosso senso de coletivo. Um deles consistia em deitarmos - todos os atores - um ao lado do outro e, então, as diretoras amarravam, com lenços, partes do nosso corpo e propunham que nos movêssemos, assim, como se todo o elenco fosse um corpo só. Com este exercício aprendi, de

forma prática, a integrar um grupo: com os corpos amarrados uns nos outros, eu não poderia me mover como eu bem entendesse, eu deveria entrar em diálogo e consenso com os outros corpos para nos movermos juntos. Dessa forma, aprendemos a enxergar uns aos outros para assim conseguir nos salvar quando, por exemplo, alguém estava em uma posição desconfortável com o corpo todo contorcido como se tivesse dado nó em si mesmo.

Em resumo, o corpo é o resultado do cruzamento de informações externas e internas, é feito de encruzilhadas; “o corpo é seu texto” (LIGIÉRO, 2011, p.110). Ou seja, no e através do corpo, habita uma literatura viva. Assim, os conhecimentos adquiridos por meio do corpo são igualmente importantes àqueles registrados em livros. Ademais, nem todas as experiências vividas pelo corpo cabem nas palavras. Concordo com o poeta Rainer Maria Rilke quando ele diz que: “as coisas estão longe de ser todas tão tangíveis e dizíveis quanto se nos pretenderia fazer crer; a maior parte dos acontecimentos é inexprimível e ocorre num espaço em que nenhuma palavra nunca pisou.” (RILKE, 2005).

### 3. O OFÍCIO DA ATRIZ NA SOLIDÃO

*“Eu sou, porque já fui e refui tantas vezes que serei novamente” (MATTOS, Antonia et al. 2022).*

O trabalho da atriz sobre si mesma é uma tarefa intransferível. Em alguma segunda ou quarta de setembro de 2024, às 22h30, depois do ensaio, a atriz pega o ônibus e volta para casa. Dessa maneira, apesar de integrar um coletivo teatral, a atriz depara-se com a sua solidão, reclusão e silêncio. Ela caminha até o ponto de ônibus. Espera. Vê um ônibus vindo lá de longe. Aperta os olhos para enxergar qual número é. Não é o que vai pra casa. A experiência repete-se por umas três ou quatro vezes, até que finalmente o 8082-10 chega. Ela sobe as escadas do veículo. “Boa noite”. Passa pela catraca. E fica ali observando o universo. Apesar de integrar um processo colaborativo, o ofício da atriz exige que os momentos de solidão sejam

igualmente importantes por poderem favorecer a percepção de si e do mundo. Afinal a força do processo colaborativo reside na consonância com as qualidades de se estar sozinho.

Mesmo depois do ensaio, o trabalho da atriz sobre si continua. Este ofício, intrinsecamente inserido no cotidiano, faz com que esta trabalhadora de teatro observe-se o tempo todo, às vezes de forma mais distanciada - como se fosse outra pessoa olhando-a de fora - e às vezes de dentro de si. A atriz torna-se, assim, uma testemunha muda de si mesma. “Ocupar-se de si mesmo é a tarefa de se reconhecer com esse desassossego originário e atravessá-lo. Ir construindo, para tanto, um modo de vida e uma ética, uma estética da existência ou quem sabe até uma espiritualidade.” (QUILICI, 2015, p 69).

Mesmo depois que acaba o ensaio, a atriz continua pensando como conseguir acessar as camadas mais profundas de si para se re-criar de forma artística na construção de uma personagem. Será que eu estou disposta e disponível para que as personagens que interpreto nessa peça - sobretudo a Milena, funcionária que fiscaliza o Ministério do Amor - revele algo sobre mim mesma que eu desconheço ou ignoro? Será que estou sendo capaz de me livrar dos meus vícios para me abrir a esta outra personagem? A atriz se recorda de uma anotação que fez em seu caderninho em 12 de dezembro de 2022 e que ainda continua importante: “A gente precisa estar muito bem para fazer teatro. É necessário ter muito autoconhecimento e trabalho sobre si mesmo. Isso porque, as falas, discursos e personagens vão passar por este corpo. Você tem que estar forte o suficiente para deixar as personagens passarem por você”.

É como se a cada descoberta dessa nova personagem, um corte se fizesse na carne da atriz e ela passa a se enxergar um pouco mais por dentro. Olhar de perto para certos aspectos, antes ignorados, pode ser bastante doloroso. “[...] o território entre o visível e o invisível parece estar sempre presente nos processos de investigação do corpo” (GREINER, 2005, p. 78). Através da personagem, a atriz olha para si mesma, reconhecendo pontos de interseção entre si e essa outra que está tentando compreender. Porções de imagens lhe vêm à tona na cabeça. Os sentimentos também são formados por imagens, as quais sinalizam aspectos dos estados do corpo. Essas imagens ajudam a compreender como o que está fora

adentra o corpo, como se dá a representação desse corpo em cena e como pensar a dramaturgia a partir do corpo. Greiner oferece uma possibilidade:

Para pensar na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e o fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginado, o que se dá naquele momento e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações. (GREINER, 2005, p. 81).

Dessa forma, atuar é, nitidamente, muito mais do que mentir que se é outro. Muita gente lhe diz que a atriz, por ser atriz, tem mais facilidade em mentir. “Mentir?” ela diz. “Mentir? Não. Veja bem: o meu trabalho consiste em achar, no mais profundo de mim - e de ti - um sentimento tão verdadeiro, mas tão verdadeiro, que é capaz de unir o universo inteiro (e o que fica fora dele também).” Atuar é perder-se para se encontrar; é viajar o tempo e as almas; entender a psicologia humana. Atuar é um exercício de alteridade: é preciso abrir mão do ego. Ser atriz é um ofício árduo, bastante solitário, em que o outro é fundamental. De repente me somo à Milena: eu e esta outra passamos a ser um só corpo, uma só respiração. Criar esta personagem, dá uma estranha sensação na atriz... ao mesmo tempo em que se sente completamente perdida, se sente em casa... é um estranho familiar, como demonstra Luciane Coccaro em *(D)escrições autoetnográficas*: “Estou à deriva e paradoxalmente nunca estive tão perto de mim mesma como agora”.

A atriz sai do ensaio, mas o ensaio não sai dela. Criar uma obra contemporânea exige uma intensa observação do mundo de forma extemporânea, ou seja, como se fosse uma estrangeira em relação ao próprio tempo. Como se você viesse do futuro - mais precisamente de 2030 - e visse o mundo com olhos de outro tempo histórico. Ao vestir a carcaça de extemporânea, a atriz rejeita a atualização do seu software, porque isso significaria ter a imaginação escravizada pelo tempo atual e, assim, não conseguir ver as virtualidades e potências que as aparências sociais daquele momento poderiam ter. “Des-atualizar-se pode ser, neste caso, abrir-se para possibilidades humanas que o tempo presente obscureceu e atrofiou”. (QUILICI, 2015, p. 29).

Ao ver-se, assim, como uma viajante do tempo, enquanto está dentro do ônibus, a atriz fica pensando nas inúmeras experiências humanas possíveis daquele período histórico. O que será que aconteceu aqui em 2024 para que fosse instaurado o Ministério do Amor em 2030? Durante todo o percurso do ônibus, absolutamente nada de surpreendente acontece: vários brasileiros cansados entram e saem no ônibus doidos para chegar em casa - bem como a atriz em questão.

A atriz deseja voltar para o piloto automático, se perder nas ocupações. Tenho que escrever o texto do TCC, e pensar naquela cena, e decorar a coreografia, e ir pro trabalho, e se inscrever naquele projeto antes que acabe o prazo. Calma, deixa eu focar na minha respiração. A todo momento os alvéolos pulmonares da atriz estão trocando os gases O<sub>2</sub> e CO<sub>2</sub> (talvez mais CO<sub>2</sub> do que O<sub>2</sub>) e isso é pura magia, tanto quanto o amor. Na Antiguidade, o corpo humano era tido como uma miniatura do universo, porque era feito dos mesmos elementos encontrados na natureza. Realmente, essa perspectiva cósmica muda completamente a percepção que a atriz tinha sobre si mesma até então.

Em determinado instante do percurso do ônibus, a atriz vê um casal selando uma despedida com um beijo. Ao mesmo tempo que o Brasil está pegando fogo, os casais se beijam. Amar em tempos de crise climática e crimes ambientais é tipo aquela música da Banda Eva - com a letra do compositor Umberto Tozzi:

Meu amor, olha só, hoje o Sol não apareceu, é o fim da aventura humana na Terra. Meu planeta, adeus. Fugiremos nós dois na arca de Noé. Olha bem, meu amor, é o final da odisséia terrestre. Sou Adão e você será minha pequena Eva (Eva). O nosso amor na última astronave (Eva). Além do infinito eu vou voar sozinho com você e voando bem alto (Eva) me abraça pelo espaço de um instante (Eva), me cobre com teu corpo e me dá a força pra viver. (TOZZI, 1997)

A atriz desce do ônibus cantarolando a música da Banda Eva, sobe a ladeira de sua casa um pouco preocupada em andar sozinha à noite naquela rua vazia. A atriz chega em casa e conclui que o processo criativo do Grupo do Amor ainda não acabou e reside, hoje, no umbigo do sonho, onde ainda não conseguimos chegar, mas o qual é rodeado de imagens que estamos começando a entender.

A atriz finalmente chega em casa e abre seu caderninho. Nele, ela acha o seguinte escrito, datado 25/08/2023:

Saiba que os artistas têm as horas a seu favor, eles não sentem solidão quando estão criando, são os meninos dos olhos do Tempo e, por terem o afeto desse Deus, são os únicos que conseguem vencê-lo, ainda que simbolicamente. (BEI, 2021, p.216)



Costura 3: Ilustração autoral feita em 14 de fevereiro de 2021.



#### 4. O RISÍVEL DO AMOR

O famoso poema de Álvaro de Campos - heterônimo de Fernando Pessoa - expressa bem a dimensão cafona e ridícula que o amor pode ter:

Todas as cartas de amor são/ Ridículas./ Não seriam cartas de amor se não fossem/ Ridículas./ Também escrevi em meu tempo cartas de amor,/ Como as outras,/ Ridículas./ As cartas de amor, se há amor,/ Têm de ser/ Ridículas./ Mas, afinal,/ Só as criaturas que nunca escreveram/ Cartas de amor/ É que são/ Ridículas/ Quem me dera no tempo em que escrevia/ Sem dar por isso/ Cartas de amor/ Ridículas./ A verdade é que hoje/ As minhas memórias/ Dessas cartas de amor/ É que são/ Ridículas./ (Todas as palavras esdrúxulas,/ Como os sentimentos esdrúxulos,/ São naturalmente/ Ridículas). (PESSOA, 1944)

Desde o surgimento do grupo, com a ideia de discutirmos o amor, o que mais me interessava era esse lado cômico que envolve o sentimento amoroso. Além disso, tenho muito interesse pelo estudo de coreografias. Passei, então, a pensar e desenvolver o risível do ser apaixonado atrelado ao movimento.

No nosso primeiro encontro com o grupo todo - no dia 02 de abril de 2024 - as diretoras Bárbara Freitas e Jennifer Cardoso propuseram que criássemos, em duplas, uma cena partindo de um trecho de *Fragmentos de um Discurso Amoroso* de Roland Barthes. Eu fiz dupla com a Larissa Danielle, atriz convidada a integrar nosso grupo, e nós criamos uma composição coreográfica com alguns aspectos risíveis a partir do seguinte texto:

Como desejo, a carta de amor espera sua resposta; ela impõe implicitamente ao outro de responder, sem o que a imagem dele se alterna, se torna outra. É o que explica, com autoridade, o jovem Freud à sua noiva: “Não quero porém que minhas cartas fiquem sempre sem resposta, e não te escreverei mais se você não me responder. Eternos monólogos sobre um ser amado, que não são nem ratificados nem alimentados pelo ser amado, acabam em ideias falsas sobre as relações mútuas, e nos tornarão estranhos um ao outro quando nos encontrarmos novamente, e acharemos então as coisas diferentes do que, por não termos nos certificado delas, se imaginava”. (Aquele que aceitasse as “injustiças” da comunicação, aquele que continuasse a falar levemente, docemente, sem obter resposta, adquiriria um grande domínio: o da Mãe.) (BARTHES, 1981, p. 33)

Nesta cena, Larissa e eu desenvolvemos uma dança - ao som da música *Volta e Meia*, da banda *O Terno*:

Tenho medo de ainda gostar de você  
O que eu fiz não me dá chance de me arrepender  
Tomo um susto ainda quando acordo sem ninguém  
Prefiro pensar que tudo bem

Dou muita volta e volta e meia  
Ainda volto pra você  
Dou meia volta e volto meio incerto  
Do que eu vou fazer

Quando o rádio toca uma música de amor  
Penso que é comigo que conversa o cantor  
Como ele sabe tudo o que me aconteceu?  
Mudo de estação, também sou eu

Dou muita volta e volta e meia  
Ainda volto pra você  
Dou meia volta e volto meio incerto  
Do que eu vou fazer

E o que eu vou fazer?  
Tenho que pensar sozinho  
Não vão me ajudar  
Eu vou decidir sozinho

[Shintaro Sakamoto]  
夜明け前静まり返った部屋に一人 /  
また今日もいる鏡の中の知らない男  
空のグラス 身なり 麻痺  
どこまでも追いかけてくる昔の自分<sup>3</sup>

[Devendra Banhart]  
Cuando el radio toca una canción de amor  
Pienso que es conmigo que conversa el cantor  
¿Cómo es que sabe todo lo que me pasó?  
Cambio la estación, también soy yo<sup>4</sup>

Dou muita volta e volta e meia ainda volto pra você  
Dou meia volta e volto meio incerto do que eu vou fazer (O TERNO, 2024)

---

<sup>3</sup> Sozinho em um quarto silencioso antes do amanhecer  
O estranho no espelho está lá novamente hoje  
Copo vazio, aparência, paralisia  
Meu antigo eu está me perseguindo onde quer que eu vá

<sup>4</sup> Quando o rádio toca uma música de amor  
Penso que é comigo que conversa o cantor  
Como ele sabe tudo o que me aconteceu?  
Mudo de estação, também sou eu

A coreografia que criamos era risível porque havia um desencontro entre as duas personagens, expressando, corporalmente, a sensação de não receber uma resposta da pessoa amada.

Coincidentemente, todas as outras duplas criaram composições cênicas engraçadas. A Mariana Siegl e o Matheus Maciel fizeram uma cena que envolvia a ação de colocar um tênis com os corpos dos dois bem grudados, o que dificultava a ação, e depois, andavam bem juntinhos. A cena feita por Jean Cruz e Giuliana Dall Stella começava com a ação de passar batom e, então, um tenta falar mais alto do que o outro e a cena acaba com os dois tentando gritar, mas sem sair som algum. A Lena Giuliano, que estava no começo do processo enquanto dramaturga, escreveu uma cena em que dois urubus conversam sobre amor e no final, toca a música *Meteoro* do Luan Santana.

Depois desse primeiro encontro, partimos para o estudo teórico sobre o amor, por meio da leitura de *Tudo sobre o amor* da bell hooks. Nesta parte do TCC, várias referências cômicas eram trazidas pelos integrantes do grupo, o que fomentava ainda mais a minha área de interesse de pesquisa. Posso citar, como exemplo, a história em quadrinhos *A Rosa Mais Vermelha Desabrocha: o amor nos tempos do capitalismo tardio ou por que as pessoas se apaixonam tão raramente hoje em dia*, de Liv Strömquist e a notícia de jornal “Rescata un bebé erizo y el veterinario le descubre que es un pompón de um gorro: la mujer cuidó al supuesto erizo durante toda una noche y hasta le puso comida, que no probó”<sup>5</sup>.

Desse modo, notei que o grupo, como um todo, mostrava certo interesse na construção de cenas cômicas. Henri Bergson, em *O Riso: ensaio sobre a significação do cômico*, diz: “[...] existem cenas da vida real que são tão próximas da alta comédia que o teatro poderia valer-se delas sem lhes trocar uma palavra.” (BERGSON, H. 1983, p.73). Pude perceber isso durante os ensaios dessa peça, nos quais, várias situações risíveis surgiram e a sala de ensaio era permeada de muito bom humor, apesar das várias adversidades.

Ainda no primeiro semestre de 2024, tendo como base as discussões sobre o amor, a Mariana conduzimos - e adaptamos para o tema do amor - o jogo *Tradução*

---

<sup>5</sup> Ela resgata um filhote de ouriço e o veterinário descobre que se trata de um pompom de chapéu: a mulher cuidou do suposto ouriço durante uma noite inteira e ainda deu comida para ele, que ele não comeu (tradução nossa)

*Simultânea.* Nele, uma pessoa interpreta uma congressista de um país desconhecido e outra pessoa, a tradutora. A congressista, então, sorteia um papel com o tema do Congresso. Esses temas, de tom cômico, foram pré-estabelecidos por nós duas como forma de retomar alguns assuntos discutidos na parte teórica do TCC. Então, a Congressista desatava a discorrer sobre o tema em gramelô, enquanto a Tradutora ia traduzindo para o português. Uma situação comum nesse jogo e que gerava riso era quando a pessoa congressista usava uma palavra conhecida de outra língua e a tradutora traduzia o oposto ou uma coisa que não tinha nada a ver com o significado real. Além disso, usar o corpo todo para comunicar e manter a triangulação com a platéia eram aspectos que contribuíram mais ainda para a comicidade na cena. Hoje percebo que esse jogo contribuiu muito para aprimorar a minha atuação no espetáculo *Apenas um pouquinho sobre o amor*. Isso porque, por meio do exercício, trabalhei a triangulação e entendi melhor o tempo da comédia.

Nesse mesmo semestre de 2024, decidimos que queríamos explorar como o amor aparece no espaço urbano. Fizemos, então, uma pesquisa em *site specific* nos arredores da estação de metrô Butantã. Nesse estudo, cada integrante do grupo deveria observar o amor na arquitetura, pichações, lambe-lambes ou situações que aconteciam naquele momento. Além disso, a Jennifer propôs que escolhêssemos uma materialidade, um objeto palpável, coletado na rua para levar para a sala de ensaio. Alguém levou bitucas de cigarro e, já na sala de ensaio, escolhi trabalhar com essa materialidade, apesar de detestar cigarros. Primeiro, nós fizemos uma escrita em fluxo observando e analisando o objeto escolhido. Eu escrevi:

Cheira ruim. Muito ruim. Cheiro que impregna tudo. TUDO. Tá em todo lugar de São Paulo. Em menos de 5 minutos andando na rua é possível coletar 1 milhão de bitucas de cigarro. Nos pontos de ônibus, elas estão em abundância. Também é possível achá-las próximo a faixas de pedestre de avenidas movimentadas com semáforos demorados. Existem bitucas de várias cores. A maioria é branca ou marrom. Algumas têm detalhes azuis. Algumas parecem ter sido pisadas. Outras parecem ser recém fumadas. Dunhill. Rothmans. Chesterfield. L e M. Winston. Porra, vou lavar minha mão 10 vezes depois de mexer nisso aqui. Tô ficando com dor de cabeça com esse cheiro. São Paulo toda parece ter esse cheiro de bituca de cigarro. Algumas estão mais, outras menos consumidas: depende da pressa de quem fumou. Bitucas de cigarro cheiram a bares e a ansiedade. A gente anda na rua normalmente sem se atentar ao chão. Quando a gente olha pro chão, dá pra perceber que 95% do solo é NICOTINA. São Paulo tá tendo problemas de respiração graves. Pulmões inflamados. Espaços

superlotados de pessoas ansiosas fumando só mais um cigarro pra esperar o ônibus atrasado.

Depois desse exercício, começamos a explorar o objeto cenicamente, buscando diferentes formas de mexermos com eles. Desse modo, transformei as bitucas de cigarro em esmalte, batom, sombras de maquiagem, rímel, delineador e presilha de cabelo e um imã que me puxava toda vez que eu tentava me afastar. Assim, parti de ações cotidianas que envolvem o verbo “arrumar-se” para criar composições coreográficas. Depois, inseri a canção: “*Bonitinha, né? Fiz pra você*”, da banda Soulstripper, a qual diz:

Se você fosse um chiclete/ Mastigaria todo dia/ Cuspia se não te quisesse/  
Ou te explodia no final/ Se você fosse um rolinho/ (Primavera, primavera)/  
Uma japonesa bonitinha/ (Primavera, primavera)/ Com você eu ia fugir/  
Voando ao Japão/ Se você fosse o meu amor/ Eu e você e o cobertor/  
Brincando de namoradinhos/ Até o filme acabar/ Se você fosse professora/  
E me ensinasse a amar/ Estudaria pra sua prova/ Tirava 10 pra te beijar/ Se  
você fosse uma rosinha/ (Primavera, primavera)/ Uma coisinha delicada/  
(Primavera, primavera)/ Ia morar no meu jardim/ Não ia nunca ser pisada/  
Se você fosse o meu amor/ Eu e você e o cobertor/ Brincando de  
namoradinhos/ Até o filme acabar. (SOULSTRIPPER, 2009).

Gostei bastante do resultado da composição coreográfica com as bitucas de cigarro. Acredito que o fato de eu não gostar de cigarro trouxe uma camada ainda mais interessante na fronteira entre autocuidado e autodestruição. Resolvi, então, me aprofundar nessa cena, criando uma camada ainda mais cômica. Mais tarde, em um workshop que visava explorar a questão: “*Como o amor se relaciona com o consumo de cigarro, de flores e com as leis do espaço urbano?*”, criei uma cena que envolve romance, flores e cigarro de forma engraçada. Uma pessoa, com uma roupa de *patricinha*, se arruma utilizando bitucas de cigarro enquanto cantarola a música do Soulstripper, quando a ação atinge seu ápice, a garota acha um cigarro inteiro no meio das bitucas, põe na boca e acende um isqueiro. Daí, ela se apaixona instantaneamente por uma pessoa que passa na rua e resolve segui-la. A pessoa amada vai até um banco de um gramado e não dá a mínima para a garota das bitucas. Esta, dá uma flor para aquela, a qual ignora completamente e acha aquela menina toda suja de cinzas de cigarro esquisitíssima.

Essa ideia de criar uma cena risível sobre rejeição ou desilusão amorosa surgiu ao ler o poema *Quadrilha* de Carlos Drummond de Andrade:

João amava Teresa que amava Raimundo/ que amava Maria que amava/  
Joaquim que amava Lili/ que não amava ninguém./ João foi para os Estados  
Unidos, Teresa para o convento,/ Raimundo morreu de desastre, Maria ficou  
para tia,/ Joaquim suicidou-se e Lili casou com J. Pinto Fernandes/ que não  
tinha entrado na história. (ANDRADE, 2013, p.54).

E, quando ouvi a música Tome Forró, da banda piracicabana - meus  
conterrâneos - Dona Zaíra, fiquei com mais vontade ainda de criar essa cena com  
dança. A letra da música é assim:

Mané João agora está sozinho/ Já não tem o carinho de quem tanto quer/  
Depois da briga que rolou na Gafieira/ Margarida invocou que não é mais  
sua mulher/ Sobre o caso, Mané João não mente/ Ele diz que muito sente a  
separação/ Pediu ajuda a um doutor seu amigo/ Inteligente e sabido fez a  
recomendação/ Essa receita é sem remédio, é sem repouso/ É só ir  
devagarinho com a manipulação/ Anote isso tudo que eu falar agora/ Todo  
dia, toda hora, não tem contraindicação/ Tome Forró, tome Forró/  
Misturando o suor da morena com Samba, Rojão, Carimbó/ Caboclinhos,  
Siriri, Frevo, Xaxado, Baião/ Pra terminar dê um cheiro/ E tome um Forró do  
bom. (DONA ZAÍRA, 2012).

A minha ideia era criar uma dança entre a pessoa amada e a pessoa  
ignorada - como Margarida e Mané João - brincando com as contradições geradas  
pela atração/rejeição no jogo do amor. Esse jogo entrou para a peça na medida em  
que a personagem que eu interpreto - Milena - é apaixonada pela Filomena, porém,  
esta não demonstra reciprocidade no início do enredo.

Com o passar dos ensaios e com a concretização da dramaturgia, a imagem  
dos cigarros residiu na personagem Filomena, interpretada por Mariana Siegl. Para  
criar uma contraposição que poderia ser engraçada, decidi que a minha personagem  
seria asmática. Esse contraste gerou diversas movimentações e situações cômicas  
ao longo da peça.

No segundo semestre de 2024 conseguimos estruturar melhor a dramaturgia.  
Nesse momento da pesquisa, depois de ter observado vários exercícios e cenas  
cômicas feitas pelos integrantes do grupo, cheguei a algumas percepções. Percebi

que, frequentemente, o riso chega quando há contraste. Esse contraste pode estar entre personagens ou entre o que alguém almeja ser e o que de fato é. Em outras palavras, o cômico pode advir da contradição entre a subjetividade humana e a matéria da realidade. O riso surge também quando há alguma quebra de expectativa. A partir disso, exploramos, na criação de *Apenas um pouquinho sobre o amor*, diversas movimentações e coreografias risíveis atreladas ao sentimento amoroso.

Logo na primeira cena, o contraste entre os dois palhaços contribui para a comicidade. Juntos, eles formam a clássica dupla cômica: Contra-Augusto (ou Branco)<sup>6</sup> e Augusto. O Chefe, interpretado pela atriz Mariana Siegl, é mais sério, esperto, sagaz e mandão, é o Contra-Augusto. Esse personagem por si só é cômico pela extrema sensatez e senso de superioridade. Enquanto o Soldado, interpretado por mim é ingênuo, atrapalhado e afetuoso, é o Augusto. O jeito do Soldado é tão bobinho que o público quase sente pena. Essa combinação é como arroz com feijão: é a união perfeita. Nesta cena, exploramos algumas movimentações e coreografias que, atreladas às figuras do Contra-Augusto e Augusto, geram riso. Como, por exemplo, quando o Soldado pisa no pé do Chefe ou tenta acompanhá-lo numa dancinha enquanto cantam uma canção. Tentei explorar, por meio das movimentações do meu personagem, o corpo de alguém apaixonado, meio bobinho e atrapalhado quando vê alguém que ama. Por meio desse personagem, tentei explorar o lado sincero e simples do sentimento amoroso. Resgatei em mim esse sentimento de estar completamente apaixonada e abobalhada de amor. Como anda, como fala, como respira uma pessoa genuinamente apaixonada?

Na cena em que o Ministério do Amor é apresentado, criei, a partir de gestos cotidianos - tais como sentar, levantar, bocejar - uma coreografia dos funcionários do Ministério em ambiente de trabalho. O contexto fictício de um Ministério do Amor já contribui para gerar aspectos risíveis na coreografia. Além disso, a expressão facial de uma felicidade inabalável dos funcionários é cômica por ser difícil de acreditar em um ambiente tão feliz e amável de trabalho. Logo após essa atmosfera alegre, vem

---

<sup>6</sup> Atualmente, diante das discussões e reflexões acerca do racismo cada vez mais avançadas, o termo "Branco" para designar essa figura que se acha superior na Palhaçaria vem sendo questionado. Por causa disso, considero, neste ensaio, que *Contra Augusto* é o personagem mandão da mais alta hierarquia; *Augusto*, o personagem ingênuo, de hierarquia mais baixa e *Puxa-Saco*, o personagem entre os dois extremos, de hierarquia média.

uma quebra: os funcionários descobrem que o Ministério corre grave risco de extinção devido a uma petição. Então, o clima muda completamente e várias brigas se instalam no ambiente de trabalho. Essa quebra brusca também gera comicidade.

Na cena em que os personagens cientistas estão trabalhando para conseguir a fórmula do amor verdadeiro que dura para sempre, as funcionárias Milena e Filomena - responsáveis por fiscalizar todas as Secretarias do Ministério a fim de salvá-lo - são feitas de cobaia. Os cientistas espirram nelas a fórmula-teste do amor verdadeiro e elas ficam perdidamente apaixonadas uma pela outra durante poucos minutos. Essa paixão é representada por meio de uma coreografia bastante cômica por ser extremamente exagerada. Movimentações exageradas voltam a aparecer na Cena dos Juízes, na qual há um mal entendido e as fiscais Milena e Filomena se desesperam depois de acharem que os juízes sabem de um crime que elas cometeram juntas.

Na dança, o humor se concebe a partir do corpo, mais do que a partir, exclusivamente, da palavra. A expressividade na dança, portanto, é fundamental para a comicidade. Wenting Sun corrobora com isso, ao dizer, na tese de mestrado *O Poder Comunicativo do Riso na Dança Moderna* [*The Communicative Power of Laughter in Modern Dance*]:

O público consegue sentir a respiração e a energia dos dançarinos se movendo no espaço; fazendo contato visual com o(s) performer(s) durante a performance. Eles são, então, capazes de sentir os sentimentos e os estados de emoção do performer. Eu acredito que a fisicalidade é uma ferramenta excepcionalmente eficaz para comunicar humor. Nesse sentido, o poder do corpo humano se movendo é usado para extrair humor, mais do que a fala. Essa forma de comunicação não-verbal tem a habilidade de influenciar as pessoas porque cria o senso de transparência entre a platéia e o performer pela expressão corporal. (SUN. 2015, p. 13 , tradução nossa)<sup>7</sup>

A relação entre riso e dança é antiga. Katia Agg, Doutora e Mestre em Artes/Dança, pelo Instituto de Artes da Unicamp, explica:

---

<sup>7</sup> Audiences can feel the breath and energy of the dancers as they move through space; making eye contact with the performer(s) within a live performance. They are then able to sense the feelings and emotional states of the performer. I believe that physicality is a uniquely effective tool for communicating humor. In this way, the power of the moving human body is used to extract humor, rather than language. This nonverbal form of communication has the ability to influence people because it creates a sense of transparency between audience and performer through the expression of the body. (SUN. 2015, p. 13)



Tanto a dança quanto o riso sofreram perseguições desde a Idade Média, sendo refutados com veemência pelo Cristianismo porque eram associados à prática demoníaca. Apesar de coibidos, eles não deixaram de existir e, com o passar do tempo, foram transformados pelos bons modos aristocráticos, ou seja, foram convertidos em expressões com códigos, posturas e procedimentos coerentes com as regras de comportamento ditadas pela sociedade ocidental desta Era. (AGG, 2017, p. 322).

Ou seja, não é de hoje que o riso é visto como um fenômeno inferior. Na Idade Média, a Igreja Católica considerava o riso como pecado. Por isso, nas imagens medievais é comum as figuras demoníacas serem representadas rindo, enquanto os fiéis da Igreja Católica eram retratados com a fisionomia sisuda. Entretanto, como a Igreja não consegue exterminar o riso, ela muda o discurso, classificando o riso em dois tipos: o bom e o mau. O riso bom era o sorriso contido, já o riso mau era a risada barulhenta, desmedida, a zombaria, a gargalhada.

A comicidade que causava o riso mau andava junto com a figura do louco, os *goliards*. Estes, eram indivíduos frequentemente de origem monástica, expulsos de seus monastérios em punição por suas ofensas à Igreja Católica. Essas pessoas representavam a loucura, o crime e a vagabundagem, mas também a sabedoria e a diversão. Os *goliards* eram destinados a viverem às margens da sociedade. Peter Berger explica:

Nesse mundo marginal, o louco gozava de uma estranha liberdade [...]. Em palavras, canções e em atos, a ele era permitido ridicularizar as autoridades religiosas seculares (embora, obviamente, houvesse ocasiões em que algumas autoridades perdiam a paciência e reprimiram o louco). (BERGER, P. 2017, p.144).

Com o tempo, houve, na Europa, a institucionalização da loucura com a criação dos bobos da corte. Eles eram uma espécie de pet dos monarcas e alguns, inclusive, dormiam em canil. O bobo da corte era um funcionário da monarquia e tinha a função de entreter a nobreza e a realeza. Para os bobos da corte, o humor era mais do que simples brincadeira, era uma forma de sobrevivência dentro de monarquias que exerciam um poder coercitivo. As cortes europeias possuíam esses bufões desde o século XVI ao XVIII, mas o declínio da instituição começou por volta de 1700. (BERGER, 2017). A bufonaria vem da figura dos bobos da corte.

O ator Allan Benatti, no dia 24 de abril de 2024, deu uma aula na disciplina *Estudos em Atuação: Mímica, Contação de Histórias e Comicidade na Tradição*

*Cênica no Brasil* e ele contou que Triboulet foi um bobo da corte bem famoso. Uma vez Triboulet deu um tapa na bunda do Rei Francisco I. O Rei não gostou e condenou o bufão à morte a menos que ele desse uma justificativa muito boa. Triboulet respondeu: “Nossa, desculpe, achei que fosse a rainha!”. Essa resposta foi ainda mais ofensiva do que o ato de bater na bunda do rei. Isso porque, era inadmissível brincadeiras desse tipo com a rainha. Daí, o Rei disse que condenaria o bufão à morte mesmo, mas que deixaria ele escolher como iria morrer. Triboulet, muito esperto, respondeu que queria morrer de velhice. Então, o Rei expulsou-o da corte para morrer de velhice e, assim, o bufão pôde viver mais vários anos.

A figura dos loucos da Idade Média percorreu muitos anos e está presente em diversas literaturas, como afirma Berger:

Os loucos medievais reaparecem em novas formas nas peças de Shakespeare (e não somente naquelas classificadas como comédias), no Dom Quixote, de Cervantes, e, provavelmente a sua transformação mais elegante, na Commedia Dell’Arte, em particular aquelas de Arlequim e Pierrô que, por sua vez, ajudaram a moldar o personagem do palhaço de circo. (BERGER, 2017, p.152)

A comicidade associada à loucura leva o senso comum a considerar as artes que envolvem o riso como falta de seriedade ou algo não importante. Nesse processo colaborativo, apesar de em alguns momentos as diretoras chamarem a atenção do elenco para que as piadas e risadas não nos dispersassem demais, no fim, conseguimos articular muito bem a seriedade com a comicidade.

Para além das coreografias, utilizamos o riso como uma metodologia de processo. Ter o riso permeando processos criativos não significa necessariamente criar algo engraçado como produto final artístico, mas sim usá-lo durante os ensaios. Isso porque utilizar o riso no processo implica divertir-se fazendo e insistir em contornar os problemas com alegria e seriedade. No segundo semestre de 2023, a Professora Doutora Lucienne Guedes ministrou a disciplina de *Metodologias dos Processos Criativos I*. Nessa matéria, a professora nos fez o seguinte questionamento: O que você quer que seu teatro faça? Fiquei pensando nessa pergunta por dias e escrevi em meu caderno: “eu gostaria de construir um processo

de criação alegre, em que a premissa do grupo é a alegria. Isso não significa não falar de assuntos sérios como tema de espetáculo, mas fazer isso de forma divertida para o elenco e para o público. Gostaria que no processo de criação o ‘nós’ viesse antes do ‘eu’ e que a convivência extravasasse a sala de ensaio.” Relendo essa anotação hoje, em 2025, percebo que muito do que eu gostaria de construir se concretizou. Conseguimos ter um processo colaborativo permeado pelo riso apesar de ter passado por momentos turbulentos.

Esse modo de trabalhar contribuiu muito para que o grupo lidasse melhor com o erro. A arte de rir de si mesmo fez com que o grupo lidasse de forma leve com o erro e isso desfez a raiva, o estresse e o egocentrismo. A extrema racionalidade e austeridade faz com que muita gente se engesse em formas fixas, impedindo-as de brincarem com os imprevistos da vida. Lidar com os erros e com os acasos evitam a cristalização que a repetição pode causar no teatro e enriquece ainda mais o processo criativo. Quilici explica sobre a importância dos atores apontarem para si mesmo e rirem:

O que acontece então quando conseguimos rir de nós mesmos nos momentos mais inusitados, quando estávamos justamente mergulhados nas águas escuras de certos humanos? É como se, repentinamente, nos deslocássemos para fora de um suposto ‘eu’, ao qual estávamos identificados. [...] Essa capacidade de se auto desdobrar, de exercer a observação de si, foi considerada por diversos artistas como uma das capacidades fundamentais que o ator deve desenvolver: ser ator e testemunha dos próprios atos, estar no jogo e ao mesmo tempo cultivar certo distanciamento do que acontece. O ‘rir de si’ acrescentaria a este movimento uma espécie de gesto libertador. Ser capaz de saltar com leveza e vigor, para além da lógica à qual estávamos presos sem saber. De repente tudo muda de perspectiva e certos dramas já não fazem sentido, ou fazem outros sentidos. Como investigou Pirandello, o humorismo é propriamente a recusa de se solidificar numa determinada forma da personalidade e seus funcionamentos. (QUILICI, 2015, p. 131)

Um exemplo em que o grupo riu de si mesmo foi no dia 20 de janeiro de 2025, quando fomos no porão do Departamento de Artes Cênicas da USP (CAC) para criar nosso cenário. Este porão fica abaixo das salas teóricas do CAC e é um espaço muito escuro e com o teto baixíssimo. Isso significa que tivemos que andar de cócoras carregando vários móveis bastante pesados e se enroscando em várias teias de aranha enquanto iluminávamos o caminho com lanternas de celular. Depois

de levar todos os móveis para fora do porão, limpamos todos eles e os carregamos para a sala de ensaio. Todo esse trabalho foi bastante cansativo e árduo porque decidimos utilizar muitos materiais pesados como cenário. Porém, apesar do cansaço, nos divertimos muito enquanto trabalhávamos e rimos da nossa própria situação carregando cenários de cócoras no porão. Este dia terminou de forma prazerosa com os integrantes do grupo se refrescando com banho de balde no gramado do CAC.

Se a existência é um grande absurdo, vamos rir disso tudo. Isso me lembra uma versão da criação do mundo exposta no livro *A História do Riso e do Escárnio*, em que Georges Minois diz:

O universo nasceu de uma enorme gargalhada. Deus, o Único, qualquer que seja seu nome, é acometido - não se sabe por que - de uma crise de riso louco como se, de repente, ele tivesse consciência do absurdo de sua existência. Nessa versão da criação, Deus não cria pela palavra, que já é civilização, mas por esse espocar de vida selvagem e cada um de seus sete acessos faz surgir do Nada um novo absurdo, tão absurdo quanto o próprio Deus: a luz, a água, a matéria, o espírito. E, no final desse big bang cômico e cósmico, Deus e o universo encontram-se em um face a face eterno, perguntando-se um ao outro o que estão fazendo lá: aquele que ri e sua gargalhada. (MINOIS, 1946, p.21)

Em resumo, a comicidade permeou todo processo colaborativo de *Apenas um pouquinho sobre o amor*. O riso surgiu por meio da dança em diversas cenas, nelas exploramos a comicidade nos movimentos dos corpos e nas contradições entre as personagens. Além disso, utilizamos o riso como uma metodologia, um modo de trabalhar do grupo. Conseguimos, desta maneira, nos divertir enquanto atuávamos e isso é uma das coisas mais preciosas para mim enquanto atriz. No fim, depois de todo o nosso percurso, convidamos o público a rir com a gente do absurdo da existência e, ao se ver diante do próprio riso, se perguntam o que fazem ali: aquele que ri e sua gargalhada.



Costura 4: Fotografia do Grupo do Amor tirada no dia 20 de janeiro de 2025

## 5. O ETERNO INACABAMENTO DAS OBRAS DE ARTE

*“Tudo que é vivo deve co-habitar com a desordem e a instabilidade” (GREINER, 2005, p. 39).*

Uma obra de arte não é completamente fixa. Ela está sujeita ao movimento como tudo que existe no universo. O processo de uma obra, mesmo que esta seja dada por concluída, pode reverberar ao longo do tempo. Portanto, toda obra de arte é dinâmica e inacabada.

Este conceito de inacabamento dá certo desespero para pessoas que, como eu, amam terminar as coisas, riscar da lista de afazeres e dar à determinada tarefa o status de concluída. Ao mesmo tempo, vira e mexe eu pego alguns textos ou desenhos muito antigos e refaço, retoco, retomo. Acho instigante acrescentar algo da Raíssa do presente nas obras da Raíssa do passado e, assim, ir tecendo uma outra coisa que tenta alcançar o perfeito idealizado por mim mesma de todos os tempos. O inevitável inacabamento acaba sendo realmente impulsionador.

Quando entro em um processo de criação cênica, parece que todo o meu olhar se volta para o objeto de pesquisa. Agora, por exemplo, estou muito mais atenta ao amor que me rodeia. Pixos nas paredes e nos ônibus, colagens nos postes, pessoas no metrô, trechos de livros. Fico tentando registrar meus pensamentos efêmeros, os quais eu acho que seriam úteis para o processo criativo por meio de fotos, vídeos, áudios, anotações. Não quero perder nada. “A ‘anotação no guardanapo do bar’, muitas vezes, não é nada mais que a tentativa de não deixar uma associação se perder”(SALLES, 2006, p. 27).

Em suma, a criação artística é uma rede de associações que se alimenta e troca informações com o entorno: o ambiente, a cultura, pessoas, sonhos. O artista, então, tudo observa, recolhe o que parece interessante, descarta, organiza, reorganiza. Uma ideia leva à outra, que leva à outra e assim por diante. É quase como se fosse uma esponja, absorvendo todo o entorno, para só assim, selecionar o que fica, o que sai, o que retorna. Diferente da concepção romântica, a qual separa o artista da sociedade, acredito que, na verdade, o artista cria a partir da troca com o

mundo e não se fechando numa torre de marfim, ensimesmados em seus próprios egos, como propõe as convicções românticas. Enquanto eu crio, me sinto praticando, de certa forma, uma antropofagia no decorrer do processo criativo. Me alimento do exterior para digerir e formar algo meu. Nesse contexto, os registros dos artistas em processo de criação ajudam a perceber que “a obra não é fruto de uma grande ideia localizada em momentos iniciais do processo, mas está espalhada pelo percurso.” (SALLES, 2006, p. 36).

Diante das infindáveis possibilidades, o trabalho criativo se dá ao escolher qual rumo seguir. Isso significa aceitar algumas coisas e recusar outras. A criação de uma obra de arte é constitutivamente tecida de decisões sobre qual caminho seguir. Quando se trata de um trabalho coletivo, essas escolhas mostram-se ainda mais difíceis. Não existe escolha certa e errada, existem apenas caminhos que levam a resultados diferentes. Diante da exaustão de alguns procedimentos, é necessário procurar novos caminhos, os quais são infinitos.

Apesar dos vários percursos possíveis, chega um momento no processo criativo, em que os artistas não enxergam mais nenhum caminho possível, ou se perdem diante de milhões de possibilidades. É a crise, ou catástrofe, como propõe Victoria Pérez Royo:

A catástrofe é o momento trágico na pesquisa: a artista se encontra em um impasse; pensa que todo o trabalho que investiu foi em vão, que não encontrou nenhuma via interessante ou que aquelas que encontrou são inúteis ou já foram seguidas [...] então tem a ideia de desistir e começar tudo de novo com um projeto novo. (ROYO, 2015, p.538)

No grupo do amor, a grande catástrofe chegou no começo do segundo semestre de 2024, quando começamos a questionar o enredo e a dramaturgia da peça. Nossas dúvidas desestabilizaram posicionamentos que tínhamos como certos. Porém, as dúvidas podem também mover o processo criativo ao colocar em cheque o que estava sendo construído até então. Ao procurar o caminho para a obra de arte idealizada, passamos por lugares que consideramos errados e isso é importante para que tivéssemos o conhecimento do que queremos e do que não queremos na nossa peça. “A relação entre o que se tem e o que se quer, reverte-se em contínuas adequações”. (SALLES, 2006, p.165). Os diversos erros em relação ao enredo e

dramaturgia de *Apenas um pouquinho sobre o amor*, evidenciou o que queríamos que a nossa peça fosse. Cecilia Almeida Salles explica isso ao dizer:

A experiência dos erros ou inadequações parece ser responsável pela ampliação do conhecimento do que se quer e do que não se quer. [...] aceitar a intervenção do imprevisto implica compreender que o artista poderia ter feito aquela obra de modo diferente daquele que fez; ao aceitar que há concretizações alternativas, admite-se que outras obras teriam sido possíveis. (SALLES, 2006, p.148).

Apesar de a crise no processo criativo não ser muito prazerosa para os artistas, acredito que os integrantes do Grupo do Amor lidaram com ela de forma bastante humorada. Em todo processo criativo há fricções e crises, aliás, todo processo, para caminhar, deve ter diferenças e tropeços. O riso permeando o processo criativo propôs, então, uma reflexão: como fazer com que as adversidades não paralistem os sonhos, pelo contrário, faça com que eles deem passos rumo à utopia? Ailton Krenak expressa muito bem isso, ao dizer no livro *Ideias para adiar o fim do mundo*:

[...] temos muito medo do que vai acontecer quando a gente cair. [...] Então, talvez o que a gente tenha de fazer é descobrir um paraquedas. Não eliminar a queda, mas inventar e fabricar milhares de paraquedas coloridos, divertidos, inclusive prazerosos. (KRENAK, 2019, p.31)

Tivemos, durante a criação de *Apenas um pouquinho sobre o amor*, várias adversidades. Além das nossas crises com a dramaturgia, tivemos a saída e entrada de novos integrantes no decorrer do processo, problemas em relação à quantidade de cenografia e dificuldades em encontrar horários livres em comum para ensaios. Frequentemente entrávamos em colapso pensando nas milhões de coisas necessárias para fazer a peça acontecer. Eu ficava, muitas vezes, ansiosa, achando que não iríamos dar conta de terminar a peça. Lembrei-me, então, de um trecho de *Tudo sobre o amor* de bell hooks: “abandonar o presente para buscar as coisas no futuro é jogar fora a substância e se apegar à sombra” (HOOKS, 2021, p. 234). Tentava, assim, me deleitar com o momento e pensar o que eu poderia fazer ali, naquele momento.

Antes que os problemas nos destruíssem por completo, colocamos o riso em ação. Com isso, passávamos a enxergar as coisas de forma mais simples e a



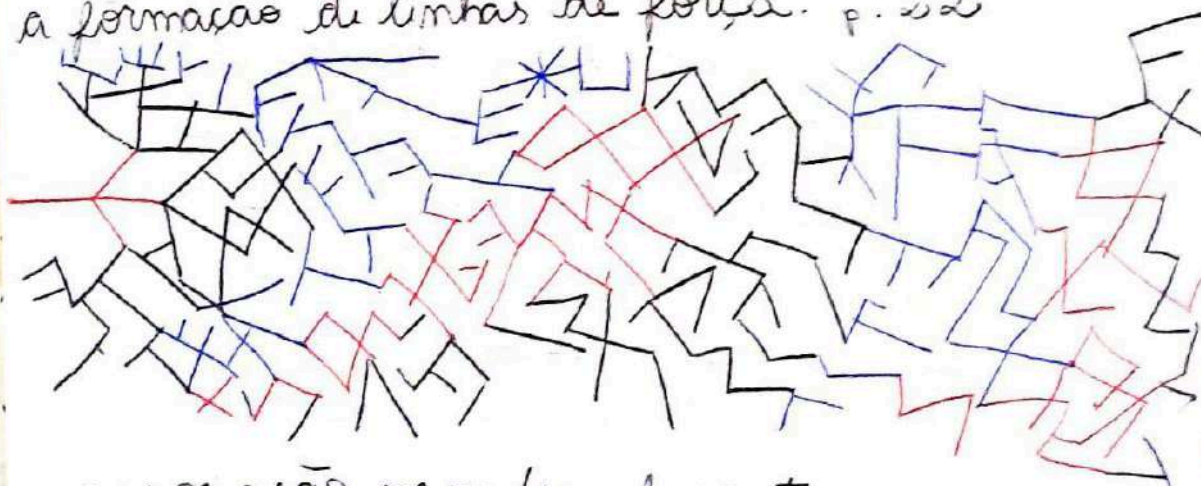
priorizar a diversão de estar em cena, criando algo coletivo. Isso contribuiu muito para reavivar a minha fé de que fazer uma peça em grupo, com pouquíssimos recursos, é possível. Ou seja, colocar o riso no meio dos processos significa deleitar-se a cada segundo da vida e aliviar a queda das catástrofes com paraquedas coloridos. O riso, inserido nos ensaios, sugere inventar, coletivamente, paraquedas divertidos que nos segurarão nos momentos de catástrofe. Assim como Victoria Pérez Royo, acredito que a catástrofe não é algo a ser evitado nem temido:

Ao invés de considerar a catástrofe como um momento de crise no processo de pesquisa e criação - que a pessoa deve evitar a todo custo e certificar-se de que não aconteça outra vez -, vale a pena compreendê-la, do ponto de vista amoroso, como uma fase necessária que emerge mais cedo ou mais tarde em cada processo criativo, em que a pesquisa é questionada em seus próprios fundamentos; em que o valor de todas as atividades realizadas até esse momento é reexaminado. Assim, a catástrofe é compreendida como uma oportunidade [...]. (ROYO, 2015, p. 538/539)

Pude concluir que, quando se trata de criação de obras de arte, tudo é fogo, ou seja, está em constante movimento e transformação. A peça do Grupo do Amor entregue ao público não é, portanto, um produto final, acabado, mas sim, uma parte do processo. A cada vez que *Apenas um pouquinho sobre o amor* encontra-se com uma plateia, ela - a peça - se entrega ao universo da troca, se desenvolve e, assim, descobrimos novas coisas. Como afirma Nicolas Bourriaud, em *Estética Relacional*:

O mundo é constituído de encontros fortuitos materiais e aleatórios (Lucrecio, Hobbes, Marx, Althusser). A arte também é feita de reuniões casuais e caóticas entre signos e formas. Hoje, os artistas começam criando espaços onde poderá ocorrer o encontro fortuito. A arte atual não apresenta o resultado de um trabalho, ela é o próprio trabalho ou o trabalho que virá. (BOURRIAUD, 2009, p. 150).

• "O movimento dialético entre rumos e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto - uma aventura em direção ao quase desconhecido. Ao mesmo tempo, o desenvolvimento do processo vai levando a determinadas tomadas de decisão que propiciam a formação de linhas de força." p. 22



associação em redes durante uma criação artística

"A 'anotação no guardanapo do bar', muitas vezes, não é nada mais que a tentativa de não deixar uma associação se perder" p. 27

Costura 5: Anotações no caderno pessoal da artista enquanto lia o livro *Redes de Criação: construção da obra de arte* de Cecília Almeida Salles.

## 6. CONSIDERAÇÕES FINAIS: O QUE ESTE PROCESSO COLABORATIVO ME ENSINA SOBRE AMOR

*“O eros arranca o sujeito de si mesmo e direciona-o para o outro” (HAN, 2017, p. 10)*

Ao conviver semanalmente com Bárbara Freitas, Giuliana Dall Stella, Jennifer Cardoso, Larissa Danielle, Matheus Maciel e Mariana Siegl - além de conviver intensamente durante alguns meses com Lena Giuliano e Jean Cruz - percebi que o amor, ao ser discutido coletivamente, traz à superfície muitas questões antes invisibilizados e ignoradas. Vi, assim, que o amor não é o tempo todo bonito. Enxerguei as contradições do sentimento amoroso, como propõe os Tribalistas na canção *O Amor É Feio*:

O amor é feio  
Tem cara de vício  
Anda pela estrada  
Não tem compromisso

O amor é isso  
Tem cara de bicho  
Por deixar meu bem  
Jogado no lixo

O amor é sujo  
Tem cheiro de mijo  
Ele mete medo  
Vou lhe tirar disso

O amor é lindo...

O amor é lindo  
Faz o impossível  
O amor é graça  
Ele dá e passa  
O amor é livre (TRIBALISTAS, 2004).

Falar sobre amor é estar disposto a remexer convicções e revelar ao outro sua própria vulnerabilidade. É como se, a cada discussão, eu me abrisse um pouco mais para esse grupo - o que fez com que eu questionasse a mim mesma - e isso foi, algumas vezes, bastante doloroso. Não é à toa que muitos fogem ou banalizam

a discussão sobre o amor, já que não querem lidar com a dor advinda dessa conversa. Como afirma bell hooks:

Uma vez que o verdadeiro amor lança luz sobre aqueles aspectos de nós que queremos negar ou esconder, permitindo que vejamos quem somos claramente e sem vergonha, não é surpreendente que tantos indivíduos que dizem querer conhecer o amor se afastem quando esse amor lhes acena. (HOOKS, 2021, p. 215).

Atualmente, parece que o amor foi transformado em um produto comercializado e, por isso, frequentemente, lhe é extraído toda a negatividade e lhe é reduzido apenas ao lado bom, apazível, como propõe Byung-Chul Han:

Hoje em dia, o amor é positivado numa fórmula de fruição. Ele precisa gerar sentimentos agradáveis. Ele não é uma ação, uma narração, nem sequer é mais um drama; antes, não passa de emoção ou excitação inconsequente. Está livre da negatividade da vulneração, do assalto ou da derrocada. [No amor], decair já seria muito negativo. Mas é precisamente essa negatividade que perfaz o amor. [...] A sociedade do desempenho, dominada pelo poder, onde tudo é possível, onde tudo é iniciativa e projeto, não tem acesso ao amor enquanto vulneração e paixão. (HAN, 2017, p. 29)

Foi possível perceber, vívidamente, o modo como o capitalismo se utiliza do amor quando, no dia 12 de junho de 2024 - dia dos namorados - fizemos, em grupo, uma pesquisa nos arredores da avenida Paulista. Nesse dia, fiz uma escrita em fluxo depois de uma observação atenta do espaço:

Flores por todos os cantos. Beijos e abraços e coisas cafonas tipo um ursinho de pelúcia pink rosa choque segurando um coração vermelho. Amor dominando propagandas e derivados de amor também tipo love, carinho, cuidado, afeto. Consumismo. Muito consumismo. Amor e sangue. Amor nas telas de cinema da Paulista. É possível existir amor de mãos dadas com o capitalismo? Vi um homem comprando uma prata muito cara. Vi também um mendigo dançando no meio da rua. Os prédios realmente ficaram mais altos do que as igrejas. É o Senhor Dinheiro.

Desse modo, durante a investigação para a criação de *Apenas um pouquinho sobre o amor*, consegui enxergar o amor para além do clichê que o reduz a coisas belas, cheirosas e admiráveis e à frases como “Mais amor por favor”, “All you need is love” ou “Simplesmente ame”. O amor também se faz presente na crise, no

desespero, na inércia. Vi o amor, por exemplo, quando enfrentamos dificuldades extremas em achar horários para ensaio em que todos os integrantes pudessem estar presentes e, mesmo assim, conseguimos inventar modos de estarmos juntos fazendo teatro.

Este processo colaborativo me ensinou que o amor está nas relações, nem sempre harmônicas, com os outros. O sentimento amoroso reside na alteridade, a qual desafia a lógica do capital por romper com o individualismo. Ao abrir mão de ideias pessoais e do próprio ego pelo compromisso com o coletivo, eu percebia os integrantes do grupo realmente colocando em prática a ética amorosa, a qual propõe bell hooks. Atitudes como essas, me fizeram ter mais fé na comunidade, no fazer teatro em grupo.

O teatro que estamos fazendo não vai acabar com o capitalismo nem vai fazer com que todos os cidadãos magicamente tornem-se mais amorosos. Entretanto, essa peça é capaz de propiciar ao público e aos integrantes do Grupo do Amor a possibilidade de imaginar. E a capacidade de imaginação é uma ferramenta poderosa: ousar dizer que é uma das coisas mais preciosas que existem nos seres humanos. Sem imaginação, o capitalismo nunca terá fim.

Imaginamos o amor incluído na política brasileira como um Ministério próprio. Imaginamos todas as contradições desse sentimento inseridas no contexto de trabalho do Ministério do Amor. Como conciliar as subjetividades de 212,6 milhões de habitantes em um órgão público? Será que a política brasileira conseguiria superar as banalidades nas quais o amor caiu?

Uma das personagens da peça, uma cientista comunista, expõe um discurso que resume muito bem o que esse processo colaborativo me ensina sobre o amor:

[...] ao longo desse processo, percebi que algo fundamental estava faltando em nossa visão. O amor não pode ser visto como um conjunto de números, gráficos ou combinações de dados. Não é uma fórmula a ser decifrada com algoritmos. Ao determiná-lo por estatísticas perdemos a complexidade da vida, o teso do mistério presente no primeiro encontro... O que nos faz humanos é sermos únicos imprevisíveis, e ainda assim tão previsíveis ao ponto de querermos estar juntos. Ao tentar encontrar o match perfeito, estamos correndo o risco de reduzir o amor a uma transação fria e calculista. Queremos medir o amor e colocá-lo em uma caixa, em um recipiente, em uma lousa. Mas será que realmente podemos compreendê-lo dessa forma? O amor é mais que um sentimento - é uma ação capaz de transformar o niilismo, a ganância e a obsessão que pelo poder que dominam nossa cultura. É através da construção de uma ética amorosa que

seremos capazes de edificar uma sociedade verdadeiramente igualitária, fundamentada na justiça e no compromisso com o bem-estar coletivo. [...] Desejo que todos nós, algum dia, possamos redescobrir o valor do amor verdadeiro, aquele que não se vende, não se controla, mas se sente!

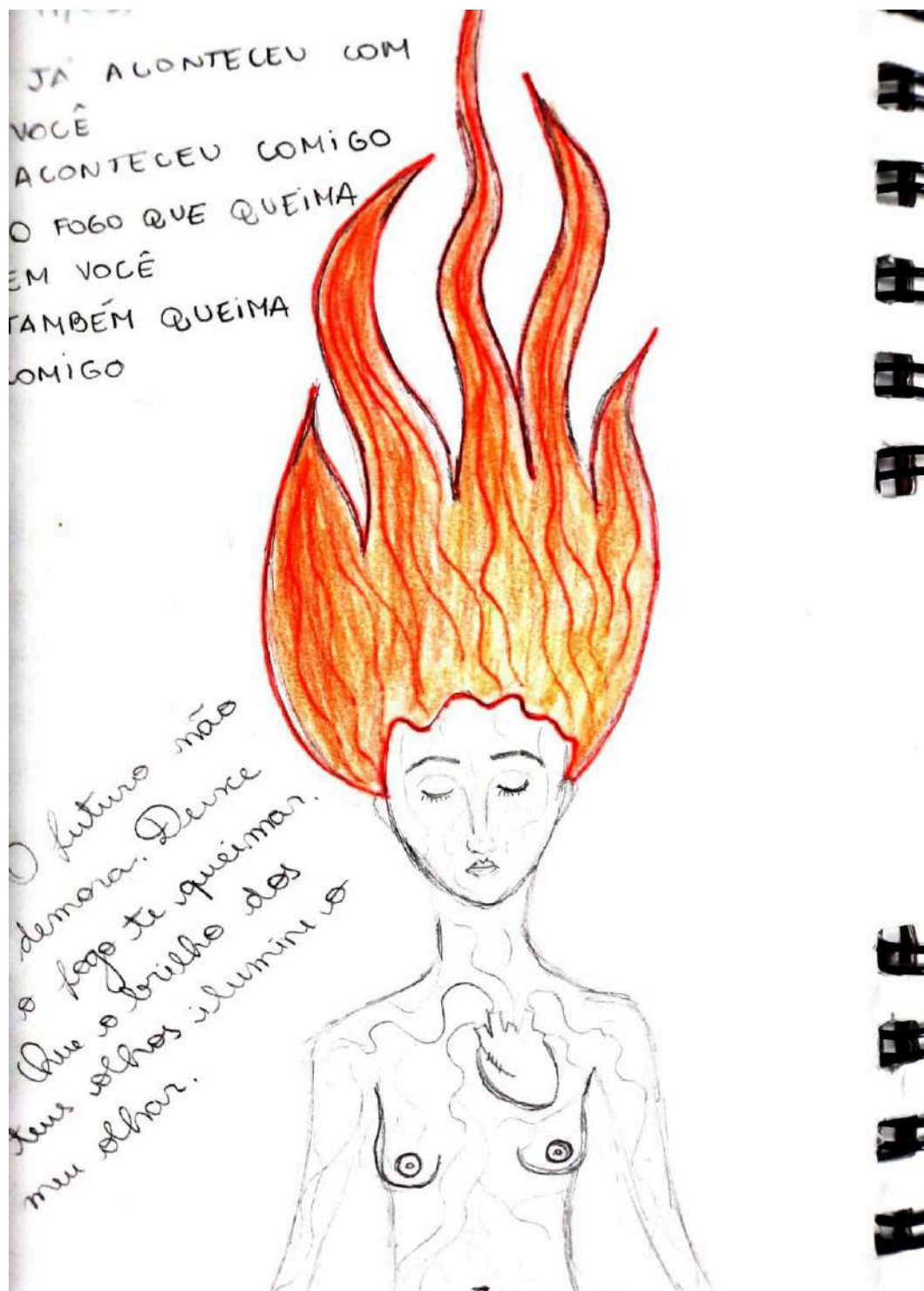
Com efeito, o amor nada tem a ver com a ciência. A abordagem extremamente racional e numérica não funciona quando se trata do sentimento amoroso. Portanto, o próprio método racional de tratar o amor impede que essa emoção surja, já que inibe o que vem da intuição e transforma o amor em mais um produto vendável. Na verdade, o amor habita um espaço de mistério que não pode, muitas vezes, ser explicado por meio de fórmulas químicas e gráficos. O amor é sagrado na medida em que proporciona o encontro de dois, ou mais, universos de encruzilhadas.

Acredito que o encontro do meu “eu” com as encruzilhadas que formam cada integrante deste coletivo nos modificaram pluri lateralmente. Durante esse processo, tive a oportunidade de negar a cultura narcísica, a qual estamos inseridos, e enxergar cada integrante deste grupo em sua alteridade. Passei a ver cada pessoa do Grupo do Amor - e das minhas relações afetivas fora do grupo também - como “atopos”, como uma outra pessoa única, original e incomparável. Agradeço a Bárbara Freitas pela atenção e precisão como diretora de atores e pelas inúmeras caronas até a minha casa depois dos ensaios. Agradeço também a Jennifer Cardoso pela objetividade na comunicação enquanto diretora e por ajudar o grupo a conciliar brincadeira e trabalho. Obrigada, Mariana Siegl, por proporcionar descontração, leveza e musicalidade em todos os encontros. Sou igualmente grata a Giuliana Dall Stella, Matheus Maciel, Larissa Danielle, Jean Cruz e Lena Giuliano - pessoas convidadas a integrar o Grupo do Amor - pela enorme dedicação, esforço, compromisso e amor ao teatro.

Por fim, não poderia deixar de agradecer imensamente a nossa orientadora Lucienne Guedes Fahrer, que não desistiu do nosso grupo - principalmente nos momentos de crise -, que nos ajudou a descobrir os paraquedas que nos seguraram durante as catástrofes e que reavivou em mim a beleza dos processos teatrais colaborativos.

Uma vez a Mestra Nadir Cruz, em uma oficina de Bumba Meu Boi da Floresta, disse: “O dinheiro consegue juntar, mas não consegue sincronizar. A maior

liga do ser humano é a fé, é a crença”. A fé na nossa capacidade de criar, juntos, esse espetáculo, realmente, foi capaz de sincronizar as subjetividades de todos os corpos dos integrantes do grupo e isso foi bonito de se viver.



Costura 6 ou Arremate Final: Ilustração autoral feita em 11 de março de 2021.

## **CAPÍTULO 2**

### **APENAS UM POUQUINHO SOBRE AMOR:**

Um mapa sonoro e visual de um alguém amador

*por Mariana Alves Siegl*





“Amor é decisão, atitude, muito mais que sentimento [...] Enquanto houver amor eu mudarei o curso da vida, farei um altar pra comunhão, nele eu serei um com o mundo até ver o ponto da emancipação” (Emicida, 2019)

Este trabalho surge do desejo em se pensar o amor enquanto princípio e cerne de um processo que parte daquele que foi nosso principal referencial e material propulsor: o livro *Tudo sobre o amor*, da escritora, professora e teórica bell hooks. Obra que suscitava em nós a vontade de explorar um amor descentralizado do campo somente romântico que geralmente lhe é atribuído, o reposicionando enquanto presença capaz de transformar as mais diversas esferas da vida: o local de trabalho, a religião, as amizades, o ambiente familiar e principalmente a política. Um amor que como declamado pelo Pastor Henrique Vieira e cantado por Emicida na canção “*Princípio*”, é muito mais que sentimento, para além disso se concretiza enquanto ação, e aqui, nesse processo se concretizou na montagem coletiva de nossa peça “*Apenas um pouquinho sobre amor*”.

Ensinados a acreditar que o lugar do aprendizado é a mente, e não o coração, muitos de nós pensamos que o ato de falar de amor com qualquer intensidade emocional será percebido como fraqueza e irracionalidade. E é especialmente difícil falar de amor quando o que temos a dizer chama atenção para o fato de que sua falta é muito mais comum que sua presença, para o fato de que muitos de nós não temos certeza do que estamos dizendo quando falamos de amor ou de como expressá-lo (HOOKS, 2021, p.41).

O auto julgamento e a relutância em se debruçar sobre um tema, que como observado por bell hooks, é muitas vezes percebido enquanto fraqueza e

irracionalidade, podendo ao meu ver ser também facilmente visto como banal em um meio acadêmico que julga o que é ou deixa ser um teatro político e engajado, foi um dos principais desafios pessoais e coletivos dentro deste trabalho.

Ultrapassando a barreira de incertezas e dificuldades que o tema traz, este ensaio tenta mapear as tantas reflexões, percepções pessoais e coletivas, e vivências do processo enquanto artista e pessoa no mundo, através do que chamo aqui de um “mapa sonoro e visual”. Afinal, bell hooks afirma que: “precisamos de um mapa para nos guiar em nossa jornada até o amor”<sup>8</sup>.

Confesso que por diversas vezes ao longo da graduação e mesmo aqui durante a escrita e desenvolvimento deste trabalho, senti que minhas reflexões, percepções e contribuições eram “amadoras” demais para o meio acadêmico. Por sorte, aqui falamos de amor e nesse aspecto ser amador me parece até propício.

São muitos os grandes pensadores, estudiosos, artistas e figuras que trago aqui, enquanto referências que têm a minha admiração e que me acompanharam ao longo desse processo: Antônio Skármeta, bell hooks, Cassiano Sydow Quilici, Cecília Almeida Salles, Denise Fraga, José Miguel Wisnik e tantos outros. No entanto, acredito que ainda mais importantes foram aqueles que pensaram, vivenciaram, me ensinaram e aprenderam o amor junto a mim: minha família, meus amigos e colegas de trabalho. Não por acaso, quem me apresenta pela primeira vez o livro que dá origem a todo o processo é minha melhor amiga, Dandara Rocha. Eu certamente não saberia “nem um pouquinho sobre o amor” não fosse por eles.

Agradeço a todos os meus familiares, amigos, professores e colegas de trabalho. Obrigada por me fazerem acreditar que “a busca pelo amor continua mesmo diante das improbabilidades.”

---

<sup>8</sup> HOOKS, bell. *Tudo Sobre o Amor: Novas perspectivas*. Editora Elefante, 2021. p.56



### Love em declínio

Quando escolhemos nos debruçar sobre um material, é possível notar que ele carrega as perspectivas de um determinado corpo que habita um determinado meio, sendo portanto influenciado e carregado pelas vivências do lugar e tempo de onde se fala. Não se pode perder de vista que aqui falamos de uma autora estadunidense, uma mulher negra nascida em Hopkinsville, pequena cidade do Kentucky, no sul dos Estados Unidos. É portanto imprescindível que a visão expressa por bell hooks em seu livro “*Tudo sobre o amor*” passe por uma perspectiva estadunidense, em que somos constantemente apresentados a realidade do país que é grande potência capitalista do mundo:

Nossa nação caiu na armadilha do narcisismo patológico, na esteira de guerras que traziam recompensas econômicas enquanto enfraqueciam a visão de liberdade e justiça que é essencial para sustentar a democracia [...] A participação ativa dos Estados Unidos em guerras globais pôs em questão seu compromisso com a democracia, tanto aqui quanto em países estrangeiros [...] A perda de vidas no país e no estrangeiro havia criado abundância econômica, mas deixado em seu rastro devastação e ausência. Pediu-se aos estadunidenses que sacrificassem sua visão de liberdade, amor e justiça, pondo em seu lugar a adoração do materialismo e do dinheiro. Essa visão de sociedade sustentou a necessidade de guerras imperialistas e injustiça (HOOKS, 2021, p.140).

O país que segundo bell hooks, “como nenhum outro no mundo, possui uma cultura movida pela busca do amor”<sup>9</sup>, que de maneira extremamente lucrativa é tema de seus filmes, música e literatura, é também o país que ao longo de sua história teve participação ativa em guerras, financiou ditaduras e sempre lucrou em cima do

<sup>9</sup> HOOKS, bell. *Tudo Sobre o Amor: Novas perspectivas*. Editora Elefante, 2021. p.42

ódio, pondo em questão seu compromisso com a democracia e sua visão de liberdade, amor e justiça, como pontuado pela autora.

Entendo que pensar o amor na sociedade é também pensá-lo no âmbito político. Quando pensamos, por exemplo, no direito das pessoas à moradia, no acesso à saúde e à educação de qualidade, estamos pensando políticas públicas que partem de uma ética amorosa. Estamos tratando dessa visão de liberdade, amor e justiça a qual bell hooks se refere como essencial para sustentar uma democracia. Logo, não é de se admirar que no país que canta o amor, mas prega o ódio, isso reflita também em suas políticas públicas, como no fato de serem um dos países mais ricos do mundo e, ainda assim, como pontuado pela autora: “a única nação ocidental industrializada que não tem sistema de saúde universal”<sup>10</sup>.

Figuras estadunidenses como o líder antirracista Martin Luther King Jr., mencionado pela autora como “um profeta do amor”, também nos são apresentadas em seu livro. O ativista político, tinha em seus discursos uma ideia de amor como ferramenta de transformação muito presente. Frases como “A escuridão não pode combater a escuridão, só a luz pode fazer isso. O ódio não pode combater o ódio, só o amor pode fazer isso”, expressavam o caráter do homem que anos mais tarde, teria um de seus discursos mais famosos, “I have a dream”<sup>11</sup>, referenciado de maneira distorcida e contraditória pelo atual presidente dos Estados Unidos, Donald Trump.

Em 20 de janeiro de 2025, terceira segunda-feira do mês, na data em que o país celebra o dia de Martin Luther King, o candidato do Partido Republicano, Donald Trump, toma posse como presidente dos Estados Unidos. Em seu discurso de posse, o presidente afirma que, em honra ao ativista, se esforçaria para tornar seu sonho realidade, referenciando o discurso que prega ideias completamente opostas às defendidas em seu governo e evidenciadas nas falas que se seguiram.

Em uma fala de cerca de 30 minutos, Trump propagou ódio e intolerância contra imigrantes e a comunidade LGBTQIAPN+, feriu direitos humanos, o meio ambiente e a soberania dos países. Não somente adotou um forte discurso anti-imigração, carregado de xenofobia, ao prometer deportar milhões de pessoas, como também imprimiu explícita transfobia ao afirmar que colocaria fim à “política

---

<sup>10</sup> HOOKS, bell. *Tudo Sobre o Amor: Novas perspectivas*. Editora Elefante, 2021. p.156

<sup>11</sup> “Eu tenho um sonho”, famoso discurso de Martin Luther King, do ano de 1963

governamental de tentar incorporar socialmente a raça e o gênero em todos os aspectos da vida pública e privada”<sup>12</sup>, estipulando que, a partir de então a política oficial dos EUA reconheceria apenas dois gêneros: feminino e masculino. Além disso, prometeu também revogar importantes acordos, ação essa já concretizada com menos de um mês de posse, ao anunciar a retirada dos Estados Unidos do Acordo de Paris<sup>13</sup>, do Conselho de Direitos Humanos da ONU (Organização das Nações Unidas) e o rompimento com a OMS (Organização Mundial da Saúde).

### Um princípio incompatível

Na conclusão de *A arte de amar*, livro perspicaz escrito em meados dos anos 1950, mas ainda relevante no mundo de hoje, o psicanalista Erich Fromm corajosamente chama atenção para o fato de que “o princípio que alicerça a sociedade capitalista e o princípio do amor são incompatíveis (HOOKS, 2021, p.110).

Em um mundo amplamente sustentado por princípios capitalistas, que como pontuado pelo psicanalista Erich Fromm, se mostram incompatíveis com os princípios do amor, somado a exemplos tão evidentes e atuais de políticas de desamor, em uma sociedade que vê diante de seus olhos a ascensão de uma extrema direita, que lucra com a disseminação do discurso de ódio, é certo pensar que não seria banal falar de amor. Afinal, como dito pela professora, pesquisadora e doutora em história social, Silvana Silva, em seu prefácio que abre brilhantemente a edição brasileira do livro “*Tudo sobre o amor*”: “se o desamor é a ordem do dia, falar de amor pode ser revolucionário”<sup>14</sup>.

Ainda que tivesse exemplos mais do que concretos e contemporâneos do amor, ou melhor, de sua ausência, ainda mais no âmbito político, que ao meu ver parecia trazer uma espécie de validação e seriedade maior ao tema, eu continuava me perguntando qual seria então o papel da arte diante de tudo isso. No que a arte poderia efetivamente agir nesse contexto? Pior: no que uma arte falando de amor poderia agir nesse contexto?

<sup>12</sup> Transcrição traduzida do discurso de posse do Presidente Donald Trump.

<sup>13</sup> Tratado internacional que visa reduzir a emissão de gases com o objetivo de conter o avanço do aquecimento global.

<sup>14</sup> HOOKS, bell. *Tudo Sobre o Amor: Novas perspectivas*. Editora Elefante, 2021. p.10

A esse ponto me encontrava em um buraco de desesperança, na crença irrefutável de que, francamente o mundo não precisa de artistas, ele sobrevive sem a arte e continuaria existindo com esse amor cada vez mais ausente. Fazer uma peça falando sobre amor, era para mim como “fazer coceguinhas” no problema. Não se escuta por aí que “fulano morreu por falta de arte no sangue”, ou que “ciclano encontra-se em estado grave por falta de amor”, na minha concepção era mais fácil “morrer de amores” do que pela falta dele. A esse ponto deve surgir o questionamento de como é que se seguem mais de 20 páginas falando de amor, se no segundo tópico já pareci aniquilar toda e qualquer crença na ética amorosa tão sonhada e proposta por bell hooks, esgotando qualquer esperança no papel transformador da arte.

### **Depois da tempestade**

Foi nesse momento de profunda desesperança que tive a sorte de me deparar com o livro *“O dia em que a poesia derrotou um ditador”*, do autor chileno Antonio Skármeta, obra há muito parada em minha estante e que me chamou atenção justamente por seu título tão “pretencioso”. Se a poesia tinha em algum contexto derrotado uma ditadura, o amor e arte poderiam também ter força para agir efetivamente no mundo.

Minha esperança voltou a crescer ainda mais, quando soube que o livro se tratava de uma sensível mistura entre ficção e realidade e que o acontecimento histórico que conduz a narrativa, mesmo em meio a personagens fictícios, era real. A obra de Skármeta discorre sobre a ditadura chilena de Augusto Pinochet, uma das mais violentas da América Latina, em um governo militar autoritário que se estabelece através de um golpe de Estado, derrubando com o apoio do Estados Unidos, o governo democraticamente eleito de Salvador Allende. Cheguei a pensar algumas vezes durante a leitura, que certamente em nosso universo ficcional, a extinção do Ministério do Amor por meio da imposição das “Forças Amadas”, teria tido também o apoio dos Estados Unidos.

O regime militar acaba, porém, sendo derrotado por meio de um plebiscito que dava ao povo a escolha de voto entre o *Sim* ou *Não*, decidindo entre a continuidade ou o fim de um regime que via no plebiscito uma forma de legitimar-se diante das

críticas da opinião pública internacional. São concedidos à oposição 15 minutos de campanha que seriam transmitidos todos os dias no horário de propaganda eleitoral, no mês anterior à votação. Costumavam dizer que seriam “15 minutos contra os 15 anos de Pinochet”, um grande desafio para uma oposição que lidava com um povo afundado em anos de terror, medo e repressão. É justamente por isso, que a campanha rompe com todas as expectativas ao apostar em uma mensagem de alegria, amor e otimismo que afastava o medo de mudança, e apontava para um futuro de esperança. Mesmo diante da dificuldade que era fazer algo positivo de uma palavra negativa, o jingle “*Chile, la alegría ya viene*”, principal slogan da campanha, ganhou muita força, sendo até hoje estudada na publicidade pela audácia de uma campanha que se utilizou fortemente da música, da arte e até mesmo de um certo humor. O uso da música foi decisivo nessa situação. “*Chile, la alegría ya viene*”, foi uma canção tão “chiclete”<sup>15</sup>, que anos mais tarde até mesmo os militares vinculados à campanha do *Sim*, admitiram que por vezes se pegavam cantarolando-a. Para além desta, outra canção que ganhou força nesse momento, sendo muitas vezes abordada no livro, foi a “Valsa do Não”, criação do excêntrico músico chileno Florcita Motuda, que valendo-se da melodia da conhecida valsa de Strauss, “*Danúbio Azul*”, preenche-a com 77 “nãos” em sua letra e ganha a mente e o coração dos chilenos.

O livro é contado através dos relatos do personagem Adrian Bettini, publicitário que assume a campanha do *Não*. Em muitos momentos Bettini se vê descrente de seu ousado trabalho e da realidade de seu país:

Se o país inteiro estava estremecido pela violência, como a alegria poderia obter créditos para se tornar crível? Fizera a campanha para a televisão sem responder a essa pergunta. Na verdade, proporcionar alegria de uma maneira tão descarada, com uma valsa de Strauss e uma coleção de delirantes dizendo “Não” em todas as cores, sem abrir espaço para sequer uma lágrima em suas imagens, quando era notório que naquele momento o Chile estava chorando, havia sido um desatino. Entregara-se a uma ficção irresponsável. Uma saída desesperada. Tentou pular no abismo sem rede (SKÁRMETA, Antônio, 2011, p.157).

Muitas vezes me peguei em meio a dúvidas e inseguranças semelhantes às de Bettini. Como o amor e a arte poderiam obter créditos para se tornarem críveis?

<sup>15</sup> Termo utilizado para caracterizar canções que são facilmente lembradas.

Chegava a me sentir ingênua por querer falar de amor, quando tantos outros problemas e temáticas mais “relevantes” se passavam no Brasil. Empenhar-se a uma peça que fala de amor, me parecia muitas vezes uma entrega a uma “ficção irresponsável”. Ao final do livro, descobri que os chilenos de fato votaram pelo *Não*, que venceu com 56% dos votos, pondo fim à ditadura de Pinochet.

A campanha do *Não*, tinha como símbolo um arco-íris. Além de representar a união de 16 partidos de correntes opostas que compunham a oposição, simbolizando algo que tem todas as cores mas ainda assim é uma coisa só, o arco-íris representava também essa “coisa bela que surge depois de uma tempestade”, nas palavras do personagem Adrian Bettini. Eu via novamente ressurgir em mim a confiança em se falar de amor e a crença de que a arte é capaz de transformar realidades, ainda que não seja sua obrigação. Uma coisa bela que surgia depois da tempestade que se passou em mim, me fazendo lembrar uma característica fundamental do teatro: abrir possibilidades de sonhar, criar imaginários e realidades outras, que não somente a que nos é imposta como a única possível dentro de um sistema capitalista.



Símbolo da Campanha do *Não*





### “Meu crush, minha vida”

Trazer o amor para mais perto de nós, realocando-o para uma realidade brasileira se fez necessário e importante para o processo. Como seria imaginar um Brasil utópico, onde o amor se faz tão relevante a ponto de ser institucionalizado? Como seria conceber esse amor através de um órgão público que o torna legítimo, um Ministério designado somente a pensá-lo enquanto política?

A ideia da peça de um Brasil onde um suposto “Ministério do Amor” vigora, mas sofre, porém, graves riscos de extinção em um momento de crise e declínio, surge a princípio como uma espécie de brincadeira entre o grupo, que retomava uma suposta fala de grande repercussão do atual presidente Luiz Inácio Lula da Silva. Na ocasião, o Brasil passava por um forte momento de polarização política nas eleições à Presidência da República, no ano de 2022, em um acirrado segundo turno entre os candidatos Luiz Inácio Lula da Silva (PT) e Jair Bolsonaro (PL). Durante o período de campanha eleitoral, viralizou uma fala de Lula, que em tom de brincadeira teria afirmado: “um homem sem um amor não é nada, no meu governo todo mundo vai namorar”. A afirmação gerou grande repercussão na internet com “cobranças” dos internautas pela criação de um “Ministério do Namoro”, ou até mesmo um “Ministério do Amor”. Muitos eram os memes nas redes sociais, criando todo um imaginário de um Ministério que contaria com supostos programas sociais como “Meu Crush, minha vida”, “Bolsa Chamego” e até mesmo o “SUS” (Serviço de União dos Solitários). O tema chamou também atenção de outras figuras, e até mesmo políticos se divertiam com a invenção do tal Ministério. A deputada federal Fernanda Melchionna (PSOL-RS) disse: “Achei muito divertida a repercussão, muita gente brincando com o “Ministério do Namoro”, mas vamos combinar que paixão

não combina muito com burocracia. Talvez tivesse que ter o Ministério do Amor para enfrentar o ódio e a intolerância, defender todas as formas de amor”. Já o presidente do PSB-DF, Rodrigo Dias, brincou: “Todos nós estamos com grande expectativa para a criação do ministério. Foi uma grande promessa de campanha do presidente e que vem numa hora importante. Depois de quatro anos de ódio, segregação e separação, nada mais sincero e transformador que promover as relações através do namoro”, referindo-se aos últimos quatro anos de governo Bolsonaro, que antecederam as eleições de 2022.

Ainda que toda a discussão permeasse o campo da brincadeira, ela suscitava em nosso grupo uma questão levantada por bell hooks que muito nos interessava: a ideia de expandir o amor para as tantas outras esferas da vida, que não só o amor romântico, tantas vezes colocado como cerne em nossa sociedade. Reposicioná-lo em outras esferas como a religião, o trabalho, as amizades e principalmente a política, nos interessava muito. Um lugar onde pensamos nossas ações pessoais ampliadas para o campo político, uma vez que o pessoal é também político e implica numa postura perante mundo e sociedade. Talvez por isso a ideia de uma peça que pensa um campo micro, aquele que se dá em nossas relações mais próximas, de reverberações mais internas, através da relação pessoal que se estabelece entre as personagens Filomena e Milena, e que se amplia e se desenvolve conjuntamente a um campo macro, aquele de relações mais expandidas, de reverberações mais externas, através do funcionamento do Ministério do Amor e suas respectivas secretarias. Nela, as personagens que são também funcionárias desse Ministério, acabam por se apaixonar enquanto cumprem a tarefa a qual foram designadas, de fiscalizar essa instituição que passa por um período de crise. Enquanto elaboram questões em sua relação romântica pessoal, questões maiores que dizem respeito ao amor na sociedade e na política desse Ministério do Amor, são simultaneamente elaboradas.

Imaginar um Ministério do Amor parecia reunir todos esses pontos de nosso interesse e já se mostrava em muitas de nossas criações e imaginários. Uma das ferramentas de trabalho do grupo, se deu através de cenas trazidas pelos atuentes a partir de motes propostos pelas diretoras. Em nossa última sessão de cenas, nos foi proposto um último momento para que cada integrante colocasse o seu ponto de vista e tudo aquilo que não abriria mão no processo, a partir daquela que no

momento era nossa pergunta final: *“Como o amor se relaciona com o consumo de cigarros, de flores e com as leis do espaço urbano?”*. Novamente a ideia de um Ministério do Amor se fazia presente, ela aparecia, por exemplo, enquanto um órgão que ditava regras e leis em um suposto tribunal na cena proposta pela atriz Larissa Danielle, e aparecia também na sobreposição de realidades imaginada em uma distopia, onde a queda do suposto Ministério do Amor gerava especulações dentro de um vagão no metrô, ambientado através da exploração de áudios/sonoridades na cena proposta por mim. Logo, aquilo que já reverberava no grupo, ressoou também em nossa primeira dramaturgia, escrita por nossa dramaturga e colega convidada, Lena Giuliano, que acompanhou todo o nosso processo no primeiro semestre. Ainda que posteriormente essa primeira dramaturgia tenha sido descartada, o Ministério do Amor, também presente fortemente em seu enredo, se manteve conosco ao longo do trabalho.

### **Ministério da Cultura x Ministério do Amor**

Por diversas vezes, um paralelo que nos ajudou a pensar e construir esse universo foi a comparação entre o Ministério da Cultura e aquilo que imaginávamos que seria o Ministério do Amor. Um Ministério surge a partir da necessidade em se formular e implementar políticas para os setores que representam, acreditando que a área por ele representada é importante o suficiente para a sociedade. O comparativo aqui posto, se estabelece justamente pelo fator da instabilidade e questionamento constante da relevância dessas áreas. No âmbito da ficção construída em nossa peça, o Ministério do Amor passa por um período de instabilidade, correndo o risco de ser extinto devido a problemas como, a falta de transparência nos gastos, falta de resultados imediatos e o constante questionamento de sua importância para a sociedade. Não muito distante da ficção, o Ministério da Cultura, ainda que assegure o planejamento e a execução de importantes políticas voltadas a cultura e a arte, passa por problemas semelhantes, e por diversas vezes, a depender do governo eleito, tem sua importância posta à prova, ou é até mesmo extinto, como foi o caso em 2019 durante o governo de Jair Bolsonaro, em um período que devastou a área artística e cultural de nosso país.



## GENTE ABERTA

(LETRUX, LINIKER, LUEDJI LUNA,  
MARIA GADÚ, XÊNIA FRANÇA)



Ao longo da minha vida não me aventurei apenas em busca de um trabalho de que gostasse, mas também de trabalhar com pessoas que eu respeitasse, de quem gostasse ou amasse. A primeira vez que declarei o desejo de trabalhar num ambiente de trabalho amoroso, meus amigos agiram como se eu estivesse louca. Para eles, o amor e trabalho não andam juntos. No entanto, eu estava convencida de que trabalharia melhor em um ambiente moldado por uma ética amorosa. E quando trabalhamos com amor, criamos um ambiente de trabalho amoroso (HOOKS, 2021, p.102).

O grupo, que surge primordialmente através da união entre eu, Bárbara, Raíssa e Jenn com a vontade conjunta em se falar de amor, enxergava desde o início a necessidade de um coletivo maior de pessoas para tratar sobre o tema. É possível falar de amor estando sozinho, mas essa não era uma vontade em um trabalho que busca justamente entender como o amor ressoa em diferentes subjetividades, no coletivo e na sociedade. Surgia aqui, a missão de encontrar gente aberta o suficiente para embarcar conosco nessa jornada, enriquecendo o processo com suas diferentes visões e perspectivas acerca do amor.

Aquele que ficou conhecido entre os colegas como o *Grupo do Amor*, se estabelece então através do agrupamento de sete pessoas: Bárbara Freitas, Giuliana Dall'stella, Jennifer Cardoso, Larissa Danielle, Mari Siegl, Matheus Maciel e Raíssa Buschini, tendo contado em outro momento, também com a colaboração de Jean Cruz e Lena Giuliano.

Chamo neste momento nossa união de um “agrupamento”, pois ali ainda não se via um senso de coletividade, a real dimensão de um grupo. Inicialmente não passávamos de pessoas distintas, com pouca ou nenhuma afinidade, que apenas compartilhavam de um mesmo interesse, falar de amor. Com exceção de Jenn, Larissa, e Raíssa, pessoas com quem já partilhei muitos outros trabalhos e dispunha

de um forte laço de amizade, boa parte das outras três pessoas tinham comigo pouca proximidade ou sequer eram conhecidas. Como integrar pessoas tão diferentes, que em sua maioria sequer se conheciam? Como em um grupo composto por sete pessoas, criar ali um repertório comum, de forma a contemplar as tantas visões, vontades e desejos de seus integrantes?

Acredito que a resposta estava desde o início nas ideias de bell hooks, no pensar de uma ética amorosa que se aplica também ao ambiente de trabalho. Não fazia sentido desenvolver uma obra que vai tratar do amor em sociedade, no pensar de uma ética amorosa existente nas relações pessoais, que se expande para um macro e implica numa postura perante mundo, se essa mesma ética não estivesse também presente entre nós e em nossas relações no espaço de trabalho. Penso que as relações cultivadas em nosso ambiente de criação refletem diretamente naquilo que depois se irradia para o espaço público em forma de arte.

Sinto que entre nós existia um esforço coletivo para criar esse ambiente de trabalho amoroso. Estabelecemos acordos entre o grupo, colocamos nossas expectativas e vontades, e animamos uns aos outros nos dias de cansaço. Estar com pessoas em quem eu confiava, fazia toda a diferença no processo. Somos também um grupo de pessoas muito engraçadas e abertas, por assim dizer, o que fazia dos ensaios, mesmo quando frustrantes ou cansativos, em sua maioria também muito divertidos.

Aqueles colegas para mim quase desconhecidos no início do processo, passaram a ser parte importante da minha vida. Era muito mais prazeroso falar de amor e pensar o amor estando apaixonada por aquelas pessoas, a quem agora eu podia chamar de amigos.

Motivos egoístas e individualistas como a minha súbita e rápida paixão pelo Maciel, também me serviam de motivação nos dias em que o cansaço era grande demais para amar a todos os colegas de trabalho. Afinal, não sejamos hipócritas ou por demasiado românticos, dias de maior estresse, impaciência, ou cansaço, também existem, mesmo em ambientes de trabalho amorosos. A solução estava justamente numa espécie de equilíbrio das partes, quando um não estava tão bem, dificilmente entre as outras seis pessoas, não haveria de ter ao menos um que estivesse menos pior para equilibrar as coisas. Assim apoiando uns aos outros, seguíamos.

Para além da construção desse ambiente amoroso, se fazia necessário ver expressas as vontades de seus integrantes. Acredito que era um receio pessoal e coletivo de que as partes e seus interesses não fossem contempladas. Aqui trago um aspecto muito interessante, que nesse sentido se fez presente no processo: nada do que surge nos caminhos e redes de criação é à toa, tudo o que se coloca na sala de ensaio e no processo, reverbera ou retorna em algum momento, como dito por Cecília Almeida Salles em seu livro *“Redes da criação. Construção da obra de arte”*: “No vai e vem da busca do artista, assistimos a muitas recuperações de formas que foram, em outro momento, negadas ou rejeitadas”. Assim, analisando o nosso trabalho, é muito interessante perceber essencialmente a presença de cada integrante do grupo, suas contribuições e subjetividades.

Percebi também, que ainda que tentássemos “fugir” do livro de bell hooks, devido a um certo “tom moralista” questionado pelo grupo, ou ainda pela visão de amor, por vezes vazia de contradições, hoje retomando todo o processo nessa escrita, percebo o quanto muito de sua obra e do que nela nos encantou, continuou reverberando no processo, nas dinâmicas do grupo e na construção coletiva de nossa dramaturgia. Afinal, uma vez que descartada a dramaturgia inicialmente proposta por Lena, a dramaturgia de nossa peça passou a ser levantada coletivamente. Sinto, inclusive, que é possível repassar cena por cena de nosso espetáculo e inevitavelmente notar as questões levantadas no livro *“Tudo sobre o amor”*, presentes na essência de cada cena.

### **Cansaço: o amor cooptado pelo trabalho**

A prática do amor exige tempo. Sem dúvida, a maneira como trabalhamos nesta sociedade deixa os indivíduos com tão pouco tempo que, quando não estamos trabalhando, estamos física ou emocionalmente cansados para trabalhar na arte de amar (HOOKS, 2021, p.194).

Nenhum integrante do grupo, ao longo do processo, se dedicava única e exclusivamente a este trabalho. Todos nós tínhamos de dividir nosso tempo entre atividades, estudos e trabalhos outros, numa rotina por vezes exaustiva. Em seu livro *“Tudo sobre o amor”*, bell hooks muitas vezes discorre sobre a relação entre amor e trabalho e como “o trabalho que escolhemos tem grande impacto em nossa

capacidade de ter amor-próprio”<sup>16</sup>, ainda mais em uma sociedade onde muitos trabalhadores se sentem mal, em ofícios muitas vezes percebidos como um fardo. Muitas vezes em nossa vida temos de trabalhar e estar em situações que nem sempre nos trazem satisfação para ter condições de fazer o trabalho que amamos. Esse aspecto foi muitas vezes percebido dentro do grupo, que costumava brincar com o fato de que, curiosamente, por algum motivo inexplicável, a maior parte de seus integrantes arranjava um emprego ao longo do processo. Eu mesma, no início de 2025, tive minha carteira de trabalho assinada. Na necessidade de um emprego, ingressar no *Grupo do Amor* pode ser uma excelente alternativa, de eficácia comprovada pelas tantas vezes que tivemos de remanejar nossas agendas e horários de ensaio, a cada integrante empregado.

Muitas vezes, genuinamente me perguntava o que levava os colegas convidados a estarem conosco em um processo de ensaios que tantas vezes terminava tarde da noite, e coexistia com rotinas de estudo e trabalho que se iniciavam tão cedo. Para eles, não existia o interesse acadêmico em concluir uma graduação, como para mim, Jenn, Raíssa e Bárbara, muito menos, lhes era oferecido qualquer tipo de retribuição para estarem conosco.

A dimensão do amor no campo laboral passa também pela ideia de um amor que é cooptado pelo trabalho, aspecto muitas vezes conversado entre o grupo, nos muitos momentos em que tínhamos de remanejar nossos horários de ensaio de forma a contemplar as agendas de todos. Em diversas oportunidades, compartilhei cansaços mútuos e desabafos pessoais com Jenn, uma especialista na arte do *burnout*. Brincadeiras à parte, sinto que partilhávamos da sensação de perda do sentido das coisas e do amor que movia nossos desejos e processos, simplesmente devido ao cansaço. Lembro, por exemplo, de um período em que nos dedicávamos simultaneamente ao TCC e aos ensaios de outro coletivo, em que trabalhamos juntas, o “Digite7”. O que seguia nos movendo?

“*Teatro por amor*” foi uma frase muitas vezes reproduzida por nós em tom de brincadeira nos momentos de dificuldade e cansaço. Lembro das inúmeras vezes em que escutei e também reproduzi essa afirmação. Ela esteve presente quando carregávamos os pesados cenários e materiais de difícil locomoção, todo início e

---

<sup>16</sup> HOOKS, bell. *Tudo Sobre o Amor: Novas perspectivas*. Editora Elefante, 2021. p.101

final de ensaio, quando entramos de cócoras no apertado porão insalubre do teatro para recuperar móveis e objetos para a cena, e até mesmo quando quebrei meu pé em um acidente de trabalho ocorrido no ensaio, possivelmente por culpa de alguém que se utilizou daquele espaço antes nós e não teve uma ética tão amorosa assim, quando pensou em deixar praticáveis e outros materiais de risco em locais inapropriados da sala 25 do CAC.

Sem “romantizações baratas”, ainda que acredite piamente que o principal mote de profissionais da cultura esteja no amor pelo ofício, não podemos deixar que isso oculte as inseguranças, a desvalorização e as condições, nem sempre ideais de trabalho, que enfrentamos em um meio constantemente precarizado, como observo aqui ao discorrer, por exemplo, sobre o Ministério da Cultura. O próprio cansaço, a frequente dificuldade em conseguir espaços de ensaio e os ambientes nem sempre mais adequados de trabalho, foram uma realidade em nosso processo.

Em meio a minha pesquisa e reflexão quanto à precariedade dos trabalhos voltados à arte e cultura, me deparei com o texto *“Empreendedor e precário: a carreira “correria” dos trabalhadores da cultura entre sonhos, precariedades e resistências”*, de Livia de Tommasi e Gabriel Moreno da Silva. O texto contemplava e discorria sobre uma questão que muito me ocupou a mente ao longo desse processo: como o jargão trabalhar “no amor”, ou trabalhar “por amor”, já mencionado aqui anteriormente, tão comum aos trabalhadores do setor cultural, é na realidade um conceito que encobre e “que permite dar outro significado à precariedade vivida no processo do fazer cultural”<sup>17</sup>

## **Desenvolver das relações**

Acredito que um exemplo mais do que concreto e singelo de como as relações entre o grupo se construíram e de como uma ética amorosa pode surgir em um ambiente de trabalho, é muito bem demonstrado no desenvolvimento da relação que construí com Bárbara.

Em um de seus capítulos, bell hooks aborda a questão da mentira, tão prejudicial em nossas relações. Assim, sinto que preciso ser sincera ao admitir que

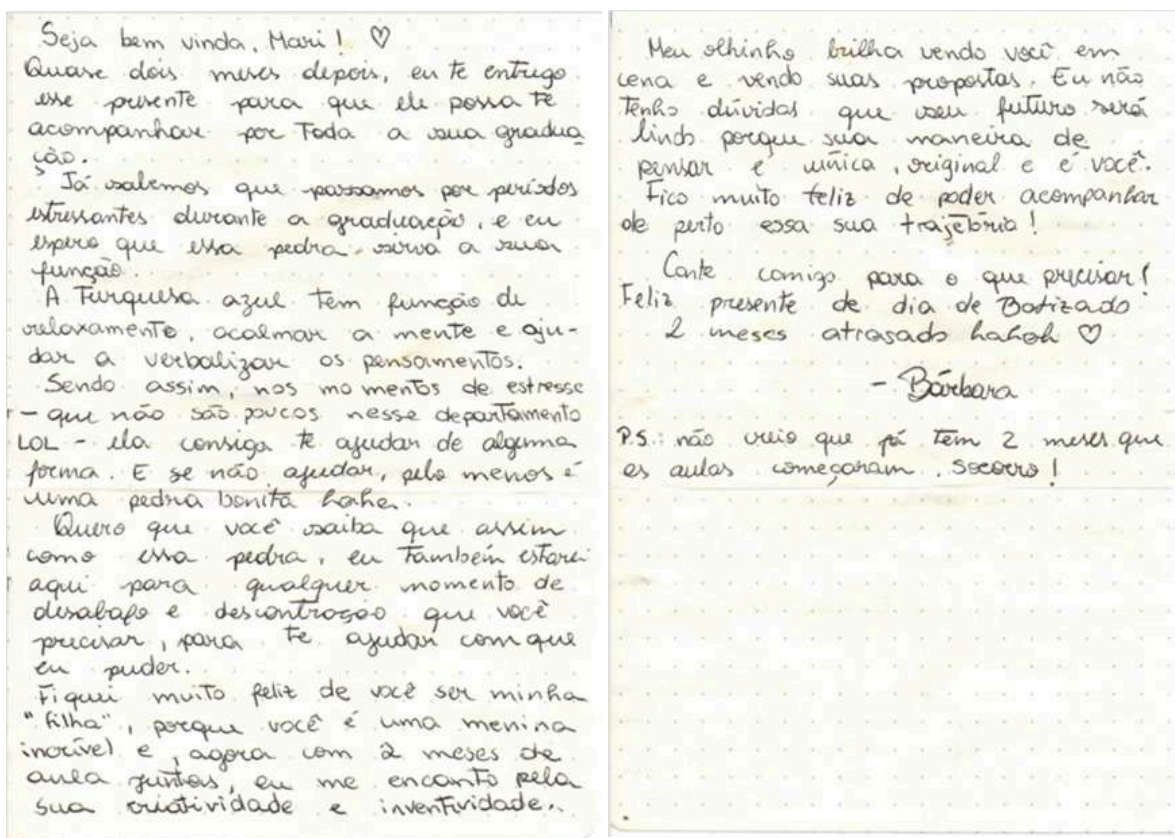
---

17 DE TOMMASI, L.; MORENO DA SILVA, G. . EMPREENDEDOR E PRECÁRIO: a carreira “correria” dos trabalhadores da cultura entre sonhos, precariedades e resistências .p.202



Bárbara e eu, no início do trabalho, tínhamos algumas diferenças visíveis de personalidade, que por vezes geravam pequenos atritos e causavam em mim pensamentos não muito amorosos com relação à minha colega, pensamentos que certamente deixariam bell hooks decepcionada. Acontece que com o tempo, como todo processo que tem também suas dificuldades e exige um esforço de seus envolvidos, vi através de trocas e francas conversas, nossa relação se desenvolver de uma maneira muito bonita, percebendo ambas as partes trabalhando na construção de uma confiança e de um amor que hoje, orgulhosamente posso dizer que se faz presente em nosso trabalho e amizade.

Carta escrita por Bárbara em minha recepção no CAC. 2022



Acho que naquela situação, em minha recepção no Departamento de Artes Cênicas, uma espécie de boas-vindas em que os veteranos recebem seus calouros, nem imaginávamos que estaríamos juntas concluindo nossa graduação. A primeira pessoa que me recebeu e me "adotou" nessa trajetória, é também quem finaliza comigo essa etapa tão importante. Quem desde o início enxergou em mim um "pensar único e original" que eu mesma muitas vezes não percebia e muito menos

valorizava ao longo de minha jornada acadêmica. Quem me fez muito feliz e grata em saber que, quando pensou em falar de amor, fui a primeira pessoa a quem recorreu e convidou. Tudo isso, mesmo com uma intimidade naquele momento inexistente.

Penso que o maior acerto na formação desse grupo, foi ter sido tão certo e feliz em sua escolha de integrantes. *“Gente certa é gente aberta. Se o amor me chamar, eu vou”*. E realmente, quando o *Grupo do Amor* chamou, essa gente mais que certa, se mostrou tão aberta quanto eu e Bárbara nos mostramos para construir a relação e o carinho que temos hoje. Fica aqui minha imensa gratidão a esse grupo por quem tenho tanto amor.

*Grupo do Amor* no último ensaio de 2024. 13/12/2024





Certamente, o “trabalho sobre si” se dará sempre num contexto relacional, diante de uma verdadeira relação de alteridade, condição indispensável para o seu desenvolvimento. A presença das relações de confiança, a afetividade e o conhecimento necessário para a realização do caminho são imprescindíveis. A qualidade das relações no ambiente de criação é determinante naquilo que depois poderá ser irradiado para o espaço público. No entanto, a ênfase nos “coletivos”, “trabalhos colaborativos” e outras expressões recorrentes em alguns discursos artísticos recentes não devem ser usadas para ocultar a importância de certas experiências de solidão, reclusão, liminaridade, silêncio, que podem abrir espaços importantes de percepção de si e do mundo (QUILICI, 2015, p.22).

Ainda que as relações estabelecidas enquanto coletivo sejam de suma importância no desenvolvimento do trabalho, como discorrido no tópico anterior, aqui se faz indispensável a reflexão individual, a percepção de si diante do processo e diante do mundo. Acredito que exista um lugar de intersecção entre vida e arte, onde muitas vezes me afirmei enquanto artista no processo, ao mesmo tempo em que me afirmava em tantos âmbitos pessoais da vida. O trabalho coletivo não inibe a responsabilidade individual enquanto atriz, de empenhar-se nos movimentos privados.

Por vezes esses movimentos foram carregados de medos e incertezas, acredito que inerentes ao processo artístico, onde “o movimento dialético entre rumo e incerteza gera trabalho, que se caracteriza como uma busca de algo que está por ser descoberto – uma aventura em direção ao quase desconhecido” (SALLES, 2006)

O desconhecido gera medo. A escolha da canção “Boa noite” de Djavan para esse tópico acontece única e exclusivamente pelo verso “não existe amor sem medo”, e aqui sou obrigada a discordar de bell hooks em seu tom determinante, ao afirmar que certas contradições não podem existir, como no exemplo “não há medo no amor”. Eu sei que há, porque ele coexistiu com o amor que eu almejava e

construía em cena. Ainda que compreenda a dimensão de medo colocada por bell hooks, no sentido de uma força primária que mantém estruturas de dominação, aqui faço coro a Djavan, ao compreender o medo como uma força que move mesmo diante do desconhecido, e o ofício do ator é carregado de incertezas, de correr riscos diante do incerto.

Foi nesse medo que me peguei algumas vezes em um “pensamento perigoso”, como diz a atriz Denise Fraga no documentário “A vida não basta”, nome que deriva do poema de Ferreira Gullar em seu verso “A arte existe porque a vida não basta”, que vai refletir justamente a relação entre vida e arte, e nossas motivações enquanto artista:

Quando eu tô em cena, eu tenho um pensamento perigoso várias vezes, é um negócio estranho, é perigoso mesmo, porque me tira um pouco da concentração [...] eu penso assim, que que a gente tá fazendo aqui? Que coisa ridícula, a gente aqui com essa roupa, falando desse jeito, e eles sentados ali, e eu tô em cena e penso nisso, e é como se caísse uma bigorna na minha cabeça de aqui e agora, Denise naquele lugar, com aquela roupa, que coisa ridícula. Como acreditam nisso? Como tão acreditando nisso que eu tô fazendo? (Denise Fraga, 2013)

O medo, a dúvida, as inseguranças e os tantos “pensamentos perigosos” que nos tomam a mente, existem tanto na arte quanto na vida, por que então o fazer artístico? Por que pensar o amor? “Que que a gente tá fazendo aqui?” Ou como Lucienne nos trouxe algumas vezes em suas orientações: “O que queremos fazer de teatro para o mundo? O que eu quero que meu teatro faça?”

### **O papel enquanto atriz no processo**

O trabalho de atuação ao longo do processo sempre teve por base o entendimento dos atores não como meros reprodutores de ideias, ou como quem simplesmente deixa que algo passe por eles, mas como seres pensantes e criadores no processo, que propõem e movimentam internamente material, numa pesquisa individual que alimenta a pesquisa coletiva, se colocando dentro do pulso criativo do processo. Me recordo de algumas vezes em que isso era mencionado por nossa

orientadora: “A gente tem que criar coisas para nós. Se a gente não fizer isso, nada vai fazer por nós. O que eu posso fazer para mim?”

Tal aspecto era frequentemente pontuado por nossas diretoras, Bárbara e Jennifer, que sempre tinham de encontrar meios e proposições que despertassem o movimento individual dos atuentes, que às vezes se mostrava dificultoso. Enquanto atriz, percebo que diante desse obstáculo, ainda mais se tratando de um tema como o amor, que requer também uma abertura muito sincera e pessoal, quando havia dificuldade de se colocar em cena aquilo que era tão fluído, rico e aprofundado no campo das discussões, sinto que algo muito concreto e que muito me auxiliou foi o uso de objetos em cena, uma pesquisa inicialmente muito desenvolvida por minha amiga e diretora Jenn Cardoso.

A dimensão do objeto em cena muitas vezes me auxiliou enquanto atriz. Esse foi um processo em que me percebi uma pessoa por vezes muito “racional”, creio que os objetos ajudavam a romper um pouco com essa racionalização, uma vez que ajudavam a concretizar e materializar mais facilmente ideias, me permitindo explorar e descobrir em cena. No momento de contato e exploração do objeto, novas propostas surgiam e rompiam com pensamentos e ideias já pré-estabelecidas. Algo que se pensa enquanto se faz. Foi o caso, por exemplo, de um dos ensaios que mais me marcou em meu trabalho de atriz, onde após uma pesquisa de campo que teve por objetivo explorar e observar o espaço urbano no bairro do Butantã, a partir da pergunta, “Como o amor aparece no espaço urbano?”, coletamos materiais e objetos da rua. Placas, cartazes, cadeiras e bitucas de cigarro nos ajudavam a criar primeiras composições cênicas a partir da exploração desses objetos, relacionando nossos corpos às materialidades. Um trabalho onde corpo e mente coexistem.

Essa experiência e sensação no trabalho com objetos volta a acontecer de maneira muito potente para mim, quando no início de 2025, com a volta dos ensaios, fazemos a escolha de concretizar uma proposta feita por nossa orientadora, no que diz respeito ao cenário de nossa peça. Optamos por um espaço cênico “entulhado”, repleto de objetos, e após um árduo trabalho, com o novo espaço já com os tantos móveis recolhidos e higienizados, senti novamente que os objetos impulsionavam o meu trabalho de atriz, não só o meu, como o de todo grupo. Uma avalanche de novas possibilidades surgia no campo da atuação, que ao meu ver ganhou muito

mais dinamicidade em cena e cresceu muito corporalmente através da exploração dos objetos.

Algo muito curioso que acabei notando, foi uma espécie de paralelo com a minha personagem Filomena, com quem sinto que partilho esse “excesso de racionalização” em alguns momentos, que é aos poucos corrompido na peça por sua companheira Milena. Sinto que Jenn, Bárbara e Lucienne foram “Milenas” para mim nesse processo. Lembro precisamente de uma abertura feita para nossa orientadora, em que compartilhei minha crise no que diz respeito ao crescimento da relação das personagens Milena e Filomena ao longo da peça, sentia que não sabia qual era o momento exato em que minha personagem de fato se apaixonava por sua parceira, ao que Lucienne me respondeu “Se deixa apaixonar!”, usando inclusive a atitude de Filomena na cena do Amor nas Ruas enquanto exemplo de uma ação nada racional: “Ela foi junto por amor, sem coerência mesmo”. Me peguei então, enquanto Mariana, trazendo isso para minha própria vida pessoal e para o próprio processo com o grupo. Fez sentido pensar que, se me perguntassem qual foi o momento em que me apaixonei pelo Maciel, eu não saberia dizer, ou se me perguntassem o momento exato em que aprendi a amar a Bárbara mesmo com todas as nossas diferenças, eu também não saberia dizer.

### **Solidão Colaborativa**

Aqui me aproprio do título *Solidão Colaborativa*, que dá nome ao quarto capítulo do livro *O ator-performer e as poéticas de transformação de si*, de Cassiano Sydow Quilici, leitura que me foi grande companheira ao longo desse processo. O autor discorre sobre aquela que é para mim uma questão fundamental no trabalho de atriz: uma espécie de solidão não narcísica, mas sim um mergulho em si, que busca aprofundar nossas próprias inquietações e nossa responsabilidade individual enquanto atriz de empenhar-se nos movimentos privados.

Existe um verso de Maria Bethânia na canção “*O que eu não conheço*”, que vai dizer que: “*o mais importante do bordado é o avesso, o mais importante de mim é o que eu não conheço*”. Penso que meu ofício está também no olhar para dentro

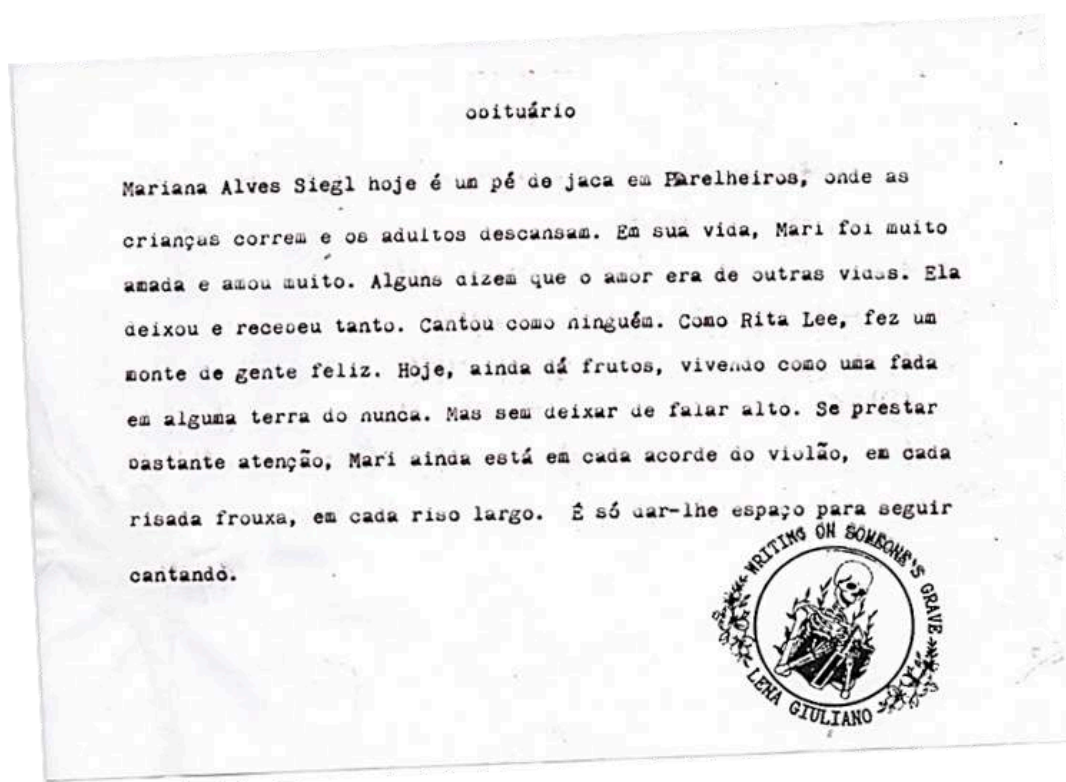


de si e lidar com minhas inquietações e incertezas. Todo trabalho tecido implica em voltar-se para as reverberações internas por ele causadas, voltar-se para o avesso de nossos próprios bordados, ou como diria Cassiano: “ocupar-se de si”.

Ocupar-se de si é a tarefa de se reconhecer com esse desassossego originário e atravessá-lo. Ir construindo, para tanto, um modo de vida e uma ética, uma estética da existência ou quem sabe até uma espiritualidade. Está certo, precisamos de amigos e pessoas que nos ajudem na empreitada (QUILICI, 2015, p.69).

Mesmo momentos de solidão rebatem em nossas relações com o mundo. Foram sim precisos amigos que me ajudassem e me acompanhassem nessa empreitada, quando me via necessitada da “força dos processos colaborativos em consonância com qualidades do estar sozinho” (QUILICI, 2015, p.71).

Acredito que um momento fundamental e marcante dessa empreitada se deu em um encontro pessoal com minha amiga e muitas vezes colega de trabalho, Lena Giuliano. Na ocasião, Lena acabara de voltar ao Brasil, após o desenvolvimento de um projeto artístico que percorreu festivais mundo afora, o “*Escrevendo na cova de alguém*”. Numa breve conversa, permeada por algumas perguntas e finalizada com um pedido de escolha de duas canções as quais eu gostaria que fossem tocadas em meu velório, Lena escreveu aquele que seria o meu obituário. De maneira orgulhosa, compartilho aqui que fui a primeira pessoa no Brasil a ser contemplada com um obituário escrito por essa dramaturga que admiro tanto:



Se aqui falamos de solidão, nada mais solitário do que a morte. Morrer é algo que se faz sozinho. Aprendi com essa grande amiga, que a dramaturgia é como um jogo de organização. Penso que nesse obituário, com toda sua sensibilidade, ela deu conta de organizar poeticamente minha solidão, minhas inquietudes, meus “pensamentos perigosos”, meus sonhos, mas acima de tudo, naquele momento ela me respondia uma das principais perguntas que trago nesse tópico: “O que eu quero que o meu teatro faça para o mundo?”

Eu quero que com o meu teatro eu “deixe e receba um tanto” nos lugares percorridos com ele e através dele. Eu quero que o meu teatro, como cantado por Rita Lee, “faça um monte de gente feliz”.



### Como falar de amor de uma forma engraçada?

Pensar o riso e os tantos lugares de onde ele pode emergir, sempre foi algo que me atraiu ao longo da graduação, antes mesmo da concepção deste trabalho. Ao grupo sempre interessou pensar os aspectos contraditórios do amor para além de suas “banalidades” e do lugar centralizado romanticamente, onde ele geralmente é colocado. Lembro, que muito inicialmente no processo, ainda no primeiro semestre, quando nos debruçávamos sobre a leitura de “*Tudo sobre o amor*” de bell hooks, em um momento de encontros teóricos onde discutíamos os capítulos lidos a cada semana, uma das “ferramentas de debate” utilizadas foi a escolha de



referências de outro universo, como a música, cinema, artes visuais, literatura, notícias e entre outros, que dialogassem e impulsionassem a discussão dos capítulos, ferramenta que mais uma vez expressou a dificuldade em se falar diretamente do tema, pois ainda que suscitasse debates fervorosos, acabava por ampliar muito mais outros campos, alimentando as referências e, por vezes, desviando o foco de análise do livro e de aprofundamento na temática do amor. Ainda assim, foi nesse encontro e através dessa ferramenta, que trouxe ao grupo enquanto referência pessoal uma obra que perdurou e ditou de certa forma parte importante do caráter de nosso processo, a canção “*O amor é feio*” do grupo Tribalistas:

O amor é feio, tem cara de vício  
 Anda pela estrada, não tem compromisso  
 O amor é isso, tem cara de bicho  
 Por deixar meu bem jogado no lixo  
 O amor é sujo, tem cheiro de mijo  
 Ele mete medo, vou lhe tirar disso  
 O amor é lindo, faz o impossível  
 O amor é graça, ele dá e passa  
 O amor é livre  
 (TRIBALISTAS, 2004)

Quando criança, lembro de muitas vezes ouvir junto a minha mãe o CD que levava essa canção como a quinta faixa do álbum de estreia do grupo, lembro também de achar graça toda vez que Marisa Monte cantava os versos “*o amor é sujo, tem cheiro de mijo*”. Como é que o amor, aquela coisinha delicada, fofa e bonitinha que nos é apresentada na infância, poderia ser sujo e ter cheiro de mijo? Acredito que é justamente aí que mora uma nuance potente do cômico, o riso está também nas contradições, no inesperado, no deslocar das coisas do lugar comumente associado a elas. O humor me interessa enquanto uma forte ferramenta de comunicação, de fazer chegar ao público nossas contradições e aquilo que pensamos sobre o amor de maneira divertida.

Nas crises de desesperança que às vezes nos acometem em meio a vida e ao processo, retomei um documentário que me marcou muito enquanto artista e que geralmente costumo me voltar em momentos assim. “*A vida não basta*”, documentário de Caio Tozzi e Pedro Ferrarini, investiga justamente as relações entre

vida e arte, e nossas motivações enquanto artistas através do depoimento de figuras como: Denise Fraga, Ferreira Gullar, Toquinho, Ronaldo Fraga, Laís Bodanzky, Milton Hatoum e outros.

Enquanto atriz, foi certo que as falas de Denise Fraga, artista que tanto admiro e até ousou dizer que uma de minhas atrizes favoritas, foram as que mais me tocaram. Em certo ponto do documentário, Denise discorre sobre o humor e sua importância enquanto veículo de comunicação, a atriz retoma empolgada o quanto era feliz por ter feito a peça *“A alma boa de Setsuan”* de Bertold Brecht, porque ela lhe “provou e deu uma esperança danada como artista” por ser uma peça divertida, onde complementa dizendo que Brecht escreve em seus diários aquela que é sua frase predileta: **“divertir para comunicar”**. Acredito que muito da minha vontade e da vontade do grupo, parte dessa premissa brechtiana, em que o teatro tem como função o divertimento. Sentir prazer enquanto se está no teatro é essencial para uma arte verdadeiramente política.

Denise retoma a importância do humor naquela que é para mim a fala mais fascinante do documentário:

Eu acredito que o humor é um excelente veículo de comunicação, é como se você amaciasse a carne do sujeito pra dar uma flechada. Quando você faz alguém rir, você tem certeza que aquela ideia foi compreendida, as pessoas riem pelo que elas compreendem, eles riem porque compreenderam uma ideia. E quando você faz alguém se emocionar junto com a risada [...] eu acho que a pessoa sempre se emociona muito com uma coisa sensorial, você não sabe direito o que te captou e te fez chorar. O riso ele vem muito de uma coisa que você compreendeu, e quando você faz as duas coisas juntas, de deixar uma pessoa que tá as lágrimas dar uma risada, ou então aquela coisa que eu adoro que é aquela risada interrompida, que quando tem isso no teatro eu adoro ouvir [...] e tem um negócio que o cara sente que ali no meio tem uma apunhalada junto, isso, esse terreno eu acho um terreno muito fértil, porque é um terreno onde parece que as ideias são capturadas pela mente e pelo coração juntas, ao mesmo tempo (Denise Fraga, 2013)

O riso é de certa forma a validação de que alguma ideia foi compreendida. O riso me motiva, é um desejo e um sonho que ele se faça presente. Vejo o sonho e o sonhar como parte importante da vida, que carrega uma outra perspectiva do saber, do desenvolvimento de processos e pensares, por vezes tão banalizado quanto o amor, mas tão válido quanto outras perspectivas mais “racionais” e mais valorizadas

na sociedade. Para Freud, o sonho é também um desejo que está em latência no inconsciente. Talvez por isso, a escolha de uma orientadora que tem em um de seus trabalhos mais recentes enquanto atriz na peça *“Autoexame de Corpo de Delito”*, um olhar voltado ao universo dos sonhos. Alguém que não banaliza temáticas como o sonhar e o amor, e para além disso, reconhece e acredita em seu potencial, foram essenciais para o desenvolvimento do processo. Digo tudo isso e discorro sobre o sonhar porque me marcou muito quando, em um momento de compartilhamento, Raíssa nos relatou um sonho que teve, onde apresentávamos a peça e segundo ela ouviam-se muitas risadas do público ao longo do espetáculo. Acredito que o sonho de certa forma me impulsionou a querer torná-lo realidade, concretizar em cena esse terreno fértil que Denise descreve, onde ouvem-se os risos no teatro e onde as ideias são captadas ao mesmo tempo pela mente e pelo coração.

### **A construção do cômico dentro do processo**

O interesse em trabalhar a linguagem cômica surge muito primordialmente no trabalho, antes mesmo da formação concreta do grupo. Em meados de 2023, ainda no primeiro semestre do ano, já se criava um vínculo e um interesse comum com minha hoje amiga e parceira de cena, Raíssa Buschini, comentávamos a respeito de um possível TCC juntas onde se trabalhasse a comicidade, uma vez que naquela ocasião estagiávamos com o grupo de palhaçaria feminista *“Circo di SóLadies/Nem SóLadies”*, acompanhando seus ensaios e apresentações. Acredito que foi com esse grupo tão querido e que tão bem nos acolheu que surgiu um primeiro encantamento conjunto pela palhaçaria e pela linguagem cômica, estabelecendo uma parceria e um desejo comum com Raíssa, de que esse fosse um elemento presente em nosso trabalho de conclusão de curso.

A comicidade esteve presente ao longo de todo o processo, evidente por exemplo nas aberturas do grupo aos colegas na disciplina de TCC I, ministrada pela professora Helena Bastos. Já no primeiro compartilhamento feito na disciplina, eu e Raíssa, pensando em nosso interesse, iniciamos a proposta com um aquecimento vocal que trabalhava os diferentes registros da voz, explorando suas possibilidades diversas de sonoridade, a partir do mote: “Como seria a sua língua do amor?”. Ali já

trabalhávamos um famoso recurso cômico, o *Grammelot*, termo que deriva da *Commedia Dell'Arte*<sup>18</sup>, onde a substituição de palavras reconhecíveis por diferentes sonoridades da fala, simula uma língua inexistente que comunica através de um conjunto de fatores da linguagem, como a entonação da fala, a linguagem corporal e outros, recurso também conhecido por “*blablação*” na definição da teórica Viola Spolin. Partindo da construção dessas línguas, foi proposto à turma uma adaptação de um jogo conhecido dentro da palhaçaria, o chamado *Tradução Simultânea*. Nesse jogo, dois jogadores entram em cena enquanto congressista e tradutor, já o restante da turma se coloca enquanto público da palestra que irá ocorrer no congresso. Cabe ao congressista em sua língua inventada, discorrer sobre um dos temas de caráter cômico, que retomavam questões levantadas pelo *Grupo do Amor* em nossos ensaios teóricos, e então sorteados no momento, deveriam ser simultaneamente traduzidos ao público pelo tradutor. Situações “risíveis” foram muito comuns nesse jogo pelos atritos gerados na linguagem, o uso de todo o corpo na tentativa de facilitar a comunicação, e a constante relação estabelecida com o público. Esse foi apenas um exemplo concreto em nossa primeira abertura, diante das tantas outras em que esse aspecto se mostrou presente, perdurando ao longo do trabalho, qualidade essa confirmada por colegas que em seus retornos ao grupo pontuavam a relação que se estabelecia com o público, por meio de uma linguagem acessível com ele, a platéia enquanto dispositivo e mecanismo de diálogo, a presença da comicidade e de elementos da palhaçaria na atuação, e um interessante trabalho corporal/coreográfico, esse último, um aspecto que discorro detalhadamente mais adiante.

Para além das aberturas de processo, compartilhamentos feitos na disciplina de TCC, cenas apresentados por integrantes do grupo, proposições durante o levantamento e construção do espetáculo, onde o cômico mantinha-se presente, eu e Raíssa estivemos ao longo do último semestre de 2024 cursando a disciplina “*Práticas de Rua*”, ministrada por Eduardo Coutinho, que nos colocou em contato com o palhaço e doutorando em Artes Cênicas, Rafael de Barros, que acompanhava conosco as aulas e muitas vezes compartilhava seus conhecimentos na palhaçaria, nos aproximando e nos fazendo encantar ainda mais por esse universo.

---

<sup>18</sup> Forma de teatro popular, que surge na Itália por volta do século XV

Simultaneamente nos interessávamos em também aprofundá-lo e inseri-lo em nosso espetáculo de TCC, de tal forma que, acredito eu, por uma insistência até maçante minha e de Raissa, a figura do palhaço tornou-se presente no espetáculo em seu prólogo e epílogo, através daquela que chamamos de “Forças Amadas”, onde duas figuras de “palhaços militares” dão início a peça.

A realidade é que o cômico aparece ainda antes na minha vida acadêmica, uma vez que percebo em meus trabalhos ao longo da graduação uma vontade em trabalhá-lo e uma constante aproximação e criação de projetos outros com colegas que também desfrutavam dessa mesma vontade, e tinham assim como eu a percepção de uma “carência” de disciplinas dentro do departamento de Artes Cênicas, que trabalhassem com o cômico, e talvez até uma certa desvalorização desta linguagem dentro do departamento. Quando muito, nos são oferecidas raras disciplinas optativas como foi o caso de “*Estudos em Atuação: Mímica, Contação de Histórias e Comicidade na Tradição Cênica no Brasil*”, uma das disciplinas mais instigantes e enriquecedoras que cursei, infelizmente já bem adiante na graduação, mas felizmente demonstrando um movimento crescente que parece aos poucos se inserir no departamento. Nesse meio tempo, formei um coletivo de nome “*Digite7*”, com outros colegas da graduação, onde novamente tive a alegria de ter Jenn Cardoso, minha amiga e parceira de longa data enquanto diretora. No grupo trabalhávamos muito o humor e a palhaçaria em nossa peça *O Negócio da fé*, escrita pela minha também talentosa amiga e parceira de longa data, Lena Giuliano. Era comum entre nós a brincadeira de dizer que o CAC era “inimigo do humor”, uma vez que pouco se via e se valorizava essa linguagem no departamento. Me pego inclusive aqui nessa escrita por vezes me certificando de ela esteja “séria” ou “acadêmica” o suficiente para ser valorizada, ao mesmo tempo em que sinto propositalmente falhar, no desejo de que essa seja uma leitura divertida e prazerosa.

### **“Um dia sem sorrir, é um dia desperdiçado”**

Acontece que o humor me aparece ainda antes do início da minha graduação, e aqui sinto que não posso concluir esse trabalho, finalizar essa etapa tão importante para mim sem falar sobre ele, talvez quem mais me ensinou sobre o riso e sobre o amor, assim conjuntamente. Quem sonhou junto comigo a formação em

teatro. Lembro da primeira vez que me vi em contato com a arte do palhaço, foi numa das muitas visitas que lhe fiz enquanto estava internado no ITACI (Instituto de Tratamento do Câncer Infantil), encantada com os palhaços que o visitavam e visitavam a outros jovens com câncer, lembro da sua empolgação inclusive quando nos períodos de melhora, os papéis se invertiam e eram eles o seu público, uma vez que você os convidava para assistir aos seus espetáculos de teatro. Keven era de um humor inexplicável, mesmo nos momentos em que o riso não parecia ser o som mais adequado para ocupar o ambiente, ele o fazia ressoar. Um verdadeiro palhaço que o teatro me deu de presente, e quem também, indiretamente me apresentou a outra paixão, a palhaçaria. Compartilhávamos um gosto mútuo por Charlie Chaplin e seu humor físico, tanto que por muito tempo usamos juntos em nossas redes sociais uma de suas frases que dizia “*Um dia sem sorrir é um dia desperdiçado*”.

Contemplar a morte sempre me leva de volta ao amor. Não por acaso, comecei a pensar mais no significado do amor conforme testemunhava a morte de amigos, camaradas e conhecidos, muitos deles jovens, partindo de maneira inesperada (HOOKS, 2021, p.36 ).

A morte foi algo que pensei e presenciei algumas vezes ao longo da graduação. Pensar nela, fazia com que eu me voltasse para a vida e aos amores que seguiam me movendo. Em julho de 2022, em meio a minha graduação, perdi o Keven, meu melhor amigo, meu grande irmão. Ele que muitas vezes com seu humor “amaciou a carne” e o coração dos que estavam ao seu redor, mas não nos preparou para essa flechada. Seguiram em mim seu amor e seu apreço pelo riso em qualquer que fosse o contexto.

A paixão pela palhaçaria que ele cultivou em mim também seguiu. Passei a me interessar cada vez mais por esse universo, conhecendo grupos e artistas como, por exemplo, o grupo “*LaMínima*”, onde tive contato com um texto que muito me marcou, e que inclusive cheguei a trabalhar enquanto material nas disciplina “*Estudos em Atuação: Corporalidades e Vocalidades*” (CAC0668) com Andréia Nhur. O texto “*Eu sou de circo*”, escrito por Luiz Gustavo para Domingos Montagner, ator e palhaço do grupo “*LaMínima*”, me encantava. Domingos, que numa feliz coincidência compartilha a cena com a atriz Denise Fraga, tantas vezes aqui

mencionada, naquele que é um de meus filmes favoritos: *“De onde eu te vejo”*. O filme curiosamente vai retratar uma história de amor entre as personagens dos dois, que vai se desenvolvendo paralelamente ao desenvolvimento da cidade de São Paulo, pensando o amor no espaço urbano. Voltando ao texto *“Eu sou de circo”*, que me encantou na interpretação de Domingos, há um verso nele que diz *“eu quebro meu coração em direção ao risco, porque eu sou de circo”*, e aqui vejo expresso aquilo que mais me encanta na figura do palhaço e que me faz pensar que não poderíamos nos utilizar de figura mais propícia para falar de amor. O palhaço é para mim a figura que mais se coloca vulnerável, falar de amor requer essa vulnerabilidade.

### **“Ntanga” – o corpo que escreve**

Nomes como Mrs.Bean e Charlie Chaplin, já comentado aqui em minha relação com Keven, eram por vezes também mencionados em nosso espaço de trabalho, ou até mesmo trazidos por nossa orientadora, no que diz respeito a um humor físico, que é tão bem executado por essas duas figuras. Um humor que parte de uma linguagem não verbal e se comunica através dela. Lucienne, ainda em seus primeiros apontamentos ao nosso trabalho, comentava sobre a grande quantidade de peças muito “verborrágicas” que se via no departamento, nos instigando a trabalhar e explorar linguagens outras, que não somente a verbal. Se utilizar mais do corpo em cena era uma provocação trazida por ela. Me recordei algumas vezes da canção *“Certas Coisas”* de Lulu Santos:

Cada voz que canta o amor  
Não diz tudo o que quer dizer  
Tudo o que cala  
Fala mais alto ao coração  
(LULU SANTOS, 1983)

O que por vezes “calava”, falava mais alto do que tentativas frustradas de desesperadamente se explicar em cena através exclusivamente da fala, ainda mais se tratando de amor, um tema tão difícil de se discorrer. A linguagem mais corporal e de certa forma mais coreográfica, passou a ganhar força no nosso trabalho. Ela

estava em nossos corpos no silêncio constrangedor das cenas que se passavam no elevador do Ministério, estava nos corpos apaixonados quando colocados sob efeito da “Fórmula do Amor Verdadeiro” na cena dos cientistas, estava nos corpos dos funcionários desse Ministério, enquanto executavam seus trabalhos, e estava em tantos outros corpos em cena.

Aprendi com minha amiga e parceira de cena Raíssa, que tanto enriqueceu nosso trabalho através de seu interesse em pesquisar as “coreografias risíveis” de nosso cotidiano, que o corpo também escreve textos. Ela me ensinou que, não por acaso, no Bantu, o termo “*ntanga*” é a raiz da qual derivam os verbos “escrever” e “dançar”.

O riso, seja através da música, da fala ou de nosso próprio corpo, surge em nosso trabalho pelo desejo de dar a ele comunicabilidade. E aqui trago novamente a atriz Denise Fraga, quando a artista diz:

Então o que eu sinto é que você tem que dar ao seu trabalho comunicabilidade. Você não tem que descer terreno nenhum, degrau nenhum pra ser popularesco, mas você tem que dar comunicabilidade, porque eu acho que precisa chegar. Então eu acho que como artista, você tem que além de ser artista, eu me sinto às vezes no dever de ser encantadora. Encantadora eu quero dizer: venham aqui, olha só o que eu tenho pra te dizer! Você não vai acreditar num cara chamado Brecht, num cara chamado Shakespeare! Só que eu tenho que dar comunicabilidade a isso (Denise Fraga, 2013).

Meu interesse nesse trabalho também esteve voltado principalmente para o pensar da música no espetáculo, seu papel condutor e construtor de sentidos durante o processo, mas ousou dizer que aqui, esse interesse se estende ainda mais na vontade de que sejam também parte do espetáculo, a música gerada pelos risos do público, aquela que ultrapassa as barreiras da linguagem. Afinal, como diz Emicida em sua canção “*Princípio*”: “*a música é só uma semente, o sorriso ainda é a única língua que todos entendem*”.





### Qual o som do amor?

A ideia de pensar o amor através da música sempre foi algo que persegui. Pensar não somente o amor, mas tudo aquilo que me atravessa e que sempre pareceu ecoar mais forte, achando meios mais concretos de se traduzir através dela. Não por acaso, ao longo desse trabalho, estive imersa no pensar da música para o espetáculo e para o desenvolvimento do processo enquanto ferramenta condutora do trabalho de atuação, propositiva e construtora de sentidos.

“Ainda que nos ofereça tão pouca oportunidade de compreender o significado do amor ou de saber como torná-lo real em nossas palavras e ações”<sup>19</sup> como diz bell hooks em “*Tudo sobre o amor*”, quando se refere a uma cultura tão movida por ele, que é constantemente tema de nossas músicas, nossos filmes e nossa literatura, é evidente que muito do nosso imaginário e primeiro referencial acaba por passar pelas tantas canções as quais muitas vezes recorremos quando pensamos no amor. Arrisco dizer que, é impossível não conseguir pensar em uma canção sequer que trate de amor, algum verso que lhe venha à mente quando falamos nele.

Não há muitos debates públicos a respeito do amor em nossa cultura hoje. No máximo, a cultura popular é o domínio em que nosso desejo por amor é mencionado. Filmes, músicas, revistas e livros são os locais para os quais nos voltamos para ver expressos nossos anseios amorosos (HOOKS, 2021, p.31).

<sup>19</sup> HOOKS, bell. *Tudo Sobre o Amor: Novas perspectivas*. Editora Elefante, 2021. p.42

Muitas vezes ao longo do processo também me voltei a elas, as canções sempre foram para mim ferramenta importante no pensar de meus trabalhos artísticos, no desenvolvimento de personagens e na construção de sentidos. Um dos meios em que mais consigo traduzir-me e que não por acaso, se mostra nesse trabalho também enquanto estrutura, que mapeia, introduz e traduz cada tópico aqui desenvolvido.

Antes de prosseguir compartilhando e refletindo as tantas formas que a música se fez presente ao longo do processo, faz-se importante colocar o que estou entendendo por música nesse trabalho, a fim de que não se gere a mesma confusão em relação ao que queremos dizer quando usamos a palavra *amor*, onde como bell hooks tantas vezes pontua: “definições são pontos de partida fundamentais para a imaginação<sup>20</sup>”. Entendo por música, aquilo que vai além da canção enquanto palavra cantada, que por vezes é primordialmente o que nos vem à mente. Compreendo-a enquanto as tantas outras sonoridades que nos cercam no dia a dia, os sons e ruídos do mundo. Aqui, entendo por música uma concepção muito semelhante a trazida por José Miguel Wisnik em seu livro “*O Som e o sentido: uma outra história das músicas*”:

O jogo entre som e ruído constitui a música. O som do mundo é ruído, o mundo se apresenta para nós a todo momento através de frequências irregulares e caóticas com as quais a música trabalha para extrair-lhes uma ordenação (ordenação que contém também margens de instabilidade, com certos padrões sonoros interferindo sobre outros) (WISNIK, 2006, p.33).

Pensar a musicalidade, as diferentes sonoridades em cena e em diálogo com o trabalho de atuação sempre foi algo de meu interesse e que me atravessou de diversas formas ao longo da graduação. Interesse que busquei desenvolver através de disciplinas como Metodologia I, ministrada pelo Maestro Marcello Amalfi, onde estudávamos sua metodologia através do pensar da música para o teatro, mas principalmente nas disciplinas em que cursei com Andréia Nhur, artista que transita entre a música e o teatro, e pesquisa as relações entre movimento, som e voz

---

<sup>20</sup> HOOKS, bell. *Tudo Sobre o Amor: Novas perspectivas*. Editora Elefante, 2021. p.55

enquanto criadores da cena, sempre evidentes em suas disciplinas, tais como: *Estudos em Atuação: Corporalidades e Vocalidades* (CAC0668) e *Estudos de voz e(m) movimento* (CAC0702), onde víamos na prática como a própria voz, a música e os sons auxiliam e conduzem a construção cênica.

Durante o nosso processo, a música aparecia por diversas vezes enquanto criadora de sentidos e signos, ferramenta que ditava e instaurava um determinado “tom” ao ambiente e que gerava situações cômicas. Ela aparece enquanto sonoridade que constrói a ambientação de um elevador, criando signos que passam a ser compreendidos pelo público toda vez que esse espaço se instaura, ela dita o clima de paixão que se estabelece quando as personagens estão sob o efeito de uma fórmula de amor, e ela também constrói uma situação de riso, quando em meio ao ambiente de trabalho do Ministério, sem que nada seja mostrado, ouvem-se “batidas” atrás de um armário do cenário que permitem ao público imaginar o que é que se passou ali.

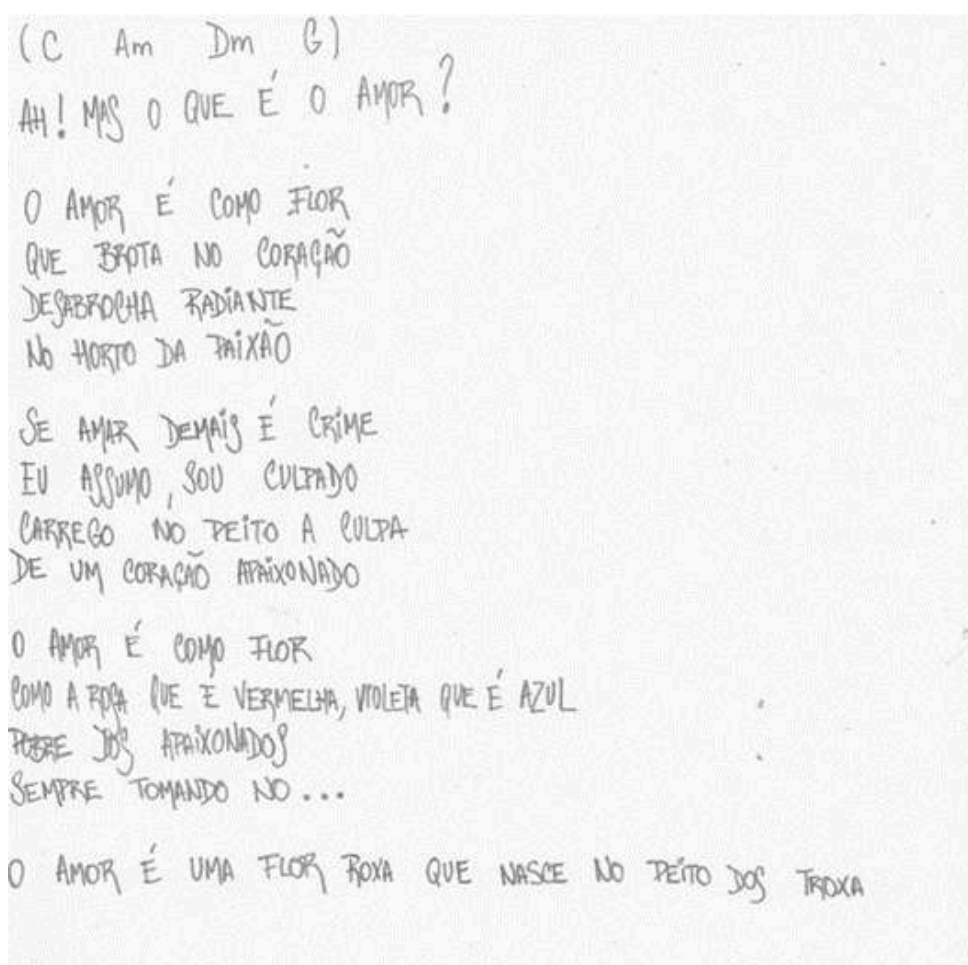
### **Como compor o amor?**

A composição foi algo que descobri e comecei a desenvolver no próprio departamento de Artes Cênicas. Apesar do grande interesse musical que sempre carreguei comigo, nunca tive formação técnica nenhuma no que diz respeito à música, e talvez por isso a insegurança que me fazia sentir que não tinha as “ferramentas” ou a “qualidade” necessárias para produzir algo meu. Como se o conhecimento teórico e técnico fosse indispensável no fazer musical, um pensamento um tanto quanto “careta”.

É evidente que todo e qualquer estudo vem a somar, e que sem dúvidas, a técnica e a teoria podem vir a auxiliar e enriquecer o fazer musical, mas acredito que ele também se faz existir de outras formas, quando esses “elementos” são pouco ou nada presentes. E foi assim, que durante a graduação, sempre movida por tudo aquilo que trazia um pensar musical e sonoro, e conhecendo colegas que partilhavam desse interesse, fui me engajando em explorar esse universo, e a partir das ferramentas que tinha e que fui cada vez mais adquirindo, comecei a

desenvolver composições autorais, me permitindo explorar minhas incertezas e inseguranças.

Minha primeira composição surge já na graduação na disciplina de Ateliê II, quando montávamos a peça “*Congresso Internacional do Medo*”, de Grace Passô. Coincidentemente, também orientada por Lucienne Guedes naquela ocasião, compus junto ao colega de turma Max Velloso, uma canção que partia do poema de Carlos Drummond de Andrade, que leva o mesmo nome da peça. A partir da musicalização de trechos do poema, conjuntamente a versos autorais, abríamos o espetáculo com os seguintes dizeres: “*Provisoriamente não cantaremos o amor, que se refugiou mais abaixo dos subterrâneos. Cantaremos o medo.*” Acho bonito pensar que colocamos fim ao período em que se cantava o medo. O amor que provisoriamente não foi cantado, volta a ser em nosso espetáculo. Pelo menos no universo criado por nós, ele está presente.



Introdução da composição autoral: “O amor é coisa séria”

(Em7 Em A7)

- O AMOR é coisa SÉRIA (muito sério)
- MAS ASSIM NÃO COMEÇOU
- POR NINGUÉM LEVOU A SÉRIO (nada sério)
- ESSE CASO DE AMOR

Em	A7
----	----

- UMA GRANDE BRINCADEIRA
- FOI ASSIM QUE COMEÇOU / FOI ASSIM QUE ELE SE DEU
- ESSE TAL DE MINISTÉRIO
- MINISTÉRIO DO AMOR / FOI ASSIM QUE ACONTECEU

Em	A7
----	----

♪ ♪ FA LA DA PRESIDENTA

- Em meu mandato, um país amoroso é FATO
- Ao povo brasileiro, peço seu voto sem receio
- Chega de polonização! Por um país de mais amor e união,  
voto em mim, voto com a voz do coração
- Aqui o AMOR é coisa séria! Se eleito criarei meu MINISTÉRIO!
- O AMOR POR PRINCÍPIO, A ORDEM POR BASE E O PROGRESSO POR FIM

- É QUE <sup>Em</sup> TODA <sup>A7</sup> BRINCADEIRA
- TEM UM FUNDO DE VERDADE
- ATÉ MESMO. UMA MENTIRA <sup>Em</sup>
- SE BEM <sup>A7</sup> VISTA SE TORNA <sup>Em</sup> REALIDADE

Letra da canção autoral: "O amor é coisa séria"

A composição acima abre o prólogo de nosso espetáculo. Aqui a música assume um caráter épico, narrativo, contando inclusive com versos onde notamos um cantar mais próximo da fala, como em sua introdução acompanhada pelo violão, ou como nas falas da presidenta, onde observa-se uma personificação dessa figura pela cantadora.

Quando a compus, queria que ela desse conta de inserir inicialmente o espectador ao nosso universo, encantá-lo e apresentá-lo ao contexto da peça primordialmente, de tal forma que ele pudesse “desfrutar” de tudo aquilo que se segue. Em uma de suas orientações, Lucienne nos instruiu a anunciar todo o contexto da peça já inicialmente, para que o público pudesse acompanhar de maneira mais fluída o humor e a história que dá sequência ao espetáculo. Novamente a música como uma espécie de “semente”, que enuncia o riso que está por vir. A música que vai aqui também “divertir para comunicar”.

Esse mesmo caráter épico, visto na canção que dá início ao espetáculo, volta a aparecer ao final da peça, em seu epílogo. O espetáculo se encerra com outra de minhas composições:

ES (=41) Intro → "sempre mais de 'terror'"

Gm F Cm Eb

"AH, MAS DE GRANDES CAPACIDADES ELES TÊM  
VÍCIOS MENOS, TRÊS SENTIMENTAIS  
E UM ESTOMAGO CHEIO DE TROÇAS"

Gm F Cm Eb

Como é que é? Pense que eu sou alguém  
na platéia diga "FORÇAS ARMADAS"? NÃO NÃO!  
De forma alguma! Aqui quem os fala são os  
"FORÇAS ARMADAS"! Não peguem um cano, atiro nos  
os canos, nos canos de mentiras, falsas promessas,  
e bombas atômicas.

→ "Navegante dos  
Andaluzes do  
Arco" - Carlos  
Dumond de  
Andrade

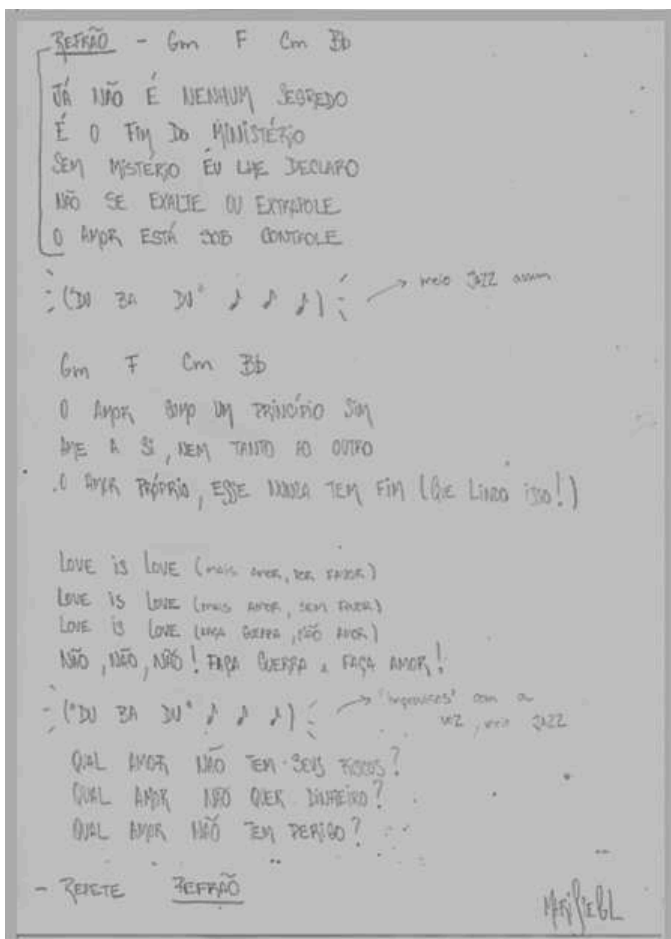
TÃO MAIS  
"FALSO"

Gm F Cm Eb

AMOR SE PRA AMAR COM DOR  
NÃO HÁ DOCE AMOR NO MUNDO  
QUE SE PROVE SEM CERTO AMARGOR

O QUE É FRÁGIL UM DIA ENDA SIM  
O "FELIZES PARA SEMPRE", SEMPRE UM DIA  
HÁ DE TER SEU FIM

QUAL AMOR NÃO É INCERTO?  
QUAL AMOR NÃO GERA MEDO?  
QUAL AMOR NÃO TEM MENTIRAS?



Composição autoral: “Amor sob controle”

Foram muitos os sons, ruídos, músicas e risos que guiaram nossos caminhos nesse processo. A música esteve presente conduzindo nossos percursos em todos os mapas que desenhamos.

Quando fomos às ruas no dia dos namorados, em 12 de junho de 2024, caminhando pela Avenida Paulista, nos deparamos com o amor dos tantos casais apaixonados, em contraste com os concretos desamores nos tantos exemplos de arquitetura hostil<sup>21</sup> que vimos nas ruas. Nesse dia, eu e Lena preparamos um áudio guia, que através de gravações das nossas vozes, juntamente a canções, guiaram nossos colegas pelas ruas e esquinas da avenida mais movimentada da cidade de São Paulo. Me recordo, que naquela ocasião, retomei o texto final de meu filme favorito: “*De onde eu te vejo*”. Esse texto nos é apresentado também através de um áudio guia, gravado pela protagonista do filme no intuito de guiar seu parceiro pelas ruas de São Paulo, vinculando memórias de seu relacionamento amoroso ao espaço

21 Prática arquitetônica que se utiliza de elementos e estruturas físicas do espaço para excluir, restringir e dificultar o acesso de determinado grupo de pessoas, especialmente, em situação de rua.



urbano da cidade. Na época, transcrevi todo esse texto, e motivada por ele, posteriormente desenhei nosso próprio mapa:

## DE ONDE EU TE VEJO

EU NUNCA GOSTEI DE PENSAR: “AONDE AS COISAS ACABAM?”... VOCÊ SEMPRE DIZ QUE QUANDO PERCEBE QUE ALGUMA COISA TÁ CHEGANDO NO FIM, TENTA OLHAR PRA ELA COM MUITA ATENÇÃO PRA LEMBRAR SEMPRE DAQUILO. VOCÊ DIZ QUE GOSTA DOS FINAIS PORQUE ELES TE LEMBRAM OS COMEÇOS. BOM, COMEÇA CAMINHANDO ATÉ O METRÔ.

UM COSMONAUTA RUSSO UMA VEZ ESCREVEU QUE VISTA DE LONGE A TERRA PARECIA SÓ UM ENFEITE DE NATAL QUE CABIA NA PALMA DA MÃO. QUANTO MAIS ELE SE AFASTAVA, MENOS SENTIDO FAZIAM OS MAPAS, PORQUE DE LONGE AS FRONTEIRAS TÃO DESAPARECENDO, O QUE FICAVA VISÍVEL ERA O QUE NÓS SERES HUMANOS DIVIDÍAMOS E NÃO AS LINHAS QUE NOS DIVIDEM.

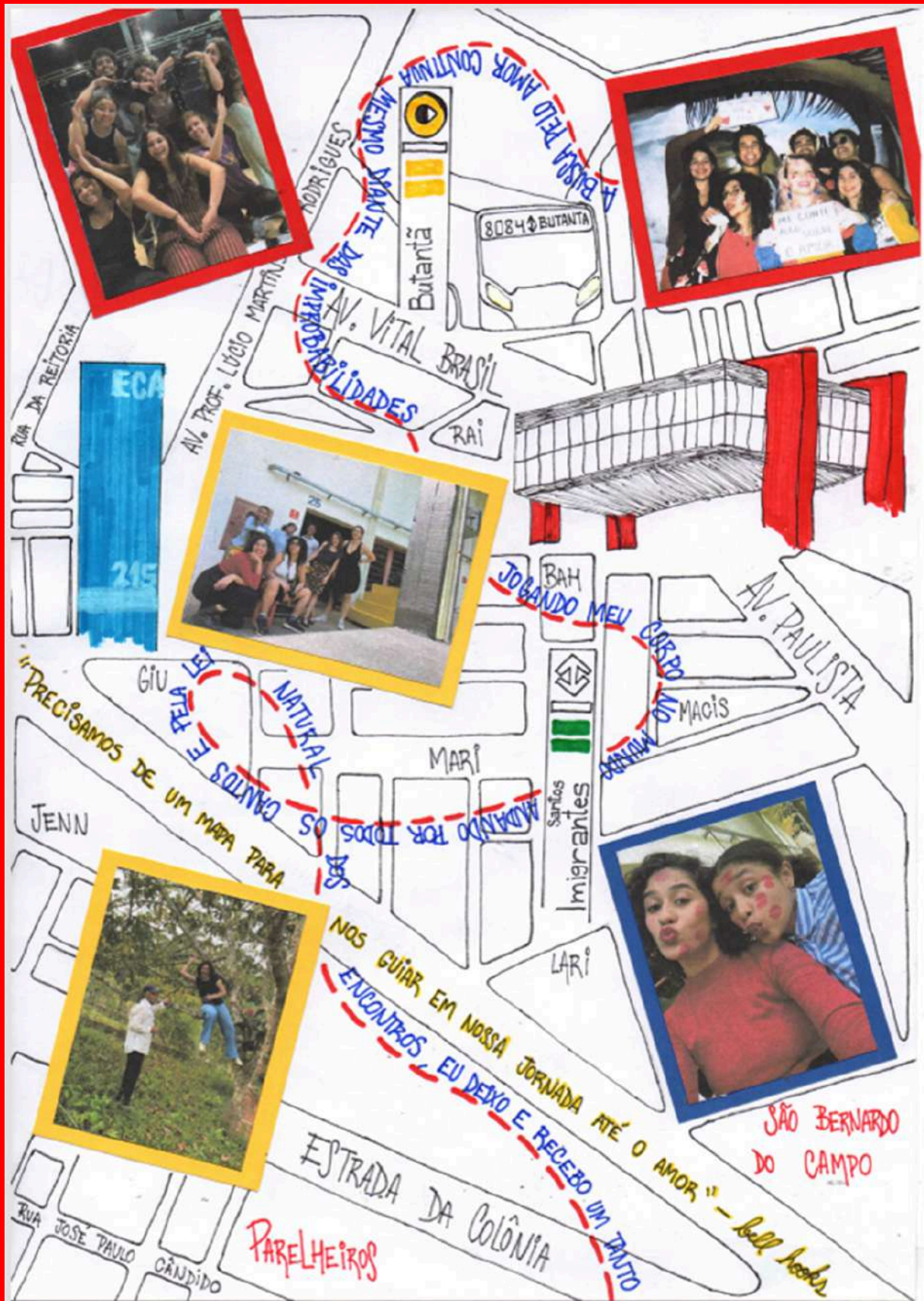
EU SEMPRE QUIS CONSTRUIR COISAS BONITAS E TAMBÉM SEMPRE FUI ADEGADA AOS MAPAS PORQUE ELES NOS APONTAM AS COISAS BONITAS QUE JÁ EXISTEM PORQUE ELES NOS DÃO SENTIDO, PORQUE DE ALGUMA FORMA ELES ORGANIZAM O CAOS, MAS NA GEOGRAFIA DOS NOSSOS DIAS A GENTE SE PREOCUPA TANTO EM PROCURAR QUAL DIREÇÃO SEGUIR?, QUE ACABA ESQUECENDO DOS MAPAS QUE NÓS MESMOS DESENHAMOS, QUE ÀS VEZES NÃO SÃO TÃO PRECISOS, MAS QUASE SEMPRE SÃO OS MAIS CONFIÁVEIS. AS HISTÓRIAS POR EXEMPLO, SÃO COISAS MUITO BONITAS, ASSIM COMO OS MAPAS SÃO TAMBÉM UM JEITO DE ORGANIZAR AS LEMBRANÇAS, OS DIAS, OS PLANOS... ORGANIZAR O NOSSO PRÓPRIO CAOS, NOS DEFINIR. SE A GENTE OLHAR BEM DE PERTO PRA AS HISTÓRIAS, COMO SE ABRISSSE UM MAPA, VAI DESCOBRIR ENTRE AS LINHAS, OS RELEVOS, AS FRONTEIRAS: UMA BOLSA CAÍDA NO CHÃO, UM BANCO DE PRAÇA DIANTE DE UM APARTAMENTO PEQUENO, O PRIMEIRO BEIJO DE UM CABAL, CHEIO DE TODA AVENTURA, O PERIGO, E A DELÍCIA DE UM COMEÇO.



TAMBÉM VÃO ESTAR LÁ, ESCONDIDA ENTRE OS SONS, OS CORPOS E O MOVIMENTO DE TANTAS RUAS, TANTAS ESQUINAS, AS IMAGENS INESQUECÍVEIS DAQUELE FILME ANTIGO, PRETO E BRANCO, QUE SÓ EXISTEM JUNTO DA SENSAÇÃO DE ENCOSTAR NA PELE DE QUEM TÁ NA POLTRONA DO LADO, UMA SENSAÇÃO TÃO INTENSA E TÃO BREVE QUANTO UMA GARGALHADA, UMA GARGALHADA NUMA COMÉDIA ROMÂNTICA, OU TÃO PROFUNDA QUANTO AS LÁGRIMAS DE QUEM SABE QUE AS MELHORES COMÉDIAS SÃO TRISTÍSSIMAS.

AS HISTÓRIAS, ASSIM COMO OS MAPAS, QUANDO ABERTAS TAMBÉM REVELAM ACIDENTES GEográficos... MAS POR MAIS QUE OS MAPAS SE RASQUEM, SE DESBASTEM, SE SEPREM, AS HISTÓRIAS NUNCA DESAPARECEM DE VERDADE, NUNCA ACABAM, PORQUE SEMPRE ALGUMA COISA TÁ SOBREVIVENDO. É COMO UMA PLANTA SE REPRODUZINDO FORA DE ÉPOCA, COMO UMA GARRAFA JOGADA NO MAR, COMO O AFETO QUE É TRANSFORMADOR, CAPAZ DE MUDAR MESMO AQUILO QUE A GENTE VÊ.

FAZENDO ESSE MAPA, EU ME SINTO COMO O COSMONAUTA RUSSO, OLHANDO DAQUI EU DESCOBRI QUE EU CONSTRUÍ SIM COISAS LINDAS, FOI O QUE EU MAIS FIZ NESSES ÚLTIMOS ANOS, COISAS QUE DIFERENTE DE UM PRÉDIO, NUNCA SERÃO DEMOLIDAS, JÁ QUE AS HISTÓRIAS NÃO DESAPARECEM ENQUANTO OS SEUS PERSONAGENS ESTIVEREM VIVOS, PORQUE FLUTUANDO NAS JANELAS DOS APARTAMENTOS, NO ESTOFADO GASTO DAS POLTRONAS, NOS SAPATOS DEIXADOS NA PORTA, ELES SEMPRE VÃO ENCONTRAR AQUILO QUE NÓS SERES HUMANOS DIVIDIMOS, QUE É UM AO OUTRO.





Visivelmente, meu mapa não respeita qualquer mínima dimensão de proporção ou distância. Quem dera a linha verde tivesse ligação direta entre a USP, a minha casa e São Bernardo do Campo, para que em um trajeto rápido e bem menos cansativo, eu pudesse desfrutar da companhia acolhedora e divertida da minha irmã Larissa, minha sempre companheira de linha verde pós ensaio. Quem dera a proximidade ilusória de meu mapa fosse realidade, nos permitindo em uma rápida locomoção, não ter de acordar tão cedo, dormir tão tarde e assim ter de escrever esse trabalho constantemente cansada.

Apegando-nos ao seu lugar simbólico e representativo, ao olhar para esse mapa, penso que para além dos caminhos físicos que trilhamos, com os tantos circulares que me levaram ao ponto dos bancos, os tantos passos que demos em sala de ensaio, as tantas caronas que Maciel me concedeu já tarde da noite, as tantas vezes que partilhei trajetos e conversas nas linhas amarela e verde do metrô com Larissa, as pesquisas de campo percorrendo as redondezas do Butantã ou os arredores da Avenida Paulista no dia dos namorados, ainda que dividindo esses tantos caminhos, o que de mais bonito dividimos foi um ao outro, foi o processo que coletivamente construímos, os mapas que nós mesmos desenhamos.

Acho que também posso dizer que, fazendo esse mapa eu me sinto como o cosmonauta russo, olhando daqui, eu descobri que construímos coisas lindas. Este é o final apenas de um projeto de TCC, uma vez que nossos sonhos, desejos, e tudo o que construímos, seguem existindo, “já que as histórias não desaparecem enquanto seus personagens estiverem vivos”.

Sigo no desejo e na esperança de que, quando me tornar somente um pé de jaca em Parelheiros, eu tenha sentido orgulho dos mapas e caminhos que construí. Que mesmo diante das dificuldades de um mundo capitalista que insiste em nos fazer desacreditar no amor, nos colocando uns contra os outros, eu tenha seguido acreditando nele e no meu fazer artístico e coletivo. Que como Rita Lee, eu tenha feito “um monte de gente feliz”.

### **CAPÍTULO 3**

#### **ALBÚM DE PERGUNTAS PARA UM PROCESSO COLETIVO:**

Direção Teatral em perspectiva de uma metodologia amorosa

*por Jennifer Cardoso Fonseca*

# **O que é o que é: um álbum de perguntas sobre o amor?**

Ao longo de séculos a humanidade buscou responder o que é o amor. Aqui, não perseguimos essa resposta *uno* de uma definição absoluta com o nosso processo teatral, mas apostamos que ele pudesse ser nossa principal matéria. Ainda que tenhamos nos deparado com muitas acepções, outros questionamentos foram nos tomando ao tentar ver o amor do avesso, enxergá-lo em estruturas sociais ou até mesmo entender que lugar ele ocupa em nossas próprias vidas. Talvez o real fascínio de Eros (deus do amor, desejo, paixão) seja a eternidade de sua busca, nas mais variadas formas.

Por falar em forma, preciso contextualizar o que é esse álbum do processo criativo, formado pelas seguintes perguntas:

- Por que sobrou apenas um pouquinho sobre o amor?
- Como se ensaia o amor?
- Como construir uma máquina amorosa?
- O amor é feio?
- Utopia em queda: Que lugar é o amor?

Elas consistem em um álbum de questionamentos que refletem o processo criativo da peça “Apenas um pouquinho sobre o amor”. Para Roland Barthes, um Álbum (e podemos imaginar as mais variadas formas, como de músicas, figurinhas e fotografias) é “um universo não-uno, não hierarquizado, disperso, puro tecido de contingências... é da ordem do ‘assim’, ‘do jeito que vem’ ”. Enquanto o Livro, como

um antagonista, representa “uma forma de alta concepção, que constrói um universo verossímil de maneira bem estruturada e hierarquizada”.<sup>22</sup>

Acredito que, assim como um álbum, o amor também possa ser esse emaranhado de fragmentos, o que por vezes nos rouba a lógica ou a linearidade de pensamento, que respira em seu próprio tempo e que causa uma desorganização ao esmigalhar algum universo. Assim, lanço cinco principais perguntas sem constituir uma linearidade. Você, leitor, pode navegar por elas na ordem em que preferir. Escrevo um jogo de pique esconde com a incógnita de onde mora a questão criativa em cada momento dessa construção coletiva que durou cerca de um ano. Afinal, para que fazer mais uma peça sobre o amor?

Pergunte a cada integrante de um grupo composto por sete pessoas<sup>23</sup>, que já foram nove, e terá sete respostas diferentes. Durante muito tempo senti um certo ceticismo em torno da ideia amorosa, uma certa repulsa que não compreendia bem, mas que ao mesmo tempo me lançava a pensar sobre ele ao invés de abandoná-lo. Nunca duvidei de sua existência. Os filmes de comédia romântica, as frases clichês e a hipervalorização e priorização de relacionamentos amorosos criaram em mim um imaginário caricato, e por muito tempo me foi ausente o real desejo de consumo desse mundo. Em *A preparação do romance II*, uma coletânea de ensaios, Barthes relata:

Enfim e sobretudo, tratando-se do romance (ou do filme): por que essa história e não outra? Sentimento muito vivo que tenho diante da maioria dos romances comuns, e dos filmes, embora seja um sentimento deprimente: não é mau, mas não vejo a necessidade de narrar isso, de escolher isso como objeto de um trabalho enorme de fabricação > Em termos lógicos: o mundo me apresenta “termos” ligados pela relação de indiferença, ou de não-pertinência...<sup>24</sup>

Não odeio o romance, muito pelo contrário, gosto de enxergá-lo com humor, ainda que sinta essa não-pertinência com esse primeiro imaginário que tive contato, construído à imagem do amor. Aqui também está o fato de grande parte dos filmes

<sup>22</sup> Roland Barthes conceitua sobre Livro e Álbum (em letras maiúsculas) como formas antagonistas complementares em um ensaio disponível em BARTHES, Roland. *A preparação do romance II* - “O que está em jogo”. P.129. Pensando com ele, nasce a ideia de compor esse ensaio-álbum.

<sup>23</sup> Os integrantes são Bárbara Freitas, Giuliana Dall’stella, Jennifer Cardoso, Larissa Daniele, Mari Siegl, Matheus Maciel e Raíssa Buschini. Ainda com participação e colaboração de Jean Cruz e Lena Giuliano.

<sup>24</sup> BARTHES, Roland. *A preparação do romance II* - “O que está em jogo”. P.136.

considerados românticos terem suas narrativas definidas a partir de amores pautados “a dois”, dentro de uma estrutura monogâmica, heteronormativa e com personagens sempre brancos, que não forneciam em nenhum espectro um ‘espelho do eu’ para que eu pudesse encontrar alguma identificação. Para bell hooks, as definições (e até mesmo os clichês) são cruciais para que surjam as primeiras possibilidades imaginativas de um mundo:

Definições são pontos de partida fundamentais para a imaginação. O que não podemos imaginar não pode vir a ser. Uma boa definição marca nosso ponto de partida e nos permite saber onde queremos chegar. Conforme os movemos em direção ao destino desejado, exploramos o caminho, criando um mapa. Precisamos de um mapa para nos guiar em nossa jornada até o amor - partindo de um lugar em que sabemos que nos referimos quando falamos de amor.<sup>25</sup>

Essas definições têm mudado aos poucos nos dias de hoje, com a maior veiculação de produções audiovisuais estrangeiras de streamings, como a Netflix e a Amazon Prime. Percebe-se que até mesmo nos “clichês” existe uma importância política na representatividade de uma pluralidade maior de corpos e relacionamentos LGBTQIA +. Para pensar o universo pop, na série de romance adolescente *HeartStopper*, por exemplo, vemos dois jovens do mesmo sexo se apaixonando na adolescência e tendo a possibilidade de construir um relacionamento entre eles de forma saudável, leve, ainda que se deparem com as complicações genéricas do destino de herói como fórmula para o enredo. Me lembro de Barthes, e percebo que aqui consigo ver um motivo importante para narrar esse romance adolescente, na tentativa de criar outras referências e histórias possíveis, para que uma comunidade possa se enxergar ali e sonhar com a paixão. No entanto, se pensarmos conjuntamente ao filósofo Byung-Chul Han, a série expressa o amor de maneira completamente positivada, gerando apenas sentimentos agradáveis de êxtase para o espectador. A respeito disso ele diz:

Hoje em dia, o amor é positivado numa fórmula de fruição. Ele precisa gerar sentimentos agradáveis. Ele não é uma ação, uma narração, nem sequer é mais um drama; antes, não passa de emoção ou excitação inconsequente. Está livre da negatividade da vulneração, do assalto ou da derrocada. [No amor], decair já seria muito negativo. Mas é precisamente essa negatividade

---

<sup>25</sup> HOOKS, bell. *Tudo Sobre o Amor: Novas perspectivas*. Editora Elefante, 2021. P.55

que perfaz o amor: “O amor não é uma possibilidade, não é devido a nossa iniciativa; ele é sem razão, ele se precipita sobre nós e nos fere” [11]. A sociedade do desempenho, dominada pelo poder, onde tudo é possível, onde tudo é iniciativa e projeto, não tem acesso ao amor enquanto vulneração e paixão.<sup>26</sup>

Sem atribuir um juízo de valor maior ou menor a série, com muitos estímulos e referências midiáticas como essas, vemos que a cada dia as pessoas em suas vidas reais buscam esse tipo de relacionamento, sem percalços, complicações ou mínimas frustrações, e ao menor sinal de qualquer ponto negativo já se considera o abandono de uma relação, seja ela com um parceiro amoroso, uma amizade ou até mesmo familiares. Para o filósofo, a nossa atual cultura da comparação, que valoriza ao máximo o consumismo, não suporta a negatividade, que é necessária para o equilíbrio no real amor ao lançar-se sobre um outro, saindo de si. Outro ponto é que o amor nos afeta não só perante as ações dos outros, mas sim internamente nas percepções que temos de nós mesmos, em instâncias conhecidas e desconhecidas onde há vulnerabilidade, o que vem sendo erradicado, quando busca-se desaparecer com qualquer diferença ou contraponto ao sentir algo não prazeroso, reduzindo tudo a um objeto de consumo que nos agrada. Isso declara uma crise contemporânea no amor:

Não é apenas a oferta de outros que contribui para a crise do amor, mas a erosão do Outro, que por ora ocorre em todos os âmbitos da vida e caminha cada vez mais de mãos dadas com a narcisificação do si-mesmo. O fato de o outro desaparecer é um processo dramático, mas, fatalmente avança, de modo sorrateiro e pouco perceptível.

Não caímos em negação, uma parte do desejo que compõe o amor está pautado na objetificação do outro, e em se deixar objetificar-se. Jean Baudrillard, do campo de estudos sociológicos, em seu livro *O sistema dos objetos* (1968), analisa metodicamente a relação dos homens com os objetos na sociedade de consumo. Um dos pontos que ele coloca é a pessoalidade com a qual colecionadores lidam com alguns de seus objetos, os classificando como objeto-paixão. A relação que se estabelece entre consumidor e objeto é similar ao de pessoas apaixonadas ao considerar o outro um objeto-amado, no qual há uma crença que “leva a

---

<sup>26</sup> Os pensamentos do filósofo oriental Byung-Chul Han acerca do amor na contemporaneidade e seus desafios se concentram na obra HAN, Byung-Chul. *Agonia de Eros*. Editora Vozes, 2017. P.16



considerá-lo como algo criado por Deus”<sup>27</sup>, por sua beleza e singularidade. Para ele, o prazer vem no fato de a posse jogar com a singularidade absoluta, que representa o equivalente a de um ser e no fundo o reflexo do próprio indivíduo. Essa posse gerada como um fetichismo, assim como a paixão, pode confundir os sentidos.

Creio que isso seja inevitável em nossa sociedade, mas que precisamos ficar atentos para que o amor não se resuma a isso, e que também possamos nos constituir como sujeitos amorosos, em equilíbrio, no qual o Eros nos possibilita experienciar para além de uma mera satisfação.

O eros, ao contrário, possibilita uma experiência do outro em sua alteridade, que o resgata de seu inferno narcisista. Ele dá curso a uma denegação espontânea do si mesmo, um esvaziamento voluntário do si mesmo. Um **sujeito do amor** é tomado por um tornar-se fraco todo próprio, que vem acompanhado ao mesmo tempo por um sentimento de fortaleza. Mas esse sentimento não é o desempenho próprio de si mesmo, mas o dom do outro.<sup>28</sup>

Para a pensadora bell hooks, com uma visão mais positiva e construindo-a em torno de um ideal cristão, o que marca uma grande crise no amor é o ceticismo presente na falta de crença em sua importância, ao tratá-lo como algo supérfluo e individual, com o qual não se vale perder tempo. Aqui há um ceticismo diferente ao que um dia cultivei, onde inconscientemente percebi uma série de produções de ideais de amor que me fugiam nos meios de propagação da indústria cultural. Atualmente temos também o conceito de amor próprio, que vem sendo cooptado pela publicidade por exemplo, onde o cuidado consigo é gastar dinheiro em produtos de beleza e experiências em restaurantes caros, por exemplo. Se fugirmos do amor como produto, então como podemos radicalizá-lo?

Em narrativas de Shakespeare, os jovens Romeu e Julieta, se apaixonam perdidamente um pelo outro em um cenário no qual suas famílias são rivais e proíbem o seu amor. Ao fim da tragédia, um dos jovens morre ao arquitetar um plano que falha, e outro se mata por não considerar suportável continuar a viver, buscando o desejo de estarem juntos. Não há nada banal nessa história e é absolutamente possível afirmar sua radicalidade, não à toa ela é uma peça imortalizada, se discute

<sup>27</sup> BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. 1968. Editora Perspectiva. P. 130

<sup>28</sup> O pensar de um sujeito amoroso em HAN, Byung-Chul. *Agonia de Eros*. Editora Vozes, 2017. P.7

também um outro aspecto da essência do amor ao “renunciar a consciência de si mesmo, esquecer-se num outro si-mesmo”<sup>29</sup> (que na filosofia da Agonia de Eros, pode - e leva - a morte). E ainda, pensando em seus componentes do amor descritos por Platão, como partes que dirigem a alma - sendo eles a cupidez - proposta por Byung-Chul Han como desejo - , coragem e razão - vemos:

O amor é um “palco de dois” . Ele interrompe a perspectiva do um e faz surgir o mundo a partir do ponto de vista do outro ou do diverso. A negatividade de uma reviravolta caracteriza o amor como experiência e encontro: “é claro que sob a influência de um encontro de amor tenho que inverter de cabeça para baixo meu modo usual de viver e minha situação (habitar)” [61] . O “evento” é um momento da “verdade”. Ele introduz um novo modo de ser, um modo de ser totalmente diferente, na situação dada, no costume de habitar. Deixa acontecer algo que a situação não consegue dar conta. Interrompe o igual em vantagem do outro. A essência do evento é a negatividade da ruptura que permite o surgimento de algo totalmente diferente. O caráter próprio do evento liga o amor à política ou à arte. Todos ordenam uma “fidelidade” ao acontecimento. Essa fidelidade transcendental permite ser compreendida como uma propriedade universal do eros.<sup>30</sup>

Poderia ser um palco mais expandido? Muito cedo me dei conta de que o amor para mim poderia ser diferente, e só mais tarde percebi que minha vida já estava repleta dele e que a única coisa que sempre me intrigou a seu respeito, a nível pessoal, era perceber que outras coisas poderiam ser também pertinentes e constituir ligações a essa forma AMOROSA. Ela nunca estaria apenas positivada, até mesmo por conter relações de poder em si constituídas.

Percebi isso aos vinte anos, em uma conversa casual entre amigos, quando me perguntaram qual foi meu primeiro “forte” coração partido, e eu respondi que foi em uma briga com a minha mãe na adolescência, e se surpreenderam com a resposta. Pediram mais detalhes e contei-lhes que na ocasião eu havia mentido sobre onde estaria para sair com um rapaz, e ao chegar em casa ela me bateu muito, não pela mentira, mas sim porque achou que eu havia saído com uma menina, Vitória, por quem eu era apaixonada na escola. E depois de uns dias,

---

<sup>29</sup> Ao citar Hegel, Han investiga o conceito do amor absoluto: “A amizade é uma conclusão. O amor é uma conclusão absoluta. É absoluto porque pressupõe a morte, a entrega de si mesmo. A “verdadeira essência do amor” consiste precisamente nisso, “renunciar à consciência de si mesmo, esquecer-se num outro si-mesmo”. HAN, Byung-Chul. *Agonia de Eros*. Editora Vozes, 2017. P. 23

<sup>30</sup> HAN, Byung-Chul. *Agonia de Eros*. Editora Vozes, 2017. P. 38

quando eu consegui convencê-la de que de fato estive com um homem, ela ficou menos frustrada e me pediu desculpas. Em minha família nunca existiu violência física até então, e quando ela apareceu na descoberta da minha identidade sexual foi definitivamente um trauma para mim. Veja, não é nenhuma experiência extraordinária na vida de uma pessoa LGBTQIA +, mas ainda assim há um estranhamento na percepção de seu valor como um coração partido ao vinculá-lo a uma relação familiar. Esperavam que eu contasse um caso de frustração romântica.

Ainda existe também a constante da manutenção dos relacionamentos, mas poucas pessoas percebem que também fazem (ou ao menos podem) aplicar esse empenho em outras esferas que não românticas, como em amizades, na família ou no ambiente de trabalho. Mas como conversar sobre isso sem que o amor pareça banal nessas outras instâncias - não chamadas de românticas - que podem ser até coletivas? Como seria instaurar o amor numa discussão pública?

## **Por que sobrou apenas um pouquinho sobre o amor?**

Inicialmente, o que mais me cativou ao me agrupar foi a proposta de criar uma peça de teatro a partir do livro "Tudo Sobre o Amor: novas perspectivas", seguida da vontade de trabalhar aspectos cômicos. Conjuntamente a Bárbara Freitas, que propôs a temática, embarcamos nessa missão de manter o interesse pelo amor vivo em uma co-direção. A ideia inicial de usá-lo como tema me pareceu uma boa oportunidade de estudar uma obra que estava na minha lista de leituras, justamente pela expectativa que o livro tiraria o debate do amor de namoros e

casamentos, de monogamia e não monogamia, e o levaria a uma outra instância, em um debate social mais amplo. Se trata de uma obra pop (e o que seria mais pop do que o amor), no melhor dos sentidos, sendo o primeiro livro da Trilogia do Amor da pensadora negra e americana bell hooks (sim, ela reitera que seu pseudônimo deve ser escrito em letras minúsculas).

É inegável sua alta repercussão, apesar de ter sido lançado em 1999 e ter se tornado um best seller em Nova Iorque, o seu *boom* no Brasil se deu com a tradução e lançamento em 2021. A classificação do livro em um único gênero se torna complexo, nas etiquetas de vendas o apontam como literatura de autoajuda, já outros como estudos feministas. É uma leitura fácil, mas que ao mesmo tempo nos convida a pensar, suas lições podem ser facilmente levadas para interpretações distintas a depender do repertório de vida e crença do leitor, chamo-os de pontos soltos - existem muitos destes - acredito que por conta disso, alcance públicos variados com sua delicadeza e pessoalidade ainda que se pretenda um livro teórico. Uma mulher evangélica de 50 anos e um jovem homem transsexual podem facilmente se intrigar por seu conteúdo.

Metade do nosso tempo em processo consistiu em estudar seus capítulos, e mesmo quando decidimos nos livrar dele, sua forma continuou nos perseguindo como um fantasminha da criação. Não vou me deter aqui em explicar quais foram as nossas ferramentas de estudo com esse livro (ainda virá), mas o fato é que depois de nos debruçarmos sobre cada um dos capítulos, percebemos que era uma estrutura tão aberta que não a desejávamos como nosso MATERIAL cênico direto, mesmo depois de dedicar tanto tempo a ele. Além disso, nos debates um certo incômodo coletivo surgiu frente ao posicionamento de hooks em uma série de questões, sobretudo com o seu ar determinador ao criar antagonismos máximos como: “onde há desejo de poder não há amor”, afirmando que contradições não podem coexistir, ou ainda seu tom moralizante que pende para um lado explicitamente religioso em muitas passagens. Então com essa essa percepção tardia, o que esse livro se tornou?

De partida ele se transformou em um dispositivo, mais a frente um suporte, para onde retornamos em busca de algumas respostas em tempos de crise. Sobretudo, eu diria que a ética amorosa se tornou uma espécie de tecnologia cênica processual (como modo de operar, fazer rodar), onde os interesses de cada um

eram levados em conta. O cuidado com a intimidade e até mesmo as negociações de desejos passavam por esse lugar. Isso implica diretamente no nosso resultado final - uma peça com muitos personagens, uma série de lugares, uma estética de acúmulo e uma jornada dramática cômica-gestual. No capítulo 6 "valores: viver segundo uma ética amorosa", identifico uma espécie de cerne do todo - são questões que parecem simples, mas no fim das contas nos desafiam a lidar com a realidade e subjetividades de cada pessoa, "uma ética amorosa pressupõe que todos têm o direito de ser livres, de viver bem e plenamente" <sup>31</sup>.

O dispositivo, para Giorgio Agamben (2005)<sup>32</sup>, é uma ferramenta de tecnologia de poder, sendo em si uma rede que se estabelece e organiza um conjunto heterogêneo com elementos distintos. Assim, o dispositivo não opera com uma estrutura fechada e pré-estabelecida, mas sim ativa um jogo cênico ou potência, através de uma restrição. Em nosso caso as definições de restrições foram difíceis de serem estabelecidas, no entanto as temáticas do livro foram nosso campo de experimentações práticas no início. Buscamos ativar em cena discussões sobre o amor próprio, desejo, luto, religião, mentira e afins - veja, o livro não é um bom limitador (fez-se necessária a combinação de outros dispositivos) - cada um desses elementos nos convida para um imenso universo.

Na busca contínua de ir cavando recortes, procurando um vértice para aprofundar dentro do amor, o que sobrou do livro foram citações, "uma espécie de pulsão nos leva a despedaçar o Livro, a fazer, dele, uma renda."<sup>33</sup>. A sua estrutura na qual cada capítulo abre uma nova temática, foi refletida diretamente na estrutura da peça: onde cada andar do Ministério do Amor abre um aspecto de sua discussão pública (que reflete algo de interesse ao povo), enquanto o elevador se tornou um espaço de transição, onde acompanhamos um drama das personagens centrais enamoradas (que seriam como as citações iniciais do livro que abrem cada novo assunto, e que ao mesmo passo desenvolvem seu romance privado). Há uma ou outra menção de frases literais, sobretudo nas personagens cientistas, que

---

<sup>31</sup>HOOKS, bell. *Tudo Sobre o Amor: Novas perspectivas*. Editora Elefante, 2021. P. 105.

<sup>32</sup> AGAMBEN, Giorgio. *O que é um dispositivo?* Fala na conferência realizada no Brasil em 2005. Trad. de Nilcéia Valdati.

<sup>33</sup> BARTHES, Roland. *A preparação do romance II - "O que está em jogo". P.133.*

acreditam fielmente na importância do amor, cada um ao seu modo, ainda que partam dos mesmos preceitos de hooks. Compreendemos que TUDO sobre o amor seria muita coisa, então optamos por questões disparadoras que nos inspiraram a discuti-lo em plano público:

### **Como o amor aparece no espaço urbano?**

Resulta na cena 5, intitulada de Secretaria do amor nas ruas, onde encontramos o choque de como o capitalismo vende o amor X o que ele pode de fato ser através de frases de grafite e pixo.

### **Como o objeto cumpre sua função social e quais alterações de significado ele sofre pela mídia?**

Essa questão não aparece na peça final.

### **Quais são os amores que não obedecem à lei?**

Na cena 5, as personagens enamoradas cometem um crime alterando um patrimônio ao pixarem a frase “A busca pelo amor continua mesmo diante das improbabilidades”.

### **Quais políticas públicas favorecem ou não o amor?**

Na cena 1, a voz do povo aparece brevemente falando sobre alguns feitos do Ministério do Amor, dentre eles citamos a Educação Amorosa nas escolas como uma das ações efetivas. Como não efetivas, ao longo da peça encontram-se várias, como na cena 7 - no Tribunal - onde adicionam a palavra amor na bandeira do Brasil.

### **Como a mentira se entranha nas relações sociais e contribui para uma política de desamor?**

Na jornada das personagens centrais, Milena está apaixonada e mente para Filomena para que possam se aproximar, delegando a ela um trabalho que ela não deseja - o de fiscalizar o Ministério do Amor.

### **Como o amor pode ser uma resposta à violência?**

Essa questão não aparece na peça final.

### **Como os contos de fadas moldam as primeiras concepções de amor na infância que perduram na vida adulta?**

Essa questão não aparece na peça final de maneira direta, acabamos optando por utilizar clichês presentes do imaginário social como estética ao longo de toda a peça, mas sem investigar suas raízes ou a relação com a infância.

### **De que forma o amor retratado nas comédias românticas contribui para a criação de um imaginário sobre relações amorosas?<sup>34</sup>**

Não respondemos de que forma, no entanto, utilizamos um arco narrativo clássico de comédias românticas para a relação de Milena e Filomena. Os trejeitos opostos das personagens e seus respectivos comportamentos também são inspirados nesse imaginário.

Nem todas essas perguntas foram respondidas diretamente no nosso espetáculo teatral, mas é nítido como se tornaram uma espécie de "guia" do nosso discurso, que por fim se consolidou: na institucionalização do amor, a pesquisa científica e o valor monetário que gira em seu entorno, como ele aparece no símbolo de um país, como ele existe nas ruas (na publicidade e em registros de vida de comunidades locais). O mais potente para mim é esse sonho com uma utopia social pautada na ética amorosa proposta, hooks cita o pensador Fromm:

A sociedade deve ser organizada de modo tal que a natureza social e amorosa do homem não se separe da sua existência social, mas se unifique com ela. Se é verdade, como venho tentando mostrar, que o amor é a única resposta sadia e satisfatória ao problema da existência humana, então qualquer sociedade que exclua relativamente o desenvolvimento do amor deve, no fim das contas, parecer vitimada por sua própria natureza humana. Na verdade, falar de amor não é "pregar", pela simples razão de que significa falar da última e real necessidade de todo ser humano [...] Ter fé na possibilidade do amor como fenômeno social, e não apenas

---

<sup>34</sup> Lista elaborada em sala de ensaio pelo próprio grupo, intitulada "O que interessa sobre o amor?".

excepcional-individual, é uma fé racional baseada no conhecimento da própria natureza do homem.<sup>35</sup>

Com esse desejo em comum, passamos a confabular com ela como seria esse Brasil da utopia, mas há uma certa dificuldade em permanecer otimista estando viva nos tempos de hoje, ao passo que construímos através de um Ministério do Amor esse sonho enquanto instituição pública, porém já completamente defasada e cooptada pelo neoliberalismo, em declínio. De certa forma nosso pessimismo venceu. Realmente buscamos confabular um órgão que realizasse ações boas concretas na sociedade, mas nos deparamos com o dilema de não acreditar em nada daquilo, nem no plano cênico de uma ficção. Não conseguimos crer que aquilo seria possível em uma realidade política de máscaras como conhecemos, ou quiçá que pudesse ser levado a sério ao menos. Então jogamos com isso, essa piada real, de uma promessa que todos iriam namorar no governo de um presidente - escalonada para outros lugares sociais onde também se poderia meter a colher do amor. Sobretudo esse movimento foi uma tentativa de aproximação entre o SONHO e a REALIDADE, essa ficção futura que se constitui de informações já conhecidas no presente.

Hoje, a comunicação encerra os contatos humanos dentro de espaços de controle que decompõem o vínculo social em elementos distintos. A atividade artística, por sua vez, tenta efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, por em contato níveis de realidade apartados.<sup>36</sup>

Foi isso que sobrou de hooks na obra, “ter fé na possibilidade do amor como fenômeno social”<sup>37</sup> mesmo diante de um abismo político, do nosso próprio ceticismo, e em diálogo com as imagens produzidas pelos meios de comunicação de amores irreais.

---

<sup>35</sup> HOOKS, bell. *Tudo Sobre o Amor: Novas perspectivas*. Editora Elefante, 2021. P. 128.

<sup>36</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Editora Martins Fontes, 2009. P.11.

<sup>37</sup> bell hooks ao citar Fromm em HOOKS, bell. *Tudo Sobre o Amor: Novas perspectivas*. Editora Elefante, 2021. P. 109.



# Como se ensaia o amor?

## (um primeiro semestre de trabalho)

Essa etapa foi inteiramente focada em construir um coletivo - a partir de um grupo de pessoas que nunca haviam trabalhado conjuntamente - percebendo suas bagagens, interesses e propostas artísticas enquanto se estudava o livro *Tudo Sobre o Amor* de bell hooks. Os ensaios consistiram em uma fase teórica e outra fase prática, mas sempre sob a prerrogativa: como se ensaia o amor?

Na direção houve um planejamento bem árduo, o início da condução desse processo nos ofereceu um primeiro desafio: construir uma alquimia entre os indivíduos e ao mesmo tempo tatear O QUE do amor queríamos agarrar. Enquanto uma dupla de direção, Bárbara e eu fazíamos muitas reuniões de planejamento detalhadas. Acredito que justamente por tanta troca fomos pouco a pouco nos conhecendo e criando uma dinâmica conjunta, onde ambas poderiam conduzir e experimentar mediante combinados sobre o que e como seria feito. É bem interessante ter com quem trocar quando se dirige, principalmente porque costuma ser uma função, em minha experiência, que pode se tornar um pouco solitária (ao tentar estar sempre alguns passos à frente de tudo para garantir uma continuidade e ritmo ao trabalho). Essa divisão de função foi idealizada como encenação e direção, tendo ênfases distintas, mas na prática o que se concretizou foi uma fusão das áreas, com consciência e desejo de experimentação dos limites da própria função teatral. Já no segundo semestre, essa fusão se manteve pelas condições e desafios enfrentados, como: otimização do tempo de ensaio (dividindo os atores em dois grupos, onde cada um ficaria com uma para composições); o afastamento pelo período de um mês de uma de nós; a formulação de uma dramaturgia sem dramaturga e os desafios de condução para levantar cenas.

Para debater o livro, testamos duas ferramentas distintas. Na primeira, após a leitura dos capítulos selecionados da semana, cada integrante levava uma referência de um outro universo (cinema, música, literatura, artes visuais, nomes de

esmaltes, notícias, etc) que dialogasse com o tema apresentado pela autora. Na segunda, cada integrante separava pelo menos um ponto de aversão e outro de interesse em relação àquele capítulo. Ambas impulsionaram debates fervorosos, mas notamos que na primeira era comum sairmos do foco de análise do livro e abrirmos para outros campos, alimentando referências. Já a segunda, proporcionou conversas mais profundas acerca da própria escrita da autora, e passamos a identificar interesses do grupo e levantar questões ao falar de amor.

Ao final de cada encontro foi instaurada uma lista de questões intitulada "O que interessa sobre o amor?", cada criador lançava uma pergunta e a visitávamos em todos os ensaios para aprimorá-la, se configurando como uma terceira ferramenta que nos auxiliou a definir a grande questão de pesquisa coletiva (essa lista já foi inserida na pergunta anterior, lembra?). A longo prazo isso nos gerou uma série de interesses distintos e uma dificuldade em optar por um, até que forçamos um recorte tentando traçar uma combinação entre as temáticas, através da pergunta norteadora: Como o amor se relaciona com o consumo de cigarro, de flores e com as leis do espaço urbano?

Enfrentamos a clássica dificuldade entre teoria e prática, levantar das cadeiras e tornar cada assunto um experimento cênico foi um desafio, os atores pareciam pouco propositivos e não conseguíamos atingir na cena a mesma densidade e emoções que nossas conversas acessavam. A fim de gastar esse imaginário sendo discutido nos encontros teóricos, nossas primeiras práticas pensaram a composição de imagens e improvisos a partir de casos relatados pela autora. Ou ainda, jogos, como o de Tradução Simultânea - no qual um jogador sorteia um tema e dá uma palestra em "blablação" - os assuntos foram todos relacionados às referências e discussões do livro de estudo. Criamos esse espaço para despejar todo o senso comum, problematizá-lo, abrir um campo da comicidade e liberar espaço para que outras coisas pudessem também surgir.

Aqui foi nosso momento, enquanto direção, de articular ferramentas para uma metodologia (também não-uno). Montamos uma enorme lista de procedimentos a serem explorados, e buscamos manter a nossa condução extremamente conjunta ainda que navegássemos pelas mais variadas propostas. Para citar algumas:

- *Workshops*: que de início se propuseram a discutir os capítulos e conhecer aos poucos o corpo e ideias cênicas. Mais em diante nesse processo, essa ferramenta retorna em uma última oportunidade cênica de se colocar "O que você não abre mão nesse processo para falar de amor?" - onde questões mais aprofundadas que já estavam sendo debatidas finalmente se concretizam na cena, discutindo de maneira política-estética;
- Composições de imagens: sendo uma técnica que atravessou todos os momentos do processo, inclusive para estruturar e levantar cenas;
- Escrita em fluxo: como tentativa de gerar um registro de reflexões e experimentos práticos;
- Pesquisa de campo: com o objetivo de explorar e observar o espaço urbano, programamos duas saídas, uma ao bairro Butantã e outra na Avenida Paulista na noite do Dia dos Namorados. Enfrentamos desafios, desconfortos e dúvidas para entender o que faríamos após essa experiência. Na primeira saída foram coletados materiais da rua, já na segunda realizamos um *audiotour* - para abrir o olhar para a cidade e identificar como sua arquitetura configura a ocupação dos espaços e as relações de poder;
- Objetos como dispositivo lúdico: criação de partituras corporais a partir de materialidades cênicas coletadas em deriva ou de itens pessoais;
- Improvisos sobre temáticas, lugares e personagens.

Artisticamente foi o período mais intenso e aberto de experimentação, e se tratando de um processo também pedagógico, foi bem valioso testar ferramentas variadas. Questiono o que as escritas em fluxo, enquanto registro, nos geraram - pouca coisa a nível coletivo, mas no momento proposto uma espécie de mapeamento do que se vive individualmente - soam como pontas soltas sem uma metodologia que olhe especificamente para elas a longo prazo, para que se extraiam coisas dali. Acabaram resultando em uma anotação pessoal. Já as pesquisas de campo, ainda que tenhamos elaborado objetivos e tarefas para realizar no seu decorrer, suas implicações ressoam mais no trabalho a partir de objetos que foram coletados e observações do espaço da cidade, do que dos exercícios propostos em si, (na avenida paulista por exemplo tínhamos que fazer perguntas aos passantes e

ouvir conversas de desconhecidos). As outras citadas foram mais recorrentes no dia a dia de ensaio e sofriam idas e vindas a mercê das urgências que íamos enxergando.

No que tange a preparação corporal, passamos a optar por exercícios de aquecimento que pudessem não só alongar e produzir energia, mas também acordar o corpo para uma dimensão sensível sobre si e sobre o outro - seja ele um corpo humano ou um o objeto - entendendo também o que é um corpo-coletivo. Para citar exemplos de práticas: se alongar a partir do corpo do outro; explorar planos em relação a um objeto (uma bolinha de tênis tida como "neutra", que depois viria a ser substituída por outro objeto preenchido de significado); explorar o espaço com os membros amarrados e conectados uns nos outros; acordar o sensível se deixando ser provocado por estímulos externos causado pelos objetos; sentar um de frente para o outro e fazer um jogo de perguntas pré-estabelecidas sobre o amor - "36 perguntas para se apaixonar" -, entre outros.

Uma meta que tínhamos como direção era estabelecer um treinamento continuado com os atores, e sinto que isso foi se perdendo ao longo do tempo. Sempre haviam novas questões precisando ser trabalhadas (direcionamento de foco em cena, jogar a bola para uma nova atriz que integrou o grupo, corpo cômico, narratividade, engajar o corpo em diferentes planos - baixo, médio e alto -, etc), assim passamos a diversificar bastante, até para o próprio engajamento dos atores. Do ponto de vista processual, sinto que as subjetividades envolvidas não aderiram bem às dinâmicas fixadas, iam deixando ao longo do tempo de se presentificar. Também sempre existiu a tentativa de manter um leque aberto, sobretudo nos primeiros meses onde não sabíamos que gênero iríamos trabalhar, nem qual temática do amor de maneira precisa. A experimentação era o nosso principal guia diante do (não saber). Na direção, apesar de cronogramas, ficávamos atentas a organicidade que indicava necessidades a seu próprio modo. Acredito que, para além do que chamamos de *feeling*, isso é uma prática estritamente ligada a ética amorosa, pela "vontade de se empenhar ao máximo para promover o próprio crescimento espiritual ou o de outra pessoa"<sup>38</sup>, que pode nos exigir um recálculo de rota.

---

<sup>38</sup> hooks ao buscar definições de amor que o pense como uma ação cita o psiquiatra M Scoot Peck em HOOKS, bell. *Tudo Sobre o Amor: Novas perspectivas*. Editora Elefante, 2021. P. 47.

Nesse início, compartilhei com a co-diretora o interesse em procedimentos de criação, ela pautada na atuação como centro, e eu a partir de objetos (como materialidade cênica) em relação com os atores. O meu desejo era que elementos da direção de arte fossem utilizados como disparadores desde o início, e para esse momento expandido de experimentações explorei como criar procedimentos a partir de materialidades visuais na cena. Os atores experimentaram falar através da forma do objeto, se relacionar com eles ou até mesmo coletá-los do espaço público. Mas uma dificuldade de radicalizar essas experimentações com as visualidades desde o início está na falta de recursos. No segundo semestre, infelizmente abri mão dessa investigação, conscientemente, frente a outras urgências criativas que se tornaram mais significantes ao todo (coletivo), que foram me consumindo.

Sendo assim, aqui foi onde mais explorei exercícios e dinâmicas cênicas que diziam respeito ao meu interesse pessoal - objetos como dispositivos cênicos e de integração. Considero que esses momentos foram preciosos na verticalização e escolha de determinados assuntos, em um momento de muitas dúvidas sobre o que iríamos falar. Os exercícios de composição com a escolha de objetos/elementos nos apontaram caminhos sobretudo pautados nos desejos: a relação com a macroambiente da cidade (que veio se converter na questão política institucional da peça), com as ruas através de placas e pôsteres encontrados (que se converteu em uma cena), a relação de uma das personagens com o cigarro através da coleta de bitucas nas ruas e coreografias. Nada disso foi premeditado logo de cara, como uma ideia genial, e sim gestado.

Um ensaio que me marcou muito foi um no qual os atores selecionaram objetos que recolheram à deriva da rua para explorar as instâncias do amor: uma cadeira quebrada, uma placa, um poster de pai de santo e bitucas de cigarro. Cada um deles se dispôs no espaço e começou a trabalhar uma composição simples de movimentos. Mais adiante aprofundaram esse experimento atribuindo-lhe uma temática. Raíssa Buschini, uma das atrizes, usou bitucas de cigarro como esmalte, sombra de maquiagem, e prendedores de cabelo para refletir sobre a construção falsa de um “amor próprio” vendido pela mídia. E assim vemos como pouco a pouco potências podem surgir. Enxergo traços das personagens que se instauraram desde esse primeiro experimento, isso tudo em uma pré-construção de dramaturgias, onde se tinha apenas o sonho.

Parte do que foi trabalhado nesses primeiros meses não se reflete de maneira direta no que chamamos de produto final, a peça em si. Eles são descartes, preciosos, que para aprendizagem e integração em torno de um objetivo teatral foram cruciais. Passamos por dramas que são intrínsecos ao fazer teatro, perdemos um integrante e outra pessoa se somou a nós na atuação (e sentimos como nesse tipo de processo são impossíveis existirem substituições), tivemos uma dramaturga presente só nesses primeiros meses, e toda essa imensidão de possibilidades que cultivamos foi aos poucos virando uma espécie de labirinto, com conflitos de expectativa e escolhas a serem tomadas.

## **Como construir uma máquina amorosa? (segundo semestre)**

Iniciamos uma nova fase de trabalho a partir do recorte que havíamos escolhido, no qual havia se pautado uma primeira versão de dramaturgia (a pergunta norteadora: Como o amor se relaciona com o consumo de cigarro, de flores e com as leis do espaço urbano?), contudo, ela não foi passível de se manter. A dramaturga, que havia acompanhado os ensaios anteriormente, elaborou um primeiro enredo que foi pouco problematizado em seu compartilhamento, e em sala de ensaio buscamos ativá-lo. Junto a direção, combinou-se uma data para ter inteiramente a peça escrita, e com a chegada desse material tão esperado pelo grupo, existiu uma sensação de frustração a longo prazo.

Já era previsto esse estranhamento a uma dramaturgia, que fornece um caminho ao limitar. Experimentamos colocá-lo em prática, mas observamos que era

difícil encontrar ação para as personagens sendo que a principal tarefa era "procurar amor" pelas ruas para CRIAR um ministério, e sobretudo por se tratar de uma estrutura pós-dramática onde não havia diálogos, e as falas eram monólogos de fluxo de pensamento de personagens. Aqui falhamos em análise ativa (pareciam não haver situações que transformavam rumos), em improvisação (não encontrávamos impulsos de personagens ou de ação), na direção existia uma frustração pela falta de ferramentas para extrair algo desse texto. A orientação nesse momento de crise apontou um outro caminho, percebemos que montar esse primeiro texto através de colagem não agradava todos os integrantes, e que deveríamos enfrentar o risco e o desafio de construir uma nova dramaturgia.

Esse material que foi tão aguardado, ao ser descartado, gerou ao mesmo tempo angústia e alívio, do meu ponto de vista ele foi fruto do grupo encomendar um material sem saber exatamente o que pedir ou o que mostrar para a dramaturga, Lena Giuliano, em um curto período de tempo, no qual ela não poderia estar presente nos ensaios após entregá-lo. Optar por não partir desse primeiro texto estruturado não me agradou na época, acredito que isso tenha mudado radicalmente nosso processo como um todo. A partir daqui me senti completamente fora da zona de conforto ao coordenar uma criação às avessas de tudo que já havia aprendido sobre direção. Sem um texto. O que seria um período de montagem com uma possível edição, tornou-se um "fazer-fazendo" uma escrita cênica sem material textual para estudo ou mapeamento de impulsos.

Algumas ideias cernes impulsionadas pela dramaturga se mantiveram, ainda que reelaboradas: o ministério do amor que seria criado ao longo da obra pelas duas mulheres se transformou em uma instituição já conhecida, que está tendo sua funcionalidade questionada; as duas mulheres que procuram pelo amor, que passaram a ser funcionárias que fiscalizam o órgão no qual trabalham; a estrutura de secretarias, que era um documento no meio de dramaturgia, como uma página de anotação das personagens centrais, que nos serviu como inspiração direta para formulação da estrutura cênica.

Idealmente não era o que queríamos, tínhamos um prazo curto para escrever a dramaturgia dentro da disponibilidade da dramaturga convidada (que foi um provocadora ao longo dos debates sobre o livro), e os questionamentos sobre seu

enredo vieram tardiamente pelos atores e direção, quando ela não poderia mais estar em sala de ensaio (por disponibilidade pessoal) para revisões.

Então, passamos a levantar a dramaturgia "do zero" de maneira não centralizada, e coletivamente. A chuvarada de questões foi voltando pouco a pouco, de maneira que cada cena tem mais ou menos a ver com um dos questionamentos daquela primeira lista de perguntas (lembra?), que tentamos descartar ao formular uma única. Revisitando agora, noto como dar esses passos para trás foi importante para reencontrar um pulso que nos leva-se para frente no trabalho enquanto um grupo, sentiamo-nos estagnados, e talvez esse fosse o principal problema: voltarmos a nos interessar genuinamente por algo que ligasse nosso motor criativo em outro lugar.

Assim voltamos a levantar questões cênicas para a dramaturgia, mas dessa vez tudo se deu de maneira concomitante a criação de cenas na prática, pautadas em um novo enredo. Para elaborá-lo, a metodologia que usamos foi criar um mural gigantesco com post-its, onde cada integrante do grupo adicionava algo que fazia questão de manter ou adicionar, e cada sugestão era debatida. Poderia ser eterno, mas delimitamos para dois encontros de três horas, e assim vimos nascer entre colunas e linhas na parede um esboço de estrutura, nesse dia inclusive começou a nascer a ideia de ter um elevador como transição entre secretarias. Agiu também como uma estratégia conciliadora de vontades.

O mês que se seguiu foi para tentar dar vida a esse novo enredo, improvisá-lo para mapear suas potências e impulsos e editá-lo, aqui estive sozinha na direção, e sem uma dramaturga para essa especificidade do olhar, entramos em crise. Obviamente começamos a deflagrar problemas nesse novo enredo a partir da improvisação e sem ter um texto, a tendência do grupo era a vontade de descartar completamente as personagens e questões implicadas em casa cena/secretária e formular novas ideias. Mas o caminho de descarte aqui não era mais possível, senão não teríamos tempo hábil de montagem. Esse improvisar nos gerava um universo completamente diferente a cada encontro (musical, comédia, drama realista) e acabava por alimentar um desespero, acredito que não instrumentalizar-se para improvisar gerava essa fadiga de produzir mais e mais sem um rumo nítido. Toda e qualquer observação como diretora foram APOSTAS, observando os atores encontrarem impulsos e tentando criar espaços de jogo.



Existia uma sensação de vai e vem, mas não era nada além de teste e erro. Aqui o recálculo de rota que incentivei propôs que não jogássemos tudo fora, mas que encarássemos cada cena (que combinamos no enredo) e deixássemos que as alterações viessem pautadas na questão: O que isso comunica?

Aqui pude deflagrar um dos maiores problemas do processo colaborativo, a ansiedade contra o tempo de produção. Veja, o fazer dramaturgico em si precisa de um tempo estendido para elaboração, ou ao menos um texto de base já existente, para que não se reflita sobre a cena uma costura de workshops individuais. E em nenhum momento essa consciência prática existiu para nós, e questiono se de fato existe tempo hábil para a escrita (textual) no formato colaborativo. Nenhuma outra pessoa quis assumir essa função de dramaturgia, de modo que a direção acabou conduzindo a narrativa involuntariamente em alguns momentos, agindo para além de um espelho melhorado do ator (como proposto por Maria Knebel). Essa urgência de um olhar externo, fez com que eu dedicasse todas as minhas energias deixando um pouco de lado o trabalho com os objetos.

Uma outra estratégia que passei a exercitar na direção foi montar o espaço cênico a cada nova improvisação de cena, quase como desenhar o espaço em sala de ensaio (com cubos, mesas, cadeiras, o que estivesse à disposição), para que os atores já tivessem onde habitar e descobrir os personagens e acontecimentos. Em alguns dias funcionava muito bem, com a mescla de uma jogo ou dinâmica os atores já dominavam o espaço e improvisavam com um pouco mais de propriedade. Já em outros parecia não haver uma conexão entre a temática escolhida para cena e o que queríamos enquanto discurso, aí o desenho de cena morria logo de cara e a proposição espacial era formulada de maneira coletiva no próprio encontro. Nesse jogo de encenar, desde a fase de improvisos, existiu em mim uma busca por compreender qual era o desejo de cada imagem. A respeito disso, Sarge Daney diz:

A forma numa imagem é apenas a representação do desejo: produzir uma forma é criar as condições de uma troca, como devolver um saque numa partida de tênis. Se estendermos um pouco mais o raciocínio de Dane, a forma é o desejo que foi delegado à imagem. Aquela é o horizonte a partir do qual esta pode ter um sentido, designando um mundo desejado que o espectador então considera passível de discussão, e a partir do qual seu próprio desejo pode ricochetear <sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Editora Martins Fontes, 2009. P.32.

Mais adiante, sentimos a necessidade de ter cenas escritas, pós ou pré-ensaio, e, com o retorno da co-direção, uma dramaturgia-registro a oito mãos se fez (eu, Bárbara, Raissa e Mari), seja para gravar o que foi feito de uma cena em sala de ensaio ou para criar falas a serem experimentadas. O nosso acordo era que quem tivesse tempo na semana escreveria. Então, hora eram quatro, hora uma, hora duas, a depender das montanhas-russas.

Assim, conseguimos retomar alguns princípios da análise ativa para estudo das cenas, procurando tarefas e começando a desenhar linhas de ação para personagens. Ainda nos sentíamos carecidos de falar o mesmo idioma, saber que estávamos compreendendo e falando das minhas coisas em linhas de temporalidade, de espaço, de desejo político. Acredito que o enrosco dramático foi o que mais nos confundia. Um momento crucial para uma virada de compreensão sobre qual universo criamos foi a elaboração de um gráfico dramático coletivo:

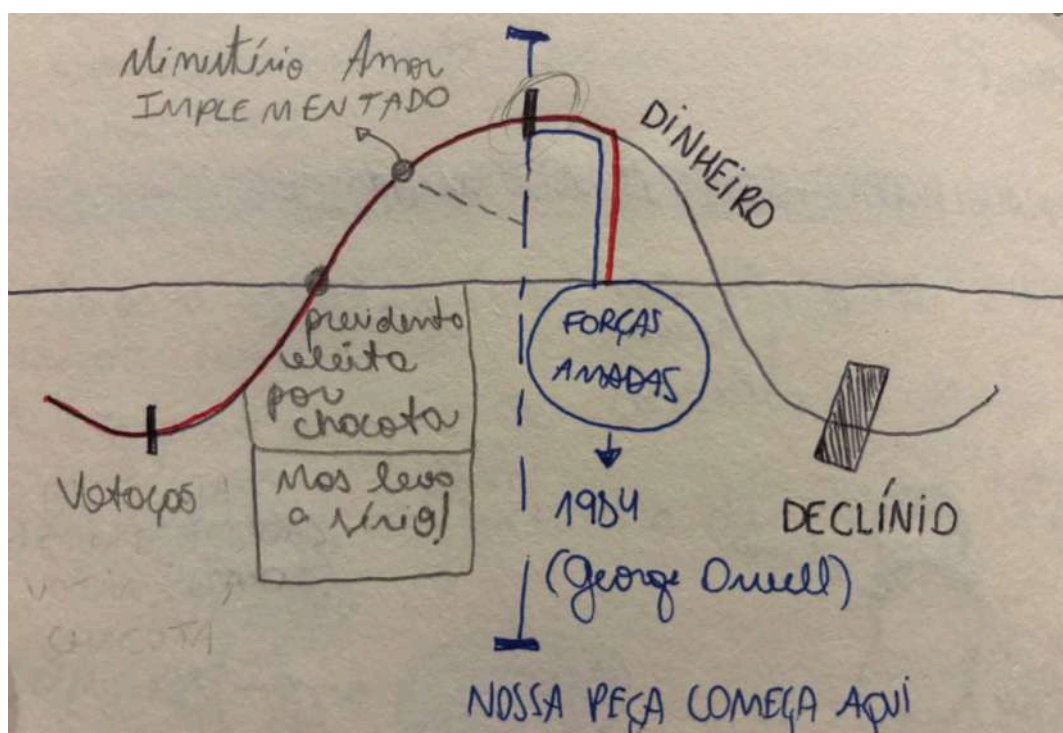


Gráfico elaborado pelo grupo em ensaio.

Encontramos um tempo histórico e o nomeamos de “Reação da população ao Ministério do Amor”. Em suma, nos sentimos autorizados a plagiar Brecht ao pensar na Ascensão e Queda do Ministério do Amor – e só não o foi porque a nossa peça começa diretamente em seu declínio. Agora que temos o espetáculo pronto, é possível olhar para o todo e ver que a dramaturgia criada cumpre nossas expectativas e desejos. Seu processo foi feito a muitas mãos e a conscientização da forma narrativa chegou um pouco tardiamente. A peça parece estar dividida em dois atos (ainda que não tenhamos determinado isso propositalmente): sendo que o primeiro favorece a forma cênica coreográfica e o segundo, a ênfase em cenas texto-cêntricas.

Já a semente do que chamamos de visualidades foi nascendo conforme as necessidades e ideias em sala de ensaio, ainda que sua elaboração conceitual tenha vindo um pouco mais tardiamente da minha parte. Hora precisávamos de uma mesa, outra hora de cartazes. Pouco a pouco, só conseguimos ensaiar com as trocas de figurino (onde os atores levavam propostas de seus armários e emprestavam roupas que passavam pela minha curadoria), para dar conta dos inúmeros personagens e espaços.

Apenas quando estávamos com metade das cenas levantadas, com inúmeras necessidades de objetos, trocas e elementos que sustentassem nossa estrutura, veio a busca por uma concepção estético-visual, a fim de construir uma unidade. Aqui, deixei um pouco de lado as questões dramatúrgicas para me concentrar em atribuições da encenação, como cenário e figurino, para construir para o Ministério do Amor um ar de uma “repartição pública-antiquário”. A provocação principal partiu da orientadora, ao sugerir que partíssemos da realidade e das condições espaciais concretas do nosso local de apresentação, que não é um teatro, e sim uma caixa preta pequena, que se aproxima de um galpão decadente – se comparado à idealização de um prédio ministerial.

Cultivamos aqui a imagem de uma “Brasília decadente”, um prédio público importante que foi deixado para trás. A vanguarda alemã *Bauhaus* também me saltou os olhos, e suas principais cores (azul, vermelho, amarelo, branco e preto) compõem o nosso campo estético. Esse movimento artístico cultivou o sonho estético-artístico do progresso MODERNO que contaminou apenas uma parcela da sociedade, em um país que nos anos seguintes emergiu com o nazismo. A escola

Bauhaus de design, arquitetura e artes plásticas foi (e segue sendo) a mais influente para o design, perseguiu uma visão democrática revolucionária sem hierarquias entre as linguagens artísticas e visava a FUNCIONALIDADE e a aparência geométrica-manual única (em pleno nascimento de uma era industrial de produções de séries).<sup>40</sup>

Um dos arquitetos históricos mais famosos de nosso país, Oscar Niemeyer, assinou importantes monumentos e é considerado mundialmente uma referência da Bauhaus fora de seu tempo, ainda que não visasse a reprodutibilidade. Ele preencheu Brasília com seus edifícios e tornou a capital um exemplo modernista com o Conjunto da Praça dos Três Poderes, Museus e Catedrais.

Na peça, a partir da nossa estrutura, cada secretaria do nosso Ministério instaura um espaço completamente novo, com cheiro, cor e gente diferentes. E, claro, revelando uma de suas problemáticas. Os signos nas vestimentas passaram a ser cada vez mais significativos para a consolidação das personagens episódicas (até mesmo para o trabalho de ator em corpo e voz). Uma questão crucial é que as atrizes e o ator interpretam figuras diferentes ao longo da peça, então o figurino se torna um elemento essencial para compreender suas respectivas funções. Nem tudo foi desenhado ou feito do zero; algumas das peças foram na tentativa e erro de roupas encontradas, doadas ou garimpadas, passando por ajustes e endereçamentos. Sendo assim, os primeiros croquis funcionaram como uma ferramenta guia, nem sempre sendo possível executá-los à risca dentro de nosso orçamento.

---

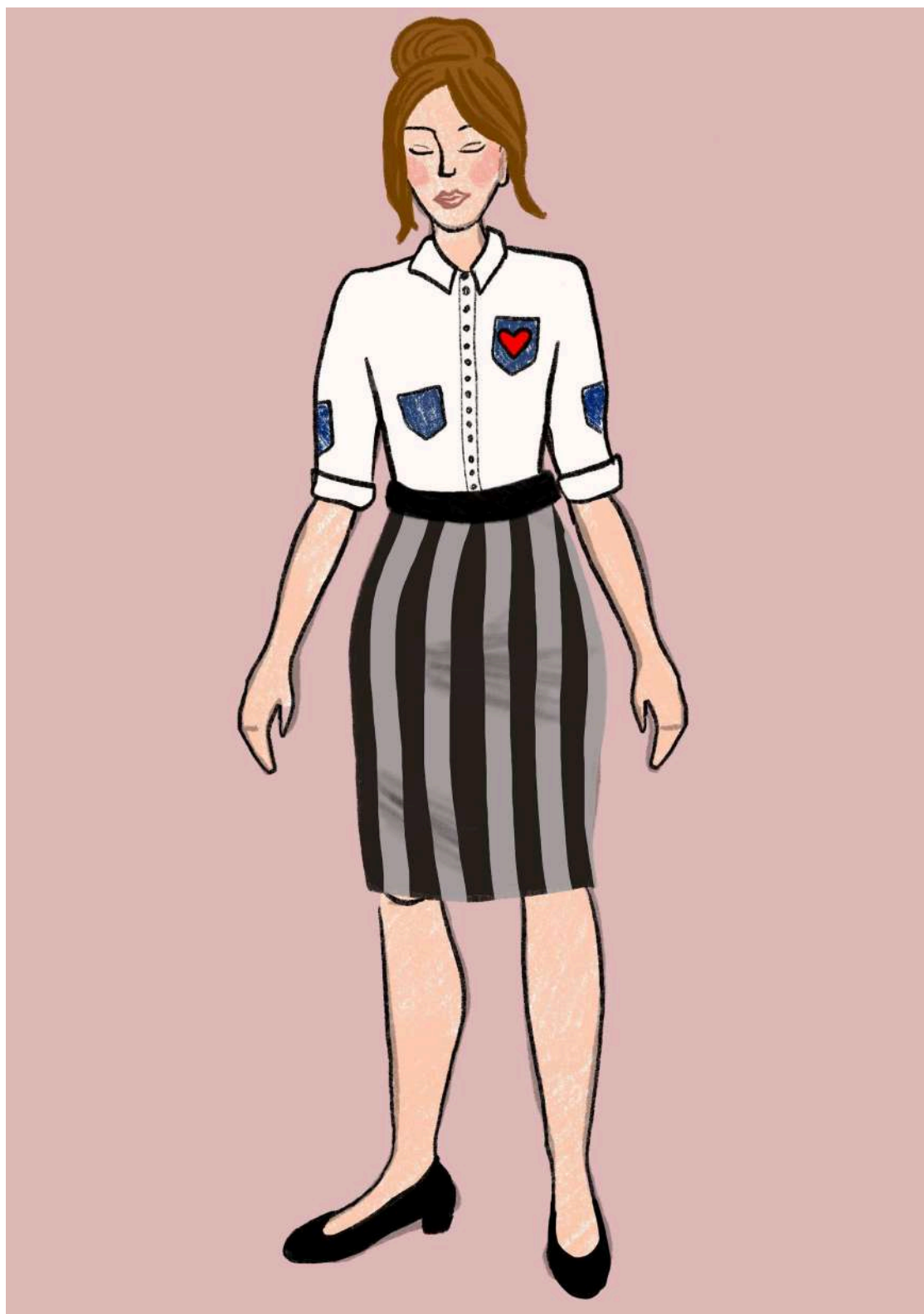
<sup>40</sup> A autora Magdalena Droste faz um panorama no movimento artístico da escola de Bauhaus e seu surgimento em DROSTE, Magdalena. *Bauhaus 1919-1933*. Editora Taschen America, 2019.



Croqui das Forças Amadas (para Mariana e Raíssa), busca trazer o signo militar mas ao mesmo tempo o desajuste do palhaço.



Croqui idealizado para Filomena, uma das personagens centrais da narrativa encarregada de fiscalizar o Ministério. Ela é atrapalhada e séria, se mostra resistente ao amor.



Croqui idealizado para Filomena, uma das personagens centrais da narrativa encarregada de fiscalizar o Ministério do Amor. É apaixonada e acredita no poder revolucionário do amor.





Croqui idealizado para cientista Galileia, para a atriz Giuliana. Ela é apaixonada pelo seu colega de trabalho, e acredita fielmente no poder da ética amorosa da pensadora bell hooks.





Croqui idealizado para uma das funcionárias do Ministério no início da peça, para a atriz Larissa. Responsável pelo setor de atendimento ao público, passa o dia atendendo telefones.



Croqui idealizado para cientista Copérnica, para a atriz Larissa. Ela não acredita no trabalho que está realizando, e possui ideais marxistas.

## O amor é feio? <sup>41</sup>

Para retomar a tal da ética amorosa, preciso fazer algumas considerações a respeito das dificuldades encontradas, acima de tudo na criação artística em coletividade: as coisas demoram muito mais tempo para se estabelecer ao passar pelo crivo de todos, a disposição de energia é grande e exige uma manutenção constante de experimentação prática e diálogo em caso de uma discordância cênica, a fim de experimentar o máximo de possibilidades desejadas, antes de optar por uma. O problema aqui mora na dificuldade de gestar; muitas vezes, uma ideia apresentada não funciona logo de cara, e se o crivo de decisão sobre ela continuar sendo trabalhada ou não for o sucesso (gerando um certo engajamento), muitas coisas estão fadadas a ser abandonadas de primeira. A cena do amor nas ruas (na qual as funcionárias se param com pixadores e se juntam a eles cometendo um crime) é um exemplo de uma construção que precisou ser revisitada muitas e muitas vezes, e a insistência foi essencial para não abandonar a ideia de ter, ao menos, uma parte da peça com poucas falas, trabalhando aspectos coreográficos e visuais.

Tudo isso me levou a questionar se o que estávamos vivendo era um processo colaborativo ou coletivo. Acredito que transitamos entre as coisas; afinal, determinamos funções, mas ao mesmo tempo suas bordas foram sempre se borrando, e conceitualmente, a elaboração da dramaturgia cênica foi a maior hierarquia estendida dentro de nosso processo, mas foi realizada por um conjunto de criadores, e não por uma única figura. Para Antonio Araujo, diretor do grupo Teatro da Vertigem, um processo colaborativo seria aquele no qual existem hierarquias flutuantes em polos de criação (direção, atuação, dramaturgia, etc) e no qual funções são delimitadas, ainda que todos os integrantes assinem a autoria da obra sem um criador epicentro.<sup>42</sup> Por outro lado, alguns dos chamados processos

---

<sup>41</sup> Música do Tribalistas *O amor é feio*. A música propõe muitas adjetivações opostas para o amor, aqui reflito sobre a dificuldade que tivemos em nomear: o amor, nossas funções e nossas contradições.

<sup>42</sup> ARAÚJO, Antonio. Aproximações ao processo colaborativo. Tradução . Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

coletivos no século passado se caracterizaram em grupos teatrais nos quais não havia funções estabelecidas de maneira fixa, e uma certa rotatividade ocorria dentre os agentes criativos. A problemática daqui era necessariamente ter que incorporar TODAS as contribuições propostas no resultado final, gerando ruídos no discurso político-estético nas peças.

Obviamente, não se tratam de dinâmicas rígidas. Nisso, eu diria que nosso trabalho compõe uma mescla de tais terminologias. A dramaturgia operou em um campo mais próximo do processo coletivo, por passar por muitas mãos, onde tenta-se negociar e incluir desejos de todos, ao passo que também se aproximou do colaborativo ao ter funções delimitadas, ainda que não se buscasse a criação de hierarquias, e sim uma forma de organização e desejo de aprendizado em uma determinada área. Mas qual a relevância da nomenclatura para o campo prático?

Nomear é, inegavelmente, um momento ímpar no processo de aprendizagem, mas, sobretudo para nós no campo da cena, significa falar o mesmo idioma, entender limites, formas de trabalho (ou ao menos em qual operamos em cada momento). Não que sejam mandamentos irrevogáveis; afinal, a fluidez das operações muitas vezes nos faz navegar, como no momento em que nos vimos tendo de assumir outras funções para erguer a dramaturgia. Na ausência de algum integrante, nos desdobramos para cobrir, ou até nos mantemos criativamente ativos, onde a curiosidade nos instiga. Isso nos mantém interdisciplinares, embora, para otimização de produção, nem sempre seja bom. Muitas vezes, abrimos mão de um modelo teatral para elaborar conflitos a longo prazo e nos permitimos uma certa demora ali, sobretudo quando cogitamos mudar radicalmente algo que já havia se consolidado — uma atenção preciosa que talvez não seja possível em outros lugares.

Em nosso maior momento de crise, tentamos perseguir nomeações — para apaziguar nossas ansiedades — e nos deparamos com o abismo da dificuldade em dar nome às coisas: gênero, linguagem, forma, sonho, o que nos une? Parecíamos ter perdido isso, e aqui partimos em busca de uma manutenção. Não tínhamos mais o livro de bell hooks como material (direto) em comum, e nosso campo de palavras-desejos que pairavam eram: clichê, cômico, romance, máquina, coreografia, música, ficção, palhaçaria. Soava impossível aglutinar tudo isso, e se fez necessário para nós explicar o que é, para cada uma, esses imaginários. Não

saber que gênero estávamos fazendo, que técnicas ou repertório usar, nos atirava a um limbo. A idiossincrasia é que estes foram nossos ensaios mais divertidos e engajados:

Todos os artistas cujo trabalho deriva da estética relacional possuem um universo de formas, uma problemática e uma trajetória que lhes são próprias: nenhum estilo, tema ou iconografia os une. O que eles compartilham é muito mais importante, o saber, o fato de operar um mesmo horizonte prático e teórico; a esfera das relações humanas.<sup>43</sup>

Lucienne Guedes, através de amorosas provocações, nos ajudou a mirar não mais no que queríamos que tivesse na peça, idealizando uma temática, mas a perguntar: "O que queremos com isso? O que eu quero que a cena faça?" O teatro não é sempre sobre nós diretamente, ainda que tenha um tanto de nós ali. Um dos nossos maiores desejos era justamente uma obra teatral com um grupo maior de pessoas em cena, que fosse na contramão da tendência monológica e documental que tem crescido no mercado cultural, justamente por depender de menos subjetividades e delegar um outro tipo de tempo e, por vezes, menos recursos.

Nesse alto grau de relação, como proposto na filosofia do amor de Byung-Chul Han, me lancei no outro (o grupo) e me perdi muitas vezes de mim (a pesquisa com os objetos). A criação coletiva impossibilita um certo vácuo para um estado de solidão que julgo necessário, onde nos aproximamos de nós e não é possível se conectar inteiramente com o outro. Mas, contraditoriamente, ao abandonarmos um desejo, também não existe algo de solitário aí?

Clarice Lispector diz: "quem está vivendo totalmente está vivendo para os outros". Como poderia ser diferente? Sinto que, quando estive mais imersa nesse processo criativo, estive pelo grupo. Claro que, direta ou indiretamente, minhas visões acabavam entrando, mas sendo guiadas não por desejos conscientemente meus, mas sim conduzidas pelo movimento conjunto. A autoria coletiva talvez esteja aqui. Como direção, percebi a necessidade de deixar um tanto da minha pesquisa com objetos de lado nesse segundo semestre, para me tornar uma espécie de conciliadora. Sem remorsos, a prioridade em lidar com as rédeas da dramaturgia, como quem olha de fora, e ainda em entender o que estávamos levantando de

---

<sup>43</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Editora Martins Fontes, 2009. P.59.

material através da atuação/improvisação, foi essencial, e um ganho coletivo. Aqui foi onde se consolidou uma metodologia de experimentação/criação! Um enredo coletivo > (muita) improvisação para mapeamento de impulsos > edição de dramaturgia > desenho e estudo de cena.

## **Utopia em queda:**

### **Que lugar é o amor?**

Nas últimas campanhas presidenciais de uma eleição extremamente polarizada e decisiva em nosso país, o presidente Luiz Inácio Lula da Silva fez algumas brincadeiras em suas falas, como: “Um homem sem um amor não é nada. No meu governo, todo mundo vai namorar.” Desde então, seus eleitores vêm cobrando um Ministério do Namoro. Assim, muitos memes circulam na internet pedindo programas de benefícios como “meu crush, minha vida”. O nosso Ministério do Amor surge a partir daí, levando o que foi uma brincadeira que gerou muito humor para um mote sério que reflete o que o amor tão desejado pelos brasileiros poderia ser, se saísse da esfera individualizada de um romance particular e fosse radicalizado para outros campos em potencial, como o do amor coletivo, idealizado também por bell hooks.

Durante muito tempo, questionamos se havia um consenso no grupo de que a crença radical no amor seria capaz de produzir e transformar uma sociedade. Um otimismo em nós, de pronto início, respondeu que sim, mas, aos poucos, nossas esperanças foram murchando ao tentar confabular nossa primeira ideia de utopia: um órgão público que funcionasse, que lidasse de fato com as questões sociais no amor, que interviesse em questões na raiz da concepção familiar, que adentrasse nas escolas e nos meios de comunicação. Isso não soava como Brasil para nós, e que discurso teríamos com um universo completamente positivado na obra?

Toda obra, até o projeto mais crítico e demolidor, passa por esse estado de mundo viável, porque ela permite o encontro fortuito de elementos separados... É o que diziam Deleuze e Guattari quando definiam a obra de arte como um “bloco de afetos e perceptos”: a arte mantém juntos momentos de subjetividade ligados a experiências singulares...<sup>44</sup>

Ainda que a peça tenha sido finalizada, não existe consenso na revolução do amor, mas o fato é que criamos esse universo viável de Brasil, onde um Ministério dedicado a questões amorosas poderia, ao menos, existir. No entanto, acabamos destruindo nossa utopia ao tentar aproximá-la do mundo como conhecemos. Mas, ainda assim, se o Ministério do Amor existisse, mesmo com todos os problemas, ele ainda valeria a pena? O que é ter um órgão que gera legitimidade?

Se fizermos um paralelo entre as críticas feitas pela parcela conservadora da sociedade brasileira ao Ministério da Cultura, podemos observar que são similares a opinião dos mesmos em relação ao Ministério do Amor em nossa ficção: falta de transparência nos gastos, falta de resultados imediatos, ter deixado de ser associado diretamente à economia e empregabilidade da população, além de ser alvo de ataques de parcelas conservadoras emergentes. Se ele não existisse, nós, artistas, ficaríamos abandonados, sem nada que nos assegurasse uma mínima regulamentação de direitos e incentivos públicos nas nossas profissões. Se tratando da América Latina, sabemos também que, a depender do governo eleito, o risco de sua extinção está sempre batendo à porta, para deslegitimar a importância que a cultura traz para uma sociedade com a sua capacidade questionadora.

Em 2019, sob um projeto político conservador e devastador de Jair Bolsonaro, o Ministério da Cultura foi extinto, suas respectivas áreas foram passadas para o Ministério da Cidadania como uma secretaria, e vimos a destruição e o desmonte corroer todo um setor. Sua retomada só se deu em 2023, com a missão de garantir a toda população brasileira o direito de fazer cultura, de acessar bens e serviços culturais e de participar das políticas culturais do país, enfrentando desigualdades, protegendo e promovendo a diversidade e a democracia. Nossa resposta é que sim, se ele existe, vale a pena insistir em sua melhora e manutenção, sem negar seus problemas.

---

<sup>44</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Editora Martins Fontes, 2009. P.27.

Miramos em uma Brasília à la Bauhaus decadente, excessiva. Essa vanguarda que já decaiu, que já se tornou obsoleta, que tentou desierarquizar funções e processos dentro de uma filosofia artística de mega produção. Ela é contraditória e falhou em seu campo prático, mas ainda assim atravessou o espírito dos tempos:

O culto vanguardista da ruptura pressupõe um ideário utópico e uma concepção de progresso da arte, que opera por revoluções. A inauguração de um novo horizonte artístico e existencial pressuporia a quebra da continuidade das escolas e procedimentos estéticos, abrindo-se a possibilidade de desdobramentos imprevistos da linguagem e das formas de atuação da arte na sociedade. Para tanto, a vontade do artista se afirma na luta contra as heranças instituídas e modelos.<sup>45</sup>

Nossa peça mostra o declínio de um sonho, que parte de uma revolta com o pensamento individualista à ideia amorosa. Como artistas, queríamos uma revolução que luta contra modelos sociais. Mas ficamos desacreditados ao confabular nossa utopia e acabamos por construir o declínio do amor como um assunto público após sua fictícia instauração. Assim como uma vanguarda em seu fim, a realidade é que até o Ministério do Amor seria cooptado por um sistema ideológico de governo neoliberalista: garantir poder somente a alguns, vender e produzir amor.

O perigo, em nossa ficção, é a percepção de como esse amor facilmente pode se transformar em ódio através de apropriações às avessas, algo que tem se tornado muito comum nos dias de hoje. Um exemplo disso é a cooptação da bandeira nacional como símbolo da extrema direita. Na peça, as Forças Amadas, que defendem o fim do Ministério, acabam por assumir o poder, sob a promessa de resgatar os princípios verdadeiros do amor, sendo apoiados por uma parcela da população. Na literatura, como referência para essas Forças Amadas, temos o Ministério do Amor de George Orwell, no livro *1984*, onde uma ditadura o criou como uma estratégia de controle sobre a população, para, na realidade, propagar o ódio através da publicidade e formatação de pensamento de um povo. Com isso, concluo que estamos em combate com a época em que vivemos. Para Agamben, “contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu próprio tempo”. Como agentes criadores, estamos vivos e buscando elaborar nossos incômodos e sonhos de maneira amorosa e coletiva. No livro *O Ator-Performer e as Poéticas da Transformação em Si*, Cassiano Quilici reflete sobre a função do artista na

---

<sup>45</sup> BOURRIAUD, Nicolas. *Estética Relacional*. Editora Martins Fontes, 2009.P.43.



contemporaneidade, e percebo que desejo que consigamos provocar exatamente a mesma sensação no público:

Para que se possa saber experienciar o presente e também posicionar-se com contundência é necessário sentir-se uma espécie de estrangeiro em relação ao próprio tempo. Percebe-se como extemporânea pode designar justamente esta experiência de inadequação, este deslocamento daquilo que se apresenta como atualidade. Lanço-me para fora do círculo fechado do presente histórico e do atual, habitando as margens do meu tempo, para sondar aquilo que ora se apresenta apenas como possibilidade virtual aos meus contemporâneos.<sup>46</sup>

E o que significa essa peça acabar em uma ditadura? Significa que, ao perceber-se extemporânea, revela a aparência feia, turva, esquisita do presente. Através do riso, a obra constrói o absurdo. Sim, nós negativamos a narrativa, mas abrimos espaço para que se perceba o quão próxima ela pode estar de nós.

Não é nada novo sob o sol, e talvez, só talvez, essa percepção coletiva nos abra os olhos para o que é a esfera do amor, da busca e da ação coletiva. Em *Agonia de Eros*, o filósofo oriental resgata como a política e o amor se relacionam:

O eros, que segundo Platão, dirige a alma, tem poder sobre todas as suas partes: cupidez (epithymia), coragem (thymos) e razão (logos). O thymos é o lugar onde se tocam eros e política. Mas a política atual, que não está privada apenas de thymos mas também de eros, atrofia em mero trabalho. O neoliberalismo aciona uma despolitização geral da sociedade onde ele, não por último, substitui o eros por sexualidade e pornografia. Baseia-se na epithymia. Numa sociedade do cansaço, de sujeitos de desempenho isolados em si mesmos, começa a se atrofiar completamente também o thymos. Torna-se impossível um agir comum e universal, um nós.<sup>47</sup>

A ligação radical por amor coletivo é impossibilitada pela falta de coragem na política (cooptada pelo neoliberalismo), que resume o amor apenas ao desejo. Talvez por isso a ideia de um Ministério do Amor, que surge como uma piada, não seja algo tão utópico de imaginar dando certo — nos falta referência de uma política de coragem (revolucionária) que levaria tal questão a sério. Em nosso mundo, é a

---

<sup>46</sup> QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. Editora AnnaBlume, 2015. P.29.

<sup>47</sup> Acerca de como a política e o amor podem se relacionar em HAN, Byung-Chul. *Agonia de Eros*. Editora Vozes, 2017. P.37

máscara da piada, e do desejo de um povo, que o torna comicamente possível de existir.

O nosso Ministério também se torna uma máquina de trabalho. A peça constrói uma máquina do amor em ruínas, que discute sua própria concepção do que é o amor e o trabalho em um país. As personagens flagram os mecanismos de porque aquela ideologia está falhando: o nosso Ministério do Amor se manteve pautado no puro desejo de consumo. Aqui, há os jogos de interesse políticos do poder, que alimentam a sede de uma população que dá valor ao amor como um produto que deveria chegar para todos. Mas o amor não pode ser vendido, encapsulado ou adquirido como um "bem", ainda que seja um elemento básico para saúde, bem-estar e bem-viver. Em nosso universo fictício, ele estava fadado ao fracasso desde sua criação. Como na fotografia, em nossa narrativa apostamos no negativo para que se revele o positivo.

## **CAPÍTULO 4**

### **ENTRE O AMOR E A ANÁLISE::**

um ensaio-relato-comentado sobre o papel de uma diretora no desenvolvimento do  
processo de *Apenas um Pouquinho sobre Amor*

*por Bárbara Cunha de Freitas*

## 1. Oi e obrigada!

Esse capítulo é um dentro de quatro em uma extensa tentativa de dissertação fragmentada sobre um processo criativo. Ele é um emaranhado de reflexões, uma espécie de ensaio-relato-comentado. Caracterizo-o assim, por entender que na extensão deste texto as três formas de escrita podem ser encontradas. É um ensaio porque em seu caráter existe um desejo de pensar criticamente sobre o que está sendo proferido. É um relato pois, em diversos momentos, a análise crítica é deixada de lado para dar espaço ao compartilhamento do processo de criação, e é comentado, porque queira esteja no formato ensaio ou no formato relato, teço comentários reflexivos constantemente, por vezes arriscando o embaralhamento de ideias, mas na esperança de que os caminhos de pensamentos sejam descobertos junto com quem lê.

Este texto passa por 4 caminhos necessários para mim dentro desse processo, sendo eles: a minha própria reflexão sobre o que é ser artista hoje, os conceitos de bell hooks aplicados a sala de ensaio, as fases do processo pelo ponto de vista da direção, e por fim, uma análise da peça. São caminhos necessários uma vez que um se implica no outro. Não seria possível desenvolver essa peça sem passar pelo processo de formação de um ser artista proposto pelo Departamento de Artes Cênicas, assim como não seria possível desenvolver este trabalho se não tivéssemos escolhido falar de amor e dialogar com bell hooks não apenas no tema, mas também dentro da sala de ensaio. Entender as fases de um processo é essencial para começar a compreender as pluralidades contidas nele e, não seria um trabalho meu, se eu não pudesse analisar aquilo que foi criado.

Antes de dar início ao texto propriamente dito, sinto a necessidade de colocar aqui meus agradecimentos para que essa jornada, no curso de bacharelado em Artes Cênicas pudesse ser finalizada.

À minha mãe por ser a força motora de tudo que sou, com uma fé na minha capacidade quando eu mesma duvido; Ao meu irmão por ser um pedacinho doce de mundo; À Vitória, que me acompanha nas reflexões sobre amor desde 2017, quando éramos apenas meninas apaixonadas pela vida e secretamente uma pela outra e com quem partilho a compreensão de que o amor é querer se empenhar para estarmos juntas; Ao meu pai que em sua ausência, de alguma forma, faz-se presente; À Jenn, Mari e Rai por serem parceiras fiéis na busca pelo amor; À Giu,

com quem não divido apenas a sala de ensaio, mas a vida, estando sempre perto para acalantos, risadas e ensaios, por ter me impulsionado a começar este processo; Ao Maciel e à Lari por toparem a loucura de estar em um TCC sem fazer um TCC; À Lena e Jean, que fizeram parte deste processo e foram fundamentais para sua realização; À Let, que embora disse não para buscar o amor, trouxe a luz. À professora Lucienne Guedes não apenas pela orientação, mas pela restauração da fé na arte; À banca, Andréia Nhur, Ines Bushatsky e Leonardo Birche, pela disponibilidade em ler um TCC tão grande; Ao Henrique Rochelle, por ser ouvido para todas as minhas angústias acadêmicas, meu primeiro orientador e por me ensinar a pensar criticamente desde o primeiro ano; A todos os professores do Departamento de Artes Cênicas que contribuíram para minha formação; Aos técnicos de iluminação e cenografia Juliano, Gus, Nilton e Zito pela disponibilidade em fazer nossos sonhos saírem do papel; Aos meus amigos queridos da 020 por caminharmos juntos nas incertezas de uma pandemia e trabalharmos, com todos os desafios, para permanecermos unidos. À Jessica que continua me inspirando a criar quando penso na sua genialidade em vida; Aos meus amigos em São Paulo, que me ajudam a aguentar a distância de casa, em especial, a JUSP por ser minha parceira para tudo e por revisar este trabalho de madrugada; Aos meus amigos em Brasília, por serem casa; Aos Cumaprimos, que são meu espaço seguro, especialmente Rafa, Amanda, Nayla e Isa por me inspirarem a sonhar. Aos meus tios e tias que me apoiam constantemente, mesmo que meus sonhos pareçam absurdos para eles. E à minha avó, por ter topado responder o que era amor depois do falecimento do meu avô, no começo de 2024, o que me fez ter vontade de começar a pensar sobre o amor.

## **2. O que é ser artista ou por que falar de amor?**

Quando a ideia desse trabalho começou, não havia nenhuma perspectiva do que ele poderia vir a ser, apenas o desejo de falar de amor. Na maioria das vezes, é assim, não? Começa a surgir uma vontade, uma inquietação, uma pulga atrás da orelha acerca de um tema, uma figura, uma situação, e começamos nós, artistas, a refletir sobre possibilidades de criação a partir dessa pulga. Quase nunca a ideia é absolutamente evidente. Na maioria das vezes, é muito ampla e, logo, começam a surgir dúvidas: "Alguém já pensou nisso antes e, com certeza, criou uma obra

revolucionária sobre o tema? Talvez isso só seja importante para mim... Quem mais iria querer falar disso comigo? Criar a partir disso? Qual a necessidade desse tema?"

Demora um tempo até desenvolvermos a coragem para admitir: "Sim, eu quero criar algo sobre isso!" Para mim, antes de aceitar que eu queria criar sobre o amor e, mais do que isso, antes de compartilhar com outras pessoas que eu tinha essa vontade, eu precisava ficar em paz com ela.

Em quatro anos na Universidade de São Paulo, eu sempre me senti pouco artista. Eu não tinha uma ideia de peça, e escutava meus colegas falando sobre como eles achavam que seria interessante criar uma obra sobre X ou Y. E eu sempre me perguntava: "Será que estou no lugar errado? Por que não tenho esse fogo interno que me aflige para criar sobre algo?"

Eu sempre gostei de estar nos processos. Uma vez que alguém delimitava um tema, eu me empenhava como se ele partisse de mim, levava minhas ideias e contribuía, sim, como artista em criação ali dentro. Mas ter uma ideia motora de algo, eu mesma? Isso ainda não tinha acontecido e me fazia sentir, constantemente, como se eu não fosse ou não pudesse ser artista, mas sim uma mera executora de ideias alheias.

É peculiar pensar sobre essa ideia de "ser artista" e como ela é impressa na gente antes mesmo de entrarmos na universidade. Na minha prova de habilidades específicas, uma das etapas em grupo era falar, em roda, sobre as coisas através das quais gostaríamos de criar. A pergunta era exatamente: "Por que fazer teatro hoje? Se você fizesse uma peça hoje, sobre o que ela falaria?" Eu não lembro o que respondi, mas, definitivamente, foi uma resposta pronta sobre aquilo que eu achava que o professor-avaliador gostaria de ouvir.

Posteriormente, nos primeiros anos de faculdade, em que montamos dramaturgias *ipsis litteris*, vamos treinando responder "O que eu quero dizer com essa obra?". Seguindo o caminho, proposto pelo Departamento, de descoberta do que é ser artista, chegamos aos últimos anos da graduação tentando entender como impulsionar uma criação própria, ainda que partindo de um material, para responder o que nos move. Ao adentrar o bacharelado, começam a aparecer, em aula, dinâmicas para instigar os processos: "Responda cenicamente à pergunta: Qual é a sua inquietação com o mundo?", "Escreva em fluxo a partir do mote: Estou

incomodado com..., tenho urgência de..., me sinto motivado por...", "Responda: Qual é o seu teatro?". Esse processo era sempre muito angustiante. E eu via que não só para mim: as falas dos meus colegas também vinham carregadas de um medo de que a resposta não estivesse certa, de que não fosse nobre o suficiente, digna de uma criação.

Uma criação é intrinsecamente subjetiva-objetiva, com apontado pela psicologia cultural:

Sendo sempre compreendido de forma relacional, 'o processo de criação é uma articulação temporal realizada pela subjetividade, numa postura afetiva, como negação da objetividade, com vista a transformar esta objetividade numa nova objetividade, deixando nela a marca da subjetividade (ZANELLA et al. apud MAHEIRIE, 2005, p. 193).

Há um sujeito criador que produz algo, esse produto é objetivo, no entanto o impulso de criação parte de um desejo subjetivo que é refletido no próprio processo, que volta a ser objetivo em sua metodologia. Este material subjetivo-objetivo, passa a entrar em contato com o mundo, porque nada é isolado de sua perspectiva histórico-social. Chega-se por fim a um processo criativo, a uma formação do ser criador dentro disso.

No entanto, em relação à formação desse ser artista, há um problema com a maneira como a condução deste despertar artístico tem sido feita, e talvez não só dentro do departamento, mas em geral. Essa lógica de resposta às perguntas motivacionais cria uma expectativa de que os motivos para a criação estão sujeitos à aprovação. Ainda que as perguntas apontem para a subjetividade, estejam ligadas ao "eu-sujeito-mundo", por algum motivo, durante a minha formação, elas resultaram, para mim e para muitos de meus colegas, em uma tendência a responder o que parece ser importante para o mundo, o que parece que o espectador deve ir ao teatro para assistir, e não o que realmente nos move enquanto artistas.

O resultado dessa dinâmica de aprovação e justificativas é uma pluralidade de obras que dizem ao público quais são todos os problemas do mundo, provam para ele que aquela obra é essencial, têm algo a dizer, mas que, por conta disso, acabam se esquecendo de algo primordial ao teatro: criar um diálogo, um encontro, naquele momento, com aquele público presente, permitir que a sua criação objetiva-subjetiva encontre novas subjetividades a fim de gerar novos significados.

É claro que saber justificar seu projeto e sua criação é absolutamente necessário quando entramos no mercado de trabalho; afinal, é preciso vender para sobreviver. Mas, quando pensamos em um processo de formação, a necessidade da justificativa sempre me pareceu cortar as possibilidades antes mesmo de elas serem experimentadas.

Nós tentamos abolir essa lógica neste processo e apenas começar a experimentar, sem precisar de motivos. Essa escolha trouxe consequências, especialmente em uma dificuldade nossa, enquanto grupo, de retomar a objetividade para que o trabalho conseguisse chegar a um produto. No entanto, indo contra a lógica das justificativas, talvez, este seja o meu primeiro trabalho na faculdade que, realmente, parta de mim, de uma inquietação verdadeiramente interna, de uma vontade de entender mais sobre algo.

Escolher falar de amor, em certo momento, foi até vergonhoso. Afinal, o que é mais clichê do que isso? Sempre existiu um prejulgamento sobre o que isso poderia ser. Nós vamos desenvolvendo durante a formação, mesmo que sem intenção e em um processo natural, critérios para quais obras devem existir no mundo contemporâneo. E será que precisamos de mais uma que fale sobre amor?

Ao lermos diversos textos sobre a arte contemporânea, começa a aparecer essa ideia de que o artista contemporâneo é aquele que, com uma sensibilidade aguda às condições mundiais, percebe o próprio tempo e responde a ele com grandeza (QUILICI, 2015). O artista contemporâneo é capaz de olhar seu próprio tempo à distância, percebendo uma inquietação que o faz ter que criar.

Só temos que tomar cuidado para que o caráter distanciado do contemporâneo não nos afaste do público. Segundo Agamben:

Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatual; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 58).

Embora seja real que, para ser um artista contemporâneo, seja preciso saber olhar para nosso tempo com certa distância, temos que ser cautelosos com essa distância para que ela não se torne uma soberba capaz de afastar o espectador. O



público deve estar junto com o artista, questionando aquilo que está sendo criado e sobre o que se cria, enquanto a obra se desenvolve diante dele, afinal, o artista não pode pretender ser mais contemporâneo que o público e, no entanto, isso é o que várias vezes acontece, criando essa distância perigosa. Artista e público caminham juntos, filhos de um mesmo tempo - às vezes imersos neste tempo e às vezes conseguindo olhar para ele criticamente. Essa foi uma preocupação deste trabalho: que o espectador não ficasse tão distante a ponto de não se sentir pertencente à discussão. Talvez, por isso, tenhamos nos atraído pelo tema proposto e adotado a forma que desenvolvemos para o trabalho - a ser explicitada futuramente neste ensaio-relato-comentado.

Nessa jornada de se tornar um artista dentro do Departamento de Artes Cênicas, aos poucos e naturalmente, vamos aceitando a ideia de que o que criamos deve ser importante, deve ser necessário. Barthes escreve:

Qual a necessidade de contar esta história em vez daquela, de manter esta palavra mais do que aquela? [...] Por um lado, não há necessidade, mas, por outro, há no escritor, naquele que lê ou quer escrever, um apelo invencível para que o escrito seja fundamentado numa necessidade, seja garantido (BARTHES, 2015, p.138).

Barthes fala do escritor, da criação de um romance, mas o mesmo se aplica a qualquer forma de criação, independentemente da linguagem. Nós queremos que o que fazemos seja importante. Não temos como fugir disso. Mas o risco está em permitir que o medo de "não ser artista" impeça o trabalho, que o medo de "não ser necessário" faça desmoronar o processo.

Assim, para que este trabalho não sofresse de uma paralisia precoce, foi necessário abrir mão do peso do "ser artista", implementado em nós, estudantes, desde o primeiro ano, e ir em direção ao que Karlla Barreto Giroto escreve em seu artigo "*O que é ser um artista hoje?*", para o que responde:

Um conjunto que junta a capacidade de invenção/imaginação, a experimentação, a desobediência, a generosidade, a dúvida, a prudência e a habilidade de acariciar o que escapa - o tempo, a vida, as coisas que dão às jangadas mais do que aos navios. e a tentativa de dar forma a algo que já existe, mas que ainda está por fazer, se fazendo (GIROTO, 2017, p.159).

Não foi a minha tarefa pessoal neste TCC descobrir o que é ser artista, isso morava em um inconsciente distante, mas inevitavelmente seguindo um caminho de formação, respostas foram sendo encontradas. Certamente, respostas em constante mudança de acordo com cada processo e com a jornada eterna de se descobrir artista.

Depois de aceitar que eu gostaria de falar de amor, porque é um tema que sempre me intrigou, foi o momento de encontrar parceiras. E, quando fui falar com elas sobre a vontade de criar sobre o amor, o que as instigou, além do acaso, foi justamente a maneira apaixonada com a qual eu defendia o tema.

Eu poderia dizer que o desejo de falar de amor surgiu em mim porque, na minha vida, ele caminhou em uma dicotomia freudiana entre ausência e presença, ou porque, tendo sido criada em uma família tradicionalmente cristã, o amor ágape<sup>48</sup> e perfeito aparecia o tempo todo como uma meta impossível de ser alcançada, ou porque, desde muito cedo, minha mãe me contava sobre suas histórias de amor. Mas a verdade é que meu desejo veio da nossa eterna dificuldade em defini-lo, e, nisso, bell hooks e eu começamos a conversar. Ela tenta encontrar uma definição para ele.

Quando comecei a olhar para o amor, comecei a questionar: Quando, nas mais diversas linguagens artísticas, começamos a criar sobre o amor? Sempre fizemos isso? Em algum momento o amor foi tratado como pano de fundo para discussões políticas e coletivas, ao invés de ser o protagonista de várias histórias, tornando-se uma estratégia para a individualização do sujeito no drama? E será que em algum momento já teremos falado, pensado, questionado tudo que é possível em relação ao amor para que, enfim, possamos estar livres desse tema?

Nenhum desses questionamentos teve resposta, porque eles não foram a base da criação, mas de alguma forma eles se imbricam um pouco na narrativa que criamos para a peça. Talvez não haja uma resposta para eles, mas é bonito tentar respondê-las no campo da teoria - ainda que no teatro nossa teoria acabe virando prática e vice-versa. E tentar encontrar respostas para o inatingível tem um tanto a

---

<sup>48</sup> No grego antigo, não existe apenas uma palavra para definir o amor. Por causa disso, para a filosofia grega o amor é dividido 3 categorias: Eros (“ἔρως”), Philia (“φιλία”) e Ágape (“ἀγάπη”). Eros diz respeito ao amor romântico, conectado ao desejo sexual; Philia é o amor fraterno, relacionado à amizade e a um querer o bem do outro, e Ágape diz respeito ao amor caridoso, do auto sacrifício, e, posteriormente, na Bíblia, conectado a Deus. (GILES, 1993, p. 2, 46 e 62)

ver com o amor. Byung-Chul Han coloca que “nos primórdios da filosofia e da teoria, o logos e o eros caminhavam de mãos dadas. O logos não tem qualquer força sem o poder de eros” (HAN, 2017, p.87). Tentar responder algo envolve uma paixão, quase uma obsessão pela pesquisa, pela resposta que nunca é suficiente. Aquela pulga atrás da orelha, que abre este texto, e inicia toda a discussão sobre o entender-se artista, no fim, tem a ver com isso. É a ideia e o pensamento de mãos dadas com o desejo pela criação e a obsessão em abrir possibilidades de resposta.

Como já colocado, de nenhuma forma, eu estou tentando responder o'que é ser artista, porque é uma questão difícil demais e cheia de nuances e contradições para responder, de forma teórica, em um ensaio-relato-comentado de um Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Teatro, mas consigo olhar para trás hoje e entender que eu não era menos artista pelo fato de a ideia não partir de mim, assim como não sou mais artista hoje porque a deste trabalho partiu. Pouco importa de onde ou de quem vem a ideia. Como artistas, o que produzimos ao fim é um trabalho coletivo de ideias e experimentações somadas. Ficar preso no ego da ideia atrapalha que novas ideias se formem. Enfrentar o desafio de dirigir foi também aceitar o ser artista para além da ideia e, por isso, este trabalho é o que é hoje: uma tentativa de permitir descobrir o que é ser artista dentro do processo, descobrir o amor ao fazer isso também – o amor pelo processo, o amor pela descoberta e o amor por estarmos juntos em uma sala de ensaio, apenas tentando.

Embora não seja o objetivo deste trabalho responder, de forma teórica, a essa grande questão, eu, pelo menos, consegui encontrar alguma paz, ainda que momentânea, para o que me assombrou durante a graduação. Eu descobrir o ser artista quando encontrei a coragem para começar a criar sobre um tema que era tão nebuloso e, ao mesmo tempo, tão estimulante. Foi necessário deixar de lado todo o questionamento sobre o que é ser artista, sobre o que é o teatro contemporâneo, para finalmente conseguir começar a criar. Não é que todas as questões sobre ser artista tenham desaparecido; muito pelo contrário, elas habitaram o processo, mas não foram impeditivas para a criação. Começamos pela vontade, puramente por ela, ainda sem questionar se era algo bom ou não, se era digno de criação ou não – apenas experimentando e chegando a algo.

Talvez chegar à conclusão de que ser artista é “poder ter a coragem de não pedir permissão, executando a invenção pelas estranhezas das verdades,

relativizadas em suas intenções. Poder, a cada vez, fazer de novo e de novo e de novo. E sendo artista, não ser artista” (GIROTTTO, 2017, p.161) fosse o que o Departamento de Artes Cênicas da ECA-USP queria desde o começo, ainda que os caminhos para isso tenham sido sinuosos.

Em relação às inquietações sobre o contemporâneo, esta obra partiu de um desejo de evitar a distância da soberba artista-público e de tentar não dizer o que é importante para o mundo hoje, e sim instigar um espírito investigador na plateia e nos próprios atores. Quando sentamos, as quatro pessoas que encabeçam este projeto, Raíssa disse: “Eu quero fazer uma peça que minha mãe consiga assistir e entender, porque ela sempre vem ver as coisas que a gente faz aqui dentro e fala: ‘Achei muito bonito, filha, mas acho que não entendi...’”.

Este é, sim, um trabalho contemporâneo; ele olha para o seu próprio tempo com distanciamento e tenta propor algo novo, um Ministério do Amor em plena existência, como justificaria Nicolas Bourriaud:

As obras contemporâneas já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente, qualquer que seja a escala escolhida pelo artista (BOURRIAUD, 2009, p.18).

Criamos um modo de existência dentro da peça, porque olhamos para a nossa realidade e chegamos a conclusão que não habitávamos espaços onde o amor tinha uma existência possível.

Ao olhar para trás, é possível perceber que, com todos esses questionamentos e inquietações, o amor era o tema perfeito para ser contemporâneo sem instaurar um abismo de entendimento entre público e artistas, porque, quando tratado a partir do desejo pelo encontro com o outro, ele se torna acessível. Todos nós entendemos algo sobre o amor, vivenciamos sua esquisitice e temos dúvidas sobre o que ele é. E, no fim, ser artista:

Tem a ver com amor, sabe? Seres que amam mesmo. Porque a frequência de atualização é constante. Ir encontrando aqui e ali, onde for, formas de continuar. Por meio do amor, talvez? E não ser imune a nenhum tipo de beleza, observar as concatenações que elas provocam e não sair ileso delas, ao contrário, produzir (GIROTTTO, 2017, p.164).

Esse foi um pouco do processo que nos confirmou que deveríamos, sim, falar de amor, porque todas as etapas do trabalho acabaram se conectando a ele. E

então, só depois de muito experimentar e pesquisar ao longo do processo, começamos a entender: por que falar de amor hoje?

O amor está mais conectado com o mundo do que acreditamos. Isso ficou evidente com a leitura do livro de bell hooks, mas se tornou gritante quando entendemos que o verdadeiro motivo para falar de amor é dar um passo na direção do outro. “A crise atual da arte e também da literatura pode ser reduzida à crise da fantasia, ao desaparecimento do outro, ou seja, à agonia de Eros.” (HAN, 2017, p.74). As crises que vivemos hoje, não apenas na arte, mas no mundo, estão intimamente ligadas à nossa crescente dificuldade de empatia e ao desejo pela individualização. O sujeito contemporâneo encontra-se tão pseudo-consciente de seu tempo que permite tratar todas as relações sob um viés neoliberal.

Se, como artistas, queremos acreditar que a democracia e a liberdade são direitos, precisamos olhar para o amor como uma possibilidade real de transformação das dinâmicas mundiais.

Outra grande questão das nossas vidas atuais é: como seguir vivendo se nada mais parece fazer sentido? Se o mundo é tão horrível, há ainda motivos para tentar melhorá-lo, para transformá-lo, ou mesmo para arriscar olhar para ele através da fantasia? Han responde:

No seio do eros habita um “germe do universal”. Quando contemplo um belo corpo, já estou a caminho para o belo em si. O eros move e impinge a alma a “testemunhar no belo”, dele parte um impulso espiritual. A alma impulsionada por eros produz coisas belas e sobretudo ações belas, que possuem um valor universal (HAN, 2017, p.75).

Embora muito utópico, o amor e sua importância estão aqui também, na possibilidade de ver a vida como bela. Claro que isso permanece no campo da fantasia, pois, diante da atual situação política, social e climática do mundo, é praticamente impossível enxergá-lo assim. Nessa mesma citação, também é difícil concordar com um ideal universal de beleza. No entanto, há nessa citação algo poderoso: o sonho, a possibilidade de ver a vida como linda e possível de ser vivida. É preciso respirar um pouco no meio de todo o caos que vivemos, se não o único caminho é a desistência. Precisamos do amor para vislumbrar novas possibilidades, para não nos conformarmos com o fim do mundo. Han diz:

A verdadeira essência do amor consiste precisamente nisso, 'renunciar à consciência de si mesmo, esquecer-se num outro si-mesmo' [...] O amor enquanto conclusão absoluta atravessa a morte. É bem verdade que morremos no outro, mas dessa morte surge um retorno a si mesmo (HAN, 2017, p.47).

O amor oferece um retorno a si mesmo, um encontro com o outro e, no fim, com o mundo. A porta que o amor oferece é a de não exploração constante de si, pois, Han continua: “Numa sociedade do cansaço, de sujeitos de desempenho isolados em si mesmos, começa a se atrofiar completamente também o *thymos*<sup>49</sup>. Torna-se impossível um agir comum e universal, um nós. (HAN, 2017, p.77).

Falar de amor é falar da possibilidade de nascimento de algo novo. Ele introduz um modo diferente de existir: “deixa acontecer algo que a situação não consegue dar conta. Interrompe o igual em vantagem do outro. A essência do evento é a negatividade da ruptura que permite o surgimento de algo totalmente diferente” (HAN, 2017, p.79).

Mas como lidar com as controvérsias do amor? Com todo o imaginário coletivo que se tem sobre ele, e principalmente com a ideia de que o amor é, antes de tudo, romântico, pertencente ao campo individual e não ao coletivo e político?

Para responder a isso, tivemos que compreender que amor e política se encontram de formas inusitadas. Byung-Chul Han defende:

Amor e política [...] eles seriam como “dois instrumentos musicais completamente distintos em seu nome e em sua força, mas que combinados por um grande músico na mesma peça musical podem ter uma harmonia misteriosa”. A ação política enquanto cupidez comum por outra forma de vida, por outro mundo, tem relação direta com o eros. Ele apresenta uma fonte energética para o rebelar-se na política. Ele [o amor] interrompe a perspectiva do um e faz surgir o mundo a partir do ponto de vista do outro ou do diverso. A negatividade de uma reviravolta caracteriza o amor como experiência e encontro (HAN, 2017, p.78).

Como grupo, percebemos o que Han defende ao realizarmos saídas de campo, pois o amor aparece constantemente no espaço urbano, disfarçado em propagandas, moldando uma visão completamente deturpada sobre ele. No entanto,

---

<sup>49</sup> Thymos é entendido por Byung-Chul Han como animação, impulso e vontade.

em meio a um mar de amor midático, encontramos uma ou outra pichação que traz o amor para o campo político, para uma chama de revolução.

Ao percebermos todas as nuances do amor - que é sim romântico, e existe no plano individual, mas também tem uma força coletiva -, aquietando nossos corações em precisar justificar porquê falar de amor - embora eu tenha acabado de fazer isso neste trecho do texto - e caminhando pelas incertezas de um processo coletivo, do ser artista e do teatro contemporâneo, finalmente, chegamos a essa peça.

Por mais que desejemos, a obra nunca estará finalizada. Nunca será perfeita. Nunca abarcará tudo o que gostaríamos. Sair da fantasia para a realidade nunca será suficiente — mas que bom que ainda tentamos. E que escolhemos fazer isso falando de amor.

### **3. Conceitos da bell hooks na sala de ensaio**

“Sob a influência de um encontro de amor, tenho que inverter de cabeça para baixo meu modo usual de viver e minha situação” (BADIOU, 2003, p.63). Neste trecho, escolhemos tratar o encontro entre as pessoas do grupo como um encontro amoroso, criando paralelos com o processo de estabelecimento de uma relação saudável e da criação das bases para um relacionamento frutífero.

Em um encontro amoroso, vamos descobrindo aos poucos quem é o outro, como nos relacionamos com ele e fazemos escolhas para nos empenhar na construção da relação. Da mesma forma, para esse grupo de pessoas que falaria de amor juntas, mas que não eram íntimas antes desse processo, foi necessário estarmos abertos a inverter nossa perspectiva e a enxergar o mundo – ou o que seria o nosso mundo nesse processo – de outras maneiras.

Essa é uma peculiaridade deste trabalho: não somos um grupo de amigos que já trabalhou junto em outras disciplinas da faculdade e que decidiu continuar a parceria no nosso último trabalho no curso, como geralmente acontece. Muito pelo contrário, éramos colegas de sala. Claro que tínhamos algumas proximidades – uns mais que outros –, mas o conjunto de pessoas, em si, não era um grupo ainda. Éramos apenas um agrupamento, uma junção arbitrária de indivíduos, que, com o tempo, precisaria se tornar um grupo – um coletivo unido por afinidades e objetivos em comum. Sobre estes dois conceitos, Rosyane Trotta explica:

Entre a iniciativa de se agrupar e o fenômeno de se tornar grupo há um longo investimento, tanto no que se refere ao exercício da criação cênica quanto do próprio coletivo. Digo exercício pensando no ato de exercer, no qual, nesse caso, não deixa de estar envolvido o ato de exercitar, de testar formas e meios de desconstruir e de fazer de outro modo. Muitos componentes desse processo advêm das condições existentes, que o grupo busca mudar e melhorar: espaço, horário e condições de trabalho, por exemplo, afetam diretamente a grupalidade nos primeiros anos de formação e chegam a se constituir como os primeiros focos de conflito. No processo de embate para o consenso, em todos os campos, está a base da estruturação do grupo, porque de fato ainda não há identidade, mas apenas um grupo em busca de si mesmo (TROTТА, 2011, p. 213).

Como citado no tópico *"O que é ser artista ou por que falar de amor?"*, nosso primeiro encontro foi temático, no interesse em falar de amor, assim como duas pessoas que se conhecem em um bar e começam a conversar sobre um assunto de interesse mútuo. Nessa primeira conversa, havia o desafio de persuadir os outros a também se apaixonarem por uma ideia simples, que, até então, só existia na minha cabeça. "O diretor deve saber cativar o coletivo e cada um dos atores, deve ser capaz de colocar o ator em condições tais quais este, sentindo sua responsabilidade pessoal sobre o papel, torne-se o mais ativo possível" (KNEBEL, 2016, p.21). Enquanto Knebel, neste trecho, se refere ao princípio da análise ativa, no meu caso, essa mesma lógica foi aplicada a todos aqueles que convidei para embarcar nessa jornada. Era preciso criar nos meus futuros companheiros não só o desejo em falar de amor, mas a responsabilidade de exercer este papel. A figura da direção exerce uma responsabilidade sobre a condução do processo, que, várias vezes, significa gerir as relações, assim como as expectativas a fim de manter os participantes do grupo interessados pela sala de ensaio - essa reflexão será desenvolvida mais adiante no que concerne à responsabilidade dos próprios atores neste interesse e engajamento.

Depois do encontro inicial entre as quatro pessoas deste TCC, foi necessário decidir quem seriam os atores convidados para participar do processo, já que havia o desejo de contar com um elenco grande, indo contra a tendência de monologização provocada pela escassez de meios de produção e pelo crescimento do individualismo no mundo contemporâneo. Conversamos sobre quem gostaríamos de chamar para integrar o processo, sobre o que seria importante em relação a quem essas pessoas são e sobre o que era sagrado para nós na sala de ensaio. Por



fim, decidimos convidar mais quatro atores e uma pessoa para desenvolver a dramaturgia.

A cada nova pessoa convidada para participar deste processo, surgiam receios de que a ideia pudesse ser descredibilizada. Afinal, não há nenhuma garantia sobre um trabalho que parte de uma ideia tão ampla quanto o amor – não há como prever se será bem-sucedido ou não.

Tudo que podíamos fazer era confiar que o interesse das pessoas em falar de amor estivesse ali, mesmo que elas ainda não soubessem, e tentar garantir que o trabalho a ser realizado envolvesse prazer e que todos estivessem confortáveis e seguros. A meta era que o “encontro casual criasse práticas artísticas correspondentes, isto é, uma forma de arte cujo substrato é dado pela intersubjetividade e tem como tema central o estar juntos, o encontro” (BOURRIAUD, 2009, p.21). E, com muito empenho de todas as partes, isso aconteceu.

Buscando ter êxito no processo verdadeiro de formação de um grupo – ou, seguindo o paralelo anterior, no que seria um primeiro mês promissor após a conversa no bar –, utilizamos os princípios de bell hooks. Durante este sub-capítulo, haverá citações de bell hooks que servem como norteadoras de cada novo princípio utilizado dentro da sala de ensaio. Algumas vezes, eles estarão na forma de citações diretas dentro do texto, e outras vezes no formato de citações deslocadas que iniciam um novo princípio.

Sempre acreditei que a maioria das questões pessoais, sejam elas incômodos ou preferências, precisam ser colocadas logo no início do processo, para que todos os envolvidos estejam cientes daquilo que pode gerar conflitos na criação. Em *Tudo Sobre o Amor: Novas Perspectivas*, bell hooks fala constantemente sobre a construção de uma sociedade amorosa. E, embora essa seja a utopia máxima do livro, aqui, neste processo, talvez pudéssemos, ao menos, tentar estabelecer uma sala de ensaio amorosa.

Já havia adotado, em outras criações, a prática de estabelecer uma conversa logo no primeiro dia sobre incômodos e preferências. Se amar é um compromisso com o bem-estar do outro e, como bell hooks, citando Erich Fromm, coloca, o amor é “a vontade de se empenhar ao máximo para promover o próprio crescimento espiritual ou o de outra pessoa” (HOOKS apud FROMM, 2021, p.46), era necessário

que concordássemos sobre o que seria essa sala de ensaio amorosa. Foi exatamente isso que fizemos: em uma conversa honesta, compartilhamos nossas questões, incômodos e desejos para este processo.

Enfim, entendemos, juntos, que uma sala de ensaio também é um espaço de crescimento – artístico e espiritual – e que apenas com todos os participantes dispostos a promover esse crescimento, tanto em si mesmos quanto nos outros, poderíamos criar um ambiente seguro e confortável para todos.

Foi necessário ter essa conversa logo no início, deixar evidente tudo aquilo que era importante para a gente, tendo como base as definições previstas por bell hooks:

Definições são pontos de partida fundamentais para a imaginação. O que não podemos imaginar não pode vir a ser. Uma boa definição marca nosso ponto de partida e nos permite saber aonde queremos chegar. Conforme nos movemos em direção ao destino desejado, exploramos o caminho, criando um mapa. Precisamos de um mapa para nos guiar em nossa jornada até o amor — partindo de um lugar em que sabemos a que nos referimos quando falamos de amor (HOOKS, 2021, p.55).

Várias vezes, durante 1 ano de processo, retomamos este “primeiro mês de relacionamento”, ou nos disponibilizamos a conversar de novo, de novo e de novo, para garantir nosso espaço amoroso. Esse processo da conversa foi importante porque permitiu que imaginássemos um novo padrão para as salas de ensaio, diferente dos que tínhamos vivenciado anteriormente em outros processos.

Sabendo que “a atualidade disponível é a temporalidade do igual” (HAN, 2017, p.31) foi significativo perceber que, mesmo sendo um grupo de pessoas tão diferentes, conseguimos chegar a um resultado que integrasse, na medida do possível, os nossos desejos. Sempre houve um respeito profundo pelas ideias do outro. Isso não significa que não ocorreram discordâncias, mas foi no respeito, na compreensão e na concessão que este trabalho se construiu. Em diálogo com Byung-Chul Han, bell hooks escreve:

Quando somos ensinados que a segurança está na semelhança, qualquer tipo de diferença parece uma ameaça. Quando escolhemos amar, escolhemos nos mover contra o medo — contra a alienação e a separação. A escolha por amar é uma escolha por conectar — por nos encontrarmos no outro (HOOKS, 2021, p.129).

Aos poucos, fomos entendendo que a diferença era uma potência neste trabalho, que poderíamos chegar a uma criação que não tivesse a cara de apenas uma pessoa, mas de todas as envolvidas - ainda que, contraditoriamente, as quatro criadoras que estavam no processo de conclusão do curso acabassem por ter um papel maior na tomada de decisões.

Com o passar do tempo, também ficou evidente, como em qualquer relação amorosa, que era preciso, na medida do possível, abrir mão do controle, afinal “o amor não prevalecerá em qualquer situação em que uma das partes queira manter o controle” (HOOKS, 2021. p.184) e isso não foi fácil, porque lidar com as dinâmicas de poder dentro da sala de ensaio é um fato. Os pressupostos são muitos: desde a figura do diretor autoritário, até o imaginário sobre o que deve ser um processo colaborativo que pressupõe a extinção das hierarquias e a manutenção das funções, até a própria noção de que em um grupo de nove pessoas, quatro lideravam o projeto por fazerem dele seu Trabalho de Conclusão de Curso.

Com muito diálogo e na prática fomos tentando lidar com esses paradigmas. E isso exigiu esforço. “De modo realista, ser parte de uma comunidade amorosa não significa que não vamos encarar conflitos, traições, ações positivas com resultados negativos ou coisas ruins acontecendo com pessoas boas” (HOOKS, 2021, p.171). Tivemos que fazer sacrifícios.

Foi, em grande parte, por causa daquela conversa inicial que conseguimos navegar pelos desafios. Mesmo diante de nossas divergências, havíamos estabelecido acordos muito claros, especialmente sobre fofocas e sobre a impossibilidade de qualquer forma de violência ou abuso no processo. Afinal, “amor e abuso não podem coexistir. Abuso e negligência são, por definição, opostos a cuidado” (HOOKS, 2021, p.48). Como condutores, precisávamos compreender que estávamos lidando com outras pessoas – diferentes daquelas que já conhecíamos e amávamos – e que elas precisavam se sentir vistas e ouvidas para desejar criar. A partir do momento em que o desrespeito entra no processo de criação, o trabalho está comprometido. É muito difícil retornar a partir desse ponto. Por isso, desde o início, tentamos garantir que isso não acontecesse. Onde há violência, não há espaço seguro para a criação.

Esses sacrifícios supracitados ocorreram em dois níveis: primeiro, no comprometimento necessário para sustentar um processo de criação como este;

segundo, na necessidade de abrir mão do apego às próprias ideias. Mas foram só por estes sacrifícios que chegamos ao resultado que temos hoje, uma peça cuja forma nenhuma de nós desenvolveria sozinha, misturando o que acreditamos sobre teatro e nos divertindo fazendo-a. Sobre este princípio, bell hooks coloca:

A disposição para se sacrificar é uma dimensão necessária da prática do amor e da vida em comunidade. Nenhuma de nós pode ter tudo do jeito como queremos o tempo todo. Abrir mão de alguma coisa é uma maneira de sustentar um compromisso com o bem-estar coletivo. Nossa disposição de fazer sacrifícios reflete nossa consciência da interdependência (HOOKS, 2021, p.174).

Outro conceito importante de bell hooks que estabelecemos como regra na sala de ensaio foi a honestidade. Esse princípio também se mostrou essencial para compreendermos os sacrifícios que foram sendo feitos ao longo do processo. Estávamos lidando com nove pessoas, cada uma com seus compromissos profissionais e pessoais, além de suas responsabilidades acadêmicas, uma vez que todos eram estudantes da Universidade de São Paulo. Muitas vezes, dedicávamos mais de uma hora apenas para definir o cronograma de ensaios.

Em mais de um momento, tivemos que lidar com perdas. Duas pessoas precisaram sair definitivamente do processo – um ator e a dramaturga – devido a oportunidades que surgiram ao longo da criação. Além disso, enfrentamos algumas ausências prolongadas. Eu mesma precisei me afastar por um mês por conta de um intercâmbio para a Rússia, e foi necessário encontrar formas de contornar essa situação. Jenn precisou se ausentar por três semanas para uma viagem pessoal. Raíssa conseguiu um emprego CLT, o que demandou ajustes em nossa agenda – assim como aconteceu com Jenn e, também, com Larissa, atriz convidada. E até mesmo agora, a um mês da finalização deste processo, uma das atrizes convidadas, Giuliana, foi convocada para uma vaga de emprego, e vamos lidar com essa nova adaptação.

Para que esse processo funcionasse, era fundamental compreendermos que, embora quiséssemos estar 100% comprometidas com sua realização, também tínhamos necessidades materiais, precisávamos trabalhar e não podíamos exigir que as pessoas se dedicassem exclusivamente à nossa peça quando não havia possibilidade de remuneração.

Praticamente todos os membros do grupo enfrentaram a dualidade de querer estar focados nos ensaios, mas terem compromissos profissionais que impediavam essa dedicação plena. Então, fomos nos ajustando. A cada novo desafio nas agendas de cada um, nos reuníamos, conversávamos e buscávamos entender o que poderia ser feito. Os sacrifícios aconteciam dos dois lados: tanto de quem enfrentava o problema, quanto do grupo, que se reorganizava para que essa pessoa pudesse conciliar sua realização pessoal e profissional com o processo artístico.

Em diversos momentos, a questão das agendas gerou frustrações, exigindo ensaios mais curtos, em horários difíceis ou aos finais de semana. No entanto, tínhamos a certeza de que queríamos continuar juntos e de que o que estávamos construindo — não apenas o trabalho em si, mas também o espaço amoroso da sala de ensaio — valia o sacrifício. Apesar das dificuldades, conseguimos manter a regularidade de ensaios necessária para a criação.

“O movimento que parte do estar só para a comunidade aumenta nossa capacidade de companheirismo” (HOOKS, 2021, p.173). Não estávamos sozinhos quando os problemas surgiam e podíamos contar uns com os outros para encontrar soluções. Essa mesma citação também pode ser aplicada à relação que eu e Jenn desenvolvemos para lidar com uma direção compartilhada, baseada na parceria e na colaboração.

Quando, no início do processo, naquele momento de persuasão, Jenn, depois de mostrar interesse em falar de amor, expressou um desejo por dirigir também foi um desafio para mim aceitar o que isso poderia significar. Como eu poderia abrir mão da direção e permitir que outra pessoa a executasse comigo? A ideia partiu da minha obsessão com o amor e de constantes conversas sobre isso no meu círculo íntimo. Eu escolhi dirigir e não atuar, porque a ideia era sagrada para mim. Como fazer esse exercício de confiança total no outro? E mais uma vez, eu e Jenn não éramos próximas, não tínhamos nenhuma confiança pré-estabelecida, éramos colegas de sala que, às vezes, iam para uma mesma festa e se divertiam juntas. Mas nunca tínhamos tido uma conversa profunda e significativa. Nada indicava o que poderia acontecer com essa união inesperada.

Eu precisava abrir mão do controle da condução do processo se quiséssemos manter a união formada entre eu, Raíssa, Mari e Jenn na disciplina de TCC 1, em um momento que mais parece um abate para determinar quais serão os grupos.

Lidar com isso foi delicado e careceu de fé. Tanto eu, quanto Jenn, somos atrizes também e havíamos sido convidadas para fazer parte de um outro grupo de TCC como atuantes. Para Mari, parecia ser muito importante a presença da Jenn, uma vez que Jenn já a tinha dirigido antes em outro processo. E para mim, era importante a presença da Mari, porque foi a primeira pessoa que eu convidei para caminhar comigo nessa ideia.

De novo, entender o amor como o empenho para o bem estar do outro e o empenho para o crescimento espiritual de si e do outro precisava ser internalizado para que pudéssemos seguir em frente, juntas. Demoramos a tomar uma decisão, e esse se tornou um momento decisivo. Sem muitas esperanças de que trabalharíamos juntas e arriscando meu desejo pessoal de falar de amor, já que os demais grupos estavam sendo formados com outras temáticas, olhei para Jenn e disse: “Se você topa, eu topo. Se você falar agora ‘bora”, a gente fecha”. E ela respondeu: “se você topa agora também, eu topo”.

Foi com essas frases, que já indicavam que estaríamos juntas e que a parceria seria a base da nossa direção, que tomamos a decisão de formar o grupo. O sentimento que veio depois era uma mistura de medo, com empolgação, com as mais diversas incertezas e alguma fé de que conseguiríamos fazer funcionar.

E, no fim, foi bom. Claro que a gente precisou ir se entendendo, conversando constantemente e aprendendo com os modos de dirigir de uma e da outra, mas essa união fez com que conseguíssemos dividir nossos focos e fortalecer uma a outra. Jenn sempre expressou um desejo nas visualidades, enquanto eu, pela minha relação com atuação, queria poder focar nos atores. Nós duas tínhamos interesse em estudar procedimentos de criação, Jenn focando no uso de objetos e eu no trabalho do ator. Foi na semelhança e na diferença que nos entendemos. E isso não significou que nos isolamos nos nossos “campos”. Jenn tinha total liberdade para dirigir os atores e eu para ajudar a pensar a visualidade. E depois descobrimos que poderíamos nos apoiar nesse caminho para entender a encenação, que uma coisa não acontece sem a outra e que seríamos as duas também encenadoras desse processo.

Além disso, ter uma direção compartilhada permitiu que eu e Jenn pudéssemos confiar uma na outra para nos ausentarmos por períodos, caso necessário. Quando eu passei para uma residência de um mês na Rússia para

estudar atuação, foi Jenn que me garantiu que eu poderia ir, que ela cuidaria de tudo. E quando ela assumiu uma vaga no Museu da Diversidade, ou quando ela precisou fazer uma viagem pessoal de 3 semanas, fui eu que garanti para ela que estava tudo bem, que seguiríamos juntas.

Assim sendo, como ter uma direção compartilhada influenciou o trabalho dos atores? Essa era uma das minhas preocupações iniciais quando cogitamos dirigir a duas. Eu já tinha escutado várias pessoas falando como isso era difícil para os atores, porque uma hora um diretor diz algo, e depois o outro contradiz. Então entendemos que, para a direção compartilhada funcionar, precisávamos estar alinhadas e não nos contradizermos na frente deles. Precisamos confiar que a condução de uma ou da outra, tinha a liberdade para comentar o que achasse pertinente e depois entenderíamos como ir equiparando nossas ideias e pensamentos. O mesmo pode ser dito em relação ao ego de ocupar a posição de direção. Estando em duas, não poderíamos permitir que a necessidade de explicitar que uma proposta vinha de uma ou de outra a fim de obter reconhecimento, seja dentro da sala de ensaio ou fora dela, atingisse o processo. Tudo que essa peça é e que esse trabalho foi, no que concerne a direção, é um mérito duplo. Ainda que existam momentos dentro da peça e dentro do processo que podem ser atribuídos para cada uma, não podemos cair na armadilha da separação, porque isso destruiria o processo, viraria uma guerra de quem conduz melhor. Cada parte aqui, faz um todo e o nosso trabalho de direção precisava ser assim: sem apagar a individualidade de uma e de outra, e deixando nossos egos de lado, conduzir juntas.

Em suma, ter duas pessoas na condução foi benéfico para os atores, porque eles tinham duas figuras a quem recorrer em momentos de angústia. O que vem a seguir pode parecer problemático, mas o paralelo é possível. Em um dos capítulos de bell hooks sobre a construção do amor na infância, ela escreve: “Num lar amoroso em que vários adultos exercem cuidados parentais, se uma criança sente que um deles está sendo injusto, pode apelar a outro por mediação, compreensão ou apoio” (HOOKS, 2021, p. 70). De forma alguma, eu estou comparando a função de direção a uma função parental, afinal a figura materna tem muitas complexidades por si só, muitas vezes atrelada a uma perda de subjetividade a partir do momento em que só se pode ser entendida como mãe, perde-se até o próprio nome. Assim como não pretendo fazer uma comparação entre atuentes e crianças. O que quero

trazer aqui fazendo uso dessa citação é apenas a reflexão sobre existirem duas pessoas que ocupam a mesma função de condução e como evita a instauração de uma figura de poder autoritária. Em um processo de criação existem conflitos, existe angústia, e foi muito benéfico poder partilhar a direção para a condução desses momentos, porque os atores sentiam que tinham possibilidades de a quem recorrer quando não se sentiam ouvidos. Nessa dinâmica, eu e Jenn pudemos ter conversas abertas e honestas sobre como lidar com a condução do processo, permitindo que uma e outra apontasse coisas que poderiam ser ajustadas a fim de melhorar nossa prática. Em mais de um caso, Jenn foi ouvido para a insatisfação dos atores, e o mesmo aconteceu comigo. Tudo dependia do grau de proximidade que nós tínhamos com eles. Eles confiavam mais em uma ou na outra para se abrirem e o fato de estarmos juntas nessa jornada de direção, mesmo que tivéssemos focos diferentes, conseguiu criar um diálogo importante para o desenvolvimento da nossa ética amorosa na sala de ensaio e no processo como um todo.

Por fim, um último conceito de bell hooks que precisou ser trabalhado na sala de ensaio, e que demorou até conseguirmos estabelecê-lo – e talvez até hoje estejamos em um processo de sucesso e falha – foi a relação entre autoaceitação, medo, culpa e responsabilidade. Talvez esse tenha sido o conceito mais delicado, porque está mais entrelaçado com o trabalho do ator. A relação entre esses quatro elementos, quando não é bem trabalhada, pode ser paralisante.

bell hooks argumenta que a autoaceitação é essencial para estabelecer relacionamentos amorosos saudáveis, tanto com os outros quanto consigo mesmo. A auto aceitação, segundo ela, não significa um estado de perfeição, mas sim a disposição de olhar-se com honestidade, enfrentar as próprias falhas e, a partir disso, buscar o crescimento e a transformação.

Se pensarmos no trabalho do ator sobre si mesmo, conseguimos encontrar paralelos com essa mesma ideia. No capítulo “*O Contemporâneo e as Experiências do Tempo*”, do livro “*O ator-performer e as poéticas da transformação de si*”, Cassiano Sydow Quilici comenta sobre a nossa disposição de olhar não só para o mundo, mas para nós mesmos. Stanislavski e Grotowski falam sobre a observação do mundo e de si como ferramentas para o estado de criação e que o teatro deve ser tratado como um ofício, que não é o mero desenvolvimento de uma técnica, mas o desenvolvimento da integridade humana. O trabalho do ator inevitavelmente



precisa passar pela subjetividade dos criadores, e eles devem estar dispostos a olhar para si, aceitar o que precisa ser desenvolvido e trabalhar para isso, seja no campo técnico ou subjetivo. Mas o que isso significa quando esse olhar pode colocar em risco as nossas próprias crenças sobre o amor ou, pior, evidenciar que, embora desejemos acreditar nisso, ele não está tão presente em nossa vida como gostaríamos?

Por causa desse medo de descobrirmos uma camada do amor com a qual não estávamos preparados para lidar, começamos a nos isentar nas experimentações. Sobre esse medo, bell hooks comenta: “A verdade é que, em nossa cultura, muitas pessoas não sabem o que é o amor. E esse desconhecimento parece um segredo horrível, uma ausência que precisamos esconder” (HOOKS, 2021, p. 53). Quando propúnhamos um improviso ou a elaboração de workshops, sempre caíamos em aspectos óbvios e superficiais sobre o amor. Os atores estavam se escondendo porque não sabiam como responder cenicamente aos questionamentos sobre o amor.

A isenção é típica do medo. E então começou a aparecer a relação da auto aceitação com a culpa. Todos nós estávamos frustrados por não conseguirmos aprofundar nada. Para bell hooks:

A auto aceitação é difícil para muitos de nós. Há uma voz interna que julga constantemente, primeiro nós mesmos e então os outros. Essa voz gosta da indulgência de uma crítica negativa sem fim. Como aprendemos a acreditar que a negatividade é mais realista, ela parece mais real do que qualquer voz positiva [...] longe de ser realista, o pensamento negativo é totalmente incapacitante (HOOKS, 2021, p.96).

Culpamos uns aos outros. Às vezes, ficava evidente para mim que os atores estavam se culpando por não avançarmos na pesquisa, e eu e Jenn nos culpávamos porque não sabíamos como conduzi-los por esse processo. Enquanto diretoras, nós não sabíamos como trabalhar para que eles ficassem à vontade, porque existe uma contradição entre o que bell hooks fala sobre o espaço de trabalho e o que a maioria dos textos teatrais coloca sobre a questão do desconforto na criação. Em *A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro*, Anne Bogart fala sobre o processo de lidar com o desconforto na sala de ensaio:

Quando se busca a autenticidade, não se pode esperar encontrar segurança e serenidade dentro de formas, peças, canções ou movimentos herdados. O que é preciso é reacender o fogo dentro da repetição e estar preparado para se expor aos seus efeitos. Esteja preparado para se sentir desconfortável. O bom ator corre o risco de se sentir desconfortável o tempo todo. Não há nada mais emocionante do que ensaiar com um ator que está disposto a pisar em território desconfortável. A insegurança mantém as linhas tensas. Se você tenta evitar sentir-se desconfortável com o que faz, não vai acontecer nada, porque o território permanece seguro - não é exposto. O desconforto gera brilho, realça a personalidade e desfaz a rotina (BOGART, 2011. p.117).

Como lidar com essa questão? Como, ao mesmo tempo, criar um espaço confortável e amoroso, permitindo que os atores habitem o desconforto para explorar as camadas de criação?

Como diretora, fui tentando, ao longo da criação, trazer as pessoas para a relação consigo mesmas através de perguntas e questionamentos. Era só isso que eu podia fazer, porque também não tinha as respostas para guiá-los de qualquer outra forma. Bogart continua:

O trabalho do diretor não é fornecer respostas, mas sim provocar interesse. É preciso encontrar as perguntas certas e perceber quando e como fazê-las. [...] O interesse é a principal ferramenta do artista e ocupa o território da insegurança pessoal- você não tem as respostas e é provocado pelas perguntas. Às vezes se sentirá incomodado em procurar no escuro por causa das coisas com que vai deparar. O que move o interesse é a curiosidade. O diretor faz perguntas simples e significativas, induzidas pela curiosidade (BOGART, 2011, p.132).

Esse percurso foi trazendo alguns resultados, mas não sem resistência. E chegou um momento em que o que bell hooks coloca sobre auto aceitação e responsabilidade teve que ser levado a sério. Precisamos:

[...] assumir a responsabilidade de criar objetivos conscientemente, de identificar as ações necessárias para alcançá-los, garantir que nosso comportamento está alinhado com nossos objetivos e prestar atenção ao resultado de nossas ações para que vejamos se elas estão nos levando onde queremos ir (HOOKS, 2021, p.101).

Eu precisava entender que tudo o que eu podia fazer para tentar estabelecer um espaço confortável para que eles pudessem trabalhar estava sendo feito. Precisava aceitar que, dentro do possível, eu estava tentando provocá-los a refletirem sobre o amor em suas vidas. Mas, no final, eu precisava aceitar que, como

Cassiano Sydow Quilici coloca no capítulo *Solidão Colaborativa* do livro *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*, os atores também devem ter a responsabilidade de trabalhar olhando para si, sem se deixarem enganar pela ideia de que o trabalho coletivo significa que eles não têm que se empenhar também nos seus momentos individuais e privados (QUILICI, 2015, p.69). Eu precisava aceitar que, se os atores não estivessem dispostos a investigar dentro de si, não havia nada que eu pudesse fazer para contornar essa situação. E então, todos precisaríamos aceitar o limite de que a nossa peça não chegaria onde gostaríamos que ela chegasse. E, se esse fosse o caso, precisaríamos aceitar que isso é um sintoma. Um sintoma de como nós, enquanto seres humanos e sociedade, temos dificuldade com o amor. É mais fácil distanciá-lo e deixá-lo inatingível do que lidar com a presença do desamor em nossas vidas.

Por coincidência, ou porque o processo sempre está presente no resultado, o enredo da nossa peça também trabalha com esse sintoma. O Ministério do Amor tem tanta dificuldade em lidar com o amor e o desamor que, a cada secretaria, vai ficando mais evidente que eles não sabem o que estão fazendo. Cada funcionário ali tenta, desesperadamente, trabalhar o amor, mas só no final a gente tem alguma resposta sobre ele.

Esse caminho da autoaceitação - e todo seu embate com medo, culpa e responsabilidade - é torto. Mas “se você cuidar das condições em que está trabalhando, as coisas começam inevitavelmente a acontecer. A física quântica sugere que nada está em repouso. Nada para. Nunca. Sempre existe movimento” (BOGART, 2011, p. 127). Uma hora, você está em paz com o que está criando; em outra, se culpa por tudo que deu e ainda pode dar errado. É devastador criar, e, se não fosse tão apaixonante e libertador, nenhum de nós o faria. Como bell hooks coloca: “Aprender como encarar nossos medos é uma das formas de abraçar o amor. Talvez nosso medo não vá embora, mas já não ficará no caminho” (HOOKS, 2021, p. 137). Tivemos que continuar, mesmo com medo e acabamos encontrando um caminho para o amor. Se estávamos tendo tanta dificuldade com o amor, talvez fosse mais fácil lidarmos com os clichês sobre ele.

Tentamos descobrir o amor e aceitar nossa dificuldade em estarmos vulneráveis explorando os clichês e, assim, acabamos percebendo que podíamos seguir por esse caminho. Não precisávamos ser revolucionários ao falar sobre o

amor, porque ele também habita as camadas conhecidas, e talvez trabalhar com os clichês já fosse mais do que o que estávamos fazendo antes. Foi preciso aceitar a nossa dificuldade, o nosso desamor - ou a falta de compreensão dele - para seguirmos: “Entrar em contato com o desamor interior e deixar que essa ausência de amor expresse sua dor é uma forma de retomar a jornada em direção ao amor” (HOOKS, 2021, p. 189). Retomando a comparação deste grupo com um relacionamento saudável, nós passamos por crises, mas escolhemos continuar juntos e, cá estamos, há um ano, desenvolvendo e criando uma sala de ensaio amorosa. “Para amar verdadeiramente, devemos aprender a misturar vários ingredientes — carinho, afeição, reconhecimento, respeito, compromisso e confiança, assim como honestidade e comunicação aberta” (HOOKS, 2021, p. 47).

Podemos dizer que conseguimos, tivemos sucesso neste micro experimento de aplicar os conceitos de bell hooks, não à sociedade, mas a uma sala de ensaio. Garantimos a mistura desses ingredientes, principalmente porque entendemos que não estávamos sozinhos e que queríamos descobrir juntos. Permitimos, portanto, que, na incerteza, no medo e na busca pelo amor, o eros se manifestasse como “uma cupidez revolucionária por uma forma de vida e de sociedade totalmente distinta. Sim, ele mantém de pé a fidelidade do porvir” (HAN, 2017, p. 81).

#### **4. Fases do Processo - da ideia ao desenho de cena**

Para esse momento do ensaio-relato-comentado, dividirei nosso processo em três fases primordiais. Embora eu gostaria de desenvolver uma análise dessas fases, devido a distância temporal em que este trabalho está sendo escrito, ainda não consigo olhar para o processo de forma distanciada. Sendo assim o que se apresentará aqui será incluído no escopo de relato comentado do processo, com um diálogo com autores que nos ajudam a entender mais sobre as etapas que todo processo criativo e de pesquisa passam.

Estivemos em processo por um ano, com ensaios duas vezes por semana desde abril de 2024 e ensaios três vezes por semana em 2025. O que trilhamos foi realmente um caminho do zero até chegar à peça que temos hoje, pois, como já dito anteriormente, a princípio não havia nada além de um desejo de falar de amor. Dessa forma, tivemos que primeiro descobrir o que nos interessava enquanto grupo, para depois começar a criar sobre o que foi decidido.

Com isso, passamos por três fases nesta pesquisa. A primeira fase, muito aberta, foi de descoberta e exploração do que poderia vir a ser o interesse desse trabalho; uma segunda fase marcada por uma crise, com o desaparecimento da certeza que tínhamos em relação ao texto dramático; e, por fim, a terceira e última, a qual nos encontramos agora enquanto este texto está sendo escrito, a fase de concretização, tanto do texto dramático quanto do trabalho de atuação e desenvolvimento da encenação.

Desde já, constato nesta introdução que o grande complicador deste processo foi a dificuldade em estabelecer um material, em definir uma dramaturgia clara e estruturada. Por causa disso, passamos muito tempo testando diversas hipóteses. Por um lado, isso foi positivo, pois aconteceu paralelamente ao estabelecimento das bases para a formação de um grupo e de uma sala de ensaio amorosa. Por outro, quando finalmente definimos a dramaturgia, tivemos que correr contra o tempo para levantar o material. Não deu tempo de explorá-lo tanto quanto teria sido possível caso ele tivesse surgido mais cedo no processo. No entanto, não poderíamos permitir que esse processo fosse consumido pelo tempo. Se eu e Jenn, como diretoras, tivéssemos decidido impor às pessoas um pré-desejo, em vez de permitir que descobríssemos coletivamente, não teria sido possível estabelecer uma sala de ensaio amorosa.

### → Fase 1 - A falta de definição ou a tentativa de descoberta

O momento mais frágil na pesquisa artística se encontra em seu nascimento, quando ainda não tem nem mesmo um nome, muito menos resultados visíveis e quantificáveis em potencial. Esse é o momento criativo em que a artista se encontra trabalhando com o objeto de pesquisa sem saber ainda exatamente aonde ele a levará nem conseguir imaginar como tornará seu trabalho público (ROYO, 2015, p.534).

Como já explicitado anteriormente, esse processo começou a partir de um mote muito pouco definido: pesquisar o amor e estudar o livro de bell hooks, *Tudo Sobre Amor - Novas Perspectivas*. Embora, quando começamos, tudo parecesse estar certo, assim que entramos na sala de ensaio, tivemos um problema: não sabíamos como começar a pesquisar. Estávamos habituadas aos modelos de

realização de workshops<sup>50</sup> para levantar uma dramaturgia, mas, mesmo para fazermos workshops, precisávamos ter algum escopo melhor definido do que apenas "amor".

Fizemos um primeiro encontro, em que as pessoas puderam, a partir de ferramentas que eu e Jenn elaboramos, mostrar um pouco dos seus interesses. Fizemos uma proposta de trabalhar com objetos que apresentassem a subjetividade de cada um. Isso funcionou para criar um espaço de intimidade entre o grupo. Foi interessante observar como as pessoas escolhiam se apresentar, e a partir de qual característica. Depois, começamos a trabalhar com imagens, então pedimos workshops iniciais. Neste momento, como direção, falhamos em estabelecer uma pergunta concreta a qual os atores pudessem responder cenicamente. E, talvez por isso, tudo parecia muito raso, muito vazio, porque, no fundo, não tínhamos um objeto de estudo real, apenas uma ideia sobre amor.

Sendo assim, decidimos suspender os ensaios práticos e passar o restante dos ensaios estudando os capítulos de bell hooks. Precisávamos adentrar no livro para decidir se, a partir dele, poderíamos fechar um pouco o nosso escopo. Nossas discussões sempre foram muito valiosas, porque tinham um caráter de compartilhamento de experiências. Debatíamos os capítulos, ao mesmo tempo em que compartilhávamos nossas próprias vivências. Compartilhar uma história, uma experiência tem um valor para a formação de um grupo, de um imaginário coletivo sobre determinado assunto. Ailton Krenak, por uma perspectiva indígena, aborda como esse momento de compartilhamento é capaz de criar um sujeito coletivo:

É o mais velho contando uma história, ou um mais novo que teve uma experiência que pode compartilhar com o coletivo que ele pertence e isso vai integrando um sentido da vida, enriquecendo a experiência da vida de cada sujeito, mas constituindo um sujeito coletivo (KRENAK, 2018).

Trabalhar dessa forma, permitindo que a escuta sobre o outro acontecesse de maneira ativa, e impulsionados pelos capítulos de bell hooks foi sendo desenvolvido

---

<sup>50</sup> Entendemos workshops aqui como uma pergunta mote lançada a ser respondida cenicamente por todos os membros do grupo, incluindo diretores. É uma quase cena e uma maneira de cada indivíduo do processo colocar sua subjetividade em relação ao tema. Não temos como negar que nossa formação na Universidade de São Paulo, com professores pioneiros do processo colaborativo de grupo, faz com que nossa visão de workshop tenha suas bases, primordialmente, nos moldes do Teatro da Vertigem.

um caráter de grupo para o agrupamento. Esse período foi ótimo, pois sempre saíamos das salas investidos a pensar sobre o amor. Porém, quando essa etapa se finalizou, ainda não tínhamos encontrado nenhuma definição sobre o que estávamos procurando, acabamos realizando experimentações vazias.

Decidimos, então, partir para as saídas de campo<sup>51</sup>, acreditando que seriam oportunidades para encontrar o objeto de pesquisa no mundo real. Fizemos duas: uma deriva pelo Butantã e uma saída no Dia dos Namorados. As duas resultaram em algum material, mas, de novo, nada concreto que nos apontasse direções.

Quando começamos um processo com um grupo de pessoas que não conhecemos e que não nos conhecem, é muito fácil cair na armadilha de deixar o coletivo nos guiar. Não que seja exatamente uma armadilha, mas, para um processo de criação, pode ser. Queremos que gostem da gente, queremos gostar uns dos outros e, então, postergamos tomar decisões difíceis para tentar garantir que não haja um problema logo de início. Em *Jogos teatrais para a sala de aula: um manual para o professor*, Viola Spolin comenta sobre como, em sala de aula, temos a tendência de nos escondermos atrás do medo do olhar alheio: "Nenhum de nós está totalmente livre da necessidade de dar e receber aprovação ou desaprovação. No entanto, a necessidade de olhar para os outros para dizer onde estamos, quem somos e o que está acontecendo resulta em uma séria perda da experiência pessoal" (SPOLIN, 2017, p.37). E o mesmo acontece na sala de ensaio, em um grupo de pessoas com as quais ainda não foi estabelecida uma relação de confiança. Nós éramos frágeis, tínhamos medo do que lidar com algum tipo de desconforto poderia trazer, e estávamos tentando garantir que todos ficassem felizes. Paralelamente ao que acontece na sala de ensaio, bell hooks fala sobre como em relacionamentos amorosos temos dificuldade de lidar com a emergência de conflitos:

Quando encaramos a dor nos relacionamentos, nossa primeira reação geralmente é cortar os laços em vez de manter o compromisso. Quando seguimos o caminho do amor e o conflito emerge dentro de nós, ou entre nós e outras pessoas, é desanimador, especialmente quando não conseguimos lidar com nossas dificuldades facilmente.[...] A dor pode ser o

<sup>51</sup> Entendemos saída de campo como um encontro fora da sala de ensaio em que os membros do grupo tem um objetivo específico. Nas duas saídas de campo que fizemos, as diretoras elaboraram uma espécie de programa performativo que todos deveriam seguir a fim de entrar em contato com facetas do amor nas ruas.

limiar que [as pessoas] precisam cruzar para participar da felicidade do amor. Ao fugir da dor, elas nunca conhecem a totalidade do prazer de amar (HOOKS, 2021, p.191).

Naquele momento éramos assim também. Era muito cedo para criar conflitos, e talvez tomar uma decisão parecesse como uma forma de gerar um primeiro conflito que queríamos postergar

É muito difícil não olhar para esse primeiro momento como uma grande perda de tempo, pois estávamos enrolando para fazer definições porque não confiávamos na relação de grupo que tínhamos estabelecido. Mas, apesar de tudo, não foi uma perda de tempo. Era necessário que nós entendêssemos nossa possível dinâmica como grupo, e também era urgente que todos nós compreendêssemos a necessidade de estabelecer delimitações. Com essa frustração de não conseguirmos nos encontrar com o amor, Victoria Pérez Royo, em *Sobre a pesquisa nas artes: um discurso amoroso*, poderia ter acalmado nossos corações para percebermos que é normal passar por essa fase em que estamos perdidos e começamos a questionar nossas escolhas:

Ocasionalmente, o objeto de estudo não responde; permanece inescrutável e inacessível às hipóteses e às perguntas do pesquisador. Isso faz com que o pesquisador pense que talvez não tenha feito as perguntas certas; talvez tenha usado uma linguagem que o objeto não fale, não responda a ela – que talvez resulte de um método aplicado a um trabalho anterior. Ou talvez as perguntas que lhe são feitas de fato sejam voltadas a outros tipos de objetos (ROYO, 2015, p. 550).

Várias vezes, a orientadora, Prof. Dra. Lucienne Guedes, nos alertou sobre os perigos de não termos um material. A princípio, o material seria o livro de bell hooks, mas, depois do estudo minucioso, o grupo decidiu que não era esse o interesse. Em outro momento, o material foi Fragmentos de um Discurso Amoroso, de Roland Barthes, mas ele também foi logo abandonado. A cada etapa, Lucienne alertava a mim e à Jenn de que, enquanto diretoras, nós deveríamos definir o nosso objeto de pesquisa. Mas, em um grupo que não tinha intimidade e com medo do que uma definição abrupta pudesse provocar, optamos por incluir todo o grupo nessa decisão. Fizemos provocações em forma de perguntas, pedimos para as pessoas trazerem seus interesses nesse formato, solicitamos mais workshops e, no fim, tentamos aglutinar tudo para chegar a uma questão final que seria, de uma vez por todas, a



provocadora do nosso processo: O que o amor tem a ver com bitucas de cigarro, flores e as leis do espaço urbano?

Com essa pergunta definida, pensamos estar no caminho certo e pedimos para a dramaturga esboçar um enredo. Ela nos trouxe uma primeira ideia que continha o Ministério do Amor, porém muito diferente do que temos agora: ele ainda não existia, seria criado, e as personagens não estavam fiscalizando nada; estavam à deriva pela cidade, buscando o amor para entender como criar o Ministério.

Olhando para o enredo inicial proposto pela dramaturga, e para a dramaturgia que temos atualmente, é possível vermos no texto o mesmo caminho que o grupo fez para entender o amor. No momento em que esse enredo apareceu, nós éramos essas personagens que buscavam o amor e não faziam ideia de como encontrá-lo. Em cada cena dessa primeira dramaturgia, as personagens, futuras ministras do Ministério do Amor, passavam por locais diferentes procurando o amor, achando que encontraram algo, mas no fundo nada concreto se materializava, tudo que acontecia estava no campo do discurso.

Na nossa dramaturgia atual, o amor já está instaurado, o Ministério do Amor existe. No entanto, todos os personagens tentam descobrir como lidar com ele. Esse foi o mesmo processo que passamos. Em determinado momento encontramos o amor que estávamos procurando, mas ainda não tínhamos respostas sobre ele e precisávamos investigar - ou fiscalizar - nossas próprias concepções sobre o que encontramos.

É bonito olhar para as traduções - escritas ou cênicas - do que fazemos como respostas aos processos que estamos passando. E é também inevitável. A maneira como o processo estava se dando refletia diretamente no que estávamos produzindo e em como estava sendo produzido, ainda que naquele momento não fosse um produto final.

Esse primeiro enredo chegou e nos deu a noção de que o nosso problema com a indefinição havia levado a um problema com o tempo. Passamos todo um primeiro semestre tentando descobrir o que queríamos, e agora tínhamos em mãos algo que não era mais no campo da ideia, algo concreto, porém o primeiro semestre tinha acabado, teríamos um período longo de férias até voltarmos à sala de ensaio. Será que seria tempo suficiente, uma vez que não tínhamos ainda uma dramaturgia, mas um enredo?

Sobre esse processo de sair da fantasia para a concretude, ou da subjetividade para a objetividade, e a luta contra o tempo, Barthes escreve:

Ele [o romance] vai passar da fantasia - em dado momento, é preciso fazê-lo - à sua realização, isto é, uma prática (praxis); ele terá de lutar, agora, não mais com uma indecisão (posição quase obsessiva), mas com o Tempo, com uma duração: a duração da fabricação da Obra. Essa duração é longa: a) por um lado, ela cola à própria duração existencial da vida - e a vida, mesmo a de um escritor, não é feita apenas de escrita: há um conflito latente entre a duração existencial e a duração da escrita; b) por outro lado, a própria práxis, mesmo supondo idealmente que conseguirá purificá-la de qualquer outro tempo, comporta dificuldades internas, obstáculos, contratempos - A segunda prova é, pois, a da paciência (de escrever). Essa paciência comporta dois "campos": a paciência externa (com relação ao mundo, ao "mundano") e a paciência interna (com relação a própria tarefa) (BARTHES, 2015, p.151).

Pressionadas pelo tempo, e pela angústia de termos passado por um período muito longo de indefinições, e assumindo que enfrentaríamos nossas expectativas e nossa falta de paciência, assumimos que esse enredo seria o nosso material. Nesse momento, por causa da agonia do tempo, que seria interrompido pelo final do primeiro semestre e pelas férias, não tivemos tempo suficiente para verdadeiramente experimentá-lo, apenas o aceitamos. Era um alívio ter algo concreto como um vislumbre futuro. Embora tudo tenha sido um tanto caótico, pedimos para a dramaturga dar seguimento à escrita do texto e, quando o texto chegou, já em agosto de 2024, entramos em crise.

### → Fase 2 - A crise do texto ou a reelaboração dele

Depois do período de férias, Lena, a dramaturga convidada, nos entregou a primeira versão da dramaturgia, após algumas reuniões online com a direção. Nessas reuniões, a própria dramaturga demonstrava uma dificuldade em elaborar o texto. Ela tentava criar algo dialógico, como estávamos esperando, mas ela também estava perdida no que era essa busca pelo amor. Então, Lena propôs uma outra estrutura de texto, que aceitamos porque parecia motivá-la mais, um texto escrito em colunas em que a dramaturgia consistia em fluxos de pensamento de cada personagem.

Quando o texto chegou à sala de ensaio, em um primeiro momento os atores ficaram bastante animados, acharam uma proposta ousada, mas promissora. A

partir daí tentamos experimentá-lo, dar-lhe uma chance, analisá-lo, improvisá-lo, mas o desespero se instalou quando percebemos que era um texto sem ação, composto por monólogos internos simultâneos.

Nós não queríamos abrir mão do texto, porque Lena tinha se empenhado em sua criação. Mas, ao mesmo tempo, não conseguíamos vislumbrar as possibilidades de trabalho com ele. E não foi por falta de tentativa. Passamos as três primeiras semanas de agosto trabalhando com ele; eu e Jenn tentamos os métodos que conhecíamos, e nada funcionava. Estávamos perdidas, mais uma vez. Procurando refúgio em outros diretores que pudessem ajudar com a questão, Anne Bogart escrevia:

Ensaiai não é forçar as coisas a acontecerem; ensaiar é ouvir. O diretor ouve os atores. Os atores ouvem uns aos outros. Você ouve o texto coletivamente. Ouve pistas. Mantém as coisas em movimento. Experimenta. Não encobre momentos como se eles estivessem subentendidos. Nada está subentendido. Você presta atenção na situação à medida que ela evolui (BOGART, 2011, p.126).

E, embora não quiséssemos assumir, estava óbvio que, se parássemos para ouvir os atores e a nós mesmas, perceberíamos que estávamos todos extremamente angustiados. Nós tentamos experimentar o texto, buscamos por suas pistas, mas não podíamos nos forçar a mantê-lo, até porque, neste ponto do processo, já tínhamos criado nossa sala de ensaio amorosa, e os atores tinham toda a liberdade para serem honestos. Eles estavam insatisfeitos. A princípio, eu e Jenn achávamos que era por falta de disponibilidade para a experimentação, mas hoje conseguimos ver que eles estavam comprometidos com o trabalho. No entanto, não tínhamos como continuar com aquele material, pois ele movia muito pouco o nosso desejo de estudo. Era um texto monológico, em que cada personagem encontrava-se individualizada em si mesma e nos seus próprios pensamentos. Aquilo que era mais importante de ser trabalhado, desde o começo do grupo, o amor como algo coletivo, estava ausente. A forma proposta por essa dramaturgia criava isolamentos, cada indivíduo isolado em seu próprio pensamento, quando o que queríamos era o contrário, era sair do eu, ir em direção ao outro, entender o amor a partir das ações e decisões que tomamos juntos.

será que foi uma péssima	legal ela escolher a fila de	.	
ideia vir até a porta da fila	um presídio achei diferente	.	
de um presídio é muito	achei que tem potencial era	.	
estranho vir aqui as pessoas	algo assim mesmo que eu	.	
estão encarando as pessoas	tava esperando nunca vim	.	
estão encarando a gente tá	num lugar assim será que é	.	
muito na cara que é nossa	perigoso eu ficar assim		o que acontece se eu
primeira vez será ou talvez	andando por lugares		ultrapassar
seja porque a gente tá com o	desconhecidos da cidade		
cupido né pode ser isso só	com ela e com o cupido por	1	
espero que ele fique	que ele ainda tá com a gente		
caladinho e não fale merda	será que alguém vai me		
de novo tem muitas placas	reconhecer aqui tem muitas	2	
de segurança afaste-se local	placas de cuidado perigo		
de muita tensão perigo não	atenção não entre sem		
ultrapasse cuidado acho que	autorização não ultrapasse	3	
não tem muito amor nessas	será que não é bom eu ficar		
placas será que foi uma	aqui ela está falando com	.	
		4	

Exemplo de trecho da dramaturgia inicial em que cada coluna é o pensamento de um personagem da peça, sendo eles, neste trecho: Mulher 1 (atual Milena), Mulher 2 (atual Filomena) e Cupido (atual ascensorista).

Não há nada de errado com esse texto e essa proposta, só não era o que precisávamos naquele momento. É uma proposta desafiadora que carece do tempo para descoberta do que é essa forma e como ela é traduzida para a linguagem cênica. Um tempo que não tínhamos, além da questão do desejo pelo amor coletivo supracitado.

Mesmo as nossas maneiras de analisar o texto estavam impondo sobre ele algo que ele não é: ação. Tentávamos analisar encontrando as ações, mas não tinha ação. As ações estavam escondidas em outra dramaturgia que teria que complementar essa. Por esses motivos, começamos a considerar abandonar essa dramaturgia.

Sabíamos que isso instauraria uma crise, mas eu ficava me lembrando o tempo todo de uma citação de Brecht:

Cada um dos colaboradores também têm interesses distintos que tem que ser plenamente desenvolvidos para enriquecer a solução total. Uma tarefa importante do diretor de ensaios é a de desmascarar as soluções esquemáticas, costumeiras, convencionais. Ele tem que desencadear crises (BRECHT, 2022, p.70).

Os interesses dos colaboradores não estavam sendo plenamente desenvolvidos, e abandonar o texto definitivamente criaria uma crise, porque colocaria todos os criadores em um outro estado de alerta: saindo da inércia de apenas não gostar de um material e tornando-se agentes de novas proposições. Neste momento, não contávamos mais com a presença da dramaturga, que já tinha nos comunicado que não estaria conosco no segundo semestre. Então retrabalhar este texto não era uma opção, sem a presença dela na sala de ensaios. Logo, escolher abandonar este texto significou que os criadores do processo - um, mais ou todos - teriam que enfrentar esse novo desafio.

Foi aqui que recorremos à orientação. Confusas e perdidas com como prosseguir, eu e Jenn marcamos uma reunião com a orientadora Lucienne Guedes para entender o que poderia ser feito e o que ela nos disse determinou como trabalharíamos dali para frente. Ela comentou sobre como uma dramaturgia é capaz de dar a estrutura para a peça, e que, infelizmente, a dramaturgia da Lena não estava fazendo isso. Propôs, então, que tratássemos a dramaturgia que tínhamos como mais uma referência, dentre as várias que havíamos trabalhado (o livro de bell hooks, discurso amoroso do barthes, etc) e que investíssemos, enquanto diretoras, em workshops de direção, nos quais nos perguntávamos “Como eu montaria essa cena?” tentando procurar a linguagem da peça.

Depois dessa reunião com Lucienne, e sempre prezando pela sala de ensaio amorosa, na qual as questões são abertas e conversadas honestamente, eu e Jenn nos reunimos com o grupo, compartilhamos as questões e propusemos alguns exercícios que nos ajudassem a entender como o grupo estava se sentindo sobre a dramaturgia:

1. Montamos uma espécie de jogo em que os membros do grupo deveriam falar algo que eles manteriam do enredo da Lena e algo que eles tirariam. Todas as respostas, sem exceção, continham manter o Ministério do Amor e a procura pelo amor.

2. Escreva em fluxo por 10 min a partir do que achamos em comum no jogo passado - Ministério do amor e procurar o amor - para responder a pergunta “Qual é o seu enredo dos sonhos na busca pelo amor com o Ministério do Amor?”

No compartilhamento das escritas em fluxo, começaram a se apresentar, mesmo que não tivéssemos percebido naquela época, algumas pistas sobre o que é nossa peça hoje. Coloco aqui embaixo algumas das minhas anotações transcritas sobre as escritas em fluxo de cada um (infelizmente, não encontrei as anotações sobre a escrita em fluxo de Maciel):

Bárbara: Como falar de amor? Para mim sempre foi algo que tinha a ver com as relações estabelecidas entre pessoas. Um grupo de 5 pessoas busca o amor? Uma cena de tribunal? Um musical ridículo sobre comédias românticas? O Ministério do Amor como metáfora para o Ministério da Cultura?

Jenn: 5 figuras, em que uma delas é a presidenta, eles estão fazendo um estudo de caso para criar o Ministério. Eles debatem, mas não vão até lá!

Larissa: É uma consulta pública para definir os recursos do Ministério do Amor, candidatos definem a melhor maneira de fundamentação do seu contrato de licitação. São 5 projetos diferentes para o Ministério do Amor.

Raíssa: O ano é 2030, o Ministério do Amor está em vigor e tem um Governo de Militares palhaços. Pessoas não consideradas amorosas desaparecem. 5 amigos vão procurar o amor e acaba com um final dubio se os amigos morreram ou se eles conseguiram encontrar as pessoas.

Giu: O romance está em segundo plano e o Ministério do Amor em primeiro plano. A peça é no presídio ou no tribunal e o público tem que decidir se há amor ali.

Mari: Eleições de 2030, vários candidatos à república que prometem a criação do Ministério do Amor.

Depois disso, eu e Jenn nos reunimos e retomamos o que Lucienne tinha nos proposto. Estávamos confusas com o que seriam estes Workshops de direção, uma vez que não tínhamos um enredo oficial. Em seguida, as quatro pessoas que encabeçam o TCC fizeram uma reunião TCC para decidir como prosseguiríamos e começamos a desenhar um esboço de enredo no qual o Ministério do Amor já

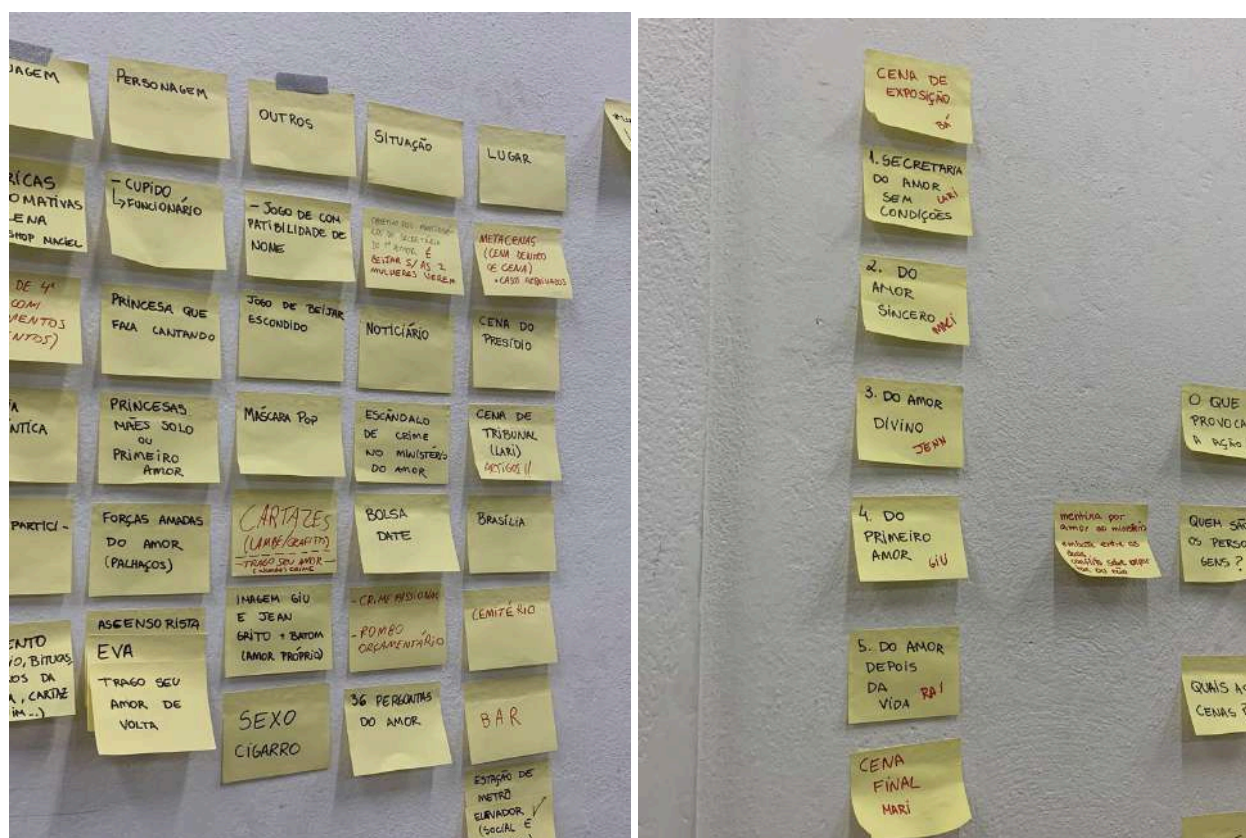
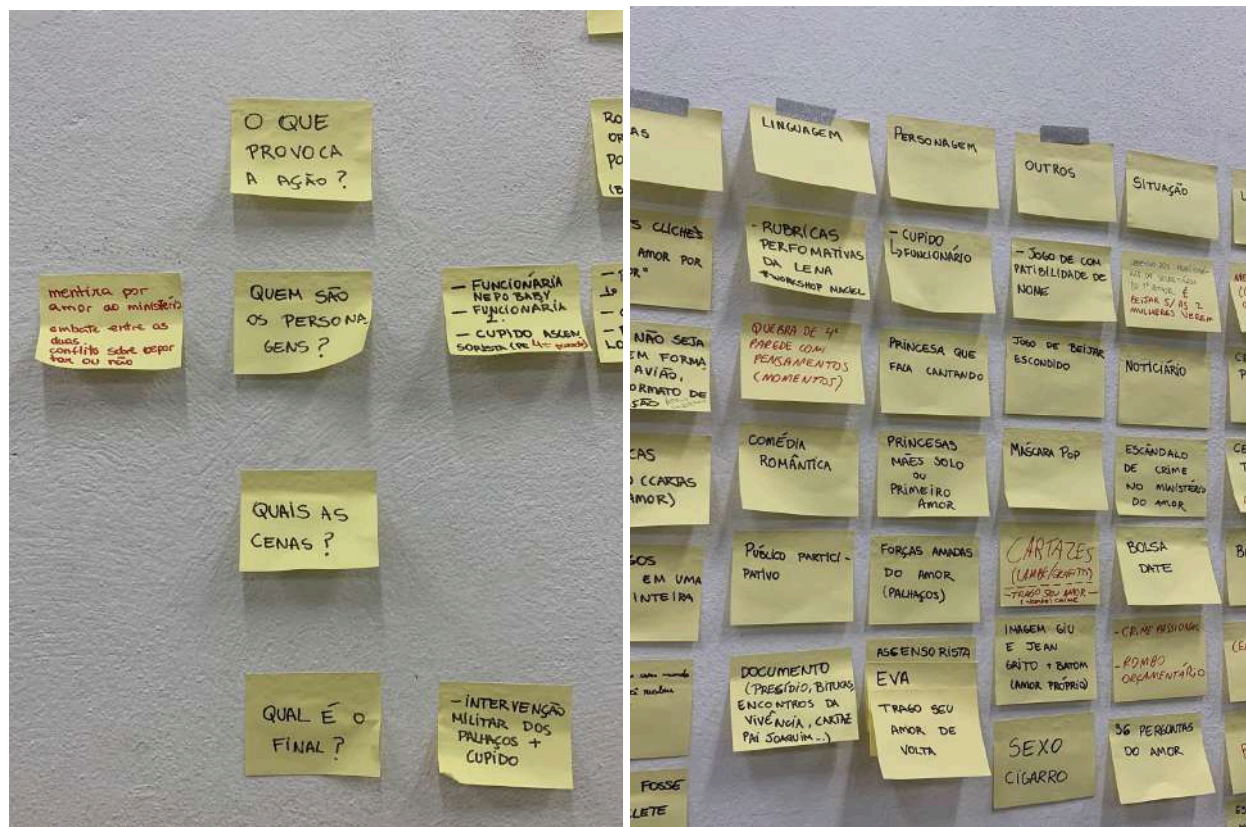
existisse, em que a sociedade brasileira estivesse questionando a existência do Ministério do Amor e que ele fosse fiscalizado e as secretarias fossem colocadas em cheque. Entendemos também que as duas mulheres que existiam na dramaturgia da Lena ainda estariam presentes, mas que precisávamos criar o universo delas.

Com isso em mente, fomos para uma outra reunião com Lucienne. Nessa segunda reunião, Lucienne foi nos fazendo perguntas e abrindo questionamentos sobre o que tínhamos elaborado. Ela perguntava: “Para que essas mulheres vão fiscalizar? Por que elas não querem que ele seja extinto? Se o Ministério estiver errado, o que acontece? O que elas vão fiscalizar? O que elas vão encontrar em cada um dos lugares que elas passarem? É uma fiscalização ou uma operação de salvamento? Elas querem fazer o ministério funcionar ou achar culpados? O que parece dar mais jogo? Como acaba a peça? Vocês tem que colocar o fim da peça!”

Além disso, Lucienne nos aconselhou afirmando que o roteiro já é dramaturgia e que talvez pudéssemos investir em uma peça com poucas falas, porque os atores têm cada vez mais perdido a fé na instauração de uma atmosfera, que investíssemos nas ações físicas, porque já tínhamos um monte de palavras - as da bell hooks, as da Lena. E, por fim, ela finalizou dizendo “O TCC é um lugar de afirmar algumas crenças! Não tenham medo disso!” e nos deixou com uma proposta para que elaborássemos o roteiro, onde cada cena tivesse a descrição do que acontece de importante nela e que fosse possível a gente ler o roteiro e entender o que a peça é. Em um mês ela iria à nossa sala de ensaio para assistir aos atores dando conta de fazer tudo.

Nesse mesmo dia, à noite, tivemos ensaio com o grupo completo, fizemos um varal de tudo que tínhamos e criamos o roteiro, encarregando cada um de desenvolver quais ações aconteciam em cada secretaria.





Varal elaborado pelo grupo em 19/08/2025



Posteriormente, já em 2025, conversando com Lucienne, ela compartilhou que no momento em que nos disse para abandonarmos a dramaturgia, assim como nós, ela estava dando um salto de fé. Esse conselho poderia facilmente fazer desmoronar todo o processo. Estaríamos de novo sem material. E ela precisou apostar que, ao fazer essa orientação, encontraríamos um caminho.

Descrito aqui, pareceu que esse caminho estava facilmente trilhado, mas em retrospecto esse foi um momento de muita crise e desespero. Afinal:

A catástrofe é o momento trágico na pesquisa: a artista se encontra em um impasse; pensa que todo o trabalho que investiu foi em vão, que não encontrou nenhuma via de trabalho interessante ou que aquelas que encontrou são inúteis ou já foram seguidas. É um momento em que não há mais palavras que possam ser ditas ao objeto da pesquisa; quando a pesquisadora não sabe como questionar o objeto ou quando sente que o que quer que possa dizer não tem valor; então, tem a ideia de desistir e começar tudo de novo com um projeto novo (ROYO, 2015, p.538).

Começamos tudo de novo, mas já não era da estaca zero, tínhamos algumas bases e pudemos confiar que elas nos levariam a algo novo e que nos tocassem. E ficou tudo bem, porque "o amor verdadeiro raramente é um espaço emocional em que as necessidades são recompensadas instantaneamente" (HOOKS, 2021, p.147), ele precisa de tempo para se instaurar e a nossa estrutura levou o tempo necessário para chegar a algo que nos impulsionasse.

Com um novo enredo definido, mais uma vez prezando pelo coletivo, dividimos cada parte do roteiro em cenas e determinamos que, para o próximo ensaio, cada um ficaria responsável por desenvolver um roteiro de ações para aquela cena. Fomos decidindo juntos o que seria mantido e, no meio de agosto, tínhamos um novo roteiro bem detalhado.

Neste momento, eu precisei me ausentar por causa de um intercâmbio de um mês para a Rússia. Fizemos um acordo de que, nesse período em que eu estivesse fora, os atores e Jenn iriam improvisar as cenas que havíamos estabelecido coletivamente. Eu fui e Jenn comandou os ensaios. Fizemos algumas reuniões à distância e ela compartilhava comigo o receio de que os atores não estivessem aderindo às ideias. Ela parecia angustiada e com a sensação de que nunca avançaríamos, de que nunca conseguiríamos ter um enredo que fosse para frente.

Quando retornei, um mês depois, tínhamos duas cenas levantadas. Naquele momento, eu estava completamente imersa nos ensinamentos sobre o teatro russo e em como o teatro tem a ver com entender a alma humana. Ao retornar e assistir às cenas, encontrei atores que estavam apenas executando movimentos, sem saber por que os faziam, completamente desengajados da aventura que é descobrir enquanto se faz. Foi o momento de instaurar mais uma crise.

Conversei com Jenn, falei da minha preocupação sobre o fato de os atores estarem apenas reproduzindo formas e fui para o ensaio entendendo o meu lugar como estrangeira, mas também sabendo que poderia contribuir muito para esse momento do processo, caso tivesse abertura para colocar em prática o que aprendi na Rússia.

Por coincidência, Jenn precisou se ausentar no ensaio seguinte, e eu estava sozinha com os atores, de quem tinha estado distante por um mês. Porém, encarei isso como uma oportunidade para tentar engajá-los a olhar para a cena de outra forma. Giu, Maciel e Larissa se mostraram abertos ao que eu estava propondo. Mari estava desconfiada, e Raíssa, resistente. As duas estavam preocupadas com a possibilidade de eu transformar o cômico delas em realismo. Não era esse o caso, pois mesmo o teatro físico tem uma motivação interna, um motivo que o impulsiona. E, então, diante de mais uma crise, em uma reunião com as quatro pessoas do TCC, sentamos e fizemos concessões, como exemplificado por Victoria Perez Royo:

Ao invés de considerar a catástrofe como um momento de crise no processo de pesquisa e criação – que a pessoa deve evitar a todo custo e certificar-se de que não aconteça outra vez –, vale a pena compreendê-la, do ponto de vista amoroso, como uma fase necessária que emerge mais cedo ou mais tarde em cada processo criativo, em que a pesquisa é questionada em seus próprios fundamentos; em que o valor de todas as atividades realizadas até esse momento é reexaminado. Assim, a catástrofe é compreendida como uma oportunidade, pois faz com que a pesquisadora realize o trabalho muito necessário de desvincular-se de muitas das linhas de pesquisa que tinha aberto e muitos dos objetos com os quais estava trabalhando e que são percebidos, seguindo a purificação que resulta da catástrofe, como não essencial ou como desordem (ROYO, 2015, p. 538).

Foi necessário entendermos o que chamávamos de cômico e de realista, assim como foi necessário, mais uma vez, fazer sacrifícios. No fim, todo mundo tinha o mesmo desejo. Eu não queria alterar o que elas tinham criado até ali, mas queria que tivesse significado. E elas não queriam arriscar perder a forma que tinham encontrado, mas aceitaram que investigássemos os significados por trás. Foi nesse

momento que eu propus que explorássemos a peça pelo eixo da criação de uma comédia romântica e, a partir dali, fomos criando.

Fomos, aos poucos, encontrando novamente o ritmo da criação, especialmente porque, nesse momento, começamos a escrever a dramaturgia paralelamente à criação das cenas. As cenas que seguiram, depois da minha volta, diferentemente do que estava sendo antes, tiveram os escritos antes da improvisação. Até a cena 2, o funcionamento estava sendo improvisar a cena e depois elaborar o texto, mas eu não tenho como descrever como foi esse processo, pois eu não estava presente. Quando eu voltei, faltava criar a cena do amor nas ruas, que é coreográfica, a cena dos juízes, a cena final e o epílogo. Para todas essas cenas, escrevemos o texto anteriormente e no ensaio começamos a brincar em cima do texto. Acredito que isso agilizou um pouco o processo. Se fossemos improvisar todas as cenas para então escrever o texto de cada uma, não creio que chegaríamos ao fim da peça no final do ano (2024).

Embora estivéssemos dividindo a função de dramaturgia de acordo com as disponibilidades de tempo de cada uma, o que poderia resultar em um texto fragmentado, estávamos mais em paz. Estávamos conseguindo criar, porque "quando trabalhamos com amor, renovamos nosso espírito; essa renovação é um ato de amor-próprio que alimenta nosso crescimento. Não é o que você faz, mas como faz" (HOOKS, 2021, p.105).

### → Fase 3 - O trabalho de atuação e o desenho de cena

Com uma dramaturgia que ia aos poucos se encaminhando, foi só no final do ano, em que tínhamos quase todas as cenas escritas e com uma estrutura de movimentação pronta, que começamos a pensar melhor sobre as questões de atuação - ainda de forma muito tímida, porque não havia tempo hábil na sala de ensaio para que eu trabalhasse com os atores para que buscassem tarefas, intenções e afins - o que era meu desejo desde o começo do trabalho. A prática possível era começar a fazer as cenas já estabelecidas e ir parando e trabalhando detalhes de atuação, tentando propor alguns exercícios que os colocassem na situação da cena, e sempre, fazendo perguntas.

No entanto, quando, em dezembro, na última semana de ensaios de 2024, a orientadora, Lucienne, foi assistir a um ensaio e sugeriu que mudássemos nosso

espaço cênico e abrísssemos mão de uma estética clean para trabalhar com a estética do acúmulo de uma repartição pública, foi necessário voltar e refazer todos os desenhos de cena - trabalho que ficaria para 2025. Essa sugestão da orientadora veio a partir da percepção que estávamos levando muito tempo para fazer as transições de uma cena para outra, e que talvez, se usássemos o máximo de mesas, móveis e cenários, não levaríamos tanto tempo tendo que tirar e colocar coisas no espaço, porque tudo já estaria lá. Contraditoriamente, olhando para a estrutura que temos hoje, não conseguimos extinguir as transições. Elas estão bastante presentes, mais complicadas e ainda é um desafio lidar com elas. No entanto, o desenho de cena com os vários móveis é muito mais interessante tanto de se assistir como de se criar.

Em 2025, a partir de janeiro, depois de escolhermos todo o novo cenário, retirado do porão empoeirado do CAC e sozinha na sala de ensaio, porque Jenn precisou se ausentar para fazer uma viagem pessoal, eu descobri o trabalho do desenho de cena, algo que eu nunca tinha feito, porque nunca sobrava tempo para isso. Esse momento foi como um voltar no tempo, quando Lucienne disse para fazermos workshops de direção que respondessem “Como eu montaria essa cena?”. Isso não significa que os atores não tiveram espaço de criação nessa fase. Apenas implica que sendo a única pessoa que olhava as proposições de fora, eu ia desenhando, junto com eles, o que poderia ser estimulante.

A cada cena que deveria ser (re)criada, eu fazia um momento anterior em que os atores exploravam todas as possibilidades de relação com aquele cenário, fosse subir em cima, se esconder embaixo, levantar o objeto, criar uma relação com ele, etc. A partir desse momento inicial de experimentação deles, eu observava o que parecia interessante e o que melhor se encaixava na cena a ser explorada em seguida e ressaltava para eles quais tinham sido as explorações. Em seguida, pedia para que eles improvisassem com que eu aponte como valoroso e eu ia parando e marcando a cena, e propondo novas alternativas.

Fazer esse trabalho, de realmente desenhar as cenas, como se estivesse criando um story-board de cada momento pode ser exaustivo para os atores, porque eles podem sentir que o trabalho criativo da atuação não está presente, e sim que eles estão apenas executando movimentos. Começa a aparecer, então, o risco de

marcar uma cena. As coisas se engessam, o que antes era vivo, perde o brilho. Como evitar que isso aconteça?

bell hooks diz que "dar generosamente nas relações românticas e em todos os outros vínculos significa reconhecer quando a outra pessoa precisa da nossa atenção. Atenção é um recurso importante" (HOOKS, 2021, p. 197). Como eu, como direção, poderia ao mesmo tempo dividir a minha atenção com todas as responsabilidades de cenário e de criar um novo desenho de cena, mas também dar a atenção que os atores precisavam?

Estávamos a dois meses da apresentação final. Negligenciá-los nesse momento poderia ser destrutivo para o restante do tempo que tínhamos. Eu não poderia permitir que as marcações matassem o desejo deles de estarem em cena. E se eu fizesse isso, se eu não desse a atenção que eles precisavam, de alguma forma, eu estaria fugindo também daquilo que sempre me atraiu para a direção. Era uma responsabilidade que eu não tinha como fugir, porque, como Anne Bogart coloca:

Durante o ensaio, o diretor não pode se esconder do ator. Uma vez mais, as intenções são visíveis e palpáveis. O ator consegue perceber a qualidade do interesse e da atenção que o diretor traz para a sala. Ela é real e tangível. Se as intenções são medíocres, o ator sabe disso. A linha entre o diretor e o ator é inegável e pode estar tensa ou frouxa. O diretor tem de zelar por essa linha com interesse e atenção (BOGART, 2011, p. 122).

Para tentar garantir o interesse deles nesse momento excruciante de marcação de cena, a cada ensaio, eu ia tentando fazer perguntas aos atores, instigá-los a descobrirem novas camadas de seus personagens, sempre tentando manter vivo o espaço da investigação. Em outros, eu pedia que eles trouxessem uma proposta de partituras corporais para os seus personagens que iria entrar para a cena em que trabalharíamos no dia seguinte. E eu sempre repetia "estamos marcando a cena, sua tarefa agora é descobrir porque o seu personagem vai dessa marcação àquela, a responsabilidade de preencher essa marcação de vida é de vocês!". Quando eles ouviam isso e se empenhavam em descobrir novas camadas, os ensaios eram mágicos. Eu conseguia ver, nos atores, novas linhas de pensamento se conectando. E, de alguma forma, isso funcionou, porque eles constantemente comentavam "o ensaio hoje foi muito bom", o que sempre me fazia rir internamente porque eu não tinha mudado o que eu estava fazendo nos ensaios,

eles que tinham percebido a responsabilidade sobre a cena, e o prazer de criar subtextos.

Essa fase, para mim, é tão prazerosa que eu desejava que tivéssemos mais tempo para ela. Acompanhar os atores descobrindo algo novo sobre aquilo que parecia velho tem a capacidade de criar um êxtase tanto na direção quanto na criação como um todo, e demonstra que o trabalho, embora esteja chegando ao fim, não está acabado. Continuamos pesquisando até o último dia.

Paralelamente a este trabalho, eu pensava cada momento dos desenhos de cena como uma imagem. Nessa fase, todos os exercícios que fizemos de composição de imagem no primeiro semestre serviram de base, e o trabalho fluiu bem mais rápido do que o esperado. Foi bonito reconhecer que os momentos que passamos no primeiro semestre, que pareciam inúteis, retornam no final para dar corpo ao trabalho.

O trabalho de condução exige uma predisposição muito grande. Quando eu estava bem nos ensaios, eles eram afetados por isso. Quando eu estava com sono ou estressada, eles também eram afetados. Esse trabalho, embora pareça solitário, especialmente se você estiver dirigindo sem um parceiro, não é, porque é como se o condutor do processo tivesse uma conexão telepática com os atores. Eles se motivam ao ver a sua animação com o trabalho, e o contrário também acontece, você, como diretor, fica motivado ao ver a deles. É uma via de mão dupla que só funciona se as duas partes estiverem dispostas.

Chegamos, por fim, a etapa que o trabalho se encontra agora: tudo está pronto, mas precisa ganhar ritmo. A cena precisa estar tão viva como da primeira vez em que foi feita. Temos 10 ensaios até a apresentação. É muito e é pouco ao mesmo tempo. Se conseguiremos chegar ao esperado é a incerteza que move a criação.

## **5. Análise da dramaturgia - Ressonâncias do que ficou**

Por fim, como último tópico deste ensaio-relato-comentado, achei necessário, depois de revisitar bell hooks e buscar outras bibliografias sobre amor, olhar para a peça que temos hoje e perceber o que está presente. Ainda que, no começo do processo, tenhamos negado *Tudo sobre Amor* enquanto material, esse trecho

mostra como bell hooks está presente nesta peça mais do que poderíamos prever, mesmo que tivéssemos usado o livro como material.

Sendo assim, de forma alguma a intenção é influenciar a recepção da obra ou prever o que ela poderia ser, afinal, “a forma é o desejo que foi delegado à imagem. Ela é o horizonte a partir do qual esta pode ter um sentido, designando um mundo desejado que o espectador então considera passível de discussão, e a partir do qual seu próprio desejo pode ricochetear” (BOURRIAUD, 2009, p.32). Seria impossível que eu tentasse definir o que um espectador vai entender, afinal, a obra só está completa, de fato, com ele, que a assiste e, no fim, cria o sentido para o que ela é. O desejo aqui é olhar de maneira distanciada para o que criamos e entender o que pode estar por trás das nossas escolhas, ainda que nós não estivéssemos conscientes sobre os motivos para tal quando as fizemos.

Essa peça começa com o desejo de criação de outra realidade. Uma realidade em que um Ministério do Amor exista, onde o amor é trabalhado como uma política pública. Ele tem importância institucional, ainda que uma parcela considerável da população não esteja satisfeita com isso. Quando optamos pelo mote do Ministério do Amor, o nosso desejo, em vez de falar da ausência do amor, — uma vez que “é mais fácil articular a dor da ausência do amor do que descrever sua presença e seu significado em nossa vida” (HOOKS, 2021, p.40) —, era questionar o que pode acontecer quando ele está, supostamente, instaurado. Para onde isso pode levar uma comunidade? Quais os caminhos que uma sociedade percorreria se o amor fosse a ordem do dia? Como iríamos nos aventurar em descobrir o funcionamento de algo que não conhecemos nas instituições?

Na nossa dramaturgia, o Ministério do Amor opera pela lógica de bell hooks sobre a criação de uma sociedade amorosa e, assim como ela corre o risco de ser muito utópica, ao ponto de não sabermos se aquilo é possível, o Ministério faz o mesmo quando não sabe o que está tentando alcançar. A utopia de bell hooks é bem expressa por sua crença de que o amor poderia solucionar todos os problemas, independente da gravidade:

Se todas as políticas públicas fossem criadas no espírito do amor, não teríamos que nos preocupar com o desemprego, as pessoas em situação de rua, o fracasso de escolas em ensinar às crianças ou os vícios. Se uma ética amorosa influenciasse todas as políticas públicas nas metrópoles e

nas cidades, os indivíduos convergiriam e planejariam programas voltados ao bem de todos (HOOKS, 2021, p.134).

O Ministério é como bell hooks acredita no amor, sabe que o amor é o caminho para melhorar o mundo. No entanto, na nossa peça, ele ainda está tentando descobrir quais podem ser suas ações efetivas para instaurar isso.

O amor e o capitalismo são forças opostas e pensar a criação de um Ministério do Amor, instaurar-lo com políticas públicas seria uma ameaça direta ao mundo capitalista, afinal:

O neoliberalismo, com seus impulsos do eu e de desempenho desenfreados, é uma ordem social da qual o eros desapareceu totalmente. A sociedade da positividade, donde se ausentou a negatividade da morte, é uma sociedade do mero viver, dominada pela única preocupação de “assegurar a sobrevivência na descontinuidade (HAN, 2017, p.52).

Se o capitalismo se beneficia da ausência do amor, a existência de um Ministério do Amor é capaz de gerar uma revolta que leve ao seu fim. Na nossa peça, o Ministério do Amor acaba sendo tomado pelas “Forças Amadas” como um signo do perigo do amor para o neoliberalismo.

Criar um órgão que institucionalize o amor significa que passaremos a olhar para os problemas não pela lógica do poder, mas pela ética amorosa. Se o amor passa a ter importância, não pode haver espaço para a dominação e o medo, que são ordens que regem nossos dias. Não há possibilidade do capitalismo e de um mundo amoroso coexistirem porque “o princípio que alicerça a sociedade capitalista e o princípio do amor são incompatíveis” (HOOKS apud FROMM, 2021, p.46). Estamos falando, portanto, do risco de o Ministério do Amor ser o começo de uma revolução, caso tenha sucesso em suas ações.

Junta-se a isso o fato de que, na dramaturgia, a presidente, quando propôs a criação do Ministério do Amor, o fez de maneira jocosa, afirmando que todos iriam namorar se o Ministério do Amor existisse. As pessoas, influenciadas pelo pensamento de que o único amor que pode existir é o romântico, investiram na ideia. A própria presidente não foi corajosa o suficiente para apresentar o amor pelo que ele pode ser e acabou recorrendo ao que seria mais fácil.



Na primeira cena, depois do prólogo, o que vemos é um mundo que se instaura a partir da sua própria forma de agir. Ali, as pessoas agem de forma amorosa, uma vez que “os valores que sustentam uma cultura e sua ética moldam e influenciam a forma como falamos e agimos” (HOOKS, 2021, p.123). Os funcionários que chegam para trabalhar operam pelo princípio do amor, ainda que, nesse começo de peça, todos estejam tentando entender o que é isso. É necessário sorrir para entrar no Ministério do Amor, o que pode implicar uma positividade exagerada como forma de tratar o amor. Mas, ao mesmo tempo, o espaço de trabalho é seguro, permitindo que um funcionário não precise se esconder no banheiro para chorar caso se sinta sobrecarregado. Ele pode chorar na frente dos outros e será acolhido. O funcionamento do Ministério opera em suas contradições, porque ainda não teve tempo suficiente para descobrir o que pode ser. Em todas as cenas, junto com quem assiste e as personagens principais, o próprio órgão busca entender suas funções.

Adentramos esse universo, observamos os funcionários explodirem em música e se divertirem até o momento em que a notícia sobre o pedido de extinção do Ministério do Amor é anunciada. Somos então conduzidos para ouvir a opinião do povo nas ruas. Escutamos a opinião de um conservador que acredita que o amor não deve ser ensinado nas escolas, de uma jovem insatisfeita por ainda não ter namorado, de um vendedor contente com o fato de que o amor vende e de uma criança que tenta definir o amor. Todas essas figuras, embora não tenham aparecido exatamente dessa forma, são inspiradas nos escritos de bell hooks sobre o amor.

Em relação à primeira figura, “não interessa ao status quo conservador nos encorajar a confrontar nosso medo coletivo do amor” (HOOKS, 2021, p.127). O conservador teme que ensinar amor nas escolas possa significar e, por isso, acredita que esse não é o caminho a seguir.

Já a jovem frustrada vê o amor como suprimimento de desejos. bell hooks comenta sobre a tendência das gerações mais jovens a não acreditarem no amor, uma vez “O cinismo em relação ao amor leva jovens adultos a acreditar que não há amor a ser encontrado e que os relacionamentos são necessários apenas na medida em que satisfazem desejos” (HOOKS, 2021, p.149). A jovem frustrada crê que o amor está em ter um namorado, buscando apenas satisfazer seu desejo por um relacionamento antes mesmo de entender o que realmente é o amor.

O vendedor se alinha diretamente aos escritos de bell hooks sobre como o amor vende e como somos obcecados por uma ideia falsa de amor, já que somos ensinados a enxergá-lo como um produto a ser consumido.

E, por fim, a criança representa exatamente o que bell hooks menciona ao refletir sobre o que as crianças dizem sobre o amor:

Diante do pedido para que definam o amor, crianças pequenas geralmente concordam que se trata de um bom sentimento, “como quando você come alguma coisa de que realmente gosta”, especialmente se for sua comida fa-vo-ri-ta. Elas dirão: “A mamãe me ama porque ela cuida de mim e me ajuda a fazer tudo certo”. Quando lhes perguntamos como amar alguém, eles falam de dar beijos e abraços, de ser doces e fofinhas. A ideia de que o amor é conseguir o que se deseja, seja um abraço, um casaco novo ou uma viagem à Disney, é uma forma de pensar que dificulta que as crianças alcancem uma compreensão emocional mais profunda (HOOKS, 2021. p. 55).

Essa foi uma das descobertas que tive quando voltei para o livro para escrever esse ensaio. Nada disso havia sido planejado. Essas figuras não apareceram porque lemos o livro e as criamos conscientemente. A última vez que havíamos pegado no livro fora no primeiro semestre, como estudo. Mas, de alguma forma, o que estudamos apareceu aqui, de maneira completamente espontânea. Sob a instrução de um jogo para criação, os atores foram trazendo essas figuras.

O povo está insatisfeito porque não está pronto para aceitar que o amor possa ser importante e, mais ainda, porque foi enganado. A presidente prometeu que o Ministério seria uma piada e, de repente, passou a levá-lo a sério, instaurando políticas públicas para o amor. Quando a insatisfação do povo se torna evidente para os funcionários, um caos se instaura. O medo de que o amor seja extinto leva os funcionários a cair na armadilha do desespero e agir de forma desamorosa. Até que duas funcionárias são encarregadas de fiscalizar as secretarias do Ministério do Amor. Nesse momento, inicia-se o outro eixo pelo qual essa peça aborda o amor, para além da dimensão institucional: vamos criar um enredo de comédia romântica para essas duas personagens.

bell hooks, concordando com Toni Morrison, identifica o amor romântico como “uma das ideias mais destrutivas na história do pensamento humano. Sua destrutividade habita na noção de que alcançamos o amor sem vontade e sem

capacidade de escolher” (HOOKS, 2021, p.200). E foi exatamente por isso que criamos esse eixo romântico.

No começo do semestre, estávamos decididas a não olhar para o amor romântico, porque, quando pensamos em amor, tudo naturalmente se associa ao romântico. Mas era inevitável. O amor romântico possui uma importância para a sociedade. Se quiséssemos criar uma obra que verdadeiramente refletisse sobre o amor, precisávamos incluí-lo. Mas a forma de fazer isso seria construindo essa possibilidade e, ao final, compreendendo que o amor romântico deve seguir a mesma lógica de qualquer outro tipo de amor: ele é uma escolha que exige dedicação e trabalho. Então, começamos essa jornada para conhecer essas personagens.

Elas vão passar por tudo que há de mais clichê em comédias românticas: terão um *meet cute*<sup>52</sup>, viverão um momento de realismo mágico, se irritarão, brigarão, se reconquistarão, descobrirão a verdade uma sobre a outra, terão uma “fada madrinha” que as ajudará a perceber que se gostam e, no final, será que vão ficar juntas?

A escolha por adotar a comédia romântica vem com uma responsabilidade. bell hooks fala muito sobre como as comédias românticas moldam a forma como encaramos o amor. Caso usássemos essa estrutura, poderíamos correr o risco de o público se importar mais com o romance entre as duas do que com as discussões sobre o amor que estamos tentando propor. A forma que se escolhe para algo implica diretamente na subjetividade tanto do criador quanto do leitor. Eu me relaciono com uma forma a partir do que conheço e eu crio uma forma pelas inquietações que me aflige. Barthes escreve:

Entre certas Formas que precisarei escolher a obra que desejo fazer. Entretanto, para além do conteúdo que não levamos em conta, algo diferente da forma está empenhado, ou melhor, algo que é da ordem da ideologia volta em espiral, no lugar do conteúdo mas em outro nível: a responsabilidade da forma (BARTHES, 2015, p.129).

A forma não tem necessariamente a ver com a linguagem, mas com a maneira como escolho transmitir algo. Um bom exemplo é o teatro épico brechtiano.

---

<sup>52</sup> Nas comédias românticas, o momento em que duas pessoas se encontram de forma inusitada, engraçada e/ou fofa pela primeira vez e que indica o começo da relação romântica a ser desenvolvida.

A maneira como Brecht utiliza da forma teatral, especialmente explicitando seus efeitos, está diretamente conectado com sua intenção política no desenvolvimento de um espectador crítico. Mora aí a responsabilidade da forma, o que a forma escolhida pelo criador encadeia a partir da sua criação?

Escolher a forma das comédias românticas foi uma tentativa de lidar com o problema que ela mesma propõe, de um amor ultra midiático, palatável e vendável, de criar um espaço dentro do nicho comédias românticas para uma história sáfica — entre duas mulheres — dentro desse formato, algo raro, e, por fim, de tentar fazer o público se conectar com algo que já lhe é familiar - a estrutura das comédias românticas. Nós sabemos as armadilhas dessa forma e, no final da peça, em vez de seguir pelo caminho da resolução simples das comédias românticas, complexificamos o amor e questionamos se o relacionamento que elas desenvolveram é realmente amor.

As cenas que seguem o anúncio de que elas são as fiscalizadoras dialogam diretamente com os escritos de bell hooks. Na cena da Secretaria do Amor Verdadeiro, Milena e Filomena entram na sala cobrando a Fórmula do Amor Verdadeiro, afinal, foi isso que essa secretaria prometeu. “Muitas pessoas querem que o amor funcione como uma droga, dando-lhes um êxtase imediato e prolongado. Elas não querem fazer nada, apenas receber passivamente uma sensação boa” (HOOKS, 2021, p. 148).

Os cientistas tentam despistá-las porque a fórmula não está pronta ainda, e uma das maneiras de fazer isso é espirrar justamente a versão inacabada da fórmula do amor verdadeiro nelas. Milena e Filomena sentem os efeitos colaterais desse amor como uma droga e se apaixonam loucamente — ou melhor, entram em catexia<sup>53</sup>.

No entanto, o efeito passa, e elas entram em uma profunda depressão, acompanhada de uma desesperança em relação a tudo, como efeito colateral. Quando tratamos o amor como algo que simplesmente acontece no corpo, e não como uma ação que exige trabalho, estamos fadados ao fracasso, porque ignoramos que o amor é um passo na direção do outro (HAN, 2017). Os cientistas

---

<sup>53</sup> “Quando nos sentimos profundamente atraídos por alguém, dedicamos energia mental e emocional à pessoa, isto é, a investimos de sentimentos e emoções. Esse processo de investimento em que a pessoa amada se torna importante para nós é chamado “catexia” (HOOKS, 2021, p. 48)

esqueceram a dimensão da transformação que ocorre quando o amor é inserido em nossas vidas.

Tratar o amor como uma droga nessa cena é uma estratégia para refletirmos sobre o que ele é de fato. Diversas vezes, quando fizemos compartilhamentos de processo, as pessoas nos cobravam para falarmos sobre o lado biológico do amor. E sim, o amor opera nos hormônios e nas substâncias químicas. Claro que devemos compreender sua força biológica, mas aqui estávamos mais interessadas nas relações sociais que o amor implica. Em cada personagem da peça, tentamos trabalhar, por conselho da nossa orientadora, uma dimensão do amor. O amor científico está nessa cena como um pano de fundo para o que realmente acontece ali: a negligência em relação à força transformadora do amor e o medo que entrar em contato com o amor pode provocar em nós.

Um dos aspectos do amor trabalhados nessa cena é o amor por uma ideia, o amor como possibilidade revolucionária. O eros que move o desejo pela transformação. “O eros se manifesta como cupidez revolucionária por uma forma de vida e de sociedade totalmente distinta” (HAN, 2017, p. 81). Uma das cientistas, interpretada por Larissa, tenta, de vários jeitos, convencer a todos de que o ministério não deveria se preocupar com a fórmula do amor verdadeiro ou com o desenvolvimento de um aplicativo de compatibilidade. Em vez disso, deveria enxergar o amor como uma oportunidade de mudança social. No entanto, ela nunca é ouvida. Ela tenta não ser cooptada pela cegueira geral em relação ao amor, mas, no fim, é demitida. Talvez por isso a ditadura se instaure no fim da peça. Nossas crenças em relação ao amor são tão firmes que, na maioria das vezes, nos recusamos a escutar qualquer outra possibilidade.

Por fim, nessa mesma cena, também trabalhamos o medo do amor, por meio dos outros dois cientistas, interpretados por Giu e Maciel. Esses dois têm claramente interesse um pelo outro, mas o medo de permitir que uma outra pessoa os enxergue verdadeiramente é grande demais e impede que tomem qualquer atitude sobre o possível amor a ser desenvolvido ali. Porque a verdade é que “um sujeito do amor é tomado por um tornar-se fraco todo próprio, que vem acompanhado ao mesmo tempo por um sentimento de fortaleza” (HAN, 2017, p. 11), e, quando não nos permitimos essa vulnerabilidade, infelizmente nunca alcançamos uma nova fortaleza. O medo nos impede.

A cena seguinte, da Secretaria do Amor nas Ruas, é uma inspiração direta do primeiro capítulo de Tudo Sobre o Amor. Logo neste capítulo, bell hooks nos fala sobre uma arte de rua que ela sempre via e que dizia: “A busca pelo amor continua, mesmo diante das improbabilidades”, e como aquilo a inspirava a continuar procurando e pesquisando sobre o amor. Sobre isso, ela escreve que “a arte pública pode ser um veículo para compartilhar pensamentos de afirmação da vida” (HOOKS, 2021, p. 31).

Desde o começo do processo, eu tinha em mente que poderíamos usar pichações, escritos em banheiros de bares e tudo aquilo que fala sobre amor e está espalhado pelo mundo para criar uma cena. Quando convidei as meninas para criarem comigo, eu inclusive falei que uma ideia de workshop que eu tinha era que cada integrante do grupo fosse a um bar no seu bairro e trouxesse um workshop a partir do que encontrasse escrito nas paredes e portas do banheiro. Infelizmente, nunca chegamos a realizar esse workshop. Mas, de alguma forma, o desejo de trabalhar com aquilo que é escrito de forma despretensiosa pelo mundo permaneceu.

Juntou-se a isso um questionamento que sempre tínhamos sobre o esvaziamento da palavra “amor”. E assim chegamos à ideia dessa cena: uma secretaria que tem como função fazer a propaganda do amor, espalhá-lo pela cidade, pois acredita que faz diferença quando vemos que o amor faz parte do nosso espaço urbano. No entanto, os cartazes colados, as propagandas feitas, tudo está deturpado e vazio de significado. Essa foi uma observação que fizemos durante nossas saídas de campo e, impressionados com a quantidade de vezes que víamos a palavra “amor” nas ruas sem que significasse nada, decidimos retratar isso em cena.

A cena poderia ter acabado aí, com todos os cartazes vazios de significado colados. No entanto, escolhemos transformá-la, permitir que a utopia entrasse na cena a partir do momento em que tivéssemos coragem de escrever aquilo que realmente gostaríamos que estivesse espalhado pela cidade. Para fazer isso, realizamos um procedimento de criação com a turma de TCC 2, no qual pedimos para as pessoas escreverem aquilo que gostariam de ver espalhado pela cidade. Na maioria dos casos, as palavras escritas eram palavras de ordem, de ação e de comunhão. Decidimos usar isso. Essa cena termina com Milena e Filomena

pichando a frase que inspira bell hooks e a todos nós: “A busca pelo amor continua, mesmo diante das improbabilidades”, porque “apesar de todo o desamor que nos cerca, nada tem sido capaz de bloquear nosso desejo pelo amor, a intensidade do nosso anseio” (HOOKS, 2021, p. 247).

Depois disso, Milena e Filomena vão para a Secretaria do Amor-Sincero. Essa, para mim, é a secretaria mais contraditória, porque trata da mentira. O capítulo sobre mentira no livro de bell hooks foi um dos que mais gerou discussões para nós, porque divergimos muito sobre a relação entre mentir e amar. bell hooks afirma que “Quando homens e mulheres são leais consigo mesmos e uns com os outros, quando amamos a justiça, compreendemos totalmente a miríade de formas pelas quais mentir reduz e desgasta a possibilidade de conexões significativas e carinhosas, o que levanta uma barreira ao amor” (HOOKS, 2021, p. 84). No entanto, nos perguntávamos: nunca se pode mentir? Sobre nada?

Os personagens-juízes dessa cena são muito enfáticos em relação ao papel da mentira e afirmam que ela não pode ser permitida em nenhum caso. É nessa cena também que é revelado que Milena estava mentindo para Filomena desde o começo da peça. E então somos obrigados a nos questionar exatamente sobre isso: o que Milena fez foi tão errado assim? Não é amor porque houve mentira? Os juízes, em sua absolutização do poder, estão certos simplesmente porque não mentem?

Nessa cena, também apresentamos um outro ponto de vista sobre o esvaziamento da palavra e seu uso em locais específicos e estratégicos, em contraponto à cena anterior, do Amor nas Ruas. Foi tomada a decisão de adicionar a palavra “amor” à bandeira do Brasil, transformando-a em: “Amor, Ordem e Progresso”. Quais seriam os impactos dessa mudança?

As palavras têm, sim, significado. A maneira como nos referimos a algo cria um imaginário sobre aquilo. Será que, se a palavra “amor” estivesse na bandeira do Brasil, o amor não seria mais valorizado? Ou daria no mesmo, porque o amor não está na palavra, mas na ação? Como uma palavra pode influenciar uma ação?

Desolada depois da revelação da mentira, Filomena sai da Secretaria do Justo-Amor e, enfim, chegamos às cenas finais antes do epílogo trágico. Nessas cenas — a do elevador final, em que elas se resolvem sem falas, e a da decisão, em que precisam decidir não apenas sobre seu futuro juntas, mas sobre o futuro do ministério — há uma pergunta a ser respondida: o que o amor consegue superar?

A sacada da cena final é acreditar no que foi construído, acreditar que o amor pode ser capaz de superar os problemas se ainda estivermos dispostos a nos mantermos trabalhando nele. Precisamos olhar para o que foi essa jornada para cada uma das personagens. Milena começa a peça acreditando estar apaixonada, mas ela não conhece Filomena de verdade, não sabe suas nuances. O que ela sentia era catexia<sup>54</sup>, não amor. Já Filomena faz o caminho oposto: ela não começa a peça achando que está apaixonada, mas vai abrindo espaço para o amor porque entende que o amor é “o retorno reconciliado do outro em direção a si mesmo” (HAN, 2017, p. 45). Enquanto vivencia diversos momentos com Milena, ela também vai descobrindo e realimentando camadas de si mesma. E ela sabe o que é amor. Milena ainda precisa decidir se quer descobrir, porque:

A essência do amor verdadeiro é o reconhecimento mútuo — dois indivíduos que veem um ao outro como realmente são. Quando acontece, os indivíduos geralmente se sentem em contato com a identidade mais profunda um do outro. Embarcar nesse tipo de relacionamento é assustador precisamente porque sentimos que não há lugar para nos escondermos (HOOKS, 2021, p. 213).

Isso está no nosso eixo romântico. Mas e no institucional? É aí que essa cena final opera – uma e outra estão conectadas. Da mesma forma que o relacionamento de Milena e Filomena passou por uma mentira, agora elas têm que decidir se vão mentir para a população para tentar garantir que o Ministério do Amor não seja extinto ou se contarão a verdade, admitindo que ele está cheio de problemas, mas que continua tentando, se esforçando para entender o que é o amor. No fim, agir de forma não amorosa é justificável se a causa for nobre, ou um ato amoroso sempre gerará um resultado amoroso?

Para tomar essa decisão, não conseguimos chegar a um consenso. Foi um ensaio em que debatemos sobre o que deveria acontecer com o Ministério e, nesse momento, eu disse que o Ministério do Amor passa pelas mesmas contradições que o Ministério da Cultura: “Vocês acabariam com o Ministério da Cultura? Sabemos que ele tem problemas, mas, a cada novo governo em que é extinto, temos quatro anos da institucionalização da ideia de que a cultura não é importante. No entanto,

---

<sup>54</sup> Ver nota de rodapé anterior.



muitas pessoas concordam que o Ministério da Cultura não deveria existir. Como lidar com isso na peça?”

Criamos um final positivado, no qual Milena e Filomena dizem a verdade e todos acham lindo que o Ministério do Amor, embora cheio de problemas, esteja tentando elaborar sobre o amor – e então vivemos felizes para sempre? Ou elas mentem, reconhecendo que, embora o Ministério tenha falhas, sua extinção significaria que o amor deve permanecer na esfera privada, e esse não é o caminho a seguir, pois, mesmo nessa jornada, há coisas efetivas sendo feitas ali dentro?

Não queríamos terminar a peça com o Ministério do Amor extinto, porque acreditamos que ele é importante. Ele só não percebeu ainda que seu trabalho não é desenvolver a fórmula do amor verdadeiro. No entanto, para tentar trazer a reflexão que gostaríamos, era isso que precisávamos fazer.

O Ministério do Amor é como um personagem que precisa morrer para que a história continue. Aqui, precisamos que ele seja extinto e confiar que o público não queira que isso aconteça. O que fazemos na peça é permitir que Milena e Filomena falem a verdade, sob a justificativa de que a população precisa conhecê-la e que somente com a verdade o povo poderá decidir se realmente quer o fim do Ministério do Amor ou se deseja acreditar no seu poder transformador. Fazemos isso, e o final que temos é a concretização de uma ditadura, porque essa é a verdade. No momento em que estamos, as pessoas escolheriam acabar com o Ministério porque ele é uma ameaça, porque não é transparente nos gastos, mas, no fim, porque ele representa um risco caso chegue à conclusão do quão revolucionário poderia ser.

Tudo o que podemos esperar depois disso é que, pelo menos, uma das reflexões que fizemos sobre o amor ressoe de alguma forma – seja sobre amor romântico, trabalho, propagandas, medo, ditadura, fé, ou qualquer outro aspecto –, para que possamos sempre nos manter na busca por entender o amor.

## CONCLUSÃO

Para finalizar esse trabalho - um conjunto de reflexões isoladas, que se encontram no meio do caminho, na sala de ensaio em que foram embrionadas - escolhemos redigir um manifesto.

Este é um manifesto para o futuro. Um manifesto para o Grupo do Amor, um manifesto para o que vem depois do amor e um manifesto para o mundo.

Sobre o futuro, não existem certezas.

Sabemos que estamos cansados, que o processo foi longo e que precisamos de um momento de ócio criativo para que queiramos estar juntos de novo. É necessário deitar em pouso, em um estado pré alçado de voo. Estamos parados, mas como um campo em recuperação, crescemos. Crescemos como indivíduos para que o reencontro coletivo seja marcado pela redescoberta. O amor continua na eterna vontade de querer conhecer o outro.

No entanto, há um interesse em se reagrupar. Tema difícil esse na arte. Reagrupa-se só para reapresentar uma peça, ou ainda vive algum interesse de pesquisa em algo que já passou? Quando algo realmente passa?

Daqui 1 ano o que será do amor? E em 5? Em 10? Em 50 anos? Como o amor sobrevive?

Tivemos descobertas. Nos encantam as pesquisas relacionais. Abolimos qualquer tipo de prática em que a pesquisa não se espelhe na sala de ensaio. Queremos pesquisar, mas como no começo desse processo, o que?

Pesquisa-se linguagens? Pesquisa-se temas? E tudo aquilo que não pesquisamos?

Afinal, neste inacabável texto acima, foi repetido não uma, não duas, não três, mas quatro vezes - e se os outros integrantes estivessem aqui escrevendo junto, diriam o mesmo - SOMOS MUITO DIFERENTES.

Tentamos experimentar os híbridos. É, é cômico sim. É, é realista dramático também. Performativo? Ah, isso ficou só na sala de ensaio.

TUDO QUE A GENTE NÃO DOMINA É CAMPO DE PESQUISA. O que definitivamente não dominamos? O amor! Enrosco isso para o grupo. Quem quer ainda falar de amor? Quem já detesta o amor depois de um ano? Não há consenso, e não há de ter. Operamos no dissenso para impulsionar a criação. Ninguém está

completamente contente e nem completamente descontente. Assim, tá todo mundo feliz.

O que ficou é o que aprendemos. Você entra, conhece o amor, e de repente está querendo criar sala de ensaio amorosa por onde anda? Espaço de trabalho amoroso? Família amorosa? Amigos amorosos? Onde já se viu que o amor se impregna mesmo em quem não quis?

Mas tem uma coisa no futuro que é garantida. Não estaremos mais aqui. Acabou a mamata. Agora é mundo real. Como sobrevivemos no mundo real? Como sonha no mundo real? Ou a vida é só pesadelo? Se for, avise logo, que precisamos nos preparar! É essa a nova pesquisa? Ninguém disse nada!

O que se disse, em todos os membros do grupo é que o futuro é quente. Tem cheiro de suor no transporte público, calor de 40°C do que era para ser metade!

Mas estaremos lá agora! Vendendo nosso tempo para tentar investi-lo. Em que? No amor? Vale a pena? Valeu a pena?

Ô grupinho abençoado! Não teve um integrante que estando no Grupo do Amor não tenha arranjado trabalho. Pode isso?

Matem o amor e matem a gente junto. Matem o amor e matem o trabalho, porque se hooks falou que amor é trabalho e trabalho é o capital, o que estamos fazendo aqui? Diga você, o que você QUER fazer aqui?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS E AUDIOVISUAIS - COMUNS

BARTHES, Roland. **A preparação do romance: obra como vontade**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

HAN, Byung-Chul. **Agonia do Eros**. Brasil: Editora Vozes, 2017.

HOOKS, Bell. **Tudo sobre o amor: Novas Perspectivas**. São Paulo: Editora Elefante. 2021.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O ator-performer e as poéticas da transformação de si**. São Paulo: Annablume, 2015.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes de criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Editora Horizonte, 2006.

TRIBALISTAS. **O Amor é Feio** (2004 Digital Remaster).Phonomotor Records: 2004. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=NERPvOnhhKs> Acesso em 03 de fevereiro de 2025.

## RAÍSSA BUSCHINI

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGG, Katia. **A Trajetória do Riso e da Dança: Uma história de encontro e de resistência**. Rio Grande do Norte: *HOLOS*, v.8, p. 321–335, 2017. Disponível em: <https://doi.org/10.15628/holos.2017.5062>

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Quadrilha**. in *Alguma poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Rio de Janeiro: F. Alves, 1981. 2ª Edição.

BEI, Aline. **Pequena Coreografia do Adeus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

BERGER, Peter. **O Riso Redentor: a dimensão cômica da experiência humana**. Petrópolis: Editora Vozes Ltda, 2017.

BERGSON, Henri. **O Riso: ensaio sobre a significação do cômico**. 2ª Edição. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

COCCARO, Luciane Moreau. **(D)escrições Autoetnográficas: performance em diálogo com abordagens de pesquisa antropológica**. in *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, [S. l.], v. 11, n. 2, p. 01–24, 2021. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/102509>. Acesso em: 25 fev. 2025.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. 1ª Edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

LIGIÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. 1aED. Rio de Janeiro: Geramond, 2011

MADEIRA, Carla. **Tudo é rio**. São Paulo: Record, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo e da memória: os congados**. *O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, ano 11, n. 12, 2003.

MINOIS, Georges. **História do Riso e do Escárnio**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

NASCIMENTO, Maria Isabel Moura. **Capitalismo tardio**. HISTEDBR, Brasil, 2006. Disponível em: <https://www.histedbr.fe.unicamp.br/navegando/glossario/capitalismo-tardio> Acesso em 25 de fev de 2025.

PESSOA, Fernando. **Poesias de Álvaro de Campos**. Lisboa: Ática, 1944 (imp. 1993). - 84. 1ª publ. in Acção, nº41. Lisboa: 6-3-1937.

RAMOS, Jarbas Siqueira. **Desvelando o corpo-encruzilhada: reflexões sobre a encruzilhada como espaço de intersecção**. 1ª edição. Uberlândia-MG: Anais ABRACE 20, 2019.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um jovem poeta**. Tradução de Paulo Rónai e Cecília Meireles. Por Alegre: Editora Globo, 2005.

ROYO, Victoria Pérez. **Sobre a Pesquisa nas Artes: um discurso amoroso**. in *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 533-558, set./dez. 2015. Disponível em: < <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> >

STRÖMQUIST, Liv. **A rosa mais vermelha desabrocha: o amor nos tempos do capitalismo tardio ou por que as pessoas se apaixonam tão raramente hoje em dia**. São Paulo: Quadrinhos na Cia., 2021.

SUN, Wenting. **The Communicative Power of Laughter in Modern Dance**. Tese (Mestrado em Belas Artes) - Departamento de Dança Moderna da Universidade de Utah. Salt Lake City, p.45. 2015.

TROTTA, Rosyane. **Coletivos autorais**. In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

DONA ZAÍRA. **Tome Forró**. Piracicaba: 2012. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=DzH-cAuO78M> Acesso em 03 de fev de 2025.

MATTOS, Antonia et al. **Festa dos Bárbaros**. São Paulo, 2022.

O TERNO. **Volta e Meia**. São Paulo: Coala Music, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xi4eydlUDgM> Acesso em 30 de jan. de 2025

SOULSTRIPPER. **Bonitinha, né? Fiz para você.** Produção independente, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=s2ZeMWK53aw> Acesso em 03 de fev de 2025.

TOZZI, Umberto. **Eva.** Brasil: Universal Music Ltda, 1997. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l86drhSgUEU> Acesso em 03 de fev de 2025.

## MARIANA SIEGL

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Necrológio dos Desiludidos do Amor.** in Antologia Poética. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

DE TOMMASI, Livia; MORENO DA SILVA, Gabriel . **EMPREENDEDOR E PRECÁRIO: a carreira “correria” dos trabalhadores da cultura entre sonhos, precariedades e resistências** . in *Política & Trabalho: revista de ciências sociais*, [S. l.], v. 1, n. 52, p. 196–211, 2020. DOI: 10.22478/ufpb.1517-5901.2020v1n52.51018. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/51018>. Acesso em 28 de fev de 2025.

GUSTAVO, Luis. Eu sou de Circo. **Loly Nunes.** Rio de Janeiro, 04 abr. 2017. Disponível em: <https://lolyunes2016.blogspot.com/2017/04/texto-para-domingos-montagner-de-luiz.html> . Acesso em 28 de fev de 2025.

SKÁRMETA, Antonio. **O dia em que a poesia derrotou um ditador.** Tradução de Luís Carlos Cabral. Rio de Janeiro: Record, 2020.

### REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

**A vida não basta.** Direção: Caio Tozzi e Pedro Ferrarini. Vila Filmes Production. 2013. (85 min)

BETHÂNIA, Maria. **O que eu não conheço**. In: BETHÂNIA, Maria. **Tua**. 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=li7o3GLoYGg> . Acesso em 28 de fev de 2025.

GIL, Gilberto; SANGALO, Ivete; VELOSO, Caetano. **Amor até o Fim**. 2012. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QPzx39teMsg> . Acesso em 28 de fev de 2025.

**De Onde Eu Te Vejo**. Direção de Luiz Villaça. BossaNovaFilms, 2016. (108 min)

DJAVAN. **Boa noite**. In: DJAVAN. **Coisa de acender**. 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EaNp9EqxdoA> . Acesso em 28 de fev de 2025.

EMICIDA. **Princípio**. In: EMICIDA. **Amarelo**. São Paulo, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kjggvv0xM8Q> . Acesso em 28 de fev de 2025.

LEE, Rita. **Vote em mim**. In: LEE, Rita. **Rita Lee e Roberto de Carvalho**. 1982. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=56rPODmc7J8> . Acesso em 28 de fev de 2025.

LETRUX; LINIKER; LUNA, Luedji; GADÚ, Maria; FRANÇA, Xênia. **Gente Aberta - Acorda Amor**. In: **Acorda Amor**. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6K5oaa4Ub2w> . Acesso em 28 de fev de 2025.

SANTOS, Lulu. **Certas Coisas**. In: SANTOS, Lulu. **O último romântico II**. 1996. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zmDOuaCJQYw> . Acesso em 28 de fev de 2025.

VELOSO, Caetano. **Love Love Love**. In: VELOSO, Caetano. **Muito (Dentro da Estrela Azulada)**. 1978. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=MRr2vw\\_r\\_Pk](https://www.youtube.com/watch?v=MRr2vw_r_Pk) . Acesso em 28 de fev de 2025.

JENNIFER CARDOSO

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS



AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009. p.25 - p.22.

ARAÚJO, Antonio. **Aproximações ao processo colaborativo**. Tradução . Rio de Janeiro: Cobogó, 2018.

BAUDRILLARD, Jean. **O sistema dos objetos**. Editora Perspectiva, 1968.

DROSTE, Magdalena. **Bauhaus 1919-1933**. Editora Taschen America, 2019.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislavski**. Tradução de Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016.

## REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

HEARTSTOPPER. Alice Oseman. NETFLIX. 2022. 26-33 min. Disponível em <https://www.netflix.com/br/title/81059939> Acesso em 05 de janeiro de 2025.

## BÁRBARA FREITAS

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BOGART, Anne. **A preparação do diretor: sete ensaios sobre arte e teatro**. Tradução de Anna Viana. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

BRECHT, Bertolt. **Sobre a profissão do ator**. Organização de Werner Hecht. Tradução de Laura Brauer e Pedro Mantovani. São Paulo: Editora 34, 2022.

GILES, Thomas Ranson. **Dicionário de Filosofia: termos e filósofos**. São Paulo: Epu, 1993.

GIROTTTO, Karlla Barreto. **O que é ser um artista hoje?** in *Aurora: Revista de Arte, Mídia e Política*, São Paulo, v. 10, n. 29, p. 156-166, 2017.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação: práticas das ideias teatrais de Stanislavski.** Tradução de Marina Tenório e Diego Moschkovich. São Paulo: Editora 34, 2016.

KRENAK, Ailton. **A potência do sujeito coletivo.** in *Revista Periferias*. Parte I. Disponível em: <https://revistaperiferias.org/materia/a-potencia-do-sujeito-coletivo-parte-i/>. Acesso em: 09/02/2025.

ROYO, Victoria Pérez. **Sobre a pesquisa nas artes: um discurso amoroso.** in *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 3, p. 533-558, set./dez. 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/2237-266052368>. Acesso em: 09/02/2025.

SPOLIN, Viola. **Jogos teatrais para a sala de aula: um manual para o professor.** Tradução de Ingrid Dormien Koudela. São Paulo: Perspectiva, 2017.

TROTTA, Rosyane. **Coletivos autorais.** In: ARAÚJO, Antônio; AZEVEDO, José Fernando Peixoto de; TENDLAU, Maria (orgs.). *Próximo ato: teatro de grupo*. São Paulo: Itaú Cultural, 2011.

ZANELLA, Andréa Vieira; REIS, Alice Casanova dos; CAMARGO, Denise de; MAHEIRIE, Kátia; FRANÇA, Kelly Bedin; ROS, Silvia Zanatta Da. **Movimento de objetivação e subjetivação mediado pela criação artística.** in *Psico-USF*, Florianópolis, v. 10, n. 2, p. 185-194, 2005. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pusf/a/YkTYQcfPhTCBms466VYTjkt/>. Acesso em: 27 fev. 2025.

## APÊNDICE

### ANEXO A - DRAMATURGIA DE APENAS UM POUQUINHO SOBRE AMOR

#### Apenas bem pouquinho sobre o amor

**Personagens:**

**Palhaço Chefe das Forças Amadas** - Mari

**Palhaço Soldado das Forças Amadas** - Raíssa

**Cidadã comum** - Giu

**Político** - Maciel

**Comerciante** - Raíssa

**Criança** - Larissa

**Filomena** - Mariana

**Milena** - Raíssa

**Ascensorista** - Maciel

**Presidente** - Larissa

**Jornalista** - Mariana

**Copérnica** - Larissa

**Galiléia** - Giuliana

**Albert** - Maciel

**Funcionários da Secretaria do Amor nas Ruas** - Larissa, Giu e Maciel

**Juiz 1** - Maciel

**Juiz 2** - Giu

**Juiz 3** - Laris

#### Prólogo Palhaços

*(Dois palhaços estão no canto da cena, em frente a porta de entrada do teatro. Um deles é o chefe do exército, o outro é soldado. O chefe está com um violão, o qual assume o lugar da arma.)*

**Chefe:** Sentido!

*(O soldado começa a marchar e o chefe o segue atrás. O soldado vai se cansando e boceja. O chefe o repreende. O soldado muda a direção da marcha, agora os dois marcham numa linha paralela ao público. O soldado pisa no pé do chefe, o qual sente uma dor imensa. O soldado tenta dar beijinhos no pé do chefe como um pedido de desculpas, mas é repreendido novamente. Os dois voltam a marchar, porém o soldado nota a plateia, para e se apaixona pelo público. O chefe acaba batendo no soldado que parou subitamente. O soldado vai em direção a plateia cumprimentá-los com beijinhos. O chefe toca um apito para que ele volte para a formação).*

**Chefe:** Soldado, o que é o amor?

**Os dois:** Ahh o que é o amor?

**Soldado:** O amor é como flor

Que brota no coração

Desabrocha radiante

No horto da paixão

**Chefe:** Se amar demais é crime

Eu assumo, sou culpado

Carrego no peito a culpa

De um coração apaixonado

**Soldado:** O amor é como flor

Como a Rosa que é vermelha,

Violeta que é azul

Pobre dos apaixonados

Sempre tomando no....

**Os dois:** O amor é uma flor roxa

*(Cantando)* que nasce no peito dos trouxaaaaa. (coração cabe melhor?)

**Chefe:** O amor é coisa séria

**Soldado:** muito séria

**Chefe:** mas assim não começou

Pois ninguém levou a sério

**Soldado:** nada a sério

**Chefe:** esse caso de amor



Uma grande brincadeira  
 Foi assim que ele se deu  
 Esse tal de ministério  
 Foi assim que aconteceu

**Soldado:** (*fala da presidenta*) Em meu mandato, um país amoroso é fato.

Ao povo brasileiro, peço seu voto sem receio.

Chega de polarização! Por um país de mais amor e união, vote em mim, vote com a voz do coração.

Aqui o amor é caso sério! Se eleita, criarei seu ministério.

O amor é um direito sim.

O amor por princípio, a ordem por base e o progresso por fim.



**Os dois:** é que toda brincadeira

Tem um fundo de verdade

Até mesmo uma mentira

se bem dita se torna realidade

**Os dois:** O amor é coisa séria

(muito séria)

mas assim não começou

Pois ninguém levou a sério

(nada a sério)

esse caso de amor

### **Cena 1: Na qual uma notícia de jornal muda os rumos do Ministério do Amor.**

*Bater o ponto. Os 5 atores entram, um de cada vez, passam a mão por um instrumento que faz som de fadas (carrilhão), fazem o movimento proposto e batem o ponto. Entram no espaço e começam as suas partituras de trabalho amoroso. (5 cubos estão dispostos lado a lado no meio do espaço cênico. Todos os atores estão congelados em cena.*

*Os atores, então, começam a andar em uma velocidade. Até que param; olham para um colega de cena; olham para o público e voltam a andar, mas agora em uma velocidade distinta da primeira.*

*Cada personagem está dedicando energia em uma ocupação diferente. Ao receber uma xícara de café, as outras pessoas vão para a frente do espaço cênico. Quando todos estão na frente, bebem o café, ao mesmo tempo, de maneira bastante exagerada. Colocam as coisas no chão, viram de costas, dão três passos para frente e viram pelo lado direito, posicionando em frente aos cubos).*

### ***Música Bonitinha, né? Fiz pra você - Soulstripper***

*(Raíssa, Giu e Mari sentam. Maciel e Laris sentam. Raíssa, Giu, Mari sentam e logo levantam. Todas sentam. Braços nos joelhos começando pela Raíssa. Queda do tronco começando pela Mari. Giu levanta, Laris puxa ela de volta. Bocejo, todo mundo espreguiça abraçando quem está do seu lado direito. Mari escapa do abraço. Todas pulam um cubo para a direita, Mari se senta na outra extremidade. Todas olham para Maciel, o qual congela. Lari levanta enquanto as outras olham para os 3 cantos, de pernas abertas. Então, Lari senta e todo mundo muda de expressão, ficam felizes enquanto dão 3 passinhos com os pés e cruzam as pernas. Fazem uma olha se levantando. A música para.)*

**Mari:** *(Sobe em cima do cubo e toca um instrumento imitando uma chamada de jornal - jornal nacional ou plantão?)* Atenção, acaba de chegar ao congresso um pedido de extinção do Ministério do Amor. Rrrrrepito, o Ministério do Amor corre graves riscos de extinção. A petição para a extinção já conta com muitas assinaturas. Nas ruas, a opinião do povo...

**Cidadã comum:** Eu assinei, porque eu realmente me senti traída. Falaram que ia ter uma fórmula de amor verdadeiro e que eu ia saber reconhecer o amor na minha frente, mas aí...

**Político:** Realmente é uma situação complicada, porque tem a ver com prometer algo pro povo e dar uma coisa completamente diferente. Além disso a questão da falta de transparência dos gastos e a falta de resultado imediato, dá nisso. Não dá para prometer namoro para todo mundo, e enfiar educação amorosa nas escolas.

**Comerciante:** Eu não assinei petição nenhuma, desde que o Ministério surgiu minhas vendas triplicaram. Aqui eu vendo brinco de coração, camiseta escrito love is love! Tudo sobre o amor! Quer comprar artigos amorosos? Vem pra rua dos apaixonados número 8888.

**Criança:** se você ama, ai você abraça, mas ai às vezes você ama e o hans não te ama, mas ai você encontra o kristoff e você ama a elsa. Mas também minha mãe me dá brocólis, mas ai às vezes ela dá doce. e você tem que fazer o que ela manda. e se vc faz bullying então é porque você não tá se sentindo amado. é?

**Mari:** De volta para você, bonner!

*(Toca o instrumento para sinalizar o fim da chamada de jornal).*

*(Todo mundo, que estava feliz, agora chora exageradamente. Sequência de tapas. Briga intensa que acaba com o som de um telefone tocando, o qual é feito pelo instrumento da Mari. Lari sobe em um cubo, virada de costas).*

**Lari:** Parem tudo imediatamente. Não vamos permitir que isso aconteça. Filomena e Milena, vocês foram encubidas de fiscalizar todas as Secretarias do Ministério do Amor. Seus relatórios serão decisivos para a permanência do nosso Ministério. PARA AS SECRETARIAS JÁ!

*(Todos os funcionários vão saindo, aliviados que não são eles os responsáveis por decidir o futuro do Ministério do Amor. Ficam só Milena e Filomena. Elas se olham. Milena dá um sorriso. Filomena não acredita que ela foi encubida dessa tarefa, e ainda, que vai ter que fazer isso com uma outra pessoa que ela trocou 3 frases na vida. Silêncio. Milena tenta quebrar o gelo)*

*(Filomena aponta na direção do elevador. Milena sorri para ela. Elas vão juntas)*

## **Cena 2: Elevador - Trombada do amor**

*(No elevador, o Cupido Ascensorista está sentado. Milena tenta entrar pelo lado esquerdo e Filomena, pelo lado direito. Elas se trombam, fazendo com que Milena deixe uma caneta cair. Filomena pega e entrega para a primeira. Pausa. Elas entram*

*no elevador. Música punk toca no elevador. O cupido enche uma bixiga de coração. B.O. Elas irão reaparecer já entrando na secretaria do amor verdadeiro)*

*Milena: Milena*

*Filomena: Filomena*

### **Cena 3: Em que cientistas procuram a fórmula do amor verdadeiro. (SECRETARIA DO AMOR VERDADEIRO)**

*(Cientistas estão entediados. Lari está sentada, jogando o teste de compatibilidade. Ela testa as palavras “Amor”; “Trabalho”; “Compromisso”; “Capital”; “Neoliberalismo”; “Cuidado”; “Carinho” . Maciel desenha uma molécula na lousa, mas adiciona elementos engraçados nela, pernas, olhinhos, cabelos, etc. Giu joga candy crush. Lari pede um nome aos outros cientistas - eles dão os nomes de seus pais. Primeiro Maciel, depois Giu. Maciel sugere seu próprio nome, com o de Giu. Giu, para desconversar, vai pedir para a plateia um nome. Maciel entra na vibe dela. Eles fazem essa dinâmica 2 vezes).*

*Lari: Mas e se...Qual o nome daquelas duas do ministério?*

*Macis: Milena e...*

*Giu: Filomena*

*(Milena e Filomena entram e veem seus nomes. Elas ficam meio constrangidas. Após o resultado os cientistas reagem com sons esquisitos, um canta uma música, outro imita um beijo. Eles caem na gargalhada. )*

*(Filomena faz um barulho de tosse para que eles se toquem. Eles percebem e se desesperam. Maciel corre para a lousa para apagar a molécula com olhinhos, Giu corre para sua mesa para colocar Luvas. Lari corre para as fiscalizadores para dar boas vindas. Elas vão direto para mesa da Giu)*



*(Milena e Filomena colocam as luvas)*

**Milena:** Tá, mas e a fórmula do amor verdadeiro que dura pra sempre, cadê?

*(Pausa. Todos se entreolham. Cientistas começam a correr de um lado para o outro desesperados, se trombando. Até que a cientista Lari vai à frente).*

**Lari:** Os componentes positivos do amor mais cuidado, mais respeito, mais confiança, mais compromisso são multiplicados pelos elementos que fortalecem e enriquecem um relacionamento: honestidade, mais comunicação, mais empatia, esses fatores são então divididos pelo impacto negativo do medo, mas apenas quando a autenticidade é alta, o que permite ao amor superar as barreiras impostas pelo medo.

**Filomena:** Mas e a fórmula do amor verdadeiro que dura pra sempre, cadê?

**Giu:** Esta aqui é a fórmula do amor verdadeiro, deixe-me exemplificar para vocês como funciona. Este é o nosso objeto de pesquisa, o ser humano. De acordo com a autora, escritora e acadêmica bell hooks, ela nos ensina sobre uma ética amorosa, que o ser humano é capaz de agir em sociedade, porém o ser humano é corrompido pelo ódio e isso acaba destruindo ele por dentro, é por conta disso que o ser humano desenvolve guerras e também destruição da natureza, ocasionando crises climáticas. Portanto o ódio pode destruir toda uma comunidade, o ódio pode se transformar em rancor, em violência, em opressão. Contudo, Bell Hooks nos ensina que o amor e a ética amorosa podem ser a solução para tudo. Nós chegamos a essa fórmula química que pode salvar o ser humano e purificá-lo como mostro a seguir. Esta é a fórmula do amor verdadeiro que pode gerar paz mundial e resolver todos os problemas amorosos.

**Milena:** Mas ela dura para sempre mesmo?

**Macis:** A oxitocina é o hormônio do amor, ela é um peptídeo cíclico formado por nove aminoácidos, também conhecido como nonapeptídeo. É uma molécula formada por 43 átomos de carbono, 66 átomos de hidrogênio, 12 átomos de

nitrogênio, 12 de oxigênio, e 2 átomos de enxofre. Todos esses átomos juntos, formam a molécula de oxitocina.

*(Cientistas espirram a fórmula do amor verdadeiro nas fiscais. Elas se apaixonam uma pela outra enquanto os cientistas preveem o que acontece).*

A temperatura corporal aumenta em 0,7 graus celsius.

O primeiro contato visual ocorre 0,4s após o primeiro sintoma

A pupila aumenta 0,003 cm de diâmetro.

Ambas as cobaias seduzem-se mutuamente.

Sintomas como mordida nos lábios e sutis tentativas de melhora da própria aparência podem ser observados.

Nesse caso, foi constatado um novo sintoma: a dança do acasalamento.

O grau de resistência ao toque físico diminui gradualmente tornando-se inevitável.

Cobaia nº1 toma a primeira iniciativa.

Ações de adaptação corporal podem ser vistas dependendo da estatura dos dois elementos.

Aproximam as cavidades nasais.

O experimento alcança o tempo recorde de 3 min, 4 segundos e 45 milésimos de segundos.

*(Efeito do amor acaba. Milena e Filomena sentem-se meio constrangidas, mas logo retomam a postura).*

**Milena e Filomena:** Então a fórmula do amor verdadeiro não dura para sempre?

*(Silêncio. Cientistas se olham, ninguém quer responder. Milena e Filomena entram em profunda desesperança, como um efeito colateral).*

**Milena:** Então você quer dizer que não existe nenhuma fórmula do amor verdadeiro que dura para sempre? Estaremos sempre diante das implacáveis incertezas da impermanência de todo e qualquer relacionamento?

**Filomena:** É inevitável, é como já observamos nos últimos relatórios encaminhados ao Ministério, os índices de resistência ao amor têm atingido números irreversíveis. Não há mais eficácia, toda e qualquer tentativa é e será falha.

**Milena:** Não somente não há mais nada que garanta a permanência do amor verdadeiro, como também uma crescente de fatores externos têm dificultado inclusive o seu aparecimento.

**Filomena:** A princípio acreditávamos que as guerras, mudanças climáticas, pandemias e as crises humanitárias seriam capazes de aumentar o estado de alerta, percepção e consciência humana de si e do outro, revertendo a situação observada.

**Milena:** Mas de nada adiantou. A nossa única esperança era o desenvolvimento da fórmula do amor verdadeiro que durasse para sempre em laboratório.

**Milena e Filomena:** Agora não há mais esperanças.

*(Cientistas se desesperam com o quadro de profunda decepção e desesperança das fiscais).*

**Giu:** De onde vem o amor? Segundo um estudo da Universidade de Cambridge, este incrível, inspirador e misterioso sentimento se origina no mesencéfalo.

**Lari:** Quando conhecemos nosso futuro amor, essa parte do nosso cérebro começa a produzir dopamina, que é responsável pelo nosso prazer e euforia.

**Macis:** Nesse momento, o hipotálamo instrui o corpo a enviar sinais de atração e prazer. Se a relação continua e se aprofunda, a oxitocina começa a estimular os sentimentos de ternura e afeto.

**Giu:** Mas, infelizmente, cerca de 30 meses depois, o cérebro se acostuma com as substâncias químicas, e não reage mais do mesmo jeito.

**Macis:** É neste momento que a fase da paixão pode ser considerada acabada.

**Lari:** Mas o amor pode superar a preguiça das substâncias químicas do cérebro, assim como superamos os obstáculos da vida. Porque o amor verdadeiro não tem nada a ver com a ciência.

*(Pausa).*

**Filomena:** *(Filomena demite Lari, num acesso de efeito colateral). Basta. Você. Demitida.*

**Lari:** Tá bom, eu vou, mas antes quero dizer umas palavras. Fui trazida a esta equipe com uma missão, um propósito claro: criar uma tecnologia capaz de determinar o par perfeito, de comercializá-lo, de mensurá-lo.

Como alguém comprometida com a ciência e suas descobertas, fiz o que me foi instruído!

Mas ao longo desse processo, percebi que algo fundamental estava faltando em nossa visão.

O amor não pode ser visto como um conjunto de números, gráficos ou combinações de dados. Não é uma fórmula a ser decifrada com algoritmos.

Ao determiná-lo por estatísticas perdemos a complexidade da vida, o tesão do mistério presente no primeiro encontro...

O que nos faz humanos é sermos únicos imprevisíveis, e ainda assim tão previsíveis ao ponto de querermos estar juntos. Ao tentar encontrar o match perfeito, estamos correndo o risco de reduzir o amor a uma transação fria e calculista.

Queremos medir o amor e colocá-lo em uma caixa, em um recipiente, em uma lousa. Mas será que realmente podemos compreendê-lo dessa forma?

O amor é mais que um sentimento - é uma ação capaz de transformar o niilismo, a ganância e a obsessão que pelo poder que dominam nossa cultura. É através da construção de uma ética amorosa que seremos capazes de edificar uma sociedade

verdadeiramente igualitária, fundamentada na justiça e no compromisso com o bem-estar coletivo.

Fico feliz pela demissão, pois assim posso continuar acreditando no amor que me trouxe até aqui.

Desejo que todos nós, algum dia, possamos redescobrir o valor do amor verdadeiro, aquele que não se vende, não se controla, mas se sente!

Filomena: Muito bonito Ainda está demitida.

*(Lari sai. Filomena gestualmente insinua que os outros cientistas retomem o trabalho)*

#### **Cena 4: Discussão no elevador**

*No elevador, Milena e Filomena estão constrangidas, elas estiveram apaixonadas por 5 minutos, negam ainda o que aconteceu. Iniciam aos poucos uma conversa de como seguir o trabalho, que escalona para uma discussão: uma discorda sobre a medida que a outra tomou ao demitir um funcionário, transparece o primeiro impasse delas de como agir mediante ao risco que o ministério corre. O Cupido interrompe a discussão com uma piada. Há uma suspensão na discussão causada pela piada ruim. Saem do elevador voltando a discutir.*

**Milena:** Não podemos relatar o que está acontecendo por isso, por isso e por isso.

**Filomena:** Não, não não, o Ministério corre risco por isso, por aquilo e por isso daqui.

**Milena:** Você não acha que precisamos encarar as secretarias com isso, com aquilo e com isso.

**Filomena:** A solução está aqui, essa é a secretaria com mais resultados concretos, foi onde mais apostaram para garantir a produtividade a manutenção das relações, por isso, por isso e por isso

**Milena:** (aborrecida) Então vamos!

**Filomena:** (com picuinha) Vamos então!

### **Cena 5: Secretaria do Amor nas Ruas**

*Elas entram pela porta, e são engolidas (sons de cidade). Uma projeção de cidade aparece, funcionários dessa secretaria colam placas e cartazes nos prédios e paredes da cidade. Elas dizem a respeito do AMOR em frases vazias - love is love, mais amor por favor, ex bom é ex morto, amor é chama que arde sem se ver, amor significa nunca ter que pedir desculpas, você me faz querer ser um homem melhor, etc.*

*(Os funcionários entram colando cartazes de amor, eles não olham para elas, a cada cartaz colado elas tentam ir até ele para ler o que tá escrito. Toda a coreografia vai ficando mais e mais frenética. Elas vão se separando nesse caos de ler os cartazes. Depois de todos os cartazes colados, o espaço fica vazio de novo, apenas as duas em cena. Elas vão se aproximando, Filomena olha em volta)*

**Filomena:** Tudo certo aqui, não?

*Milena acena com a cabeça que sim com um sorriso amarelo*

*(Elas se viram para a porta a caminho de sair dessa secretaria, Milena olha para trás uma última vez, incerta se está tudo bem com aquela secretaria mesmo, mas desiste e se volta para a saída. Elas começam a caminhar, escutam o barulho dos funcionários e se viram)*

*Funcionários colocam moletom e passam a pixar os cartazes que eles mesmos colocaram, escrevendo frases mais significativas a respeito do amor, em um ato de revolta. Milena fica impactada pela ação. Filomena desconfiada do que está acontecendo. Da mesma forma que na coreografia anterior, Milena começa a se direcionar para cada pixação, Filomena fica apreensiva Milena pega um spray, olha para Filomena. Filomena quer ir, mas sabe o que está em risco. Milena sorri para Filomena. Filomena respira, vai até ela. Milena oferece uma outra lata de spray. Elas se olham, respiram fundo e começam a escrever a frase “A busca pelo amor continua, mesmo diante das improbabilidades”. Cada uma escreve começando por um lado da frase Milena começa por “A busca”, Filomena começa por “improbabilidades”. A frase vai se completando. Quando ela está finalizada, elas, de costas para a plateia, olham para a frase, respiram juntas)*

*B.O.*

### **Cena 6 - Elevador: Aquela em que elas dão as mãos**

*Ambas cometeram um crime juntas (parece que acabaram de transar).*

**Filomena:** A gente vai falar sobre o que aconteceu?

**Milena:** Precisa?

*Pausa. Troca de olhares. Elas dão as mãos. Cupido olha de relance, elas soltam. Ele conta uma piada, elas riem mais de si mesmas do que da piada em si. O próximo andar é anunciado.*

### **Cena 7 - Tribunal - Secretaria do Amor Sincero / Secretaria do**

#### **Justo-Amor**

*(Milena e Filomena entram no tribunal.)*

Juiz 1: Finalmente estando agora presentes todas as partes envolvidas, é possível dar início a sessão.

F/M: E qual seria o assunto?

Juiz 2: Por favor senhoritas, aqui não há a necessidade de meias palavras, sabemos exatamente o que andam fazendo!

F/M: Sabem?

Juiz 3: Aqui no Foro do Amor Sincero, 69ª vara do amor, prezamos pela JUSTIÇA!

Juiz 1: E a Justiça é cega!

F/M: Mas ela viu alguma coisa, não viu?

Juiz 2: Aqui, o que os olhos não veem, o coração sente.

F/M: Meu deus, se ele sentiu alguma coisa falem de uma vez.

Juiz 3: Queríamos ressaltar aqui o trabalho pautado em condutas condizentes ao amor.

Juiz 1: O exercício da ação concreta e amorosa.

Juiz 2: A balança da justiça não deve pender para nenhum dos lados.

Juiz 3: Mas também há de agir. Não se deve ficar em cima do muro!

F/M: Em cima do muro?

*Milena e Filomena se aproximam e conversam apenas entre elas, sem que os Juízes da verdade as escutem. Filomena ansiosa acende um cigarro, Milena nervosa pega sua bombinha.*

Filomena: Eu avisei, eu sabia que não era uma boa ideia.

Milena: Eles sabem de tudo!

Filomena: Sabem!

Milena: E o que que a gente faz?



Filomena: A gente nada! Foi você quem começou, você pichou o muro primeiro, eu fui coagida!

Juiz 1: E agir sobre um patrimônio é uma ação mais do que concreta, não é?

Milena: É sim, vocês tem razão.

Filomena: Eu assumo, foi concreto sim!

Juiz 1: Foi?

Juiz 2: Foi?

Juiz 3: Foi?

Juiz: Eu disse, agir sobre um patrimônio, um símbolo nacional, adicionando a palavra amor na bandeira do Brasil foi sim uma ação efetiva!

Filomena: Ah, é essa ação concreta que vocês estão falando?

Milena: claro, colocar amor na bandeira do Brasil

Filomena: Peraí, o que? É essa a ação efetiva da qual vocês se referem!

Milena: Adicionar amor à bandeira do Brasil!

1: Calma lá! Antes de vocês inspecionarem a gente, nós precisamos inspecionar vocês!

2: Afinal somos nós os juízes aqui!

Filomena: Não é bem assim que funciona esse processo

3: shhh shh shhh para o detector de mentiras, por favor

(As duas são levadas para os detectores e plugadas)

3: Primeiro vamos calibrar...seus nomes?

Milena: Milena

Filomena: Filomena

1: Pronto. Agora já sabemos quando vocês mentem e quando dizem a verdade!

Filomena: Okay, ótimo! Podemos voltar para a bandeira? Pela análise de dados que fizemos antes de entrarmos aqui, essa ação de colocar o amor na bandeira do brasil teve efeito instantâneo para os burburinhos na internet.

Milena: Mas qual foi o resultado de fato?

1: Vocês ousam questionar nosso trabalho quando aquilo que deve reger todas as boas relações se mostra ausente entre vocês?

Milena e Filomena: ???

2: É verdade ou não é verdade, Milena, que você se incomoda com o fato de Filomena fumar, uma vez que você é asmática?

Milena: eu não me incomodo!

(Detector de mentiras apita)

Milena: Isso é muito pouco relevante aqui! A questão é que adicionar a palavra amor na bandeira do brasil não proporcionou uma atitude mais amorosa nos cidadãos brasileiros!

Filomena: O debate é válido, mas a execução é muito simples! Claro que podemos argumentar que isso pode ter um efeito positivo em 50 anos, mas precisamos de ações imediatas dessa secretaria.

3: É verdade ou não é verdade, Filomena, que você ainda está chateada por Milena ter te desautorizado a despedir alguém?

2: E é verdade ou não é verdade, Milena, que você fez isso porque já trabalha neste ministério há bem mais tempo que filomena, e portanto sabe mais que ela?

Milena e Filomena: Não!

(Um detector apita e outro não)

Milena: A questão é: vocês tomaram a decisão de mudar a bandeira do país sem fazer uma consulta pública. Isso mostra que esta secretaria está pouco interessada em uma participação popular maior nos espaços de tomada de decisões políticas. Muito pouco amoroso!

Filomena: É...mas se a gente olhar por outro lado, se dermos tempo, toda uma cultura pode ser alterada pela inserção dessa palavra. Ter amor na bandeira de um país pode significar uma relação completamente diferente com o amor e até mesmo com a comunidade. Se é amor por princípio, ordem por base e progresso por fim, então podemos assumir que a coisa mais importante em uma sociedade seria o amor.

Milena: ????

(Os juízes comemoram disfarçadamente, a estratégia deles de dividi-las está dando certo)

- 1: Exatamente! Nós estamos pensando primordialmente no futuro!
- 2: Temos que estabelecer a verdade de que o amor deve ser o futuro do país!
- 3: Sendo assim, poderíamos dizer que nosso trabalho foi o mais efetivo de todos até então. Ele tem perspectiva de continuidade.

Filomena: Mas se bem que ela está certa...Essa mudança foi uma das causas principais para a petição ser assinada. As pessoas sentiram que mudar uma palavra não deveria ser a ação mais importante de um órgão público, ainda mais quando isso é feito de maneira autocrática!

- 1: Milena, é verdade ou não é verdade que você esconde um segredo de filomena?

Milena: O que isso tem a ver?

Filomena: Como assim?

2: Mentiras, mentiras e mentiras...

3: Milena, é verdade ou não é verdade que você já sabia que o ministério poderia ser extinto e que recebeu informações privilegiadas sobre o assunto antes mesmo da petição ser assinada e a notícia aparecer nos jornais?

Milena: Verdade! Faz parte do meu trabalho saber disso.

2: Mas é verdade ou não é verdade que você já tinha sido encarregada de fiscalizar o ministério muito antes de Filomena ser convocada?

Milena: Por que isso é importante?

Filomena: Responde a pergunta.

Milena: É verdade!

1: E é verdade ou não é verdade que você esteve mentindo para Filomena esse tempo todo?

Milena: Não!

(O detector de mentiras apita)

os 3: É verdade ou não é verdade que foi você que escalou Filomena para este trabalho de fiscalizadora, mesmo sabendo que ela não queria realizá-lo e que cada segundo desde que ela foi obrigada a assumir o cargo ela sofreu de estresse, ansiedade, medo repentino causando inclusive o tabagismo exacerbado?

Filomena: Você mentiu para mim?

Milena: Não!

(detector de mentiras apita)

Filomena: Assim que a gente se conheceu, eu falei para você que não queria fazer isso, que estar nessa função era meu pior pesadelo. Você poderia ter evitado isso e não fez nada?

Milena: Não!

(Detector de mentiras apita)

(Filomena sai puta da secretaria, Milena corre atrás dela, os juízes comemoram abertamente)

os 3: Amor por princípio, ordem por base, progresso por fim e a verdade acima de tudo!

### **Cena 8 - Elevador (Monólogo Ascensorista)**

**Milena:** Filomena, espera! Eu achei que esse trabalho ia aproximar a gente!

**Filomena:** (fumando) Eu não quero falar com você

Se inicia uma coreografia, ao som da música “O amor é feio” dos Tribalistas.

*(Ascensorista aperta o botão do elevador)*

*“Térreo - Ministério do Amor”*

### **Cena 9 - A decisão**

*(Térreo. Filomena está fumando loucamente.)*

*(coreografia com a música “O amor é feio”)*

**Milena:** Me escuta...em nenhum momento eu quis te fazer mal, eu achei que esse trabalho seria uma forma de aproximar a gente.

**Filomena:** Você mentiu para mim.

**Milena:** Mentir e omitir vivem numa linha tão tênue...

**Filomena:** O que isso quer dizer? Qual é a diferença? Eu poderia nesse momento omitir de você que eu estou magoada, que eu achei que a gente tivesse construindo uma relação, um trabalho, nosso, encontrando as nossas formas, e omitir que

descobrir que o começo de tudo que a gente viveu é falso não muda nada para mim. Eu poderia agora sorrir e falar “vamos lá, vamos escrever o relatório”, e nesse relatório eu poderia omitir de novo, falar todas as coisas boas do ministério e esconder tudo que a gente viu hoje. Mas para quê? Como eu ia conseguir dormir à noite sem pensar nas consequências disso tudo?

**Milena:** Você pretende falar a verdade no relatório? Nua e seca sem olhar para todas as coisas lindas que a gente viveu também?

**Filomena:** Você não?

**Milena:** Mas e as consequências disso? O ministério pode ser extinto! A gente nunca teria se conhecido...

**Filomena:** Talvez fosse para o melhor...

**Milena:** Mas e o amor? A gente acaba com ele e pronto? A verdade do que a gente inspecionou tá em todas as pessoas que querem fazer isso funcionar. Ainda que com todos os problemas, o desejo de fazer dar certo ultrapassa tudo. Enquanto a gente ainda quiser, ainda é possível.

**Filomena:** Isso é uma decisão pública!

**Milena:** Mas precisa ser? Se eu e você tomarmos essa escolha agora, entre a gente, de continuar acreditando no ministério, naquilo para o qual ele surgiu: O amor como um direito básico e aspecto definidor de uma identidade nacional. Ninguém vai saber.

**Filomena:** A gente deve isso para as pessoas. Elas só podem decidir se querem continuar acreditando ou não no amor se elas souberem a verdade sobre o que ele é. Elas precisam saber que ele é lindo, faz o impossível, é uma graça, mas que ele é feio, tem cara de vício, anda torto, sem compromisso. E tá fora da nossa responsabilidade, a gente só pode torcer que o que ele é, e o que a gente mostrar para as pessoas que ele tem feito, sem mentir, vai ser suficiente para elas tomarem uma decisão sobre a sua importância.

**Milena:** Mas e a gente? Se ele acabar, o que acontece com a gente?

**Filomena:** A gente é assim também. A gente tem que confiar que o que a gente construiu é forte o bastante para fazer valer por si só, sem uma fiscalização por trás.

**Milena/Filomena:** Eu..

**Milena:** *(para o público entrelaçando os dois monólogos)* borboletas no estômago / vontade de vomitar/ roer as unhas arrancar cabelos / apertar os dentes/ corpo

quente insônia / falta de apetite/ pensamentos obsessivos / ver o mundo cor de rosa/  
cheiro de cigarro cheiro de morango / tremer as mãos / aperto no peito / olhar pros  
olhos e sorrir ficar séria sorrir ficar séria sorrir / chegar perto

**Filomena:** medo de confiar/ mas e se / tudo dentro de mim começava a ser seu/  
corpo quente insônia / quando se arriscar / cabeça / coração / o querer / o saber /  
pode nunca dar certo / pode ser incrível / amor da minha vida? / eu nem acredito  
nisso / mas e tudo.. / hoje / eu vivi / mas e se eu só/ chegar perto

*(As duas chegam perto, vão continuar a frase. O telefone toca. Mesmo som do  
começo. Elas se olham. Blackout)*

## **Cena 10- Epílogo - Forças Amadas - A volta dos palhaços**

### MÚSICA EPÍLOGO

Ah, mas que grandes corações eles possuíam  
Visceras Imensas, tripas sentimentais  
E um estômago cheio de poesias

Como é que é? Parece que eu ouvi alguém dizer “Forças Amargas”?  
Não, não! Aqui quem vos fala, são as “Forças Amadas”  
Não pegamos em armas, atemo-nos aos corações  
Nos valemos de mentiras, falsas poesias e bonitas canções

Aqui se rima amor com dor  
Não há doce amor no mundo  
Que se prove sem certo amargor

O que é frágil, um dia finda sim  
O “felizes para sempre”  
Sempre um dia há de ter seu fim

Qual amor não é incerto?  
Qual amor não gera medo?  
Qual amor não tem mentiras?

Já não é nenhum segredo  
É o fim do Ministério  
Sem mistério eu lhe declaro  
Não se exalte ou extrapole  
O amor está sob controle

O amor como um princípio sim  
Ame a si, nem tanto ao outro  
O amor próprio, esse nunca tem fim

Love is love (mais amor por favor)  
Love is love (mais amor sem favor)  
Love is love (faça, não amor)  
Não, não, não! Faça guerra e faça amor!

Qual amor não tem seus riscos?  
Qual amor não quer dinheiro?  
Qual amor não tem perigo?

Já não é nenhum segredo  
É o fim do Ministério  
Sem mistério eu lhe declaro  
Não se exalte ou extrapole  
O amor está sob controle

**FIM**