



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

Entre como poética do acontecimento teatral

Angelene Lazzareti

Para citar este artigo:

LAZZARETI, Angelene. *Entre* como poética do acontecimento teatral. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 2, n. 44, set. 2022.

 DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/1414573102442022e0107>

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



Entre como poética¹ do acontecimento teatral²

Angelene Lazzareti³

Resumo

O presente texto reflete sobre a noção de *entre* como poética do acontecimento teatral. A partir das artes cênicas e da filosofia, o *entre* é compreendido neste trabalho como trama dos corpos e do acontecimento artístico, agindo como força relacional. O *entre* se apresenta como conflito e contágio, mas também como ponte extensiva e lugar tanto para os corpos (de atores e de espectadores), quanto para o acontecimento teatral.

Palavras-chave: *Entre*. Acontecimento teatral. Poética. Filosofia do Teatro. Artes Cênicas.

In-between as a poetic of the theatrical event

Abstract

This article reflects the notion of in-between as the poetics of the theatrical event. From the performing arts and philosophy, the in-between is understood in this work as a web of bodies and the artistic event, acting as a relational force. The in-between is presented as conflict and contagion, but also as an extensive bridge and place both for the bodies (of actors and spectators) and for the theatrical event.

Keywords: In-between. Theatrical event. Poetics. Theater Philosophy. Performing Arts.

¹ Este artigo resulta em 88% de partes de minha tese de doutorado denominada: *E N T R E: A trama dos corpos e do acontecimento teatral*. Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2019. Os trechos selecionados para este artigo são as principais reflexões construídas na pesquisa e a composição dos pensamentos conforme apresentada neste texto objetiva proporcionar uma leitura mais concisa e acessível das passagens fundamentais da tese.

² Revisão ortográfica e gramatical do artigo realizada por Margarida Pontes, formação acadêmica: graduação em Letras, mestrado em Teoria Literária e doutorado em Estudos Linguísticos na Universidade Estadual Paulista (Unesp). [✉ margapontes@yahoo.com.br](mailto:margapontes@yahoo.com.br).

³ Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Mestrado em Artes Cênicas (UFRGS). Graduação em Artes - Bacharelado em Teatro Interpretação na Fundação Universidade Regional de Blumenau (FURB). Profa. Dra. da Universidade Federal da Integração Latino-Americana. [✉ angilazzareti@gmail.com](mailto:angilazzareti@gmail.com)

<http://lattes.cnpq.br/6452639474485467>

<https://orcid.org/0000-0002-1539-7843>



El entre como poética del acontecimiento teatral

Resumen

El presente texto refleja la noción de entre como poética del acontecimiento teatral. Desde las artes escénicas y de la filosofía, el entre se entiende en este texto como la red de los cuerpos y del hecho artístico, actuando como una fuerza relacional. El entre se presenta como conflicto y contagio, pero también como una extensa puente y un lugar tanto para los cuerpos (de actores y espectadores) como para el acontecimiento teatral.

Palabras clave: Entre. Acontecimiento teatral. Poética. Filosofía del teatro Artes Escénicas.



Sou atriz, agora, no meio da cena, durante a ação. Ao mesmo tempo em que tudo transcorre em conformidade com a trajetória projetada da encenação, existe outro. Um outro espaço dentro deste acontecimento, enquanto ele acontece. Uma camada que me suspende. Espaço ‘entre’, onde chove. Os pingos da chuva caem sobre mim não apenas de cima, mas de todos os lados, de frente, de costas e também de baixo. Ao mesmo tempo. Vêm ora leves e espaçados como garoa, ora intensos em fortes rajadas. Meu corpo agora é água, sendo tocado por água. As ondulações que cada gota causa ao cair me mantêm em movimento. Fluido. Fluxo incessante que eu não domino. Entretanto, percebo nítida e violentamente quando as gotas me atingem e formam ondas circulares espalhando-me, transformando a água em rio, em oceano. Transbordo, alastro, escorro incontrolavelmente por todo o espaço. Meu corpo: levitação e confronto, volto à órbita! De repente, é como se de mim saíssem os pingos da chuva. Dos meus olhos são lançadas as gotas, de minha boca e de cada um dos meus poros, em todas as direções, destinadas a tudo e a todos que ali estão. Lanço-me sem saber se me terei de volta. Há um eu nesse instante, sendo invadido e invadindo em mútua contaminação. Devastação de água que não é água (mas também é). Juntos na inundação, nós todos que ali estamos formamos um único tornado. Tornar em comum, tornar-me, tornar-nos: nós. Após as marcas da devastação, deixei de ser aquela e passei a ser esta. Mas, sem ponto de parada, novamente deixei de ser, já fui, sou outra, serei ainda. Daqui a pouco, a próxima ação. Outra tempestade, outro ‘entre’.⁴

Entre?

A presente reflexão atua *entre*⁵ as artes cênicas e a filosofia, desejando enxergar e escutar o *entre* dos corpos uns com os outros no encontro operado pelas artes da cena. Primeiramente, apresento alguns pensamentos do campo da filosofia sobre a noção de *entre* e, em seguida, exponho a partir do campo das artes cênicas a possibilidade de pensar a noção como uma poética do acontecimento teatral.

O *entre* pode ser pensado em relação aos *entre-lugares* que pulsam em nosso próprio corpo a partir do cruzamento *entre* memórias, saberes, culturas,

⁴ Diário de bordo: relato escrito por mim em 2013, sobre percepções relativas a uma ação cênica do Espetáculo B612, apresentado em Blumenau - SC. Desde então, sigo investigando o *entre* como artista, educadora e pesquisadora. O tema foi objeto de minha tese de doutorado realizada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul e é o centro de minhas investigações no projeto de pesquisa “Poéticas do ENTRE: Corpo, Escuta e Criação Artística”, que coordeno na Universidade Federal da Integração Latino-Americana, onde sou docente adjunta.

⁵ Opto por marcar a palavra *entre* com a formatação em itálico para que o foco da reflexão seja reforçado.

elementos orgânicos e subjetivos – o corpo é a relação *entre* suas diversas partes. Mas também pode ser refletido em relação aos espaços-tempos, movimentos e forças que pulsam *entre* os corpos uns com os outros – *entre* um corpo e outro, *entre* você e eu, *entre* nós –, compreendendo que esse *entre* plural compõe os corpos singulares. O *entre* não se deixa enfocar, fixar, definir – nada pode ser apropriado ou conservado por conta da efemeridade dos elementos envolvidos – esse é o motor estrutural em questão nesse tema. O *entre* produzido pelos corpos no ato das relações é dependente desses sujeitos, não se deixa captar como elemento isolável de seus suportes ou produtores: existe distinto em cada ato de relação. Segundo o estudioso do *entre*, o filósofo chileno Ivan Flores Arancibia (2017, p.21): “o *entre* se transformou no esquema que condensa e faz inteligíveis os fenômenos e acontecimentos que impregnam nossa época. Ao mesmo tempo, sem dúvida, inexistente como tal”.

A partir daí, a premissa desta reflexão é apresentar o *entre* como trama. Arancibia investigou o *entre* a partir das obras de inúmeros filósofos, resgato aqui seu apontamento sobre essa questão no pensamento de Hannah Arendt. A filósofa alemã estabelece dois tipos distintos de *entres*. “O primeiro se refere, diz Arendt, ao ‘entre’ como algo mobiliado por ‘conteúdos objetivos’, os assuntos do ‘mundo das coisas’.” (Arancibia, 2017, p.242). Nesse caso, no qual se encontram a maioria dos discursos a respeito do *entre*, trata-se daquilo que está *entre* as pessoas e que pode vinculá-las ou separá-las de forma explícita ou objetiva (uma mesa, por exemplo, pode estar *entre* nós).

Mas há, argumenta Arendt, outro *entre* (in-between) que não é tangível, posto que não há objetos tangíveis nos quais possa solidificar-se; o processo de atuar e falar pode não deixar resultados e produtos finais. Sem dúvida, apesar de sua intangibilidade, este *entre* não é menos real que o mundo das coisas que visivelmente temos em comum. A esta realidade chamamos a “trama” (web) das relações humanas (Arancibia, 2017, p.243).

É sobre essa trama de relações humanas, operante *entre* invisibilidades e visibilidades que a presente reflexão é tecida. Mas como pensar no *entre* se, no momento mesmo em que o focalizamos, os corpos que o produziram já se modificaram no tempo? Se não há como paralisar os processos dinâmicos de

relações que fundam o *entre*? Se o *entre* pode ser tão efêmero quanto o acontecimento teatral? A hipótese lançada nesse ponto é a de que o *entre* desemboca nos corpos que produzem-no, o *entre* se converte neles. Assim, ao olhar para os corpos, talvez seja possível perceber rastros do *entre*.

A proposta deste artigo é movimentar-se nas camadas de interação *entre* os sujeitos, procurando pelas marcas deixadas como vestígios, rastros sentidos nos corpos e pelos corpos que produzem o *entre* e são pelo *entre* afetados. Pensando a palavra: “entre” é também um convite. O *entre* propõe que, seguido dele, haja uma abertura, ou um lugar onde entrar. Essa reflexão, portanto, parte de um corpo que está aberto e de um espaço que está aberto. No entanto, é sabido que a palavra *entre* está geralmente acompanhada de elementos que o fundam, utilizamo-la para referenciar o espaço *entre* “um” e “outro”, *entre* “essa” coisa e “aquela”: “Sem esta complementaridade, o *entre* fica interrompido no meio da boca ou abandonado no branco deserto da página” (Arancibia, 2017, p.199). A palavra *entre*, quando aparece sozinha, gera falta, incompletude. Será que o *entre* (se pensado sozinho e sem complemento) gera falta e incompletude nos corpos também? Segundo Arancibia:

Desprovida da segurança epistêmica ou da estabilidade de um campo, do caráter estrutural ou paradigmático, a sombra do *entre* projeta ao redor de todas as coisas uma sombra operativa (operative Verschattung) na qual confluem a sintaxe invariante do pensamento, um aparato discursivo sobre o *entre* que abandona os motivos metafísicos da continuidade e da integridade, da unidade e da substância, do consistente e sólido em benefício de conjunções e disjuntivas, rachaduras anacrônicas, heterogêneas e indecíveis, realidades borrosas, fragmentadas ou irregulares; disseminadas, virtuais, inconsistentes, singulares; a multiplicidade, os fluxos, os quiasmos, pregas e rupturas; as antiformas e o informe; o imaterial, o intensivo, espectral e incorpóreo; o quase-nada, os quase-objetos e hiperobjetos; o micrológico, abjeto e secundário. [...] Um mundo assim sacode e desenraiza o verbo ser. Um mundo assim não é já um mundo de entes ou de coisas; não é um mundo sólido. As entidades são efeitos de entridades. (Arancibia, 2017, p.34-35).

Esse pensamento sobre o *entre* como fenômeno espectral funda desvios que buscam por vestígios e rastros. Como pensar o *entre*? Onde é preciso estar para pensá-lo? Olhando para qual ponto, falando qual língua? É possível dizer que o *entre* sempre esteve e está presente como constituinte de todas as relações e das



possibilidades de entrarmos em relação. Logo, talvez, seja possível supor que o foco sobre as coisas em si retardou o ato do pensar o *entre* em si (guardadas as especificidades de cada si). Talvez estejamos diante de um deslocamento do foco que antes observava O sujeito, A coisa, O mundo, A arte (incluindo, nos estudos das artes cênicas, o foco sobre O ator, O espectador, O texto, O diretor etc.), para a observação do espaço e do tempo *entre* o sujeito e a coisa, *entre* a multiplicidade dos sujeitos e, ainda, *entre* a multiplicidade dos sujeitos e a multiplicidade das coisas. O *entre* também se apresenta como fracasso, mas, nesse caso, como fracasso da ontologia tradicional, ao fazer falhar a proposição de unidade delimitada e isolada dos sujeitos. O *entre* abre os sujeitos ao fora, ao outro, expondo o fato de que esses mesmos sujeitos estão sempre *entre*, são feitos de relações e produzidos em e a partir de relações. Segundo o filósofo francês Jean-Luc Nancy (2015, p.108):

Trata-se igualmente e talvez ainda mais de uma ontologia do “entre”, do afastamento ou da ex-posição somente pela qual qualquer coisa como um “sujeito” pode se dar. Um sujeito, que assim terá dois caracteres fundamentais: de não ser substância e de estar exposto aos demais sujeitos.

Qualquer orientação de si e do mundo com o processo de elaboração de sentidos se dá como fruto das relações *entre* os sujeitos. Para o filósofo, surge, assim, outra existência fora do “eu mesmo”, na qual participam “tu e eu” não em relação de comunhão, mas de (inter)atuação, de modo que a relação com o outro faz parte da orientação sobre si. Assim, as relações nos constituem ao mesmo tempo em que nos destituem, incessantemente.

O ser ou o entre compartilha as singularidades de todos os surgimentos. A criação tem lugar em todas as partes e sempre – mas não é esse o único acontecimento, o advento, senão a condição de ser cada vez o que é, ou de não ser o que é mais que “cada vez”, surgindo singularmente a cada vez (Nancy, 2006, p.32).

Prosseguindo com a reflexão, ao tratar sobre a herança deixada por Aristóteles nas nossas formas de pensamento, Arancibia diz: “Nossa palavra ‘entre’, diferente do between ou do zwischen, tem sua origem na palavra latina inter, cuja proveniência remota é ‘o lugar de transformação que possuem os



corpos'. No inter ressoam os ruídos interiores do entre” (Arancibia, 2017, p.97). Aristóteles pensa a transformação a partir de sua meditação sobre a sensação da temporalidade, na qual o *entre* é pensado, justamente, como tempo – o que denota diferença *entre* um tempo e outro, fazendo do ser, presença no presente. O *entre*, como motor alterador dos estados no tempo será, portanto, necessariamente conflituoso, pois ele está “na contrariedade onde se transformam os elementos” (Arancibia, 2017, p.106). Para que ocorra uma transformação é necessário atrito *entre* diferentes estados em movimento de passagem de um estado para outro, alterações anímicas e ações. Se a ideia de permanência é pacífica, a mutação é conflituosa, e o *entre* está justamente no lugar do conflito em que há a transformação dos elementos. Ou melhor, o *entre* se dá como conflito.

O *entre* é ainda a ação de entrar em contato, “a carne é o entre do tato” (Aristóteles apud Arancibia, 2017, p.105). Nessa perspectiva, todo contato é duplo, externo e interno ao mesmo tempo. Trata-se de uma trama membranosa que, ao mesmo tempo em que coloca os corpos em relação, opera transformações neles:

A pergunta final que articula o problema do entre em Aristóteles é a seguinte: qual é o efeito do entre? se dirá que esta é talvez a pergunta mais simples: a sensação. [...] A membrana, o antro do entre, produz a distorção, transfiguração, transformação ou variação das formas (μετασχηματίζεσθαι). Escassamente utilizado no corpus aristotélico, o termo μετασχηματίζεσθαι se encontra definido na Física: μετασχηματίζεσθαι constituiu um dos modos em que se diz (ou se manifesta) o “chegar a ser”, o “devir”, a “mudança a um novo estado” (gignesqai) (Arancibia, 2017, p.107).

Dessa forma, o *entre* acontece como uma passagem efêmera que ocorre a cada vez, no ato do contato das relações, acontece como alteridade sensível, realização das diferenças *entre* os estados do corpo. Para Jean-Luc Nancy, todo contato é uma relação de tato e de toque:

O mundo é tecido pelos toques dos corpos – o ar, o som, os sensores, aromas e todas as outras modulações da matéria que tecem incessantemente o tecido do espaço. Corpos entre si partilhando o seu entre (Nancy, 2015, p.46).



Estamos sempre expostos aos outros, nos tocando direta e indiretamente, eis a materialidade das relações. Segundo Nancy, sentir alguma coisa é sempre, antes, experimentar o que é (para esse corpo, neste momento), sentir. O toque, dessa forma, ocorre sempre em sentido duplo. E, na perspectiva da estrutura corpórea que se experimenta como estrutura quando é exercitada, eu me toco enquanto estou tocando: minha escuta se toca como escuta quando escuta algo – essa é a condição para que eu possa escutar. Quando tocamos algo, sentimos o toque a partir de dentro (do movimento que o toque realiza de dentro para fora: “estou tocando”) e de fora (do movimento que o fora causa no tocante ao tocar: “estou sendo tocado”). São nossas exterioridades junto às interioridades que tocam, um dentro que se sente fora e um fora que se sente dentro. Por isso, se relacionar com o mundo é sempre se relacionar consigo. Estar *entre* outros é sempre estar, também, em relação a si mesmo. Nancy colabora para a compreensão de que o corpo é o que sente e o que é sentido de uma só vez.

Se pensarmos no *entre* como ação de entrar em contato, mas também como fenômeno de transformação dos estados, o *entre* se apresenta como o lugar tanto do vínculo, quanto da diferença. O *entre* vincula e diferencia os corpos. E, se pensássemos o *entre* como ponte, como seria? Arrisco dizer que essa ponte teria de ser necessariamente provisória, surgindo como efemeridade, um habitat de indeterminação e de criação. As pontes permitem vincular lugares (colocar diferentes espaços em relação de contato) e permitem também atravessar espaços (alterar o lugar onde estou, ir de um lugar para o outro).

Entre como poética do acontecimento teatral

Contribuindo para o aprofundamento das questões no campo das artes cênicas, o pesquisador argentino Jorge Dubatti concebe seus estudos caracterizando-os no âmbito de uma filosofia do teatro. Isso permite pensar as artes da cena a partir das especificidades de seu acontecimento, considerando a efemeridade intrínseca dos elementos e agentes produtores/produzidos nele. “A filosofia do teatro concebe o teatro como um acontecimento ontológico no qual se produzem entes” (Dubatti, 2010, p.32-33).



O autor projeta um pensamento filosófico sobre o teatro na medida em que teatro e filosofia se integram *entre* operação de pensamento e objeto do pensar. A partir de referências filosóficas diversas, o autor faz pensar o teatro não como teatro em si, disponível em si, mas como ser do/no mundo, radicado no seu ato provisório de estar e acontecer que é sempre relacional e contextual (corporal, espacial e temporalmente). Dubatti propõe aos pesquisadores do campo das artes cênicas uma reflexão de cunho ontológico sobre o teatro (e em que ele consiste) ao considerá-lo em relação com o mundo e a sua efemeridade. O pensamento do autor é importante para essa reflexão, pois defende que o teatro é acontecimento, que só pode ser pensado como acontecimento, e não como bem disponível para análise a partir de sistematizações a priori ou de definições tradicionais de dicionários da Teatrolgia.

A filosofia do teatro afirma que o teatro é um acontecimento. Acontecimento que produz entes em seu acontecer, ligado à cultura vivente, à presença aurática dos corpos, e, a partir dessa proposição, elabora argumentos fundamentais que questionam o reducionismo da definição semiótica do teatro (Dubatti, 2010, p.28).

Corroborando as formas expandidas de pensar o teatro, a performer e professora brasileira Eleonora Fabião elucidada que a cena não é o que acontece no palco ou nos espaços restritos aos artistas. O acontecimento teatral é, segundo a autora, o que ocorre justamente no encontro e no atrito *entre* artistas e espectadores, em *entre-lugares* que podem ser reconhecidos e potencializados como forças:

Se a cena for, de fato, o espaço conectivo entre aqueles que veem e se sabem vistos, um sistema de convergências, a ação cênica acontece fora do palco, entre palco e plateia, fora dos corpos, no atrito das presenças. A cena, portanto, não se dá “em”, mas “entre”, ela funda um entre-lugar. Ação cênica é co-labor-ação. Neste sentido, a famigerada “presença do ator”, longe de ser uma forma de aparição impactante e condensada, corresponde à capacidade do atuante de criar sistemas relacionais fluidos, corresponde a sua habilidade de gerar e habitar os entrelugares da presença (Fabião, 2010, p.323).

No acontecimento teatral, são criadores tanto os artistas, quanto os espectadores. Há laços pulsantes *entre* eles, que formam pontes como um lugar



possível, tangível e sem delimitações fixas. Reafirmo aqui, que este lugar não é pacífico e tranquilo, o *entre* e o acontecimento teatral expõem, de formas sutis a extremas, corpos em atrito, camadas em contradição e linhas em confronto. Segundo a diretora teatral e professora brasileira Patrícia Fagundes, para haver encontro, também é necessário que se admita o desencontro:

A colaboração criativa demanda uma lógica contraditorial, que conceba uma dinâmica de convivência de heterogeneidades e contradições, que celebre as diferenças, as conexões entre múltiplos pontos de vista: autonomia e acoplamento coexistindo em um sistema autopoiético de relações. A renúncia à ideia de unidade perfeita não significa o abandono da ideia de cumplicidade e encontro no processo criativo, ao contrário: só podemos nos encontrar ao admitir o desencontro, só podemos ser cúmplices ao aceitar diferenças, só podemos trabalhar em grupo reconhecendo a autonomia e a singularidade de cada um, e então estar aberto ao outro (Fagundes, 2009, p.37).

Em se tratando da criação operadora do acontecimento teatral, o *entre* se apresenta como conflito, mas também como ponte extensiva e lugar tanto para os corpos (de atores e de espectadores), quanto para o acontecimento artístico. A partir da inspiração em Hanna Arendt, que reflete o *entre* como trama, penso que o acontecimento teatral é composto de diversas linhas: cada elemento que compõe o acontecimento age como uma linha na tessitura da cena. São linhas as ações corporais e vocais, as palavras, as sonoridades, os objetos, as luzes, os personagens, os corpos, as presenças, as ausências⁶, os gestos, os sentidos, os silêncios, os textos, os subtextos, os espaços e tempos, as sensações, os pensamentos, os desejos: elementos que se entrelaçam de forma dinâmica na criação poética do acontecimento cênico.

Segundo o poeta, homem de teatro e filósofo francês Antonin Artaud, o teatro manifestado no espaço revela elementos em crise e atritos múltiplos: de sons contra ações, de expressões contra músicas, de atitudes falhas contra impulsos, de ruídos contra luzes, de corpos contra palavras, de timbres contra gestos, de ossos contra músculos, de olhos contra mãos, de detalhes insignificantes contra

⁶ Acredito que somos constituídos não apenas de presenças, mas também de ausências. E acredito que quando nos encontramos não são apenas nossas presenças que se encontram. Em cada encontro, nossas ausências também se encontram.



personagens inteiros – fazendo surgir uma guerra como uma orquestra de conexão única de contágio pestífero *entre* os elementos, que termina por violentar as ordens do pensamento e por criar uma difusão de lampejos. “Entre um e outro meio de expressão criam-se correspondências e níveis” (Artaud, 1993, p.91).

Não haverá, desse modo, mundo puro, seguro, a salvo de contaminações, mas uma múltipla desconexão contraditorial que funda uma conexão (ou uma reconexão) como um retorno a outro tipo de unidade que não a da hierarquia cêntrica ou a da separação *entre* dualidades (como duas unicidades distintas). Artaud trabalhou sobre ideias desejanter de uma espécie de conexão em rede feita da multiplicidade de elementos desmembrados, vivenciando contágio, atrito, conflito, criação, devir e caos que conformam “correspondências com relação a todos os órgãos e em todos os planos. [...] Elas podem criar uma espécie de equação apaixonante entre o Homem, a Sociedade, a Natureza e os Objetos” (Artaud, 1993, p.86).

Temos ainda: “o espaço teatral será utilizado não apenas em suas dimensões e em seu volume, mas, por assim dizer, em seus subterrâneos” (Artaud, 1993, p. 123). De acordo com o poeta, é preciso pensar na expressão do espaço em suas camadas tanto ocultas quanto aparentes, pois, para ele, o teatro se relaciona, sobretudo, com a ação de tornar material o invisível e o não criado, e imaterial o visível e o construído.

Cultura no espaço quer dizer cultura de um espírito que não para de respirar e de sentir-se vivo no espaço, que chama a si os corpos do espaço como os próprios objetos de seu pensamento, mas que, enquanto espírito, se situa no meio do espaço (Artaud apud Virmaux, 1978, p.317).

O teatro, segundo o artista, pode fazer o espaço falar, isso porque age com, no, contra e *entre* o espaço por conta da força de ocupação e materialização que possui: “Ocupando o espaço, ele acua a vida e a força a sair de seus refúgios. Ele é como a cruz de seis braços, que espalha sobre as muralhas de certos templos mexicanos uma geometria oculta” (Artaud apud Virmaux, 1978, p.318). Fortalecendo a ideia da trama a partir dos aportes de Artaud, o acontecimento teatral manifesta linhas tangíveis que realizam cruzamentos no espaço, podendo revelar nessa operação a vida que pulsa invisivelmente nesses mesmos espaços, fazendo

aparecer uma espécie de memória do ar. Trata-se de uma ação dupla: os corpos fazem o espaço (ocupam-no, desenham formas no espaço) e o espaço faz os corpos (ocupa-os, o espaço atua no teatro e nos corpos desenhando formas neles e manifestando pulsões *entre* eles). Poderíamos dizer que, ao se materializar como teatro no espaço, o acontecimento teatral faz com que se manifeste também aquilo que virtualmente habita o espaço: “Essa linguagem do espaço por sua vez age sobre a sensibilidade nervosa, faz amadurecer a paisagem descortinada abaixo dele” (Artaud apud Virmaux, 1978, p.318).

As linhas lançadas pelo acontecimento teatral como trama formam cruces que revelam como o processo de visibilização das forças pode ocorrer, fazendo do jogo *entre* materialidade e imaterialidade uma questão da ação teatral. Essa reflexão se relaciona com a ideia de *entre* trabalhada neste artigo, pois almeja perceber as linhas que pulsam ou que restam no espaço e desembocam no corpo.

Pois além do mais, eu penso que existe uma harmonia nessas linhas, uma espécie de geometria essencial que corresponde à imagem de um ruído. Para o teatro uma linha é um ruído, um movimento é uma música, e o gesto que emerge de um ruído é como uma palavra precisa numa frase (Artaud apud Virmaux, 1978, p.319).

O acontecimento teatral pode ser investigado sob essa perspectiva, ao incluirmos o *entre* como lugar do espaçamento *entre* o início e o final de uma linha e também como lugar da extensão e comunicação das diferentes linhas *entre* si. Cada linha corresponde a um dos elementos múltiplos dos quais o acontecimento teatral é feito: ações, sons, luzes, ruídos, cores, palavras, sensações, memórias, emoções. Os corpos do acontecimento podem ser imaginados como fontes de linhas e elementos entrelaçáveis nas linhas concebidas por outras fontes.

Os gritos das entranhas, os olhos que reviram, a abstração contínua, os ruídos de galhos, os ruídos de cortar e arrastar madeira, tudo isso no espaço imenso dos sons espalhados e que são vomitados por várias fontes, tudo isso concorre para fazer levantar-se em nosso espírito, para cristalizar como que uma nova concepção, concreta, eu ousaria dizer, do abstrato (Artaud, 1993, p.60).



Essa concepção concreta do abstrato também se aproxima do desejo de tratar do *entre*. A questão pulsa quando os corpos se tornam os suportes das forças abstratas que produzem ou pelas quais são afetados. Para Artaud, trata-se de espacializar gestos, movimentos e ruídos no ar teatral, concretizar as palavras no espaço como se fossem objetos pontiagudos: de tornar materiais os elementos invisíveis, de torná-los extensos como corpos, que são tanto corpos, quanto espaço. Nos escritos do poeta, encontro seu desejo por concretizar em cena lugares transparentes, sons que produzem ecos, corpos que desaparecem, elementos entrelaçados a partir da relação *entre* diversas linhas.

E às vezes uma personagem pressentido o invisível que está ao redor dela parece ter o interesse em não permanecer menos invisível que os outros. E apenas nomeados seus próprios espectros acorrem, aparecem, pronunciando palavras de carne (corpo) estranhamente ligadas a todas as partes concretas do drama (Artaud, 2014, p.60-61).

A questão do Duplo nos textos e cartas de Artaud também se relaciona com o *entre* no tocante aos seus sentidos espectral e corporal: “É sobre esse duplo que o teatro influi, essa efígie espectral que ele modela, e como todos os espectros esse duplo tem uma grande memória” (Artaud, 1993, p.130). Acredito que essa grande memória da qual trata o autor é habitante do *entre* e pode ser percebida se abirmos nossas escutas de/do corpo. Ao tratar sobre o corpo do ator, o poeta discorreu sobre um trabalho de investigação no qual fosse possível localizar onde fisicamente se alojam os sentimentos, memórias e sensações. Uma forma de musculatura afetiva foi pensada, no intuito de: exercitar na carne a fusão *entre* corpo e espírito; corporificar o abstrato; territorializar a imaterialidade da memória, dos sentidos e das emoções considerando o corpo um hieróglifo; e fazer do corpo o lugar de encontro e produção das forças invisíveis e visíveis.

Nancy também recorre a Artaud para pensar essa questão: “é com efeito pela Criação – com maiúscula – que Artaud deduz, se posso dizer, o teatro” (Nancy, 2015, p.77). Na leitura do filósofo sobre Artaud, o teatro realiza o Duplo por colocar em confronto a realidade humana e a inumana, a visível e a invisível, que compõem os tempos da Criação. Nesse processo criador as forças abstratas se tornam matéria, e a matéria se torna força abstrata, havendo passagens dinâmicas de um



universo a outro, em que habitamos, justamente, os trajetos *entre* esses universos – trajeto *entre* o silêncio e a palavra vocalizada; trajeto *entre* a palavra vocalizada e o silêncio; trajeto *entre* a atmosfera de uma sensação e o gesto concretizado; trajeto *entre* o gesto concretizado e a atmosfera de uma sensação.

Segundo a artista brasileira Edith Derdyk, todo ato criador se faz de um emaranhado de forças em acontecimento, a partir do cruzamento *entre* estados invisíveis e imateriais que se conformam concretamente nos pesos e volumes dos corpos. Assim, no ato da criação, a carne é ocupada por elementos invisíveis, e o espaço é habitado pelas peles. São feitos de permeabilidade os *entres* que, ao desembocarem em nossos corpos, fazem deles lugares de atravessamentos.

Tudo parece concorrer para a evidência de um espaço e um tempo em aberto entre o que existe em potencial vagando e pulsando em algum lugar de nosso ser – a vontade, o desejo, a necessidade – e o embate corporal com a matéria e suas circunstâncias efêmeras almejando uma perenidade (Derdyk, 2001, p.12).

A partir das provocações sobre a ideia de Criação exemplificada, é possível acrescentar que há no *entre* do acontecimento teatral uma operação fundamental: a poética. Segundo Derdyk, a palavra poética convoca um campo historicamente profundo:

O que aqui se deseja vislumbrar é uma noção mais próxima do sentido originário da palavra poética. O radical grego poiein aponta para uma direção que se aproxima da origem da própria palavra fazer: um fazer em comunhão com uma especificidade espiralada onde o corpo espelha e reflete outras modalidades para o fazer, abolindo as molduras prévias do ser para mergulhar numa conjugação dos tempos dos infinitivos (Derdyk, 2001, p. 26).

É possível arriscar que um *entre* poético se dê no acontecimento teatral operando o fazer como uma pulsão: fazer criação, fazer abertura nos corpos, fazer o nascimento da presença, fazer o encontro das ausências, fazer camadas de relações, fazer confronto, fazer a perda, fazer construção, fazer o acontecimento teatral. Nesse ato de fazer, o tempo e o espaço cotidianos são ocupados e substituídos pela produção de tempos e espaços poéticos.



Trata-se de um deslocamento de contextos e da abertura para a criação de outros habitats de existência e de percepção. “Imagino a poética criadora como um lugar atemporal onde algum eu possa estar, ser e fazer” (Derdyk, 2001, p.31). O impulso do fazer poético é trabalhado, segundo a artista, a partir dos vãos do *entre*:

E é deste vão existente entre o que se observa e o que se absorve, entre o que se pensa e o que se fala, entre o que se imagina e o que se deseja, entre o que se lembra e o que se esquece, é neste vão instalado no espaço de tempo entre a intenção e a realização que o impulso de fazer no corpo do ser se faz (Derdyk, 2001, p.26).

A poética da criação teatral, a partir da inspiração nos estudos de Derdyk, é constituída de tramas que têm como função o fazer: fazer a criação como a instauração de uma existência criada no encontro *entre* atores e espectadores, portanto, criação em comum que reverbera na construção do acontecimento e nos próprios corpos. Jorge Dubatti reflete sobre essa ideia a partir da filosofia do teatro, na qual a poética (como disciplina de estudo) trabalha sobre a poiesis. A poiesis cênica traz uma complexidade ontológica à discussão por unir dimensões de produção, de recepção e de convívio. A poiesis lança a alteridade na realidade cotidiana, fazendo a produção de algo novo (um ente poético) que se separa do cotidiano, mas que não preexiste a ele. Essa operação, próxima da ideia de acontecimento, segundo Dubatti, possui um caráter efêmero, imprevisível e irrepetível.

O ente poético possui outro regime de funcionamento, relações, produção de sentido e valores em relação à realidade cotidiana, e contrasta com os dela. A poiesis não é regida pelo senso comum da experiência cotidiana; ela segue radicalmente em outra direção: instala um regime de oposição, um conflito, uma negação radical. A partir de sua alteridade, a poiesis é autônoma e soberana e exige saberes específicos para sua inteligência. [...] A função primária da poiesis não é a comunicação nem a geração semiótica de sentidos ou, ainda, a simbolização cultural, mas a instauração ontológica: fazer um mundo existir, fazer nascer (ou renascer com variações em cada encontro) um novo ente, fazer um acontecimento e um objeto/diversos objetos existirem no mundo (Dubatti, 2016, p.51-52).

Segundo esse pensamento, há produções poéticas realizadas de distintas formas: o fazer poético do acontecimento teatral, o fazer poético dos elementos criados no acontecimento e o fazer poético dos corpos implicados também como



entes poéticos em criação. A poiesis acontece no corpo de atores e de espectadores de formas individuais e coletivas, excedendo os campos de produção e recepção ao conformar uma poética como convívio, na qual o fazer se dá como criação de partilha (criação do acontecimento teatral, que reverbera na “co” ou na “re” criação dos próprios corpos). O princípio poético do *entre* teatral, assim como na noção de poiesis apresentada, desestrutura as lógicas preestabelecidas sobre a conduta e a identidade dos corpos e dos contextos sociais, culturais e políticos do cotidiano. A poética aparece como pulsão de possível, movendo contextos regulamentados e fundando uma trama criativamente subversiva nos conhecimentos instituídos e vigentes no cotidiano.

Na costura das linhas da trama teatral:

Além de furar e cortar, ligar é condição. Estabelecimento de vínculos entre os dois furos: frente e trás, antes e depois, passado e futuro, memória e projeção. O vínculo é a ponte, a linha que liga o que é. [...] A linha ocupa um espaço entre (Derdyk, 2010, s/p).

Quando as linhas da trama da cena costumam, abrem vetores, esparramam-se, essa costura atravessa os tecidos do espaço cotidiano. A linha que costura poeticamente faz dos corpos no acontecimento teatral também agulhas: perfuradoras e esburacadas, conquistadoras de formas e escavadoras de matérias, corpos que afetam e são afetados uns pelos outros em estado de encontro. Prosseguindo com a inspiração do *entre* como trama, as experiências singulares testemunhadas a partir da memória dos corpos se tornam linhas plurais que tramam tempos, histórias, lugares, desejos, gestos, dores. Essas linhas, além de constituírem o acontecimento teatral, também se tornam matérias poéticas que passam a vagar autônomas pelo *entre*. Das fontes corporais de cada uma dessas linhas há apenas rastros e, de repente, percebemos que uma história nossa renasce na boca do outro. De repente, somos tocados por matérias e partes de outros corpos que circulavam pelo ar. Quando escutamos o *entre*, percebemos as matérias invisíveis que restam no espaço, e a pulsação desses elementos gera pequenas turbulências em algumas regiões (dentro e fora de nós).

Somos chamados a escutar com o corpo todos os rastros deixados, criados, expelidos, e, de alguma forma, somos tocados pelos corpos que os produziram –

assim damos lugar a eles, em nós. Pressinto que, quando o *entre* infiltra nos corpos, ele também rasga parte de nossos contornos. Mas, ao realizar esse processo, o *entre* como força relacional mobiliza também aquilo que vaga nos espaços intersticiais. Dessa forma, o *entre* não entra sozinho. Ele faz entrar junto de sua entrada aquilo que se abre nele. Quando o *entre* está, o que pulsa no *entre* também está. O que pode ser encontrado nos espaços e tempos que não tem nome próprio, dono e data? Fagundes reforça que: “O teatro acontece sempre entre, entre pessoas, entre elementos, objetos, espaços, tempos, entre- ocupa interstícios, vazios temporários que oferecem mundos a explorar” (Fagundes, 2016, p.164).

Costuras são tramadas quando linhas estranhas atravessam nossos corpos-agulha como entes poéticos do acontecimento teatral. A poética do *entre* pulsa junto das marcas que restam no *entre*. A criação que se faz é tão pública quanto íntima, tão nossa quanto dos outros. Perceber o *entre* é considerar ser penetrado pelos restos que pulsam nele, é arriscar que algo de nossos corpos fuja em direção a ele e passe a restar no *entre* também. De acordo com Fabião, “a cena mostra, amplifica e acelera metamorfose, pois intensifica a fricção entre corpos, entre corpo e mundo, entre mundos” (Fabião, 2010, p. 322). Seria o caso de dizer aqui, que essa intensiva relação não apenas oferece mundos, mas cria mundos, que a poética do *entre* no acontecimento teatral se refere justamente à possibilidade operacional de criar mundos, corpos e mirantes.

Também para Artaud, a dimensão poética, aliada ao preceito da ideia de poesia, não pode ser pensada ou produzida pelos parâmetros organizados da razão, ela incita uma forma de pensar desconhecida, planta buracos e fendas nas conexões racionais instituídas. Artaud recorre à poesia para construir sua ideia poética de acontecimento teatral por entender o princípio de desordem presente nela, o qual subverte as relações *entre* as coisas e seus significados, funções e deveres habituais.

Compreende-se assim que a poesia é anárquica na medida em que põe em questão todas as relações entre os objetos e entre as formas e suas significações. É anárquica também na medida em que seu aparecimento é a consequência de uma desordem que nos aproxima do caos (Artaud, 1993, p.37).



O acontecimento teatral seria, justamente, a poesia em ação no espaço, a poética em questão se refere à possibilidade de refazer o teatro e de refazer o corpo, propósitos almeçados por Artaud. O ato de fazer, enraizado na noção de poética, torna possível que outros possíveis sejam criados. Isso porque Artaud lutou incansavelmente contra a regulamentação do possível, uma vez que, segundo as denúncias realizadas pelo mestre, todas as nossas possibilidades de existência e de ação no mundo estão previamente regulamentadas e instituídas pela ordem vigente.

Os modelos de sujeito, os modelos de arte, os modelos de comportamento aceitável, os modelos de normalidade, os modelos de saudável, os modelos de relação, todos eles estão instituídos e instituem as formas como nos é permitido existir. A ação poética, ao contrário, permite que sejam criadas e experienciadas outras formas de existência corporais e artísticas que não as pré-estabelecidas pela ordem vigente. A poesia e a experiência poética são acontecimentos soberanos distintos da vida organizada e controlada, fazem a linguagem trair a si e destituem o seu poder sobre o significado e o funcionamento das coisas, dos corpos e dos saberes.

A operação poética violenta os significados e formatos fixos, violenta as imagens estabelecidas sobre modelos de conhecimento e de sujeito. Trata-se de uma violência a favor de nós, que não faz vítimas para exemplo de castigo, mas desestabiliza agressivamente as convenções instituídas e subverte os domínios do pensamento. Segundo Artaud, a poesia liga o teatro com a magia que, se partilhada *entre* ator e espectador, cria um estado poético capaz de materializar no espaço criações que podem subverter, como mágica, as convenções mais estruturais de nossa razão. Para o artista, o teatro ocidental entrou em decadência a partir do momento em que rompeu com o espírito de anarquia que constitui o princípio operatório da poesia.

O teatro continua a viver acima do real, a propor ao espectador um estado de vida poética que, se impelido ao extremo, só conduziria a precipícios, mas assim mesmo preferível à vida psicológica simples sob a qual sufoca o teatro de hoje em dia. Este é o grau em que o teatro usa da magia da natureza, permanece marcada por uma coloração de tremor

de terra e de eclipse, onde os poetas fazem falar a tempestade, onde o teatro enfim se contenta com o lado físico acessível da alta magia (Artaud, 2014, p.75).

Artaud, que também trata da questão poética no teatro como uma violência necessária, deseja em seu teatro uma desordem que repercuta como desorganização do corpo como estrutura organizada e domesticada. Isso porque a operação poética desorganiza o cotidiano estruturado para a reorganização criativa de outro mundo. Essa desorganização necessária no contexto cotidiano para a construção do acontecimento teatral abre um intervalo nesse mesmo contexto para a criação de outro. Segundo Artaud, o acontecimento teatral torna concreta no espaço a criação poética que desencadeia formas de comunicação extremas como somente a peste é capaz de causar.

Enquanto as imagens da peste em relação com um poderoso estado de desorganização física são como os derradeiros jorros de uma força espiritual que se esgota, as imagens da poesia no teatro são uma força espiritual que começa sua trajetória no sensível e dispensa a realidade (Artaud, 1993, p.19).

A operação poética violenta formas e contextos estabelecidos e subverte conexões habituais. Para isso, age não como mais uma relação *entre* as outras relações, mas como uma espécie de enfermidade que se infiltra em todas as relações, de modo que as comunicações convencionalmente instituídas no cotidiano falhem e se tornem ruído e contaminação. A operação poética está *entre* as artes sem se deixar delimitar em um gênero. Soberana em relação aos sujeitos, ela pode estar, inclusive, nos lugares em que não parece haver poesia, onde ninguém a fez voluntariamente, ao mesmo tempo em que pode não estar onde se espera que ela esteja. Artaud, por exemplo, titulou-se um poeta não como alguém que declama poesias, mas como um sujeito que as vive em seu próprio corpo⁷.

A ação poética faz do *entre* do acontecimento teatral um fenômeno errante. Torna-o uma ponte que não estabelece vínculos seguros, abre buracos na ponte,

⁷ “Se sou poeta ou ator não é para escrever ou declamar poesias, mas para vivê-las” (Artaud apud Mattos, 2015, p.145-146).



agencia atravessamentos *entre* pontos não imaginados, funda margens delirantes, e, em última instância, leva os corpos à queda na água. A característica poética é mais que uma camada de relação no acontecimento teatral, é uma membrana que infiltra todas as camadas do *entre* teatral, fazendo dos corpos pontes para poesia e para uma espécie de política.

É possível dizer que a poesia é política, porque permite que se diga não ao mundo organizado, comercializado, instituído e organizador, comercializador e instituidor dos corpos. A poesia permite que sejam inventadas outras formas de violência que não a do extermínio dos corpos diversos por parte de grupos (sociais, religiosos, culturais), que não a violência causada pelo machismo, racismo, lgbtfobia e xenofobia. A poesia permite que outro tipo de fome seja inventado que não o da miséria social fruto do descaso das políticas públicas. A poesia permite que outras destruições sejam inventadas que não as ecológicas e a dos recursos naturais. Permite que outros modos de corrupção sejam criados que não os governamentais que marcam nosso país. A poesia permite que outra crueldade possa ser criada: a crueldade como necessidade da poesia atua contra a crueldade como desumanidade do mundo. A poesia faz da dor uma arma não contra a dor, mas contra a própria arma. O mundo estabelecido abre espaço em si para a poesia, mas a poesia não tem em si espaço para o mundo estabelecido. Não opera sob princípios lógicos daquele espaço, não pode ser experienciada a partir dele, obriga que outro mundo seja inventado para que nele a poesia possa circular.

Octavio Paz escreveu as seguintes linhas: “se não é a metafísica, senão a história o que define o homem, haverá que deslocar a palavra ser do centro de nossas preocupações e colocar em seu lugar a palavra *entre*”. Breve como um monograma, aguda como uma incisão, esta frase captura como nenhuma outra a transformação do *entre* em uma característica fundamental do imaginário da nossa época. E, sem dúvida, a atualidade do *entre* está pendente. Nada menos a vista. Nada mais postergado e esquecido. O *entre* insiste no coração da época, insiste em nossas realidades sociais, políticas, técnicas, estéticas, urbanas, mas se resiste a ser pensado por si mesmo (Arancibia, 2017, p.21).

O *entre* existe *entre* um corpo e outro e dentro do próprio corpo, somos feitos de tecidos intersticiais que ligam e separam as partes do corpo. Da mesma forma, o *entre*, se pensado como invisibilidade, ocupa os espaços ocultos do corpo, assim



como o pensamento ocupa o vazio, assim como a voz ocupa o silêncio. O *entre* é também uma trama que liga e desliga os lugares dos corpos e dos acontecimentos. O *entre* perfura os corpos e o *entre* dos corpos fende o espaço. O *entre* é como um buraco que vem perfurando meu pensamento. Como uma trama que avança, ao tocar a desordem como poder da operação poética, também encontramos no *entre* a desordem do mundo:

o que caracteriza nossa época é o deslocamento do ser pelo entre. Este deslocamento pode definir-se como um “acontecimento sísmico”. Um acontecimento sísmico produz deslocamentos de terreno e dinamismos energéticos; não produz campos, paradigmas ou epistemes, senão uma instabilidade aberta [...] não se trata somente de resgatar o entre ou o intervalo no mundo, senão de pensar desde o entre a desordem do mundo (Arancibia, 2017, p.47-48).

O corpo, por ser *entre* dentro e fora de si, aproxima as noções de ente e *entre*. O *entre* não responde sobre a origem ou final das coisas, ele aparece como e enquanto processo das coisas. Assim que um acontecimento teatral termina, por exemplo, os corpos que o fizeram se transformam em linhas para fundar *entres* em outros acontecimentos. O *entre* é a interrupção de qualquer continuidade. A partir dessa reflexão e retornando à ideia de *entre* como trama, lembremos que trama não é apenas o entrelaçamento dos fios, mas, segundo os dicionários, é também armação, complô. Mas trama é descrita nos dicionários, ainda, como doença de pele e peste. Esse fato torna essa reflexão também uma singela homenagem a Antonin Artaud, que fez da operação poética uma espécie de magia que se instala *entre* nós:

Violência e Recusa. Estes dois polos significativos de um estado de espírito impossível, de uma misteriosa eletricidade, indicam o caráter anormal da poesia dessa época, que não era mais poesia no sentido dado à palavra, porém a emissão magnética de um sopro, uma estranha espécie de magia instalada entre nós (Artaud, 2014, p.73).

Assim, a trama indeterminante do *entre* no acontecimento teatral é infiltrada em todas as suas linhas pela operação poética, tornando-se uma conspiração epidêmica feita de violência e de recusa, que cria o fazer dos corpos e do acontecimento como construções poéticas e abertas. Se os limites como



fronteiras designam diferença, quando elas são abertas, vazam, causando contágios irreversíveis. Podemos, evocando Artaud, substituir a palavra comunicação, por contaminação. A contaminação, evocada em sentido expandido, inclui as imagens borradas da visão periférica e os ruídos sentidos pela escuta. A contaminação inclui os corpos de insuficiência e precariedade. A contaminação inclui os outros e inclui as invisibilidades, as forças, os desejos e a dor. A contaminação dá lugar ao que não tem lugar, utilidade ou justificativa. A contaminação rasga a comunicação tradicional ao mesmo tempo em que rasga o contorno dos corpos.

No palco não há imunidade. O olhar é palpação, o movimento ação, e ser, relação. Ação ecoa, voz preenche; o corpo sempre interage com algo, mesmo que seja o vazio. [...] E você imerso nesse campo de forças, nesse sistema nervoso, nessa massa de rastros passados e futuros, presenças passadas e futuras. E você experimentando a textura desse vazio-pleno, incorporando e esculpindo essa latência. E lembrar e imaginar e evocar e inventar e atentar para corpos que contigo se comunicam, que através de ti se comunicam. O teu corpo, esse palco. O corpo, esse palco fluido (Fabião, 2010, p.322).

Refletir sobre o *entre* como poética do acontecimento teatral é perceber a efemeridade dos acontecimentos do teatro e dos corpos como um constituinte; é considerar as comunicações visíveis e invisíveis (concretas e abstratas, semânticas e não semânticas) *entre* os envolvidos realizadas em camadas dinâmicas; é compreender os corpos como criadores de si, da efemeridade e das comunicações visíveis e invisíveis; é acolher o impossível como uma chance para fazer nascerem criações e corpos não instituídos pelo possível regulamentado, é aceitar a impossibilidade de explicações, definições fixas e, principalmente, a impossibilidade de imunidade *entre* os corpos; é aceitar que há contágio e (co)criação *entre* os corpos que não se completam em si mesmos como unidades acabadas, mas perdem a si por estarem expostos, abertos, rasgados e fora, uns com os outros, plurais e singulares; é escutar as vozes e os corpos como linhas que tramam o tecido do espaço e escutar a escuta que pode receber os habitantes do *entre*: rastros, pulsações, forças, atritos, corpos, restos. O *entre* do acontecimento teatral é poético por ser inventor de mundos. Negativa o mundo como estabelecido para criar outro, um mundo que afronta e resiste a esse



mundo. No *entre* do acontecimento teatral a voz encontra a escuta, o corpo encontra o gesto, o texto encontra o subtexto, a palavra encontra a poesia, o visível encontra o invisível e o sentido encontra a presença.

Referências

ARANCIBIA, Ivan Flores. De la metaxología. El problema del entre en el pensamiento contemporáneo. Tese de doutorado apresentada ao Departamento de Filosofia da Universidade Autônoma de Barcelona, 2017.

ARTAUD, Antonin. *Linguagem e vida/Antonin Artaud*. Org. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto, 2014.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e o seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

DERDYK, Edith. *Linha do horizonte: por uma poética do ato criador*. São Paulo: Escuta, 2001.

DUBATTI, Jorge. *Filosofia del teatro II: Cuerpo poético y función ontológica*. Buenos Aires: Atuel, 2010.

DUBATTI, Jorge. *Introdução a uma filosofia do teatro*. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, estado Cênico. *Contrapontos*, Rio de Janeiro, v. 10, p. 321-326, set. 2010.

FAGUNDES, Patrícia. O teatro como um estado de encontro. *Cena*, Porto Alegre, v. 7, p. 31-41, 2009.

FAGUNDES, Patrícia. O diretor como Artista Relacional. *Cena*, Porto Alegre, v. 20, p. 159-167, 2016.

LAZZARETI, Angelene. *ENTRE: a trama dos corpos e do acontecimento teatral*. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

MATTOS, Ricardo Mendes. A poética de Roberto Piva nos manifestos de 1962. *Revista Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, UFRJ, v. 7, n. 13, 2015.

NANCY, Jean-Luc. *Corpo, fora*. Rio de Janeiro: 7 Letras. 2015.



NANCY, Jean-Luc. *Ser singular plural*. Madrid: Arena Libros, 2006.

VIRMAUX, Alain. *Artaud e o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

Recebido em: 27/11/2021

Aprovado em: 21/02/2022