REVISTA DA FUNDARTE
ANO 22
DEZEMBRO
NÚMERO 52
FUNDAÇÃO MUNICIPAL
DE ARTES DE MONTENEGRO
ARTE EDUCAÇÃO E PERFORMANCE

AFETOS ENTRE ATUAÇÃO E ENSINO: OLHAR PARA *UM ATOR* E UMA PERFORMER

AFFECTS BETWEEN ACTING AND TEACHING: LOOKING AT AN ACTOR AND A PERFORMER

Thaise Luciane Nardim

Resumo: O ensaio apresenta uma reflexão em chave situada sobre a experiência de recepção da autora da aula-espetáculo *Um Ator*, do ator-professor Marcial de Asevedo. Criando campo para a contaminação entre Teoria dos Afetos, cena contemporânea e suas pedagogias, apresenta reflexões a partir dessa experiência, numa investigação entrecruzada pelo processo formativo da autora e do personagem, que compartilharam a escola de formação em interpretação teatral e, hoje, são colegas de trabalho em um curso de licenciatura em teatro. Tomando características da peça, tais como o gesto de importar-se e o dualismo entre razão e emoção, o texto conclui pela necessidade de elaboração de formas de pesquisa-docência-criação que se construam como força de oposição a abordagens dualistas residuais da razão moderna.

Palavras-chave: Crítica teatral. Ensino de teatro. Pesquisa-docência-criação. Teoria dos afetos.

Abstract: The essay presents a situated reflection on the experience of the author of the play-class *Um Ator,* by the actor-teacher Marcial de Asevedo. Creating a field for the contamination between Affect Theory, contemporary scene, and its pedagogies, it presents reflections triggered by this experience, in an investigation intertwined by the author and the character's training process, who shared the training school in theatrical interpretation and, today, are colleagues on a degree course in theater teaching. Taking characteristics of the play, such as the gesture of caring and the dualism between reason and emotion, the text concludes by the need to elaborate forms of research-teaching-creation that are built as a force of opposition to the residual dualist approaches of modern reason.

Keywords: Affect theory. Research-teaching-creation. Theater criticism.Theatre teaching.

INTRODUÇÃO

Inicio este ensaio compondo com as tendências de pensamento que emergem com políticas de localização (RICH, 1987) ou da ideia de um conhecimento situado (HARAWAY, 1990): com isso, apresento as qualidades materiais que se entrecruzam para compor as condições de enunciação da minha fala, determinando-a e orientando a reflexão à negação da pretensão de objetividade. Como afirma Rosi Braidotti, um projeto intelectual de “genealogias corporificadas ou responsabilidade encarnada” (BRAIDOTTI, 2002, n.p.) solicita que as autoras repensem a si mesmas, seja individualmente, enquanto intelectuais, seja

como grupo social: “Este projeto transformador começa com a renúncia aos hábitos de pensamento historicamente estabelecidos que, até agora, têm fornecido a visão “padrão” da subjetividade humana” (BRAIDOTTI, 2002, n.p.). Diferenciações de classe, raça, etnia, gênero, idade e disposição geográfica e outros interagem dinamicamente na constituição dos processos de subjetivação das autoras e essas dinâmicas importam. Declarar a situacionalidade do conhecimento em produção é operar com uma epistemologia que o considera contextual e contingente, produto de um ponto de partida e de condições devem integrar-se às análises, sem simular uma pretensa neutralidade, imparcialidade ou universalidade. Ao buscar situar o conhecimento, a autora intenciona co-responsabilizar-se pelos afetos que ele põe em circulação. Partindo dessa perspectiva, a propriedade objetiva e a concretude tanto da prática de arte, quanto da prática docente, como da prática de pesquisa, residem precisamente em sua parcialidade. Não se trata, contudo, de presumir identidades, dado que posições são dinâmicas, “subjectividades são múltiplas, localizadas e construídas, de modo que o próprio sujeito que conhece é parcial” (OLIVEIRA; AMÂNCIO, 2006, p. 601).

Sou Thaise Nardim, identificada mulher em sexo e gênero. Minha pele é branca e sou socialmente compreendida como uma mulher não-gorda. Nasci no interior do Estado de São Paulo, cresci em uma cidade de 80 mil habitantes chamada São João da Boa Vista e estudei em escolas públicas por toda a vida. Cursei o Magistério das Séries Iniciais a título de Ensino Médio em um Centro de Formação e Aperfeiçoamento do Magistério (CEFAM) na cidade de São Carlos, interior de São Paulo. Aos 17 anos, ingressei no curso de bacharelado em Artes Cênicas na Universidade Estadual de Campinas, onde pude permanecer estudando graças à participação numa série de programas de auxílios a estudantes de baixa renda. Em minha memória, a escolha pelo bacharelado - e não pela licenciatura - tem grande influência de uma frase que me lembro de ter ouvido muitas vezes de dois amigos, homens adultos, que integravam o grupo de teatro amador do qual eu fazia parte: “quem não sabe, ensina”. Durante a graduação, me aproximei da arte da performance, que comecei a praticar por conta de certo interesse em integrar as

artes do corpo às artes visuais. Saí da graduação diretamente para o mestrado, a fim de estudar os processos de composição de Allan Kaprow, artista estadunidense cuja inserção na historicização da arte ocidental dá-se pela sua prática dos *happenings*. Ao identificar a relação formal da arte de Kaprow com as práticas de ensino, retomei meu interesse pelo campo da educação, interessada, inicialmente, na formação de artistas. Num impulso, me inscrevo para um concurso para professora no ensino superior e, apenas após aprovada, me dou conta de que se trata de lecionar em um curso de licenciatura. Vivendo então em São Paulo, migro para Palmas, a capital do Tocantins, num deslocamento de mais de 2 mil quilômetros e intensa ressignificação do que compreendo por arte e por cultura - e por tantas outras coisas. Escrevo, agora, quase doze anos após o início dessa nova minha vida.

O personagem desta reflexão é, como eu, um pesquisador-docente-criador migrante. Eu não sei muito sobre sua história de vida e incorporo essa ignorância à minha reflexão como um valor, um elemento que irá destacar o fato de que o texto apresenta a minha perspectiva sobre os nossos encontros pessoais-profissionais (encontros profissionais que não se imiscuem da pessoalidade e que carregam a consciência de sua potencialidade afetiva). Ele é do gênero masculino e nunca tive nenhum indício de que não fosse esse o seu sexo. Sua pele é branca. Como eu, cursou a graduação no curso de bacharelado em Artes Cênicas da Universidade Estadual de Campinas. Concluiu o curso dois ou três anos antes do meu ingresso. Iniciou o mestrado também nessa universidade, experiência interrompida pela prematura morte de seu orientador, Renato Cohen, o primeiro autor brasileiro a publicar um livro sobre a arte da performance. Esse personagem fez parte do elenco de um espetáculo de formatura de nosso curso de graduação que fazia parte do imaginário dos meus veteranos e, consequentemente, era também uma referência para minha turma: *KA - A sombra da alma*, dirigido por Cohen e um dos poucos espetáculos de finalização de curso daquele tempo que teve sobrevida na cena profissional paulista(na).

Marcial de Asevedo tornou-se meu colega de trabalho no primeiro semestre de 2013. No início do espetáculo que analisaremos nesse texto, ele nos informa a data de seu nascimento, nos permitindo saber que nasceu em 1977, na cidade de São Paulo. Eu o vi pela primeira vez ainda em 2003, quando ele atuou como discente-docente na disciplina de Direção Teatral que eu cursava, tendo Cohen como professor. Eu detestava essa disciplina - minha eu de 18 anos achava uma bobagem os exercícios de psicofísica que Cohen nos orientava a fazer, como caminhadas em câmera lenta de longuíssima duração e outras atividades que hoje são essenciais em meu repertório de professora de arte da performance. Eu era uma jovem brechtiana, de tendências marxistas sempre criticadas por meus professores (exceto Sérgio de Carvalho, meu professor preferido, à época). A imagem preponderante que tenho de Marcial deste período é dele em um exercício cênico de finalização dessa disciplina, supostamente nu, no canto esquerdo do fundo do palco da Sala 4 do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP. Seu corpo se orientava na diagonal (fundo-esquerda para frente-direita), o sexo tapado por um tambor que ele tocava energicamente para impor o ritmo das cenas. Hoje, ele dá aulas aqui na Universidade Federal do Tocantins usando esse tambor, cuja batida ressoa por todo o prédio de estruturas precárias em que praticamos pesquisa, docência e criação. Ao contrário de causar incômodo, a batida me proporciona uma sensação de identidade, da identidade necessária a um espaço de criação em teatro. As impressões (AHMED, 2004) que o ressoar dessas batidas, em sua qualidade afetiva, deixaram sobre a constituição da minha memória, me induzem a sempre relacioná-las a afetos como uma inquietação direcionada por um impulso criador, o acolhimento quente de um grupo apaixonado por praticar teatro com o qual se cria junto.

Daqui a algumas páginas, irei debruçar-me sobre uma peça de Marcial que tem a forma que ele escolhe chamar de “aula-espetáculo”. Com o título “Um Ator”, ela estreou em 13/12/2015 na Mostra do Curso de Teatro - MOSCA - da Universidade Federal do Tocantins, no Auditório 01 do Bloco D do Câmpus Universitário de Palmas - espaço que consiste, em realidade, numa grande sala de

aula em que as carteiras foram afastadas e o praticável sobre o qual o professor costuma estar foi tornado palco. A sinopse do trabalho nos informa:

> *Um ator* é um experimento estético e pedagógico. Desenvolvido como aula-espetáculo, o trabalho busca uma hibridez entre o fazer teatral e a explicitação dos processos criativos utilizados nesse fazer. No caso, três conceitos de uma possível proposta para a formação do ator de teatro: o Corpo em Festa, a Imaginação e a Poesia. O ator-professor conta seus medos para justificar suas escolhas pedagógicas. Cita autores para impulsionar partes do seu corpo e seus centros de energia criativa. Tenta explanar cientificamente o que é uma fada, e os perigos conceituais em segui-la. Constrói metodologias de escrita poética advindas do caos. E apresenta uma cena dramática quase como uma afronta aos limites do pensamento contemporâneo. Uma aula que não se sustenta apenas como discurso teórico; uma cena que não se basta como lugar simbólico de poéticas individuais e coletivas. A afirmativa "Um ator" é quase uma pergunta. Sedenta de múltiplas escolhas, nenhuma resposta. (ESPETÁCULO UM ATOR, 2020).

TEORIA DOS AFETOS

Tendo apresentado brevemente alguns dos elementos implicados na escrita para a qual este ensaio se encaminha, falta-me explicitar à pessoa leitora que pretendo me colocar em relação com *Um Ator* explorando a mediação da Teoria dos Afetos. Mediação, aqui, será uma noção de grande relevância, já que a Teoria dos Afetos de prática anglo-americana interpreta o afetar e o ser afetado como relações que, no instante em que acontecem, são mediadas pela história afetiva do sujeito - sempre coletivo - e, a longo prazo, fazem-se instrumento de mediação de outras naturezas de relação (AHMED, 2014). Com isso, tensiona-se a relação entre natureza e cultura nos corpos, apresentando-se os afetos como atravessamentos de/por vínculos entre o indivíduo e sua inscrição cultural (MAIZ, 2020). A partir disso, não é impreciso afirmar de que as anotações de impressões que aqui seguem jamais são exclusivamente pessoais, embora ganhem forma em chave individual. Tendo em vista a relativamente recente introdução da Teoria dos Afetos vinculada à chamada Virada Afetiva nas Ciências Humanas no círculo artístico acadêmico

brasileiro[1], bem como a pouca disponibilidade de bibliografia dessa produção do século XX e XXI em nosso idioma, passo agora a uma introdução a essa teoria sob meu recorte interpretativo e, como não pode deixar de ser, afetivo - e, portanto, sem intencionalidade totalizante. O faço também porque, como professora-performer, gosto da teoria - e costumo falar bem dela, tal como nos propõe a professora-performer Natalie Loveless, em uma relação de amor - eros - com Donna Haraway,

> Em vez de permitir que a disciplina nos diga quais perguntas valem a pena e quais métodos são apropriados, uma abordagem de pesquisa-criação insiste que é para nossos amores mais profundos, caninos e curiosos que estamos em dívida e que é o amor - eros - que deve conduzir nossa pesquisa. perguntas, bem como nossos kits de ferramentas metodológicas. (LOVELESS, 2019, s. p).

A nomenclatura Teoria dos Afetos é uma tradução direta do inglês ao português para *Affect Theory*, modo pelo qual vem sendo chamado internacionalmente o campo de estudo e pesquisa em questão, que tem como característica central o debruçar-se sobre as formas extralinguísticas implicadas nas relações entre humanos, não humanos e mais-que-humanos - mortos ou vivos -, materiais e formas, tendo-se em especial conta suas características culturais. Uma Teoria dos Afetos tem entre seus primeiros enunciadores o filósofo Aristóteles[2] - que, entre outras pesquisas, fundamentou nas universidades brasileiras uma série de estudos em torno da música erudita (GATTI, 1997; GOMES, 2005) -, assim como, no século XVII Bento de Espinoza (GROSS, 2006). Contudo, os pensadores, conceitos e categorias a que se recorre neste texto são aqueles participantes de uma Teoria dos Afetos ligada à chamada Virada Afetiva nas Ciências Humanas, que busca superar, por incorporação, os citados referenciais. Eventualmente chamados

[1] A Teoria dos Afetos vinculada à Virada Afetiva nas Ciências Humanas é precisamente aquela com que trabalhamos neste texto. Ainda que uma Teoria dos Afetos tenha se apresentado a partir de Aristóteles, posteriormente Espinosa e ainda outros pensadores anteriores ao século XX, e ainda que essa teoria subsidie aquela com que neste ensaio trabalhamos, a Teoria dos Afetos vinculada à Virada Afetiva nas Ciências Humanas reconhece como teórico disparador o psicólogo estadunidense Silvan Solomon Tomkins, em particular em seu livro *Affect Imagery Consciousness,* publicado em 1991.

[2] Especialmente em sua Ética e na Ética a Nicômaco, conforme explicita Daniel Gross em *The Secret History of Emotion: From Aristotle's "Rhetoric" to Modern Brain Scienc*e (2006).



"novos teóricos dos afetos" (LEYS, 2011), eles encontram entre si divergências de abordagens, mas mantém como plano comum a noção de que os afetos são "socialmente transmissíveis" (SMITH, 2011, p. 423), ou "contingentes", conforme explana Ahmed:

> […] ser afetado por outrem não significa que um afeto simplesmente passa ou 'salta' de um corpo a outro. O afeto torna-se um objeto apenas dada a contingência de como nós somos afetados, ou somente como um efeito de como os objetos [de afetação] são dados. (2010, *tradução nossa*).

Essa teoria articula reflexões em torno de texturas, ritmos, sintonias, apegos e desapegos, composições, trajetórias (STEWART, 2008), contrastes, deslizamentos e *pegajozidades* (AHMED, 2004) que circulam em artefatos e eventos culturais, históricos e políticos. Como forças que se movimentam entre esses elementos, os afetos não poderiam ser compreendidos "[...] pelos instrumentos conceptuais de modelos estruturalistas, como a semiótica, ou por paradigmas racionalistas e científicos [...]" (PAIS, 2014, p. 51). Diversas disciplinas são mobilizadas pela teoria, na tentativa de cartografar ou circunscrever essa "matriz de linhas de força moventes, (que) nos atravessa e deixa em seu caminho o poder" (SCHAEFER, 2016, s. p.). O corpo do pesquisador, como campo de investigação recíproca (sujeito-objeto) está implicado.

São corpos e materiais - sujeitos e objetos políticos, portanto - que, em movimento, estabelecem determinadas relações de poder, compondo permanentemente uma espécie de encenação. Incluem-se as encenações *lato sensu,* que se combinam para produzir as encenações *stricto sensu*, o teatro propriamente dito, linguagem que ativa corpos, materiais, políticas e poderes dentro e fora da cena, que os influencia ou determina enquanto é por eles influenciado ou determinado, integrando e produzindo o público assim como o privado:

> Para uma reflexão sobre afetos e emoções no teatro, é possível pensar o acontecimento teatral como uma condensação temporária da experiência de estar e atuar no espaço público, um laboratório de circulação de afetos e objetos, algo que forja esfera pública. (SMALL, 2019, p. 89).

Ao falar dessa teoria, convém observar que as ideias de afeto e emoção, assim como muitos de seus termos e noções, não são consensuais ou pacíficas no corpo bibliográfico. Trata-se, este, de debate amplo e em curso, do qual não se pode desviar ao dialogar com esse referencial. Contudo, tendo em vista os limites deste texto, escolho destacar apenas que nesta escrita as compreensões de afeto e emoção se confundem, assim como acontece na obra da maioria dos autores até aqui referenciados. Uma perspectiva diferente têm, por exemplo, Gilles Deleuze e Félix Guattari ou seu leitor, Brian Massumi, segundo o qual afetos têm natureza de intensidade autônoma, inconsciente e emergente, enquanto as emoções, distintas dos primeiros constituem "a experiência qualificada e consciente dessa intensidade" (PAIS, 2014, p. 53). Entendo que essa concepção pressupõe certa imediaticidade dos afetos, já que eles parecem emergir de forças cuja expressão é não mediada e, assim, destacada de elementos do cotidiano, da cultura e da história. Já minha perspectiva, aqui, pressupõe a "imediaticidade mediada" do afeto (SMALL, 2019, p. 153), compreendendo que essas forças e suas movimentações, uma vez plasmadas em mundo, estão sempre contaminadas, sujas, de cultura, de história, de de repertório.

Dentre experiências teórico-práticas em português que compõem com a Teoria dos Afetos para olhar o teatro, temos a tese da pesquisadora, crítica e curadora teatral portuguesa Ana Pais (2014), que analisa a *comoção* entre performers e espectadores em performances contemporâneas - análise construída em constante movimento entre o corpo da analista e as formas do palco, em contato com a história das produções, com suas percepções a partir da plateia e suas percepções das plateias; temos ainda a tese da pesquisadora, crítica e curadora teatral brasileira Daniele Avilla Small (2019) e alguns escritos de Christine Greiner, que recorre a esse ferramental teórico para pensar o corpo em suas relações com dança, as performances, natureza/cultura, crise (2010). Essas autoras irão me apoiar no olhar para *Um ator* - sendo eu, uma performer, quem olha.

SOBRE A MODALIDADE DE ESPECTAÇÃO

É preciso pontuar que a relação com o espetáculo que aqui tematizo não se deu na modalidade que convencionamos nomear como “presencial”, mas sim a partir da espectação de um registro filmado da peça. A mirada a que aqui dou forma escrita é mediada não apenas porque os afetos que por ela circulam o são, mas também por um monitor de computador e pelas lentes de uma câmera de vídeo, bem como pela distância física e temporal entre os corpos que produziram o evento e o meu corpo. Recorro especificamente ao registro em vídeo da estreia da peça, gravado pelo produtor, meu amigo e colega de trabalho, Tales Monteiro, que o disponibiliza no canal do YouTube de sua produtora cênica (UM ATOR, 2016).

Os entendimentos sobre a experiência estética proporcionada por esse tipo de espectação variaram substancialmente a partir do contexto da pandemia de COVID-19, ocasião em que não foi possível assistir ao teatro em sua condição culturalmente consensuada como própria – o encontro de corpos ao vivo – por certo período de tempo. Em texto redigido ainda anteriormente a esse momento, defendi a experiência de recpção de teatro filmado como uma tática de ensino em regiões do Brasil em que a disponibilidade de produções teatrais - no sentido ocidental corrente entre o senso comum – é reduzida - posição elaborada a partir de minha experiência como professora de processos de mediação teatral em contexto que tem essa característica (NARDIM, 2020a). Ali, também afirmei:

> […] apresentar uma peça filmada significa optar por reconhecer a necessidade da apresentação de um espetáculo de tal natureza naquele contexto e estar ciente do que isso significa. Então, apresentar a peça filmada deve partir de uma compreensão segura de que se trata de uma ação tática, cuja ocorrência está estritamente vinculada ao seu contexto. É uma ação posicionada. A ciência dessa posição garantirá ao professor as condições de construir um discurso sobre a prática que extravasa o contexto particular do planejamento docente e chega à sala de aula – inclusive, embora não apenas, em formato invenção. (p. 39).

Assumindo, portanto, a posição que eu mesma reclamei, esclareço que minha recepção tecnologicamente mediada de *Um Ator* se deu pela contingência da

indisponibilidade física da peça no momento em que eu decidi que era preciso assisti-la. Ela não ocorreu, portanto, por causa de possível contágio viral ou porque não exista programação teatral a que eu possa ter acesso. Em determinado momento, refletindo sobre a minha relação com a produção teatral de meus pares docentes e considerando minha pesquisa pregressa em formas híbridas entre arte da performance e aula, concluí que era importante conhecer esse espetáculo e, não o tendo assistido na ocasião de suas temporadas, escolhi o registro em vídeo.

Objetos de afetação diferentes, dinâmicas de contaminação diferentes. Não está entre os objetivos deste ensaio debater semelhanças e diferenças entre as duas formas em pauta, mas apenas evidenciar as contingências do narrado. Com isso, importa saber que o registro ao qual assisto não foi realizado com a finalidade de adaptação para exibição em vídeo; não tem cortes, mas é um registro integral da duração do espetáculo; o enquadramento mantém-se, quase por todo o tempo, como um quadro geral do palco, em que vemos o ator de corpo inteiro. Exceção a isso é quando o operador da câmera busca capturar a interação do ator com o público em meio à plateia. Não foram preparadas iluminação ou sonorização orientadas à gravação em vídeo: foram utilizadas as lâmpadas próprias à sala de aula em que a apresentação ocorreu, com o apoio de alguns projetores improvisados e, quanto ao som, também recorreu-se à caixa de som disponível naquele espaço de ensino.

Ao assistir ao registro filmado em minha televisão, sob as condições técnicas anteriormente descritas, sentada ou deitada em meu sofá, podendo escolher se o vídeo segue ou para – ou mesmo se segue em tempo acelerado -, além de não compartilhar o momento do encontro com outros corpos e, assim, não estar passível de contaminações coletivas de ordem física, me aproximo de uma prática de ver mais tendente à análise e à racionalização do que majoritariamente seria aquela própria à sala de espetáculos. A visualidade e a forma de percepção próprias à experiência coletiva do ver teatro, em que se alia a reflexão crítica à estesia de uma pluralidade de sentidos, no contexto em causa, dão lugar a um feixe contido de prazeres estéticos.

A ESCRITA

Um ator

O momento sócio histórico em que este texto é escrito é privilegiado para a revisão de nossos modos de apreciação, contato e afetação de/com produtos cênicos, já que a recente pandemia de COVID-19 e o isolamento social preventivo que ela disparou nos impediram de acessar salas de espetáculos, impondo àqueles que desejassem ou necessitassem manter contato com a prática teatral - enquanto produção ou recepção - uma reelaboração da relação. Nesse contexto, a experiência de assistir a peças *online* e ministrar aulas de teatro por meio de plataformas de chamadas de vídeo me disparou uma reflexão que pretendo desenvolver com cuidado em oportunidade futura, mas que é conveniente aos propósitos desta escrita introduzir: como menina nascida e criada no interior do Estado de São Paulo, tendo crescido numa cidade de 80 mil habitantes em que o único teatro esteve em reforma durante todos os anos em que lá vivi; que, adolescente, migrou para uma cidade um pouco maior para estudar teatro sem dispor de recursos sequer para sustentar os materiais imprescindíveis às aulas, portanto sem poder pagar por ingressos de peças; tendo esse histórico e experiência, a minha relação com os espetáculos que me formaram foi sempre mais mediada do que imediata. Peças que orbitam ou atravessam o meu imaginário de uma forma que eu avalio como determinante para o que eu faço hoje em teatro e em educação, como a Trilogia Bíblica do Teatro da Vertigem, são peças que eu nunca vi em sua integralidade e em presença. São peças que nunca experimentei de corpo em presença viva.

Essa reflexão me induz a pensar que talvez também a experiência dos estudantes com quem trabalhamos - Marcial e eu - possa ser similar à minha – quando consideramos as produções alinhadas às práticas cênicas ocidentais caracterizadas pelo campo, em sua perspectiva colonialista predominante, como “teatro”. Afinal, nesta cidade em que estamos, com seus cerca de 200 mil habitantes

e muitíssimos quilômetros de distância de grandes centros de produção e difusão teatral, as oportunidades de assistir a espetáculos teatrais não costumam ser numerosas.

Em leitura da aula-espetáculo *Um Ator,* afirmo tratar-se também esta de uma experiência de espetáculo com múltiplas camadas de mediação, o que acredito (imagino, suponho) que aconteça mesmo quando vivenciada em presença. Isso por conta de seu caráter híbrido, entre aula e espetáculo, bem como pelo contexto em que a apresentação para a qual olho está inserida - o letivo, o universitário. E em (não)leitura afetiva, contudo, insistindo em aproximar-me primeiro do material e depois do conceitual - ainda que, como dissemos, sem pressupor que haja materialidade despida de nossas conceitualidades vigentes - trata-se, de certo modo, de um (outro) materialismo - e apresento esta aproximação imprecisa por entender que ela pode ter uma função didática importante para comunicar os afetos frente aos quais ora me coloco.

Podemos pensar, com o que foi dito, que a aula-espetáculo vista com lentes de Teoria dos Afetos pode ser uma *terceira coisa*: uma performance que é espetáculo marcado por qualidades de aula e é também aula marcada por qualidades de espetáculo, e é isso tudo enquanto é uma coisa só – sua singularidade. E, em se tratando da minha experiência particular de recepção, é uma performance que é espetáculo marcado por qualidades de aula e de audiovisualidade; uma aula marcada por qualidades de audiovisualidade e de espetáculo; uma audiovisualidade marcada por qualidades de espetáculo de aula - e é tudo isso sendo uma só coisa, singular, aqui, comigo.

É com essa lente que eu vejo: o espaço de recepção da cena está mais vazio que cheio. Há pessoas, diria que cerca de vinte e cinco, e vejo espaços entre elas. Dentre aquilo que compõe esse espaço, um tanto de penumbra e um fundo de pouca visibilidade, que não acho propriamente bonito: sei, por experiência anterior, que são divisórias de madeira recolhidas. Sei, por experiência anterior, que, quando estendidas, aquelas divisórias fazem daquela sala dois espaços diferentes, duas salas de aula. Localizo o ambiente em meu mapa experiencial, o Auditório 1 do

Bloco D, uma sala que geralmente vivencio como fria – de luz branca, de ar condicionado sempre muito potente - mas que, na gravação, dá a ver calor: tecido preto, tecido vermelho, lâmpadas quentes. O pequeno praticável envolto em carpete verde-UFT sobre o qual muitas vezes dei aulas aparece, ali, travestido em palco e comporta, de um modo que só sei agora nomear como harmônico, o corpo único do performer - que aparece então como docente, mais que como ator – com postura e energia próprias ao papel docente: nem cotidianas, nem extracotidianas. Fala, aparentemente lendo, o texto que repousa em uma mesa de partitura à sua frente. Fala, organizando o tom entre o de um palestrante e de um ator, e a performance dessa fala se destaca (vejo o falar mais que ouço o que é falado). Penso: “como fala bem!”. Enquanto fala, o ator também se alonga – ou ainda: representa que se alonga, com movimentos que dão a ver a orientação daqueles movimentos ao ver. Fala, representa que se alonga e se move de um lado ao outro do praticável feet palco. Penso: “está nervoso” e, acessando meu repertório prévio sobre aquele que ali se apresenta, logo avalio que pode estar nervoso porque aquilo **importa**. Sei que só sou capaz de avaliar que se importa porque me importa que se importe. Por diversas vezes, enquanto fala, até findar o primeiro terço da apresentação, volta a esse representar alongar-se e eu, espectadora, sinto esse retorno como o de uma criança que precisa voltar ao cobertor cheio de furos para que consiga pegar no sono. A representação do alongar-se é uma zona de conforto frente a uma partitura aberta o improviso. Penso: há também conforto no importar-se - um ritornello.

Uma performer
Tremo de frio na sala cuja luz me oblitera as retinas
Dou aulas com os pés guardados em meias -
minha zona de conforto para esta zona de confronto.

Suspenso há tempos frente a esta lousa este entre:

- corpo nem só docente (eu)
- corpo nem só discente (eles),



o tempo informa estar indisponível para meramente
passar.

Sentados, observam. Talvez vejam.
O outro deles hoje não vem.

Repito séries de alongamento,
coreografias de ir me buscar com as próprias mãos:
esta performer já esteve presente.

Um ator

Lembro-me de ter lido no texto da sinopse: *Um Ator* é também uma pergunta. Um Ator? Um professor? Ator, mas penso que, talvez - como eu - busque encontrar-se no que é ser um ator-professor quando as condições da aula-aula insistem em nos provocar que não o sejamos. Pois que seja, então, uma aula-espetáculo. Que seja um texto performático.

Na sala de aula em que temos vivenciado a docência, este meu veterano me remete aos tempos de estudante quando recorre a dois elementos, ambos frequentes no desenrolar de todo o espetáculo: um deles, as construções de formas corporais em bem desenhadas, em desenhos que escapam àqueles cotidianos; o outro, derivado: o desenvolvimento de movimentos em partituras corporais, frequentemente com fundo musical consonante. Reconheço esses desempenhos como muito característicos da *escola* em que estudamos. Associo-os aos espetáculos que assisti produzidos no contexto de nossa *escola* de formação e reconheço, ainda, que me toma uma sensação de deslocamento, mais que pertencimento: isso, que é de lá, colocado aqui, soando estrangeiro. Esse estranhamento, contudo, só pode ser meu: é o encontro do que vejo com meu repertório particular. A sensação é reforçada pela apresentação de um trecho de *KA*, o espetáculo de formatura de Marcial. Saio de uma posição de julgamento e assumo a responsabilidade por minha interpretação, pensando que talvez eu me distancie

neste momento por, ao mesmo tempo, saber a origem do excerto e não conhecer, em meu corpo, o que é sentir saudade de performar um espetáculo. Talvez ele sinta e, como um corpo para o qual se passaram mais de vinte anos da partitura original, consegue capturar-me o interesse pelo que acontece naqueles poucos minutos. Não penso.

Leio contaminações de afetos desse desejo de teatro sendo emanadas por toda a peça - é o que estou lendo e escolherei não deixar de lê-lo. A partir desta minha interpretação consolidada, eu os vejo estão no corpo, em sua pele e na sua musculatura, na energia expressa nos movimentos; olho e os vejo no riso e no suor da seminudez; olho e os vejo na convicção tônica que compreendo que representa a duração de mais de uma hora de apresentação, sem que haja qualquer artifício cênico em que o ator-professor possa se agarrar a título de boia salva-vidas. A paixão é a boia que mantém o professor-ator insistindo na pergunta de como sê-lo - mas o que vê-se em cena é paixão - e não a boia. A frase que acabo de escrever é a minha boia. Penso: este ator-professor está ciente de que ensinar é arte de contaminar com uma espécie de afeto, com determinados afetos e não outros, e é *contaminar* - não incubar, não informar. Penso: *contaminar* só pode ser feito em estado de agarrado à boia. E, num contexto de desvalorização da docência e da docência em artes, em que a paixão pelo envolvimento com o estudo do teatro e de seu ensino é combatida por um acúmulo de afetos tristes de política e gestão *Um Ator* que se apresenta com alegria põe-se a contaminar.

Contaminação, inclusive, é uma tônica dos tempos em que vivemos, enquanto assistimos a peças filmadas (ou à filmagem de peças), enquanto escrevemos linhas fugindo do vírus. Contaminação é também uma noção central na Teoria dos Afetos, embora nem sempre apareça representada por essa palavra: ela é o modo de operação do movimento de circulação dos afetos que ora pegam-se a determinados objetos, ora deslizam sobre eles, sempre em atividade, sem fixidez. Deposita-se então sobre um corpo e o assume, mas apenas parcial e processualmente - e, a princípio, discretamente. O vírus, contaminando um novo corpo, imprime suas marcas sobre ele e faz com que também ele se torne um vetor

e que passe, então, a imprimir seus afetos sobre aquilo com que se encontrar (RAEDEKER-FREITAS, 2017).

Penso demais.

Uma performer
minas incorpóreas de debates: sou a universidade.
em percursos corredores abro corpo artista, abro
corpo texto
texturas se chocam, rogando escolher este aqui, ou é lá
professora ou performer
poeta serei se integrar

sistemas múltiplos jamais escolam integração como a
ação de seu Plano Anual
(pesquisa, ensino e extensão)
e o quanto dura o texto, dura o princípio
- a alegria: professora-performer,
uma professora-performer escreve

cadeiras, carteiras, bacias de tinta vermelha,
aula de performance e os abismos mesmos
também registro no Plano de Ensino
também ensino planos e aprendo

bacias de tinta vermelha e sequências de apresentações
sequências de apresentações repete repete
rogo à prática que contamine
confio na prática que contamine
contaminar teoria toda hora

Um ator

A partir dos 15’10”, Marcial apresenta aquilo que parece ser a tese da qualidade-aula desta aula-espetáculo: a chama “o triângulo do ator”. Desenvolvido a partir do triângulo da composição de Lenora Lobo - é o que o texto da peça nos informa - como uma técnica intelectual e espiritual. Corpo: corpo festa, rebolando, kundalini, impulsos de carne; corpo-pulsão, fremindo o quadril enquanto cita Ericson Pires: fremir enquanto lemos toda a bibliografia, fremir para afastar a progressiva contração pélvica de afetos universitários, de afetos docentes e, também, de afetos na arte, no teatro. “Fremir enquanto lemos toda a bibliografia e trazer a insurreição alegre das feministas para a academia”. Faço cara feia para a asserção - sou feminista estraga-prazeres.

A insurreição emerge como uma sala de aula escura, tela toda preta, em sua condição de sala-de-aula-e-espetáculo e como uma sala de espetáculos escura em meio ao espetáculo-ele-mesmo. Tela toda preta. Eu me aproximo da televisão, pensando: “e agora, como faço pra analisar no texto essa parte”? Caio em minha própria armadilha: analisar, ler, assistir a. Me proponho (uma vez mais) o exercício de simplesmente ver. Bem, é uma parte em que não vejo senão uma tela preta em que eventualmente despontam pequenos pontos de luz. Um som mecânico, música eletrônica, pessoa falando alto, rindo. Faz-se meia luz e vejo um casal de estudantes se beijando, algumas pessoas com copos meio cheios de um líquido escuro, provável vinho (pode-se inferir pela dionisiedade praticada). Vinho dionisíaco, putz putz eletrônico e o contexto de um festival didático de teatro - e eu, sóbria, sentada no sofá. Do vídeo, ouço com nitidez alguém pedir para ligar o ar condicionado. Contaminação, circulação de calor em forma de aula-espetáculo. Contaminação, circulação de calor - aqui na sala de casa faz calor também e, assim, dissolvem-se um pouquinho as fronteiras: me jogo à escrita que compreendo como a afetiva, começo a escapar dos modelos de minhas referências - com o calor, me aproximo dessa condição de autoria que é, também, de padecimento: contaminada.

Sobem ao palco pés que na cultura das artes coporais chamamos “trabalhados”, pés que me mostram a beleza de suas articulações. Sobem joelhos, o

corpo, em palavras, apresentado como lugar a partir do qual se enuncia. É uma dança da contaminação – escolherei descrevê-la como um butô meio brasileiro. E na dança que o espetáculo faz constantemente, entre momentos de leitura e texto e momentos de dança com fundo musical, nesse vai e vem entre razão e emoção, surge agora, pela palavra, o tema da imaginação. Me intriga que meu vínculo com o que vejo comece a desfazer-se, a sucessão de conceitos de imaginário, xamanismo, filtro dos sonhos, inconsciente, eu me afasto aqui como me afasto deles em ocasiões de outra ordem. Me vejo me perguntando quanto falta para o final. Não tenho mesmo conseguido me concentrar muito em audiovisuais, é o excesso de telas (penso). Acabou a paixão do ator-professor ou acabou a paixão desta espectadora em situação de afetação contaminada (por análise), à qual os temas e as imagens que agora emergem já vêm sendo, ao longo da vida, objetos de certa repulsa? Assumo a responsabilidade. Mas o ritmo do espetáculo cai, isto é um fato. Desacelero com ele. Sou incapaz de superar minha prevenção. Testemunho passarem, pelo verbo, uma sucessão de imagens tradicionalmente vinculadas à ideia de inconsciente que, provavelmente por motivações justamente inconscientes, não aprendi a aderir. A energia do corpo do ator-professor diminuiu, não só desacelera. Estamos ambos cansados. Ele me diz que a floresta encantada existe e eu realinho a minha coluna: privilégio de saber imaginar-me atenta e então assim fazer-me. Nos realinhamos.

Avançamos. Depois do corpo e da imaginação, a leitura de mundo é o terceiro elemento do triângulo do ator – ele nos diz. O ator-professor assume uma vez mais a postura de palestrante, incremento de energia muscular que interpreto como promoção de certa distancia afeitva daqueles que ali o testemunhavam. A leitura de um texto por um ator-professor um pouco cansado que se propõe à transformação num leão antropomórfico e, com esse artifício, retorna meu interessar pelo que experimento, me entusiasmo como que por uma nova tentativa, percebo o cansaço sendo assumido como tal e isso eu gosto, me é familiar, é assim também o meu teatro, a minha performance.



Me impressiono com a sensação de contraste que esse insight traz para a minha recepção: toda a materialidade que o corpo apresenta, energia de força viva que impõe sua presença pela absoluta maior parcela do espetáculo, dissolve-se em brumas de florestas que, agora concedo, se fazem reais, pois se interpõem à minha espectação de modo a me oferecerem certa sensação de ficcção. Reconheço no espetáculo o clamor pela legitimação da materialidade do que está naquele e para além daquele corpo, no campo das relações e das relações entre relações, entre humanos e não humanos e mais que humanos e materiais e formas, compondo mundo concreto todo o tempo - algumas vezes como poesia, outras como miséria – mas, ali, jamais como categoria - ferramenta de pensamento.

É anunciado o fim do espetáculo e, surpresa: depois de ter se apagado com a despedida do ator-professor, a luz retorna e ele com ela, anunciando uma brincadeira: todos os que assim o desejarem escreverão, juntos, um poema: alguém escreve e dobra a folha sobre o escrito, para que o próximo não veja; a pessoa seguinte faz o mesmo e de novo e de novo, a folha desdobrada compondo um poema absurdo. É o *exquisite corpse*, que a princípio também parece estranho cadáver no todo da cena mas rapidamente retoma a vida do espetáculo e a animação da plateia. Sinto as qualidades-aula do evento se intensificarem – como estão colados em nosso coletivo esses padrões de energia e movimento! - e a movimentação que o vídeo me mostra dentre as pessoas presentes na filmagem, por entre as quais caminha alegremente o ator-professor, me informa uma intensificação de um campo coletivo de afetos de aprendizagem. Talvez seja essa a *qualidade de alegria* que sinto quando jogo e que se cola aos meus afetos de aprendizagem por conta de minha trajetória de aprendiz - desde a infância colada com as aulas de teatro e o seu jogar.

Me sinto satisfeita que a aula-espetáculo finalize deste modo - e também com lambidas, abraços, uma canção que vai levando embora a luz até o blecaute final. Me sinto satisfeita em poder olhar e ver, na aula-espetáculo, o conjunto que vimos construindo neste nosso contexto - sou também *Um Ator*, sou uma atriz, professora-

performer em exercícios muitos, aprendendo, sempre, a ser colega e pesquisar junto, mesmo quando em separado.

UM ATOR-PROFESSOR, UMA PROFESSORA-PERFORMER

Em *Um Ator,* uma aula-espetáculo, vejo em cena meu colega de trabalho, o ator-professor Marcial de Asevedo, cujo corpo em movimento e engajado em expressão me fornece elementos físicos que, associados ao meu repertório prévio, interpreto: há disponibilidade, abertura para afetar e para ser afetado. Há poros, há vírus. Contamino-me, em sala de espetáculo, de aula e em corredores, em infindas reuniões virtuais (frequentemente carregadas de tristes afetos), me alegro com tambores soados pelo professor nas salas de aula, tambores que podem sobrepor-se à minha voz-docente e assumir o lugar que penso ser meu em “minha” aula.

Marcial não trabalha com um padrão compositivo que considere a materialidade do espaço como disparadora de jogos poéticos, caracterizando um tipo de encenação próprio a solos que buscam dar centralidade ao trabalho corporal do performer e à sua narrativa. Em consequência dessa estratégia, os afetos marcados naquele espaço letivo emergem muito espontaneamente, quase que ao largo da linguagem teatral, brincando de performatividade docente. E, na minha experiência de espectadora, as inúmeras mediações técnicas não impedem a contaminação viral que essa organização implica: faz calor em minha sala de TV quando a plateia se agita, fala e dança.

O sujeito Marcial de Asevedo renuncia a uma prerrogativa comum aos professores universitários migrados para territórios em que a demanda por seu trabalho é intensiva e extensiva: a prerrogativa de, em estando ali, recusar-se a estar. A prerrogativa de não prestar atenção ao lugar, a prerrogativa de não se importar. Pelo contrário, muitas nuances do importar-se emergem do modo como ele organiza sua composição, tendo como principal gesto de cuidado aquele de reunir a aula e o espetáculo, tanto para perguntar-se sobre “como ser então” como para aproximar-se de seus estudantes.

Mesmo aquilo que de fato vem de fora, que vem fazendo rastro do nosso sudeste originário até o Tocantins, imprime-se como resquício de doação, de dádiva - e não de promoção de dívida. O corpo doando-se em danças desnudas, vulnerável, enérgico enquanto pode - depois não pode, depois pode de novo. Tudo isso, observado e sentido no todo (e por mim), assume a feição de um presente. E, então, por mais que a sua enunciação sobre as fadas não me encante, me encanta o gesto.

Gestos de atenção são algo com que também tem se preocupado a ciência, que se propõe a reconstruir-se como integralidade situada, e não como universalidade. Como nos ajuda a pensar Fernando Silva e Silva (2019), os modos de pensar e compreender a realidade próprios da modernidade, que fundamentam e resultam da ciência moderna, permitiram aos cientistas que se fizessem desatentos e despreocupados com o contexto, com a situação, com as contingências. Isso, que fez e ainda faz com que humanos da maioria de nossos territórios se desconectem progressivamente da vivência, da matéria imediata, incapazes de conhecer, já que apenas a ciência seria a ferramenta que poderia produzir o conhecimento. Ilya Prigogine e Isabelle Stengers rotulam esse procedimento como o “desencantamento do mundo”, desencantamento que, ainda de acordo com Silva, não implicaria em inexistência de magia, mas na prática de uma magia sintonizada com o que vibra a ciência moderna. Também o teatro ocidental convencional, filho da referida ciência, desencantou o mundo e encantou-o com valores de um palco dividido entre defender a razão e negar a emoção ou o oposto disso; proponho que a história do teatro moderno possa ser lida, como o foi, por supostas dialéticas entre afirmar o indivíduo ou afirmar o coletivo; afirmar o texto ou afirmar a cena, e assim por diante. Um teatro que retoma o seu poder de encantamento encantado e magias alegres é não aquele que vem para se apresentar como discurso em defesa de um dos polos - a emoção em detrimento da razão, neste caso ou vice e versa -, mas aquele que nasce do combate ao dual moderno, entregando-se à oposição como força vital, construindo-se como uma terceira ou quarta natureza.

E, atualmente, daqui de onde olho, essa terceira ou quarta via parece encontrar espaço para seu processo de fazer-se no conglomerado afetivo-intelectual que vim chamando de pesquisa-docência-criação (NARDIM, 2020b), um jogo de alinhamento provisório de funções que, modulando-se e dosificando-se caso a caso, colaboram para que essas nossas três tarefas apresentem-se sempre justas às próprias contingências, desviando de padrões quando estes não lhes sejam necessários à sustentação - fundando suas táticas justas de sustentação. E, ao redigir este texto, intenciono que sua leitura possa atuar como um gesto propositor - um convite - de pesquisa-docência-criação, de posta-em-situação de pesquisar, ensinar, criar e aprender em performance, para que colegas de teatro, em teatro, possam inventar ocasiões de convivência e composição profissional entre espectação, reflexão escrita, pesquisa acadêmica, crítica teatral e memória profissional.

Referências:

AHMED, Sarah. Happy Objects. *In:* GREGG, Melissa; SEIGWORTH, Gregory (org.). *The Affect Theory Reader*. Durham, NC: Duke, 2010.

AHMED, Sara. *The cultural politics of emotion*. New York: Routledge, 2004.

BRAIDOTTI, Rosi. Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade. Tradução de Roberta Barbosa. *Labrys Estudos Feministas.* Brasília, n. 1-2, p. 1-16, jul./dez. 2002.

ESPETÁCULO UM ATOR [website]. *O espetáculo*. S. l. Disponível em: https://espetaculoumator.blogspot.com/p/o-espetaculo.html Acesso: em 15 out 2020.

GATTI, Patricia. *A expressão dos afetos em peças para cravo de François Couperin (1668-1733).* 1997. Dissertação (mestrado) – Mestrado em Artes, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, 1997. Disponível em: http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284317. Acesso em: 01 nov. 2022

GOMES, André. Luiz. *Expressão musical no Barroco:* a retórica e a teoria dos afetos. Belo Horizonte: Universidade Estadual de Minas Gerais, 2005.

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

GROSS, Daniel. *The Secret History of Emotion:* From Aristotle's Rhetoric to Modern Brain Science.Daniel. Chicago: Universidade de Chicago, 2006.

LEYS, Ruth. The turn to affect: A critique. *Critical Inquiry,* 37(3), p. 434 - 472. Disponível em: https://doi.org/10.1086/659353. Acesso em 01 nov. 2022

LOVELESS, Natalie. *How to make art at the end of the world.* Durham: Duke University Press, 2019, edição Kindle.

MAIZ, Claudio. The "affective turn" in the humanities and social sciences. A discussion from a Latin American perspective. *Cuad. CILHA*, Mendoza , v. 21, n. 2, p. 15-17, jul. 2020. Disponível em http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1852-96152020000200015&lng=es&nrm=iso. Acesso em 01 nov. 2022.

NARDIM, Thaise Luciane. Por um ensino tático das Artes da Cena: mediação e teatro filmado no norte do Brasil. NARDIM, Thaise Luciane; FERREIRA, Gustavo Henrique Lima (org.). *Artes e mídias:* um panorama por pesquisadores da Amazônia brasileira. Palmas: EDUFT, 2020a.

NARDIM, Thaise Luciane. Rabiscar língua com cacos de floresta: escrever e performar em pesquisa-docência-criação. Palmas: EDUFT, 2020b.

OLIVEIRA, João Manuel de; AMANCIO, Lígia. Teorias feministas e representações sociais: desafios dos conhecimentos situados para a psicologia social. *Rev. Estud. Fem.,* Florianópolis , v. 14, n. 3, p. 597-615, Dez. 2006 . Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2006000300002&lng=en&nrm=iso. Acesso em 11 out. 2020. https://doi.org/10.1590/S0104-026X2006000300002.

RICH, Adrienne. Notes Towards a Politics of Location. RICH, Adrienne. *Blood, Bread and Poetry:* Selected Prose 1979-85. London: Virago, 1987. p. 210-231.

PAIS, Ana. *Comoção:* os ritmos afectivos do acontecimento teatral. 2014. 283 p. Tese (Doutorado) - Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa. Lisboa, 2014. Versão eletrônica.

RAEDEKER-FREITAS, Caroline F. *Hearing queerness in the archive:* affective circulation through sound. San Diego/EUA: San Diego State University, 2017.

SCHAEFER, Donovan. Donovan Schaefer [website]. *What is affect theory***.** S. l. Disponível em http://donovanschaefer.com/what-is-affect-theory/. Acesso em: 15 out. 2020.

SILVA E SILVA, Fernando. Pensar com Gaia. *ClimaCom Cultura Científica - Pesquisa, Jornalismo e Arte.* Campinas, v. 2, p. 1-17, 2019.

SMALL, Daniele Avila. *Historiografias de artista:* escritas da história no teatro documentário contemporâneo. 2019. 289 p. Tese (Doutorado) - Programa de Pós Graducação em Artes Cênicas, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019. Versão eletrônica.

SMITH, Rachel Greenwald. Postmodernism and the Affective Turn. *Twentieth Century Literature,* 57(3, 4), p. 423 - 446. Disponível em https://doi.org/10.1215/0041462x-2011-4008. Acesso em 01 nov. 2022.

STEWART, Kathleen. Week theory in an unfinished world. *Journal of Folklore Research,* v. 45, n. 1, p. 71-82, jan./abr. 2008. Disponível em: http://www.jstor.org/stable/40206966 Acesso em: 15 out. 2020.

UM ATOR, uma aula espetáculo - de Marcial Asevedo. *Fluxo Criativo* [canal de vídeos]. 2016 (1h03m02s). Disponível em: https://youtu.be/wAofeL5LekI Acesso em: 15 ou 2020.