



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Victor Rodrigues Seixas

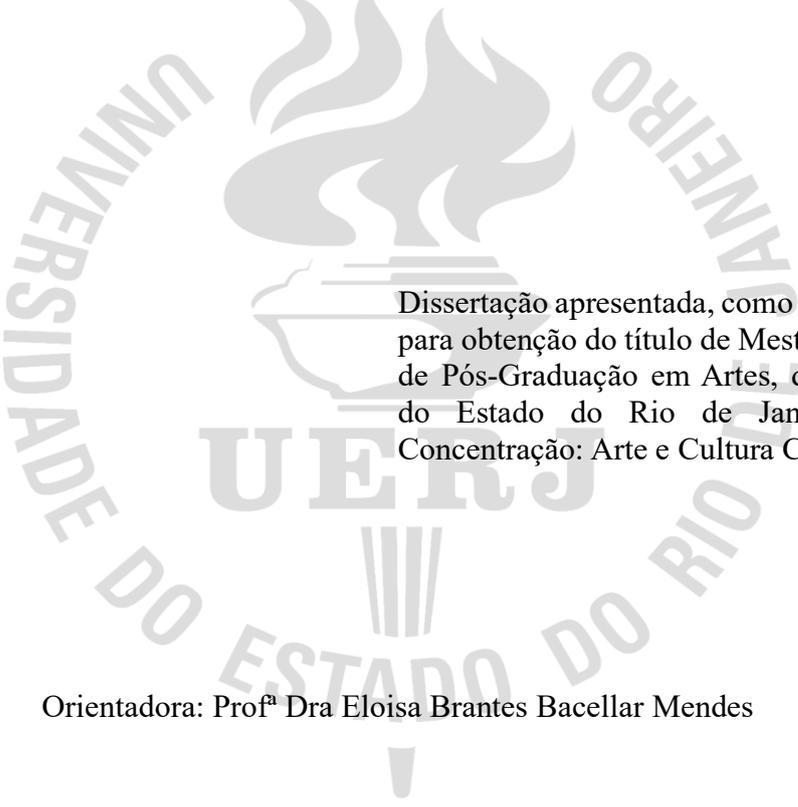
**O que o corpo move enquanto para?
escuta, performance e regeneração**

Rio de Janeiro

2024

Victor Rodrigues Seixas

**O que o corpo move enquanto para?
escuta, performance e regeneração**



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientadora: Prof^a Dra Eloisa Brantes Bacellar Mendes

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

F383 Seixas, Victor Rodrigues.
O que o corpo move enquanto para? Escuta, performance e regeneração
/ Victor Rodrigues Seixas. – 2024.
66 f.: il.

Orientadora: Eloisa Brantes Bacellar Mendes.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de
Janeiro, Instituto de Artes.

1. Performance (Arte) - Teses. 2. Corpo como suporte da arte - Teses. 3.
Esclerose lateral amiotrófica – Teses. I. Mendes, Eloisa Brantes Bacellar. II.
Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 792.028

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Victor Rodrigues Seixas

**O que o corpo move enquanto para?
escuta, performance e regeneração**

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de Concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 13 de março de 2024.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Eloisa Brantes Bacellar Mendes (Orientadora)
Instituto de Artes - UERJ

Prof^a. Dra. Ana Lucia Martins Soares
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Prof^a. Dra. Denise Espírito Santo
Instituto de Artes - UERJ

Rio de Janeiro

2024

AGRADECIMENTOS

Agradeço e abraço, primeiramente, o João Vicente, pelo convite para criar junto dele diante de uma realidade tão complexa e sem saber, redirecionar o foco da minha pesquisa, preenchendo de sentido, aprendizado e prazer o caminho do mestrado.

A Eloisa Brantes, pela orientação carregada de rigor e afeto, nutridos há alguns anos nos nossos trabalhos com o Coletivo Liquida Ação e generosamente desdobrados nestes dois anos no PPGArtes. Sinto que comecei a aprender a pesquisar através do seu olhar apaixonado para as questões do nosso fazer artístico e político.

Às professoras Ana Achcar e Denise Espírito Santo, pela escuta, pelo olhar apurado na banca de qualificação e no desenvolvimento da pesquisa. E pela integridade das condutas e a história que constroem com suas respectivas pesquisas artísticas dentro e fora da Universidade. À Ana estendo meu agradecimento como eterna madame do Programa Enfermaria do Riso, que foi para mim uma verdadeira graduação dentro do bacharelado em Artes Cênicas, redimensionando o artista que sou e sobretudo a Universidade em que eu acredito, comprometida com a Extensão.

Aos parceiros e parceiras de criação que integraram direta ou indiretamente tanto o solo quanto o documentário *A Ilha do Farol*, muitos deles amigas e amigos de vida: Letícia Medella, Jef Lyrio, Sérgio Kauffman, Igor Angelkorte, João Pedro Orban, Lia Sarno, Juliana Brisson, Rafael Lorga, Vittoria Braun, Bel Flaksman, Gé Lisboa, Laura Becker, Laura de Castro, Alexandre Guimarães, Nayana, Alice Cruz, Alexandre Kubrusly, Clarice Lissovsky, Marina Figueiredo e Pedro Capello.

À minha família, os que ainda estão por essas bandas e o que já se foram, mas seguem me fazendo companhia. Aos meus pais, Luciane e Cláudio, agradeço o apoio e a torcida incondicionais em tudo que faço. A minha irmã Julia, pela irmandade de cumplicidade, companheirismo e leveza.

Ao João Gabriel Ascenso, meu namorado, pela parceria e tiração de dúvidas acadêmicas e formatações mil. E pelos sucos de abacaxi com hortelã que chegavam de surpresa no meio da

tarde enquanto eu escrevia. Agradeço a toda família Grajaú: Lena, Glória, Paulo, Renata, João Pedro, Padu, Rudá e Sereno pelo apoio e torcida durante o processo da pesquisa e pelas idas à cachoeira e à pracinha para desanuviar a mente e recarregar as energias.

À Louise de Lemos, amiga-irmã que a Martins Penna me deu, pela revisão sensível e atenciosa da dissertação, delicadamente realizada entre um e outro cochilo da Ioiô, presente que acabou de chegar em nossas vidas.

Ao HUMKPAMEY HÉVIÔSÔ ZÓÔNOKUN MEAN, minha casa de axé, em especial à Gayaku Deusimar pelo apoio e firmeza espiritual sem os quais o caminho seria muito mais tortuoso. Ao meu pai Olissá e a minha mãe Oxum pela proteção, iluminação e desejo de viver.

RESUMO

SEIXAS, Victor Rodrigues. *O que o corpo move enquanto para?* Escuta, performance e regeneração. 2024. 66 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Esta dissertação propõe uma investigação sobre a dança do tempo a partir do trabalho de escuta e criação artística do solo performativo *A Ilha do Farol* com o artista João Vicente, diagnosticado com Esclerose Lateral Amiotrófica no final de 2020. Estabelecendo contato com a postura radical do performer de levar à cena sua relação com a ELA e em diálogo com Ana Achcar, Leda Maria Martins e Valère Novarina, proponho o conceito de *corpo-palavra* para lidar com as potencialidades do seu gesto na cena-vida. Os alicerces que nortearam a pesquisa-criação foram: a arte da presença, a experiência da escuta e as experimentações artísticas na linguagem teatral e na linguagem audiovisual documental.

Palavras-chave: arte-vida; corpo-palavra; doença neurodegenerativa; Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA); performance.

ABSTRACT

SEIXAS, Victor Rodrigues. *What does the body move while it stops?* Listening, performance and regeneration. 2024. 66 f. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

This dissertation proposes an investigation into the “dance of time” from the work of listening and artistic creation of the performative solo “A Ilha do Farol” (The Lighthouse Island), with artist João Vicente, diagnosed with Amyotrophic Lateral Sclerosis at the end of 2020. Establishing contact with the radical stance of João Vicente, who brought to the stage his relationship with ALS, and in dialogue with some theorists in the field of arts, I propose the concept of “corpo-palavra” (body-word) to deal with the potentialities of his gesture in the scene-life. The foundations of the research-creation were the art of presence, the experience of listening and the artistic experiments in theatrical and documental audiovisual languages.

Keywords: art-life; body-word; neurodegenerative disease; Amyotrophic Lateral Sclerosis (ALS); performance.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 - Foto de Clarice Lissovsky em apresentação do solo <i>A Ilha do Farol</i>	9
Imagem 2 - Foto de Clarice Lissovsky em apresentação do solo <i>A Ilha do Farol</i>	10
Imagem 3 – Foto de Maria Estephania no livro <i>Palavra de Palhaço</i>	14
Imagem 4 - Print de reunião remota da equipe do solo <i>A Ilha do Farol</i>	15
Imagem 5 - Foto de Clarice Lissovsky em apresentação do solo <i>A Ilha do Farol</i>	30
Imagem 6 - Foto de Clarice Lissovsky em apresentação do solo <i>A Ilha do Farol</i>	32
Imagem 7 - Foto de Clarice Lissovsky em apresentação do solo <i>A Ilha do Farol</i>	32
Imagem 8 - Foto de Clarice Lissovsky em apresentação do solo <i>A Ilha do Farol</i>	34
Imagem 9 - Foto de Clarice Lissovsky em apresentação do solo <i>A Ilha do Farol</i>	38
Imagem 10 - Foto de Letícia Medella em ensaio do solo <i>A Ilha do Farol</i>	40
Imagem 11 - Foto de Bel Flaksman na praia da Urca	42
Imagem 12 – Foto de Bel Flaksman na praia da Urca	42
Imagem 13 - Foto de Bel Flaksman na praia da Urca	42
Imagem 14 - Foto de Bel Flaksman na praia da Urca	42
Imagem 15 - Foto de Victor Seixas após apresentação do solo <i>A Ilha do Farol</i>	45
Imagem 16 – Foto de Clarice Lissovsky em apresentação do solo <i>A Ilha do Farol</i>	49
Imagem 17 - Foto de Bel Flaksman no CTI do Hospital Casa de Portugal	52
Imagem 18 - Foto de Clarice Lissovsky em apresentação do solo <i>A Ilha do Farol</i>	63

SUMÁRIO

1	ESCREVER O OUTRO	10
2	O ELO COM A ENFERMARIA DO RISO	15
3	A ÚLTIMA NOITE NO TEATRO	31
4	A FORMAÇÃO DE A <i>ILHA DO FAROL</i> NO PROCESSO CRIATIVO	39
5	A DANÇA DO TEMPO NO CORPO-PALAVRA	46
6	CINEMA, COMIGO?	57
7	TERCEIRO SINAL	63
	REFERÊNCIAS	65



1 ESCREVER O OUTRO



Como esculpir uma escrita que queira não apenas descrever o outro de forma comedida, nem só discorrer sobre o outro, a ele se sobrepondo, nem tão somente transcrever o outro, dele se subtraindo? Como tornar o outro corpo da minha própria textualidade, sem alojar a outridade apenas no *locus* seguro da citação às vezes apressada, puro anexo ou pretexto para minhas elocubrações? Como fazer flutuar os alhures textuais que evitam o risco da mútua contemplação? Como, enfim, falar o outro em letras, erigindo-o em linguagem? (Martins, 2022, p. 191)

No início era o desejo pelo caminhar. Caminhar como dispositivo para compor foi a proposta inicial da pesquisa. Eu me perguntava de que maneira o ato da caminhada me possibilitava aberturas para escutas e criações musicais. Logo no começo da pesquisa caminhar sozinho se mostrou pouco para mim. Propus uma oficina* a que foram duas pessoas. Depois entendi que caminhar em dupla era o que mais me interessava. Caminhar e escutar essa outra pessoa. Comecei a marcar caminhadas com pessoas distintas e escutar o que quer que fosse. Caminhar junto. Experimentar essa escuta que caminha. Uma escuta itinerante.

Até que se deu o encontro com o João Vicente, amigo que havia sido diagnosticado com Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA) e já sentia dificuldade ao caminhar. Refiro-me ao João Vicente Estrada – ator e palhaço diagnosticado com essa doença neurodegenerativa no final de 2020, aos 38 anos de idade. Trata-se de uma enfermidade que ataca toda a condição motora do corpo e ainda não tem cura.

O que antes vinha se configurando como caminhadas com diversas pessoas se transformou no caminhar ao seu lado, junto de Letícia Medella, Jef Lyrio e Sérgio Kauffmann, os quais ele também convidou para criar seu solo performativo no início de 2022. Era o início do processo de *A Ilha do Farol* – solo performativo criado a partir de uma pesquisa cênica guiada pela perda gradual dos movimentos causada pela Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA), os impactos no cotidiano e os questionamentos proporcionados, tanto na condição de ser humano quanto no pensamento como artista/performer.

João passou a viver em uma *ilha* e é deste território que se comunica. Ali, de frente para o movimento do mar, há um farol, e é deste lugar que sinaliza ao mundo que ainda está vivo e que precisa de ajuda. A metáfora da *ilha* na performance apresenta elementos biográficos intercalados com estruturas narrativas oriundas do estudo sobre o trabalho do faroleiro, ofício raro cuja definição mais simplória já pode ser lida com sentido ampliado e poético: a luz dos navegantes.

Uma experiência de perda se colocou diante de nós e um convite para criar a partir dela. Essa perda me conectou profundamente ao corpo do João e conduziu todo o percurso do

* Oficina *Caminhando e Cantando* aconteceu nos dias 16 e 17 de junho de 2022 na Cinelândia, através do edital da cultura presente nas redes da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado do Rio de Janeiro.

processo de escuta, performance e regeneração que iríamos vivenciar juntos. A experiência de radicalidade cênica vivida coletivamente se tornou o campo central dessa pesquisa de mestrado.

Em relação a experiência de perda, a psicóloga Maria Letícia Reis, em sua tese de doutorado no Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, escreve:

A noção de experiência que nos interessou diz respeito a uma perda (...) e essa perda, da qual o sujeito moderno não mais escapou, concerne a uma transmissão, a um falar de si. O sujeito perde sua capacidade de narrar. (...) Não somente importa o que se perde, mas como se perde. A forma como os combatentes voltavam silenciados impressionou a Benjamin porque se tratava de um momento de guerra, onde deveriam ter o que dizer: em vez disso, eles silenciaram. Aqui se abre um campo discursivo vastíssimo, pois foi exatamente nesse contexto de guerra que Freud escreveu importantes textos de sua obra, demonstrando, debatendo e enfrentando as dificuldades das perdas do sujeito e de suas próprias, ao longo da vida. Esse aspecto subjetivo e constitutivo da perda nós chamamos de experiências de perda; e o campo social da perda, os conflitos com a civilização, as ambiguidades com o outro, chamamos de perda da experiência. (Reis, 2015, p. 14)

Houve, nesse sentido, por parte do João Vicente, uma postura radicalmente distinta do que poderia se esperar de uma pessoa que acabava de ser diagnosticada com uma doença categorizada pela medicina como degenerativa: *João desejava narrar sua experiência de perda*. Inicialmente usou seu perfil no Instagram como plataforma de diálogo com a alteridade e expressão dos seus textos auto ficcionais.

Ele informou sua nova condição publicamente pelo seu perfil do Instagram em novembro de 2021, um ano após o seu diagnóstico, quando entendeu que precisaria dividir sua realidade com as pessoas. Através da força e da contundência dramáticas presente nos seus textos percebi que havia uma estratégia de sobrevivência tanto na vida como na arte no seu ato de escrita de si, dando início a uma experiência de radicalidade performativa:

bom, como alguns sabem, eu vim parar numa ilha. sim, uma ilha linda, com pássaros lindos, flores nunca antes vistas, montanhas, lindos campos. eu vim parar aqui por uma imposição do destino: no final de 2020, eu fui diagnosticado com uma doença terminal, chamada ELA. no rosto silencioso do médico estava dado o convite: você vai para uma ilha, a ilha da inércia. nesta ilha, a cada dia em que a maré sobe, meus movimentos vão ficando cada vez mais limitados. quando eu cheguei, podia correr pelos campos, brincar com os pássaros, correr atrás das raparigas que vão pelas estradas com as bilhas às cabeças e levantar-lhes as saias. eu poderia ser nesta ilha o meu menino jesus. mas, aos poucos, a realidade cruel foi se apoderando do meu corpo, denunciando a fraqueza, o horror alucinante de morrer. aos poucos eu fui perdendo a capacidade de andar, de abrir uma garrafa de água mineral, aos poucos eu estou perdendo a capacidade de gritar por socorro, aqui desta ilha, de assoprar uma vela e apagar os anos que já passaram. agora eu fico me perguntando se farei aniversário no próximo ano, ou se ainda estarei aqui nesta ilha, lutando para não me afogar no imponderável tsunami que me imobiliza cada vez mais. será que há alternativas, uma fuga, um barco salvador? escuto todo dia, vindo do continente, notícias promissoras

de uma possível cura para esta doença. novos medicamentos sendo testados trazem uma esperança. é possível? me ajudem a sair daqui! mas enquanto a maré não muda, preciso conseguir me manter aqui nesta ilha, me movimentar com os aparelhos que forem fornecidos, tomar meus remédios, enfim permanecer vivo, até que um dia eu possa acordar desse pesadelo, sair andando por esta ilha, tomar meu barco e seguir viagem, esta viagem louca que é a vida. (Estrada, 2022)

Em pouco mais de um ano de diagnóstico, seu processo degenerativo foi agudo. Iniciou-se através de quedas repentinas ao caminhar, já sinal da fraqueza que se estabeleceu nos pés e nas pernas e foi subindo, como uma maré, até que não conseguisse mais caminhar.

Durante esse ano acompanhei o seu caminho de deixar de caminhar. Antes do diagnóstico, João não entendia o porquê dessas quedas repentinas, dizia até gostar de cair, mas com o tempo foi sentindo medo de não conseguir mais se levantar. Saber o que tinha foi ao mesmo tempo uma abertura para o abismo, uma fissura e um alívio:

às vezes eu tenho de ter paciência, resiliência. tenho apenas um gerador de eletricidade que abastece grande parte das horas enegrecidas e dos caminhos. uso apenas uma lanterna. tenho uma toalha, faço um café, canto uma música, um espelho. visibilidade. a luz e a claridade são essencialíssimas para o meu trabalho. vigiar, vigiar, vigiar... de todo, a noite me desafia em dias que o foggy não abre, o mar não reflete a lua, os barcos ancorados não trazem nada. e trago comigo uma fissura, uma abertura ao abismo. (Estrada, 2022)

A partir do diagnóstico, o caminhar pela cidade foi interdito para o corpo dele. Não haveria mais errância, perder-se por aí, os caminhos passariam a ser previamente calculados. Deixar de caminhar disparou no corpo do João uma pulsão de criação e desejo muito contundentes, o que me contaminou completamente pela radicalidade daquela experiência e me fez ficar: escutar, acompanhar a criação do seu solo performativo, provocar, fazer perguntas, fazer silêncios. Mas sobretudo, estar na presença dele - mesmo quando não estávamos no mesmo lugar.

A coragem de saltar no abismo de fabular com a doença e habitar a exposição dos sintomas que enfrentava de modo a construir metáforas para si era bastante sedutora para quem estava a sua volta. A postura performativa do João, diante da sua experiência de perda de movimentos, conectava a alteridade de maneira contundente e produzia em nós um estado de atenção diferenciado e uma presença intensa.

Instaurou-se uma produção de presença a partir da experiência de radicalidade performativa. Ela ativava a produção de presença dos outros corpos envolvidos no processo criativo e como um faroleiro ia iluminando os espaços que formariam o encontro dele com as

peças. Suas questões e suas percepções do seu corpo e do mundo nos acompanhavam para além dos ensaios, por isso a contaminação. Fomos convidados-contaminados a viver a sua *Ilha*.



2 O ELO COM A ENFERMARIA DO RISO

Fomos contemporâneos de formação no Programa Enfermaria do Riso, projeto de Extensão da Unirio coordenado pela Professora Ana Achcar, que forma palhaços para atuar em ambiente hospitalar. Não chegamos a fazer dupla de atuação nos hospitais, mas compartilhamos sala de ensaio nos treinamentos semanais e no espetáculo *Palavra de Palhaço*, que contava a história dos palhaços de tradição brasileiros. João, naquela época, passou longe dos hospitais. Mesmo já formado em Cinema, ele quis entrar na Unirio exclusivamente para fazer parte da Enfermaria do Riso e se juntar aos palhaços.

O elo com a palhaçaria permaneceu a ponto de quase dez anos depois, a rede de apoio e criação artística que se formou ao seu redor ser formada predominantemente por palhaças e palhaços oriundos desse Programa. O que me fez pensar que parte da *musculatura* desenvolvida entre ambulatorios, alas pediátricas, quartos e CTI 's se manteve tonificada para lidarmos com o agora paciente Reticente - seu nome de palhaço:



Ele era novo no grupo e quando não conhece muito bem as pessoas, de início, fica tímido, introvertido. Mas o jogo do palhaço exige que você saia de si e vá ao encontro do outro e do mundo. Foi no meio dessa batalha interna que começaram a chamá-lo Reticente. De início ele não gostou, ficou reticente. Jogando com isso, foi fazendo o seu caminho. Talvez, Reticente seja isso, esse caminho... (Achcar, 2016, p. 233)

A essa musculatura desenvolvida nos tempos do hospital, o termo *musculatura afetiva* parece ser uma boa definição, inspirada no que Artaud (2006) chama de atletismo afetivo para nomear o trabalho do ator no teatro da crueldade. Essa musculatura está impregnada de *jogos do agora*, ou seja, jogos de improvisação que nascem e morrem durante uma atuação no hospital - *gestos perdidos que deixam rastros no espaço e no tempo*. Uma musculatura que ao mesmo tempo tonifica o corpo de relação que os palhaços estabelecem entre si e com as pessoas que encontram, como também ressignifica os espaços pelos quais percorrem no ambiente hospitalar.

Embora já nos conhecêssemos desses tempos, nossa intimidade nasceu e se aprofundou a partir da convivência após o diagnóstico. João nos convidou para criar o solo *A Ilha do Farol*, no qual constrói um percurso agudo, político e poético da sua vivência com a doença que tomou seu corpo, seus gestos, sua condição motora e instaurou na sua subjetividade um percurso radicalmente corajoso e performativo.

Em *O Palhaço e o Psicanalista*, os autores apresentam um pouco de como me senti durante esse início de processo, quando dizem que a viagem da escuta é

a experiência do risco, do perigo e da travessia: não temos como antecipar os rumos da viagem que se abre quando o outro começa a se abrir. Poderíamos chamar de “descontrole” a nau que nos transporta nessa jornada rumo ao desconhecido, e de “cuidado” a força que nos encoraja a embarcar e a suportar as incertezas da viagem. (Dunker; Tebas, 2021, p. 130)

João nos convidou para habitar a *Ilha* dele, com ele, e compor a história que gostaria de contar para as pessoas a partir da sua vivência com a doença. Não abriu mão que o lugar para essa contação acontecer fosse no teatro, espaço que produz acontecimentos, o espaço que nos formou.

Entendi ao longo do ano de 2022 que o trabalho em *A Ilha do Farol* não só me possibilitou um exercício de escuta e criação a partir de uma condição tão aguda de perda de

movimentos motores e vitais, como também me presenteou com a possibilidade de fazer um caminho artístico acontecer até que a vida do performer finde, até que o gesto se perca. Essa pesquisa é também o desdobrar, o desembrulhar desse presente.

Em *Performances do Tempo Espiral*, no contexto ritual das performances da diáspora africana no Brasil, Leda Maria Martins entende que o

gesto pode e deve ser pensado como um ‘em si mesmo’ interior e anterior, uma condensação significativa, síntese performática por experiência. O gesto esculpe, no espaço, as feições da memória, não seu traço mnemônico de cópia especular do real objetivo, mas sua pujança de tempo em movimento. (Martins, 2022, p. 84)

O corpo do João escancarava a partir do seu contato com a ELA que seus gestos não só eram o tempo em movimento como esse tempo poderia ser sentido, vivido e perdido dias depois. Toda a construção de gestualidade que se iria elaborar na cena já nascia com essa crueza performática pautada pelo processo degenerativo – que se de um lado era cruel pelo quadro clínico que se impôs, era também absolutamente crua em poesia, na medida em que nos revelava sem pudor a efemeridade do corpo e nos fazia perguntar onde, como, quando, em quem e em quais circunstâncias encontraríamos esses *gestos perdidos*.

Na busca por rastrear esses gestos, ampliar e manter essa procura, trago comigo a percepção de alguns interlocutores dessa jornada. Perguntei a eles como sentiam que seus corpos se conectaram à vivência com o João durante o processo criativo.

Para Jef Lyrio, o chamado de conexão veio de uma amizade anterior ao diagnóstico e de tentativas de trabalhar juntos, inícios de investigação que não tiveram continuidade. Relata que sua primeira e única saída à rua como palhaço foi na companhia do João Vicente, Palhaço Reticente. Quando recebeu o convite para criar na *Ilha* topou de imediato para dar vazão ao desejo antigo de trabalhar juntos, mas muito envolvido pela situação complexa e limítrofe que a ELA impôs.

João recolocou o Jef no que ele chama de base do teatro: a experiência de coletivo, o senso de comunidade. Agir junto em prol de um mesmo desejo. Ele percebeu que João estava impulsionado como nunca e que o material era carregado de pulsão de vida, de urgência. O que fica e marca o seu corpo é sobretudo a experiência coletiva/comunitária que o João Vicente agenciou quando essa rede se formou ao seu redor. E criar era uma forma de seguir próximo

dele. Pulsão de vida estimulada nele e compartilhada pela rede. Estava quem podia estar, a rede ia se revezando nos encontros de criação.

Leticia Medella reafirma a sensação de pertencimento como um pilar para o trabalho, diz que a urgência de vida e de viver que o João disparou no trabalho a conectou a ele e a ela própria. Percebia que quando estava perto do João se sentia alegre, cantante, criativa, risonha, boba, sente que esse desejo de vida era despertado nela.

Após dois anos de diagnóstico e um ano de processo criativo para o solo *A Ilha do Farol*, João mexia a cabeça, o pescoço e conseguia falar com dificuldade, uma vez que sua voz diminuía a cada dia por conta do comprometimento do aparelho vocal. O processo degenerativo imposto pela ELA acometeu inicialmente seu deslocamento físico, afetando posteriormente sua gestualidade e firmeza muscular nos membros superiores, até que atingisse a capacidade de firmar o peso da cabeça, do tronco e sua função respiratória e a deglutição da saliva e dos alimentos.

A medicina usa o termo "descarnar" (Orsini, M et.al., 2011) no contexto da Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA), para evocar a progressiva perda da massa muscular e da função motora nos pacientes afetados por essa enfermidade. Gradualmente, a musculatura que antes dava forma e movimento ao corpo se desintegra, deixando um vazio palpável, uma ausência de força e coordenação. É um termo que revela a condição física e funcional que a ELA impõe e que deflagra um *estado de vulnerabilidade*.

No entanto, na intersecção com a performance, a metáfora da "descarnação" ganhou novos matizes: "descarnar" pode ser entendido não apenas como a perda física da massa muscular, mas como a revelação da vulnerabilidade e da essência humana diante desse quadro, expondo radicalmente a transitoriedade da vida e a impermanência do corpo. Houve uma espécie de transgressão à narrativa clínica na direção de uma abordagem poética e performativa da doença.

Essa transgressão vem do João e se torna coletiva na medida em que embarcamos na proposta dele. Por conta da perda dos seus movimentos, o caminho seria não só compartilhado como teríamos que nos dividir para realizar as ações do processo que ele não poderia fazer para que o acontecimento performativo existisse. O que me faz pensar que toda transgressão tem

mais força quando coletiva, não à toa o palhaço não entra sozinho no hospital, entra em dupla, em trio, em grupo. Sozinho jamais.

Ao pensar em *musculatura afetiva* e transgressão, volto no tempo, mais precisamente em novembro de 2014 e percebo que para *escrever o outro* precisei antes reconhecer quem sou. Lembro-me com a maior vivacidade da memória da minha primeira dupla de atuação no hospital na companhia da Cacá Ottoni, Palhaça Sona. Abro o espaço para o relato na intenção de trazer à superfície dessa pesquisa a pulsão transgressora que formou o Vaso (meu nome de palhaço) desde o início das atuações no hospital e que certamente é instrumento fundamental para o jogo do palhaço e se mostrou imprescindível para habitar o processo da *Ilha*. Eis o relato:

Estava bastante animado para a minha primeira atuação em dupla no hospital. Cheguei primeiro e esperei a Cacá no banco da entrada. Ela chegou logo em seguida. Pegamos a chave e fomos para o vestiário. Conversamos, alongamos e parodiamos o Skank: “EEEEEEu quero estrear! Sem medo e com humor, uô, quero estrear!” Cacá me apresentou outras músicas. Falamos sobre uma música que falava da alegria do palhaço e da nossa posição de não usá-la no ambiente do hospital, onde muitas vezes “negamos” o fato de sermos palhaços, mas, sim, enfermeiros. Vestimo-nos, nos maquiamos, dançamos e saímos.

Ao entrar no CTI, uma enfermeira pediu nosso contato profissional e disse que não era para anotar o número errado. Brincamos dizendo que não brincávamos em serviço e saímos rumo ao corredor.

O hospital estava bastante cheio e o corredor repleto de pessoas à espera de atendimento ou medicação. No início, logo na entrada cantamos para a moça do balcão que Sona disse ser a rica das arábias por ser cheia dos panos (ela vende jalecos e demais vestimentas do hospital). Observei que a riqueza não parava nos panos, já que ela possuía pulseiras e colares dourados.

Fomos apresentados pelo Edson (chefe da pediatria) a alguns residentes sorridentes. Mais à frente no corredor, conhecemos A. e A., que não se conheciam, mas faziam um belo par com as cores de suas blusas. Goiaba e azul turquesa. Sona disse que elas poderiam ser uma dupla sertaneja e A. disse que gostava de Roberto Carlos. Fizemos um trio de cantores cantando à capela "Emoções" com certa dificuldade na letra da música. Corredor muito movimentado num vai e vem de pessoas, algumas delas nos paravam para dizer que admiravam nosso trabalho.

Ainda no início do corredor, veio até nós o menino C. que disse ser jogador do fluminense. Apertei sua mão e não conseguia mais soltar tamanha a energia do atleta. Sona me ajudou a descolar e ficou colada também levando choque de energia. Depois conseguimos nos libertar no susto. Perguntamos a ele qual era o segredo da sua força e ele disse que era arroz e feijão. Aproveitei a chegada do carrinho de carga trazendo verduras para perguntar se ele comia hortaliças também. Ele disse que sim. Logo depois do carrinho chegou uma dupla de senhores muito bem vestidos, que pareciam ser os empresários do jogador, que ao ser perguntado onde jogava mudou de time, do Fluminense ao Barcelona em poucos minutos.

Seguimos o corredor e nos deparamos com a primeira das filas. Senhores e senhoras com semblante de espera, visivelmente cansados. Difícil estabelecer um jogo logo de cara. Resistimos na fila, assim como eles - fila que para nós era do cinema (que sucesso de público!). Saiu de dentro da sala uma médica que se autodenominou de "Boa Nova" quando eu perguntei se ela nos trazia boas novas. Ela era realmente muito alto astral.

Nesse meio tempo uma mulher pediu para tirar uma foto nossa para postar no facebook e eu lancei a #enfermariadoriso para ela. Ainda no meio do corredor, passou por nós um médico grisalho e "garanhão" que piscou para Sona, depois acariciou a "Boa Nova" e

não satisfeito pegou uma terceira no corredor para conversar e acariciar. Diante desse harém convoquei uma discussão entre os membros envolvidos. Entre as envolvidas com o grisalho. Sona diz que não quer ser traída. Ele diz que ainda tem uma quarta mulher na jogada. Tiramos uma foto com a ‘Boa Nova’. E seguimos no corredor até encontrar a segunda fila.

Essa segunda fila parecia ser para o salão de beleza. Descobrimos isso por conta do penteado ‘tendência afro de pequenos brigadeiros separados equidistantes’ na cabeça de uma médica. Demorou bastante até que conseguíssemos trazê-la para fora da sala para a apreciação da fila. Ela disse que demoraria mais ou menos uns 40 minutos para realizar o penteado em cada um. Foi um jogo bem potente com a fila e a médica.

No caminho para o pátio encontramos um pequeno menino no colo da sua mãe. Estabelecemos o contato com ele fazendo um jogo de aproximação e afastamento no plano médio. E assim chegamos ao pátio, tendo como meio de transporte o carro com o volante de pandeiro dirigido por Sona. Tratei de pegar uma carona com ela. O pátio foi uma loucura só. Uma festa com dança, música, bronca, bolas de sabão e até maestro!

Assim que chegamos fomos recebidos por um menino muito sorridente no colo da sua mãe. Além dele, um menino um pouco maior com down, um terceiro de um ano e pouco começando a andar e um bebê no colo da mãe. Nosso primeiro foco de jogo foi o menino com down, que estava relutante, dizendo muitas vezes a palavra ‘não’, ‘chega’, ‘acabou’, ‘tô cansado’, dirigidas com veemência a sua mãe. Começamos a dialogar concordando com ele e utilizando sua energia de fúria para falar a mesma língua e, então, conseguimos nos conectar. O menino que estava no colo da mãe dava ordem para que nós dançássemos. E eu logo fiquei confuso com tantos comandos e resolvi organizar o coreto. Fizemos uma espécie de orquestra animada

em que cada um tinha um momento para entrar em ação. Primeiro movimento: Eu e Sona, juntos do ‘furioso’, falávamos em alto e bom som as palavras de ordem dele: ‘Não! Chega! Tô cansado! Acabou!’. Segundo movimento: ‘Dança!’ Terceiro movimento: todos dançando no pátio ao som do batuque do pandeiro da Sona. Repetimos essa sequência até suar em bicas. Entraram em cena também as bolas de sabão da Sona. Por fim, não vendo possibilidade para sairmos daquele jogo, utilizei-me das palavras de ordem e enfatizei minha posição de “branco”, ordenando que Sona terminasse tudo aquilo e subisse as escadas para o ambulatório. Ela obedeceu satisfeita, obediente e aliviada.

Subimos.

Ao chegarmos à salinha que antecede o ambulatório vários residentes nos receberam animados e falantes, dizendo que tínhamos chegado em boa hora, já que as crianças não estavam sendo atendidas ainda. Perguntamos se estava tendo aula, eles disseram que sim e nós adentramos. Sala de aula lotada. Professor compenetrado dando aula. Nesse momento ataquei de Augusto e Sona foi ‘a branca’. O professor falava sobre endocrinologia e disse que tinha estudado em Paris VI. Engatei na fala dele e disse que adorava Paris! Os risos começaram. Logo depois ele disse que nessa área não é para ter ‘chororô’. Engatei no choro, muita emoção por presenciar aquela aula. Os risos aumentaram. Sona me tirou da aula levemente consternada e envergonhada com a minha conduta. Foi uma passagem rápida e eficaz. Sona conduziu o tempo.

Saindo da sala, seguimos para o ambulatório. Lotado de crianças! A primeira criança era um menino com seu carrinho miniatura que precisava de concerto. Peguei meu estetoscópio para tentar alguma saída, conferi os batimentos do carro e dei algumas batidinhas para revitalizar a pequena máquina sobre rodinhas. A próxima criança era o pequeno D. que estava no colo de sua mãe. Fazer

*contato com ele não foi nada fácil, uma batalha árdua, conquistada pouco a pouco. Sua irmã L. perguntou pela palhaça roxa, dizendo que ela era muito engraçada. Sua mãe lembrou-se do nome da Amnésia. G. disse que estávamos provocando medo no irmão. Tentamos de um tudo, até que percebi que ela estava toda de roxo e comecei a parodiar a música do Pedro Luiz usando o nome dela: “ela, ela, ela, ela anda na rua como quem passa na passarela, é G****ela. Linda, toda de roxo, seu rosto...” Foi quando ganhamos o “sim” dela e nos aliamos ao seu irmão também.*

Na única baia que estava com atendimento, a médica chefe da pediatria nos chamou dizendo que podíamos levar a criança para brincar enquanto ela conversava com a mãe. Senti um certo desdém ou algo do tipo (“distrai a criança aí enquanto a gente conversa seriamente aqui”). Precisava dar uma resposta a ela e nada melhor que o coletivo. Reunimos a criançada em arena e convoquei a plenária! Comecei dizendo que tínhamos que pautar nossos direitos e deveres e descarreguei todo um linguajar adulto em cima deles. Alguns deles começaram a rir do vocabulário doido e o pequeno D. que tinha dado um trabalho no início do ambulatório teve uma reação surpreendente: saiu da roda esbravejando um “QUE ISSO!”. Aproveitei seu posicionamento e disse a ele que era exatamente essa revolta que a gente estava precisando, essa capacidade de se indignar com a realidade. Propus um grito de guerra: “que isso, mamãe!” E D. mais uma vez se posicionou, olhando para o pai, dizendo: “que isso, papai!”, revelando-se um pequeno e prodigioso líder democrático. Incorporamos o “papai”, unimos nossas mãos umas sobre as outras e gritamos em cortejo pelo ambulatório: “Que isso, mamãe! Que isso, papai!” Fiquei muito satisfeito com nossa manifestação coletiva! Era uma resposta à médica de que nosso assunto também era muito sério embora pudesse não parecer. Sona acionou sua máquina de fazer bolas de sabão e fez um sucesso de concentração no coletivo! Quando as bolas cessaram acionamos o carro com o volante de pandeiro e fomos embora com agilidade, descendo as escadas muitos satisfeitos pelo

jogo que construímos no ambulatório com aquele quórum volumoso e enérgico.

Atravessamos o corredor mais uma vez para chegar até a enfermaria. Ainda era possível esbarrar com as pessoas da fila do ‘salão’ e do ‘cinema’. Subimos as escadas para a enfermaria. Ao contrário dos demais espaços do HUGG neste dia, ela estava vazia. Só duas pacientes e uma delas dormindo. A mãe da dorminhoca comia uma laranja. Sona parecia ter certa intimidade com ela, trocaram algumas ‘farpas’ seguidas de risos. A outra paciente era a pequena J. Ela nos conduziu até o cantinho dos brinquedos. Estávamos cansados e com fome, e ela começou a brincar de panelinha. Foi a ‘deixa’ para fazermos o nosso pedido. Disse que gostaria muito de um franguinho com creme de milho. Uma tia da menina chegou e a mãe informou que ela estava com a doença do gato. A tia trocou o nome da menina e a mãe não corrigiu nenhuma vez. Pensávamos que o nome dela era o que a tia dizia e depois a mãe concertou quando a tia foi embora. Sona perguntou à menina se ela se importava de ter dois nomes. Ela era muito quietinha, então Sona propôs uma resposta visual. A resposta foi que não se importava não. A mãe e a outra acompanhante riram desse código de comunicação. O cansaço estava batendo forte e mais uma vez nos apropriamos do antagonismo entre o branco e o augusto. Eu, branco, ordenei à augusta Sona que me trouxesse um copo d’água. Ela voltou perguntando se era água gelada. Eu disse que sim e mandei-a ir logo, correndo. Ela voltou no meio do caminho para perguntar se era para voltar correndo também. Eu disse que sim, claro. Ela voltou e eu esbravejei com ela dizendo que não era para perguntar mais nada e só fazer o que eu estava mandando. Ela voltou com o copo d’água e deu à acompanhante e não a mim. Fiquei furioso e mandei que pegasse outro. Ela voltou com outro copo d’água e deu à mãe da menina e não a mim. Por sorte a mãe disse que não queria e finalmente consegui beber a água. Foi um jogo bacana por incluir a acompanhante que, em certo momento, assumiu a posição de branco junto comigo, dizendo para Sona: ‘vai logo de uma vez’!

Sáímos da enfermaria depois desse jogo rumo ao CTI. No meio da escada avistei um casal sentado no banco ao lado da porta do CTI. Nos aproximamos e perguntamos se estavam esperando alguém. Eles disseram que o filho deles estava lá dentro e eles estavam esperando os médicos finalizarem um procedimento. Dissemos que entraríamos para auxiliar o tal procedimento e mandaríamos um beijo para ele, que ganharia um nome segundos depois. Um belo nome, por sinal. Entramos e observamos que todas as incubadoras estavam ocupadas e G. seguia no seu quarto cativo de isolamento. Reservamos para ele o ‘grand finale’ com música feita exclusivamente para ele. Na primeira incubadora uma médica fazia uma massagem fisioterapêutica no pequenino ser. Numa do outro lado, um procedimento que precisava de silêncio – a do recém-nomeado. Senti falta da caixinha de música, perguntei a Sona se ela tinha. É um objeto delicado e interessante para trabalhar o afeto sonoro junto às incubadoras.

Percebo o CTI como o realinhamento de energia e uma finalização quase meditativa da atuação no hospital, por conta da delicadeza requerida no jogo e das restrições próprias do espaço.

Finalizamos a atuação muito felizes e afetados positivamente pelos encontros, as trocas e os jogos que vivenciamos. Sinto que a oficina ‘Memória de Palhaço’ foi um gás crucial para a afirmação das descobertas do Vaso e do aperfeiçoamento das ferramentas de relação e comicidade. Fiquei grato por ter iniciado como dupla no hospital com a palhaça Sona, somando e potencializando os recursos para um jogo de sintonia fina e vivaz. Deu vontade de atuar mais e mais nesse ambiente. Deu vontade de novas duplas. Deu vontade de adubar mais e mais esse Vaso. Para florir com o outro e, quem sabe, gargalhar junto. FIM, do começo.

Nesse meu primeiro dia de atuação em dupla no hospital, fica ressaltada a importância dessa *musculatura afetiva* e da capacidade de responder coletivamente com humor sem deixar a transgressão de lado. Nos diversos jogos vividos encontra-se uma condensação de resposta

lúdica à equipe médica, união e construção com as crianças e posicionamento político do nosso trabalho como palhaços e palhaças no hospital.

Embora não tenhamos feito dupla no hospital, consigo entrever na postura do João/Reticente diante da ELA uma relação direta a essa *musculatura* desenvolvida no ambiente hospitalar, ainda que ele não tenha atuado como enfermeiro-palhaço. Assim como a transgressão do palhaço regenera a relação da criança com o seu entorno, João convocou a minha musculatura para um jogo arriscado, no qual a pulsão transgressora não poderia ficar de fora.

Escrever o outro é um eterno escrever-se a si mesmo na companhia do outro. Isso compreendi no hospital como palhaço e confirmo nas palavras da Leda Maria Martins quando faz a provocação de tornar o outro corpo da minha própria textualidade. Fim do começo e começo do fim – se é que há fim. Faço a ponte dessa *musculatura afetiva* desenvolvida em ambiente hospitalar como preparação para o trabalho na *Ilha do Farol* e enxergo que o Vaso ao transgredir, reconhece e embarca na transgressão do Reticente.

Chegamos, portanto, para adentrar *A Ilha do Farol*, com uma musculatura trabalhada ao longo desses anos no Programa Enfermaria do Riso, tendo tonificada e alongada a capacidade de transgredir às narrativas clínicas e brincar o jogo da saúde nas enfermidades que se apresentam. Brincadeira de palhaços, brincadeira que se repete mesmo sendo completamente diferente, jogando o agora. Fortalecendo a *musculatura afetiva* como uma episteme:

A atuação dos palhaços no hospital traz a experiência do humor para o ambiente e reforça a qualidade humana das relações que nele se estabelecem e a estrutura. Esperando colaborar para a promoção de mudanças nas condições emocionais de internação, para o alívio de intenções criadas por certos procedimentos de exames médicos, para a possibilidade de atitudes mais positivas da criança em relação à doença, o palhaço, ao se integrar ao espaço do hospital, redimensiona ludicamente elementos como jalecos ou roupas brancas, seringas e estetoscópios – referência do mundo médico – e destitui, pelo humor, os significados que distinguem a hierarquia institucional. O palhaço se dirige ao que ainda é saudável numa criança que está doente: a sua capacidade de brincar e recriar a realidade a sua volta. (Enfermaria do Riso)

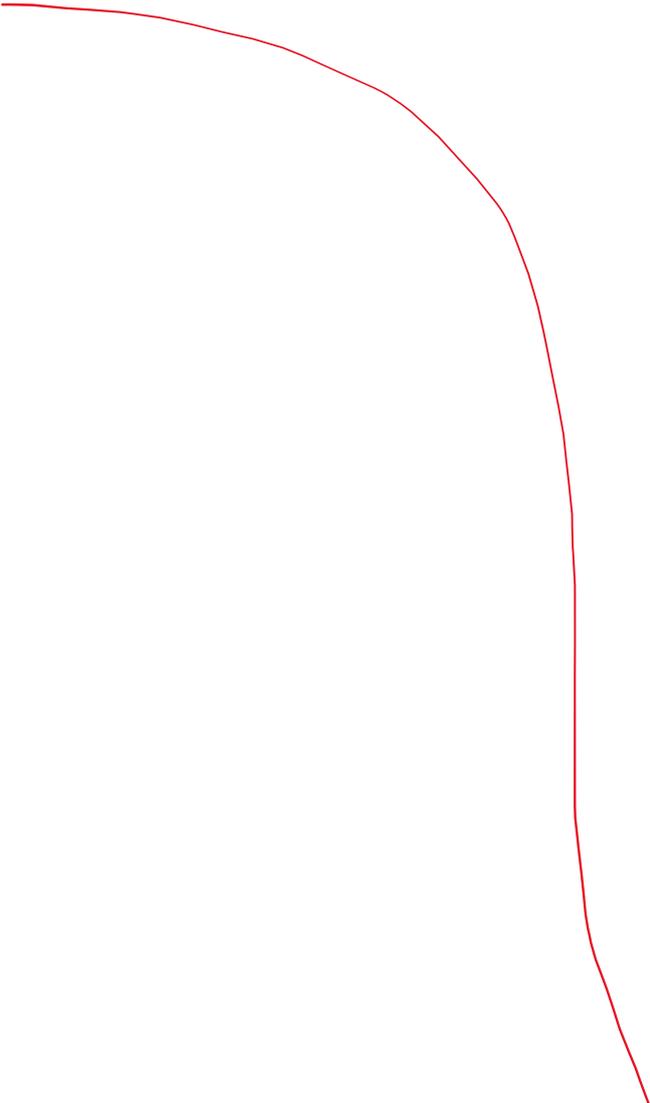
Na *Ilha*, a mesma orientação se coloca para nós: a capacidade de brincar e recriar a realidade diante de uma nova condição, de uma doença que se apresenta ao palhaço. Quando a metáfora do faroleiro é acionada pelo João/Reticente nas suas primeiras postagens no seu perfil do Instagram, compreendo que ele está lançando luz na mesma direção que o palhaço dirige à

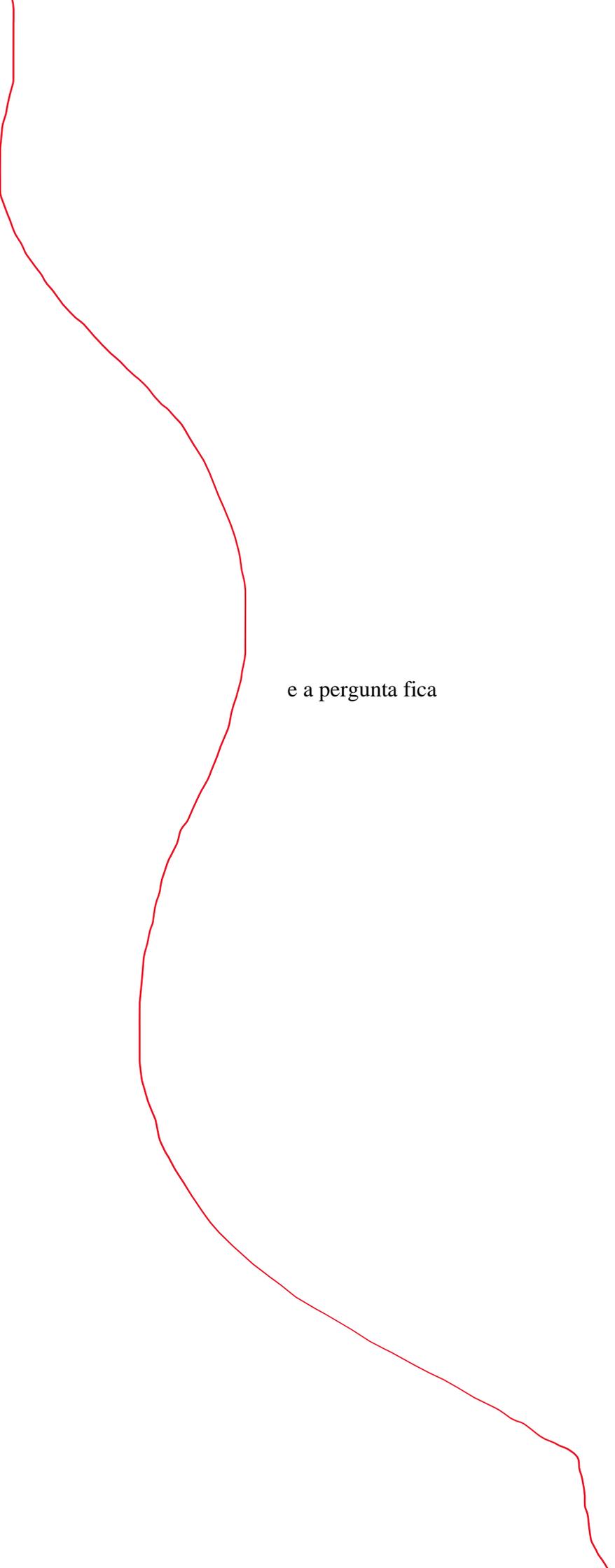
criança hospitalizada: vem comigo, posso te mostrar uma *Ilha* desconhecida e podemos brincar de cair juntos.

Nesse convite ao jogo, assim como no hospital, o *não* é bem-vindo e respeitado. Muitas vezes é somente ao palhaço que a criança pode dizer não, diante de tantos procedimentos invasivos e dolorosos aos quais não pode recusar. Da mesma maneira, João convocou sua rede para adentrar a *Ilha* que estava começando a habitar e descobrir. As palavras que foram lidas até aqui e as que estão por vir nascem de um *sim* do Vaso para o Reticente. Foi necessário que acionássemos nossos palhaços para conhecer a *Ilha* - formados na arte de nos sabermos ridículos e instrumentalizados para lidar e criar com a realidade que se apresentou. Os palhaços nos ajudaram a entrar na *Ilha* e dizer *sim*.

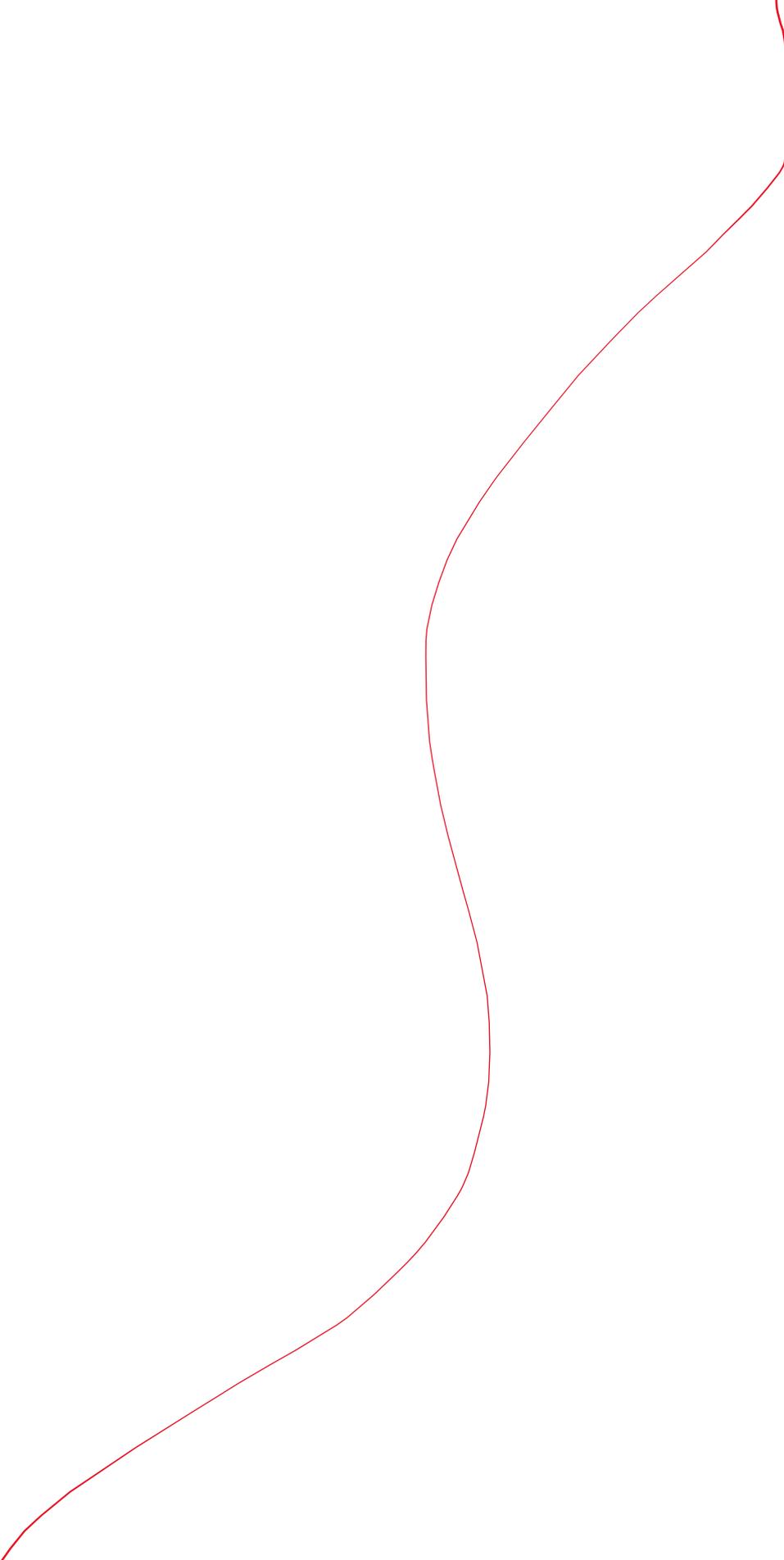
Você vem também?

a cada noite um gesto se perde





e a pergunta fica



onde estará?



3 A ÚLTIMA NOITE NO TEATRO

Em fevereiro de 2023 realizamos uma temporada do solo *A Ilha do Farol*, dessa vez no Teatro Sérgio Porto, desejo antigo do João. Por ter um palco no mesmo nível da plateia, ele se sentia mais próximo das pessoas, ideal para estabelecer uma relação de cumplicidade durante a performance. A ausência de um palco formal, as cadeiras dispostas dentro do galpão sobre o mesmo chão que pisa o ator garantiam uma linguagem de proximidade, um mesmo espaço compartilhado, como Artaud (2006) descreve no seu primeiro manifesto. João parecia interessado nessa crueza de encontro. Sem grandes hierarquias. Nem mesmo espaciais:

Aquilo que o teatro ainda pode extrair da palavra são suas possibilidades de expansão fora das palavras, de desenvolvimento no espaço, de ação dissociadora e vibratória sobre a sensibilidade. (Artaud, 2006, p. 102)

A última sessão foi uma verdadeira catarse e ficamos de voltar para mais duas apresentações no mês de abril. Antes disso, no dia 15 de março, teríamos realizado uma na Rede Sarah – rede de hospitais especializados na assistência médica e de reabilitação nas áreas neurológicas e ortopédicas -, mas diante da sua hospitalização, não foi possível. A sessão foi carregada de emoção e pode ter marcado a despedida deste solo/performance em ambiente teatral.

Talvez *comoção* seja a palavra que melhor define essa última noite. João estava comovido, a plateia se moveu com sua comoção. Uma comoção gerada no sentido do afeto produzido coletivamente, da conexão compartilhada a partir do seu corpo-palavra e da dança que se estabeleceu naquela sala de maneira tão limítrofe e delicada, tão simples e tão rara de se viver dentro e fora de uma sala de teatro. Mas que quando vivida, é facilmente reconhecida pelos que ali estiveram reunidos. *Comover-se* preenche a emoção com uma espécie de colaboração e de movimento internos, uma dimensão coletiva da emoção que não necessariamente se apresenta no *emocionar-se*. Naquela noite nos comovemos.



Já antevendo a necessidade de ritualizar uma partida, por não saber como seu quadro de saúde estaria numa próxima oportunidade de apresentação, João avisou a nós que gostaria de fazer uma surpresa para o público no final. E queria ensaiar conosco minimamente como se daria. Ele seria a ilha-farol e as pessoas que vieram vê-lo seriam o público-mar.

O mar invadiu a ilha. Ele convidou as pessoas a ocuparem o palco e se aproximarem cada vez mais dele. O tempo parou. Quem pôde estar presente naquela noite pode dimensionar no corpo o que foi estar lá. O verbo falha em tentar materializar a potência do instante.

Lembro-me que a Ana Achcar, nossa madame de palhaços, professora e amiga, comentou com o João da necessidade que as pessoas vinham apresentando aos finais do solo de ficar um pouco mais na presença dele, assentando o que foi recebido aos poucos, respirando junto - percebendo que o corte rápido para voltar para casa, ir embora do teatro, nesse trabalho, parecia impossível.

Nessa noite o João recebeu o mar nele. Provocou uma inundação. Todas as pessoas inundadas. Muitas ilhas conectadas a ele através do mar de emoção que se instaurou:

Pathos significa, também na filosofia, disposição ou capacidade de ser afetado pelo outro. Deixar-se marcar pelo outro envolve abertura para que o encontro com ele faça memória, deixe um traço. Ser afetado é diferente de assumir o ponto de vista do outro. O ponto de vista é um conceito da ótica e da geometria que reduz o sujeito a um ponto, um ponto em vista, um ponto de onde olhamos. A capacidade de afecção (*affectio*) tem a ver com o arco dos afetos, emoções e sentimentos reverberados pela escuta no contexto da existência de um corpo. Quando nos tornamos hospedeiros da potência das palavras e do dizer que as acompanha, não é porque retemos o sentido ou os conceitos do que foi dito, mas porque incorporamos, tornamos aquilo parte de nosso corpo. (Dunker; Tebas, 2021, p. 109)

Ainda que cada apresentação fosse bastante diferente nas suas nuances, em mudanças de texto, de acordo com o momento que o João estivesse passando e mesmo o estado do seu processo com a ELA, uma coisa era certa, contundente e presente: ele nos ensinou sobre a matéria do tempo, do que ele é feito.

A cada apresentação, a cada respiração, a cada piada, a cada gesto vocal, a cada escolha de direção do seu olhar, ele nos conectava ao corpo dele e ao mesmo tempo nos convidava a jamais desconectarmos do nosso. Eu me percebi durante muitas vezes respirando junto com ele, como uma dança que se dança junto: *a dança do tempo*.

Chamo *a dança do tempo* essa ritualística de se perceber habitando – e perceber no corpo - o mesmo espaço-tempo do outro. E poder tocar esse tempo compartilhado por todos os sentidos. E poder perceber que se trata de uma dança ininterrupta. Dança essa que poderia ser vista-sentida a todo momento, mas que diante da nossa aceleração neoliberal, ficou resguardada a instantes como esse. Em *A Ilha do Farol* foi possível testemunhar *a dança do tempo* através do corpo-palavra do João.



Talvez more aí, nessa delicadeza corajosa, a raiz mais profunda do trabalho que desenvolvemos. João manejou na nossa frente e conosco, num exercício de generosa honestidade, a matéria mais preciosa, invisível e apaixonante das artes da presença: o tempo. O tempo do corpo. O corpo do tempo. O tempo do corpo dele. O corpo do tempo dele. O tempo do corpo dele em nossos corpos. O corpo do tempo dele em nossos corpos. O tempo do corpo e o corpo do tempo em nós.

Essa generosa honestidade parece ser ao mesmo tempo o chão dessa *Ilha*, no sentido de que veio dela toda a densidade que encontramos na dramaturgia da performance, quanto a resposta coletiva da alteridade no teatro: uma resposta-mar, que tanto de se alimenta desse chão quanto devolve para a *Ilha* a mesma matéria, num vai e vem, recua e avança, em ondas de generosa honestidade.

Encontro novamente em Leda Maria Martins algo que me informa sobre a performance e como ela se deu nas noites de performance d'A Ilha do Farol quando afirma que o

corpo dança o tempo. Dançar é como inscrever, que é como estar no tempo curvo do movimento. O evento criado no e pelo corpo inscreve o sujeito e a cultura numa espacialidade refletida, espelhando as temporalidades. Podemos, assim, conceber a performance ritual não apenas como inscrição do corpo nas espacialidades, mas como projeção do espaço em uma temporalidade que o espelha. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas. (Martins, 2022, p. 88)

Nessa dança, percebo que o tempo não parou nem foi suspenso: o tempo foi habitado, corporificado, presentificado pelo corpo-palavra do João Vicente. Essa percepção, esse acontecimento testemunhado por tantos outros corpos ali presentes dimensiona o caráter ritualístico que determinadas performances constroem no espaço. Não por acaso o público-mar abraçou a ilha-farol, dando contorno e envolvendo seu corpo-palavra, de modo circular.

Tempo e espaço como imagens mutuamente espelhadas. A dança do tempo no corpo-palavra criou uma espacialidade ritualizada. O que me fez pensar que a consciência performativa construída no trabalho, ao relevar as miudezas e as grandezas de um processo terminal, alçaram o João Vicente à categoria de ancestral para aquela coletividade. Uma espécie de sabedoria de extrema e aguda beleza transformou seu corpo-palavra em afirmação da vida para nós.

Leda Maria Martins apresenta a importância dos ritos funerários para que haja o nascimento dos ancestrais, caracterizando esse momento não só como ritos de passagem, mas

também como ritos de permanência. Entendo que ao performar tão abertamente sobre nossa finitude na dramaturgia do seu corpo-palavra, João se torna ancestral ainda em vida, num jogo que parece unir passagem e permanência para fazer nascer uma espécie de transcendência, que desafia o evento-morte e exalta o teatro-vida:

tem alguém aí? (ECO?) se tiver alguém aí, eu tô aqui. eu acho que eu tô aqui. provavelmente eu tô. a gente sempre viveu no interior. a nossa cultura é uma cultura de interiores. a gente se perde no interior. tem um abismo tão grande dentro de nós, a gente não faz ideia. esse abismo pode estar também dentro da nossa casa. geralmente a gente vê ele, quando a gente tá se mudando e a casa não tem nenhum móvel. mas finge que tá tudo bem. aos poucos a gente vai cobrindo esse abismo com os móveis. a gente vai decorando ele. aqui, ali. é uma forma de habitar o abismo. mas continuamos sempre longe da superfície. atingir a superfície é um dos maiores desafios. estar sempre na superfície. não afundar. boiar. estar sempre na iminência do soco. eu sou um naufrago na ilha dos meus sonhos. (Estrada, 2022)

Fomos convocados, como público, nessa última sessão no ambiente teatral a habitar essa superfície que é tão difícil de chegar e que carrega uma amplitude e uma vastidão que muitas vezes não se apresenta quando nos aprofundamos num único ponto, por exemplo. A magnitude da superfície exposta a partir do solo performativo, inscrito no corpo-palavra do João Vicente redimensiona a noção de experiência desenvolvida por Larrosa, quando ele diz que

a experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (...) Seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura. Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (...) A experiência é a passagem da existência (...) Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo. (Larrosa, 2014, p. 25-27)

Na travessia perigosa de pouco mais de quarenta minutos, não considero que João tratou de decorar o abismo, nem esfregar sem cerimônia o que só ele está percebendo nesse mergulho à superfície. A dimensão de convite para coabitar a *Ilha* e contemplar o farol é construída minuciosa e delicadamente, com a expertise própria dos bons palhaços, incapazes de forçar a barra da piada por um riso fácil, pois sabem que o humor construído coletivamente tem outro sabor e inaugura paisagens transformadoras.

O palhaço não cria relação sem antes estabelecer vínculo. E se não há vínculo, ele não finge que construiu e toca o barco. Ele compartilha o fracasso e tenta de outra forma. Ou até mesmo desiste, uma vez esgotadas todas as suas possibilidades vislumbradas. Isso acontece porque um bom palhaço respeita incondicionalmente o outro. Não é possível construir um jogo honesto sem reciprocidade, sem escuta, sem vínculo. Uma vez que o vínculo se estabelece, a relação pode então começar. E ainda assim, nada está garantido. A manutenção é ingrediente fundamental para que o vínculo não escape e a relação estabelecida se perca.

João, ao escolher narrar sua experiência e nos levar a sua *Ilha*, parece-me nos convidar a dançar a *dança do tempo* junto dele, lado a lado, atento ao fluxo dessa companhia que somos nós, um a um, sem deixar ninguém pra trás, como um bom palhaço-pescador de Dorival Caymmi: “Minha jangada vai sair pro mar / Vou trabalhar, meu bem querer / Se Deus quiser quando eu voltar do mar / Um peixe bom eu vou trazer / Meus companheiros também vão voltar / E a Deus do céu vamos agradecer”.

A dança do tempo é também uma dança



de celebração da vida entre nós.

4 A FORMAÇÃO DE A ILHA DO FAROL NO PROCESSO CRIATIVO

aqui na ilha tudo vai como o vento, entre uma claridade a noitinha e uma névoa matinal. percebi hoje que o que tem de escuro na noite não é o suficiente para enquadrar nossos sonhos. necessita uma meia luz, uma fresta de luz; se possível um mentecapto, um rinoceronte, algo desse jeito. desperto de repente, à noite, sobressaltado, espantado com o silêncio. vago devagar pelas varandas da torre. o escuro é meu norte. avisto um barco solitário, navegando a esmo para oeste. eu senti a mesma calma, a mesma certeza, que ele tinha no seu ritmo. eu volto sorrindo, e levado ao colo pelo espírito do tempo, para dentro de casa. (Estrada, 2022)

Antes de saber do diagnóstico, João se mudou para o Condomínio da Equitativa, nos altos de Santa Teresa, desafiando mesmo sem saber sua capacidade de deslocamento futuramente. Construíram uma rampa para que a cadeira dele pudesse subir e por sorte seu apartamento ficava no andar térreo do prédio, que não possui elevadores.

No início do processo ensaiamos no espaço Casa de Pedra, na Gávea. Embora a sala fosse bastante ampla e arejada, não havia acessibilidade. Com o passar do tempo entendemos que era mais fértil irmos até ele na sua própria casa e tornar aquele espaço doméstico um lugar de criação.

Nos primeiros encontros, além de muita conversa, experimentamos perceber e estimular no corpo do João a autonomia de movimentos que ainda o habitavam, mesmo sabendo que não poderíamos interromper o processo degenerativo. Entender o peso de cada parte do corpo, como a gravidade agia nele e em nós na troca com o corpo dele nos ocupou e nos interessou como início da pesquisa.

Trabalhamos com seu corpo tocando superfícies, fosse o próprio chão ou no contato com nossos corpos. A ideia de encaixes e manipulações logo se apresentou como um jogo possível. Uma primeira imagem apareceu como possibilidade de corpo-instalação: o corpo como ilha amparado por uma quantidade bastante numerosa de almofadas que poderiam ser manipuladas durante a performance. A cabeça restaria para fora, como um farol, conduzindo a dramaturgia.

João, no entanto, já neste início de processo, deixou evidente para nós que gostaria de estar em cena com sua cadeira de rodas. Fazia questão que ela estivesse presente, que fosse uma história contada a partir dessa perspectiva: existe uma pessoa cadeirante em cena. Além do

simbolismo de mobilidade que a cadeira carrega, percebemos que ele estava interessado na possibilidade de exercer ao máximo sua autonomia dentro de cena sem tanta interferência externa, de outros corpos participantes.



Ao fim de cada encontro massageávamos suas articulações e perguntávamos sobre eventuais dores. Não passávamos muito mais de duas horas ensaiando, não só por conta do cansaço dele, mas também porque as condições do banheiro não eram acessíveis para que ele ficasse despreocupado fora de casa.

Ainda na sala de ensaio da Gávea, lembro que brincamos de colocá-lo em contato com o chão e fazer um passeio sensível usando o toque das nossas mãos pelo corpo dele, investigando que memórias possíveis e imaginadas seriam reveladas no percurso. Embora a ELA vá corroendo a condição motora do corpo, os sentidos se mantiveram bastante vivos e segundo ele se tornaram ainda mais sagazes na experiência da percepção.

Sobre a experiência da percepção e da imaginação, Christine Greiner diz:

É assim que o processo imaginativo se organiza e quando começa não distingue mais o que vem de dentro e o que vem de fora. A história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada. O estado da mente nada mais é do que uma classe de estados funcionais ou de imagens sensoriomotoras, ou seja, o estado da mente não está separado e nem é nada além do que representações (verdadeiras ou fictícias) do estado do corpo. (Greiner, 2010, p. 96)

Seu corpo foi perdendo a autonomia do movimento e do deslocamento e, ao mesmo tempo, foi convocado a permanecer à flor da pele em termos do sentir. Um corpo radicalmente perceptivo. Em uma entrevista que ele deu a Mar Yammh, ele aborda sua visão sobre esse processo:

Eu não me mexo, então, para que se mexer, por que se mexer? Às vezes a gente se mexe o tempo todo e faz coisas e se ocupa, mas é vazio, quanto menos você faz, mais você consegue escutar ou perceber o que é realmente o que você quer fazer. Ou qual gesto você faria. Mas, eu agora nessa condição aqui, daria tudo para me mexer, pular, gritar, mas ao mesmo tempo, a ELA me coloca em uma condição de espreita, de estar à espreita, de estar escutando mais e tendo mais tempo, tendo mais escuta, que é a única coisa que eu tenho, a escuta, a percepção. Meu corpo é sensível, eu escuto, eu vejo, eu cheiro, mas eu não me movo. Esse lugar foi imposto... o que é bom. (...) Muda muita coisa. (Mordente, 2022, p. 173-174)

Essas dinâmicas conduziram nossos encontros, unindo somática e performance, de modo bastante orgânico e intuitivo e que só entendi quando já havíamos vivido. Olhando para trás, percebo que antes mesmo de adentrarmos a sala de ensaio para a criação do solo, uma ida à praia inaugurou a imersão que se daria meses depois.

Em novembro de 2021, atendendo ao desejo de João de entrar no mar, partimos para a praia da Urca para que, segundo ele, pudesse fazer contato com “a salinidade de um mundo desconhecido”. No caminho eu ficava me perguntando se ele boiaria, se essa entrega se daria e o que ela provocaria em seu corpo. “No movimento das marés: somática, imersão como pesquisa e criação em dança”, Ciane Fernandes diz que em imersão marítima

revivemos a liminaridade do processo de evolução entre ambiente aquático e terrestre. Retornar ao aquático implica modificações radicais em nossos modos de perceber, mover, relacionar e criar. A exposição à gravidade, nossa verticalidade e equilíbrio em bipedia – que não por acaso não faz parte do vocabulário do bebê -, nossas demandas respiratórias e a propagação de sons, cheiros e cores são apenas alguns dos muitos fatores que são radicalmente modificados nessa mudança de *habitat*. Os desafios reais desse ambiente instalam uma fisicalidade que demanda o engajamento total da pessoa, revivendo uma corporeidade antes da bipedia, associada ao prazer de flutuar e sentir o contato da água, bem como suas diferentes nuances e forças. (...) Mergulhar na imensidão oceânica significa retornar filogeneticamente, e avançar em termos psicológicos, filosóficos, éticos e, no caso da proposta imersiva, eminentemente estéticos. (Fernandes; 2022, p. 308-309)



Imergir antes de mergulhar no processo de criação foi fundamental para instaurar a abertura e a receptividade não só do seu corpo como sujeito da narrativa auto ficcional, como do meu como interlocutor artístico. Compartilhamos o mesmo mar, o mesmo horizonte, a mesma temperatura da água e o mesmo vento para preparar a escuta dos corpos para o que a sala de ensaio revelaria meses depois.

A *Ilha* foi sua casa, sua sala de ensaio, a percepção de si mesmo, a metáfora que seu corpo construiu para se fazer companhia e se aliar à doença com uma postura performativa, feito um médico de si mesmo, como mais à frente na mesma entrevista que ele deu a Mar Yamh, desenvolveu:

A gente tem uma visão de colonizados sobre doença. Essa visão do enfermo é muito próxima aos marginais, ao pobre, ao louco, aos desvalidos, os marginais de todas as formas. Então, eu me via assim, realmente mais próximo dessas pessoas que não são vistas como normais (...) Nietzsche tem uma visão sobre isso que, quando ele ficou doente, inclusive os médicos ficaram tentando entender que doença era aquela, ele fez um caminho contrário. Ao invés de se livrar, tentar se livrar da doença, tentar combater, ele procurou entender que a doença é ele, e como, a partir daquele corpo “frágil” e “doente”, ele pôde extrair uma potência de vida. E aí, ele abandonou todos os médicos e procurou esse caminho, como se ele fosse médico de si mesmo. Eu acho que é isso, eu tive essa visão de lutar contra a doença, lutar contra, mas contra o quê? É uma visão de um inimigo... um inimigo que está aqui fora e vem para cá e você tem que segurar, cuidar, mas a gente nunca pensa em produzir saúde. (Mordente, 2022, p. 171)

Ainda nesse início de processo do solo performativo e pensando no processo criativo, na coragem de narrar sua experiência no teatro e com isso produzir uma experiência em performance do que se passa consigo, em seu corpo e em sua subjetividade, João fazia uma escolha: criar a partir de sua experiência de perda.

Com o decorrer do processo fui percebendo que havia uma produção de saúde nessa escolha estratégica, de afirmação da vida para si e para quem o fosse ver, reafirmando o espaço do teatro como espaço de regeneração propriamente dito. Havia um *afeto de urgência* na sua escolha. E esse afeto, como bem apresenta o Cassiano Quilici em “O afeto da urgência: artes performativas e a recriação das formas de vida”,

não se confunde, a princípio, com o sentimento de pressa ou estados de ansiedade e agitação. Ele é anterior a tais desdobramentos, surgindo a partir de uma ampliação do horizonte cognitivo e existencial: algo que não percebíamos começa a pressionar e a emitir sinais. Para tanto, as interpretações e racionalizações que nos são corriqueiras precisam, em parte, silenciar. Abre-se espaço para um afeto ainda não codificado, que

emerge a partir da interrupção das leituras costumeiras que damos às experiências. Mesmo que não assumindo a forma de uma representação, tal afeto pode aparecer como uma demanda. (Quilici, 2023, p. 32)

Lembro que cheguei a perguntar a ele, um pouco antes de começar os ensaios, se ele estava fazendo terapia. Ele me respondeu que não, que a própria vivência com a doença a cada dia já era em si sua jornada terapêutica, e que havia feito terapia por muitos anos. Fiquei pensando muito sobre essa resposta e muito tempo depois, já em setembro de 2023, conversamos sobre essa lembrança, quando na minha terapia, me dei conta do processo de dissociação que estava vivendo em alguns momentos. Nesse dia saí da terapia e fui ao seu encontro. Ao lembrar esse assunto, perguntei ao João como ele se sentia e sua resposta foi um farol que iluminou meu caminho de volta para mim mesmo:

- Amigo, como você se sente?

- Totalmente ligado a mim mesmo. Atento. Totalmente em mim.

ele me convidou para conhecer a ilha

disse: vem comigo, navega comigo

até que eu pare de falar

meu farol tem sentimento

à flor das peles

é luz de todos os poros

passará

se a noite me desafia

devolvo com berro

o gesto se perde

pergunto: onde estará?

era mentira a coceirinha

peguei você!

me faça viver

me deixe morrer



5 A DANÇA DO TEMPO NO CORPO-PALAVRA

Como sopro, hálito, dicção e acontecimento, rítmica sonora, a palavra vocalizada e cantada grafa-se e ecoa na reminiscência performática do corpo, lugar do acontecimento e da sabedoria, ressoando como voz cantante e dançante, numa sintaxe mutuamente significante expressiva contígua que emana por todo o corpo. (Martins, 2022, p. 96)

Desde o início dos ensaios, era muito perceptível que a impossibilidade de se deslocar fisicamente alimentou uma *dança do tempo no corpo-palavra* do João. Se suas pernas não o obedeciam mais, sua língua entrava em cena e chicoteava o verbo, a pausa, o respiro e até o silêncio de um modo inaugural.

Quando começávamos a trabalhar sobre os textos que ele criava e trazia para compor o solo, não havia mais “palavra jogada fora”, pelo contrário, ele parecia materializar os versos da cantora e compositora Anelis Assumpção quando ela diz “eu tô aqui pra jogar conversa dentro / cê tá com tempo?”. Seu verbo passou a caminhar e criar espaços que tanto colocavam quem o escutava em um estado de escuta bastante ativa quanto nos levava a percorrer caminhos de presença dentro e fora de si.

Era comum que nos percebêssemos com o corpo bastante atento ao João quando ele falava. Durante o processo criativo fomos nos dando conta dessa qualidade de presença que ele produzia, tornando a experiência cada vez mais coletiva na medida em que ao dizer acordava em nós uma escuta diferenciada. Mais de uma vez me flagrei respirando junto com ele, como quem acompanha uma meditação guiada, por exemplo.

Havia na sua narrativa um convite que não parava de se repetir, uma espécie de *vem comigo* muito sedutor e ao mesmo tempo profundamente libertário, porque não nos fazia esquecer em nenhum momento dos nossos próprios corpos no caminho para a sua *Ilha*.

Aqui o paradoxo da doença se tornava muito evidente: o que pode o corpo-palavra diante de um processo degenerativo, ou ainda, o que pode o corpo-palavra justamente porque habita a doença ao invés de negá-la, sem se deixar abater pela perda dos seus movimentos?

Não quero com isso incorrer no perigo de uma idealização do seu quadro, não se trata disso. Quero percorrer através da memória do meu corpo a potência de testemunhar o corpo-

palavra do João trabalhando imerso e imenso através da ELA. Frente a frente com a ELA. Habitando a ELA, como habita o tempo. Provocando ELA. ELA e ele. Ele sendo terrivelmente mais palhaço que ELA: resolvendo um problema com outro problema. Fazendo seu corpo-palavra dançar não a cura, que ainda não existe, mas dançar sua pulsão de vida, a pulsão do seu ofício, que ELA até poderia, mas não conseguiu parar. Nessa dança o João pode não ter conseguido atingir a cura, mas ele venceu a doença. Riu da cara d'ELA. Riu de si mesmo. E compartilhou seu riso e seu risco conosco, no teatro, esse

lugar onde o homem vai para subir e cai. Sua queda é uma oração. Há, no riso que acompanha o dom do corpo que despenca, um despojamento de si; há uma verdadeira santidade do palhaço. O acrobata que leva uma queda executa a prova cômica da oferenda de nosso corpo ao espaço. (Novarina, 2019, p. 46)

O processo de interlocução artística em *A Ilha do Farol* me remeteu a *Diante da Palavra* do Valère Novarina, ao analisar que “bem no fundo, a fala não é humana; ela não tem nada de humano; ela é uma antimatéria soprada que faz o drama do espaço aparecer subitamente diante de nós” (Novarina, 2019, p. 16).

Na construção do solo a palavra foi conduzida a partir da metáfora do faroleiro e da doença como uma maré que vai subindo pelo seu corpo. Ambas as imagens instauraram um drama do espaço para nós, possível de imaginar e reconhecer.

Havia um convite meditativo-contemplativo que parecia morar dentro das palavras e que se endereçava à alteridade como uma flecha: a água vai subindo, o corpo não quer se afogar e o trabalho do faroleiro é vigiar, vigiar, vigiar...

depois de passar 2020 exaustivamente na academia militar da marinha, em 2021 fui transferido para uma ilha, para trabalhar no farol. minha rotina se resume em vigiar os limites do meu território e, eventualmente, sinalizar a algum navio que passa, que estou por aqui. que eu ainda estou por aqui. (Estrada, 2022)

Uma dança acontecia através do seu corpo-palavra e parecia convocar uma escuta treinada para nos fazer lembrar. Embora não conhecêssemos aqueles textos previamente, era muito poderosa a capacidade de acordar nossos sentidos para o que era preciso, urgente e limítrofe na sua relação com a vida, com o tempo, com a celebração da performance de estar presente entre nós, a cada noite:

toda fala verdadeira guarda sempre para nós essa face escondida. É porque ela nos vem da noite. É de noite que todos nós repetimos nomes e começamos a falar; é de noite que pela primeira vez ouvimos. Quando falamos, no fundo das palavras, há a lembrança dessa primeira partilha no escuro. Há na menor palavra que seja um som

escondido e uma presença invisível, um fragmento, a troca e a passagem de um a outro de uma parte da noite. Viva de um a outro, a fala é um fluido; ela passa entre nós como uma onda e se transforma por nos ter atravessado. (...) O dom de abrir por nossa boca uma passagem respirada na matéria. O dom de abrir por nossa boca uma passagem na morte. Há, pela linguagem, uma cena onde aparece que a matéria não tem mais nenhum peso, que ela está vencida. Há um teatro fora de lugar onde pela fala a matéria da morte é quebrada e aberta. Há um lugar onde nada oferece mais nenhuma resistência diante de nossa alegria. (...) Ela levanta a matéria da morte. (Novarina, 2019, p. 19)

O corpo-palavra levantou a matéria da morte. Percebo ter sido exatamente essa capacidade um dos pontos que me conectou tão intensamente ao trabalho de escuta e criação da performance. João, ao abrir essa passagem, me ajudou enormemente, mesmo sem saber, a trilhar o processo do luto pela perda abrupta de dois tios muito queridos – um deles suicidado em janeiro de 2021 e outro assassinado em dezembro de 2022.

Quando meu tio Emanuel suicidou, a quem considero meu principal ancestral de influência no campo das artes, fiquei com a sensação de ter perdido a oportunidade de montar uma peça com ele, de fazer arte antes que a morte chegasse. Isso ficou registrado de alguma forma no meu corpo e atravessou fortemente a minha interlocução em *A Ilha do Farol*.

Meu tio, dentre outras coisas, certamente sofria com a depressão, que se aprofundou durante o isolamento da pandemia. Dias antes de partir, com o olhar distante de quem já está em pleno percurso de ida, mais etéreo que encarnado, ele perguntou a minha mãe: “já pode abraçar?” Ele se suicidou em 10 de janeiro de 2021, antes mesmo de ver a primeira brasileira ser vacinada dias depois. Fez-se um gesto final antes do gesto de esperança.

Perceber que o processo de criação e as sessões da performance agiram no sentido de abrir espaços de saúde e afirmação da vida e acalentar as ausências deixadas por mortes tão violentas e repentinas me colocou em contato com a força constitutiva dos rituais. E nesse caso me refiro à força do corpo-palavra no ambiente teatral. Foi possível tocar, ouvir e enxergar que os nossos ancestrais não só nos fazem falta, como seguem nos formando e nutrindo nossas presenças, nossos gestos e nosso ofício. Eles nos fazem companhia. Leda Maria Martins nos diz que é pela palavra ritual

que se fertiliza o ciclo vital fenomenológico, consenso dinâmico entre o humano e o divino, os ancestrais, os vivos, os infantes e os que ainda vão nascer, num circuito integrado de complementaridade que assegura o próprio equilíbrio cósmico e telúrico. Por isso, a palavra, como sopro, dicção, não apenas agencia o ritual, mas é, como linguagem, também ritual. E são os ritos de linguagem que encenam a palavra, espacial e atemporalmente, aglutinando o pretérito, o presente e o futuro, voz e ritmo, gesto e canto, de modo complementar. (Martins, 2022, p. 96)

Após a partida do meu tio Emanuel, me deparei com um poema de sua autoria que parece sintetizar, como a força de um ato, o que se operou em mim, no meu corpo-palavra, no contato com o corpo-palavra do João e na memória do corpo-palavra do meu ancestral. Diz assim:

Minha língua gosta de vírgula

Minha língua é uma vírgula

Sentada no banco da praça de minha boca

Guardada por um mosaico mordaz



Houve no corpo-palavra do João o compromisso com o compartilhamento da sua experiência, ou seja, ele foi além do banco da praça de sua boca para expor seu mosaico mordaz como acontecimento em performance, transformando sua praça no teatro e construindo uma

língua comum na relação que estabeleceu com as alteridades que o escutavam, ou talvez, reencontrando uma linguagem como diz o Antonin Artaud em *O teatro e seu duplo*: reencontrando “a noção de uma espécie de linguagem única, a meio caminho entre o gesto e o pensamento” (Artaud, 2006, p. 101).

Essa língua que é uma vírgula, interessada mais pelo por vir do que pelo que já passou, conectava nossa humanidade ao seu corpo, nos possibilitando tocar alicerces tão fundantes para nós: finitude, saúde e a necessidade de ser ouvido pelo seu coletivo, de construir e aprofundar a noção de pertencimento. Talvez nesse momento eu tenha entendido: por isso o teatro, por isso o teatro antes de qualquer outra linguagem.

Na medida em que fazia essa operação de alta complexidade, João ia convocando e acordando o corpo de cada pessoa que comungava daquela coletividade reunida no teatro, mesmo que as ilhas fossem carregadas de diferenças. Em *Acompanhamento Terapêutico*, Maurício Porto defende que quanto mais compreendemos as diferenças,

mais adentramos em nosso próprio fazer, mais nossos contornos podem se delinear. Cada fenda, porém, é cada vez mais se avizinhar do outro e, também, cada vez mais da intimidade com o desconhecido em nós. A enormidade de ficar totalmente vizinho do totalmente outro! Neste aprofundamento, ao tempo que estamos no ponto de acolher e, então, roçar a alteridade do outro, damos asilo ao profundamente outro de nós mesmos. As fendas profundas significam que há encontro. (Porto, 2022, p. 49-50)

Perceber na sua totalidade a recepção desse encontro é uma missão quase impossível, mas no geral a plateia dava sinais de que havia recebido o corpo-palavra do João com atenção, afetuosidade, surpresa, emoção, humor e regeneração. No entanto, interessei-me pelas exceções que pude captar durante as sessões, por acreditar que moram nelas provocações relevantes para se pensar o encontro.

Na noite de estreia na Unirio, uma amiga próxima me revelou ter ficado muito afetada pela performance no sentido do medo. Ao acompanhar o narrar do João, voltava-se para a relação com sua filha e parecia presa na angústia de que aquele acometimento, aquela doença não se tornasse sua jamais, como que acordando nela o medo profundo e paralisante de deixar a filha pequena desamparada. Não conseguiu ficar para a roda de conversa e saiu do teatro lidando com sua sensação tão fortemente revelada pela fenda que o trabalho abriu nela. Nesse sentido do encontro, Maurício Porto continua seu raciocínio, dizendo que tememos esse encontro:

nesta iminência, nesta angústia, é fácilimo nos protegermos. sabemos que é uma tendência nossa, regular, escorregar para o fechamento em relação ao outro da fenda, fazer distância por causa de uma “diferençazinha” incipiente que prontamente nos catapulta para longe, fazendo-nos sentir novamente o ser da certeza, a ilusão do individual. sabemos que o mínimo “barulhinho” acorda o narciso que dorme seu sono leve dentro de cada um de nós. refazemo-nos temporariamente seguros, sábios e aliviados. (Porto, 2022, p. 49-50)

A conexão dela com o medo despertado pela performance a enclausurou de alguma forma distante do João. Na medida em que seu corpo mergulhou na profunda angústia de não deixar a filha em desamparo caso uma doença grave a acometa, ela passa a se encontrar com suas próprias emoções e não mais com o corpo-palavra que performava diante dela. Por autoproteção, houve uma desconexão. Maurício Porto lembra que é árdua a tarefa do encontro, que

aprofundar é chegar mais perto e fazer-se mais nítido. Sentir o cheiro. Querer saber o saber inapreensível. Ter medo. Conversa infinita. Diante do exilado, do sem pátria, do estrangeiro, somos convocados a reafirmar nossa radical condição: sermos “amigos” do outro da fenda (...) Nisso estamos todos, na saúde e na doença. (...) É nesse sentido que toda saúde, e toda doença, é pública. (Porto, 2022, p. 49-50)

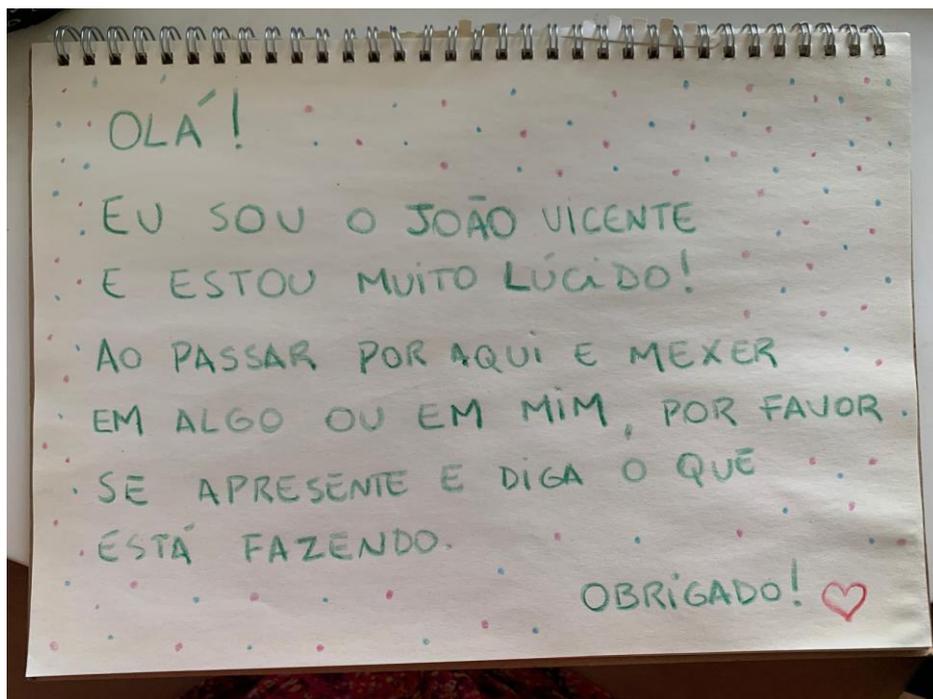
Em *A Ilha do Farol*, um dos desejos do João foi levar à cena a máxima acima de que toda saúde, e toda doença, é pública. Havia um impulso carregado de indignação: concluir que muito mais dinheiro é gasto para construção de ferramentas e suportes que possibilitem uma maior qualidade de vida aos pacientes que convivem com a ELA do que com investimento em pesquisa científica para o encontro da cura da doença.

Durante as duas temporadas do solo nós acompanhamos o cansaço gradativo do João provocado pelo avanço do quadro da ELA. A voz cada vez menor, o início dos engasgos, a fadiga respiratória - realidade esperada diante da doença, mas nem por isso menos custosa de acompanhar por parte da rede de apoio que se formou ao redor dele. Decidimos, então, gravar todas as falas do texto da peça para caso fosse preciso usar em alguma apresentação futura.

João se animou com a possibilidade de começar a fazer experimentações outras com a voz, performando a perda das consoantes e usando a força das vogais de maneira mais prolongada, já que elas demoram mais a partir. Durante a gravação no estúdio do Rafael Lorga, ele se manteve praticamente deitado porque sentia que sua emissão ficava mais confortável se o diafragma não estivesse pressionado. No entanto, na hora da peça, preferiu se manter sentado

na cadeira de sempre e não precisamos usar os áudios ao vivo no que veio a ser a última apresentação presencial no teatro.

Em março de 2023 ele precisou ser hospitalizado por conta de uma bronco aspiração - entrada de substâncias estranhas, tais como alimentos e saliva, na via respiratória, devido ao enfraquecimento dos músculos usados na deglutição - decorrente do avanço do quadro da ELA. Durante dois meses nossa rede de apoio se revezou em visitas diárias ao hospital para que sua estadia no CTI fosse menos fria do que inevitavelmente costumam ser essas internações.



Ao perceber que a equipe médica entrava na sua ala reiteradamente, mexia nos aparelhos que diziam respeito a ele ou mesmo no seu corpo e saíam sem ensaiar qualquer tipo de comunicação na sua direção, ele dividiu conosco o incômodo de ser constantemente ignorado. Acima nossa gentil resposta, confeccionada carinhosamente por Bel Flaksman, nossa eterna Palhaça Amnésia, que fez questão de lembrar o que jamais deveríamos esquecer num ambiente hospitalar: não existe cuidado sem o mínimo de afeto e não se ignora a autonomia do paciente, sobretudo quando há total lucidez.

Parece que funcionou. Parece que funcionou insistir na alteridade como um estado de criação, como constrói Christine Greiner em “O corpo e os mapas da alteridade”:

A criação artística não tem o compromisso de promover mudanças sociais ou políticas. Mas, ao dar visibilidade aos estados de crise, explicita questões nem sempre visíveis na vida cotidiana. Assim, instauram-se conexões que podem desestabilizar hábitos e crenças e apontar possibilidades. É neste sentido que o estado de alteridade pode se traduzir como um estado de criação – um ativismo absolutamente fundamental sobretudo nos ambientes mais acometidos pela lógica neoliberal que se nutre do desinteresse pelas singularidades. (Greiner, 2019, p. 63)

No início de maio de 2023, para alegria geral, ele conseguiu voltar para seu apartamento na Equitativa já com os aparatos do *home care* devidamente instalados para recebê-lo. Na minha primeira visita já na sua casa, além das conversas, toques e muita leitura labial, João manifestou o desejo de continuar fazendo a peça mesmo fora do ambiente do teatro e mesmo sem emissão vocal, lembrando-me que

as palavras emitem o espaço. Há uma viagem da carne pra fora do corpo humano pela voz, um exit, um exílio, um êxodo e uma consumação. Um corpo que vai embora passa pela voz: no dispêndio da fala, algo de *mais vivo que nós* se transmite. (Novarina, 2019, p. 17)

Ficamos ouriçados com a possibilidade de realizar algumas sessões agora em ambiente doméstico, para poucas pessoas a cada fim de tarde – aproveitando a luz do pôr do sol que cai sobre seu quarto, retornando a cena para o espaço onde criamos, num misto de *site specific* com teatro em casa. A insistência do seu corpo-palavra em manter o compromisso radical com a performance novamente me levou ao Noravina, quando ele diz que

se as palavras nos conduzem pra perto da linguagem muda e morrem, isso absolutamente não quer dizer que haja falha da fala, impotência das palavras, absolutamente: as palavras simplesmente nos conduzem ao mistério e morrem, naturalmente queimadas por nosso sopro, na mesma combustão que nós e passando conosco. Elas morrem por nos dizerem *aquilo de que não se pode falar*. Só elas o dizem, não o silêncio sem voz. O silêncio mais profundo é uma fala, da mesma forma que a *imobilidade verdadeira é o movimento*. É que o verdadeiro mistério não é nem tenebroso nem velado – nem um pouco desfocado – mas uma luz extrema jogada sobre você. O mistério é incompreensível porque ele te compreende. (Novarina, 2019, p. 20)

Instaurou-se uma nova instância de comunicação. Percebemos que cabe a nós, interlocutores, afinar ainda mais a delicadeza e a escuta à *dança do tempo* que opera em seu corpo-palavra. Nesse dia de visita, Igor Angelkorte e eu ficamos atentos ao fato de que falar pode ser cansativo e às vezes frustrante para ele, não só porque demanda nesse momento um esforço maior de articulação facial por parte dele como requer a leitura labial por nossa parte. Essa dança de tradução carrega beleza, gera conexão e boas risadas, mas em uma duração muito grande pode tornar-se exaustiva.

Com o avançar da submersão na *Ilha*, a palavra começa a se afogar. Se a conversa pela via do ato de falar diminui, o único espaço que se abre é o da comunicação não-verbal. Há um convite ao toque. Convite esse que muitas vezes é feito pelo próprio João e quando não, é sensivelmente convocado em nossos corpos, perguntando a ele onde e como quer ser tocado. Seu corpo-palavra não esquece de nos lembrar a todo instante que diante da sua realidade motora, são os sentidos que o fazem caminhar para outras sensações e vislumbrar outras paisagens.

Neste vazio, algo emerge, ainda indeterminado, mas que perturba a inércia, a partir da confrontação com uma dimensão de nossa vulnerabilidade. Ao mesmo tempo, a sensação do risco ajuda a nos despertar para potencialidades até então latentes e para a necessidade de transformações. O sentido da urgência vem da compreensão da necessidade de uma decisão, feita ainda numa situação de indeterminação e pouca clareza, mas que pede outro tipo de relação e cuidado com a existência. (Quilici, 2023, p. 32)

Quando o toque se dá, seu corpo-palavra sai modificado e nossos corpos igualmente. Tocar o João é também ser tocado por ele. A experiência do toque apazigua um pouco a tendência compressível de que nos tornemos mais falantes na tentativa de preencher os espaços onde a palavra não se forma por completo ou o sentido não se faz da maneira a que estamos acostumados. A *dança do tempo* nos lembrando que essa dança é uma dança que se dança junto. Nela não precisamos falar mais alto na tentativa de compreendê-lo.

A presença do toque aciona também o humor nas relações de cuidado e criação estabelecidas, já que tocar e rir são duas formas de dançar junto, e elas permanecem mesmo nessas circunstâncias ainda desconhecidas para ele e para nós no contato com o corpo dele. Assim como não existe toque sem consentimento, o humor não se faz sem vínculo atento e escuta radical para o outro.

Dias atrás visitando o João, estávamos nós e a cuidadora Vânia, no quarto dele, quando, de repente, faltou a luz do apartamento. Eu estava em pé e olhei com cara de espanto para João e Vânia e soltei um: “e agora?” Os dois começaram a gargalhar e disseram que o *no break* garantia a continuidade do funcionamento dos aparelhos do *home care* e que tinha uma vida útil de várias horas, até que a luz fosse restabelecida. Aliviado, consegui rir da situação toda, rimos juntos.

Assim que soube do diagnóstico do João e a realidade da doença, o ímpeto de filmá-lo foi inevitável, talvez na tentativa de eternizar sua presença entre nós e mesmo a sua relação com a ELA. O teatro, no entanto, foi o espaço para onde ele precisava ir primeiramente. Topava filmar, queria que o filmassem, mas precisava muito fazer teatro. Durante as gravações do documentário, logo no primeiro dos três dias que tivemos de filmagem, ele fez uma brincadeira com o Igor Angelkorte, que codirige o filme comigo, pedindo para que ele coçasse sua mão. Quando o Igor aproximou sua mão da mão dele, ele riu com canto da boca e disse que era mentira.

Essas duas pegadinhas me fizeram pensar sobre a postura de jogo, de humor e de ficção que ele estabeleceu com os sintomas, as impossibilidades impostas pela ELA e as possibilidades que surgiram dessa realidade. E como essa performatividade novamente não me deixou esquecer que o palhaço se faz presente na sua relação com a doença. Nossa madame de palhaços e professora Ana Achcar, quando enfoca o lugar da saúde no sistema da doença, diz que o palhaço,

figura risível e ridícula, nos lembra o tempo todo a nossa humanidade e como é inútil a nossa ambição de nos acharmos uns melhores do que os outros. Inserido em ambiente hospitalar, o palhaço, ilustre perdedor, ao proporcionar a experiência do humor na situação adversa, difícil, grave, reforça a nossa possibilidade de encontrar na relação com o outro, eco para as nossas questões de vida e morte, saída para a recuperação da nossa saúde. (Soares, 2007, p. 80)

Na sua tese, ela nos traz a visão de que saúde não é o oposto da doença, mas a capacidade de regeneração. O corpo saudável é o corpo capaz de conviver com as instabilidades, as enfermidades, os percalços, e restabelecer sua potência criativa, sua pulsão de vida. A enfermidade é vista não como o desvio do corpo saudável, senão mais uma situação que se apresenta ao corpo, que o aproxima e o conecta com sua finitude.

Quando o João adoeceu, uma inversão de papéis se apresentou. Se nos hospitais é o palhaço quem se alia com o que há de saúde nas crianças que lá estão, o que o Palhaço Reticente poderia fazer para se manter em estado criativo, saudável, diante de um diagnóstico como o da ELA?

A escolha artística do João Vicente foi uma opção de saúde que desde o início incluiu a presença do Reticente. Criar a partir das metáforas que ele construiu para lidar com a Esclerose Lateral Amiotrófica o manteve saudável apesar da enfermidade. O palhaço, especialista na arte de fracassar, passa a perna nos sintomas que poderiam fazê-lo perder a graça. A manutenção da

sua lógica de palhaço no lidar com a doença redimensiona o diagnóstico, fabula sua experiência de perda (de movimentos) e inventa um percurso único de regeneração, de arte-vida, de arte na vida.

Quando o palhaço passa a perna na própria enfermidade, ele leva às últimas consequências a máxima de que o humor, no fundo, nasce da capacidade de rir de si mesmo. Rir do próprio fracasso. Rir da própria queda. Rir da própria perda. Rir da própria finitude. E ao dar essa volta, nos oferece que embarquemos com ele nesse riso-risco:

a relação com um futuro incerto pode operar também como uma espécie de pressão contra a procrastinação e o eterno adiar de uma ação. Se há uma verdadeira mutação em curso e um risco iminente, a consciência da nossa vulnerabilidade e o sentimento deveria se aguçar e se estender para a coletividade. (Quilici, 2023, p. 33)

Coletivizamos a experiência que é dele, mas nos toca. Porque algo em nós sabe que também não estamos seguros e podemos cair. E provavelmente vamos. E ao cair, teremos a memória da queda desse palhaço, do seu jogo perigoso e corajoso de fazer graça quando a ordem era perdê-la.

6 CINEMA, COMIGO?

O documentário *A Ilha do Farol* foi filmado em outubro de 2022, poucos dias antes da estreia do solo teatral na Unirio. Conseguimos montar uma pequena equipe - formada por mim, Igor Angelkorte, João Pedro Orban e Lia Sarno - para realizar o filme. Nessa rede conectada ao redor do documentário, o fio que nos ligava não era o da palhaçaria, como foi no processo criativo do solo teatral. Nesse caso, o fio era o interesse pelo registro da existência do João através do audiovisual. O grupo foi composto por pessoas com formação e/ou atuação pregressa na linguagem.

Igor Angelkorte soube do diagnóstico do João quando ainda morava na Chapada dos Veadeiros, através de uma amiga em comum, mas ainda não o conhecia. Diz que desde esse dia, sentiu desejo de se aproximar dele e quem sabe fazer um filme a partir dessa experiência de perda de movimentos. Com Igor, divido a direção, o roteiro e a montagem do filme. João Pedro Orban divide a direção de fotografia com Igor e é um companheiro antigo de vários trabalhos no campo das artes, com ele dividi por alguns anos a Companhia Volante[†]. João Pedro também não conhecia o João Vicente anteriormente. Diferente de Lia Sarno, amiga de longa data do João e produtora experiente tanto no teatro como no audiovisual.

Ainda que o desejo do João tenha se direcionado inicialmente para a linguagem teatral, para a experiência da presença ao vivo, ele também manifestou algumas vezes o desejo de ser filmado até que parasse de falar. Diante dessa manifestação, recorri aos demais artistas que formaram a ficha técnica do filme para que colocássemos em curso as filmagens, aproveitando o final do processo do solo teatral e a estreia já marcada na Unirio.

Dividimos a produção em três diárias de filmagem, o que foi possível para nós naquele momento. Esses dias conduziram nosso roteiro e nossa montagem da seguinte forma: um dia de cuidados médicos e somáticos, um dia de ensaio para a performance teatral e o dia da estreia propriamente dita no teatro da Universidade.

[†] O grupo tem sua pesquisa focada nas artes cênicas e tem como pilares a ocupação do espaço público, a itinerância, o teatro performativo, a arte-educação e a fronteira entre campos da expressão. Sua trajetória começou no início de 2014 com a criação da peça teatral itinerante *Panidrom*. João Pedro e Victor são cofundadores e integraram a Companhia até o ano de 2018.

No dia dos cuidados médicos e somáticos, acompanhamos a rotina de cuidados do João nas sessões de fonoaudiologia e fisioterapia, e aproveitamos para viver novamente algumas das dinâmicas somáticas que se desenvolveram nos ensaios do solo teatral. Mais especificamente, o que chamei de *passeio somático* – jogo que alia o toque das mãos em diferentes partes do corpo dele e instaura uma improvisação de sensações, emoções, memórias e lugares de percepção que podem ser verbalizados, dando origem a uma narrativa auto ficcional.

A filmagem no dia do ensaio para o solo contou com a presença dos interlocutores artísticos: Jef Lyrio, Sergio Kauffmann e eu, além da equipe de filmagem já citada. Assistimos juntos aos vídeos que seriam projetados durante a performance no teatro, ouvimos as considerações do João e de todos os envolvidos, e demos início ao ensaio geral, no qual ele trabalhou todos os textos da performance, lembrando e estudando suas nuances.

Por fim, o dia da estreia. Filmamos toda a preparação do João para ida ao teatro: banho, escolha de figurino, montagem da cadeira, viagem até a Unirio, camarim, roda de concentração e a estreia do solo no teatro da Universidade ocupado para além da lotação, com aproximadamente 250 pessoas presentes.

O filme além de registrar e perpetuar para outros tempos o nosso processo de criação junto dele, coloca questões éticas e estéticas dos processos artísticos envolvidos na passagem da linguagem teatral para a linguagem audiovisual documental. A *dança do tempo* vivenciada no teatro em *A Ilha do Farol* encaminha uma outra dança, a dança da montagem na ilha de edição. Não foi por acaso que o filme nasceu depois do solo teatral. Nomeamos o documentário com o mesmo título do solo e percebo que diante de linguagens tão distintas, ambas as obras acionam uma qualidade de regeneração a quem assiste/participa.

Regeneração, entendida como a capacidade do corpo de restabelecer sua pulsão de vida, foi o verbo que melhor definiu a sensação coletiva que se instaurava após as sessões tanto do solo teatral quanto documentário. João performou e dividiu com o público nas duas obras sua estratégia poética e metafórica para lidar com os sintomas da ELA. As pessoas que o assistiam embarcavam na sua *Ilha*, em todo o movimento produzido por ele enquanto seu corpo parava, de modo a também acordarem em seus próprios corpos uma ação regenerativa. Sentiam-se, em sua maioria, vivazes, arrebatadas e comovidas, jamais comiseradas ou entristecidas diante do quadro de saúde do artista.

Em fevereiro de 2024, fizemos pela primeira vez *A Ilha do Farol* sem que o João estivesse de corpo presente, no Teatro do SESI Franca, cidade do interior do estado de São Paulo. O trabalho foi contemplado pelo edital Cultura Plural do SESI-SP, voltado para programação artística realizada por pessoas com deficiência (PcD). Diante da impossibilidade de ele viajar, exibimos a vídeo-performance (filmagem do solo teatral editada por Sérgio Kauffmann) no ciclorama ao fundo do palco, deixando que o vazio se materializasse na cena. Para nossa surpresa, a ativação de presença nas pessoas manteve-se intensa. João não estava presente fisicamente, mas se fazia demasiadamente presente naquele teatro.

Ao final dos dois dias de exibição, atendendo ao pedido do João, realizamos uma videochamada para que ele pudesse ver a plateia, receber o calor dos aplausos e enviar um beijo. Em seguida, exibimos o documentário. Tivemos uma lotação aproximada de 300 pessoas na cidade de Franca. A duração da sessão somando as duas exibições, um pequeno intervalo e a videochamada com o João totalizavam duas horas.

Ao final do segundo dia, irrompendo aquele silêncio preenchido que tomou a plateia nas sessões, uma senhora veio até nós e disse: “minha mãe já habitou essa ilha.” Ela havia falecido há um mês após um longo período de 12 anos convivendo com o mesmo diagnóstico. Acolhemos seu luto e ressaltamos a sua coragem de vir ao encontro da *Ilha* mesmo com a partida tão recente de sua mãe. Ela agradeceu pelo encontro e pela delicadeza das obras. Mais uma vez nos deparamos com a força não só regenerativa como também de trânsito da memória (Martins, 2022, p. 41) presentes na *Ilha do Farol*.

Após uma das exibições do documentário dentro da Mostra SESC de Cinema 2023, uma amiga e palhaça levantou a questão das cuidadoras, tão presentes no filme e na rotina de cuidados do João. Diante desse quadro, comecei a pensar sobre a rede de cuidado que se formou ao redor dele: cuidadoras, médicos, fisioterapeutas, mas também os artistas. E me perguntei se há no ato de criar, no nosso fazer artístico diante de um quadro como o da ELA, mais uma forma de cuidado que complexifica essa equipe interdisciplinar que se estabeleceu.

Em um dos dias de filmagem, uma das cuidadoras, a Loren, abriu para nós um momento profundo de luto pela perda de um filho. Ela havia recém-chegado para começar a trabalhar com o João quando viveu essa triste e inconsolável morte. Logo se perguntou: “como eu vou cuidar de alguém num período de luto?” Passados alguns dias em casa, sentiu que voltar a trabalhar poderia ajudá-la. Quando chegou na casa do João, ele disse a ela que poderia fazer o

que quisesse lá: chorar, berrar, tudo, que ele estaria ao seu lado. Nesse momento, ela percebeu que estava sendo cuidada por ele. A relação de cuidado se inverteu, se complexificou e ganhou outras camadas. Ela disse que se fosse em qualquer outro lugar, entende que não ficaria.

Esse relato-desabafo entrou em uma das cenas do filme, e percebo que ela se sentiu à vontade para se abrir porque havia um ambiente propício para aquela escuta. Loren acompanhou todo o processo criativo do solo, já nos conhecia, e sabia qual território estava habitando. Então expôs a sua dor. Sabendo que seria não só escutada, como acolhida.

Naquele dia o João ouviu da Loren que ela se sentiu cuidada por ele. Nós presenciamos uma relação de cuidado se inverter e se retroalimentar entre eles, já que ela não deixou de cuidar do João. E nós nos sentimos cuidados pela generosa honestidade e confiança com que eles se colocaram diante de um momento de filmagem. Na medida em que episódios como esse acontecem, fica evidente que a arte e o processo artístico podem ser um espaço-tempo de cuidado mútuo.

Durante o período de montagem, conforme íamos avançando nos cortes, eu e Igor perguntamos diversas vezes ao João se ele gostaria de assistir ao filme. Ele dizia que não, queria que o filme fosse visto e que confiava em nós, mas não fazia questão de assistir. Diferente do teatro, onde ele buscou *ser visto* pelas pessoas e *poder ver* o público, com o documentário ele precisaria *se ver*. Adiou ao máximo o encontro com sua imagem filmada até que em outubro de 2023 o documentário *A Ilha do Farol* foi selecionado pela Mostra SESC de Cinema para circular por algumas unidades do estado do Rio de Janeiro.

Ao sabermos dessa notícia, corremos ao encontro do João para contar-lhe, na esperança de que agora ele teria vontade de assistir ao filme. Sua resposta foi positiva e conseguimos organizar uma sessão para ele no mesmo dia. Assim que o documentário terminou, ele estava radiante e sentenciou: “- um serviço público!”. Estava assegurado seu desejo de divulgar a doença através da arte.

Uma das primeiras indagações que o João faz no filme é se seria interessante fazer cinema com ele, fazer cinema com um corpo que perdeu a ação cinética, a capacidade de se mover e reagir aos impulsos externos da vida. Em determinado momento da sessão, uma tripla camada de acontecimento me chamou a atenção e de certa forma respondeu a indagação feita por ele: eu estava vendo o João assistir uma cena do filme em que ele estava na coxia do palco

escutando seu texto inicial, falado em off, na estreia da *Ilha do Farol*. João *se assistia se vendo escutar a si próprio*.

Havia muita ação cinética naquela cena que eu presenciava. Compreendi que uma verdadeira teia de sentido do trabalho que desenvolvemos se materializava naquele momento, tanto da concretização da passagem da linguagem teatral para o audiovisual quanto da relevância ética e estética ressaltada pelo João ao final da exibição.

Nessa teia estavam entrelaçadas a arte da presença, a experiência multidimensional da escuta e a experimentação das linguagens que se formam através da montagem do filme. Seja no palco, seja na tela, seja como espectador diante da tela, João maneja a matéria do tempo. Agora vamos ao encontro das pessoas, como ele bem definiu. Confirmando o caráter público que toda saúde, e toda doença, têm.

Pesquisando outras filmografias que trabalham com a dimensão pública da saúde e da doença, cheguei em *A Paixão de JL* (2015), de Carlos Nader. O diretor e roteirista constrói um diário íntimo do pintor, desenhista e escultor brasileiro José Leonilson, no qual suas obras visuais vão formando um diálogo poético com as narrações deixadas pelo próprio artista nos seus últimos três anos de vida. As gravações que começam ambientadas em momentos políticos bastante relevantes como a queda do muro de Berlim são fortemente atravessadas pela descoberta do seu diagnóstico de HIV em 1991.

Há na obra de Leonilson e no encontro da sua arte com o cinema documental afetivo construído por Carlos Nader uma escritura performativa que torna pública a doença e a saúde do artista, inclusive tocando no estigma de uma enfermidade tão devastadora para comunidade LGBTQIA+ naquele período em que pouco se sabia sobre tratamento e melhores condições de vida com o vírus. No filme, Leonilson nos guia para dentro do seu diário, publicizando a doença através de seus relatos gravados.

Percebo que em *A Ilha do Farol*, João compartilha seu dia a dia a partir da metáfora que criou para lidar com a ELA. No entanto, diferente de Leonilson, artista já consagrado e com uma longa trajetória estabelecida no campos das artes visuais, João Vicente parece nascer como artista da cena de maneira contundente justamente após a descoberta da ELA. Para ele, é o diagnóstico o disparador da concretização da sua obra artística. Enquanto Leonilson escolhe se despedir documentando seus últimos anos de vida e arte, João faz sua estreia despedindo-se.

O questionamento proposto pelo João Vicente, que abre o filme e conduziu todo esse percurso de pesquisa – *a cada noite um gesto se perde, e a pergunta que fica é: onde estará?* – me remeteu à força da vulnerabilidade do *butoh*, dança que surgiu no Japão pós-guerra e ganhou o mundo na década de 1970. Considerando o *butoh* pela perspectiva de Hijikata Tatsumi quando diz que “as danças do mundo começam por se colocar de pé”, mas “eu começo pelo fato de não conseguir me colocar de pé” (Uno, 2014, p. 60), percebo que houve um nascimento avassalador do artista a partir de seu diagnóstico.

Se antes seu desejo de criação parecia difuso e pouco direcionado à continuidade e à realização, após o diagnóstico seu desejo se tornou uma flecha *dançando o tempo* que fosse possível a ele por aqui. Não havia medo, não havia nada a perder. Um desejo vestido de coragem. Uma coragem pública.

Uma forte conexão se estabeleceu entre nós. Esse gesto de coragem me seduziu completamente a criar ao seu lado, quase como que para beber um pouco dessa pulsão de vida compartilhada por ele diante do processo performativo desenvolvido na relação com a ELA.

A partir de agora, uma nova dança se inaugura para mim. Mas essa dança não está dada, não conheço os passos, a coreografia ainda não me foi desvendada. Alguns desses *gestos perdidos* deixados pelo João durante o seu percurso eu encontrarei pelo caminho. Seja no relance de um olhar desconhecido no meio da tarde no atravessar de uma avenida movimentada, seja na lufada de um perfume específico quando entrar num carro de aplicativo, seja num toque demorado no ombro que paralisa o restante da noite em uma estreia futura.

A dança do tempo por ele instaurada não vai deixar de me acompanhar. E cada vez que eu a reconhecer na trajetória da vida, um sorriso leve de canto de boca vai surgir e tentar sussurrar no meu ouvido: *you sempre soube como dançar essa dança, ninguém precisa te ensinar*. Nesse momento o coração vai bater mais acelerado, mas sem pressa, e me fazer caminhar com coragem na direção da ilha mais próxima que tiver um farol em funcionamento.

Ao chegar na ilha, ou avistá-la de longe no horizonte, encontrarei o João com aquele semblante de mar e os olhos esbugalhados de adrenalina, próprios de coxia antes do teatro começar e ouvirei em alto e bom som:

- Vamos? Fazer?

7 TERCEIRO SINAL



Afinal, o que o corpo move enquanto para?

Concluo a jornada da pesquisa com a pergunta que nomeia esta dissertação. O caminho até aqui não foi trilhado sobre as respostas à essa indagação, mas há sinais de que muita coisa se moveu. O processo artístico quando vivido com radicalidade performativa pode ser uma chave para duvidar, questionar, criar e mover-se com alguma transgressão na lida com diagnósticos e seus sintomas. As artes da cena podem ser uma aliada do campo da saúde no fabular de realidades mais poéticas e mais revigorantes a pacientes, performers e suas equipes interdisciplinares.

Para que esse processo artístico se viabilize, existe uma necessidade de primeira ordem, anterior a qualquer ensaio: a escuta. Com *A Ilha do Farol*, exercitamos uma forma continuada e multidimensional de escuta. Eram muitos fatores em jogo: escutar os desejos, as inspirações, as ideias, as inseguranças, as dúvidas, tudo que se movia no corpo do João; escutar no meu corpo as respostas, os anseios, os silêncios gritantes, as emoções e os planos em diálogo com o corpo dele; escutar os limites de cada um; escutar, escutar, escutar e agir em constante estado de escuta.

Esse estado parece ser uma confluência de saberes, não um episódio de sorte. Manter-se em estado de escuta requer uma musculatura afetiva treinada, capaz de separar julgamentos e generalizações para amalgamar os verdadeiros e construtivos desejos. Uma vez que nos escutamos, conseguimos fazer a operação mais complexa e mais valiosa tanto no processo criativo como na pesquisa em arte: deixar que a própria performance apontasse os caminhos.

O nosso fazer artístico foi mais sobre treinar os sentidos e se disponibilizar a caminhar no desconhecido do que sobre propor uma direção anterior a essa percepção. O corpo do performer já era, em si, um farol - totalmente receptivo e atento às intervenções dos outros artistas comprometidos com a criação. Seu corpo esteve em ação o tempo inteiro, dançando o tempo através do corpo-palavra e nos convocando a dançar junto.

Foi possível receber e vibrar pelas mudanças inatas à natureza performativa do trabalho. Enxergar beleza inclusive na perda dos movimentos corporais e presenciar a intensidade de movimento existente na experiência da perda. Ver que a ativação de presença e de memória na produção de experiência foram conquistadas durante o processo criativo e compartilhadas com as pessoas que encontramos nas apresentações pelos diversos teatros e salas de cinema que percorremos até aqui.

A construção da metáfora e da poética auto ficcionais desenvolvidas promoveram zonas de respiro, de contato, de contemplação e de humor para o performer, a equipe artística envolvida e o público presente. A dança do tempo através do corpo-palavra instaurou um caminho de regeneração, de promoção de saúde e de ressignificação da realidade diante de um quadro delicado como o da Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA).

REFERÊNCIAS

ACHCAR, Ana (org.). **Palavra de palhaço**. Rio de Janeiro: Jaguatirica, 2016.

ARAÚJO, Natália. **Almanaque da Surdez: uma experiência de submersão**. Rio de Janeiro: Pipoca Press, 2018.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BERNAT, Isaac. **Encontros com o griot Sotigui Kouyaté**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

CAMPBELL, Brígida. **Arte para uma cidade sensível**. São Paulo: Invisíveis Produções, 2015.

CANGUILHEM, Georges. **Escritos sobre a Medicina**. Rio de Janeiro: Forence Universitária, 2005.

CARERI, Francesco. **Walkscapes: o caminhar como prática estética**. Barcelona: Gustavo Gili, 2013.

DUNKER, Christian; THEBAS, Cláudio. **O palhaço e o psicanalista**. São Paulo: Planeta, 2021.

ENFERMARIA DO RISO. Atuação no hospital. Disponível em: <https://www.enfermariadoriso.com.br/atuacao-no-hospital>. Acesso em: 06 fev. 2024.

ESTRADA, João Vicente. **A ilha do farol**: texto do solo performativo. Rio de Janeiro: [s.n.], 2022.

FABIÃO, Eleonora. Performance e teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v. 8, p. 235-246, nov. 2008.

FERNANDES, Ciane. No movimento das marés: somática, imersão como pesquisa e criação em dança. In: FERNANDES, Ciane; SANTANA, Ivani; SEBIANE, Leonardo (org.). **Somática, performance e novas mídias**. Salvador: EDUFBA, 2022.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. **Art Research Journal**, v. 1/2, p. 76-95, 2014.

GREINER, Christine. O corpo e os mapas da alteridade. **Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 10, n. 2, 2019.

GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das letras, 2019.

LARROSA, Jorge. **Tremores: escritos sobre experiência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2014.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

MORDENTE, Mariana Volfzon. Entrevista com João Vicente sobre a peça “A Ilha do Farol”, 14 dez. 2022. **Revista Aspas**, São Paulo, v. 12, n. 1, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/214592/196792>. Acesso em: 19 set. 2023.

NOVARINA, Valère. **Diante da palavra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2019.

ORSINI, M.; OLIVEIRA, A. B.; REIS, C. H. M., DE FREITAS, M. R. G.; CHIEIA, M.; AIRÃO, A. R., PÁSSARO, C. P.; CARDOSO, A. P., CHIAPETTA, A. L. M., LEITE, M. A. A., SILVA, J. G., MENEZES, S. L., CARVALHO, L. B. C. Princípio de compaixão e cuidado: a arte de tratar pacientes com Esclerose Lateral Amiotrófica (ELA). São Paulo, **Revista Neurociências**, n. 19, v. 2, 2011, p. 382-390.

ORSINI, Marco; REIS, Carlos Henrique Melo. O descarnar provocado pelas doenças da ponta anterior, Rio de Janeiro, **Revista Brasileira de Neurologia**, n. 45, v. 3, 2009, p. 47.

PORTO, Maurício. **Acompanhamento terapêutico**. São Paulo: n-1 edições, 2022.

QUILICI, Cassiano Sydow. O afeto da urgência: artes performativas e a recriação das formas de vida. **Revista do Laboratório de Dramaturgia**, ano 6, v. 17, 2021. Dossiê Dramaturgias dos Afectos: Sentimentos Públicos e Performance. Disponível em: https://www.academia.edu/65357022/Revista_Dramaturgias_n_18_Dramaturgias_dos_Afectos_Sentimentos_P%C3%BAblicos_e_Performance. Acesso em: 12 dez. 2023.

RANCIÈRE J. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo; Editora 34, 2009.

REIS, Maria Leticia de Oliveira. **Da experiência de perda à perda de experiência: um estudo sobre a Erfahrung na teoria psicanalítica, na filosofia e na clínica**. 2015. Tese (Doutorado) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015.

SILVA, C. V. da. Dançando contra o organismo: o butôh de Hijikata Tatsumi. **Rapsódia**, v.14, p.59-70, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/rapsodia/article/view/178867>. Acesso em: 03 out. 2023.

SOARES, Ana Lúcia Martins (Ana Achcar). **Palhaço de hospital: proposta metodológica de formação**. Tese (Doutorado em Teatro) - Programa de Pós-Graduação em Teatro, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2014.