

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

Atuação e tempo

Paisagens de uma atriz / personagem

ANA CRISTINA FILGUEIRA GALVÃO

BRASÍLIA

2019

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES**

Atuação e tempo

Paisagens de uma atriz / personagem

ANA CRISTINA FILGUEIRA GALVÃO

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do título de Doutora em Arte Contemporânea. Linha de pesquisa: Processos Compositivos para a Cena. Orientadora: Profa. Dra. Roberta Kumasaka Matsumoto.

BRASÍLIA

2019

Dedico este trabalho aos meus filhos Mário e Tito
que me ensinam a viver.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer imensamente a todos que participaram do meu cotidiano nestes últimos anos, pois eles sabem a importância deste trabalho neste momento na minha vida. Agradeço particularmente: ao meu adorado filho Tito, por sua parceria silenciosa e intensa, sem a qual eu não compreenderia o mundo; ao meu adorado filho Mário, por existir de todas as maneiras na minha vida; à querida Carmen Mee, pela cumplicidade cotidiana amorosa; aos meus pais, Mário e Isa, que permanecem me ajudando estejam onde estiverem; aos meus irmãos, cunhadas, sobrinhos, sobrinhos netos e primos, meu sincero obrigada, pela presença de vocês em um momento tão especial da minha vida. O meu agradecimento muito especial à minha orientadora, Professora Doutora Roberta Kumasaka Matsumoto, sem a qual este trabalho não se realizaria. Aos meus colegas de disciplinas, Giselle e Glauber. À minha amiga Mirta Escosteguy, que de forma tão cúmplice e paciente acompanhou-me intensamente desde a minha retomada, sempre revisando o texto. À Carmem Moretzsohn, amiga do peito e parceira de cenas mil, pelo cuidado amoroso comigo. À Márcia Duarte, amiga que contribuiu de forma muito objetiva para que eu encontrasse caminhos na pesquisa e retomasse fôlego novamente. Ao Gladstone Menezes, um agradecimento muito especial pela sua dedicação e paciência em

realizar uma bela programação visual para o meu texto. Agradeço aos Professores Doutores, Renato Ferracini, César Lignelli, Graça Veloso, e às Professoras Doutoras, Karina Dias e Luciana Hartmann, por aceitarem fazer parte da banca de defesa deste trabalho. Obrigada! À amiga Marília Panitz, que tão prontamente selecionou e organizou as fotos no trabalho para a qualificação. Ao meu parceiro de muitas jornadas, Marcelo Ferreira. Ao Emanuel Lavor, ex-aluno querido que me ajudou na produção das fotos e dos QRCodes para o trabalho, e na realização de um vídeo. Ao meu adorado irmão César, que traduziu para o inglês o resumo da tese. O meu agradecimento especial ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade de Brasília, na pessoa de seu atual coordenador, o Professor Doutor Emerson Dionísio, obrigada pela compreensão. Agradeço a todos os meus colegas do Departamento de Artes Cênicas, do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, pelo apoio sempre incondicional ao meu trabalho. Agradeço aos meus queridos diretores Hugo Rodas, Guilherme Reis, João Antonio, e a todos os meus companheiros de cena há tantos anos, pelo compartilhamento do que há de melhor nesta vida. E por último, agradeço ao querido grupo Teatro do Instante, que sempre esteve ao meu lado. Obrigada!

RESUMO

Este trabalho transita pelo universo de uma atriz/personagem diante de circunstâncias de vida adversas que a levaram a considerar-se “desaparecida de si”. Neste período, ela fotografava o amanhecer quase que diariamente. Uma figura de mulher específica emergia constantemente em meus trabalhos, não de maneira objetiva, mas sempre como uma virtualidade que embasava qualquer ato criativo. Passou a chamá-la de *personagem primordial*. Simultaneamente, questões relativas ao tempo e a memória ganharam espaço em suas considerações sobre a criação, gerando uma série de inquietações relativas aos nossos papéis sociais e ao que seria ser uma atriz, o que seria uma personagem e qual a relação que se estabelece entre elas numa época pautada pela noção de performatividade. Existiria de fato uma personagem primordial? Toda atriz tem uma personagem primordial? O que seria ela? Que noções são geradas sobre o teatro quando se pensa o que é uma personagem? Como nomear determinadas vivências teatrais sem sucumbir aos termos hegemônicos já naturalizados na nossa prática? Estas provocações fizeram com que esta atriz, fundamentada em sua experiência de quarenta anos de teatro, fosse em busca de mecanismos de captura de seu tempo, na tentativa de desvendar algumas dessas paisagens/mistérios.

Palavras-chave: personagem, paisagem, atuação teatral, teatralidade, performatividade, tempo, memória

ABSTRACT

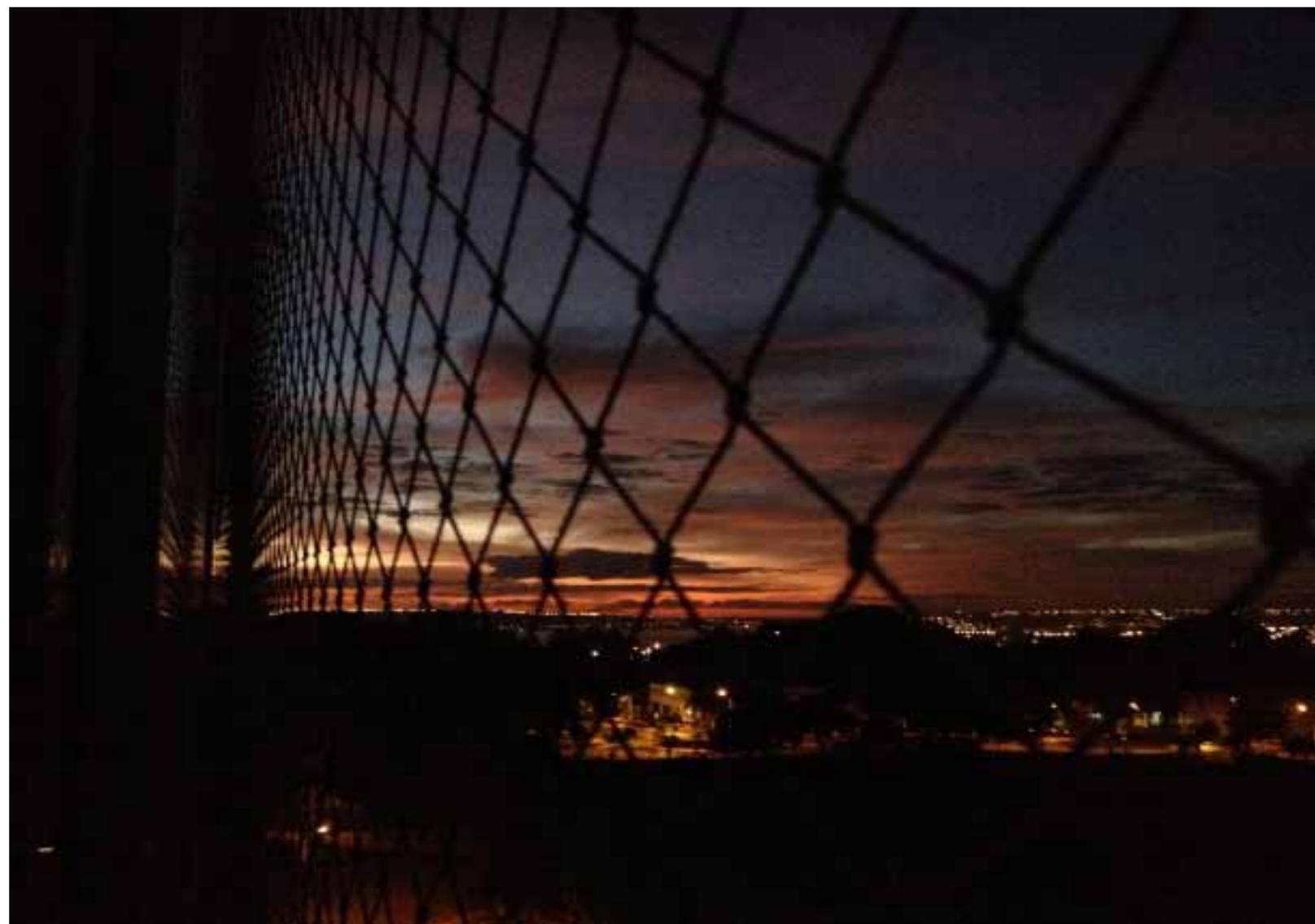
This paper moves through the universe of an actress/character facing adverse circumstances in life which led her to consider herself “missing from self”. During this time she started to take pictures of dawn. A specific female figure started to emerge in her works, not in an objective way, but always with a sense of virtuality that permeated any creative action. She started to call her *primordial character*. At the same time questions related to time and memory started to become more important in her thoughts about creation, generating a series of inquiries regarding our social roles and what it is to be an actress and a character, and what are the connections between them in a time driven by performativity. Would there really be a primordial character? Does every actress have a primordial character? Does every actress have one? What would it be? What kind of notions are generated about the theater when thinking about what is a character? How to name some theatrical experiences without succumbing to the hegemonic terms already made natural by our practice? These questions have made this actress with forty years in the theater start searching for mechanisms to capture her time, in the attempt to unravel these landscapes/mysteries.

Keywords: character, landscape, theatrical performance, theatricality, performativity, time, memory

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	7	4. PERSONAGEM PRIMORDIAL	155
RESUMO	9	4.1 UMA PAISAGEM/TEMPO	155
INTRODUÇÃO	21	4.2 PAISAGEM I	172
1. DESAPARECER DE SI	27	4.3 PAISAGEM II	175
1.1 DESAPARECENDO DE MIM I	27	4.4 PAISAGEM III	185
1.2 DESAPARECENDO DE MIM II	37	4.5 PAISAGEM IV	190
1.3 DESAPARECENDO DE MIM III	58	4.6 PAISAGEM V	198
2. PERSONAGEM	75	4.7 PAISAGEM VI	204
2.1 RELAÇÃO ATRIZ/PERSONAGEM	79	4.8 PAISAGEM VII	208
2.2 TEATRALIDADE E PERFORMATIVIDADE	81	4.9 PAISAGEM VIII	211
2.3 REPRESENTAÇÃO / INTERPRETAÇÃO	89	4.10 PAISAGEM IX	214
2.4 ATUAÇÃO	93	CONSIDERAÇÕES FINAIS	223
2.5 PERSONAGEM E RIZOMA	95	REFERÊNCIAS	229
2.6 A PERSONAGEM COMO UM DEVIR	99		
<i>(Corpo sem Orgãos)</i>			
3. MECANISMOS DE CAPTURA	103		
3.1 O TEMPO REDESCOBERTO EM PROUST	105		
3.2 TEMPO E MEMÓRIA	120		
3.3 O VIRTUAL E O ATUAL	144		
3.4 PLANO DE IMANÊNCIA COMO PAISAGEM	150		









INTRODUÇÃO

Na contemporaneidade, as distintas áreas do conhecimento humano esfumaçam suas fronteiras contaminando-se mutuamente. A filosofia e o teatro parecem-me campos do conhecimento cada vez mais intrincados um com o outro. Arrisco-me a dizer que a filosofia é o teatro do pensamento, enquanto o teatro é a filosofia do corpo. Ambos lidam com a magia da invenção. (Sem dicotomias, pois o corpo pensa e o pensamento também é corpo).

Desde que tive contato com as noções de tempo e memória propostas pelo filósofo Henri Bergson (1859 – 1941), diversas questões da atualidade esboçaram outros sentidos para mim. O seu pensamento envolve uma dimensão de grande complexidade para a existência humana: o tempo e a memória, e o espírito e a matéria. Suas considerações sobre esses temas podem favorecer a compreensão do processo de invenção no teatro, que ocorre como uma via de mão dupla entre processos de individuação e de composição de personagem.

Julgo importante a reverberação dessas ideias, pois encontrei

sentidos e inquietações que estão reorientando algumas premissas habitualmente consideradas nos meus processos cênicos criativos e na minha vida, e acredito que elas possam colaborar com os estudos de atuação.

Ao vivenciar algumas situações adversas, deparei-me com questões relativas aos nossos papéis sociais e ao que seria ser uma atriz, o que seria uma personagem e qual a relação que se estabelece entre elas numa época em que a performatividade é exaltada. Como a pessoa e a atriz não são distintas, tornei-me alguma coisa que não sabia mais nomear. Teria eu me transformado em uma personagem?

Vasculhando essa dimensão do momento, deparei-me com o livro *Desaparecer de Si – Uma Tentação Contemporânea* do antropólogo, sociólogo e psicólogo David Le Breton. Talvez por uma grande necessidade de nomear a situação, apeguei-me a sua ideia de desaparecimento de si. Ideia esta que presentificou um tempo no qual eu me aconchegava nas madrugadas e fotografava o amanhecer da minha janela. Este fato

reverberou em todos os trabalhos profissionais que realizei naquele período, inclusive em performances de disciplinas do doutorado.

Algumas imagens tornaram-se repetitivas em minhas criações (para Bergson e para o filósofo Gilles Deleuze, o repetir não implica ser o mesmo, como veremos mais adiante), influenciando todos os meus trabalhos cênicos. Passei a chamar esta imagem de mulher que se repetia de *personagem primordial*. Identifico sua imagem em três momentos específicos e detecto a sua contaminação em todas as outras personagens que realizei então. Existiria de fato uma personagem primordial? Toda atriz tem uma personagem primordial? O que (ou quem?) seria ela?

No pensamento pós-estruturalista que alimenta esta pesquisa, a existência e seus eventos não são mais concebidos em uma perspectiva transcendental, mas sim multidimensional. O mundo é movente. A vida é concebida como fluxo efêmero, contínuo, múltiplo e dinâmico, e os afetos são seus propulsores.

Como não ser capturada pelos termos hegemônicos já naturalizados na nossa área? Como nomear determinadas vivências da pessoa/atriz em seu ofício teatral sem sucumbir a um psicologismo atroz?

O ofício da atriz a coloca sempre em devir. Mas, até que ponto podemos considerar que a memória da atriz é quem a conduz? O que acontece com a sua prática quando noções básicas configuram-se de outra maneira? A noção tradicional de memória como um baú de lembranças, por exemplo. A memória recria o já vivido ou alimenta uma atualização em relação ao momento presente? Como pensar a memória e o tempo na contemporaneidade diante de suas “novas” configurações? Como capturá-la conscientemente para o ato criativo?

Buscando compreender a minha personagem primordial diante das questões que surgem sobre o tempo e a memória, e a noção de paisagem aqui proposta, inauguro este trabalho no capítulo I, apresentando parte da minha experiência nomeada de “desaparecendo de mim” 1, 2 e 3, através da mescla do texto formal com trechos de

trabalhos realizados em disciplinas do doutorado, escritos de cunho mais livre (em itálico) e fotos de amanheceres. No capítulo II, transito pelo universo da personagem entre conceitos e noções relevantes na contemporaneidade: teatralidade e performatividade, representação, interpretação e atuação, algumas considerações sobre a personagem e o rizoma, o corpo sem órgãos e a personagem como devir.

No capítulo III, disserto sobre alguns mecanismos de captura que contribuíram com esta pesquisa. A princípio, observo uma análise deleuziana sobre a redescoberta do tempo no romance de Marcel Proust, *Em Busca do Tempo Perdido*, onde a noção de tempo perdido e tempo reencontrado, assim como as ideias de memória voluntária e memória involuntária e algumas passagens da obra, instigam-me na investigação sobre como acionar uma personagem. Em seguida, apresento alguns conceitos bergsonianos de forma bem didática, com o intuito de compreender e fazer compreender algumas de suas ideias sobre o tempo e a memória. No final deste capítulo, vasculho os

conceitos de virtual e atual - sem os quais seria impossível dar conta do pensamento pós-estruturalista de Deleuze, Guattari e Bergson – e proponho a noção de plano de imanência como paisagem, noção esta que surge da minha experiência com o desaparecimento de mim acionando uma personagem primordial.

No IV e último capítulo, trato das personagens que tive a oportunidade de atuar nesse tempo de desaparecimento de mim. Inicialmente, discorro sobre momentos significativos da minha trajetória pessoal, considerando-a como uma paisagem que pode indicar pistas para uma possível compreensão do surgimento da personagem primordial. Na sequência, narro suas três aparições performáticas, consideradas paisagens 1, 2 e 3, prossigo com as narrativas de trabalhos em cinema, televisão e teatro, como paisagens de 4 a 9 - sendo que estas foram personagens, digamos, contaminadas pela personagem primordial. Por fim, arrisco-me em uma análise, a partir das noções vistas anteriormente.

Nas considerações finais busco reorganizar todo o trabalho, de forma a compreendermos o desafio proposto. Espero que as paisagens geradas aqui possam afetar o leitor desta tese, pois diante dos novos pressupostos filosóficos e estéticos do mundo pós-moderno, pretendo, através da minha experiência tão particular neste momento, levantar alguns questionamentos que possam movimentar o teatro do pensamento (que também é corpo).

1. DESAPARECER DE SI

Passei um ano assistindo e fotografando, quase todos os dias, literalmente, o amanhecer, olhando-o da minha janela. Estabeleci uma relação de sobrevivência com a madrugada amanhecendo. A debilidade resultante da falta de sono, tristeza, dor, saudades... Tudo fazia parte de um estado que me tirava do eu que vinha sendo e me propunha outros caminhos. Estar protegida pela escuridão da madrugada aguardando o amanhecer, enquanto todos dormiam, foi uma grande inquietação por quase 365 dias. Eu desaparecia do mundo considerado “normal”, trocando um pouco o dia pela noite, ou mesmo não dormindo. Mantinha relações “oficiais” aceitáveis, mas sentia-me como um zumbi.

O não contorno das coisas na escuridão da madrugada me acalentava a alma sem forma, de alguém que não se autorizava ser o que vinha sendo. O amanhecer me alimentava com sua luminosidade intensa, cegando-me para os contornos nítidos do mundo ao meu redor, proporcionando uma outra, nova, realidade. Para mim, tudo havia mudado. Eu já não sabia quem ser. Sentia-me desaparecida de mim, mas seguia

funcionando dentro de um padrão aceitável de comportamento para os que estavam à volta.

Nesse contexto, alguns produtos etéreos compuseram o meu arsenal de buscas de existência, de realidade. Fotografava o amanhecer (o que eu nunca tinha feito antes) e escrevia alguns devaneios poéticos. Eles exemplificam esses momentos intensos de outro tempo se atualizando em mim e ajudando-me na tentativa de incorporar outro estado de ser.

1.1 Desaparecendo de mim I

Apresento alguns fragmentos de meus escritos e algumas fotografias tiradas da madrugada, da minha janela, (feitas com o aparelho celular e Ipad), por considerá-los significativos para a compreensão desse mapeamento pessoal que aqui inicio. Desses acontecimentos emergiu o que passei a chamar de *personagem primordial*.



Paisagens de uma sobrevivência

19/ 02/ 2016

O dia nasce impune... as pessoas atravessam objetivamente a calçada entre a minha janela do 3º andar e a delegacia da criança e do adolescente.

A vermelhidão de algumas poucas nuvens próximas ao horizonte vai se diluindo aos poucos, em tons menos quentes... pressupomos o Sol, rei absoluto da luz que se anuncia em todas as coisas gorjeantes de pássaros!

(confundo um avião com um pássaro ao longe)

As águas claras do lago espelham luz e se azulam. Meus olhos d'água enxergam o milagre e por um segundo parecem desvendar o mistério ontológico de um instante.

Hoje é dia 19 de fevereiro e sinto-me paralisada pela beleza do amanhecer... (Mergulharia no Sol?)

Meus pensamentos cheios de fumaça me provocam uma apatia existencial tóxica... será que a beleza do amanhecer não me basta?

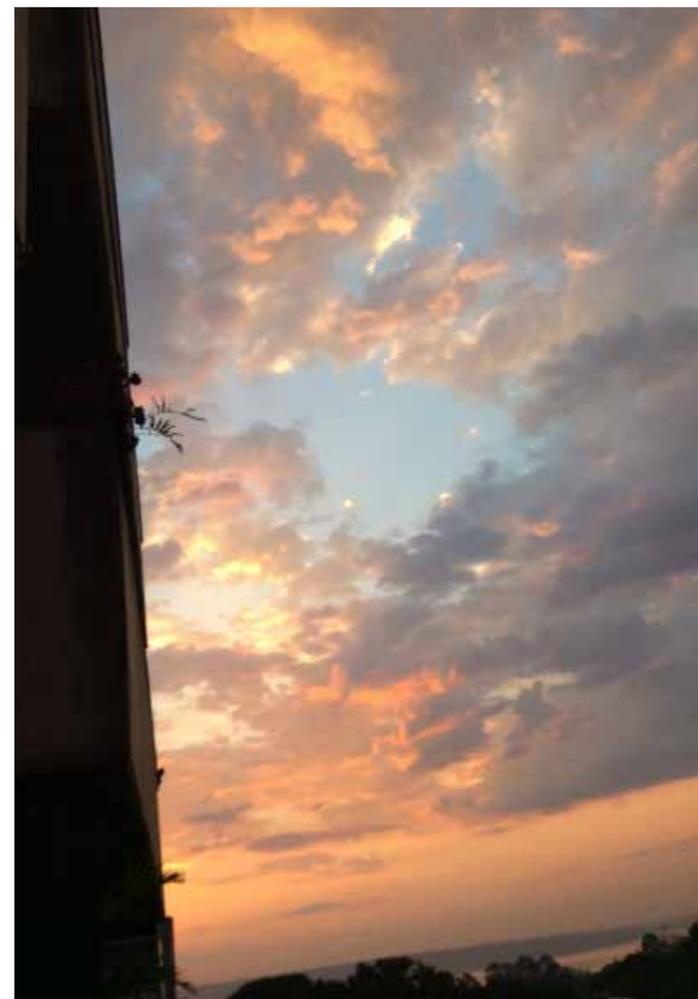
*O dia já se instalou totalmente e eu já não me sou, me sei...
Vontade de ficar inerte.*

(Não me vejam! Não falem comigo! Preciso de um tempo... preciso de um outro tempo...)

Preciso da noite para me esconder.

Parem o amanhecer, por favor!

Salve-me...



Era imperativo que eu estivesse acordada da madrugada ao nascer do sol. Esses momentos de devaneios quase poéticos propiciavam-me uma fuga das minhas responsabilidades cotidianas, ao mesmo tempo que, de alguma maneira, davam-me suporte para existir de outra forma. Eles me contagiavam com alguma substância que eu ainda não sabia qual era.

Não sei por que, mas era preciso penetrar naquela zona desconhecida do silêncio implacável da madrugada, como também era preciso inventar, mesmo sem perceber, outras existências. Seria também eu?

O sociólogo, antropólogo e psicólogo David Le Breton, em seu livro *Desaparecer de Si – Uma Tentação Contemporânea*, aponta a necessidade que temos no mundo atual de fundamentarmos-nos em nossa memória para não nos perdermos:

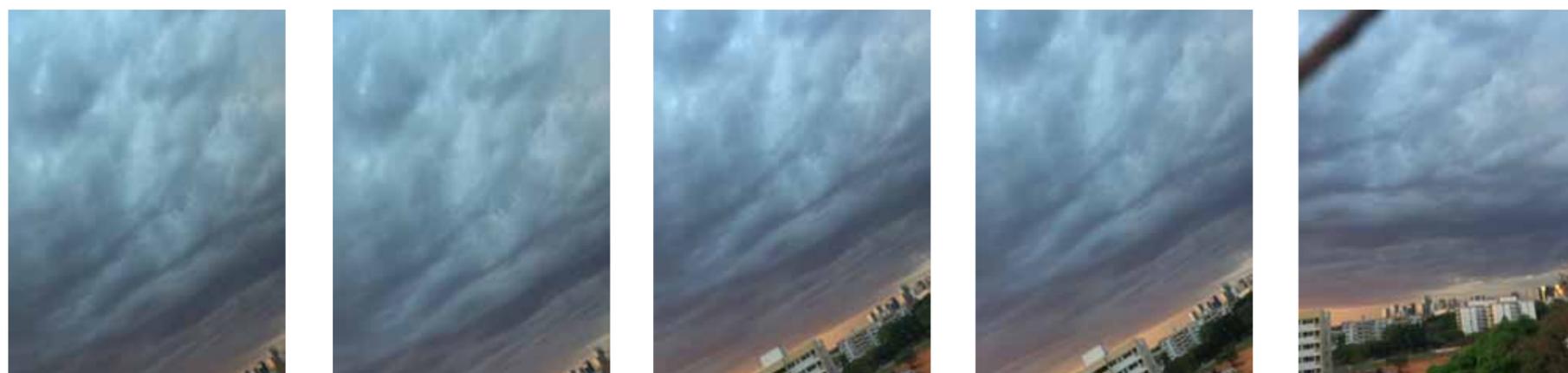
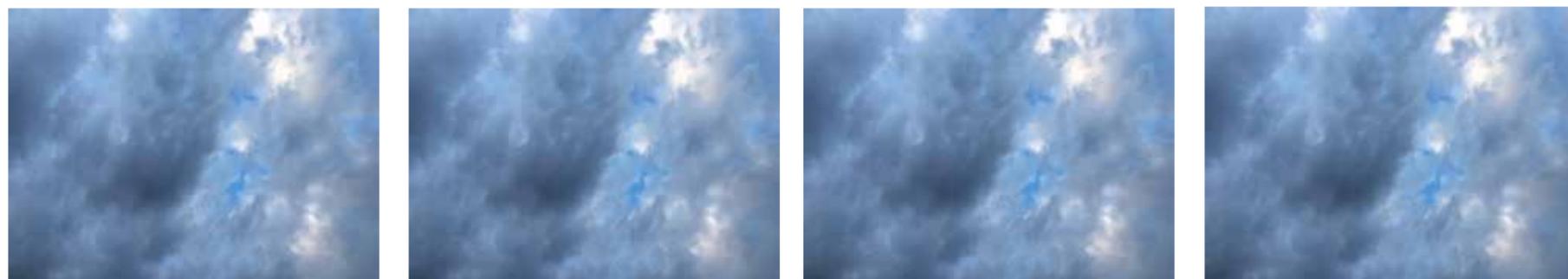
A todo instante o indivíduo se liga à sua história. Interiormente ele não cessa de narrar para si sua própria biografia tentando

situar-se nos acontecimentos e nas situações recentes e presentes, recolhendo ao mesmo tempo em seu celeiro outras lembranças que o levam a permanecer ele mesmo, embora sempre se redefinindo ao longo do tempo. A identidade que o indivíduo se constrói e reconstrói através de sua narrativa é sem dúvida uma ficção, mas ela é o único meio de se aproximar de si através de um processo sem fim que não cessa de se ajustar (LE BRETON, 2018, p. 203).

Será que, como indica Le Breton, o indivíduo confirma-se o tempo todo pela relação que estabelece com sua biografia, na tentativa de não desaparecer de si? O indivíduo existe na sucessão dos fatos que compõem a sua vida? Ou é uma noção que ajuda na manutenção dos papéis sociais? A memória seria sempre uma ficção? Uma ordem que conduz a uma organização de vida?

Como sou atriz, essa contingência de vida adquiriu uma propor-

ção tamanha que passou a constituir-me fortemente, influenciando, inclusive, o meu trabalho. Passei a ser e a ter uma imagem constante de mulher de meia idade, como uma caminhante sem rumo na madrugada, carregando apenas uma pequena mala. Essa imagem de figura virtual foi atualizando-se nas personagens que realizei nesses últimos cinco anos.



25/02/2016

*A quantas anda o meu amor? Próprio? Ou de quem?
Humanitário?... (Água sanitária no copo misturada com whisky!!!)*

E ainda dizem que vale a pena... a escrita?

a dor?

a paisagem?

Há algo em mim que não me conforta.

Posso pedir socorro...?

Para me defender de quê?

de quem

a não ser de mim mesma?

*(Vou tomar banho e limpar a alma, pois estive lá! Tão gélido, tão
mármore, tão cru!)*

Sinto-me um campo minado. NÃO SE APROXIME!

10/08/2016

*Sinto-me à beira do abismo. Dois passos a mais e despenco... ou
voo... nas nuvens do amanhecer... esteticamente enquadrada!*

*(Tenho medo que minhas asas sejam de cera como as de Ícaro, e o
Sol quando surgir, derreta-me inclusive os miolos.)*

*Pode ser que tudo só dependa da duração da queda... se eu não
for anjo... e ela for lenta, permitirá maiores desdobramentos e
consequente maior intensidade durante o percurso. Do contrário,
veloz, a queda pode tornar-se imperceptível enquanto o impacto
pode ser mais forte e mais doloroso. E se eu for um anjo... comporei
a paisagem do céu!*

“Caminhando” por diversos amanheceres, da minha janela, experimentei uma sensação de estar “entre”. Entre a noite e o dia, a vida e a morte, o visível e o invisível, o próximo e o distante, o nítido e o nebuloso, a existência e a não existência. Instâncias que só se realizam pelo movimento intenso do mundo em mim. Algo que não tem começo nem fim, mas existe realmente além de um tempo cronológico e cotidiano. Confusões temporais.

No teatro, as diversas personagens, e suas respectivas atualizações, independente aos estilos as quais pertençam, contagiam-se em atores e atrizes ampliando e intensificando suas existências no mundo. O teatro não é uma terapia, mas possibilita um constante exercício de transformação para quem nele mergulha.

A atriz esconde-se e mostra-se em uma personagem. Ela cria personagens para fugir de si? Independente de ser uma atriz ou não, como se desaparece de si? Existe um “si”? Qual “si”? A atriz é apenas um suporte para alguma ficção de si? Ser “outros” não implicaria *ser*

de alguma maneira, dar existência a alguma virtualidade de si? A personagem contribui para que a atriz ou o ator estejam sempre se inventando, dando passagem às suas multiplicidades, buscando outras maneiras de existir?

O filósofo francês David Lapoujade, em seu livro *As existências mínimas*, redescobre a obra de Étienne Souriau (1892-1979), filósofo que vasculha a variedade infinita das maneiras de ser dos indivíduos e seus diferentes modos de existência. Neste sentido, ele afirma que:

*Um ser pode participar de vários **planos de existência** como se pertencesse a vários mundos. Um indivíduo existe neste mundo; ele existe como corpo, existe como “psiquismo”, mas também existe como reflexo em um espelho, como tema, ideia ou lembrança no espírito de outro, tantas maneiras de existir em outros planos (LAPOUJADE, 2017, p. 14-15, grifos do autor).*

A nossa existência é incontestável, seja como for. É um fato em si: “Existir, é sempre existir de qualquer maneira. Ter descoberto uma maneira de existir, uma maneira especial, singular, nova e original de existir, é existir à sua maneira” (SOURIAU apud LAPOUJADE, 2017, p.15). Há uma diversidade imensa de possibilidades de existência, mas como transbordar das maneiras hegemônicas? Como não sucumbir a uma vida decalcada? O que parece hierarquizar as diversas maneiras da existência?

Não é possível analisar estas questões sem nos remetermos ao contexto, à situação na qual cada trabalho ocorre. Não é fácil compreender-se em palavras.

Foi considerando a minha existência real, desaparecida de mim, que me deparei com o que tenho chamado de *personagem primordial*. Sei da dificuldade que encontrarei para expor o que esta noção tem provocado em mim, que não é da ordem do racional. Mais adiante voltaremos a ela.

Às vezes é necessário distanciar-se de si ou do que pensamos ser para conseguir detectar melhor o que está a sua volta, enxergar realmente a própria paisagem. A distância se constrói no olhar como necessidade de compreensão, busca de uma sensação de existência real. O aprofundamento de um sentimento, muitas vezes não ultrapassa os limites da epiderme. Somos muitos, mas não estamos habituados a exercer essa diversidade oferecida à nossa existência.

Nos últimos quatro anos (período em que me considero desaparecida de mim), profissionalmente, as personagens que tive a oportunidade de fazer no teatro ou no cinema eram mantidas num patamar de não aprofundamento, como se fossem uma máscara já preestabelecida pelos anos de experiências. Eu tinha um medo muito grande de me mostrar, de deixar que percebessem o meu estado “esvaziado”. Não era possível uma imersão em mim. Sentia-me sem uma existência real, apenas seguindo o fluxo dos acontecimentos. Dentre todos os papéis sociais que assumi naquele momento, nenhum parecia condizer

comigo, presentificando-se apenas um vazio que só encontrava ecos no silêncio da madrugada.

Identities flexíveis, mas até que ponto? Será que realmente possuímos uma essência a ser desenvolvida ou encontrada? Ou a vida é esse fluxo contínuo de acontecimentos?

Era como se eu tivesse me transformado em uma personagem.

Como? Eu me afastei do meu papel habitual na vida, tornei-me uma ficção de mim mesma, pateticamente teatral. Sentir-me uma personagem denunciava uma não existência real no meu cotidiano. Apenas existia. Todos temos diversos papéis sociais a desempenhar, mas uma atriz, minimamente, sabe distinguir as intensidades que a atravessam.

“O ator é como um atleta do coração” (ARTAUD, 1984, p. 162), já dizia o ator e encenador Antonin Artaud quanto a esfera afetiva do homem, que afirmava pertencer-lhe por direito. Renato Ferracini, ator e um dos fundadores do grupo teatral Lume¹ de Campinas/SP,

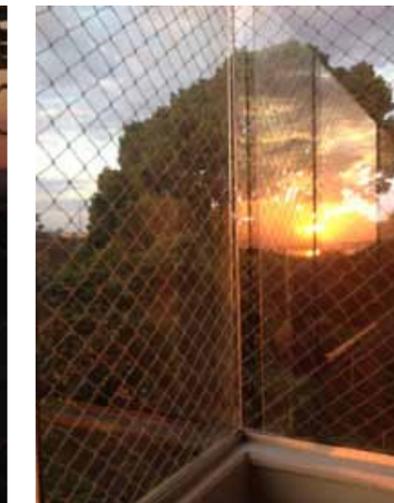
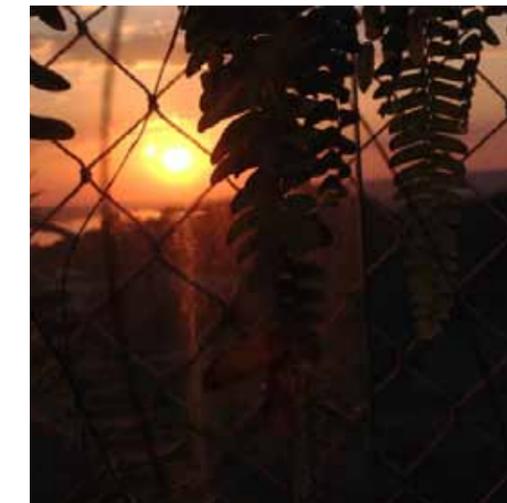
¹ Núcleo interdisciplinar de pesquisas teatrais da UNICAMP. <http://www.lumeteatro.com.br/o-grupo/historia#sub-top>

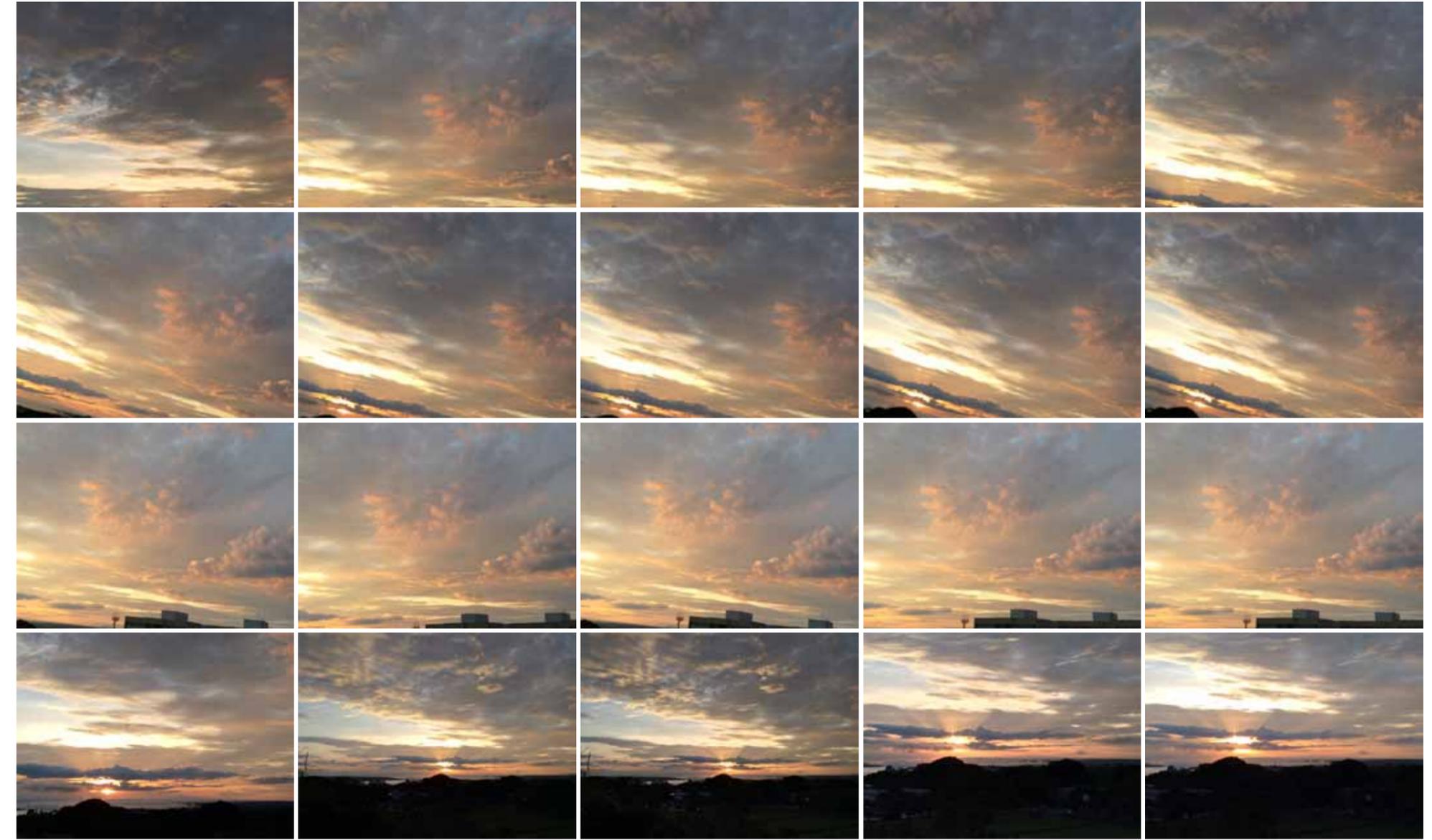
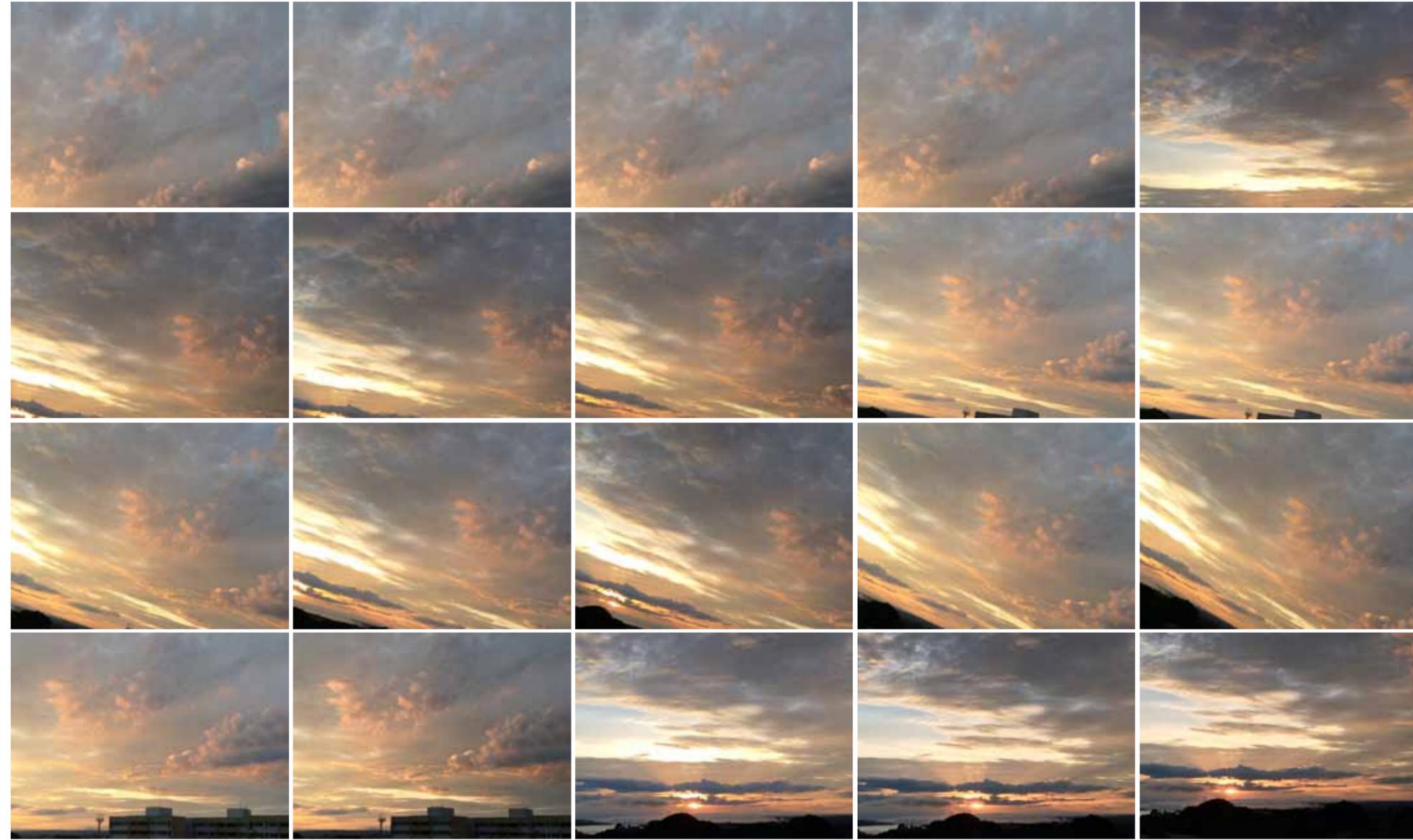
em seu livro *Ensaio de Atuação*, corroborando o que propõe Artaud, descreve o ator como “um profissional do afeto [...] como um eterno improvisador na zona de virtualidades, se deixa afetar e assim afeta o outro. Um atleta afetivo da sensação” (FERRACINI, 2013, p. 31). Ou seja, uma atriz sabe perceber seus afetos e o que a desterritorializa. Ela lida constantemente em seu trabalho com o mundo do sensível, do invisível. É possível separá-la de si em um processo de criação de personagem?

Tendo vivenciado uma situação limite que se prolongava em minha vida, todas as circunstâncias que me envolviam eram novas. Surgia uma personagem necessária a uma sobrevivência. Um *devir* de mim. O que emergiam eram paisagens distintas das vividas nos momentos anteriores. O que eu era, embora presente em mim, não encontrava mais eco na realidade da minha vida. Apegava-me a uma ficção de mim mesma, porém não menos real.

1.2 Desaparecendo de mim II

Seguem abaixo trechos de um trabalho realizado na disciplina *Elogio à viagem*, ministrada pela professora doutora Karina Dias, no segundo semestre de 2016, quando então experimentei um grande estranhamento na relação com os espaços habituais do meu cotidiano. As repetições de cenas diárias diferiam-se extraordinariamente. Transformavam-me a cada instante.





Velhas novas paisagens...

PAUL:
(surpreso)
Mas são todas iguais

AUGGIE:
(sorrindo com orgulho)
Isso mesmo. Mais de quatro mil fotos do mesmo lugar. A esquina da Rua 3 com a Sétima Avenida, às oito da manhã. Quatro mil dias seguidos, com todo tipo de clima. (Pausa) É por isso que nunca posso tirar férias. Tenho de estar no meu lugar todas as manhãs. Toda manhã, no mesmo lugar, na mesma hora.

PAUL:
(desconcertado. Vira a página, depois mais uma)
Nunca vi nada igual...

AUGGIE:
É o meu projeto. O que se poderia chamar de obra da minha vida.

(Paul Auster – Cortina de Fumaça)

Tenho estado intrigada e literalmente ocupada com o espaço e o tempo a minha volta. Os meus olhos não querem mais ver a mesma paisagem de sempre. Andam buscando outros ângulos, outro tempo para o olhar, embora haja insistência por parte das fotografias retidas nas retinas durante anos.

Tenho percebido que são os espaços que me olham. Eles como que me chamam e me propõem atenção. Prolongo-me neles, sem começo nem fim... transformo-me em tudo o que vejo como uma maneira, talvez, de diluir-me. Faço intensamente parte da paisagem quando ambas, paisagem e eu, permitimos.

Às vezes, evito demorar o olhar naquele ângulo/espaço por medo de ser capturada – como se fosse ela que se impusesse a mim e não o contrário – a paisagem pode me desviar do “necessário” àquele momento. O necessário, o útil, o produtivo. Sim, mas o que pode ser mais necessário à minha pessoa neste momento do que todo esse derramar de alma? Na verdade, não é uma questão de

imposição nem de um lado nem de outro, acontece. Independe do meu desejo. É como um estado de imanência. Não é cartesiano, muito pelo contrário.

Já não tenho o mesmo corpo, nem o mesmo tempo, nem o mesmo espaço de um ano atrás. Outras paisagens me enlaçam – quiçá, as mesmas. Digo isso porque essa contingência transformou e transforma a minha vida cotidianamente.

Moro na mesma cidade há muitos anos. Amava este lugar, estas paisagens de então. Agora são ângulos e tempos diferentes dos mesmos lugares. Agora, esta cidade me parece uma paisagem dolorida e viciada de mim mesmo. Como lidar com a reverberação desse afeto que há em mim agora e em tudo a minha volta? Uma cidade carregada de um modernismo atroz. Sinto-me desamparada pelo o que sempre me foi familiar.

As paisagens me propõem uma felicidade na janela do meu olho

que ainda insiste em me incluir na velha paisagem... parece que algumas setas me indicam possibilidades.... A madrugada se impôs como uma rota de fuga às velhas demandas que já não cabiam mais nos meus dias.

Arthur Rimbaud em suas fugas raivosas, como nos conta Frédéric Gros, diz que: “Para andar, avançar, é preciso raiva. Há sempre nele esse grito da partida, essa alegria raivosa” (RIMBAUD apud GROS, 2010, p. 53). Ímpeto juvenil que demonstra que é necessária uma grande inquietação para rompermos as barreiras dos hábitos adquiridos ou recebidos.

Assim movida, não exatamente por uma raiva, mas por um ímpeto de fuga, o meu impulso foi aguardar o clarear do mundo diante da escuridão da noite, vislumbrando os primeiros contornos de luz como se houvesse uma comunicação direta com outra dimensão de ser, sugerida pelo mistério ontológico da existência: eis a minha viagem na madrugada amanhecendo da minha janela.

Onde andará minh'alma senão no inferno? Percebo-a acima das nuvens brancas do alvoreço do amanhecer/ seis horas da manhã explodem setas para todos os lados... por um segundo, espadas de São Jorge apontam para mim... Culpada! E me defendo em águas amarelas... numa luta que termina em um céu espesso pela baixa umidade do ar, porém nuvens iluminadas do sol retido na minha câmera celular invocam, como se fosse possível voar, o ser alado além da imaginação... ser céu, ser ampla e dolorosamente tudo para poder explodir!

Salve o agora!

(De perto, bem de pertinho, a nuvem é que parece possuir o céu... de perto, bem de pertinho, o mundo é que está inserido em mim).



Nós somos nossas experiências de vida. Elas estão estampadas em nosso corpo. Não como coisas guardadas em um armário, pois não são coisas. É de outra ordem, da ordem do invisível, mas que percebemos a existência. A capacidade de transformar nossas histórias em produto artístico é a grande questão da atriz. Ninguém possui um corpo neutro, podemos exercitar a capacidade de sermos mais ou menos receptivos. Somos um solo fértil para a criação de uma personagem. Há algo em nós que nos direciona a um universo proposto ou desejado. Universo este que pode ser dado por meio de um texto, uma ideia, um desejo, uma intuição, memória... Intensidades diversas. Fluxos de imagens-lembrança atualizando-se?

A personagem é uma relação que estabelecemos com “nós mesmas”. Ela não existe fora ou dentro de mim. Ela é o movimento das minhas intensidades múltiplas. Multiplicidades qualitativas em movimento gerando uma vitalidade pulsante e desejante que se contagia com o mundo para ganhar corpo.

Nessa circunstância de vida, considerando-me desaparecida de mim, foi emergindo a personagem que estou chamando de *personagem primordial* e que tentarei esclarecer melhor, ao longo desta tese.

Estar desaparecido/a de si pode nos conduzir a algo que não necessariamente é o vazio ou o nada; pode nos indicar, também, outras possibilidades de existência. Não somos seres indivisíveis, como aponta a noção de indivíduo naturalizada pelo projeto moderno. Somos uma multiplicidade de seres.

Mas que “si” é esse que desaparece? O “si” oficial, aquele aceito socialmente, que cumpre os papéis necessários, ou aquele que nos vincula a outra dimensão da vida? Existem muitos. (Possibilidades de personagens diversos?) O desviar-se do não oficial, o que é muitas vezes condenado socialmente, pode ser o lugar em si do inesperado, da coragem de transformar-se. Desamparar-se. Permitir-se outro fluxo de movimento.

Para uma atriz, esse parece o caminho na busca por uma organi-

dade. Através da sua vivência, que pode (ou deve) ser a sua técnica, ela dá vida ao invisível de si. A atriz comporta toda a poesia do imaterial que a compõe enquanto ser localizado no espaço/tempo de agora. Sua técnica é o que contribui para que suas virtualidades, ficcionadas ou não, venham à tona e se atualizem. Sua memória é a potência para suas ações cênicas, das quais emerge a sua presença personificada. O seu palco configura o seu tempo de agora. Como disse a atriz e professora Silvia Davini em uma de suas aulas: o corpo é o primeiro palco da atriz, é o lugar da cena.

A tentação contemporânea de desaparecer de si provoca algumas reflexões. Se por um lado, desempenhamos papéis específicos na sociedade, por outro, perdemos-nos quanto ao sentido de quem somos de fato. A valorização da existência, o sentimento de pertencimento a um determinado grupo social, embora muito discutidos, já não ocupam o mesmo espaço de outrora em nossas vidas. O indivíduo precisa se construir continuamente para manter-se socialmente integrado, o que

implica constante tensão e um esforço árduo e diário, pois são vários os papéis a serem assumidos.

David Le Breton, em seu livro já citado aqui, *Desaparecer de si – Uma tentação contemporânea*, oferece-nos alguns exemplos de pessoas comuns, de grandes escritores e de personagens famosos da literatura, na tentativa de identificar algumas formas de desaparecimento de si no contexto da sociedade atual, sem pretender com isso estabelecer julgamentos morais.

Não podemos julgar os casos como bem ou malsucedidos. São indivíduos em movimento, em busca da manutenção de uma identidade. O indivíduo:

Ele já não dispõe à sua volta, como outrora, de um quadro político para se afirmar em uma luta comum, já não é mais apoiado por uma cultura de classe e por um destino compartilhado com outros. Estar sob sua própria autoridade

implica recursos interiores continuamente renovados, pois ela é fonte de inquietação, de aflição e mobiliza um esforço constante. A identidade tornou-se uma noção essencial para o questionamento de cada indivíduo e de nossas sociedades, mas hoje ela está em crise e alimenta uma incerteza radical quanto à continuidade e a consistência de si mesmo (LE BRETON, 2018, p.11).

A identidade é uma noção flexível na contemporaneidade, que abarca as singularidades e diferenças do indivíduo, requerendo dele a consciência de sua especificidade no mundo. Relativamente estável, mas aberto ao mundo, o sentimento de si modula-se segundo os grupos aos quais este indivíduo pertence. Não é um organismo ou uma entidade moral, mas uma modalidade da consciência que orienta os fatos e gestos, ou os pensamentos, e que não cessa de se redefinir segundo os contextos (LE BRETON, 2018, p. 195). Nós somos os outros dentro

de um universo de espelhamento e controle.

Muitas vezes o vazio se faz necessário para permitir a emersão de outras possibilidades, sendo que algumas situações limite provocam este aforamento. A vida cotidiana transcorre tranquila quando não há uma preocupação com a identidade, confirma-se o que aquele indivíduo pensa ser. Ou ao contrário, ocorrem os casos nos quais o indivíduo fica fixado em um papel esperando a morte chegar. Funciona como um autômato. Eu chamaria estes casos de suicídio cotidiano ou suicídio socialmente aceito.

O indivíduo se constrói o tempo todo nesta busca por uma identidade satisfatória para si e para o meio que o cerca, para os diversos grupos dos quais participa. Não é fácil. Cansa. Muitas vezes mantemos uma rotina enfasiada para não nos perdermos daquela identidade sedimentada no contexto conhecido, para não termos que procurar outros caminhos ou nos depararmos com alguma dor imensa que não saberíamos como lidar. Temos medo do desamparo. Não o desamparo

social, mas, talvez, o medo de mergulhar no desconhecido.

Podemos dizer que um indivíduo que desaparece de si não possui ou não quer possuir a si mesmo, ele não quer o peso de uma identidade.

O filósofo Vladimir Safatle se opõe à noção clássica de identidade porque a considera carregada de hierarquias de posse. O indivíduo é aquele que em um sistema capitalista e neoliberal, além de possuir-se, também possui bens. Ele afirma que, na sociedade contemporânea, criar uma identidade seria como listar posses,

seria compreender o indivíduo com seus sistemas de interesse e suas fronteiras a serem continuamente defendidas, como fundamento para os processos de reconhecimento. [...] Interesses constituídos pelo jogo social de identificações e concorrências, pelo desejo do desejo do outro” (SAFATLE, 2016, p. 17).

Em seu livro, *O circuito dos afetos – Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*, Safatle nos propõe uma noção específica para *desamparo*, não somente como demanda de amparo e cuidado, mas sugerindo-o como uma linha de fuga para o indivíduo na sociedade atual. Ele faz a seguinte questão (dentre outras): “qual afeto nos abre para sermos sujeitos?” E logo responde que

[...] para criar sujeitos, é necessário inicialmente desamparar-se. Pois é necessário mover-se para fora do que nos promete amparo, sair fora da ordem que nos individualiza, que nos predica no interior da situação atual. Há uma compreensão da inevitabilidade do impossível, do colapso do nosso sistema de possíveis que faz de um indivíduo um sujeito. (SAFATLE, 2016, p. 31).

Segundo o filósofo, a noção de *indivíduo* serve para manter a hegemonia de um sistema massificante, enquanto a de *sujeito* denota uma noção que envolve um maior grau de liberdade. “Um sujeito não é o que tem a forma de um Eu, de um indivíduo ou uma pessoa. Ele é espaço de uma experiência de descentramento e não- identidade (SAFATLE, 2016, p. 29).

Safatle propõe o desamparo como uma força na dissolução dos bloqueios do presente, na transformação concreta da experiência do tempo, a fim de produzir uma forma inaudita de confiança e abertura para novas experiências. E afirma que assim o indivíduo torna-se *sujeito* de sua própria vida. Suas afirmações transitam sempre por um universo relativo ao corpo político. É uma visão filosófico-política do ser em sociedade.

Le Breton usa sempre o termo *indivíduo*, mas ao contrário da conotação referida acima por Safatle, ele conduz seu texto para uma observação mais íntima e afetiva do indivíduo. Ele afirma que muitas

vezes as abordagens psicológicas ocultam a base social e cultural do indivíduo, enquanto as pesquisas sociológicas e antropológicas, por outro lado, tendem a deixar de lado os dados mais afetivos. Ao considerar a sua busca pelo meio termo entre essas duas abordagens, Le Breton afirma que “As condições sociais sempre se misturam às condições afetivas” (LE BRETON, 2018, p.18).

Este autor parece induzir-nos em sua leitura a versões mais melancólicas do desaparecimento de si, querendo salientar a necessidade quase compulsiva que o ser humano tem em nossos dias de se dar tempos em branco, justamente para fugir da pressão de ter que se manter mobilizado e de permanentemente construir seu papel social. Ele aponta que “O desmantelamento do vínculo social isola cada indivíduo e o entrega à sua liberdade, à fruição de sua autonomia ou, ao contrário, a seu sentimento de insuficiência, a seu fracasso pessoal” (LE BRETON, 2015, p. 09).

Já o desamparo proposto por Safatle nos é apresentado durante

a leitura do livro como uma arma político social. Ele o propõe como um afeto político central. Quando o sujeito está em situação de risco, quem deve ampará-lo é o Estado. O medo de desamparar-se promove o controle que a autoridade exerce sobre os cidadãos. Cria-se uma relação de dependência pela sujeição do indivíduo ao sentimento do medo. Segundo Safatle, ninguém quer experimentar o desamparo

[...] como experiência de uma “dor que não cessa”, de um “acúmulo de necessidades que não obtém satisfação”, isso para sublinhar o caráter de desabamento das reações possíveis. Pois estar desamparado é estar sem ajuda, sem recursos diante de um acontecimento que não é atualizado de meus possíveis. Por isso, ele provoca a suspensão, mesmo momentânea, da minha capacidade de ação, representação e previsão (SAFATLE, 2016, p. 53).

Toda esta situação de desamparo acaba promovendo uma inércia social. E é exatamente como reação a isso que Safatle propõe a coragem de desamparar-se. “Saltar no vazio talvez seja atualmente o único gesto realmente necessário” (SAFATLE, 2016, p. 35). Essa é a frase inicial de seu livro.

Ou seja, ao contrário da conotação melancólica que poderemos pressentir no desaparecimento de si - embora Le Breton narre diversos casos regeneradores – a noção de desamparo proposta por Safatle parece-me carregada de esperança.

Ainda que o desamparo soe aos nossos ouvidos como uma situação desestabilizadora, como uma demanda de amparo, ele pode proporcionar ao sujeito uma transformação que possibilite favorecer o encontro de suas singularidades, assim como a coragem de ser por não ter mais nada a perder dentro de uma sociedade hierárquica de simulacros de amparo. Quando desaparece de si, muitas vezes o sujeito reencontra-se, ou pelo menos ousa encontrar alguma coisa, ou outros, ou mesmo

algum sentido para a existência. Talvez ele perca somente a segurança de um papel socialmente identificável.

Há uma proximidade entre o “desaparecer de si” apontado por Le Breton e o “desamparo” considerado por Safatle, embora as abordagens sejam totalmente distintas. Ambos conduzem a uma “desposseção” de si, que pode abrir novas possibilidades numa sociedade tão pautada pelo medo e pela velocidade das transformações na vida cotidiana. Tanto o desamparo, com raízes mais voltadas para o social, como o desaparecimento de si, mais focado na psicologia do indivíduo, assemelham-se ao ato de coragem de lançar-se ao desconhecido.

Le Breton afirma que:

O desaparecimento é ao mesmo tempo uma solução face ao esgotamento de ser si mesmo, ao sentimento de ter dado tudo, ou de querer preservar-se da contenção ou da solidão, mas é também uma solução ao sentimento da multiplicidade de si, a

convicção de abrigar vários personagens e de não se resignar a sacrificá-los (LE BRETON, 2018, p.47).

Este parece ser o aspecto positivo do desaparecimento si: a não resignação em ser apenas um diante da multiplicidade que nos constitui. Além das várias personas e espelhamentos que assumimos na vida para corresponder aos valores e desejos impostos pela sociedade de consumo, podemos, também, configurar as nossas multiplicidades artisticamente.

São diversas as situações descritas por Le Breton quanto à identidade. Em geral, ela passa a ser uma questão quando deixa de ser evidente para o indivíduo, fazendo com que ele não se reconheça mais e gerando o estranhamento de tudo à sua volta. Ocorre que: “A ruptura pode vir, por exemplo, de acontecimentos sociais dramáticos. Através deles o indivíduo se sente então coagido a redefinir-se. Não parecendo mais evidente, a manutenção da identidade passa a ser objeto de luta

interior” (LE BRETON, 2018, p. 204).

E se ao invés do indivíduo lutar pela manutenção de uma identidade ele aceitasse a transformação que se apresenta no momento? É muito inquietante ceder à instabilidade do desconhecido, porém é o caminho para as ações criativas.

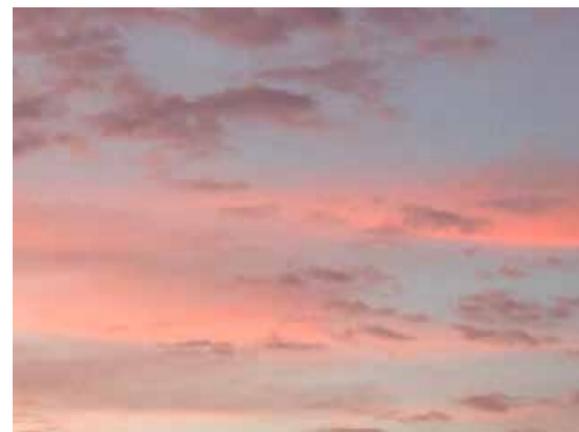
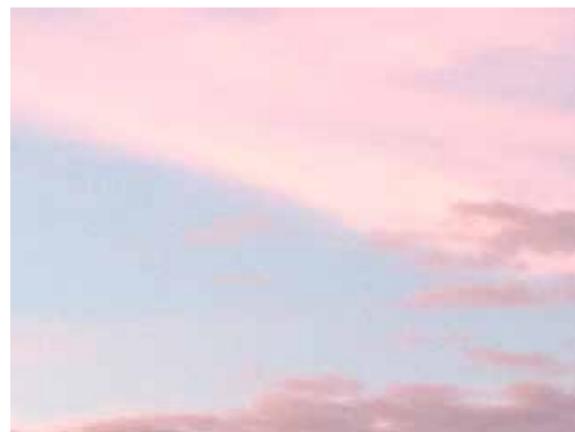
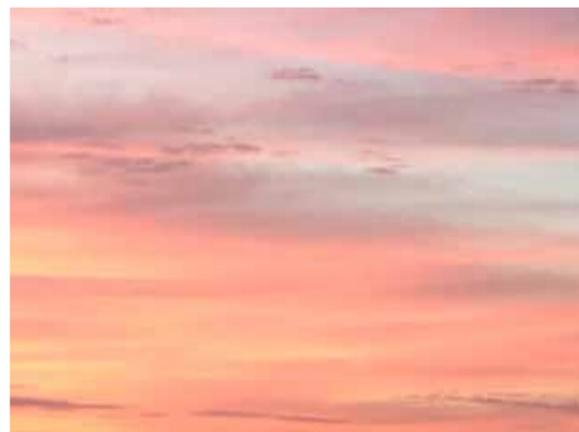
Outra forma de desaparecer de si, segundo Le Breton, é não fazer nada:

Oferecer uma superfície polida para as atividades sociais circundantes. [...] Na impossibilidade de encontrar seu lugar, ele desinveste do mundo à sua volta e permanece no seu limiar, à maneira de um espectador indiferente. [...] Ele se abstém de qualquer ação, sem nem sequer se justificar e, [...] sempre adia as tarefas a serem realizadas, de um dia para o outro, de um mês para o outro, de um ano para o outro. [...] As relações com os outros são superficiais, apenas o mínimo necessário para não suscitar rejeição. (LE BRETON, 2018, p. 38).

Muitas vezes não é necessário nenhum acontecimento traumático ou feliz, apenas o transcorrer do tempo que, gradualmente, vai tornando a pessoa um estrangeiro para si mesma.

Quando o autor analisa diversas obras literárias e de cinema, cita alguns personagens que desaparecem de si, por um motivo ou por outro. Muitas vezes, ele exemplifica o desaparecimento citando o próprio artista, como no caso do escritor português Fernando Pessoa. O poeta diz que “multiplicou-se para não ser ninguém” (PESSOA apud LE BRETON, 2018, p. 42), em sua criação de diversos personagens, os quais os mais famosos foram considerados seus heterônimos. É como se ele não se julgasse necessário. Bastava a sua obra. Ele existia e existe em sua obra grandiosa, que prescindia da sua presença. Ele sugere com esta afirmação, que sua obra é sua existência atemporal e sua não-existência real. Pessoa afirma, em seu *Livro do Desassossego*, que viver parece-lhe um erro metafísico da matéria (PESSOA, 1999, p. 128).

O poeta dizia: “Entre mim e a vida há um vidro tênue. Por mais



nitidamente que eu veja e compreenda a vida, eu não lhe posso tocar” (PESSOA, 1999, p. 110).

Lapoujade, em seu livro sobre *As Existências Mínimas*, narra uma experiência vivida por Pessoa durante uma de suas caminhadas diárias por Lisboa. Ele nos conta que o poeta caminhava sempre cansado e convicto do vazio da própria existência, quando inesperadamente parou no meio de uma ponte:

De repente, como se um destino médico me houvesse operado de uma cegueira antiga com grandes resultados súbitos, ergo a cabeça, da minha vida anônima, para o conhecimento claro de como existo. [...]. É tão difícil descrever o que se sente quando se sente que realmente se existe, e que a alma é uma entidade real, que não sei quais são as palavras humanas com que possa defini-lo. [...]. Fui outro durante muito tempo

– desde a nascença e a consciência -, e acordo agora no meio da ponte, debruçado sobre o rio, e sabendo que existo mais firmemente do que fui até aqui. Mas a cidade é-me incógnita, as ruas novas, e o mal sem cura. Espero, pois, debruçado sobre a ponte, que me passe a verdade, e eu me restabeleça nulo e fictício, inteligente e natural. Foi um momento, e já passou (PESSOA, 1999, p.73-74).

Pessoa considera singular a experiência de ter existido realmente, por um momento voltou a fazer parte do mundo dito real. Um momento desaparecido de si? Desamparado? Mas, como observa Lapoujade: “Rapidamente, entretanto, ele retorna às antigas certezas. Sabe que não existe, que nunca existiu e que nunca mais existirá com tanta firmeza quanto naquele exato momento. Novamente, a existência lhe parece insignificante, irreal” (LAPOUJADE, 2017, p. 10).

Por um lado, parece-nos um absurdo. Podemos nos questionar

como é possível duvidar da realidade da existência se estamos aqui presentes? Existimos. Segundo Lapoujade, essa confusão ocorre porque confundimos duas noções distintas: a existência e a realidade.

Existimos de fato, ocupamos um espaço-tempo, temos pensamentos, o poeta passeia pela ponte no meio de pessoas, mas nada disso é completamente real. “Os seres, as coisas existem, mas lhes falta realidade. O que quer dizer “lhes falta” realidade? O que pode faltar a uma existência para ser mais real? (LAPOUJADE, 2017, p.11). É o que questiona Lapoujade, ao nos apresentar o tema do seu livro:

Porém, não há existências que se tornam “mais” reais, no sentido em que ganham força, extensão, consistência: um amor que se intensifica, uma dor que aumenta, um temporal que ameaça cair? Ou então um projeto que se realiza, a construção de um edifício, um roteiro levado às telas, a execução de uma partitura? São diversas maneiras de ganhar realidade, de

adquirir maior presença, uma luz mais intensa (LAPOUJADE, 2017, p. 11).

Já na obra de Souriau, Lapoujade aponta que, para compreendermos a questão da existência, temos que partir da compreensão do “pluralismo existencial”, ou seja,

[...] não há um único modo de existência para todos os seres que povoam o mundo, como também não existe um único mundo para todos esses seres; não esgotamos a extensão do mundo percorrendo “tudo aquilo que existe, segundo um desses modos, por exemplo, o da existência física ou o da existência psíquica. Souriau abre e explora o leque da variedade dos modos de existência compreendido entre o ser e o nada (LAPOUJADE, 2017, p. 14).

O desaparecimento de si poderia ser um modo de intensificação da realidade de uma existência, ou de várias. Existem graduações de intensidades nesses modos, de acordo com a necessidade de confirmação dessas existências.

Remetendo-me novamente ao poeta na ponte diante de sua existência realizada por segundos ou minutos, observo que existem certos momentos na vida que, por mais fugazes que sejam, parecem eternizar uma intensidade máxima em nós por um momento. Seja em uma realidade física ou virtual. Para uma atriz, a realização de uma personagem pode significar a sua existência real. Mais real, muitas vezes, do que carregar uma identidade plausível socialmente.

Possuir uma identidade é carregar uma possibilidade de identificação – mas não necessariamente de realização -, é preciso conservar algo de idêntico. Algum aspecto do ser que possibilite, mesmo com o passar do tempo, mesmo com algumas eventuais mudanças, o seu reconhecimento. A nossa sociedade precisa identificar para controlar

seus indivíduos. Nós mesmos nos sentimos mais seguros acreditando que somos agora o que seremos amanhã. Tornamo-nos confiantes nisso e os outros também.

O privilégio que sempre foi dado à identidade refere-se mais a uma questão prática, uma comodidade.

Com as mudanças de paradigmas ocorridas, principalmente, a partir do século XX, ficou mais difícil se manter igual ou idêntico a si, diante da diversidade dos instantes que compõem a nossa vida.

Mas, o que não permite que o sujeito dê vazão as suas latências?

Tentando compreender a questão acima, remeto-me às imposições de uma subjetividade, tal como se apresenta na contemporaneidade no universo pós-estruturalista. Segundo o pensador francês Félix Guattari, a subjetividade não pode ser compreendida como uma produção do indivíduo, mas sim como formadora dele. Alinho-me as suas ideias quando considera que:

A **subjetividade** está em circulação nos conjuntos sociais de diferentes tamanhos: ela é **essencialmente social, e assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares**. O modo pelo qual os indivíduos vivem essa subjetividade oscila entre dois extremos: uma relação de alienação e opressão, na qual o indivíduo se submete à subjetividade tal como a recebe, ou uma relação de expressão e de criação, na qual o indivíduo se reapropria dos componentes da subjetividade, produzindo um processo que eu chamaria de singularização (ROLNIK e GUATTARI, 1986, p. 33, grifos dos autores).

Guattari considera que a subjetividade é produzida por agenciamentos de enunciações. Ele dissocia radicalmente os conceitos de indivíduo e de subjetividade: os indivíduos são resultados de uma produção de massa e a subjetividade ocorre essencialmente no registro do

social, não sendo possível centrá-la no indivíduo. Ela não é o resultado de uma somatória de subjetividades individuais, mas ao contrário, é a subjetividade individual que resulta do enlace/cruzamento de agenciamentos coletivos de várias espécies, não só sociais, mas econômicas, tecnológicas, de mídia, etc.

Uma subjetividade pode estar envolvida em processos de singularização, diz Guattari, sem que necessariamente tenha de projetar sobre esta produção uma identidade cultural (ROLNIK e GUATTARI, 1986, p.71). Ele afirma que singularidade e identidade são coisas completamente distintas: “A singularidade é um conceito existencial; já a identidade é um conceito de referenciação, de circunscrição da realidade a quadros de referência, quadros esses que podem ser imaginários” (ROLNIK e GUATTARI, 1986, p. 68).

E esses quadros de referência, muitas vezes nos decalcam em papéis que nos esvaziam do que, talvez, pudéssemos considerar nossos processos de singularização.

A identidade é o que nos decalca em papéis, enquanto que a singularidade é como uma superação dos decalques em direção a criação, ou simplesmente, a possibilidade de sermos nós mesmos, o que, segundo Guattari (1986), não tem nada a ver com identidade.

Em uma sociedade capitalista, a identidade, em grande parte, é uma convenção que nos permite a passagem de diferentes maneiras de existir, porém por um só quadro de referência. Em geral, somos desviados do nosso impulso vital, que se amortiza nas fantasmagorias do consumo e da solidão. Dependendo da forma como nos relacionamos com nossa identidade, ela se transforma em uma opressão. O sujeito oprimido não consegue superá-la, o que favorece uma modalidade restrita de existir sob o jugo de um sistema fechado em seus comandos massificantes.

São as latências de uma pessoa (impulso vital?) que determinam ou impulsionam sua obra, ou sua vida. Os desejos de existir realmente, ou mesmo de desaparecer de si, embora pareçam contraditórios, são

como premissas para encontrar rotas de fuga para a existência. É sempre através da criação que nos expressamos, e a criação depende das nossas relacionalidades, indo na contramão da modernidade que nos conduz ao individualismo atroz. Como criar relações que te alimentam? Como reverter esse paradigma? É necessário realizar suas singularidades.

Segundo Guattari: “O que é verdadeiro para qualquer processo de criação é verdadeiro para a vida” (ROLNIK e GUATTARI, 1986, p. 69). Então, vamos inventando nossas “verdades”, como propõe o poeta do pantanal Manoel de Barros, em seu *Livro sobre nada*, que “tudo que não invento é falso” (BARROS, 1996, p. 67).

1.3 Desaparecendo de mim III

Seguem trechos de um texto referente ao trabalho realizado na disciplina *Poéticas Contemporâneas*, também ministrada pela professora doutora Karina Dias no primeiro semestre de 2017. Minha proposta era levar os colegas da turma para assistirem o nascer do sol de um determinado meio fio da Universidade de Brasília, de onde tínhamos uma vasta visão e proximidade do horizonte. Distribuí espelhos e pedi que os quebrassem, para que as imagens fossem multiplicadas. Levei-lhes a seguinte questão, pedindo que respondessem por escrito em pequenos papéis distribuídos: qual a distância entre seu corpo e o amanhecer? Algumas respostas encontram-se entre aspas no texto a seguir.



*Sem designação ou “Como se fosse
uma madrugada qualquer”*

Impossível nomear o que sinto ao amanhecer. Sem designação.

*Uma paisagem cotidiana que me busca querendo transcender o
olhar ordinário.*

Tragadas de ar frio. Baforadas. Suspiros enfumaçados.

Qual a distância entre o meu corpo e o amanhecer?

“É como estar à beira d’água”.

*Aonde eu estiver, a contradição de um amanhecer me persegue até
o ponto de um constante desassossego. Inquietação que me serve
de condução a improváveis paisagens.*

“A medida da minha insônia”: “360 dias e uma madrugada”.

É possível encontrar um outro olhar para o mesmo de sempre?

*(Tento dizer alguma coisa quanto à potência do clarear do dia que
me persegue).*

Caminhadas ao amanhecer.

*(12 pessoas sentadas no meio-fio de uma calçada da UnB. Em
silêncio. Um espelho encostado na árvore e um caco de espelho na
mão de cada um. Um enquadramento. Esperando o sol. Olhando
querendo ver.)*

O sono. (Aquele que não me vem).

*O escuro encosta em mim. Sou negra noite de madrugada, vendo
as luzes da cidade. Sóis? Artíficos do olhar?*

*Tensão da imensidão imaginada do céu d’além nuvens! Além eu.
Só. Entre.*

*“Três inspirações, uma expiração, um sussurro, 583 piscadas de
olho - a distância entre meu corpo e o amanhecer”.*

*Há mais evidente ao clarear, quando o sol se anuncia ainda sem
poder ser visto, o mistério dos vapores, gases, nuvens intensas*

*que nos embaçam a vista, ao mesmo tempo que nos apontam
outros mundos. Como se fosse possível viver em camadas de tempo
diversos. Como se fosse possível desmanchar-se num voo de asas
abertas ao infinito de uma existência. A materialidade se dilui.
“E o próprio universo acaba se desmaterializando para se tornar
duração, uma pluralidade de ritmos de duração que também se
superpõem em profundidade, de acordo com níveis de tensão
distintos.” (LAPOUJADE, 2013, p.11).*

*O tempo de um amanhecer. Alguns minutos. (“São oito passos
precisos de cauda de boto cor de rosa”)*

“1783 km”

*Um oco profundo de eternidade e finitude ao mesmo tempo,
revelando uma latitude plausível da existência. Passar da*

escuridão às sombras delineantes de figuras aparentemente reais que permitem tanto o sonho quanto o devaneio (ou mesmo a loucura). Evidenciam-se as latências de uma paisagem adormecida pelas sombras. Os fantasmas ficam tão visíveis que se desmancham na luz.

Mostrar-se ou esconder-se? Talvez esparramar-se por sobre tudo... Diluir-se na paisagem. Transformar-se em cinzas (férteis)! Despedaçar-se em mil pedaços. Espelho quebrado. Virtualmente mais real que o palpável.

Necessidade de concretizar uma multiplicidade em mim. (Será que os espelhos queimam?)

O horizonte sempre parece anunciar algo... logo ali. Vários. Além... O horizonte é o cume inalcançável. Em minhas caminhadas na janela..... Ou me equilibrando no meio fio das calçadas da Unb,

posso manipulá-lo no meu enquadramento como uma linha que se desloca pela necessidade estética e emocional do meu olhar. (“É a medida do que cresce dentro”). Algo a superar. Algo a personificar ou concretizar em ações fotográficas (ou de outra ordem).

O horizonte prolonga meu ombro. (Nascerá um sol em mim?)

O sol derrete as coisas no meu olhar com sua luminosidade intensa.

Espectador efêmero de um espetáculo eterno, o homem levanta os olhos para o céu e os fecha para sempre; mas, durante o instante rápido que lhe é dado, de todos os pontos do céu e desde a beirada do universo, um raio consolador parte de cada mundo e vem tocar seu olhar para lhe anunciar que existe uma relação entre a imensidão e ele, e que ele está associado à eternidade” (DE MAISTRE, 2009, p. 105).

A eternidade de um instante. A eternidade do silêncio.

“Silêncio superlotado, imobilidade vibrante, tensa como um arco. [...] Imobilidade surda, tudo está parado. Tudo está uniforme, amortecido. É um silêncio de descanso de tela, de parêntese forrado de algodão, branco, suspenso” (GROS, 2010, p.66).

Único.

Sinfonia.

Mesmo com todo o receio de acordar o que dorme e adormecer o que nunca descansa, os pássaros surgem gorjeantes pelo céu dos nossos olhos. A princípio tudo parece apenas um cochicho. Pshhss... o silêncio avoluma-se atento aos sons que parecem clarear com o dia.

“A distância entre meu corpo e o amanhecer é a distância do quadrado do que ouço até o centro do círculo do que vejo.”

O grande mistério do mundo.

Sonoridades de luzes iluminadas de nuvens no céu amanhecendo. Epiderme eriçada por fluxos de sensações inomináveis. Corpo água parada, com correntes que represam e não carregam para o mar.

Clareza insistente nas entrelinhas... como se não fosse possível segurar o amanhecer... grande tensão de forças. O dia se estabelece nublado... mas vem. Pássaros orquestram o amanhecer em quedas suicidantes pelo ar.

Gorjeios múltiplos.

“A distância entre o meu corpo e o amanhecer é o canto dos passarinhos ou onde a vista alcança ou o primeiro gesto do acordar, o apertar dos olhos, o silêncio que prevê o barulho, é a vontade de estar aqui e acolá”.









Sinto-me movida pela memória. Não uma memória passiva, mas uma memória encarnada, corporificada. Uma memória que me movimenta. Personagens mil que se levantam, como aquela figura de casaco cinza, espelho e uma malinha vermelha. Só não sei quem ser... Preciso saber? Da mala saem papéis, canetas, espelinhos... Enquadramentos possíveis da paisagem. Camadas e mais camadas de possibilidades. Emanações.

Uma memória que se transforma em ação. Realização. Que esboça contornos de imagens. Delineia a potência do presente. “Não se deve julgar que as lembranças alojadas no fundo da memória lá permaneçam inertes e indiferentes. Elas estão na expectativa, estão quase atentas” (DELEUZE apud LAPOUJADE, 2013, p. 22).

David Lapoujade, relendo o filósofo Henri Bergson (1859-1941), fala-nos de uma memória-espírito que

não é a memória daquilo que percebemos no presente; não é a memória daquilo que fomos, é a memória daquilo que somos e nunca deixamos de ser, mesmo que não tivéssemos conhecimento disso. É ela que imagina o tempo, que abre e fecha o futuro. Sua presença, às vezes até sua insistência, explica-se por que existe no passado – e, portanto, também no presente – alguma coisa que de certa maneira não foi vivida. (LAPOUJADE, 2010, p. 22).

A memória-espírito como um virtual que insiste em atualizar-se (como veremos no capítulo 3), desenhando em mim aquela figura vista nas fotos e muitas outras possibilidades de existência. Talvez o amanhecer sugira uma transição, uma possibilidade de recomeço, uma situação limite entre a noite e o dia, entre o ser e o não ser.



Entre mundos?

Entre.

Posso medir a saudade?

Posso medir o espaço da dor? (Ela tem um lugar)

Posso medir o amanhecer no meu corpo?

Qual a dimensão do lugar que a gente ocupa? É sempre margem.

Beira de. Não existe o centro.

Como se posicionar?

Em que medida a gente se posiciona?

2. PERSONAGEM

Quando a finalização do trabalho, após o nascer do sol nos reunimos próximos a uma árvore onde eu havia colocado um espelho. Cada um leu sua resposta a minha questão e jogou seu papel dentro de um recipiente de alumínio, onde os queimei junto com cacos de espelho e pontas de cigarro. Observamos em silêncio. Fogo. Efêmero. Divididos ou multiplicados, todos rapidamente viraram cinzas. Obviamente, os cacos de espelho sobreviveram. Ainda não sei o que fazer com eles. Estão dentro da malinha vermelha da mulher de casaco cinza até os pés, junto com alguns objetos, que não sei porque estavam lá.

Este trabalho ocorreu no início de julho de 2017, a partir das cinco horas e cinquenta minutos da manhã de uma sexta feira nublada.

Tentando localizar o leitor diante do que foi apresentado até aqui, ressalto que alguns textos podem parecer etéreos demais, porém acredito que farão sentido ao final do trabalho (ou não tenham exatamente que fazer sentido algum...). Pretendo que eles, junto com as fotografias, possam promover outras camadas de compreensão da presente tese.

No capítulo a seguir, nos debruçaremos sobre a personagem tentando observar, na sequência dos acontecimentos, como considerá-la diante da minha experiência dos últimos anos e em relação às noções teatrais que se estabelecem na contemporaneidade.

O ou A personagem. Masculino ou feminino. Comum de dois gêneros. Aqui proponho-me a usar a forma feminina - A personagem - por uma necessidade de afirmar o feminino em uma sociedade patriarcal.

A personagem resulta de um ato criativo. Na contemporaneidade, a diversidade da cena teatral favorece distintas noções de personagem. Os performers diferenciam-se das atrizes de teatro porque afirmam não possuir uma personagem, mas serem a pessoa em si, que acreditam ser no seu cotidiano. No teatro, historicamente, as personagens eram sempre vinculadas a um texto literário, o que já não ocorre com tanta frequência nos dias de hoje. Diversos grupos de teatro priorizam uma criação coletiva ou processos de trabalho colaborativo, com a presença de um diretor, ou não. Mas, nada disso desmerece a personagem, uma noção nodal na construção da teatralidade. Nesse sentido, são os fatores culturais, estéticos e inclusive filosóficos que as modelam através dos tempos.

De acordo com dicionários de língua portuguesa, as definições

comuns de personagem são: figura fictícia de peça teatral, romance, filme, etc.; papel representado por um ator ou por uma atriz para personificar uma figura criada por um autor; pessoa famosa ou que goza de prestígio social; pessoa excêntrica; pessoa definida pelo seu papel social.

Nas definições acima, não há espaço para uma noção mais contemporânea da personagem. Elas sugerem sempre um texto, sendo necessário um autor para uma criação literária da personagem. Se limitam somente a forma humana, a uma pessoa com uma identidade.

Patrice Pavis, em seu Dicionário de Teatro, nos oferece uma noção um pouco mais ampla:

*No teatro, a personagem está em condições de assumir os traços e a voz do ator, de modo que, inicialmente, isso não parece problemático. No entanto, apesar da “evidência” desta identidade entre um homem vivo e uma personagem, esta última, no início, era apenas uma máscara – uma **persona***

– que correspondia ao papel dramático, no teatro grego. É através do uso de **pessoa** em gramática que a **persona** adquire pouco a pouco o significado de ser animado e de pessoa, que a personagem teatral passa a ser uma ilusão de pessoa humana (PAVIS, 1999, p. 285, grifos do autor).

A partir da noção da palavra *pessoa* como ser, como alguém, também a personagem passa a ser considerada uma pessoa. Uma ilusão de pessoa ou mesmo um ser qualquer animado. Mas, ela não poderia ser um objeto? Uma cadeira que conversa com uma mesa? Coisas materiais também podem ser personagens se ganham movimentos que as relacionem.

A palavra personagem surgiu da palavra *persona*, que por sua vez significa máscara. Persona no uso coloquial, é um papel social ou personagem vivido por um ator-atriz. Como afirmou Pavis, a palavra vem do teatro grego, onde cada ator utilizava uma máscara para construir

sua personagem. A persona também pode ser o personagem literário criado por um autor.

Na teoria de Carl Gustav Jung (1875-1961), persona é uma personalidade que o indivíduo apresenta aos outros como real, mas que, na verdade, é uma variante às vezes muito diferente da que de fato existe.

A persona é um arquétipo, que possui como função básica a adaptação do indivíduo ao mundo externo. Ela é uma função psíquica que contribui na adaptação social, nos relacionamentos e trocas entre as pessoas. Ela impulsiona a movimentação em direção ao coletivo e vice-versa.

Jung a define como:

A palavra persona é realmente uma expressão muito apropriada, porquanto designava originalmente a máscara usada pelo ator, significando o papel que ia desempenhar. Como seu nome revela, ela é uma simples máscara da psique coletiva, máscara

que aparenta uma individualidade, procurando convencer aos outros e a si mesma que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel, no qual fala a psique coletiva (JUNG, 2008, p. 53).

Importante frisar que a persona devém constantemente o coletivo. Ela, a persona, simboliza o rosto que usamos para o encontro com o mundo que nos cerca. E podemos ser muitos. A compreensão do indivíduo como um processo, como diferença em relação a si mesmo, como ente aberto para o fora que o constitui. A multiplicidade do ser.

A persona pode diferir muito da personalidade verdadeira do ego, no entanto, estar consciente de que é apenas um papel que se está desempenhando em prol da adaptação ao coletivo e de que isso não vai interferir na vida privada, traz benefícios. Enquanto arquétipo, a persona está contida no inconsciente coletivo. Portanto, ela possui certa autonomia em relação ao ego, podendo “engoli-lo”, a ponto de

fazer o indivíduo se comportar de uma forma unilateral em todas as situações externas, o que gera grandes problemas de adaptação social. Um ego bem estruturado relaciona-se com o mundo exterior através de uma persona flexível, alavancando o desenvolvimento psicológico e o amadurecimento do ser.

É necessário, então, flexibilidade para colocar a devida máscara no momento certo e aprender a tirá-la quando necessário para relaxar dos papéis sociais que nos formam, pois ao longo da vida muitas máscaras serão colocadas, muitas personas serão acionadas. Muitas vezes, a dissolução da identificação com o papel exercido é extremamente necessária para o exercício da multiplicidade do ser.

Como visto anteriormente, o desaparecimento de si pode propiciar a busca de distintas personas, outras máscaras que ficam ocultas por uma necessidade premente de corresponder socialmente a determinados papéis. Quando a máscara gruda na pele e não quer sair, pode ser necessário que ocorra uma situação abrupta, onde, através do choque,

mudamos obrigatoriamente, nos desterritorializamos.

A persona, portanto, tem a ver com os diversos papéis que desempenhamos socialmente. Mas ela é uma máscara.

E no teatro?

Que lugar a personagem teatral ocupa hoje nos processos de produção cênica? Estamos falando de um conceito desvalorizado, em um tempo onde o pós-dramático impõe outros códigos de construção e modelos para o teatro. A ideia da não-representação, ligada a certos aspectos do desempenho, coloca a pessoa/persona antes do personagem? Nesse sentido, a noção de personagem, seja do ponto de vista literário ou entendida como construção da atriz, como ação performativa, é indissociável do gênero dramático?

Voltemos um pouco ao tempo que nos constrói.

Da Grécia Antiga até hoje, a personagem na cena se manifestou de diferentes maneiras, expressando também diferentes concepções de teatralidade. Entre a personagem reforçada com máscara, túnica e

coturno, e aquela vinculada ao corpo sensível da atriz, que compromete tanto a sua estrutura física, como seus processos emocionais e psicológicos, podemos observar que a personagem teatral passou por diferentes nuances, concepções estéticas e procedimentos construtivos. Desse modo, fatores culturais e estéticos que modelam tanto a dramaturgia como a atuação/representação mostraram diferentes facetas/rostos da personagem, tais como máscaras, alegorias, personas, tornando bem complexa sua conceituação, se não fixamos precisamente o contexto sociocultural e o movimento ou gênero ao qual seus autores pertencem.

Quem são os autores? A quem a personagem pertence? Ao autor do texto ou ao artista que a compõe? A personagem é a atriz? Pelo que posso perceber, estas questões podem não ter uma única resposta através do tempo.

2.1 Relação atriz/personagem

Observando ao longo da história do teatro, a distância entre atriz e personagem foi se alargando e encurtando conforme as determinações do momento. Algumas propostas realistas sustentam que a personagem é a atriz em situação de representação. À princípio, existe uma certa relação entre o vínculo atriz-personagem e o resultado de sua construção, quando ocorre uma distância maior entre elas, apresenta características ligadas às virtudes da construção dita física e exterior; já a uma menor distância, são realçados os aspectos emotivos e sensíveis - pois que é priorizada a construção dita interior. Ambos os aspectos, além de se apresentarem como historicamente dicotômicos, pressupõem metodologias de diferentes abordagens, que demonstram a grande bagagem de procedimentos técnicos desenvolvidos ao longo da história do teatro. Estes aspectos nos permitem entender a personagem – pertença à tradição que pertença – como um modelo a ser

alcançado através de um processo de formação e aquisição técnica por parte da atriz. Compreender a personagem mais separada da pessoa da atriz, ou muito próxima a ela, pode comprometer a profissional de teatro na busca de uma composição vinculada a códigos artísticos próprios da linguagem e a procedimentos técnicos específicos. Porém, independente dos recursos utilizados priorizarem uma construção física – como no caso das tradições orientais e as correntes ocidentais que bebem de suas águas – ou se trabalhar exaustivamente com processos de lógica interna e coerência da ação, é necessário que a atriz esteja preparada e treinada sistematicamente nos diferentes princípios técnicos de sua profissão.

A relação atriz-personagem está apoiada em um precário equilíbrio dependente de inúmeros fatores que lhe afetam. É necessário que haja fluidez e coerência, e que ela não extrapole uma lógica maior que constrói a cena e, em geral, a obra como um todo. Deve haver sintonia.

A personagem de teatro, entendida em um sentido contemporâ-

neo/moderno, não é constituída apenas pela vontade de incorporar a entidade fictícia criada pelo autor, mas pela introdução de um conjunto de conhecimentos técnicos que a atriz põe em jogo em sua composição.

Segundo a maioria dos grandes mestres da cena do século XX, a atuação se constitui em um ato de consciência. Ou seja, a atriz não pode apenas confiar em seu talento, mas sim na sua capacidade de utilizá-lo de forma consciente, de acordo com sua vontade, o que exige (alguma) técnica. Como em qualquer área de conhecimento, a liberdade expressiva tem de vir acompanhada de uma disciplina.

A personagem é uma condensação, um devir. Podemos criá-las (ou construí-las) e seremos sempre nós, nós em devir alguém ou alguma coisa, exercendo a nossa multiplicidade de ser, na medida em que entendemos que o indivíduo não é uma coisa só. Uma atriz performa a personagem. Seus afetos movimentam fluxos diversos que, em sua constante repetição, se transformam em força, na busca do universo poético/ ficcional da personagem. A imaginação é uma esperança de

realidade. A personagem resguarda uma virtualidade, que não sai *da* atriz, mas a potencializa. Se dá um encontro entre ambas. Algo as une a um todo, a uma potência de vida. Nós nunca criamos sozinhos, estamos sempre em relação. Somos memória. Mas a memória não é necessariamente pessoal.

A seguir, observemos alguns olhares sobre a cena teatral contemporânea

2.2 Teatralidade e Performatividade

Informalmente, a noção de teatralidade nos remete ao que consideramos exagerado. No cotidiano, alguém nos parece teatral quando se produz fugindo aos padrões vigentes, ou age de forma não habitual – possui um comportamento histriônico - por exemplo. O nosso olhar parece eleger o que o chama, numa via de mão dupla.

A teatralidade é específica do teatro ou faz parte da nossa vida cotidiana?

Os limites entre as áreas cênicas e a vida cotidiana estão cada vez mais esfumados em uma sociedade cada vez mais espetacular. O individualismo e o ilusionismo contemporâneos transformam cada esquina em um palco. Remeto-me à *Sociedade do Espetáculo*, livro do filósofo Guy Debord, onde ele afirma que com o capitalismo nos tornamos uma sociedade espetacular:

*Toda a vida das sociedades nas quais reinam as modernas condições de produção se apresenta como uma imensa acumulação de **espetáculos**. Tudo o que era vivido diretamente tornou-se uma representação (DEBORD, 1997, p. 13, grifo do autor).*

Sim, constantemente o espetáculo faz parte do nosso cotidiano. De que espetáculo ele fala? Debord afirma que o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas a relação entre as pessoas sempre mediada por imagens (DEBORD, 1997, p. 14). O nosso cotidiano é pautado de ilusões. Fantasmagorias modernas. Representações. Teatralidade?

A teatralidade não é mais específica do acontecimento teatral.

Já desde o final do século XIX que as estéticas teatrais vigentes foram confrontadas por diversas questões que colocavam em xeque as noções de teatralidade. Podemos ressaltar o distanciamento do texto teatral ou a diversidade de espaços cênicos, não mais restritos ao prédio

do teatro. Sem o uso do texto, o que garantiria a teatralidade da cena? Com a utilização de outros espaços para a cena que não o edifício do teatro, o que garantiria a teatralidade? O que garantiria sua especificidade diante das outras linguagens cênicas?

Desde então, fez-se necessário buscar parâmetros que pudessem especificar o modo de expressão teatral.

O teórico Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, aponta o surgimento do encenador, no final do século XIX, como um dos fatores que contribuiu para o fortalecimento do teatro como arte autônoma, em meio aos confrontos existentes na época:

A teatralidade não surge mais, pois, como uma qualidade ou uma essência inerente a um texto ou uma situação, mas como um uso pragmático da ferramenta cênica, de maneira a que os componentes da representação se valorizem reciprocamente e façam brilhar a teatralidade e a fala (PAVIS, 1999, p. 373).

A ensaísta Josette Féral é uma das mais importantes estudiosas da questão da teatralidade. O seu livro *Além dos limites*, apresenta uma série de ensaios que transitam por esse universo teórico das artes cênicas. Ela comenta que:

[...] é cada vez mais difícil determinar as especificidades. À medida que o espetacular e o teatral passaram a fazer parte de novas formas, o teatro, repentinamente descentrado, foi obrigado a se redefinir. A partir daí, perdeu suas certezas (FÉRAL, 2015, p. 82).

Corroborando com o que foi dito anteriormente, Féral afirma que novas formas do “teatral” surgiram na modernidade, desestabilizando a área. A noção de teatralidade excede os limites do teatro porque não é uma propriedade, não é da ordem da matéria, a ponto dos sujeitos ou coisas poderem adquiri-la: ter ou não ter teatralidade. “Ela não pertence exclusivamente aos objetos, ao espaço e ao próprio ator, mas

pode investi-los se necessário” (FÉRAL, 2015, p. 108).

Como investir-se de teatralidade?

Espetáculo implica em teatralidade?

Um fator fundamental na afirmação da teatralidade, segundo Féral, é o olhar do outro, do espectador. A teatralidade “acima de tudo, é resultado de uma dinâmica perceptiva do olhar que une algo que é olhado (sujeito ou objeto) e aquele que olha” (FÉRAL, 2015, p. 108). E essa relação pode acontecer por iniciativa tanto do ator como do espectador, no estabelecimento de um jogo que transforma o espaço cotidiano em espaço de representação.

*Ora, o que cria a teatralidade é o registro do **espetacular** pelo espectador, ou até mesmo do **especular**, ou seja, de outra relação com o cotidiano, de um ato de representação, de uma construção ficcional. A teatralidade é a imbricação da ficção com o real, o surgimento da alteridade em um espaço que situa*

um jogo de olhares entre aquele que olha e aquele que é olhado.

Entre todas as artes, sem dúvida é o teatro que melhor realiza essa experiência (FÉRAL, 2015, p. 108, grifos da autora).

O olhar do espectador descortina conscientemente uma outra paisagem do cotidiano, emergindo assim, uma ficção. A teatralidade instituindo-se na alteridade do olhar. A teatralidade não é mais específica do acontecimento teatral.

Féral distingui três movimentos pelos os quais o olhar do espectador reconhece a existência da teatralidade. Considero importante citá-los aqui, pois contribuirão para compreendermos a distinção entre performance e teatro.

O primeiro movimento descrito (clivagem) descrito é o que o olhar do espectador realiza separando a ação ou o sujeito observado do espaço cotidiano que o rodeia.

Assim, isola a ação de seu entorno e, dessa forma, consegue localizá-la em outro espaço, onde a representação pode surgir. Sabemos que, sem essa ruptura no espaço, a ação (até então inseparável do real) não pode dar lugar à ficção. [...] A defasagem entre espaço cotidiano e espaço de representação cria uma primeira dualidade, sem a qual a teatralidade não seria reconhecida, e constrói um primeiro nível de fricção realizado pelo olhar do espectador (FÉRAL, 2015, p. 109).

O espectador não se limita a olhar somente um dos espaços, pois é justamente o jogo dessa fricção entre os dois que, estabelecendo-se, permite a constituição da teatralidade. “Ator e espectador rearticulam os signos, retirando-os de seus sistemas habituais de significação e integrando-os a outro universo ficcional” (FÉRAL, 2015, p. 109).

O segundo movimento que ocorre no olhar do espectador é simultâneo ao anterior - que opõe o espaço cotidiano e o espaço de re-

presentação - é o que opõe realidade e ficção no âmago de uma mesma cena. É da ordem da ilusão.

Efetivamente, cada evento representado inscreve-se, ao mesmo tempo, na realidade (por meio da materialidade sempre presente dos corpos ou dos objetos e também da ação em vias de se desenvolver) e na ficção (as ações e os eventos simulados remetem à ficção, ou pelo menos a uma ilusão) (FÉRAL, 2015, p. 110).

Por seu lado, o espectador percebe as fricções e as tensões entre os diferentes mundos que a teatralidade põe em jogo. Ele lê “o jogo de fricções e tensões perceptível na ação cênica. Tem prazer em reconhecer os signos que se expõem a seu olhar e sua subversão permanente pelo próprio ato de ilusão” (FÉRAL, 2015, p. 110-111).

O terceiro movimento tem relação específica com o ator, com o

equilíbrio precário que ele deve lidar em seu íntimo.

No ator, as forças do simbólico sempre superam o instinto que, no entanto, surge com frequência de modo imprevisto. A beleza do jogo do ator provém, precisamente, desse combate incessante entre a mestria de seu corpo e o permanente transbordamento que o ameaça (FÉRAL, 2015, p. 111).

E o olhar do espectador percebe simultaneamente todos esses movimentos. Ele vê no ator

ao mesmo tempo o sujeito que é a ficção que encarna (a ação que interpreta e a ilusão cênica em que se inscreve; ele o vê ao mesmo tempo como senhor de si e trabalhado pela alteridade, pelo outro em si). Apreende não apenas o que o ator diz e faz, mas também o que lhe escapa – o que diz a despeito de

si mesmo, apesar de si mesmo. Então consegue apreender a extensão da alteridade do ator e a grandeza de ser, a um só tempo, o mesmo e o outro (FÉRAL, 2015, p.111).

A observação de Féral sobre o “transbordamento” da atriz, sobre aquilo que lhe escapa além da ação, sobre a construção dessa noção de uma teatralidade que surge pelo deslocamento simultâneo de forças diversas que constituem um equilíbrio precário, reafirmam a noção do personagem que é o outro, que também é a atriz. Há uma complexa beleza na atuação. A alteridade do ser.

O espetáculo veicula todos os olhares ao mesmo tempo, mas, segundo Féral, é esse último movimento relativo ao ator, que “causa um dos prazeres mais profundos do espectador” (FÉRAL, 2015, p. 111).

A autora considera que esses três movimentos constituem os fundamentos da teatralidade e são suas estruturas constitutivas. Partindo destas considerações, ela propõe a seguinte definição:

a teatralidade não é uma propriedade, uma qualidade que pertence ao objeto, ao corpo, ao espaço ou ao sujeito. Não é uma propriedade pré-existente nas coisas. Não espera ser descoberta. Não tem existência autônoma. Só pode ser apreendida enquanto processo e deve ser atualizada em um sujeito ao mesmo tempo como ponto de partida do processo e sua conclusão. Resulta de uma vontade deliberada de transformar as coisas. [...] No movimento incessante entre o sentido e seu deslocamento, entre o mesmo e o diferente, surge a alteridade no interior da identidade, e a teatralidade nasce (FÉRAL, 2015, p. 112).

Poderíamos considerar, então, que a teatralidade emerge das intensidades dos corpos/matérias/substâncias em movimento, em relação, numa zona limítrofe, o que vai gerar uma ação.

Diante de tais considerações, questiono o que venho chamando

de personagem primordial: será que ela é o que escapa de mim no outro que estou sendo? Essa fronteira de si com o outro já emana a personagem, coloca a atriz em um outro estado de ser, em outro plano. (Pode ocorrer na atriz uma mudança de natureza?)

Esta noção vincula a teatralidade ao teatro tradicional de representação. A performance também possui uma teatralidade? Podemos falar em teatralidade no singular ou no plural, teatralidades?

Em um ensaio publicado em 1985, Féral colocava em franca oposição o conceito de teatralidade e o de performatividade, segundo observa a pesquisadora Sílvia Fernandes em seu livro *Teatralidades Contemporânea*:

[...] uma das principais intenções da ensaísta é definir a teatralidade como resultado de um jogo de forças entre as duas realidades em ação: as estruturas simbólicas específicas do teatro e os fluxos energéticos – gestuais, vocais, libidinais

– que se atualizam na performance e geram processos instáveis de manifestação cênica. Por recusar a adoção de códigos rígidos, como a definição precisa de personagem e a interpretação de textos, a performance apresenta ao espectador sujeitos desejantes, que em geral se expressam em movimentos autobiográficos [...] e tentam, a qualquer custo, escapar à representação e à organização simbólica que domina o fenômeno teatral, lutando por definir suas condições de expressão a partir de redes de impulso (FERNANDES, 2010, p. 123-125).

Em texto posterior, Féral ameniza essa oposição afirmando que a performatividade é um dos elementos da teatralidade e todo espetáculo é uma relação recíproca entre ambos:

[...] enquanto a performatividade é responsável por aquilo que torna uma performance única a cada apresentação, a teatralidade é o que a faz reconhecível e significativa dentro de um quadro de referências e códigos. Não apenas o teatro, mas outras formas de arte como a dança, o circo, o ritual e a ópera procedem da combinação entre diferentes instâncias de performatividade e teatralidade, e o que varia é exatamente o grau de preponderância de uma ou outra ((FÉRAL, 2015, p. 124-125).

Evidencia-se assim a complexa relação entre as duas instâncias. O ato cênico necessita tanto da performatividade quanto da teatralidade para se potencializar.

A arte da performance veio transformando o teatro contemporâneo nas últimas décadas, pois nele infiltrou alguns de seus princípios fundadores:

[...] transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia (FÉRAL, 2015, p. 114).

As práticas performativas redefiniram os parâmetros que nos permitem pensar atualmente a arte. No teatro instala-se um novo paradigma.

A partir de estudos da performance, Hans-Thies Lehmann propôs o conceito de teatro pós-dramático na tentativa de organizar a diversidade da cena contemporânea. Ele notou a emergência de um “campo de fronteira entre performance e teatro à medida que o teatro se aproxima cada vez mais de um acontecimento e dos gestos de autorrepresentação do artista performático” (LEHMANN, 2007, p.223). Féral afirma que

este conceito é pouco eficiente por ser excessivamente genérico. Ela então propõe o teatro performativo, que considera a cena a partir de sua performatividade, o que naturalmente já exclui alguns trabalhos cênicos. Ela indica que:

*No teatro performativo, o ator é chamado a “fazer”, a “estar presente”, assumir os riscos e a “mostrar o fazer”, em outras palavras, a afirmar a **performatividade** do processo. A atenção do espectador se coloca na execução do gesto, na criação da forma, na dissolução dos signos e em sua reconstrução permanente. Uma **estética da presença** se instaura. [...] o teatro aspira a fazer evento (acontecimento), reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrição das ações não possa ser atingido. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior à uma mimese precisa, a uma ficção*

narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação (FÉRAL, 2015, p. 131, grifos da autora).

Será que de fato ele se distanciou da representação?

2.3 Representação/Interpretação

A utilização dos termos interpretação ou representação no teatro nos leva por caminhos distintos. A interpretação propõe imediatamente uma relação com um texto dramático e a impressão que a atriz lhe imprime, sua interpretação de algo, enquanto a representação nos remete a ação da atriz querendo demonstrar algo já existente em um texto, uma “re-apresentação” do mesmo. Já o termo atuação nos remete ao ato em si, ao movimento, ao jogo que se estabelece em cena.

Embora não faça mais sentido discussões sobre a hegemonia de algum dos elementos que compõem o teatro, pois a diversidade da cena

teatral contemporânea tem permitido todas as tendências, observarei algumas noções que considero relevantes neste contexto.

Observando algumas noções de interpretação no *Dicionário de Filosofia*, de Nicola Abbagnano, podemos perceber considerações diversas para o seu significado:

P. Ricoeur ressalta especialmente o conceito de I. como desvendamento de sentidos ocultos, porquanto concebe a I. como algo reservado à compreensão dos símbolos (ou seja, dos signos que têm significados equívocos), ligando-se desse modo também ao sentido que o termo tem no fundador da psicanálise, S. Freud. [...] L. Pareyson, por sua vez, definindo a I. como conhecimento de formas por parte de pessoas “elabora sobretudo as suas características peculiares de inexauribilidade, retomando de algum modo o preceito de Schleiermacher sobre o “saber mais que o próprio autor” (ABBAGNANO, 2007, p. 667).

Podemos considerar a interpretação como desvendamento do oculto ou como uma ampliação de significados que nunca se esgota, pois cada um pode sempre interpretar o texto à sua maneira.

Já Patrice Pavis, em seu *Dicionário de Teatro*, nos oferece a seguinte noção para a interpretação da atriz:

A interpretação do ator varia de um jogo regrado e previsto pelo autor e pelo encenador a uma transposição pessoal da obra, uma recriação total pelo ator, a partir dos materiais à sua disposição. No primeiro caso, a interpretação tende a apagar-se a si mesma para fazer com que apareçam as intenções do autor ou de um realizador; o ator não assume seu papel de utilizador e de transformador da mensagem a ser transmitida: ele não passa de uma marionete. No segundo caso, ao contrário, a interpretação torna-se o local onde se fabrica inteiramente a significação, onde os signos são produzidos

não como consequência de um sistema preexistente, mas como estruturação e produção deste sistema. (PAVIS, 2001, p. 212).

Relevando aspectos mais específicos da interpretação no teatro, Pavis aponta duas maneiras de uma atriz interpretar, sendo uma completamente oposta/ distinta da outra. Vale ressaltar a minha revolta quanto ao apagamento de uma atriz em cena em nome de alguma interpretação alheia a si mesma. Sempre é possível corresponder a uma direção de um espetáculo, mas nunca tornar-se apenas uma marionete.

Segundo Renato Ferracini, ator e diretor do Grupo teatral Lume, ao interpretar um texto, a atriz se coloca ‘entre’ a personagem e o espectador, uma vez que ela precisa traduzir, interpretando os signos literários em signos corpóreos e vocais para a construção de seu papel (FERRACINI, 2013, p.56). Só que haveria uma tendência à repetição de signos sociais hegemônicos, o que podemos compreender, segundo o que foi apontado acima por Pavis, que a atriz pode se transformar em

uma marionete.

De qualquer modo, o termo interpretação nos remete a um texto. O desvelamento de um texto. O texto como centro de onde advém a sua interpretação. Mas não seria o texto apenas mais um dos elementos que compõe a cena? Não há centro. O que ocorre é a encenação.

Quanto ao conceito de representação teatral, Pavis observa que:

O francês insiste na ideia de uma representação de uma coisa que já existe, portanto (principalmente sobre a forma textual e como objeto dos ensaios), antes de se encarnar em cena. Representar, porém, é também tornar presente no instante da apresentação cênica o que existia outrora num texto ou numa tradição teatral. Esses dois critérios – repetição de um dado prévio e criação temporal do acontecimento cênico – estão, com efeito, na base de toda encenação. [...] O teatro não representa algo preexistente, que teria existência autônoma (o texto) e

que se apresentaria uma “segunda vez” nos palcos. É preciso se tomar a cena como acontecimento único, construção que remete a si mesma [...] e que não imita um mundo de idéias (sic) (PAVIS, 2001, p. 338-339).

Quando a cena acontece, ela é sempre única. Não há dúvida que a repetição necessária, que faz parte de todo e qualquer espetáculo, é sempre a descoberta de algo novo a cada vez que ocorre, posto que se há uma atuação no ‘aqui e agora’ ela nunca se repete.

A personagem de um texto existe nas páginas do livro, na relação que se estabelece entre o leitor e o autor/ criador. O pôr em cena/ encenar uma personagem é sempre um ato único e que se diferencia do textual. Ela não representa algo, ela acontece, ela é. “A representação, não é, portanto, ou não exclusivamente, o espetáculo; é tornar presente a ausência, apresentá-la novamente à nossa memória, aos nossos ouvidos, à nossa temporalidade (e não somente aos nossos olhos)” (PAVIS,

2001, p. 340). Configurar o invisível no presente da cena.

Seguindo este conceito, representar envolve o toque da atriz, ou seja, a sua visão de mundo cria a sua forma de representar que é única dentro de sua singularidade. A atriz não se torna a personagem, mas a representa.

Segundo Ferracini, nos dias atuais, esta já é uma questão datada, ultrapassada, a qual já não nos prendemos mais. Em seu livro *Ensaio de Atuação* ele afirma que cada postura tem seu lugar no mundo do teatro contemporâneo:

Não existe mais guerra ou batalha simplesmente porque já não existem centros de rebatimento de diferença. Isso significa que não há, no teatro contemporâneo, um logocentrismo criativo poético teatral, seja ele qual for. Não faz mais sentido querer afirmar uma diferença em relação a um centro hegemônico de significância, ou seja, afirmar alguma espécie de logocentrismo.

Em outras palavras: talvez não caiba mais, no teatro contemporâneo, a postulação de um centro hegemônico, cuja diferença poderia ser o texto de um autor – um textocentrismo; as ações físicas dos atores – um “atorcentrismo”; ou a criação do encenador, um “encenadorcentrismo” e assim por diante. Essa dança de centros, ou ainda a discussão, a reflexão sobre qual centro é o mais eficiente para a criação cênica ou seus processos decorrentes, é simplesmente ridícula (FERRACINI, 2013, p. 63).

Ferracini nos aponta que a “guerra arrefeceu”, pois não há mais a noção de centro e sim de contágios, afetações. Depois do surgimento das artes performativas, o teatro nunca mais foi o mesmo:

O território da arte cênica, ou mais especificamente do teatro, abarcando a dança e a performance art, passam a

ser, nas considerações contemporâneas, uma multiplicidade de procedimentos cujos processos de criação não são lineares, mas rizomáticos, pautados por uma completa independência dos elementos constitutivos da cena, cada qual com sua dramaturgia própria, e cujas influências e inspirações costumam ser completamente multidisciplinares [...] Não existe mais uma dramaturgia (textual, corporal etc.) a ser seguida, mas o processo se dá por opções dramáticas, ou seja, a poética cênica se constrói por camadas sobrepostas e em relação de retroalimentação e fluxo contínuo dos agenciamentos dramáticos singulares, sejam eles corpóreos, textuais, imagéticos, espaciais etc A criação ou seus processos não mais se conceituam ou se realizam a partir de um suposto centro de criação, mas agenciam periferias independentes, todas elas “diferenças”, gerando um grande monumento cênico (FERRACINI, 2013, p.64-65).

Segundo ele, a diversidade da cena contemporânea não permite mais a hegemonia de um centro irradiador de “verdades”. A consideração de múltiplas dramaturgias para cena lhe dá um caráter rizomático que esfumaça essas questões. Não há mais um logos detentor de uma “verdade”. Ou seja, com toda razão, essa discussão perdeu o sentido.

2.4 Atuação

Venho optando em utilizar o termo “atuação”, por acreditá-lo mais descentralizado, menos analítico e mais vinculado a uma atitude cênica no aqui e agora. O termo nos remete à performatividade de uma atriz. Ele é menos abstrato e compromete o momento presente com uma realidade imediata, pois atuação implica em ação. A atuação movimenta e relaciona todas as intensidades, todos os afetos, todos os elementos em jogo no trabalho da atriz, sem hierarquizá-los. Independente de representar ou interpretar algo, primeiro atua-se.

Nesse sentido, alinho-me à noção apontada por Ferracini quando propõe que:

Mesmo considerando que o ator interprete ou represente, que o dançarino dance e que o performer performe, todos eles atuam no espaço-tempo entre elementos cênicos em busca de gerar um território poético. Atuam pela ação mesmo de atuar, de modificar, de possibilitar, de experimentar. O ator atua “com” sua performance. Portanto, fica claro que “atuar” se distancia em muito de representar uma personagem ou utilizar-se de alguma técnica de atuação. O verbo atuar aqui funciona como um disparador de processos. “Atuar”= disparar processos de compartilhamento de sensações, utilizando-se da materialidade corpórea como meio (FERRACINI, 2013, p, 70-71).

Todos os elementos que compõem o rizoma cênico são detonadores de afetos que podem emergir das relações que se estabelecem numa atuação. A atriz dinamiza suas energias potenciais para tornar o seu ato vivo, orgânico, seja em uma performance ou em uma peça de teatro.

Mas, como veremos mais adiante, como diferenciar a atuação da atriz de teatro e da performer? Os artistas de performance costumam apontar como uma das diferenças básicas entre a sua prática e a das atrizes de teatro, como visto anteriormente, a questão da personagem, que não existe em seu trabalho, pois é sempre a pessoa do performer que se coloca no presente da situação. Segundo Féral, a performatividade e a teatralidade é que compõem uma cena, e sua definição depende de um maior ou menor grau de uma ou de outra. Alinho-me a esta ensaísta francesa, quanto à sua proposta de *Teatro Performativo*, compreendendo que ambas as noções - performatividade e teatralidade - dependem de fluxos energéticos que atuam no aqui e agora e geram uma potência poética.

Seja qual for o estilo, o trabalho da atriz realiza-se/ atualiza-se no aqui e agora. A performer atriz transborda a personagem, seja em que tempo for, realiza-se, presentifica-se no aqui e agora. Ela não cessa de devir algum virtual de si, que pode ser a personagem. Atua-se.

2.5 Personagem e Rizoma

Agora preciso falar sobre a personagem em mim... Sobre o vento que sopra segredos nos meus ouvidos e ontologicamente me desterritorializa, fundando um lamaçal movediço de possibilidades de ser. A territorialidade de uma identidade aceita socialmente, de uma persona que funciona em um determinado cotidiano, não garante que fluxos diversos não venham se intrometer em seus castelos e os desmanchar como se fossem de areia.

Uma personagem pode reterritorializar constantemente uma atriz. Pois, ser atriz é ser puro devir. É fazer de sua própria vida um grande laboratório; uma intensa e constante pesquisa sobre a atuação, e conseqüentemente, sobre si mesma. Formar rizoma com o mundo, com as circunstâncias que a cercam. Ser afetada pelos céus e pelos infernos desta condição (sem dicotomias).

Serei aquilo que me funda, mas que não sei ser. É a personagem que dá visibilidade ao que não sei de mim (ou do mundo). Algo novo, como o amanhecer a cada dia. Deixar-me afetar por tudo o que me cerca, filtrando sombras e raios de sol. Construir linhas de fuga para uma existência intensa e efêmera. Intensidades máximas! Ser com tudo e todos. Determinar a potência destes seres que surgem pelo agenciamento de diversas multiplicidades. Estabelecer uma máquina de relações pulsantes: texto, personagem, cenário, figurino, sonoplastia, maquiagem e etc. como parte de um plano de consistência, fluxos que me atravessam. Uma personagem que sou eu mesma (?) aqui e agora.

Contaminações. Eu? Ela? Eu + ela? Ela + eu? Nós? Entre. O rizoma².

Na filosofia de Deleuze e Guattari o rizoma é o conceito vital que dá conta da noção complexa de multiplicidade. Para eles, a multiplicidade é a própria realidade. Seus princípios característicos dizem respeito aos seus elementos ou singularidades. As relações entre essas singularidades constituem devires, acontecimentos. Em um rizoma, qualquer ponto se conecta a outro, mesmo quando esses pontos são de naturezas diferentes. Ele procede por variação, expansão, captura, contágio, conquista. É um eterno devir.

A atriz é puro devir. A personagem é um devir que há na atriz. É possibilidade de ser de um corpo vivo. É como o filme da memória que se atualiza em mim. A memória que se cria no contágio com o presente,

² Conceito criado pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari “Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre ‘entre’ as coisas: ele não é objeto de reprodução. À diferença das estruturas arbóreas, o rizoma não cria raízes; possui inúmeras possibilidades de saída. Não é múltiplo porque a cada ‘encontro’, não apenas se multiplica, mas se contagia, e por isso também não é uno” (GALVÃO, 2005, p. 26)..

que a estimula. Seja na construção de uma personagem, de um texto dramático ou em uma criação da atriz. É movimento. São multiplicidades de todas as ordens em fluxo. Ser atriz é estar entre. Entre nós.

Segundo Eleonora Fabião:

“Entre” não é lá nem cá; não é antes nem depois; não é isto ou aquilo; não é eu, você, nem o outro. Ou ainda, “entre” não é, pois acontece como espaço-tempo de indeterminação, como campo de relação, como corpo em transição. Estar entre, sugiro, é a própria condição do corpo vivo (FABIÃO apud BONFITTO, 2013, p. 03).

Corpo vivo que vai formando e sendo formado por todas as intensidades sociais e históricas e por cada uma e todas as relações que vive. Corpo vivo que vibra entre o nascimento e a morte.

Entre a “colisão” da experiência e o encontro de algum “eu” no ato criador. A contradição. A contaminação. A porosidade. As camadas

do tempo. A memória. Virtuais que se atualizam na atriz. Uma zona de contágios. Uma zona de desamparo. Uma zona de indeterminação, onde existem várias possibilidades.

Este pode ser o lugar do surgimento da personagem. A personagem enquanto obra de arte.

Este é o estado da atriz à beira de/ na eminência de – em um constante devir algo ou alguém à atualização de alguma percepção de sua memória (espírito). E o tempo/ espaço entre algum estímulo percebido neste sentido e sua atualização é uma questão a ser pesquisada. É o que identifico em Bergson como a *zona de indeterminação*, zona vital ao surgimento do ato criativo. O impulso vital necessário para alimentar a chama da vida. De sua dimensão depende o nosso devaneio.

A *diferença de natureza* não nos ajudaria a compreender o conceito de *rizoma*? Algo que vai se transformando à medida que se contamina por todos os fluxos que estão a sua volta? Quando Bergson nos fala de uma diferença de grau, implica em algo que se mistura, mas não muda

de natureza, ao passo que, em um rizoma, as contaminações promovem mudanças de natureza. A contaminação vai transformando-o. Ao contrário das formações arborescentes, que mantêm um centro enraizado.

Uma personagem poderia ser vista por este prisma?

Na verdade, o fluxo de uma atuação vai transformando a atriz intensivamente. Em seu contínuo devir personagem, paisagens emergem desta situação rizomática por si, transformando-a continuamente, constituindo uma espécie de zona de contágios. A paisagem é como uma zona de contágios. A paisagem se constitui como plano de imanência habitado pela personagem e pela atriz.

Considero também a cena como uma *zona de contágios* de todas as ordens. A zona de contágio é um “local” de construção de afetos. (Quando utilizo a palavra local entre aspas é porque não estou me referindo a uma localidade física, mas sim a uma região invisível entre os fluxos em relação, numa cena).

O conceito de *rizoma* criado por Deleuze propõe que, a medida em

que algo vai contaminando-se rizomaticamente, essas contaminações acarretam *mudanças de natureza*. A cada contágio ele se transforma. É um processo qualitativo, difícil de ser mensurado. É da ordem do tempo. Deleuze falando sobre as multiplicidades contínuas afirma que “[...] para Bergson, a duração não era simplesmente o indivisível ou o não mensurável, mas sobretudo o que só se divide mudando de natureza [...]” (DELEUZE, 2012, p. 33). Transformando-se.

A atriz vai transformando-se em sua criação, já que o corpo é memória e a criação é memória. Como acioná-la, então, não como uma cópia de algo que já aconteceu – uma lembrança – imagem – mas como motor/potência para o “aqui e agora” da personagem? Como acionar esse impulso vital?

“É a experiência inconsciente de um corpo atuante que acontece em uma zona de fronteira” (FERRACINI, 2013, p. 87), afirma Ferracini, referindo-se ao que ele chama de “zona de turbulência”. Ele a explica: “A criação por meio da memória (que em si já é criação, mas falamos

a partir de agora de um processo construído, estético) se dá em uma zona de forças (in)constantes, à qual dei o nome de *zona de turbulência*” (FERRACINI, 2013, p. 86).

Será que o conceito de “zona de turbulência” proposto por Ferracini tem semelhança com a “zona de indeterminação” sugerida em Bergson?

A zona de turbulência, segundo Ferracini, é a relação que ocorre entre o “corpo” e o que o cerca, quando estão presentes na ação que realizam. Relação entre os fluxos de si com os fluxos do outro. Essa situação de turbulência gera um acontecimento. Um encontro.

Já a zona de indeterminação, para Bergson, é o momento de liberdade de escolha, quando recebemos um estímulo que não segue imediatamente para uma ação motora, pois ocorre um afrouxamento no sistema que nos permite agir de outra maneira, diferente da habitual. Ambas as “zonas” parecem ser um momento de potencialização para um ato criativo. Mais adiante nos deteremos melhor sobre esta questão.

2.6 A personagem como um devir (*Corpo sem Órgãos*)

São os afetos de um corpo sem órgãos que determinam o tempo de uma personagem? Um CsO³ se realiza através de contágios e fricções de todas as ordens.

O CsO foi uma ideia criada por Antonin Artaud no início do século XX, que propunha que cada um ‘fizesse’ seu corpo, pois do contrário, ele de nada valeria. Artaud declarava guerra contra o que ele considerava um ‘corpo estrangulado’:

³ Conceito criado pelos filósofos Gilles Deleuze e Felix Guattari “Ao corpo sem órgãos não se chega, não se pode chegar, nunca se acaba de chegar a ele, é um limite. Diz-se que é isto – o CsO – mas já se está sobre ele – arrastando-se como um verme, tateando como um cego ou correndo como um louco, viajante do deserto e nômade da estepe. É sobre ele que dormimos, velamos, que lutamos e somos vencidos, que procuramos nosso lugar, que descobrimos nossas felicidades inauditas e nossas quedas fabulosas, que penetramos e somos penetrados, que amamos (DELEUZE e GUATARRI, 2012, p. 12).

*Enquanto não mudarmos a anatomia do homem atual, nada poderá ser feito pela poesia, nem por nenhuma espécie real e **CORPORAL DE LIBERDADE!** Mas para remediar isto. (...) É preciso uma guerra de verdade, com armas, munições e homens decididos a tudo (ARTAUD, 1968, p. 3, grifo do autor).*

Deleuze e Guattari atualizaram essa ideia do corpo sem órgãos artaudiano no contexto da contemporaneidade. Embora reconhecendo em Artaud um visionário, também observam que ele sucumbiu aos territórios sociais cristalizados de sua época.

Tentando melhor compreender o CsO, alinho-me às pistas oferecidas pelo filósofo Paulo Petronílio, quando ele afirma que um CsO seria um

Corpo marginal, corpo-lazer, corpo-dança, corpo-doente, corpo-profano, corpo-sagrado, corpo cordão ligado ao mundo. Corpo-desejante, corpo sem órgãos. Corpo. Nada mais. O corpo é

um complexo agenciamento que anula pensamento e ação e se declara suficiente. [...] É o meu corpo que faz com que eu seja sempre inédito no mundo e jamais retome o mesmo gesto. Corpo é acontecimento. Sempre atual e actual. Existe sempre na ordem do “agora”. Corpo é presenteísmo. E ao mesmo tempo é a fusão de todos os tempos, todos os lugares e não lugares. O corpo é o local da cultura. É o nosso território e ao mesmo tempo a desterritorialização de tudo: da noção de pessoa, de identidade, de eu, de ser, de sujeito. É a nossa casa, nosso lugar e o nosso não lugar no mundo. Meu corpo é a minha representação. E ao mesmo tempo anula a representação inclusive de si mesmo, pois somos sempre inéditos no mundo. Nunca repetimos o mesmo gesto (PETRONÍLIO, 2016, p.18).

O CsO é o aqui e agora da mais explícita e concreta realidade humana, quase como se pudéssemos retirar do corpo todas as suas

amarras históricas, herdadas de uma genealogia ocidental. O que ele vem abolir é exatamente uma visão do corpo limitada à matéria concreta de um corpo funcional, como se ela se restringisse àquilo que vemos e tocamos, o que pressupõe que podemos considerar como corpo exclusivamente aquilo que é registrado pelos sentidos. Esta ideia envolve implicitamente a percepção do corpo/soma/organismo como uma entidade em si, alheio à constante afetação do ambiente, um corpo alienado de si.

O CsO é povoado exclusivamente por intensidades, somente elas o traspassam, somente elas circulam por ele. O CsO as produz e as distribui de forma intensiva e não extensiva.

O que é o CsO se não as nossas próprias linhas de fuga? Ele não seria um retorno a si mesmo? O lugar dos nossos devires! O corpo enquanto experiência de vida e na vida.

Experiências que nos afetam, nos marcam e nos transformam. Intensidades múltiplas. Pois, um Cso se realiza através de contágios e fricções de todas as ordens.

Assim é como a personagem se relaciona com o mundo. É como ela entra em devir com tudo que a cerca. É isso que a põe em movimento e lhe dá vida. Indica rotas de fuga. E...

[...] há devires que operam em silêncio, que são quase imperceptíveis. [...] Os devires são geografias, são orientações, direcções, entradas e saídas. Há um devir- mulher que não se confunde com as mulheres, o seu passado e o seu futuro, e é necessário que as mulheres ingressem neste devir, para escapar ao seu passado e ao seu futuro, à sua história. [...] Devir nunca é imitar, nem fazer como, nem uma sujeição a um modelo, seja ele de justiça ou de verdade. Não há um termo de que se parte, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar (DELEUZE e PARNET, 2004, p.12).

Nem ponto de saída nem de chegada, mas processo, instante, busca!

Entramos eu/personagem em fluxo com a realidade ou ficção, ou fricção com o que nos cerca. Ficamos entre mundos, numa vida suspensa. “Não existência” de ser, mas do “ser” /estar sendo. Entre. É um exercício de deslocamento que me situa. A personagem, momentaneamente, me territorializa. A cena faz isso. Zona de contágio absoluta. Zona de desamparo.

Minha grande saúde é a personagem. A cena como ponte ou porto. Pois, a multidão da atriz precisa ganhar corpo, consistência, endiabrar-se numa cena, e não sucumbir ao cenário decadente das nossas amarras.

Em cada um de nós, há como que uma ascese, parcialmente dirigida contra nós próprios. Somos desertos, mas povoados de tribos, de faunas e de floras. Passamos o tempo a ordenar essas tribos, a dispô-las de outro modo, a eliminar algumas delas, a fazer prosperar outras. E todas essas tribos, todas essas multidões, não impedem o deserto, que é a nossa própria

ascese. Pelo contrário habitam-no, passam por ele, sobre ele. [...] O deserto, a experimentação sobre si próprio, é a nossa única identidade, a nossa única oportunidade para todas as combinações que nos habitam (DELEUZE e PARNET, 2004, p. 22).

Nossas tribos, faunas, multidões é que configuram a nossa singularidade. O que não implica na não existência dos desertos, que também nos alimentam. Quando o filósofo nos fala que o nosso deserto é nossa própria ascese, são os nossos espaços vazios e devaneios necessários ao ato criativo.

Quando pensamos nas filosofias antigas, nos remetemos à busca por uma verdade como prioridade, o pensamento como vontade de verdade. Já no plano de imanência moderno, o pensamento é vontade de criação. O movimento do infinito tomou conta da imagem moderna do pensamento. Ele não está mais centrado no sujeito (PELBART, 2015,

p.188). Deleuze aponta que:

O movimento tomou tudo, e não há lugar para um sujeito e um objeto [...]. O que está em movimento, é o próprio horizonte: o horizonte relativo se distancia quando o sujeito avança, mas o horizonte absoluto, nós estamos nele sempre e já, no plano da imanência (DELEUZE, 1992, p. 40).

É uma via de mão dupla. O plano de imanência encurta a distância do horizonte. Não há distinção entre ele e eu. Essa é a paisagem que se desenha que não é da ordem do material, e que me serve a captura de uma personagem.

A paisagem pode ser o plano de imanência da personagem?

3. MECANISMOS DE CAPTURA

Como tornar visível o invisível?

Como dar vida a uma personagem? Incorporá-la ou resgatá-la em mim?

Dar vida a uma personagem é exatamente desvelar/descortinar suas *paisagens*. Paisagens estas, que emanam da invisível magia desse estado de ser (o emprego da palavra magia não tem nada a ver com misticismo).

É preciso buscar em você – a atriz – esse lugar que criará um espaço de existência para este ser. Para esta qualidade de ser dentro daquele conjunto de circunstâncias. Relacionar-se.

Sou professora do Departamento de Artes Cênicas, do Instituto de Artes, da Universidade de Brasília há 28 anos, onde venho ministrando disciplinas na área de Interpretação. Quase sempre me coube trabalhar com o sistema Stanislavski. Durante alguns anos experimentei com alunos em sala de aula um exercício denominado como *espaço íntimo* da personagem. Era uma busca de materialização da mesma. Buscá-

vamos a corporificação da proposta de personagem indicada em um texto dramático.

Este exercício surgiu da necessidade de tirar a compreensão da personagem apenas do racional. Corporificar o invisível intuído nas pesquisas. Já que muitos alunos possuíam uma boa compreensão intelectual, mas não a levavam para a construção de sua personagem, nem para a cena. Escrever uma boa biografia da personagem não significava uma boa atuação, mas sim a criação de um arsenal de memórias que não se atualizavam na personagem e conseqüentemente não resultava em credibilidade. Faltava a este exercício do espaço íntimo alcançar os outros, afetar-se/ relacionar-se não só com as coisas, mas com os outros; utilizar impulsos diferentes do racional; expandir-se para além do individual, pois é no jogo dos desejos diversos que, rizomaticamente, as lembranças vão se atualizando e criando paisagens para uma personagem. Estabelece-se uma zona de desamparo propícia ao novo.

É preciso ativar imagens-lembrança da personagem nos afetos

da atriz. Associações. A memória. Somente através de uma via de mão dupla (da necessidade, do motor do desejo?) é possível vislumbrar a personagem, o que lhe confere uma existência de fato. Atualizam-se os virtuais da memória da atriz- personagem, que se fundem na cena. Elas se relacionam. Explicitam-se as paisagens.

Ferracini aponta o que seria uma memória que é virtualidade:

[...] o corpo virtualiza a memória – muito diferente de um acumular – numa relação dinâmica entre um estar-no-mundo adaptado e sensações independentes de nossa percepção ativa do mundo. O corpo negocia a atualização de uma ação presente com a sua própria duração presente. A atualização da duração presente e do próprio presente enquanto ação se dá por entrecruzamentos, relações, ações paradoxais e afetos receptivos e ativos coexistentes. Em outras palavras: o mundo é a dinâmica ativa/receptiva, atualização/virtualização da

própria duração no/do corpo. A relação e diagonalização entre essas memórias são, em última análise, coexistências virtuais que habitam nosso presente atual. A memória não é acúmulo de lembranças, mas virtualidades potentes e presentes num corpo-agora (FERRACINI, 2013, p.81).

Nossa memória é uma grande potência de criação através da atualização de seus virtuais no presente. Vale lembrar que o virtual não se opõe ao real, mas ao atual. Ao que Deleuze exemplifica citando Proust, quando este se refere aos estados de ressonância: “reais sem serem atuais, ideais sem serem abstratos e simbólicos sem serem fictícios” (DELEUZE apud FERRACINI, 2013, p. 81).

Mas, como transformar uma memória em produto artístico?

3.1 O tempo redescoberto em Proust

É que a própria Memória implica “a estranha contradição entre a sobrevivência e o nada, a dolorosa síntese da sobrevivência e do nada” (PROUST apud DELEUZE, 2006).

O tempo enquanto camadas e mais camadas? De memórias? Lembranças? Reminiscências? Ressonâncias? Essências? Passado, presente, futuro? Lentidão? Pressa? Instante? Movimento. Sujeito. Tudo é movimento, é transformação. O mundo é movente.

De que mundo falo? De que lugar?

Falo do lugar de uma mulher, mãe de dois filhos, professora da Universidade de Brasília há 28 anos, atriz há 40 anos, que anda tendo experiências diversas de si.

De que tempo falo?

O tempo pode ser o de agora, mas o que isto significaria? O que é o tempo de agora? O que fazer com o passado? Como considerar o futuro? O que fazer com as lembranças que nos assolam? Um determinado momento de vida onde se pode descobrir que o mundo é maior, mais do que a carne que te cobre os ossos (o próprio umbigo)? Como seremos investidos da capacidade de participar do nosso próprio tempo se muitas vezes, não estamos em *nós*? Desaparecemos naquilo que pensamos ser. Nos esquecemos. Em uma sociedade capitalista, neoliberal, copiamos acreditando criar. Repetimos fórmulas sem perceber a diferença que se estabelece e que nos constitui.

Como veremos a seguir, só o ato criativo é capaz de nos restituir uma “verdade”, uma “essência”. Como transformar a vida em obra de arte? A experiência do agora pode nos dar a dimensão do tempo.

Neste sentido, como compreender a noção de *personagem* diante das novas configurações da cena contemporânea? Como a minha história pessoal conecta-se a uma subjetividade maior, não transcendente, mas

horizontal? O que significa não só uma noção, mas *uma personagem fora do seu tempo*? Como considerar a memória e o tempo no trabalho criativo da atriz? Qual é o tempo de agora ou, como redescobrir o tempo?

Perseguindo alguma compreensão, ousou algumas capturas. Lanço-me em alguns caminhos e reencontro referências que me são caras. A obra do escritor Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido*, é uma delas. A obra não nos fala simplesmente de memórias, tempo, mas sim do aprendizado da vida de um homem de letras. Nela, há uma busca inconsciente de um sentido para a vida, uma busca da “verdade”. É encantadora a sua persistência na construção dessa busca. Na reconstrução de um tempo perdido, ou de um tempo redescoberto.

Remeto-me aqui ao tempo redescoberto em Proust, segundo análise do filósofo Gilles Deleuze em seu livro *Proust e o signos*.

Em busca do tempo perdido, segundo o filósofo, é a produção de uma verdade procurada. Como não existe *uma* verdade, ele identifica ordens do tempo pela determinação dos temas abordados e pelo movimento

do texto, que não necessariamente seguem uma ordem pré-definida. Essas ordens de tempo referem-se à verdade (ou seja, a algum sentido), são ordens de verdades daquele universo. E como Proust considera que toda verdade deve ser produzida, Deleuze refere-se também em sua análise à ordens de produção. Ele afirma que Proust insiste que “a verdade é produzida por ordens de máquinas que funcionam em nós, extraída a partir de nossas impressões, aprofundada em nossa vida, manifestada em uma obra” (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 139). E toda produção parte de uma impressão, pois que esta reúne o acaso do encontro e a necessidade de um efeito. (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 140) Embora o sentido (a verdade) não esteja na impressão, nem tão pouco na lembrança, ele se confunde com o *equivalente espiritual* da impressão ou lembrança “produzido pela máquina involuntária de interpretação” (PROUST apud DELEUZE, 2006, p.140). O interpretar é a faculdade que produz o sentido, a lei ou a essência. E essa noção de equivalência espiritual é o que propicia um novo laço entre lembrança

e criação, tornando-os fundantes em um processo de produção considerado como obra de arte. A obra é onde podemos produzir o nosso tempo. O jogo entre as ordens distinguidas por Deleuze é o que possibilita uma identificação do leitor com a obra. Não há supremacia de nenhuma delas. São fragmentos, mas todas são organizadas de forma autônoma, compartilham totalidades em si. Assistir ao nascer do sol, por exemplo, ou ouvir uma música pode desencadear impressões que geram associações que remetem a lembranças que acionam memórias, virtuais que podem atualizar-se em um ato criativo.

Deleuze observa que a busca de Proust é uma experiência das reminiscências e das essências, o que ele identifica como um certo *platonismo* proustiano. Platão foi o grande pioneiro na consideração da memória como parte de uma teoria geral do conhecimento. Presentimos em Proust o platonismo, porém há uma clara diferença entre os dois, segundo Deleuze:

[...] a reminiscência platônica tem como ponto de partida qualidades ou relações sensíveis apreendidas umas nas outras, tomadas em seu devir, em sua variação, em sua posição instável, em sua “fusão mútua” (como o igual que, sob certos aspectos, é desigual, o grande que se torna pequeno, o pesado que é inseparável do leve...). Mas esse devir qualitativo representa um estado de coisas, um estado do mundo que, mais ou menos e segundo suas forças, imita a ideia. E a ideia como ponto de chegada da reminiscência é a essência estável, a coisa em si separando os contrários, introduzindo no todo a justa medida (DELEUZE, 2006, p. 103).

O que é apontado acima não é o que ocorre na obra proustiana, onde, segundo o filósofo, a instabilidade reina entre subjetividades e essências:

Não é absolutamente o que acontece na Recherche: o devir qualitativo, a mútua fusão, “a instável oposição” são inscritos num estado d’alma e não num estado de coisas ou do mundo. Um raio oblíquo do sol poente, um perfume, um sabor, uma corrente de ar, um complexo qualitativo efêmero são valorizados apenas pelo “lado subjetivo” em que penetram. É por essa razão que a reminiscência intervém: a qualidade é inseparável de uma cadeia de associação subjetiva que não estamos isentos de experimentar quando a sentimos pela primeira vez (DELEUZE, 2006, p. 103).

A reminiscência proustiana é o que se inscreve na subjetividade de agora e não goza de nenhuma estabilidade.

Platonicamente falando, “aprender é ainda lembrar”, onde a memória importa enquanto um meio que favorece o aprendizado. E o aprendizado é sempre uma interpretação de signos. “Tudo que nos

ensina alguma coisa emite signos, todo ato de aprender é uma interpretação de signos ou de hieróglifos” (DELEUZE, 2006, p. 4) Segundo Deleuze, a obra de Proust é pautada muito mais no aprendizado dos signos emitidos pelos diversos mundos do qual participa, do que apenas pela exposição de memórias. É uma leitura dos signos emitidos pelo universo proustiano. “Os signos são objetos de um aprendizado temporal, não de um saber abstrato. Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados” (Idem). É da ordem qualitativa do temporal.

Deleuze organiza os grandes temas da vida do personagem/ herói proustiano, segundo as ordens do tempo, que abarcam signos diversos: signos mundanos, signos amorosos e signos sensíveis.

Todos os signos: mundanos, do amor e até mesmo os signos sensíveis, podem ser signos de um tempo que se perde, de um tempo “perdido”. Um signo está sempre vinculado ao *objeto* que o emite e a uma subjetividade que o apreende. Porém, como encontrar a verdade,

ou as verdades do tempo perdido? Como “reencontrar” o tempo?

*Os signos mundanos, os signos amorosos e mesmo os signos sensíveis são incapazes de nos revelar a essência: eles nos aproximam dela, mas nós sempre caímos na armadilha do objeto, nas malhas da subjetividade. **É apenas no nível da arte que as essências são reveladas.** Mas, uma vez manifestadas na obra de arte, elas já se haviam encarnado, já estavam em todas as espécies de signos, em todos os tipos de aprendizado (DELEUZE, 2006, p. 36, grifo meu).*

Deleuze aponta que os signos permitem-nos vislumbrar as “essências”. Porém, são os *signos da arte* que nos oferecem revelações, porque os signos da arte são os únicos imateriais. Todos os outros estão ligados a um objeto ou a um sujeito, sendo que somente a arte espiritualiza - aí consiste a sua superioridade sobre os signos da vida.

E podemos então reencontrar o tempo perdido. Contactar essências.

*O que a arte nos faz redescobrir é o tempo tal como se encontra enrolado na essência, tal como nasce no mundo envolvido da essência, idêntico a eternidade. O extratemporal de Proust é esse tempo no estado de nascimento e o sujeito-artista que o redescobre. Por essa razão, podemos dizer com todo rigor que só a obra de arte nos faz redescobrir o tempo: a obra de arte é “o único meio de redescobrir o tempo perdido”. Ela porta os signos mais importantes, cujo sentido está contido numa complicação primordial, verdadeira eternidade, **tempo original absoluto** (DELEUZE, 2006, p. 44, grifo meu).*

Assim, o tempo perdido também é reencontrado na obra de arte. Como se o percebêssemos também como tempo original absoluto. Essa *complicação primordial*, traduzindo-se como essências moventes

eternas, que se repete, diferenciando-se a cada vez.

É que a essência é em si mesma diferença, não tendo, entretanto, o poder de diversificar e de diversificar-se, sem a capacidade de se repetir, idêntica a si mesma. Que poderíamos fazer da essência, que é diferença última, senão repeti-la, já que ela não pode ser substituída, nada podendo ocupar-lhe o lugar? Por essa razão uma grande música deve ser tocada muitas vezes; um poema, aprendido de cor e recitado. A diferença e a repetição só se opõem aparentemente e não existe um grande artista cuja obra não nos faça dizer: “A mesma e no entanto outra.” [...] Na verdade, diferença e repetição são as duas potências da essência, inseparáveis e correlatas (DELEUZE, 2006, p. 46-47).

Então, a essência é pura diferença que se diversifica em sua repe-

tição. Ela é temporalidade. Redescobrimos o tempo. Esta ideia oferece-me pistas sobre o que estou chamando neste trabalho de *personagem primordial*. Quando criamos uma personagem, ou construímos o papel de uma personagem de um texto dramático, entramos em contato, ou vamos nos transformando, à medida que repetimos sua forma, à medida que utilizamos alguma técnica de aproximação como busca de captura. Ocorre uma imersão naquela diferença constituída da essência, que se insinua, que nos constitui. A repetição pode mover a memória e promover diferenças.

Proust atualizou para nós o seu mundo de memórias que reverberam em camadas distintas. Em uma de suas mais famosas e belas passagens de *Em busca do tempo perdido – No caminho de Swann*, ele descreve o seu estranhamento e prazer em degustar uma *madeleine* (típico bolinho francês) com chá:

[...] levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer

um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com migalhas do bolo, tocou meu paladar, estremeci, atento ao que se passara de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção de sua causa. Esse prazer logo me tornara indiferente às vicissitudes da vida, inofensivos seus desastres, ilusória sua brevidade, tal como o faz o amor, enchendo-me de uma preciosa essência: ou, antes, essa essência não estava em mim, era eu mesmo. Cessava de me sentir medíocre, contingente, mortal. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligada ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. De onde vinha? Que significava? Onde apreendê-la? Bebo um segundo gole que me traz um pouco menos que o primeiro. É tempo de parar, parece que está diminuindo a virtude da bebida. É claro que a verdade que procuro não está nela, mas em mim. A bebida a

despertou, mas não a conhece, e só o que pode fazer é repetir indefinidamente, [...] deponho a taça e volto-me para meu espírito. É a ele que compete achar a verdade. Mas como? Grave incerteza, todas as vezes que o espírito se sente ultrapassado por si mesmo, quando ele, o explorador, é ao mesmo tempo o país obscuro a explorar e onde todo o seu equipamento de nada lhe serve. Explorar? Não apenas explorar: criar. Está diante de qualquer coisa que ainda não existe e a que só ele pode dar realidade e fazer entrar em sua luz. [...] torno a apresentar-lhe o sabor ainda recente daquele primeiro gole e sinto estremecer em mim qualquer coisa que se desloca, que desejaria elevar-se, qualquer coisa que teriam desancorado, a uma grande profundidade; não sei o que seja, mas aquilo sobe lentamente; sinto a resistência e ouço o rumor das distâncias atravessadas (PROUST, 2006, p. 71-74).

A maneira sensível e ampliada como Proust descreve sua intensa viagem através do paladar e do sabor testemunham as relações complexas de imanência entre a matéria e o espírito. É como se sua narrativa atualizasse dimensões distintas de um mesmo momento. Fragmentos do tempo. “Um pouco de tempo em estado puro” (PROUST apud DELEUZE, 2006, p. 57). Seu texto é a arte produzida pelas ressonâncias de uma memória espírito.

Como que o movimento da *madeleine* descrito por Proust assemelha-se ao ato de estar em cena?

Análogo à experiência narrada acima, surgida de um sabor e de um aroma, em uma atuação, as memórias são preciosas como ignição do processo de criação ou de construção da personagem. Não importa mais a fidelidade ou não a uma realidade anterior, mas sim o encontro de uma intensidade, de uma potência no tempo que se transforma em força criativa. Ocorre o encontro de alguma essência/verdade. No ato de criação ultrapassamos a memória, congregando-a à imaginação no

tempo. A memória ressoa e vai além.

A arte, então, pode ser produtora de memórias, como observa Deleuze:

No decorrer da Recherche, se a ressonância como êxtase aparece como a meta final da vida, não se percebe bem o que lhe pode a arte acrescentar, e o narrador tem, então, com relação à arte, as maiores dúvidas. É quando surge a ressonância como produtora de determinado efeito, em determinadas circunstâncias naturais, objetivas e subjetivas, e através da máquina inconsciente da memória involuntária. Mas, no final, vê-se o que a arte é capaz de acrescentar à natureza: ela produz as próprias ressonâncias, porque o estilo faz ressoar dois objetos quaisquer e deles extrai uma “imagem preciosa”, substituindo as condições determinadas de um produto natural inconsciente pelas livres condições de uma produção artística. Desde então

a arte aparece naquilo que ela é, a meta final da vida, que a própria vida não pode realizar por si mesma; e a memória involuntária, utilizando apenas determinadas ressonâncias, é apenas um começo de arte na vida, uma primeira etapa (DELEUZE, 2003, p. 146).

Deleuze considera as ressonâncias de uma memória involuntária como possível motor da criação. Na obra de Proust há uma intrínseca relação entre a arte e a sua vida, que se estabelece pela ressonância de imagens-lembrança. A memória que nos constitui pode reverberar. A arte reverbera a vida. Partindo de uma natureza, ela se constrói determinando um estilo. O seu próprio estilo (que eu poderia chamar de essência? O estilo só se estabelece pela repetição construindo diferenças). A memória involuntária é apenas um princípio de um processo criativo (como o degustar da *madeleine*).

Mesmo involuntariamente, a memória, considerada por Bergson,

como da ordem do espiritual (como veremos a seguir), atualiza-se em imagens-lembranças animadas. Nesse caso proustiano, pelo sabor e pelo aroma dos bolinhos, ultrapassando a própria memória, fazendo emergir uma névoa de sensações - ocorre uma dupla ação: a de lembrar e a de degustar. Abre-se uma fenda na camada cotidiana da existência, promovendo uma experiência única, singular. Um virtual que se atualiza pela memória e vira lembrança. Esta experiência pode se transformar em um produto artístico. A arte não é apenas descobridora ou criadora, mas produtora. Além de dar acesso à reinvenção das memórias, ela também pode imaginar, gerar imagens que poderiam existir, mas não existem. Dependendo da linguagem utilizada - as artes cênicas, as artes visuais, a literatura, o cinema, a música - seleciona-se o aparato técnico que pode servir de suporte à criação.

Nas artes cênicas, as técnicas constroem-se embrulhadas no sujeito que as busca, pois somos nosso próprio objeto de trabalho.

Como somos o nosso corpo, a simbiose é total. Vasculharemos alguns mecanismos mais adiante.

Voltando a Proust, ele era contemporâneo de Bergson e se dizia influenciado por sua filosofia, porém se distanciava ao distinguir as noções mnemônicas de seu texto das propostas pelo filósofo. Em entrevista concedida ao jornal *Le Temps*, às vésperas do lançamento do primeiro volume de sua obra, ele afirma:

[...] meu livro será talvez como um ensaio de uma sequência de “Romances do Inconsciente”: não teria vergonha nenhuma de dizer de “romances bergsonianos”, se acreditasse nisso, pois em todas as épocas ocorre de a literatura tentar se ligar – naturalmente de forma tardia – à filosofia predominante. Mas (dizendo isso) não seria exato, pois minha obra está dominada pela distinção entre a memória involuntária e a memória voluntária, distinção que não somente não aparece

na filosofia de Bergson, mas é até mesmo contradita por ela (PROUST, 2006, p. 511).

Esfumar as fronteiras entre as diversas áreas do conhecimento humano parece ser uma demanda antiga. O espírito de uma época nos contamina, forma-nos. O comentário de Proust relativo ao pensamento de Bergson nos dá a entender que há uma divergência entre os dois. Sua distinção entre uma memória voluntária e uma memória involuntária orienta a questão bastante complexa do seu tempo redescoberto.

Deleuze nos explica o que seria a *memória voluntária*:

A memória voluntária vai de um presente atual a um presente que “foi”, isto é, a alguma coisa que foi presente mas não o é mais. O passado da memória voluntária é, pois, duplamente relativo: relativo ao presente que foi, mas também relativo ao presente com referência ao que é agora passado. O que vale dizer que essa memória não se apodera diretamente do passado:

ela o recompõe com os presentes (DELEUZE, 2006, p. 54).

A memória voluntária organiza o passado em relação ao presente, mas não necessariamente a internaliza. Estabelece apenas uma referência do presente com o passado. Já a outra memória estabelece uma relação mais profunda com o tempo. Deleuze explica que:

*A Memória involuntária parece, a princípio, basear-se na semelhança entre duas sensações, entre dois momentos. Mas, de modo mais profundo, a semelhança nos remete a uma estrita **identidade**: identidade de uma qualidade comum às duas sensações, ou de uma sensação comum aos dois momentos, o atual e o antigo. Assim acontece com o sabor: dir-se-ia que ele contém um volume de duração que o estende por dois momentos ao mesmo tempo. Mas, por sua vez, a sensação, a qualidade idêntica, implica uma relação com alguma coisa **diferente**.*

[...] A memória involuntária tem, porém, uma característica específica: ela interioriza o contexto, torna o antigo contexto inseparável da sensação presente. Ao mesmo tempo que a semelhança entre os dois momentos se ultrapassa em direção a uma identidade mais profunda, a contiguidade que pertencia ao momento passado se ultrapassa em direção a uma diferença mais profunda (DELEUZE, 2006, p. 56, grifos do autor).

A diferença surge da intensidade dessa experiência, de uma memória que se atualiza e impregna o instante transformando-o. A *memória involuntária* te pega de assalto e aprofunda-se, promovendo uma experiência criativa. O passado impregna o presente, diferenciando-se. Muitas vezes nem sequer identificamos a lembrança que surge. Deleuze prossegue:

*O essencial na memória involuntária não é a semelhança, nem mesmo a identidade, que são apenas condições; **o essencial é a diferença interiorizada, tornada imanente** (DELEUZE, 2006, p. 56-57, grifos do autor).*

Ocorre, eu diria, uma intensificação da existência do ser através da relação estabelecida entre a lembrança que foi e a que é no presente, fusão que gera outra coisa. Talvez uma atualidade, que não é nem a sensação passada que foi, nem a que a suscitou no presente, mas algo diferente. Ocorre uma nova experiência. A memória involuntária transforma-se em imanência. É o tempo redescoberto.

Alguma semelhança entre a concepção de memória em Bergson e em Proust? Deleuze comenta que, se existe, é quanto à consideração de uma coexistência virtual do passado com o presente. Na verdade, ambos possuem objetivos diferentes em suas obras: “[...] Bergson não se pergunta como o passado, tal como é em si, também poderia ser

recuperado para nós” (DELEUZE, 2006, p. 55). Enquanto que Proust se questiona sobre “[...] como resgatar para nós o passado, tal como se conserva em si, tal como sobrevive em si?” (DELEUZE, 2006, p. 55).

Em sua obra, Proust redescobre e resgata o tempo perdido, lhe conferindo uma verdade própria, o seu estilo. Segundo Deleuze, o romance do escritor foi revolucionário em sua época pela estrutura fragmentada, onde as partes, em vez de constituírem um todo (unificarem-se), afirmam sua diferença – é a redescoberta do tempo; não propriamente do tempo passado, mas do tempo puro, tempo original absoluto, idêntico à eternidade, tempo primordial, que só a arte pode proporcionar.

A experiência proustiana, vertical de degustação da *madeleine* – surgida de uma memória involuntária – é uma realidade incontestada de reencontro com o tempo naquele instante específico que reverbera. O que, ao contrário do que Proust afirma na entrevista, corrobora algumas noções sobre o tempo e a memória que veremos em Bergson a seguir.

A memória involuntária pode ser o motor do trabalho da atriz, assim como a busca por um tempo perdido que pode ser redescoberto em uma atuação. Todo trabalho da atriz parte de sua redescoberta de um tempo primordial, que transformará memória em potência criativa/força.

Deleuze ajuda-nos a perceber como o escritor francês encontrou caminhos para transformar suas vivências, lembranças, suas memórias, seus virtuais, sua estória pessoal em uma potente narrativa sobre seu tempo: um produto artístico com um olhar absolutamente singular sobre o mundo. A revelação de ordens de verdade produzindo/determinando um tempo redescoberto (e o tempo perdido).

Os signos da arte definem “esse tempo primordial absoluto, verdadeira eternidade que reúne o sentido e o signo” (DELEUZE, 2003, p. 82). Indo além,

Desse modo, é o próprio Tempo que é serial; cada aspecto do

tempo passa a ser, desde então, um termo da série temporal absoluta, remetendo a um Eu que dispõe de um campo de exploração cada vez mais vasto, cada vez mais individualizado. O tempo primordial da arte imbrica todos os tempos, o Eu absoluto da Arte engloba todos os Eus (DELEUZE, 2003, p.83).

O tempo primordial da arte seria a própria duração bergsoniana. Posso fazer uma relação entre o que estou chamando de *personagem primordial* e o tempo primordial da arte que engloba todos os outros? A personagem primordial poderia ser compreendida como um todo relativo a ela mesma?

Cada sujeito exprime o mundo de um certo ponto de vista. Mas o ponto de vista é a própria diferença, a diferença interna e absoluta. Cada sujeito exprime, pois, um mundo absolutamente diferente e, sem dúvida, o mundo expresso não existe fora do

sujeito que o exprime (o que chamamos de mundo exterior é apenas a projeção ilusória, o limite uniformizante de todos esses mundos expressos). Mas o mundo expresso não se confunde com o sujeito: dele se distingue exatamente como a essência se distingue da existência e inclusive de sua própria existência. Ele não existe fora do sujeito que o exprime, mas é expresso como a essência, não do próprio sujeito, mas do Ser, ou da região do Ser que se revela ao sujeito. Razão pela qual cada essência é uma pátria, um país (DELEUZE, 2006, p. 41).

O tempo é instabilidade e incerteza porque é sujeito e objeto de infinitos recortes. A arte em sua multiplicidade de formas é que institui seu tempo. E é a experiência que o funda. Proust, a partir de uma situação banal de degustar um bolinho com chá, cria uma narrativa fantástica. Como o tempo atualiza-se constantemente em nós, é assim, através de um ato criativo, que o diferenciamos para o mundo

e tocamos uma essência/ verdade.

Finalmente, os signos da arte nos trazem um tempo redescoberto, tempo original absoluto que compreende todos os outros. [...] O tempo que se redescobre reage, por sua vez, sobre o tempo que se perde e sobre o tempo perdido. É no tempo absoluto da obra de arte que todas as outras dimensões se unem e encontram a verdade que lhes corresponde (DELEUZE, 2006, p. 23).

O tempo que se perde, o tempo perdido, é o tempo que se passa nos signos mundanos e amorosos e inclusive no sensível, que não vão além de associações entre o objeto e o sujeito que os emite (os signos), são incapazes de nos revelar as essências. Segundo Deleuze, eles apenas nos aproximam delas, pois é somente no contexto da arte que as essências nos são reveladas. A obra de arte é o tempo redescoberto, não o tempo perdido.

“A essência é sempre diferença” (DELEUZE, 2006, p.71). O que nos permite considerar cada instante redescoberto como revelador de essências. A arte como reveladora de essências, diferenças.

A minha intenção principal neste trabalho tem sido compreender uma imagem-lembrança que surgiu involuntariamente nos meus processos criativos e que parece atualizar-se, de alguma maneira, nas últimas personagens que tive a oportunidade de atuar. Ela *apareceu* em um momento de vida bastante conturbado, onde eu me traduzia fotografando seguidamente o amanhecer de um mesmo local – a janela da minha casa – e considerava-me desaparecida de mim. O que seria ela? Alguma captação de uma essência de um tempo primordial redescoberto? Deleuze nos conta que

Proust nos dá uma primeira aproximação da essência quando diz que ela é alguma coisa em um sujeito, como a presença de uma qualidade última no âmago de um sujeito: diferença

interna, “diferença qualitativa decorrente da maneira pela qual encaramos o mundo, diferença que, sem a arte, seria o eterno segredo de cada um de nós” (DELEUZE, 2006, p. 39, grifo do autor).

Essa *diferença qualitativa* é determinada pelos nossos afetos e afectos, pela forma como experimentamos o mundo. E ela pode nunca se manifestar exatamente. Podemos viver podados por decalques e imitações sem nunca nos aproximarmos de algo que pode ser considerado alguma essência.

Com a personagem primordial, será que me aproximei de alguma essência, de alguma qualidade única do meu ser? Teria sido preciso não me considerar em mim para que surgisse a *personagem primordial*? Sei que ela não é minha, mas me permite contato com uma alteridade que se tornou necessária neste momento.

Acredito que há uma semelhança entre o movimento de degustação

de uma *madeleine* em Proust e o ato de estar em cena: a impossibilidade da repetição e a possibilidade de reinvenção de uma memória. Em vez do tempo perdido, o tempo reencontrado através de um ato criativo.

3.2 Tempo e memória

O tempo é, simultaneamente, o Anônimo e o Individuante: impessoal e inqualificável, fonte de toda identidade e de toda qualidade.
François Zourabichvili

Vivemos um dia após o outro envoltos num turbilhão de sucessivos minutos, segundos, horas, dias que nos carregam. Configuramo-nos sempre entre o que se passou e o que virá, entremeados por um presente. Há uma hegemonia dessa noção de tempo na contemporaneidade.

O tempo é algo que está sempre a passar, sempre em busca de corpos que o denunciem. Efêmero tempo.

Na tentativa de compreender o desaparecimento de mim, encontrei ressonâncias nas noções de tempo e memória de Henri Bergson e em alguns filósofos, já citados anteriormente, que fizeram releituras de seu trabalho. Dentre eles, Deleuze, Guattari e Lapoujade.

Essa maneira de perceber o tempo no momento presente como reverberação de diversos planos concomitantes, ecos descentrados não casuais, de fato não é de fácil compreensão para nós, diante das noções arraigadas que nos têm sido familiares. Porém, percebo-as em mim e isso me instiga a tentar compreendê-las.

A história Ocidental demonstra-nos que buscamos estratégias para escaparmos do caráter transitório e efêmero do tempo. A eternidade sempre foi almejada como forma de nos sentirmos menos suscetíveis a ele. Por meio das filosofias, práticas e teorias diversas, tentamos afugentar-nos de sua incontestável transitoriedade; necessitamos de

segurança e precisamos acreditar que podemos controlar o tempo. Consideramos o seu caráter eterno como sua verdadeira realidade.

É justamente essa noção de tempo, vigente até então, que Bergson vem contestar. Revolucionária para a sua época, essa concepção de tempo nos aponta que somos seres muito mais da memória do que do presente.

Segundo Bergson, a dignidade do ser humano não estaria mais em pensar em ser eterno, mas, justamente, em ter a dignidade de aceitar o seu caráter transitório, efêmero e viver isso com autenticidade. Assim, temos pela primeira vez, a oportunidade de viver o tempo de uma maneira mais existencial e não teórica.

Procuramos unicamente saber qual o sentido exato que a nossa consciência dá à palavra “existir”, e achamos que para um ser consciente, existir consiste em mudar; mudar em amadurecer; amadurecer em se criar indefinidamente (BERGSON, 2010,

p. 22).

Bergson assume o tempo como um fluxo de multiplicidades e não algo linear. Um fluxo constante de vivências pelo tempo. Experiência. Criação.

Em toda a obra de Deleuze, há uma profunda presença do trabalho de Bergson. Em seu livro *Bergsonismo* ele questiona:

Como um presente qualquer passaria, se ele não fosse passado ao mesmo tempo que presente? O passado jamais se constituiria, se ele já não tivesse se constituído inicialmente, ao mesmo tempo em que foi presente. Há aí como que uma posição fundamental do tempo, e também o mais profundo paradoxo da memória: o passado é “contemporâneo” do presente que ele foi (DELEUZE, 2012, p. 49).

Temos muito mais passado do que presente. Aquilo que podemos lembrar é o que nos constitui, é aquilo que nos faz compreender o presente e agir sobre ele. É o que nos articula.

Para o artista, saber reconhecer o passado em seu momento presente pode ajudá-lo a perceber os seus devires e a valorizar a sua própria história.

Retrabalhando o pensamento de Bergson, Deleuze aponta três grandes etapas de sua filosofia, as quais considera fundamentais para o avanço do pensamento ocidental: duração, memória e impulso vital. Estas noções são entrelaçadas pela *intuição* como método. Deleuze afirma que esse é um dos mais elaborados métodos da filosofia: “Bergson apresenta frequentemente a intuição como um ato simples. Mas, segundo ele, a simplicidade não exclui uma multiplicidade qualitativa e virtual, direções diversas nas quais ela se atualiza” (DELEUZE, 2012, p. 10).

David Lapoujade, em seu livro *Potências do Tempo*, também propõe uma releitura sobre a noção de tempo formulada por Bergson. Em seu

discurso inicial, ele valoriza a importância dada por Bergson a outras formas de conhecimento, além do pensamento racional:

[...] o pensamento por conceito – entendimento ou inteligência – nunca conseguiu apreender o escoamento do tempo, a duração propriamente dita. Essa crítica da inteligência é um dos aspectos mais conhecidos do pensamento de Bergson. [...] É nesse sentido que existem dois lados da experiência em Bergson: o lado da inteligência, vasto plano superficial onde tudo se desdobra horizontalmente no espaço, segundo a lógica da representação, e o lado da intuição ou da emoção profunda, um mundo vertical onde tudo se organiza em profundidade, de acordo com uma pluralidade de níveis ora inferiores, ora superiores ao nível da inteligência, mas sempre paralelos a ele, operando segundo um tempo e uma lógica de outra natureza. (LAPOUJADE, 2013, p. 12).

Há uma outra inteligência que não o pensamento considerado racional. Através da noção de tempo como duração, Bergson considera a alma, a vontade de potência, o ato criativo e todos os seus dispositivos, como motores do mundo.

Diversos aspectos de sua obra foram infiltrando-se no meu mundo de forma vital. Desde o primeiro contato com este universo, acreditei-o potente para a vida e conseqüentemente para o trabalho criativo da atriz. No teatro, o “aqui e agora” é a grande potência das relações que se estabelecem, sendo o trabalho da atriz totalmente vinculado à intuição, à memória e ao fogo interno de um impulso vital.

Assim, mesmo não sendo filósofa, tentarei transitar por aquilo que me acenou possibilidades de pensar o mundo desde suas intensidades, seus fluxos - do movimento que nos cerca. Pretendo compreender o que Bergson considera como graus de liberdade. A liberdade não seria a capacidade de criar?

Considero instigante e produtiva esta noção da memória como

articuladora do ato criativo, como possibilidade de atualização do vivido. A memória não é um evento paralisado que constitui a nossa identidade, ela é a própria identidade em constante movimento, em meio às multiplicidades e intensidades que nos constituem. “Não há arte que prescindia da memória, pois não há arte que não tenha alguma identidade, assumida ou não” (LEONARDELLI, 2012, p. 20), afirma a atriz e pesquisadora Patrícia Leonardelli, em seu livro *A Memória como Recriação do Vivido*. Neste livro, a autora realiza uma vasta pesquisa sobre as noções de tempo e memória que atravessaram a nossa história ocidental, chegando na filosofia bergsoniana para, posteriormente, fazer analogias com o trabalho do ator/ atriz.

Em seu livro *Matéria e Memória*, Bergson narra de forma coloquial como surgiram seus questionamentos a respeito da realidade do espírito, da realidade da matéria, determinando a relação entre eles através da memória. Observamos que ele mantém em seu pensamento o dualismo corpo-espírito, o que desagrada a muitos filósofos da modernidade, mas

ele próprio se defende afirmando ter consciência disso e “que espera atenuar muito, quando não suprimir as dificuldades teóricas que o dualismo sempre provocou” (BERGSON, 1990, p.1).

Mas a que “matéria” o autor se refere? Inicialmente, ele propõe uma definição do senso comum sobre o significado de *matéria*:

A matéria, para nós, é um conjunto de “imagens”. E por “imagem” entendemos uma certa existência que é mais do que aquilo que o idealista chama representação, porém menos do que aquilo que o realista chama uma coisa – uma existência situada a meio caminho entre a “coisa” e a “representação”. (BERGSON, 1990, p. 1).

A matéria não é apenas o sólido que nos rodeia, nem a representação que fazemos dela. É algo entre. Ela não é só a solidez da “coisa”, nem só o abstrato da “representação”. Eu diria, e mais tarde serei corroborada por ele, que tudo se contagia, afeta-se em seu estado de

contínua relação. O mundo é todo movente.

Bergson nos convida a acompanhar o seu raciocínio de uma maneira fluida, apresentando-nos praticamente um resumo do que está por vir. Ele sugere que esqueçamos um pouco o senso comum sobre matéria e espírito para nos abirmos a sua proposta:

Passo em revista minhas diversas afecções: parece-me que cada uma delas contém, à sua maneira, um convite a agir, ao mesmo tempo com a autorização de esperar ou mesmo de nada fazer. Examino mais de perto: descubro movimentos começados, mas não executados, a indicação de uma decisão mais ou menos útil, mas não a coerção que exclui a escolha. Evoco, comparo minhas lembranças: lembro que por toda parte, no mundo organizado, julguei ver essa mesma sensibilidade surgir no momento preciso em que a natureza, tendo conferido ao ser vivo a faculdade de mover-se no espaço, indica à espécie, através

*da sensação, os perigos gerais que a ameaçam, e incumbe os indivíduos das precauções a serem tomadas para evitá-los. Interrogo enfim minha consciência sobre o papel que ela se atribui na afecção: ela responde que assiste, com efeito, sob forma de sentimento ou de sensação, a todas as iniciativas que julgo tomar, que ela se eclipsa e desaparece, ao contrário, a partir do momento em que minha atividade, tornando-se automática, declara não ter mais necessidade dela. Portanto, ou todas as aparências são enganosas, ou o ato em que resulta o estado afetivo não é daqueles que poderiam rigorosamente ser deduzidos dos fenômenos anteriores como o movimento de um movimento, e com isso ele acrescenta verdadeiramente algo de novo ao universo e à sua história. Atenhamo-nos às aparências; vou formular pura e simplesmente o que sinto e o que vejo: **Tudo se passa como se, nesse conjunto de imagens que chamo universo, nada se pudesse produzir***

de realmente novo a não ser por intermédio de certas imagens particulares, cujo modelo me é fornecido por meu corpo. (BERGSON, 1990, p.10, grifos do autor).

O filósofo se observa e percebe em si o percurso dos seus pensamentos, as suas possibilidades de caminho através da consciência ou não do porvir. Deixa-nos claro que existe o que é de cada um. O singular. Algo que só o meu ou o seu corpo pode oferecer ao universo. A partir dessas colocações, inicia uma profunda jornada sobre o ser vivo, não só o humano.

Diante da vastidão e complexidade de sua obra e da minha impossibilidade em abarcá-la por inteiro, selecionei algumas noções importantes à nossa compreensão sobre o tempo e a memória bergsonianos. Assim passo a discorrer sobre afecção e percepção; mecanismos motores/ hábito; memória do corpo e memória espiritual; passado = presente = passado; diferenças de natureza; lembrança pura / imagem

lembrança; lembranças inúteis; duração; multiplicidade qualitativa/multiplicidade quantitativa - buscando partilhar minha compreensão sobre este pensamento tão potente para refletir sobre relevantes questões contemporâneas, não só para a vida, mas como para o ato criativo, para a cena teatral.

Afecção – Percepção

O ser vivo, ao mesmo tempo que sente, também age. Ao mesmo tempo que é afetado por algo, também afeta. Ao mesmo tempo que percebe, também sente. Ele sente tristeza, alegria, calor, frio, dor e tantas outras sensações. Ou seja, o que se passa no corpo é o que ele sente no mesmo instante que percebe algo, mesmo na distância do olhar, do olfato etc. Algo me toca e, assim que o percebo, eu sinto.

Bergson vai chamar a isso de *afecção*: é uma ação que o ser vivo sofre quando ele percebe um objeto, mesmo quando o objeto está

distante, o afeto produz alguma sensação. Ele aponta:

Poderíamos, portanto dizer, por metáfora, que, se a percepção mede o poder refletor do corpo, a afecção mede seu poder absorvente. [...] é preciso examinar as coisas mais de perto, e compreender de fato que a necessidade da afecção decorre da existência da própria percepção. A percepção, tal como a entendemos, mede nossa ação possível sobre as coisas e por isso, inversamente, a ação possível das coisas sobre nós (BERGSON, 1990, p. 41).

Ocorre uma via de mão dupla entre as coisas e nós.

Somos afetados por objetos que nos transmitem seus movimentos, e estes vão direto para os centros perceptivos do cérebro, quando temos a percepção auditiva, visual etc. Em seguida, esses estímulos são distribuídos para os mecanismos motores e, então, nós falamos, andamos etc. Mas, vale observar que os mecanismos motores não

nasceram no nosso corpo, e sim foram produzidos em nós pela *repetição* dos movimentos. Ou seja, uma vez construído o estímulo para determinada ação, ele segue para o mecanismo motor e a sua *repetição* constante torna-o o que Bergson vai chamar de *hábito*.

Como localizar o hábito no trabalho da atriz? Ou, como utilizar a nossa percepção e os nossos afectos em favor de uma personagem?

Mecanismos motores – Hábito

Todo ser vivo possui um mecanismo sensório-motor. Ao mesmo tempo que ele percebe, age. Ao mesmo tempo que ele percebe, sente (sensório), ele também age (motor). Essas são as afecções: as ações que o ser vivo sofre quando percebe algo e reage. São ações do ser vivo sobre o mundo, que só ocorrem por que existe no seu corpo o mecanismo sensório e o mecanismo motor.

Por exemplo, quando dirigimos um carro: temos os estímulos iniciais que vamos repetindo tantas vezes que se tornam um hábito. Bergson chama de hábito esses mecanismos motores que são construídos pela repetição dos movimentos. Ele afirma que o nosso presente é essencialmente sensório-motor:

[...] meu presente consiste na consciência que tenho de meu corpo. [...] Por isso meu presente parece ser algo absolutamente determinado, e que incide sobre meu passado. Colocado entre a matéria que influi sobre ele e a matéria sobre a qual ele influi, meu corpo é um centro de ação, o lugar onde as impressões recebidas escolhem inteligentemente seu caminho para se transformarem em movimentos efetuados; portanto, representa efetivamente o estado atual de meu devir, daquilo que, em minha duração, está em vias de formação (BERGSON, 1990, p. 113-114).

O passado imediato do corpo são os mecanismos motores, que entram em ação justamente quando o cérebro lhes distribui os movimentos que recebeu. Esse é um passado que se conserva no corpo e que visa apenas a ação. É o hábito. E algumas vezes Bergson o chama de *memória do corpo*, embora faça questão de afirmar que a memória, propriamente dita, é outra coisa, é de outra ordem, é uma *memória espiritual*, não material.

Memória do corpo e Memória Espiritual

Teoricamente, as duas memórias parecem ser independentes, embora haja uma relação bastante complexa entre elas: *memória do corpo*, mecanismos motores criados pela repetição e *memória espiritual*, que conserva as lembranças, que são registros das percepções. Existe um auxílio mútuo entre as duas.

A memória espiritual registra o que ocorre aqui e agora o tempo inteiro. Só que a maior parte desse registro fica no inconsciente, numa virtualidade. O virtual é o inconsciente. Todos os acontecimentos da nossa vida cotidiana enquanto se desenrolam são registrados como *imagens-lembrança*. Nada se perde. A memória não negligencia nenhum detalhe. Atribui a cada fato, a cada gesto, o seu lugar e a sua data, enriquecendo o nosso passado a todo momento. Tudo que chega ao sujeito se conserva. Tudo é registrado, mas não sabemos se será atualizado (questão essa que nos fornece uma indicação sobre a noção que Bergson chama de *duração*, como veremos mais adiante).

É da natureza do passado conservar.

Toda percepção é registrada e conservada, mesmo que jamais se atualize em nós. Pela memória se tornaria possível o reconhecimento intelectual de uma percepção já experimentada. Você olha para uma maçã, por exemplo, e a memória permite-lhe identificá-la. Primeiro porque você já a experimentou, já existe a lembrança não só dela como

do seu sabor. Sem a memória viveríamos tudo como uma primeira vez. É a memória que nos faz recordar de algo que está lá no nosso passado.

Uma vez que as imagens fixam-se e alinham-se nessa memória, existe um registro dessas imagens, existem as lembranças dessas imagens. Bergson diz que os movimentos que as continuam, ou seja, os movimentos que vieram da própria imagem modificam o organismo e vão produzir nele os mecanismos motores. Eles criam no corpo disposições novas para agir.

Eu posso escrever, posso andar, posso fazer várias coisas porque já tenho os mecanismos motores criados no meu corpo pela repetição dos movimentos. Eu não tenho como produzir por vontade própria esse mecanismo motor. Ele é da ordem da matéria. É o movimento que vai construí-lo. Uma criança não aprende a falar instantaneamente. É preciso repetir muitas vezes. O registro de cada tentativa, cria a lembrança de todas elas.

Bergson chama essa memória, que é muito diferente da memória

espiritual, como dito anteriormente, de *memória do corpo*. E para não confundir as duas, chama a esta de *hábito*. Ela é sempre voltada para a ação assentada no presente e considerada apenas no futuro para que o ser vivo possa agir.

É preciso portanto que o estado psicológico que chamo “meu presente” seja ao mesmo tempo uma percepção do passado imediato e uma determinação do futuro imediato. Ora, o passado imediato, enquanto percepção, é, como veremos, sensação, já que toda sensação traduz uma sucessão muito longa de estímulos elementares; e o futuro imediato, enquanto determinando-se, é ação ou movimento. Meu presente portanto é sensação e movimento ao mesmo tempo; e, já que meu presente forma um todo indiviso, esse movimento deve estar ligado a essa sensação, deve prolongá-la em ação. Donde conluo que

meu presente consiste num sistema combinado de sensações e movimentos. (BERGSON, 1990, p. 113, 114).

Acima ele aponta que o presente imediato é, por essência, sensório-motor e, portanto, o nosso corpo é o centro das ações possíveis. O nosso corpo percebe, sente e age.

Bergson afirma que a memória do corpo pode suplantar a do espírito e ser dominante. Um sujeito preso no hábito recalca a parte mais rica de seu passado, pois somente quando nos colocamos na vida do sonho, do devaneio e nos desinteressamos da vida de uma ação mecânica - o que é considerado por ele vital para o surgimento de novas ideias -, é que realmente pode surgir um ato criativo.

No trabalho da atriz, o hábito, muitas vezes, pode detonar o ato criativo decalcando uma atuação. A atriz consegue apenas aparentar uma intensidade em vez de mantê-la, fazendo da repetição apenas um condicionamento e não uma potencialização da cena. Seja em um trei-

namento ou em uma temporada de uma peça, o hábito pode ser nocivo ao seu trabalho. Permitir-se uma repetição sem consciência fará com que a atriz não aproveite as diferenças geradas por aquela ação, não atualizando suas lembranças de forma criativa, mas apenas repetitiva. Ao mesmo tempo, quando, tanto o mecanismo sensório-motor, ou seja, a memória do corpo, quanto a nossa memória espiritual atuam juntas é que é possível realizar plenamente o trabalho de criação da atriz.

Passado / presente / passado

Para Bergson, as lembranças não são coisas, elas pertencem ao espírito. Cada percepção nossa não se perde, pois cada instante percebido é registrado e este registro é simultâneo à percepção. Ou seja, ao mesmo tempo que existe a percepção, sincronicamente ocorre seu registro. A lembrança dessa percepção não é destruída, mas conservada nessa memória do espírito - que é diferente da memória do corpo.

Existe uma natureza do passado que é diferente da natureza do presente. Costumamos pensar que o passado é o que já foi e o presente é o que é agora. Bergson propõe um pensamento diferente desse a que estamos habituados. Para ele, o passado não é o que foi, mas o que é, e o presente sim é o que já foi. Ele afirma que, ao mesmo tempo que existe a percepção do presente, existe um registro daquele presente que é o passado que não se perde. Por exemplo, um corpo e sua sombra movimentando-se lado a lado, deslocam-se juntos, embora possuam naturezas diferentes. O corpo e a sombra coexistem.

[...] O passado jamais se constituiria se ele não coexistisse com o presente do qual ele é passado. O passado e o presente não designam dois momentos sucessivos, mas dois elementos que coexistem: um que é o presente e que não para de passar; o outro, que é o passado e que não para de ser, mas pelo qual todos os presentes passam. É nesse sentido que há um passado

puro, uma espécie de “passado em geral”: o passado não segue o presente, mas, ao contrário, é suposto por este como a condição pura sem a qual este não passaria. Em outros termos, cada presente remete a si mesmo como passado (DELEUZE, 2012, p. 50).

Um grande paradoxo diante das noções naturalizadas no nosso cotidiano:

Como um presente qualquer passaria, se ele não fosse passado ao mesmo tempo que presente? O passado jamais se constituiria, se ele já não tivesse se constituído inicialmente, ao mesmo tempo em que foi presente. Há aí como que uma posição fundamental do tempo, e também o mais profundo paradoxo da memória: o passado é “contemporâneo” do presente que ele foi. (DELEUZE, 2012, p. 49).

Camadas e mais camadas de memória no tempo. Uma memória que não corresponde mais a noção de um depósito no cérebro, mas de fluxo contínuo. Não mais a noção de uma linha do tempo, mas de um turbilhão!

Diferenças de natureza

Dupla tese de Bergson sobre a memória: “A memória é algo diferente de uma função do cérebro, e não há uma diferença de grau, mas de natureza, entre a percepção e a lembrança”. (BERGSON, 1990, p. 194).

Na simultaneidade vivida, o ser vivo, quando percebe e sente, antes de agir, recorda-se, lembra-se, tem consciência de uma *imagem-lembrança*. Nesse pequeno intervalo, existe um “misto” entre a percepção, a afecção e a lembrança. Bergson considera que há uma *diferença de natureza* entre a percepção e a lembrança e entre a percepção e a afecção. Há uma diferença de natureza entre aquilo que eu percebo e

o que sinto, assim como entre o que eu percebo e o que me recordo. Bergson afirma que não existe diferença de natureza entre a percepção e o *primeiro sistema de imagens*, porque estas são imagens as quais não temos consciência. Ele afirma que também existe uma diferença de natureza entre o *espírito* e a *matéria*, essa grande questão do pensamento humano. A matéria é diferente do espírito, só que eles não se opõem. Não há hierarquia. Um não é superior ao outro. Podemos considerar que a diferença de natureza ocorre quando algo, ao se contagiar, transforma-se, mudando a sua natureza (para compreender isso, penso na noção de rizoma deleuziana).

Lembrança pura – imagem-lembrança

Ele chama de *lembrança pura* o “lugar” onde ficam todos esses registros. Existe uma virtualidade do passado. Nada se perde. A natureza do presente é passar, é ser uma sucessão de instantes e a natureza do

passado é conservar o registro desses instantes que se sucedem.

Onde se conservam os instantes?

Em vão a observação imediata nos mostra que o próprio fundo da nossa existência consciente é a memória, ou seja, prolongamento do passado no presente, isto é, em suma, duração ativa e irreversível. [...] como se uma memória acumuladora do passado lhe tornasse impossível voltar atrás. (BERGSON, 2010, p. 31-32).

Pela natureza própria do passado, as lembranças conservam-se numa realidade virtual, inconsciente. Para Bergson, a lembrança pura é o inconsciente ou o virtual. E somente algo desse inconsciente, ou desse virtual, é que se torna atual em nós; torna-se consciente. O virtual atualiza-se em nós. O virtual torna-se atual. De uma *lembrança pura* ele torna-se uma *imagem lembrança*, para favorecer ao ser vivo o agir sobre

o mundo. Os mecanismos motores entram em ação, porque agora ao recordar de algo existe a escolha da ação que será mais favorável. Ocorre um discernimento. A lembrança vai ajudar a agir sobre o mundo. O que Bergson chama de *espiritual* é a memória, o inconsciente, o virtual.

Quando vamos investigar o mecanismo das lembranças no cérebro, ou seja, pesquisar como elas atualizam-se, imaginamos que o cérebro contém as lembranças como se fossem coisas, porque, pelo hábito, é assim que nos relacionamos com a matéria; não encontramos diferença de natureza entre o cérebro e a lembrança, entre o espírito e a matéria, e tendemos a nos perguntar onde está a lembrança da mesma forma que nos perguntamos onde estão os óculos ou o livro. Acontece que a lembrança é um registro da memória que é espiritual. É só um registro e não uma coisa.

A lembrança é conservada, mas não no cérebro - o que vai de encontro ao que propunha a neurociência no final do século XIX e início do século XX. Bergson afirma que o cérebro não é um órgão que

vai armazenar lembranças, pois, como dissemos, elas não são coisas:

Dizíamos que as ideias, as lembranças puras, chamadas do fundo da memória, desenvolvem-se em lembranças-imagens cada vez mais capazes de se inserirem no esquema motor. À medida que essas lembranças adquirem a forma de uma representação mais completa, mais concreta e mais consciente, elas tendem a se confundir com a percepção que as atrai, ou cujo quadro elas adotam. Portanto, não há e nem pode haver no cérebro uma região onde as lembranças se fixem e se acumulem (BERGSON, 1990, p. 102).

A memória não é uma coisa, ela é de natureza diferente da matéria. A memória é do espírito, que conserva cada lembrança e que as atualiza. Eu vejo um lápis e só o reconheço porque vejo a imagem-lembrança do lápis, o que só ocorre por causa do cérebro. O cérebro é o meio que permite a atualização das lembranças.

Segundo Bergson, a primeira função do cérebro seria a de receber estímulos ou movimentos. A segunda função do cérebro seria a de, antes de distribuir os estímulos para os mecanismos motores, atualizar as lembranças que interessam ao ser vivo, para que este aja sobre o mundo naquele momento. Porque, na verdade, apenas uma pequena parte do nosso passado é que se torna consciente para nós, embora carreguemos todo ele de modo inconsciente, de modo virtual. Aqui e agora está todo o nosso passado. O filósofo afirma que o nosso caráter é o nosso passado condensado no inconsciente. A experiência vivida no presente é enriquecida por toda experiência adquirida, que é todo o seu passado. Para ele, o cérebro não conserva as lembranças, mas ele é o meio por onde elas vão se tornar conscientes para nós.

Lembranças inúteis

Em razão das necessidades de sobrevivência, ocorre com frequência é chegarem a chegada à consciência das lembranças utilitárias, aquelas que nos fazem distinguir as coisas a nossa volta. Mas, Bergson afirma que um afrouxamento nesse mecanismo sensório-motor permite que, ao nos distanciarmos de uma ação prática, comecemos a atualizar-se em nós lembranças inúteis.

O que isso significa?

Para ele existe uma pressão contínua do virtual para se atualizar. Geralmente, recalamos a maior parte do nosso passado, permitindo que somente uma parte banal dele atualize-se em nós. Existe sempre uma tentativa de adaptar-se ao meio, o que é de extrema importância. Bergson se conecta às *ações criadoras*, que não surgem através das lembranças utilitárias, mas exatamente das lembranças ditas inúteis, ou seja, daquelas que não servem à nossa sobrevivência, mas sim aos

atos de criação.

Nós só criamos porque temos um passado. O que nos leva a considerar mais fortemente a intensidade das experiências de um sujeito. Independente do tempo cronológico, é a forma como consideramos o tempo em nós que importa em um ato criativo.

Interessante notar que, se uma pessoa sofre um acidente, uma lesão no cérebro, suas lembranças não serão destruídas, apenas impedidas de se atualizarem. Elas vão se conservar, pois é esta a natureza da memória. O meio de atualização é que será destruído. A pressão vai continuar, mas as lembranças não se atualizarão mais.

Duração

Para Bergson, tempo é *duração*. Uma sequência ininterrupta de instantes. Um *continuum*. Cada instante percebido por nós, nos

transforma. Cada instante percebido vai embora do espaço, porém conserva-se em nós e nos compõe junto com todos os outros instantes já percebidos, acarretando mudanças qualitativas e irreversíveis. Mudamos todo o tempo.

A nossa duração não é um instante que substitui outro instante: se assim fosse, não haveria outra coisa senão o presente, não haveria prolongamento do passado no atual, não haveria evolução, nem duração concreta. A duração é o progresso contínuo do passado que rói o futuro e que incha avançando. Visto que o passado cresce incessantemente, também se conserva indefinidamente. (BERGSON, 2010, p.18-19)

Nem sempre estamos atentos a essa constante transformação pela qual passamos indefinidamente. Os instantes que vão embora do espaço conservam-se no espírito. Enquanto no espaço eles são uma sucessão de instantes presentes, no espiritual eles se conservam. Como

temos uma memória do espírito, nós mudamos, necessariamente, de forma qualitativa. Nunca voltamos a ser o que éramos antes. Seja há um minuto, uma hora ou um mês atrás. O presente não para de passar e o passado é justamente o acúmulo desses instantes que percebemos.

Essencialmente, a duração é memória, consciência, liberdade. Ela é consciência e liberdade porque é memória em primeiro lugar. Ora, essa identidade da memória com a própria duração é sempre apresentada por Bergson de duas maneiras: “conservação e acumulação do passado no presente”. Ou então: “seja porque o presente encerra distintamente a imagem sempre crescente do passado, seja sobretudo porque ele, pela sua contínua mudança de qualidade, dá testemunho da carga cada vez mais pesada que alguém carrega em suas costas à medida que vai cada vez mais envelhecendo”. (DELEUZE, 2012, p.43).

Para Bergson, a duração é o tempo real onde ocorre uma forte pressão do virtual para atualizar-se em nós. (A duração seria a densidade do momento presente?) Ela é essa atualização contínua do virtual, pois é impossível dizer onde começa uma sensação, uma ideia ou onde começa uma outra ideia ou um outro pensamento. Para ele, então, a duração é uma *experiência psicológica* de um fluxo vindo do inconsciente, vindo de uma realidade virtual que se atualiza – ou que pode se atualizar. Um fluxo de sensações, um fluxo de lembranças, um fluxo de pensamentos. Isso implica um ritmo em um tempo que difere profundamente do tempo da vida social.

Bergson aponta o que podemos considerar como grau de liberdade do ser vivo:

A parte de independência de que um ser vivo dispõe, ou, como diremos, a zona de indeterminação que cerca sua atividade, permite portanto avaliar a priori a quantidade e a distância

*das coisas com as quais ele está em relação. Qualquer que seja essa relação, qualquer que seja portanto a natureza íntima da percepção, pode-se afirmar que a amplitude da percepção mede exatamente a indeterminação da ação consecutiva, e consequentemente enunciar esta lei: **a percepção dispõe do espaço na exata proporção em que a ação dispõe do tempo.** (BERGSON, 1990, p. 21, grifos do autor).*

Como vivemos reduzidos a uma organização social que nos demanda ações cada vez mais utilitárias, urgentes, imediatas, promove-se a diminuição do intervalo entre o estímulo recebido e a resposta efetuada, torna-se mais raro o conhecimento da duração como experiência psicológica. A zona de indeterminação - nosso grau de liberdade - diminui e, consequentemente, o devaneio, uma ação nova, um pensamento novo, o inútil, o ato criativo, também. É o acúmulo de instantes que promove o surgimento do ato criativo. “Quanto mais aprofundarmos

a natureza do tempo, melhor compreenderemos que duração quer dizer invenção, criação de formas, elaboração contínua do inteiramente novo”. (BERGSON, 2010, p. 25).

Como o tempo é duração, mudamos qualitativamente de forma contínua. Cada segundo nunca se repete. À medida que ocorre uma atualização do virtual, uma mudança qualitativa acontece. Essa é a nossa liberdade, posto que, a amplitude da nossa percepção mede a indeterminação da ação consecutiva - indeterminação que ocorre no espaço temporal que há entre o estímulo recebido e o virtual que escolhemos atualizar.

Multiplicidade qualitativa – Multiplicidade quantitativa

Para Bergson, o qualitativo refere-se ao tempo - a duração -, enquanto o quantitativo refere-se ao espaço. O que ele nomeia de

multiplicidade qualitativa é um estado psicológico ou uma sensação que não podemos mensurar. O sujeito pode ser afetado por uma mesma quantidade de estímulos, ele já será outro, já haverá um outro estado psicológico. Por outro lado, podemos detectar objetos no espaço e contá-los, somá-los, dividi-los. Nós podemos nomear os objetos ou seres semelhantes. Essa seria a *multiplicidade quantitativa*. Na multiplicidade qualitativa da duração seria impossível uma mensuração, porque existe uma penetração mútua entre os estados psicológicos. Há uma diferença de natureza entre o qualitativo e o quantitativo.

Buscando compreender

Refletindo sobre esses conceitos e o “estar em cena” da atriz, embora possa parecer, à primeira vista, algo óbvio ou pueril, pretendo gerar uma reflexão sobre o tempo e a memória que promova um novo olhar, uma nova consciência sobre as possibilidades de cruzamento

destas noções com o trabalho cênico. A atriz pode conscientemente atualizar virtuais, considerando a sua memória como potência para o ato criativo. Isso já ocorre naturalmente, mas é preciso saber utilizar essa força que possuímos à favor do trabalho a ser realizado.

Sempre me interessei pela questão da memória. Seja na vida ou seja na arte. Sempre fui fascinada pelo tempo. Sempre me perdi nele, pois perguntava-me: em que tempo estou? Nem sempre era o tempo social que se apresentava oficialmente. Sempre, sempre, sempre. “E foram felizes para sempre!”, “sempre estarei ao seu lado”, “sempre serei eu”, sempre, sempre, sempre. Essa noção que eterniza o tempo, que nos eterniza, que parece nos dar uma falsa ideia de segurança, de chão firme, como se fosse possível alguma certeza neste mundo fragmentado de trânsitos contínuos, fluxos diversos, abismos constantes, incertezas. Incessantemente senti-me ludibriada por uma realidade social que cobra posições, certezas, retidão, onde muitas vezes eu só enxergava descontinuidade e turbilhão.

Acredito na eternidade do instante e descubro que o instante já é o passado. Sempre acreditei na eternidade da cena, do “aqui e agora”, na verticalidade intensiva daquele momento.

A apresentação de uma nova noção de memória, não mais como uma ideia de movimento de volta ao passado, mas sim de algo como uma atuação permanente no presente; a memória como uma virtualidade em constante devir, efetuada em sua atualização; a noção ativa da memória como possibilidade de criação, como fluxo criativo no presente e não mais ‘retiradas’ do baú de um passado (aliás, elas não poderiam ser retiradas, pois não são coisas, e sim registros); a noção de tempo não exatamente sucessivo, mas concomitante... Enfim, ideias que fortalecem-me, pois me fazem acreditar que sou única em minha biografia, que todos nos diferenciamos em nossos afetos. Só eu posso fazer o que eu faço, essencialmente ser essa quem sou, como fruto de uma vivência. A diversidade do ser humano é exaltada e potencializada

por Bergson.

Nos afetamos entre tudo e todos. Os corpos vivos e não vivos estão em relação, pois tudo está em movimento contínuo, não havendo, no passar do tempo, possibilidade de imobilidade. A cada minuto transformamos e estamos sendo transformados. O tempo passa por/ em nós. O tempo se realiza em cada existência. Ele está em nós.

Observemos esta colocação de Bergson:

Dizíamos que o corpo, colocado entre os objetos que agem sobre ele e os que ele influencia, não é mais que um condutor, encarregado de recolher os movimentos e de transmiti-los, quando não os retém, a certos mecanismos motores, mecanismos estes determinados, se a ação é reflexa, escolhidos, se a ação é voluntária. Tudo deve se passar portanto como se uma memória independente juntasse imagens ao longo do tempo à medida que elas se produzem, e como se nosso corpo, com àquilo que o cerca, não fosse mais que uma dessas

imagens, a última que obtemos a todo momento praticando um corte instantâneo no devir em geral. Nesse corte, nosso corpo ocupa o centro. As coisas que o cercam agem sobre ele e ele reage a elas. Suas reações são mais ou menos complexas, mais ou menos variadas, conforme o número e a natureza dos aparelhos que a experiência montou no interior de sua substância (BERGSON, 1990, p. 59).

As coisas e os seres estão em fluxo constante no universo, se relacionando de forma complexa. Nosso corpo é memória e imagem em constante devir, de acordo com a substância com a qual é constituído. A memória como um devir. O passado e o presente devindo o futuro.

Em seu livro *A imagem-movimento Cinema 1*, Deleuze nos oferece um valioso trabalho sobre o cinema através da análise de diversas obras cinematográficas de renomados diretores. No primeiro capítulo do livro, *Teses sobre o movimento – primeiro comentário de Bergson*, ele observa que Bergson, antes mesmo do nascimento oficial do cinema,

já falava em cortes móveis e em imagem-movimento. Ou seja, foi como se o cinema concretizasse o que já era falado sobre a percepção humana em sua obra. “Quer se trate de pensar o devir, ou de o exprimir, ou até de o perceber, nada mais fazemos do que acionar uma espécie de cinematógrafo interior” (BERGSON apud DELEUZE, 2009, p. 14). Essa observação denota a importância de seu pensamento para a sua época.

No cinema, pensar nos fotogramas como matérias, que postas em movimento vão construindo a imagem-móvel, é considerar apenas o objeto, sem levar em conta a *relação* que se estabelece no todo. A matéria move-se, mas não muda de natureza. (DELEUZE, 2009, p. 22). A relação que surge do movimento entre os quadros é que faz emergir algo mais substancial, da ordem do tempo; é ela que gera uma mudança qualitativa no todo. O corte cinematográfico favoreceu o surgimento da imagem-tempo, como foi nomeada por Deleuze. Bergson, em seu primeiro livro *Matéria e memória*, de 1896, já propunha uma moderna concepção do movimento: “não era mais possível opor o movimento como realidade física no mundo exterior à imagem como realidade

psíquica na consciência” (DELEUZE, 2009, p. 11). Então, são as relações que se estabelecem através do movimento que podem determinar uma imagem-tempo (da ordem do qualitativo) e que promovem transformações no todo.

Deleuze afirma que:

*A revolução científica moderna consistiu em referir o movimento já não a instantes privilegiados mas ao instante qualquer. Para poder recompor o movimento, **já não se o recompunha a partir de elementos formais transcendentos (poses) mas a partir de elementos materiais imanentes (cortes)**. Em vez de se fazer uma síntese inteligível do movimento, efetuava-se uma análise sensível (DELEUZE, 2009, p.17, grifos do autor).*

Dessa nova perspectiva, as artes, como fundantes de um universo sensível de análise de mundo, devem tentar formar um novo pensa-

mento a respeito. Deleuze acredita que o cinema seja, nesse aspecto um campo para que possamos compreender essa nova maneira de pensar. O universo imanente e não transcendente.

Corroborando as ideias acima, o filósofo alemão Walter Benjamin (1892-1940), um apaixonado pelo cinema, já anunciava no início do século XX, que o cinema teria a função de

exercitar o homem nas novas percepções e reações exigidas por um aparelho técnico cujo papel cresce cada vez mais em sua vida cotidiana. Fazer do gigantesco aparelho técnico do nosso tempo o objeto das inerções humanas – é essa a tarefa histórica cuja realização dá ao cinema o seu verdadeiro sentido”(BENJAMIN, 1985, p. 174).

“A vida é o processo da diferença” (DELEUZE, p. 130). O elogio à diversidade. Cada corpo imprime seu sinal no mundo a partir de sua

memória, pois é ela que nos dá um caráter, e favorece as nossas singularidades. E uma memória constitui-se de um todo. Ela individualiza, mas se forma a partir de um contexto.

Podemos utilizar estas noções para compreender melhor o universo cênico da pós-modernidade. Faz-se necessária a revisão de conceitos que fundam a nossa área, pois há uma mudança de paradigma filosófico estético bastante significativa. O estar no mundo é considerado de forma diversa. Já não somos entes verticalmente buscando uma transcendência, estamos em contínuo movimento com o universo. A atriz não possui mais a imagem de uma diva excepcional, mas sim a de uma operária em seu ofício. O ato criativo deve ser considerado o motor do mundo e não como ofício de vagabundos. Devemos, sim, buscar as nossas lembranças ditas inúteis para reinventar o mundo. Devemos, sim, intensificar as nossas existências através da arte.

Nessa perspectiva, retomo os comentários de Deleuze, sobre a obra de Proust, que identificam, para mim, questões poderosas para o

trabalho da atriz: o banal pode ser essencial; a memória não é necessariamente pessoal; a transformação do biográfico/da memória em uma obra artística através da atualização de seus virtuais; e a noção de que a essência é que se implica no sujeito “Não são os indivíduos que constituem o mundo, mas os mundos envolvidos, as essências, que constituem os indivíduos” (DELEUZE, 2009, p. 45). Somos constituídos pelos fluxos que nos cercam. Somos formados e sobrevivemos sempre em relação a todos e tudo aquilo que nos circunda. Assim forma-se a subjetividade humana, emergindo do universo que nos cerca, e não o contrário. O universo é rizomático. A personagem em cena também. A atriz oferece um ponto de vista recortado do universo e lhe dá visibilidade. Segundo Deleuze:

Mas o importante é que o ponto de vista ultrapassa o indivíduo, tanto quanto a essência ultrapassa o estado d’alma: o ponto de

vista permanece superior àquele que nele se coloca ou garante a identidade de todos os que o atingem. Não é individual, mas, ao contrário, princípio de individuação (DELEUZE, 2006, p. 104).

O ponto de vista ultrapassa o indivíduo, pois se dá em um plano de imanência, e o plano não é de ninguém, ele se dá a partir de movimentos. Ao mesmo tempo, o ponto de vista pode contribuir no processo de individuação do sujeito. Tal qual a atriz em seu recorte de um mundo na busca de uma personagem.

A matéria-prima da atriz sempre foi o seu corpo/espírito em relação com o mundo que a cerca. A memória, mesmo sendo considerada como um repositório de lembranças, sempre potencializou o ato criativo.

Observando os parâmetros filosóficos que norteiam a contemporaneidade, torna-se necessário repensar as noções de mundo dentro da nossa perspectiva profissional. A memória tem sido a base da criação artística. No teatro, ela organiza experiências. Porém, podemos perceber

que ela não é minha, nem sua, ela está no tempo, ela é o tempo. E o tempo é espiritual. Para Bergson, a memória é o espiritual.

Na era da crise da identidade - desaparecimento de si -, da fragmentação do sujeito, do mecanicismo exacerbado, da massificação generalizada; deparar-me com o conceito de memória como fluxo presente e atuante, que nos diferencia em nossas afecções, soa como uma possibilidade de caminho a ser trilhado.

Embora concentre-me aqui em falar da personagem e de sua criação ou construção, o que muitas vezes já é considerado ultrapassado no mundo do teatro pós-dramático e do performático, da fragmentação do discurso, da imposição de outros códigos e modelos para a cena - acredito ser necessário o redimensionamento dessas transformações no trabalho da atriz, ou pelo menos, que tenhamos consciência dessa mudança de paradigma.

Que lugar a personagem ocupa nos processos de produção cênica atuais? Estou falando de um conceito desvalorizado na atualidade. A

ideia da não representação, ligada a certos aspectos do desempenho, aborta a noção que coloca a pessoa/ persona antes do personagem. Como classificá-la então? Como localizar, nesse contexto pós-estruturalista, o que estou chamando de *personagem primordial*?

3.3 O virtual e o atual

O real assemelha-se ao possível; em troca, o atual em nada se assemelha ao virtual: responde-lhe.

Pierre Lévy

Impossível falar de tempo e memória sem buscar compreender na filosofia contemporânea o que é o real e o que é o virtual. Grosseiramente, poderíamos defini-los como aquilo que *existe*, que possui uma materialidade, e aquilo que *não existe*, que não possui concretude

e que é da ordem do abstrato, do inacabado. O atual nos aproxima da ideia de real, no entanto, atual e virtual são reais, embora *existam* de maneiras diferentes. Há vários modos de existência.

Estamos falando em multiplicidades. As multiplicidades são compostas por virtuais e atuais. Estes elementos não são puros, em existências concomitantes contagiam-se e constituem um universo.

O atual está sempre rodeado de imagens virtuais. São partículas cercadas de uma névoa de virtuais que surgem de circuitos coexistentes. Partículas atualizam ondas de virtuais, o que não significa uma concretude material. Uma percepção é como uma partícula e está envolta em uma névoa de imagens virtuais. Segundo Deleuze, elas “são lembranças de ordens diferentes: diz-se serem imagens virtuais à medida que sua velocidade ou sua brevidade as mantém aqui sob um princípio de inconsciência” (DELEUZE, 1996, p. 50).

Pierre Lévy, filósofo estudioso destas questões, nos conta a origem da palavra virtual:

A palavra virtual vem do latim medieval virtualis, derivado por sua vez de vitrus, força, potência. Na filosofia escolástica, é virtual o que existe em potência e não em ato. O virtual tende a atualizar-se, sem ter passado no entanto à concretização efetiva ou formal. A árvore está virtualmente presente na semente. Em termos rigorosamente filosóficos, o virtual não se opõe ao real mas ao atual: virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de ser diferentes (LÉVY, 1998, p. 15, grifo meu).

O virtual é a potência que nos rege. Quando acreditamos na virtualidade da vida podemos pensar que ela não é fechada em si mesma, definitiva. Percebemos que estamos sempre em devir. Estamos sempre buscando um encontro de forças para a geração de potência. “Com os virtuais, toda realidade se torna inacabada” (LAPOUJADE, 2017, p. 61). É como se a existência ocorresse através de suas diversidades.

Vivemos tentando definir e fechar circuitos, como se estivéssemos nos defendendo da instabilidade e efemeridade da vida. Queremos ter certeza de alguma coisa, quando na verdade o domínio não é da ordem do possível/impossível. “Todo atual rodeia-se de círculos sempre renovados de virtualidades, cada um deles emitindo um outro, e todos rodeando e reagindo sobre o atual” (DELEUZE, 1996, p. 49).

As imagens virtuais não se separam do objeto atual e vice-versa. “Objeto e imagem são ambos aqui virtuais, e constituem o *plano de imanência* onde se dissolve o objeto atual” (DELEUZE, 1996, p.50, grifo meu). Há um exemplo interessante de Souriau, da imagem de uma ponte sobre um rio com seu arco partido ao meio, ou inacabado, que virtualmente pressentimos inteira no plano de imanência (SOURIAU apud LAPOUJADE, 2017, p 36). Pode ser que a ponte nunca seja concertada, mas a potência da sua completude existe. O esboço claro está ali quase visível. Os virtuais existem como proposição de ação. Eles instigam à ação. Pressionam para adquirir existência plena, o que

nem sempre acontece. Existe algo neles como uma expectativa ou uma exigência de realização.

Lapoujade (analisando a filosofia de Souriau sobre os modos de existência) observa que os virtuais:

*Eles precisam de outro ser – um criador – que agirá para que possam ter uma existência maior e diferente. Inversamente, o criador precisa dessa nuvem de virtuais para criar novas realidades, ele se alimenta da sua incompletude. Ou seja, **são os virtuais que introduzem um desejo de criação, uma vontade de arte no mundo.** Eles são a origem de todas as artes que praticamos (LAPOUJADE, 2017, p.38, grifo do autor).*

Como podemos não acreditar na existência dos virtuais? É imperativa a sua noção para o trabalho da atriz. Como identificar essas existências mínimas, invisíveis?

O plano de imanência comporta, ao mesmo tempo, o virtual e sua atualização. Já o atual é o objeto da atualização. “A atualização do virtual é a singularidade, ao passo que o próprio atual é a individualidade constituída” (DELEUZE, 1996, p.51). Pois, o atual é o momento presente que passa, e, quando passa, retorna a uma virtualidade. Mas, enquanto atual, ele é transformador. O passado é virtual.

[...] a distinção entre o virtual e o atual corresponde à cisão mais fundamental do Tempo, quando ele avança diferenciando-se segundo duas grandes vias: fazer passar o presente e conservar o passado. O presente é um dado variável medido por um tempo contínuo, isto é, por um suposto movimento numa única direção: o presente passa à medida que esse tempo se esgota. É o presente que passa, que define o atual (DELEUZE, 1996, p. 54).

Distinguir o atual do virtual como a cisão mais fundamental do tempo é buscar compreender que o presente é um movimento que

passa, supostamente indo em direção ao passado, que o conserva ao mesmo tempo que devê-lo um futuro. Questiono-me se o atual pode ser considerado um instante, o movimento de um instante.

Como já dito anteriormente, o virtual não se opõe ao real, mas ao atual. As virtualidades não são dadas, são um constante porvir. Lévy afirma que o virtual é:

como o complexo problemático, o nó de tendências ou de forças que acompanha uma situação, um acontecimento, um objeto ou uma entidade qualquer, e que chama um processo de resolução: a atualização (LÉVY, 1998, p. 16).

A atualização é fazer o virtual tomar forma. É criação. É “invenção de uma forma a partir de uma configuração dinâmica de forças e de finalidades” (LÉVY, 1998, p. 16).

Todo este universo filosófico pode nos ajudar na compreensão do processo criativo de uma atriz. A nossa memória é virtual e pode se

atualizar. A atualização pode implicar um ato criativo. E a criação só ocorre através de processos de singularização do sujeito.

O que acontece quando me permito, em um processo criativo, o surgimento de uma personagem? É preciso compor com meu corpo um estado de ser “outro”, sendo “eu” mais intensamente. A personagem existe nos virtuais da atriz e atualiza-se segundo demandas da proposta criativa cênica. Em geral, buscamos características que nos distingam da personagem, numa clara necessidade de nos mantermos sob controle, enquanto, muito provavelmente, fugimos do que não consideramos aceitável em nós. É preciso abrir-se à percepção de novos virtuais em si. Através de um trabalho consciente de observação e atenção às materialidades que nos instigam, produzimos rizomaticamente a personagem. Tomamos consciência de um processo. Nosso corpo lhe oferece visibilidade/existência através da atualização de virtuais, que vão surgindo segundo nossas experiências reais e fictícias. A personagem existe enquanto potência e se atualiza pelo encontro entre a atriz

e todas as outras materialidades (entre elas o texto dramático, ou não) que ali se colocam na proposta criativa cênica.

Quando falo em *personagem primordial*, me refiro a imagens virtuais de minha história pessoal, que não são exatamente conscientes, nem exatamente reais, nem exatamente minhas, pressionando para se atualizarem. E os virtuais que a compõem intensificam meus desejos, movimentam linhas de fuga e promovem forças latentes na atriz. Durante a realização de um trabalho, a personagem aciona memórias que se atualizam no corpo da atriz, potencializando-o. Permitir a atualização de seus virtuais é vivenciar o seu processo de individuação. É favorecer ações singulares. É entrar em fluxo com forças criativas.

3.4 Plano de imanência como paisagem

*Paisagem: k.k. Medida do olhar que silencia o ruído. Onde a terra e o céu se tocam. Movimento mínimo, revolução máxima. Quando os olhos tracejam. Parcial porque é parte. O instante em que o muro se transforma em nuvem. Estar aqui e se sentir ali. Repetição do mesmo que já é outro. Ter o horizonte no olhar. Um **como-ver-se** (DIAS, 2010, p. 113, grifo da autora).*

A noção de paisagem citada acima envolve a subjetividade de um olhar. A paisagem não é exatamente o que se vê, nem somente o que se pensa ser. A noção de paisagem hegemônica, na contemporaneidade, é a que a considera um ponto de vista ótico. Porém, ela não é apenas da ordem material.

A artista visual e professora Karina Dias, em seu livro *Entre visão*

e invisão: Paisagem [Por uma experiência da paisagem no cotidiano], observa que a paisagem, além de ser um ponto de vista do olhar, congrega também a subjetividade do observador em ato. Dias constata que a paisagem:

é mais do que um simples ponto de vista ótico. Ela é ponto de vista e ponto de contato, pois nos aproxima distintamente do espaço, por que cria um elo singular, nos entrelaçando aos lugares que nos interpelam. Certamente, a paisagem deriva de um enquadramento do olhar, alia o lado objetivo e concreto do mundo à subjetividade do observador que a contempla. A paisagem é uma experiência sensível do espaço (DIAS, 2010, p. 113).

Sim, a paisagem pode ser uma experiência sensível do espaço, mas a noção que utilizo aqui não é da ordem do espacial e sim do temporal.

O tempo enquanto potência. Imagens-tempo.

Estou considerando a paisagem não como ponto de vista, nem como ponto de contato, mas como multiplicidade - ela é relacional e imanente. Sua materialidade se estabelece através de contágios mútuos de todas as ordens, inclusive do que não existe aparentemente. A paisagem como uma névoa de partículas invisíveis.

A paisagem é como um recorte nos virtuais que nos constituem, imagens-lembranças que se atualizam em sugestões de personagens, segundo demandas da minha turbulência. Elas respondem a estímulos de ordens diversas – zonas de contágio - que vão orientando a criação, ou a construção de uma personagem na minha relacionalidade/o meu corpo com o que está ao meu redor. Matérias visíveis e invisíveis. É como se a paisagem se desenhasse *no, em e pelo* meu corpo criando circuitos de fluxos em ação que fortalecem ou mesmo determinam minha própria ficção.

A paisagem é uma zona de contágios. Percebo-a carregada de

potência; uma névoa de concretude insinuando sua necessidade de existência, sua necessidade de atualização. O texto, objetos, figurinos, cenário, etc., acionam virtualidades e compõem a paisagem de uma personagem.

A paisagem tem a ver com o tempo enquanto potência.

Relembro os diversos nasceres de sol do primeiro capítulo como a semente de Lévy, como promessa, um por vir diferente a cada dia que se anuncia e uma lembrança que já se faz, diante do meu desaparecimento. Fotografar o amanhecer sempre em uma mesma hora e de um mesmo lugar, da janela da minha casa, intensificava meus devires. Não existir para se permitir outras de si.

A paisagem é um *plano de imanência* onde a atriz encontra uma personagem. Cada personagem atualizada carrega uma névoa de virtuais em devir.

Segundo Deleuze, a filosofia se faz pela criação de conceitos que habitam um plano de imanência. O plano de imanência é essencialmente

um campo onde se produzem, circulam e se contagiam conceitos. O conceito pode ser um recorte, uma articulação dentro de um determinado campo de conhecimento, que favoreça alguma compreensão, algum nexos. Ferracini nos aponta como podemos entender o que são os conceitos associados às questões da arte:

Os conceitos associados ao “problema” da arte podem ser entendidos, portanto, como aqueles gerados ou importados para dentro de uma zona artística e que mantêm porosidades abertas a outros conceitos que os pressionam em recriação ou crítica constante. Os conceitos gerados ou importados (portanto, criados ou recriados) para esse território artístico buscam, em seu conjunto e porosidade constante, resolver questões abertas demais, amplas demais e indefinidas demais que a arte coloca ou propõe em seu fazer e seu conjunto de práticas (FERRACINI, 2013, p. 45).

O conceito nas artes é sempre processual e deve ser relativo a um conjunto de práticas. E essa contaminação mútua entre discurso e prática transita no plano de imanência que se constrói.

O plano de imanência é como um horizonte ou como um solo intuitivo. Ele também é constantemente definido como uma atmosfera, ou seja, é como horizonte e “reservatório”, e um campo infinito - ou um horizonte infinito - e virtual. As multiplicidades é que o povoam, “um pouco como as tribos povoando o deserto sem que este deixe de ser um deserto” (DELEUZE, 2013, p. 186). Nele existem processos que são devires que operam em multiplicidades concretas. A multiplicidade é o elemento onde algo acontece.

O plano de imanência deve ser construído. Como traçar um campo de imanência?

A imanência é um construtivismo e cada multiplicidade assinalável é como uma região do plano. Todos os

processos se produzem sobre o plano de imanência e numa multiplicidade assinalável: as unificações, subjetivações, racionalizações, centralizações não têm qualquer privilégio, sendo frequentemente impasses ou clausuras que impedem o crescimento da multiplicidade, o prolongamento e desenvolvimento de suas linhas, a produção do novo” (DELEUZE, 2013, p. 186-187).

Nada deve travar o crescimento da multiplicidade em um campo imanente, para não favorecermos uma estagnação, uma definição monolítica de algo. É preciso se colocar sempre em devir. A atriz e a personagem em suas multiplicidades porosas se constroem num plano de imanência. Elas se contaminam. Encontram-se.

Deleuze propõe a imanência em vez da transcendência como forma de superar o constante sentimento de falta que nos acompanha. Por acreditar que ela favorece a experimentação, o acontecimento, a produção

do novo, ao contrário de uma interpretação, que sempre decalca algo. A imanência propicia a experiência em sua horizontalidade, enquanto que a verticalidade da transcendência distancia o possível, nos mergulha na eterna “falta de”. Nesse contexto, Deleuze propõe o desejo como motor e não como “falta”. O desejo nos mantém em devir constante. Somos seres moventes desejantes.

Pensar em termos da imanência é um caminho potente para o artista. Para uma atriz/personagem é poder contaminar-se com os fluxos e multiplicidades que a atravessam no plano de imanência que se estabelece em uma cena.

A atriz e professora Alice Stefânia Curi, transitando por estas mesmas questões em seu livro *Traços e devires de um corpo cênico*, considera que estas noções põem em cheque velhas estruturas dicotômicas, causais, pois agora privilegiamos o entre, o processo e não mais os limites de início ou de fim. Ela observa que:

Um determinado plano de imanência, o ser, por exemplo, manifestaria uma predisposição inata de mudar, se desterritorializar, negociar, assumir e descartar orientações diversas, advindas das múltiplas possibilidades que a experiência de estar/ser vivo nos oferece. Isso sinaliza a transição de uma ideia de sujeito enquanto indivíduo com identidade fixa, para a de subjetividade em movimento e processos de identificação (CURI, 2013, p. 98).

Nos permitirmos a multiplicidade de ser é comungar com alteridades que podem nos fortalecer em nossos desejos. Considerar o corpo em contínuo estado de afetar e ser afetado pelo meio, em um complexo exercício de com-vivência/convivência, com-partilhamento/compartilhamento, com-ciência/consciência em um plano de imanência. Assim é como observamos atualmente a qualidade da corporeidade de atuantes em cena.

Se um conceito é um instrumental para uma atriz, abraço aqui, no horizonte do plano de imanência, a paisagem enquanto elemento que favorece a criação de uma personagem.

4. PERSONAGEM PRIMORDIAL

4.1 Uma paisagem/ tempo

Vivenciei uma primeira experiência teatral aos 14 anos de idade, quando atendi a um anúncio no jornal: “Precisa-se de atores”. Era um espetáculo constituído por textos de autores diversos. Chamava-se *Colagem*. Embora o trabalho fosse mascarado de profissional, nem mesmo o diretor parecia ter alguma experiência. Ficamos em cartaz num pequeno cineteatro da cidade (não me lembro mais por quanto tempo). Foi um delicioso exercício de descobertas e autoafirmação. Era 1973. Estávamos em plena ditadura. Colocar na boca palavras de autores potentes, como por exemplo João Cabral de Melo Neto, Vinícius de Moraes, Chico Buarque, Ferreira Goulart, dentre outros (que não me recordo mais), empoderava-me e enchia-me de orgulho.

Naquela época, o que me movia era a emoção. Teatro para mim era saber dizer um texto com o sentimento aflorado. Posteriormente,

detectava que todo o ser humano sente, se emociona. E me questionava sobre o que então diferenciaria uma atriz de uma não atriz? Hoje percebo que o meu prazer naquele contexto não vinha só da emoção exercida em cena, mas da troca, da transformação que aquelas palavras emocionadas e ditas naquele momento, promoviam não só na plateia como em mim. Era uma situação rizomática. Acredito que ali eu descobri uma maneira de existir que parecia ampliar a minha existência.

Depois dessa experiência, circunstancialmente demorei algum tempo para voltar a fazer teatro. A decisão dos meus 14 anos foi ficando para trás e a timidez era imensa. Somente em 1978 voltei a prática cênica através da dança. Mas, fui cada vez mais sendo levada por desejos de me expressar com palavras, o que não era exatamente uma característica da dança na minha compreensão, na época. Como dançarina, sempre ouvia o comentário de que era muito expressiva, então deveria fazer teatro. Donde conclui que não era boa dançarina. Naquele momento, início do ano de 1980, junto a alguns amigos baila-

rinos e atores, criamos a *Trupe de Nefelibatas*⁴ (nefelibatas são aqueles que vivem nas nuvens), um grupo de teatro-dança experimental com direção de trabalho coletiva. Em nossos encontros diários inventávamos exercícios e técnicas de acordo com a orientação do dia, que era realizada pelos participantes do trabalho, em rodízio. Este grupo funcionou por dois anos e gerou profissionais bem interessantes para o universo das artes cênicas de Brasília.

Depois de fazer alguns cursos de voz, dança e teatro no Rio de Janeiro e em Brasília, fui convidada pelo professor, ator e diretor João Antonio de Lima Esteves, para participar de uma montagem de um texto de Nelson Rodrigues, *Valsa nº 6*. O processo de trabalho utilizava o método Stanislawski. Eu já havia lido um de seus livros e tinha ficado encantada com a possibilidade de me instrumentalizar como atriz.

⁴ Grupo experimental formado por alunos de Artes Cênicas da UnB, atores, performers e dançarinos da cidade, dentre eles: Eliana Carneiro, Marcelo Bereh, Luciano Astiko, Marcelo Ferreira, Gladstone Menezes, Tilike Coelho, Ana D’Andrea, Ivelise Ferreira e outros.

Inicialmente, realizamos um período intenso e longo de trabalhos de mesa, ou seja, de leituras do texto dramático. Todos os dias o diretor orientava exercícios de relaxamento e alongamento como aquecimento para o ensaio. Ainda durante as leituras, fizemos diversos laboratórios, o que significava experimentar individualmente ou em grupo, situações imaginárias que poderiam ter sido vividas pela personagem, a memória de cada uma. Éramos quatro atrizes⁵ dividindo, ao mesmo tempo, uma mesma personagem. Durante o processo de trabalho, redobrávamos a nossa atenção sobre o mundo cotidiano ao nosso redor e sobre nós mesmas, em busca de pistas para a construção da personagem. Escrevemos cada uma a sua biografia. O texto não era realista: era um delírio de uma menina de quinze anos já morta. Buscávamos objetivos, super objetivos, subtextos, linha direta da ação e mergulhávamos na memória emotiva adequada a cada cena. Quando levantamos o texto, já havia uma grande fluência da personagem. Fomos acertando o ritmo.

⁵ Ana D’Andrea, Ana Cristina Galvão, Márcia Torres e Maura Penna.

Naquela época, o sistema Stanislawski parecia uma luva perfeita para as minhas mãos. Ter acesso aos elementos de seu método me conduzia a um profissionalismo que eu ainda não conhecia. Desde de então, nunca mais parei de trabalhar em teatro.

Em 1992 entrei como professora substituta no Departamento de Artes Cênicas do Instituto de Artes da Universidade de Brasília, onde eu estava participando de uma montagem, que era uma colagem de textos dramáticos sobre Medéia, de Eurípedes, dirigida pelo professor, diretor e ator Fernando Villar. Com este trabalho ganhei o prêmio de melhor atriz no Festival Universitário de Blumenau, e este fato rendeu-me posteriormente um convite para participar de um seminário fechado com a atriz Iben Nagel Rasmussen, do grupo dinamarquês Odin Theatre, dirigido por Eugênio Barba, criador da Antropologia Teatral. O seminário aconteceu na cidade de Londrina, Paraná, de dois a vinte oito de janeiro de 1993. Chamava-se *Seminário para atores e bailarinos interessados em trabalho de voz*, nome este, que me causou estranhamento

a princípio - bailarinos interessados em trabalho de voz... A sugestão de não fronteiras entre teatro e dança era instigante. A atriz precisava treinar como uma dançarina e a dançarina atuar como uma atriz. Tudo foi inusitado para o meu universo daquele momento.

O trabalho envolvia: um árduo treinamento diário; todos os serviços domésticos da casa - onde ficamos isolados do mundo, e a montagem do espetáculo *Pontes sobre o vento*, que demandava a confecção de adereços e figurinos. Foram dois dias de apresentação ao final do encontro. Pela primeira vez ouvi a palavra *treinamento* relacionada ao teatro. A disciplina, a dureza que esta palavra impunha, parecia-me totalmente divergente do universo das artes que eu imaginava então. Era tudo muito estranho, mas fascinante ao mesmo tempo.

No espetáculo eu fazia um monólogo, que era um texto de Pablo Neruda sobre a Amazônia, enquanto me movimentava como um pêndulo de um relógio. Iben sempre me dizia “Não quero que você interprete! Apenas diga o texto e se movimente corretamente!” e eu ficava bem

confusa em não ter de buscar um sentimento, em não interpretar. O meu espanto foi perceber que algo acontecia independente do meu direcionamento psicológico na busca de uma emoção. A coreografia e a voz me levavam para algum lugar desconhecido, porém muito interessante e potente. Muito potente! O corpo muito treinado, tendo vivenciado limites de exaustão, parecia pronto para reagir. Nunca havia trabalhado daquela maneira. Parecia uma contradição/confronto entre uma disciplina rígida e a liberdade poética que te permite voar. Voei.

Foi um grande aprendizado teatral e de vida – sobre mim mesma e sobre os outros. Um mês que muito me valeu. Quando voltei para Brasília comecei a digerir a experiência. No ano seguinte, 1994, participei do encontro da Escola Internacional de Antropologia Teatral – ISTA - na cidade de Londrina. Eram cento e poucas pessoas de vários lugares do mundo. O tema era “A tradição das tradições”. Em um dado momento de reunião de todos, Barba fez a seguinte questão: “Qual é a sua tradição teatral?” E pediu que respondêssemos por escrito em

um pequeno papel e lhe entregássemos. Depois ele lia em voz alta algumas respostas. Qual não foi a minha surpresa quando o meu papel foi lido. Havia sido muito difícil responder tal pergunta. Lá, estávamos imersos em tradições cênicas orientais: dança Odissi da Índia, teatro Nô do Japão, bailarinos/atores balineses, todos expondo suas belas e antigas tradições. Mas, e no Ocidente? Qual a nossa tradição teatral? Qual a minha tradição teatral? Eu tenho alguma?

A minha resposta à questão feita por Barba considerava a minha tradição como stanislavskiana, ou seja, uma tradição ocidental, europeia, que desconsiderava por ignorância a tradição brasileira das festas e danças populares. Como participante de uma determinada classe social, eu era formada por uma cultura de elite que desmerecia a sua própria história.

Em seguida, junto a duas colegas⁶ que também haviam vivenciado o trabalho com Rasmussen, ministramos um curso de extensão

⁶ Professoras, atrizes e antropólogas Rita de Almeida Castro e Adriana Mariz.

na UnB, com o propósito de disseminar e pesquisar o treinamento experimentado.

Concomitante a essas experiências, trabalhei com alguém que considero muito especial, o professor, diretor e ator Hugo Rodas. Fui dirigida por ele em montagens muito significativas para a minha trajetória. Seu estilo marcante fincou elementos muito potentes para o meu ofício. Rodas transita entre extremos: vai do sublime ao grotesco; transforma uma aula em uma performance artística e vice-versa. Pois se permite quase sempre ser contagiado e contagiar todos e tudo a sua volta. Ele está sempre em estado de porosidade com o mundo. Como transitou por diversas linhas de trabalho, fruto de uma formação teatral eclética, sempre se manteve aberto ao experimental, o que lhe dá características muito especiais. Meu trabalho é muito influenciado por ele até os dias de hoje. Foi o diretor com quem mais trabalhei em Brasília. Sua criatividade e energia vital contaminam seus atores e atrizes, movimentando o espaço-temporal de forma sempre inusitada.

Não pretendo aqui narrar todas as minhas experiências cênicas, apenas citei alguns momentos significativos da minha trajetória, por denotarem as minhas tradições teatrais. É uma tentativa de clarear o que me ocorreu nos últimos anos: essa percepção aguçada dessa imagem de mulher, que muito provavelmente sempre fui eu - e minhas lembranças, eu e minhas memórias, eu em devir. Talvez todas essas histórias nos ajudem a perceber essa paisagem onde encontro a personagem primordial. Esta paisagem que pode ser o plano de imanência onde me encontro e onde, no momento, preciso me relacionar com algumas memórias específicas. Virtuais que insistem em se atualizar.

Em se tratando do meu próprio caminho, impossível não falar desse trabalho que narro a seguir, com a clara intenção de vasculhar pistas e também de oferecê-las ao leitor, sobre esta personagem tão marcante na minha trajetória como atriz: Liuba. Sinto-a como uma memória potente que impulsiona a minha atualidade, ainda buscando espaços de existência.

Paisagem primordial

Quando penso na personagem primordial, ela, Liuba, é uma das primeiras imagens que surgem. Não como ela era antes, lá em 1989, mas como ela é agora, na minha memória que a (re)constitui.

Personagem da peça *O jardim das cerejeiras*, último texto dramático escrito pelo russo Anton Tchekhov, em 1903, ela foi a base do que passei a chamar, nos últimos anos, de minha *personagem primordial*. Eu a nomeava de *Liúba contemporânea*. Era o meu devir Liúba.

Participei de uma montagem brasileira desta peça, dirigida pelo professor, ator e encenador Hugo Rodas em 1989, no papel de Liúba. Desde então, recebi esta espécie de estigma. Passei a trabalhar sempre imersa nesta noção que me compunha. Nunca havia me detido a analisá-la. O que também nunca foi um incômodo, pelo contrário, muitas vezes um bálsamo.

Quando vou construir uma personagem, não busco exatamente

uma identificação, mas uma compreensão daquele universo em mim, na tentativa de construir ou captar uma existência. Busco um estado de devir. Um constante processo de individuação da atriz, através da existência do que poderia ser chamado de *outros*. A alteridade do ser. (Desaparecer de si para intensificar o *ser*? Vamos procurando compreender). Uma multiplicidade que nos constitui.

Mas, que paisagem é essa que parece me constituir? Não falo da materialidade de uma paisagem diante dos nossos olhos, mas de uma imanência, de uma possibilidade de ser algo potente que quer se manifestar de alguma maneira. A paisagem sugere a atualização de uma personagem.

A seguir, farei uma breve exposição da história deste texto, buscando eu mesma compreender características básicas dessa personagem, com a intenção de vasculhar o porquê de sua insistência em meus trabalhos ou o que me faz considerá-la no contexto da minha atualidade.

Esse texto fala sobre a decadência de uma classe abastada e a as-

cenção da burguesia. Há um choque de tempos de ação entre as duas classes: a inabilidade da nobreza em realizar ações em contraponto a agilidade dos burgueses, que tomam seus espaços com muito esforço e competência.

Madame Andréievna Raniévskaja, a Liuba, é a proprietária do jardim das cerejeiras, onde existe um sólido casarão já bem deteriorado pelo tempo. Essa propriedade é o cenário de toda a ação da peça de Tchecov. Liuba é a personagem central da trama, onde, principalmente em sua pessoa, evidencia-se a derrelição da subjetividade de uma época. Ela foi embora para Paris logo após a morte de seu filho de sete anos, afogado ali num rio. A peça inicia-se com sua volta para casa, acompanhada de sua filha adolescente Ânia, que foi buscá-la no estrangeiro. Liuba esteve fora da Rússia por uns dez anos. Estava em seu segundo casamento, numa relação bastante conturbada, onde entendemos que só dinheiro parecia interessá-lo. Segue um trecho do segundo ato da peça, que nos oferece algumas pistas sobre seu caráter (lembrando que

Bergson afirma que é o nosso passado que nos dá um caráter):

Liuba — Estamos pagando por todos nossos pecados.

Lopakhine — Pecados, a senhora?

Gaiév — (Põe um caramelo na boca.) Pecado é o meu que chupei minha fortuna em caramelos. (Ri)

Liuba — Quantos pecados! Joguei todo o meu dinheiro fora, como uma louca. Casei com um homem que só uma coisa sabia fazer bem – dívidas. Morreu de champanhe – bebeu até o fim. Pra desgraça minha me apaixonei por outro homem, fui viver com ele e imediatamente tive minha primeira punição – o golpe me atingiu aqui mesmo, nesse rio... meu filho se afogou aí. E eu fui embora, fugi para o estrangeiro, para sempre, pra não voltar nunca mais, nunca mais ver esse rio. Fechei meus olhos e fugi, desorientada, mas ele veio atrás, implacável, esse homem brutal. Ficou doente em Mentone e me obrigou a

comprar uma casa ali – a doença dele não me deu descanso, dia e noite, me escravizou, três anos seguidos, me deixou um trapo, a alma ressecada. No ano passado tive que vender a casa para pagar dívidas, fomos para Paris, e aí ele roubou tudo que me restava e foi viver com outra mulher. De vergonha tentei me envenenar. Tudo tão estúpido, tão humilhante! E, de súbito, me veio a angústia de estar longe da minha terra, ansiei pela Rússia, minha casa, minha filha. (Enxuga as lágrimas.) deus, Deus, tem misericórdia! Perdoa meus pecados! Não me castiga mais! (Tira um telegrama do bolso.) Recebi hoje. De Paris. Ele implora perdão, pede que eu volte. (Rasga o telegrama devagar.) É música o que eu estou ouvindo? (Escuta.) (TCHECOV, 1983, p.37)

Fica evidente neste trecho que seu caráter é aventureiro, porém carregado de culpas cristãs. Ela parece não suportar o peso de seu pas-

sado, tão presente que a faz devanear em uma refinada sensibilidade aristocrática. Ao mesmo tempo, possui a capacidade de rapidamente passar das lágrimas ao sorriso.

O conflito central do texto é que a propriedade do jardim das cerejeiras vai a leilão, eles não possuem dinheiro para pagar os juros da hipoteca e não sabem o que fazer. Devaneiam. O personagem de Iermolai Alexêievitch Lopakhine, um rico comerciante amigo, cujos pais e avós foram servos na propriedade, tenta alertá-los mais uma vez para a situação:

Lopakhine — Olha, eu peço desculpas, não quero ser ofensivo, mas nunca vi em minha vida gente tão insensata e tão incapaz quanto o senhor e a senhora! Estou falando, em russo bem claro, que vão perder tudo que possuem e não dão o menor sinal de que entendem!

Liuba — Mas o que é que nós vamos fazer? Diz.

Lopakhine — Eu repito a mesma coisa todo dia. Todo dia eu repito a mesma coisa. Os senhores têm – (Silabando) definitivamente! Imediatamente! – que dar permissão para o cerejal e toda a terra em volta da propriedade, até o rio, serem loteados e arrendados para cabanas de veraneio. Isso tem que ser feito agora. Não amanhã – o leilão vai começar! Está aí. Estão entendendo? Se tomarem essa decisão poderão obter todo o crédito que precisarem – estarão salvos!
Liuba — Cabanas, veranistas – perdão, mas é tão vulgar.
Gaiév — Concordo plenamente. (TCHECOV, 1983, p. 36)

A cena anterior também ocorre no meio do segundo ato da peça, quando eles estão ligeiramente embriagados, voltando de um almoço na cidade, onde Liúba gastou mais do que podia, como sempre. A filha de criação de Liuba, Vária, comenta que os empregados da casa não têm o que comer, enquanto ela (Liuba) esbanja dinheiro por aí. Mais

uma vez, o comerciante tenta convencê-los de que eles têm que fazer alguma coisa para que o jardim não seja vendido.

No terceiro ato, eles, mesmo sem dinheiro algum, estão dando um baile na casa enquanto o leilão do jardim ocorre. O irmão de Liuba, Gaiév, chega arrasado pelo meio do salão, seguido do comerciante Lopakhine que, alcoolizado, informa a todos que o jardim das cerejeiras foi vendido e anuncia quem o comprou:

Lopakhine — Eu. [...] Eu comprei o jardim das cerejeiras. [...] O jardim das cerejeiras é meu. Meu! (riso nervoso. Não se contém mais) Meu Deus, o cerejal é meu! Me chamem de bêbado, digam que enlouqueci, que é só um sonho. (Bate com o calcanhar no chão.) Não riam de mim! Se meu pai e meu avô levantassem da tumba agora, iam ver este momento do seu Iermolai, o Iermolai batido e escorraçado, que vocês deixavam andar na neve esmolambado. O analfabeto Iermolai acaba de

comprar a mais bela propriedade do mundo! Comprei a casa em que meu pai e meu avô foram escravos, onde não podiam entrar nem na cozinha! Eu sei; eu estou dormindo, eu estou sonhando! É tudo uma fantasia, trabalho de uma imaginação atolada e desenvolvida nas trevas da ignorância. [...] (Música aumenta. Liuba começa a chorar amargamente, afundada em uma cadeira. Lopakhine se aproxima e fala em tom de censura) Por quê? Por quê não me ouviu? Minha pobre amiga, agora é tarde! (Chora) Oh, tomara que isso acabe logo... que agente encontre alguma maneira de mudar esta nossa vida absurda e miserável. (TCHECOV, 1983, p. 61)

Esta cena é a derrocada de Liuba. É muito triste testemunhar a inabilidade de uma classe que não aprendia a fazer nada além de olhar pelas janelas, dar ordens e ser servida. Esta imagem era muito forte para mim: em meio a música da orquestra contratada, assuntos banais

e a ansiedade em saber sobre o leilão, todos portavam-se como se nada estivesse acontecendo. Um comportamento típico de uma classe que não podia deixar transparecer um mal-estar, uma fraqueza.

O quarto ato é a partida de todos. A casa já está vazia e as máquinas lá fora apenas aguardam a ordem do novo dono para começarem a derrubada do jardim das cerejeiras, onde transitavam todos os fantasmas de Liuba: “Olha ali! É a mamãe andando... toda de branco... Na alameda! Olha! É ela! [...] Não é ninguém. Eu jurei que era. Foi uma visão. [...] Que jardim deslumbrante! Esses montes de flores brancas nesse céu azul.” (TCHECOV, 1983, p. 25) E antes de sair de vez da casa, no finalzinho da peça, ela diz, respondendo a Ânã que a chama de fora: “(Como quem responde mais baixo) Já vou. Só mais um olhar nas paredes... nas janelas. Mamãe gostava especialmente dessa sala.” (TCHECOV, 1983, p.75) Essa última frase de Liuba era, para mim, como um desfile de imagens do passado, em seu olhar acarinhando aquelas paredes velhas e vazias e aqueles móveis encobertos por um pano

(Logo que chegou na casa ao se deparar com os móveis, ela diz: [...] Essa felicidade é... eu não aguento. Podem rir de mim, sei que é ridículo. O meu armário querido! (Beija o armário.) A minha mesinha adorada.” (TCHECOV, 1983, p.19)). Atualizava-se em mim, naquele momento, as imagens-lembranças da minha Liuba – ficções virtuais reais. Ou seja, intensidades afluíam da minha percepção daquele universo onde me encontrava submergida, presentificando-se no meu corpo e no corpo da cena como um todo, estabelecendo relações invisíveis que emergiam de todos e dos elementos que compunham a cena. Uma memória inventada pelo movimento intrínseco àquela configuração do “aqui e agora”.

O grande final da peça é um pequeno monólogo do criado Firs, de 94 anos, morrendo de frio, doente, que é esquecido por todos como um velho móvel da casa. Assim eram tratados os empregados, com muito carinho enquanto eram úteis, mas talvez mais descartáveis do que os próprios móveis seculares.

Todas estas lembranças dos conflitos e da realização deste texto me movem. Elas parecem avivar paisagens/lembranças/ imagens que atuam em mim até hoje. Com o passar do tempo essa personagem ganhou mais intensidade no meu universo familiar. Ela passou a ser uma memória que intensifica a minha relação com o invisível. Era uma perspectiva de mundo do meu ponto de vista ou o mundo é que me fazia entrar em uma de suas perspectivas?

Podemos tanto seguir as pistas psicológicas desta situação, através de um âmbito que busca uma interiorização da personagem por um caminho stanislavskiano (criação da linha contínua de ação da personagem, identificação com a mesma, descoberta das memórias emotivas, etc.) e que nos leva a uma interpretação, como podemos ir por um caminho menos psicologizante, construído mais empiricamente, priorizando aquelas descobertas que só ocorrem no exercício de ações que surgem da experiência de si. Esta personagem - assim como todas as que surgiram nessas circunstâncias de desaparecimento de mim -,

parecem participar, por contágios múltiplos, de uma mesma zona - *a zona de desamparo* (que é como um campo de forças, uma região onde tudo se contamina), que se dá quando nos encontramos na fronteira; à beira de; entre; onde o sentir-se desamparado pode te levar a tomar qualquer atitude, pois já não há amparo possível. É uma zona de desterritorialização.

Podemos observar que houve grandes mudanças sociais do final do século XIX até os dias de hoje, no contexto do que consideramos a nossa civilização ocidental cristã. Especificamente no âmbito do universo feminino, foram muitas as transformações durante o século XX. Nos grandes centros urbanos as demandas econômicas, principalmente, levaram a mulher a adquirir o direito de voto, a ocupar novos espaços sociais, a conquistar uma liberdade sexual, etc., embora até os dias de hoje permaneçam as desigualdades de direitos entre os gêneros. Porém, considero que as transformações de fato ocorrem muito lentamente, seguindo na contramão da velocidade alucinante que assolou

o nosso tempo. Nós, mulheres, ainda “digerimos” muita coisa. Tenho a impressão de que fazemos de conta para nós mesmas que podemos seguir esse ritmo, a despeito das consequências advindas disto. Aqui e agora temos presente uma subjetividade que nos constrói. Uma trama que nos enreda e ressoa através dos tempos.

A imagem da minha personagem primordial sempre me remete a um outro tempo. Ressoa. A um tempo antigo. (Refiro-me aqui ao tempo cronológico do relógio.) Ela é uma mulher de um outro tempo, mesmo quando localizada na atualidade, como veremos mais adiante em seus desdobramentos. Mas existem outros tempos, não seriais, mas contínuos, que nos permitem uma apreensão distinta do universo, como vimos em Bergson. Coexistem diversos “tempos” ao mesmo tempo. A *zona de desamparo* promove sempre novas perspectivas. Ela mantém a personagem em devir constante, pois gera uma instabilidade instigante. Mas como essa imagem interfere nos meus processos criativos cênicos?

Talvez essa personagem primordial seja uma virtualidade da

minha própria duração, ou uma dimensão da memória que ajuda a presentificar a passagem do tempo na minha pessoa. Talvez fosse necessário o surgimento de uma imagem “fora de mim”, digamos assim, para que determinados conteúdos pudessem emergir de uma forma mais suave, não em mim, que estava desaparecida naquele momento, mas em “outra”. Uma forma de pensar-se sem denunciar-se, pois é uma outra coisa.

Pensando o tempo como duração, como nos propõe Bergson, ele é um processo contínuo de transformações intensivas. Mudamos a cada segundo. A memória vai se criando e vai nos transformando continuamente. É um mundo de instabilidades. Vamos nos esquecendo.

Quando interpretei a Liuba eu era muito nova para o papel. Sua idade não é revelada no texto, mas apenas sugerida como mais de quarenta. Ela é a matriarca da família, centralizando as atenções. Todos os outros personagens, embora sejam fortes e bem desenhados pelo autor, estão sempre a sua volta e mesmo quando ela não está presente

na cena, a ela sempre se referem. Nessa época eu tinha trinta anos e uma experiência de vida ainda muito leve para abarcar os fluxos daquela mulher desenhada no texto, com a carga necessária. Hoje, aos sessenta anos, questiono-me como isso foi possível e busco alguma compreensão a respeito, dada a importância que essa personagem veio assumindo para mim.

Avalio que o acúmulo de instantes que a vida tem me proporcionado desde então, e que não existiam em 1989, já propunham um devir essa mulher que sou. Lá atrás já existiam em mim as demandas de uma Liuba. Sou uma mulher com um devir “dama aristocrática antiga”. E como a minha consideração nesse momento não é cronológica, mas intensiva, posso afirmar que através de percepções diversas da minha intuição redescobri esse devir que dura em mim. A existência de uma *zona de desamparo* constante que permite não decalcar a personagem. E começo a compreender que uma jovem também possa encontrar uma intensidade em sua atuação, pois a dimensão de uma vivência não é

uma questão da ordem do mensurável.

Quando um texto de teatro é bem escrito, por si só ele carrega atores e atrizes, favorecendo o acesso às suas paisagens. Já é uma primeira captura para a atriz. Esse é o caso do *Jardim das cerejeiras*, no qual cada indicação dada, cada fala de cada uma das personagens, parece compor uma sinfonia quando levadas à cena. As palavras são carregadas de performatividade e já acionam a imaginação e memória dos artistas.

Ao ler o texto pela primeira vez senti imediatamente simpatia e admiração por aquela mulher ou por aquela imagem que eu fazia dela. Alguma sensação, algum sentimento invisível, me carregavam pela história de Liúba com uma força e uma intensidade deliciosas para mim, a atriz. Ao mesmo tempo, através de exercícios propostos pelo diretor, fui mergulhando em uma materialidade (como visto anteriormente, entendendo a materialidade não só como o concreto) daquele universo, descobrindo-o e ampliando-o através de suas reverberações

no grupo. Na construção das cenas, as personagens iam se estabelecendo através das relações. As paisagens da personagem passaram a emergir pela atualização dos meus virtuais contagiados pela ficção do texto, em suas ações.

Essa percepção de mundo no trabalho da atriz, se dá em uma outra dimensão da existência, que é tão concreta e real como a vida em toda a sua pluralidade de realizações. As dicotomias persistentes no nosso universo intelectual, dissolvem-se na existência da personagem em cena. É no trabalho relacional com o grupo que surgem e se realizam as sutilezas do texto.

Liuba não possui um comportamento adequado para alguns, o que a torna encantadora para outros. Ela é de uma humanidade comvente. Em uma fala de seu irmão, Gaiév, logo no primeiro ato, somos informados sobre seu caráter:

Gaiév – [...] Só uma pequena dificuldade: Titia é muito rica mas não gosta de nós. Principalmente porque minha irmã se casou com um advogadozinho, não com um nobre. Quer dizer, se juntou a uma classe inferior. E depois, a conduta dela, de modo geral... bem... não tem sido precisamente de uma santa. Liuba é boa, caridosa, uma mulher encantadora, eu adoro ela. Mas por mais que procuremos achar atenuantes, Liuba tem sido sempre... um pouco... desfrutável... (longa pausa) ... imoral. Isso transparece em cada gesto dela (TCHECOV, 1983, p 27-28).

O caráter da personagem deve realizar-se em sua existência na cena. Os fluxos de energia que atravessam o espaço cênico devem transbordar na força/ atuação da atriz. Embora eu não soubesse naquele momento, hoje sei que a atriz sempre deve defender a sua personagem em qualquer circunstância, concordando ou não com suas ações. É

preciso acreditar nela para alcançar uma dimensão palpável. Criticá-la gera uma atuação distanciada, o que muitas vezes é demandado pelo estilo do espetáculo, como o distanciamento proposto por Bertolt Brecht em seu teatro Épico, por exemplo.

Todo processo analítico parte de uma divisão na busca de uma compreensão do todo, porém, para uma atriz, é necessário o uso da intuição, que é da ordem do imensurável. Impossível medir sensações, percepções, sentimentos ou afetos. Podemos quantificar os movimentos, as ações, as falas. Nos ensaios, a repetição das cenas ia propiciando descobertas que promoviam as minhas transformações. Toda essa vivência permanece em mim. Não de uma forma clara, específica, mas me constituindo no presente.

Essa existência que se mantém em mim, que nomeio de *personagem primordial* é um devir que tem sido constante nas minhas invenções. Um solo fértil que me alimentou na criação de personagens. Ela não significa que faço sempre a mesma coisa. Não! É um devir feminino

que me acompanha, ou talvez seja a própria duração em mim. O tempo como potências criativas.

Não pretendo passar uma ideia de fixação ou mesmo de uma imobilidade da personagem apresentando esta noção. Depois de discorrer sobre as noções filosóficas pós-estruturalistas/contemporâneas, que propõem fluidez, movimento, multiplicidades, fluxos de intensidades, diversidades e etc., como motores da vida, eu mesma preciso compreender melhor o que significa achar que tenho uma personagem básica para todos os outros que venham a surgir. (Será que estou falando de alguma essência? De uma virtualidade? De uma paisagem imanente a minha pessoa, ou eu é que pertenço a essa determinada paisagem?)

Remeto-me novamente a Souriau nas palavras de Lapoujade, questionando como podemos intensificar uma existência, ou instaurá-la:

Como pode um ser, no limite da inexistência, conquistar uma existência mais “real”, mais consistente? Com que gesto?

Qual é a “arte” que permite que as existências aumentem sua realidade? São provavelmente as existências mais frágeis, próximas do nada, que exigem com força tornarem-se mais reais. É preciso ser capaz de percebê-las, de apreender seu valor e sua importância. Portanto, antes de colocar a questão do ato criador que permite instaurá-la, é preciso se perguntar o que é que permite percebê-las (LAPOUJADE, 2017, p. 41).

Lapoujade nos dá um exemplo bastante esclarecedor quanto a identificação de uma existência mínima: uma criança dispõe de alguns objetos sobre uma mesa. Sua mãe chega e retira, distraída, um desses objetos para utilizá-lo, em uma ação absolutamente habitual, colocando outro objeto em seu lugar. Ao que a criança reage com explicações chorosas e um desespero contido. Só então, a mãe percebe que algo aconteceu e pede desculpas, dizendo que não havia visto que era alguma coisa (LAPOUJADE, 2017, p. 43). Podemos nos perguntar: o que será

que a mãe não viu? Ela não percebeu a importância para a criança da disposição dos objetos, o modo de existência deles segundo o ponto de vista da criança. Uma disposição cuidadosa que, segundo Lapoujade, era a “alma” da criança transportada para aquela organização. Foi necessária atenção e afeto por parte da mãe para que ela percebesse o invisível daquela composição.

Diversos aspectos desse exemplo são explorados pelo autor. No entanto, ficarei atenta aos aspectos que me movem. Por exemplo, como estar sensível aos fenômenos a nossa volta, senão por uma percepção própria? Ao que ele aponta há sempre um ponto de vista interior ao próprio fenômeno e que perceber já é participar. Lapoujade nos indica que o que consideramos a *nossa* perspectiva, não é nossa. Ela se encaixa em outra perspectiva, assim como o ponto de vista se encaixa em outro ponto de vista.

*Não temos uma perspectiva sobre o mundo, pelo contrário, é o mundo que nos faz entrar em uma de suas perspectivas. O Ser não está fechado sobre si mesmo, encerrado em um “em si” inacessível; **ele está incessantemente aberto pelas perspectivas que suscita. As perspectivas abrem o Ser e o desvelam explorando suas dimensões e seus planos, por direito numerosos** (LAPOUJADE, 2017, p.47, grifo meu).*

Suscitamos perspectivas que nos tomam, favorecendo a visibilidade de aspectos muitas vezes imperceptíveis. Se somos tomados por algo, é por que esse algo existe. Como no exemplo da mãe que não enxerga uma existência mínima ali presente, a personagem primordial pode ser considerada através do meu afeto e da minha atenção em um modo de existência que foi ganhando visibilidade, ou realidade, a partir da minha falta de mim. Ou seja, desaparecida, desterritorializada, emanaram novas perspectivas de vida. Inclusive na atuação.

Na busca de visibilidade para estas inquietações, pude perceber a personagem primordial se atualizando em performances realizadas em disciplinas do doutorado cursadas nos últimos anos. Ela parece uma latência de algo que já existe em mim – talvez uma memória que se recria/emerge em ações performáticas e em personagens de teatro, filmes e fotos; talvez uma imagem potente do feminino na cultura ocidental contemporânea. Ela é como uma intensidade que demanda canais, linhas de fuga para se atualizar. Lembranças-percepções que denotam ações improvisadas no aqui e agora como se já existissem ou re-existissem/resistissem em mim. E existem virtualmente. Paisagens que emanam e agora presentificam-se na existência real de uma cena.

Vale esclarecer que dos três primeiros trabalhos, descritos abaixo, emergiram a imagem do que vim a considerar a minha *personagem primordial*. Em seguida, descrevo personagens distintos que tive a oportunidade de viver nestas circunstâncias de estar sempre emanando esta figura feminina. Vale observar também, que nos trabalhos realizados

em performances (resultados de disciplinas do doutorado), não havia um pré-texto ou uma personagem dada, era sempre uma invenção da atriz. Ao contrário, nas participações em filmes (grande maioria das descrições), com exceção do filme Enigma (como veremos mais adiante, uma experiência muito particular), todos eram personagens definidos em um roteiro ou texto de um autor.

4.2 Paisagem I

A primeira aparição do que considero que veio a ser a imagem/a materialização/corporificação da minha *personagem primordial* ocorreu no Teatro Caleidoscópio, durante um exercício para a câmera baseado na personagem que havia surgido em uma oficina ministrada pelo o ator, professor e diretor de teatro Matteo Bonfitto, no espaço Canto das Ondas, sede do grupo Teatro do Instante, do qual faço parte. Re-

alizamos um exercício de final de semestre, tentando capturar o que ocorrera naquele período.

O ator e diretor de cinema e teatro, André Amaro, realizou as filmagens e, posteriormente, editou-as segundo o seu olhar.

Cheguei ao local sem saber muito o que iria fazer, mas com a certeza de que havia algo a ser feito. Vesti algumas roupas levadas à revelia e me aventurei a ir para cena diante da câmera. Havia uma coragem descomunal em mim. Havia uma necessidade de fazer algo. No local, descobri que as roupas escolhidas, assim como a malinha vermelha onde as tinha carregado, faziam todo sentido (lembrando que fazer sentido é gerar uma verdade, como já dito anteriormente), pois me moviam, relacionavam-se comigo sugerindo realizações. A malinha me propunha *viagem* ou *o ir embora, abandonar* ou *ter sido abandonada*. As roupas – figurinos de personagens atuados anteriormente - sugeriam o frio, assim como camadas de tempos diversos, velharias. Eram gatilhos para o meu desejo. Uma possibilidade de atualização das minhas

memórias no momento presente de improviso da cena. Um estado de porosidade constante da atriz. Havia alguma indicação do que ocorrera na oficina, mas existia ainda algo maior, que era o meu desejo de existir, de me deixar afetar por aquela situação. Eu queria muito fazer aquele exercício. Parece que, de alguma maneira, eu já captava aquela figura em algum lugar, ou já era capturada por ela. Como? Por que? Não sabia.

Acredito que há uma base afetiva em tudo que realizamos. Só apreendemos o que mobiliza os nossos afetos. O transbordamento, ou seja, a cena, só ocorre quando existe uma demanda construída através dos afetos da atriz. Acho interessante observar no vídeo, que por baixo dos figurinos fica visível a calça de ensaio da atriz, o que nos remete ao misto dessa relação atriz/ personagem. Evidente ou não, é a pessoa com toda a sua turbulência que se manifesta. E que, segundo Bergson, em uma zona de indeterminação ela pode escolher a ação que melhor lhe cabe naquele momento. Segundo Ferracini, colocar-se em uma zona de turbulência no processo criativo propicia uma intensidade gerada

pelas forças em relação no momento que precede a ação. Os virtuais da memória, que são da ordem do espiritual, são potências que se atualizam na cena. A personagem é quase uma demanda natural de uma situação.

Neste caso, identifico o desamparo como princípio dessa imagem/personagem. A coragem e a necessidade de existir em um momento em que já estava desaparecida de mim. Existir em “um outro”, na personagem. Permitir a presença de outras vias de existência na densidade de sua desterritorialização, promovendo talvez uma maior abertura para o novo que se oferecia.

Essa mulher desamparada, derrelida, poderia ter diversas histórias. Em um dado momento, fiz um pequeno monólogo da personagem Liuba - um trecho do texto de Tchecov. Era uma forma de existir. Como disse Lapoujade anteriormente, não só de existir, mas de ganhar realidade.



4.3 Paisagem II

A segunda imagem da minha personagem primordial ocorreu em um filme digital realizado em Palmela, Portugal.

Novamente acompanhada por André Amaro, que estava fazendo um curso de cinema em Barcelona, enquanto eu estava participando de uma residência artística, junto com o *Teatro do Instante*, com o grupo de teatro *O bando*, em sua sede em Palmela, Portugal. André foi até lá nos encontrar para assistir a um espetáculo do qual eu não fazia parte e, enquanto eles ensaiavam, ele me propôs o exercício de fazermos um filme. Estávamos em fevereiro de 2015. Ele me propôs que trouxesse a personagem que eu havia feito em julho de 2014, em um exercício que ele havia filmado para registro do grupo (a personagem descrita anteriormente).

Algo me dizia que essa personagem estava existindo o tempo todo em mim. Era como se ela se misturasse a uma substância que me com-

punha naquele momento. Ter a oportunidade de trazê-la novamente era muito bom. Fiquei feliz.

Como faríamos? Algum roteiro?

Algo como uma terra fértil me movia. Era como se o desejo de realizar esta personagem já existisse em mim e agora era embalado pelo espírito português que me cercava. Ela estava ali! Já não era a personagem do Tchekhov, mas um universo e um contexto que parecia me pertencer há muito tempo.

O que seria este universo aparentemente tão distante, mas que me era tão familiar?

Voltando a Bergson, o inconsciente é o virtual, é a nossa lembrança pura. Há em nós tudo o que vivemos minuciosamente registrado. Não são todas as lembranças que se atualizam. Isso seria impossível. A memória também é esquecimento. Mas há sempre uma forte pressão do virtual para se atualizar. Tudo o que vivi engloba também toda uma subjetividade que me formou. Toda a subjetividade de uma época, de

uma classe social que me formou. Criar uma personagem é atualizar virtuais das minhas memórias segundo o momento presente. O que não significa revivê-las ou recriá-las, mas criar. A demanda do aqui e agora ficciona minhas possibilidades de ser em uma personagem. Essa dama antiga recupera em mim alguma lembrança, fruto das minhas referências, sejam elas reais ou não. Ela potencializa a minha criação ou construção de personagens.

Como estávamos na sede do teatro *O bando*, onde havia uma sala de figurinos, pedimos a figurinista do grupo, Clara Bentes, uma ajuda. Valiosa ajuda! Escolhemos várias camadas de roupas. A cada peça de roupa selecionada ela nos contava de qual espetáculo havia sido e qual a atriz que a tinha usado. Como eram muitas peças de roupas sobrepostas, fui criando uma espécie de memorial dentro de mim. Fui sendo contagiada por cada aroma, cor e por cada textura apresentada. Uma espécie de responsabilidade por estar sendo tantas. Isso também me emocionava. Temos todas, mais ou menos, a mesma história: entre-

gas e abandonos. Uma certa histeria feminina no tempo. Memórias. Porosidades. Contágios.

André escolheu nossa primeira locação: uma casa em ruínas ao lado do nosso hotel. Era perfeito! Ruínas, decadência, derrelição. Desamparo. Uma sensação de desamparo que me impulsionava a existir daquela maneira.

Chovia. E quando me vi vestida com todas aquelas roupas, naquele cenário, em Portugal, as ações surgiam “naturalmente”, os sons saiam da minha boca como uma melancólica canção, meu olhar emanava histórias possíveis, sentia-me afetada por tudo: do tempo frio e chuvoso ao reboco das paredes se desmanchando, à câmera que me compartilhava o momento. Ela já existia! Era real.

Ela carregava uma mala. Se pudesse, também carregava pedaços da casa: das paredes, do assoalho, vigas, portas... Como se não lhe bastasse apenas a subjetividade das suas memórias. Era preciso concretizá-las.

Essa primeira cena ficou sendo a do abandono da casa já em ruínas,

porém ela se mantendo presa aos mínimos detalhes. A sua coragem de ir embora, de abandonar tudo! (Se é que ela própria já não havia sido abandonada por tudo...) O que teria acontecido àquela mulher?

As mulheres abandonadas inclusive por si mesmas, mas que ainda mantêm a pose.

À medida que as coisas e situações iam emergindo, o plano de imanência ia se constituindo. Roupas, botas, mala, chuva, ruínas, frio, coragem, mulher, ir embora, cantarolar, câmera...

André usou uma câmera parada num tripé e depois fez alguns detalhes com a câmera na mão. Havia uma sensação de harmonia, de interação. Não precisávamos combinar nada além do estabelecimento do local. Fluíamos. Relacionávamo-nos. Tudo fazia parte e potencializava a cena. Algo acontecia.

Enquanto atuava não planejava nada. Mergulhava num fluxo contínuo de ações. Uma teatralidade se estabelecia como uma reverberação de tempos diversos concomitantes. O tempo presente conjuminava o

presente, o passado e o futuro em fluxos diversos. Eu me sentia puro devir.

Havia uma paisagem onde eu me estendia. Onde eu e a personagem nos encontrávamos. Em uma imensidão imanente formávamos um plano de consistência. Uma zona de contágios diversos. Uma zona de desamparo emergindo da paisagem imanente. A performance foi construindo as paisagens comigo. A ação emergia paisagens. Parecia concretizar-se nas relações à minha volta.

Era inverno.

Uma mulher de um tempo em um outro tempo diferente do presente, mas não menos real que ele. Uma dama antiga? Em alguns momentos acreditei que sim. Um devir.

Embora com muita dor, ela abandona a sua casa, que já estava em ruínas havia algum tempo. Quis levar daquele lugar o cheiro ou um pedaço do reboco na pele. Já não tinha um teto sobre sua cabeça... Agora eram as nuvens, a chuva, o céu... e o aperto no peito, que tanto

podia significar o alento pelo despojamento de si, de toda uma vida, como o medo do desconhecido/abismo.

A personagem se veste com muitas roupas: vestidos sobrepostos, blusas, casacos, meias, botas até os joelhos – desejo de não se perder. Resquícios de si? Desaparecimento? Não usava nem brincos, nem pulseiras e anéis, pois estes já haviam sido roubados há muito. E carregava uma mala. Minimamente uma mala velha, que talvez estivesse quase vazia, mas que lhe conferia alguma posse de si, lhe conferia uma identidade.

Um vento frio sopra seu rosto. Uma chuvinha fina acompanha o seu abandono da casa.

Era inverno na cidade de Palmela. Era inverno na alma daquela mulher.

Quem a visse pensaria que era uma louca? Não importa. Era tão louca como qualquer mulher que lhe atravessasse o caminho. Eu, por exemplo.

Aonde ir?

Seguiu para a Serra do Louro. O morro dos moinhos de vento abandonados.

Suas roupas enganchavam nos galhos pelas trilhas cheias de mato; carrapichos, lama – botas cheias de lama. Escorregou no lamaçal da encosta do morro... resolveu tirar o casaco branco de pelo na gola e nos punhos. Ficou no caminho. Já não chovia quando de repente avistou uma pequena casa destelhada com cortinas nas janelas, o que momentaneamente aconchegava sua alma. Parecia uma casa de bonecas. Afinal, sempre se sentira como uma.

Foi necessário um certo esforço para entrar na casinha, pois ela era como uma palafita, alta. Depositou primeiro a mala na porta e deu um impulso com as pernas para subir – as botas tinham um salto alto – quando inesperadamente se deparou com uma pilha de cruzeiros! Sim, cruzeiros de madeira, de tamanhos diversos. Um susto imenso! Tocou-as. Parecia que a morte lhe mandava lembranças. Mas, em seguida

alegrou-se com a sensação da casa ao seu redor. Sentia-se protegida. Mas de quê? De quem? Não importa. Abriu e fechou as cortininhas das janelas como se fossem brinquedos. Divertiu-se como uma criança. Tirou o casaco de flores vermelhas e pendurou-o na porta. Deliciou-se.

Mas não dava para permanecer ali brincando de casinha como se fosse possível esquecer o caminho. Como se fosse possível apenas esperar. Ver o tempo passar esperando a morte ou quem quer que seja. Mas não dava para esquecer que ainda era uma mulher. Foi quando percebeu que não havia mais sentido algum naquelas peças de roupa, na mala, na casa... Não levaria mais aquela mala (talvez não quisesse nem mesmo se carregar!) Resolveu seguir sem a mala. Muitas dúvidas. Dor. Saudades não sabia de quê ou de quem. Talvez de si mesma. Abriu a mala e nela enterrou o casaco de flores vermelhas. Saltou. Já do lado de fora, pousou a mala no assoalho roto da casa, ao lado da pilha de cruzeiros pretos. Despediu-se comovida das suas coisas e quando pensou em ir, lembrou-se de pegar uma das cruzeiros, a menor, e colocá-la sobre

a mala. Como numa oração, despediu-se do que parecia um túmulo. Mandou um beijinho carinhoso. A morte fazia parte indubitavelmente da sua vida.

Seguiu mais leve, porém densa.

Qual seria o tempo de agora? O tempo que não parava de passar, fazendo-a durar paisagens tão diversas.

Sentia-se como um resquício, uma reminiscência de algo ou alguém. Minha memória?

Resto? (O tempo tem resto? O tempo tem rosto?)

O tempo tomava seu rosto e transformava-o em um retrato na parede que não existia mais.

Em seguida a vemos tirando mais uma roupa, pendurando-a em uma estrutura não identificável, quando desliza suavemente para fora do quadro da tela, como que mergulhando em algum outro lugar. Se vai. Se matou? Não sei... mas foi suave.

Na minha ideia original, esta personagem transitaria ainda por





outros espaços, onde iria deixando seus pedaços (de roupas), até chegar ao teatro do Bando. Lá tiraria a última peça de roupa e quase nua depositaria no palco o reboco da sua casa em ruínas, que guardara no bolso. Isto não foi possível devido a falhas técnicas. As filmagens não ficaram boas. Me acomodei a montagem feita pelo André, com o final citado acima.

Ela virou uma fotografia na parede. Uma pose selecionada na galeria em um minuto. Se fosse possível, ela continuaria tirando as roupas indefinidamente sem conseguir ficar nua.



4.4 Paisagem III

O tempo numa fotografia

O fotógrafo Diego Bresani, capturou imagens do que considero a terceira aparição da minha *personagem primordial*, no dia 19 de agosto de 2016. Chamei este trabalho de *Crônica do minuto*, por que a câmera utilizada era antiga exigindo que fosse uma fotografia de pose. Bresani a estava utilizando para uma exposição específica.

Naquele dia, eu estava querendo agir como se fosse um dia qualquer. Mas não era. Seria fotografada! “Você ou alguma personagem, em sua casa!” Dizia Bresani, “estou usando uma câmera antiga, câmera escura. Conta até 10 congelado... É uma foto de pose!”

Congela! Incrível, era uma câmera de um outro tempo. Não possuía o imediatismo da nossa época.

“Desculpe!” dizia ele “é desconfortável – tem que esperar um pouco...”

O que ele estava vindo fotografar? Eu? Mais quem? Mas quem?

Mais quanto? Qual “eu” quero agora? Por que essa personagem? Que lugar é esse em que me encontro pensando o que mostrar? (Não, esse é muito eu... Esse está superficial... Não quero aparecer! Bota a personagem na frente!).

Qual? Ah! Aquela. Tá... vou buscar uma roupa. Primeiro fazemos a maquiagem: só o pó branco, no rosto, meio oriental... (talvez esconda um pouco as rugas...) Ok! Eu estou bem.

Eu estou bem! Tá tudo tranquilo... Mas que dia é hoje mesmo?

Pó branco na cara e vamos lá! Qual o olhar que eu quero que a câmera capture?

Eu consigo encarar o meu ridículo? Encarar a minha dor? Que dor? Não há dor, mas anestesia.

Tudo tão “meu” que percebi a distância entre todas as “faces”. Que lugar é este em que me encontro? Lugar de não ser, não estar... ENTRE possibilidades de ser... ENTRE mundos, dimensões de uma existência “aceitável”... Sem conduta, sem “eira nem beira”, como se diz por aí...?

Não quero parecer triste. Não quero chorar. Não quero estar como pensam que estou ou sou. (Não quero existir? Como se deixar fotografar, então?)

Insisto que quero ser fotografada.

Mas quem? Será que a fotografia vai ver...? Será que consigo manter o congelamento sem me perder, sem perder a pose? Afinal, permanecerei no tempo assim: coisificada em uma fotografia, congelada em um tempo eterno.

Que lugar é este de não se saber?

Será que a fotografia vai me denunciar? (Quem? Quem ela vai denunciar se estou desaparecida de mim?)

Resolvemos juntos que fotografaríamos primeiro só com o rosto branco, sem mais pintura; depois com maquiagem completa e cabelo arrumado e depois com a maquiagem borrada e o cabelo desarrumado. Tudo começou a fluir entre nós. Escolhemos a cozinha da minha casa como primeiro cenário. Queríamos contrastar a nobreza daquela figura

com a cotidianidade daquele espaço. Talvez a busca de uma sensação de decadência naquela figura tão nobre. Contraste.

Naquela época, eu me perguntava quem era essa personagem que se manifestava tão prontamente quando necessário. Algo acontecia comigo.

Eu tentava me esconder na personagem, como se isso fosse possível... Enquanto contava até dez, tinha medo de aparecer... era difícil segurar “a pose”! O passar do tempo parece que a ia diluindo e mostrando uma outra coisa que me fugia ao controle.

Em dado momento, inesperadamente, peguei o batom e desenhei o “M” da palma nas minhas mãos. Com as mãos vermelhas, lembrei-me de Lady Macbeth que enlouqueceu e não conseguia limpar o sangue das próprias mãos. (Interpretei-a em 1996/97 sob direção de Hugo Rodas). Ela tinha as mãos vermelhas de sangue/batom. (Nada mais pungente que a imagem do sangue, nem mais feminino que um batom).

Será que a fotografia vai me denunciar? Não é a fotografia que me

denuncia, mas sim a relação que se estabelece entre todas as coisas que compunham aquele momento: da câmera antiga à participação especial da minha meia filha, Carmen Mee, segurando a luz na cozinha, o Diego, o dia, Lady Mackbeth, e as nossas intenções silenciosas e invisíveis. Minhas, no espaço cotidiano da minha casa, mais as dele, na construção de uma cena possível, uma fotografia eficiente. Entre afetos. Afectos.

Mais uma vez, alguém em uma zona de desamparo evidente, gerando uma performatividade, no mínimo, intrigante.

Sobrevivi aquele dia suavemente, como se um pássaro que houvesse pousado na janela tivesse me soprado os segredos da força.





4.5 Paisagem IV

Marta

Questiono-me sobre a dimensão de um momento presente. Cada segundo já vai se tornando passado imediato e compondo uma galeria virtual de lembranças. A personagem primordial como uma fotografia viva, manifesta-se como um lençol de águas subterrâneas, um fluxo contínuo de inspirações. Antes de pensar quem sou, ela se manifesta com sua história necessária ao contexto.

Desaparecida de mim, mantendo-me em uma superfície aceitável socialmente, a cada nova personagem demandada pelos trabalhos que surgiam, uma existência plena parecia intensificar aquela imagem para mim. Dessa maneira, as personagens descritas a seguir são criações que carregam/possuem esse meu corpo, desse momento. Ou seja, eu me exercito nos prolongamentos das minhas sensações. Personagens que parecem me reterritorializar através daquela imagem-lembrança

no tempo. Ela é um devir feminino, um devir mulher sofredora que há em mim.

Em maio de 2014, atendi ao chamado do colega e ex-aluno, Emanuel Lavor, para participar como atriz de seu exercício audiovisual para o grupo de pesquisa Imagem e Cena, orientado pela prof. Dra. Roberta K. Matsumoto.

A orientação recebida era de que ele pesquisava a relação atriz/personagem através de uma “brincadeira” com a personagem Marta, do texto teatral que virou filme, “Quem tem medo de Virgínia Woolf?”, vivida nas telas pela atriz Elizabeth Taylor. Emanuel, o diretor, queria vasculhar o conflito de uma atriz na construção de uma personagem. No caso, a Marta.

A atriz busca em si a incorporação de Marta na cena final da peça. Neste momento ela e George, seu marido, já experimentaram diversas situações do inferno de suas vidas ao receberem um jovem casal, Benzinho e Nick, recém-chegados à universidade, da qual o pai de Marta é

reitor e George professor de história. Já é bem tarde e todos acabaram de chegar de uma cerimônia na universidade. Toda a peça se desenrola nessa madrugada, sendo que a cena final ocorre quando o dia já está praticamente amanhecendo.

Este trabalho foi realizado em dois momentos: a filmagem da cena final da peça, com a participação do ator Chico Santana no papel de George, no Núcleo de Dança da Universidade de Brasília, e um improviso, realizado em minha casa.

Mais uma vez me deixei levar pela intuição e desejo (quase uma necessidade). Havia muitas referências da personagem Marta em mim. Não em termos de identificação, mas de simpatia. Eu já conhecia esse texto, pois o havia trabalhado com alunos em sala de aula e já havia assistido ao filme. Era como se eu a percebesse em mim de alguma maneira. Era como se ela fizesse parte da minha subjetividade. Não ensaiamos. Eu e Chico nos encontramos apenas uma vez para ler a cena, que era bem curta, porém densa.

Posteriormente, filmamos a outra parte do roteiro (sim, havia um roteiro, mas apenas sugerindo as cenas que o diretor desejava). Filmamos estas imagens em minha casa e eu não tinha noção da dimensão que seria dada a elas na montagem.

O fato de um dos cenários do filme ser a minha casa me assustava, pela exposição que isso gerava, mas atendia ao que o diretor desejava. Ele escolhia o local e me dizia: “Fica aí olhando pela janela!” Eu ficava ali. Essa é uma das grandes diferenças entre o trabalho de uma atriz no cinema e no teatro: no cinema, até certo ponto, não sou dona da minha imagem! Na montagem será estabelecida uma relação que foge ao meu controle. Posso apenas restar ali intensamente, eu, em estado de estar sendo filmada, que depois será dada alguma significação para aquela imagem. Ao contrário, no teatro, a presença imediata do público faz parte do acontecimento teatral, o que naturalmente demanda uma outra postura da atriz. É necessário manter uma qualidade de presença durante a sua exposição ao público do começo ao fim da obra. É uma

relação viva que se estabelece. Não há mediação.

Posso identificar alguns parâmetros que me orientaram neste trabalho: o primeiro, foi o afeto, o prazer de ser parte daquela pesquisa, o prazer de atuar, brincar comigo mesma diante da câmera livremente. Estava relaxada, o que nem sempre ocorre diante de uma câmera. Principalmente quando trabalhamos um improviso, sem um trabalho preparatório da atriz sobre o tema, acredito ser necessária a forte presença de uma consciência de si e do espaço; é necessária uma percepção aguçada, para que possa ser construída uma relação entre tudo que compõe o momento a ser desenvolvido no ato. É preciso estar atenta ao que a situação sugere, estar atenta aos virtuais vislumbrados em sua memória para poder atualizá-los na cena. “Na medida em que a percepção se cria, sua lembrança se alinha a seu lado, como a sombra ao lado do corpo” (BERGSON apud LAPOUJADE, 2019, p. 30). Estar atenta a sua percepção de mundo, que te acompanha e se transforma numa sensação. Há uma coexistência de ambos.

O que nos interessa aqui é o meu processo de construção dessa personagem, que era uma atriz em busca da personagem Marta, em si mesma. (Ou em busca de si mesma na personagem.) Ocorre uma coexistência desses dois aspectos. Dentro de uma realidade cotidiana – minha casa, meu quarto, meu espelho, etc. – qual era a ficção de fato? O que poderia gerar uma ficção de mim no meu próprio quarto diante de um espelho? Comecei a buscar coisas, objetos que pudessem ir me conduzindo a Marta: brincos, cigarros, copo de bebida e o próprio espelho como reflexo do que eu poderia ser. Esses contágios foram promovendo intensidades diversas das habituais. Comecei a falar trechos do texto da última cena, que já havia sido filmada. É como se eu estivesse entre, literalmente, realidade e ficção, ao mesmo tempo. Indo e vindo na busca da personagem. As minhas percepções habituais do espaço transformavam-se em motor: não era eu, não era meu quarto, mas alguém que procurava uma personagem em si. Uma ficção se construía a minha volta, obrigando-me a ‘ser alguma coisa’.

Sentia-me confrontada comigo mesma, o que logo me inquietava, pois, embora não o soubesse naquele momento, já estava desaparecida de mim. Era um estado de total porosidade.

Em contraponto, para a cena final da peça, que havia sido filmada anteriormente, eu havia me vestido de Marta (eu mesma providenciei um figurino) e havia a contracena com o ator. Todos estes elementos contribuíam para uma imersão na ficcionalidade. Além do mais, não estávamos na familiaridade da minha casa.

Mas, eu acredito que a situação de liminaridade entre quem eu sou e quem eu posso ser, ou quem eu estou sendo na cena, é o que gera uma tensão, um conflito que mantém acesa uma chama, ou produz uma força. Segundo Féral, a teatralidade “resulta de uma vontade deliberada de transformar as coisas.” (FÉRAL, 2015, p. 112) É preciso desejar a cena. É preciso ter necessidade de corporificar a potência que há em si. Exercer sua liberdade.

Assim, quer a consideremos no tempo ou no espaço, a liberdade parece sempre lançar na necessidade raízes profundas e organizar-se intimamente com ela. O espírito retira da matéria as percepções que serão seu alimento, e as devolve a ela na forma de movimento, onde imprimiu sua liberdade (BERGSON, 1990, p. 204).

Traduzindo as palavras de Bergson para o teatro, precisamos estar atentos ao nosso corpo memória para percebermos conscientemente a liberdade que possuímos.

Buscar a Marta em mim promovia diversas camadas de memórias – lembranças de um universo que não era exatamente o meu, uma multiplicidade que denotava possibilidades.

Quando temos um texto dramático que nos orienta, ele se torna um motor que alimenta a máquina do nosso “funcionamento”. Mas isso não adianta se não possuímos um fogo interior que nos impulse ou

um “leão” (BURNIER apud FERRACINI, 2013, p. 27), como nomeada por Burnier/Ferracini –; ou um “impulso vital” – segundo Bergson – que ative o processo criativo.

Fugir aos comportamentos hegemônicos na atuação exige um treinamento, ou uma experiência. Muitas vezes confundimos o trabalho da atriz com trejeitos vazios que se misturam. Não somos capazes de exercer as nossas singularidades. É preciso desenvolver uma intuição que se permita aflorar quando necessária. É ela que propõe a primeira paisagem da personagem. E eu me pergunto se não produzimos memórias fictícias nessa busca, que não são menos reais do que qualquer outra. Na verdade, acredito que ocorre uma junção das duas, ou melhor, um processo rizomático. Todos os materiais que me contagiam/com as quais me cerco: o texto, as impressões que carrego dele já a algum tempo; o meu quarto enquanto atriz; meus companheiros no trabalho; minhas inseguranças; meus desejos de realizá-las, são multiplicidades que emanam o que me torno, favorecem um devir “aquela personagem”

que há em mim, que me torno. Há um devir Marta em mim. Ocorre um devir Marta que se mantém em aberto no fazer, na ação, em perspectiva. Eu a aciono quando me permito o exercício de ir além de mim, de me colocar em um espaço ENTRE, à beira de. Mais uma vez, encontrom-me em uma zona de desamparo.

O contágio entre todos os elementos que compõem o meu material para a cena é que “irradia” a personagem.

Enquanto no teatro a repetição vai construindo a sutileza de uma diferença, no cinema em geral, o tempo costuma ser outro, muitas vezes não permitindo o burilamento do trabalho através da repetição. Daí a necessidade de um mergulho vertical nessa construção, ou seja, nos arriscamos na tentativa de não nos repetirmos. Como assim? O curto espaço de tempo exige uma intensidade na experiência que não se repetirá. Aliás, segundo Bergson, nada nunca se repete. Mas podemos transitar por águas turvas que nos carregam sempre para o mesmo lugar (aparentemente). A noção de tempo sem a cronologia habitual pode

nos mergulhar em um estado presente e atuante de um ato criativo.

*A verdade é que a memória não consiste, em absoluto, numa regressão do presente ao passado, mas pelo contrário, num progresso do passado ao presente. É no passado que nos colocamos de saída. Partimos de um “estado virtual”, que conduzimos pouco a pouco, através de uma série de **planos de consciência** diferentes, até o termo em que ele se materializa numa percepção atual, isto é, até o ponto em que ele se torna um estado presente e atuante, ou seja, enfim, até esse plano extremo de nossa consciência em que se desenha nosso corpo. Nesse estado virtual consiste a lembrança pura. [...]* (BERGSON, 1990, p. 197, grifo do autor).



4.6 Paisagem V

Enigma

Direção: Luís Jungmann Girafa

Longa-metragem filmado em 2017.

Personagem: Maria Isabel Albuquerque Nunes Sá de Mendonça (Bebéu)

Este foi um trabalho nada convencional dirigido pelo artista visual Girafa. Não havia um roteiro pronto, apenas a localização das cenas: tudo aconteceria na Avenida W3 sul, enquadrada sem o céu. Sua proposta era de que todos os convidados a participar do filme como atores e atrizes levassem uma personagem e suas cenas. Havia uma escritora, Malú Verdi, que tentava unir todas as propostas em um roteiro. Não havia uma produção oficial, nem continuísta nem contrarregra. Uma ideia muito interessante, mas bastante complexa.

Segue abaixo o texto que criei para esta personagem. Apresento-o

aqui por acreditá-lo potente para as observações sobre minha personagem primordial.

- “Falar de mim!!? Bom, o meu nome você viu... é nome de princesa (gargalhada)

- Tá... Eu nasci em Natal, numa família classe... o Nordeste até bem pouco tempo atrás, não tinha classe média, né? Eram os abastados e os serviçais. Pois é, a casa dos meus pais era assim... aquela coisa de um monte de empregados... que até hoje o Nordeste ainda tem um pouco, né?

- Pois é... daí eu sempre me lembro de Tolstoi... eu gosto de ler!... “Todas as famílias felizes se parecem; já as infelizes não.” A minha família sempre foi tida como “feliz”. Tudo certo, direitinho! Uma mãe prendada, um pai provedor... os filhos bem alimentados, estudando línguas, ballet, judô... escolas particulares... natal, ano-novo, festa de aniversário, férias... aulas, concurso público, viagem pra Europa todo ano, um bom emprego... os homens sempre provedores e as mulheres

sempre lindas!

- Profissão?... Aaah! Tem que falar disso?!!!Eu não tenho muito “saco”!

- Eu não sei fazer nada!... Nunca terminei as coisas que eu comecei... não terminei nem o segundo grau... mas como eu era mulher, tudo bem! Meu pai achava que, com certeza eu arranjaría um marido pra me sustentar... e de preferência bem de vida!!! (gargalhada)... coitadinho! Que deus o tenha!

- Então, quando meus pais morreram num acidente de carro, herdei uma boa grana! Foi quando me mudei pra Brasília. Isso faz uns vinte anos! Comprei uma lojinha na W3 sul e o resto torrei tudo! Há pouco tempo, tive que vender a parte da frente pra pagar umas dívidas... atrás eu mantenho uma pensão só para rapazes... porque de mulher já basta eu, né? (gargalhada)

- Casamento? Nunca me casei de véu e grinalda, como um bom exemplar de quem queria ser contra tudo e contra todos... não me casei,

não tenho carro último tipo – aliás, nem sei mais dirigir... não vou a Europa todo ano, não tenho profissão, não sei fazer naaaada! Ah!... e nunca quis ter filhos, mas aí... mas esse é um outro assunto que não interessa a ninguém!

- Um segredo meu? Mas se é segredo?!!! (gargalhada)

- Tenta descobrir olhando pra mim...

- (gargalhada e depois fala baixo e repentinamente séria) No fundo, no fundo mesmo... eu não consigo não ser ninguém...”

Analisando...

Quem é Maria Isabel? Quem é Ana Cristina?

Na verdade, a porta da “minha casa” era a porta dos fundos de uma padaria/café/restaurante na W3. Era a porta da minha pensão só para rapazes. O menino era filho/amante, mas na verdade, era um ex-aluno querido... Qual a realidade? O que é menos real do que o quê?

Um enigma.

A personagem que sou eu. Eu que sou a personagem.

Por instantes se realiza a estória. Vivemos “aquela” realidade.
Virtual? Sim. Real? Sim! Atualizada naquele aqui e agora.

E assim, uma fricção entre ficção e realidade toma corpo enigmáticamente em uma película cinematográfica. O movimento e a relacionalidade movendo a cena.

Salve a matéria da poesia!
Salve a captura do invisível!





4.7 Paisagem VI

Repartição do tempo

Direção: Santiago Dellape

Este filme é uma comédia de ação, um longa-metragem filmado em abril/maio de 2015 e lançado nos cinemas em setembro de 2016.

Ao ler este roteiro fiquei feliz com o convite para realizar a personagem Betânia. Imediatamente algo em mim se dispôs aquele universo proposto. Teria de ser engraçada. (Será que eu conseguiria?)

O filme todo se passa em uma repartição pública, o REPI, (uma repartição para patentear inventos) onde a maioria dos personagens trabalhavam, ou melhor, “enrolavam”. A época, os anos oitenta. O chefe da repartição era uma espécie de psicopata, que tinha um caso com a secretária, e cuja mãe, uma senadora da República, o havia nomeado para o cargo. Faço parte do núcleo de funcionários que são sequestrados

e duplicados pelo chefe, com a intenção de obter uma produtividade maior. Eles são duplicados a partir de uma invenção lá deixada pelo Dr. Brasil e descoberto por acaso.

Além do casal romântico, protagonista do filme, éramos cinco personagens funcionários da repartição, cada um com seus trejeitos. Depois de sequestrados, eles são mantidos prisioneiros em um bunker existente na Esplanada dos Ministérios, reminiscente da época da ditadura militar, enquanto suas duplicatas continuam trabalhando normalmente na repartição. Dessa situação básica, diversas peripécias ocorrem até o tradicional desfecho, quando o chefe vai preso, os funcionários são resgatados e passam a tentar conviver harmonicamente com seus duplos, até o reaparecimento do Dr. Brasil com um novo invento: uma máquina do tempo, que num simples flash faz desaparecer a todos, sugerindo uma parte dois para o filme.

A minha personagem, a princípio, era vista como uma velha senhora, de roupas largas, ou seja, uma imagem meio padrão. Achei-a

muito óbvia. Transformei-a, então, em uma senhora mais moderna, de unhas pintadas, bijouterias, uma roupa mais justa e o cabelo foi encontrado pelo maquiador, o que deu a ela um toque mais cômico. Ela era alcóolatra. Bebia escondido, e achava que ninguém percebia. Era bem-intencionada, porém medrosa e nervosa, não facilitando as situações. Ela era sempre a primeira a ser driblada pelo chefe e sua secretária através de uma bebida.

Como identificá-la com a minha personagem primordial? Pensando primeiramente na imagem, uma não tem nada a ver com a outra. Porém, analisando um pouco mais podemos desvelar semelhanças. Meu solo fértil indicava uma mulher decadente, estacionada em uma água parada, esvaziada de desejos, esparramada em futilidades para sobreviver, rígida e com uma imagem a zelar na repartição, a qual estava acomodada a pelo menos vinte anos. No mais, ao ouvir ação algo acontecia. A potência da minha personagem primordial estava presente naquela forma como um fluxo energético, uma emanção

do meu corpo que movia aquela personagem já amalgamada em mim. Parece-me que há um destino já traçado para estas mulheres. O meu devir mulher sofredora, funcionária pública solitária.

Diferente do teatro, no cinema as relações que se estabelecem não são totalmente do domínio da atriz. A imagem da atriz será manipulada por outros da melhor maneira possível para a potencialização necessária ao filme, o que nem sempre favorece a atriz.



4.8 Paisagem VII

Meio expediente

Direção: Santiago Dellape

Telecine especial de natal filmado em agosto/setembro de 2017 e foi ao ar no DF em 23 de dezembro/2017 e no resto do Brasil e na Globo internacional em 26/dezembro/2017.

Personagem: Gal

Esta personagem é muito parecida com a do longa-metragem “Repartição Pública”, do mesmo diretor e descrita acima. Seu nome era Betânia, enquanto esta chamava-se Gal, o que sugere uma brincadeira direta com as famosas cantoras baianas. Refere-se a uma época. Alguma informação advinda disso? Claro que sim. Provavelmente um desejo do diretor de encontrar humor inclusive no nome das personagens.

Havia uma situação por si só, cômica.

Em uma repartição pública qualquer de Brasília ocorre o amigo oculto de natal daqueles que, por um motivo ou por outro, não apostaram no bolão ganhador da loteria. As mesas dos colegas vencedores estão vazias. Há um clima de desolação geral. Cada um reage de um jeito. A minha personagem, Gal, está com muita raiva e despeitada.

Recebi as seguintes indicações sobre ela: mal-humorada, desleixada, irônica e fuma na repartição o tempo todo compulsivamente, mesmo sabendo que não era permitido.

O seu figurino era uma saia cinza abaixo do joelho, camisa azul marinho de um tecido fino com detalhe de um laço na gola, sapatos com pequeno saltinho, bico fino e cabelo penteado todo para trás com gel.

Embora tenha recebido indicações da direção de que seria quase a mesma personagem do filme anterior, muitas dúvidas surgiram durante a sua construção. Dentre elas, questionava-me se nesse tipo de trabalho, onde a personagem possui poucas cenas, se seria necessário aprofundar suas questões. Claro que sim! Mais uma vez, a questão não

é quantitativa, mas qualitativa. É evidente que quando uma personagem tem pouco espaço para se mostrar, ela deve ser mais potente. Seu tempo de existência é curto, mas deve ser intenso.

O que irá aparecer na tela, ou melhor, o que dá tempo de aparecer se não sabemos sequer o que fica do que foi filmado? Estamos na mão de especialistas!

Como deixar que eu seja a personagem?

Como deixar que a personagem seja eu?

Dada a rapidez do processo do trabalho, de imediato qual “o ponto” que mais me mobiliza nela? Ou, qual a minha primeira impressão dessa personagem? Sem pensar nem analisar nada, qual a primeira ideia que surge sobre ela? A primeira palavra? O primeiro movimento? A primeira imagem minha, sendo ela?

O fato de ser uma situação cômica se impõe por si só, naturalmente.

O que diferencia a caricatura de um outro tipo de interpretação?

Uma experiência de vida permite mentiras críveis. Não necessa-

riamente com a utilização do “se mágico” de Stanislavski – que pode ser uma alavanca, sim, para os iniciantes – mas muito mais, através de uma plenitude de compreensões da vida e atenção. É necessária muita atenção. Uma atenção em estado de alerta às mínimas possibilidades que se apresentam. Muitas vezes você pode não ter passado por aquele fato exatamente, mas ele faz parte de um universo que te é perceptível.

Na urgência de um trabalho televisivo, podemos buscar o acesso à personagem focando em uma atenção intensa sobre os elementos que a constituem (caracterização).

Indo para a cena, o corpo vai surgindo: nariz empinado, pigarro constante, impaciente (ou seja, muito ansiosa – há sempre um movimento repetido com os dedos das mãos ou das pernas, pés); olhar desconfiado. A instauração da personagem se dá entre fluxos de movimentos diversos que atravessam a situação - todo o estafe necessário a uma gravação, mais os atores e atrizes naquele outro tempo de cena, diferente da realidade do local de filmagem.

A memória é fluxo de energia constante. É o movimento do presente, que te põe em ação no aqui e no agora. Multiplicidades.

A personagem Gal possui uma voz muito grave do cigarro. Como transformar um hábito que é meu em um hábito da personagem? Busquei a gravidade real da minha voz. Sou eu sendo ela.

Gal fala quase sempre com ironia, despeitada por não ter sequer acreditado que ganhar na loteria seria possível. Morre de inveja dos que ganharam.

Para representá-la, corri atrás das minhas empatias com esse universo do funcionalismo público que há em mim no presente.

Embora esse desenho da personagem tenha sido parcialmente sugerido no roteiro, procurei justificá-lo em mim. A ficção se torna realidade como se tudo fosse possível. Tudo é possível.

Em seguida, as limitações surgem. Tais como: possibilidades físicas, formas de materialização das possibilidades – considerando a emanação das circunstâncias, a matéria invisível do meu tempo de agora e o sugerido; o cronológico; o possível e o impossível.

Como superar a própria máscara?

Como não sucumbir sempre às mesmas paisagens?

Alguma persona da atriz?

Só considero que consigo ser “engraçada” quando sou muito “sincera”.

Esse trabalho foi realizado depois de apenas um ensaio, ou melhor, uma leitura do texto, dada a urgência de sua realização. Esta circunstância proporcionou-me uma experiência diferente do teatro e do cinema. A personagem, embora em um curto espaço de tempo, alcançou uma intensidade interessante em suas cenas. Ela também se encontrava em uma zona de desamparo.

4.9 Paisagem VIII

Ainda temos a imensidão da noite

Direção: Gustavo Galvão

Longa metragem filmado em setembro de 2017 e ainda não lançado.

Personagem: a mãe da protagonista.

A palavra ‘mãe’ remete-me ao amor. Mas, o amor não me remete somente a coisas boas e carinhos. O amor também reprime, sufoca, agride e até mesmo mata. Seja em um sentido figurado ou não.

Em nome do amor, matam-se sonhos, reprimem-se desejos, sufocam-se personalidades. Mata-se. Literalmente.

Minha primeira impressão desta personagem é de que ela sofre sempre e amargura-se muito sempre. Algo talvez herdado da própria condição feminina, que vai passando de geração em geração. Uma herança maldita de um script de vida. Sofre-se nesta condição. E cobra-

-se esta dor. Muitas vezes o preço é alto, como no caso desse filme. A minha personagem tem uma relação tumultuada e hostil com a filha em contraponto à relação de carinho que a filha tem com o avô. Meu pai, adoentado e senil, o qual a personagem toma conta.

O fato da personagem não ter nome remete-me a uma imagem arquetípica da mãe. Um amor que se transforma em foice para cortar possíveis asas, ao mesmo tempo em que acaricia suas penas. O meu devir mulher sofredora.

O diretor não quer que eu saiba o que acontece com a minha filha, enquanto não acabarem as filmagens. Falou-me apenas das minhas cenas, contextualizando-as um pouco. Disse que seria melhor para mim, atriz, pois a mãe, no filme, só sabe que a filha trabalha com publicidade, toca trompete e tem uma banda. Ela não sabe mais nada sobre a vida da filha.

Eu e minha filha brigamos muito. Em todas as cenas, com exceção da final.

No meu primeiro dia de filmagem, foram realizadas as minhas últimas cenas do filme. Exatamente quando parece que compreendo um pouco mais a minha filha. A aceito porque talvez tenha sentido muita saudade ou necessidade da sua presença.

Foi um bom exercício.

Começando pelo fim, experimentei uma gama maior de possibilidades para a personagem. Ter vivenciado primeiro as cenas mais amenas entre as duas, me permitiu perceber o grau de complexidade desta relação, ao invés de construir apenas uma mãe que briga e cobra da filha o tempo todo. Percebi que a mãe não é apenas a bruxa má da história. Ela é de carne e osso e teme. Foi como se a percepção do amor se estabelecesse mais intensamente construindo uma memória mais afetiva do que bélica em relação à filha.

Coisas do cinema. Coisas do tempo no cinema. Nunca pensei que esta situação pudesse ser produtiva. Mas foi. Permitiu-me construir uma relação partindo do amor, o que deu um caráter menos agressivo à mãe.

O que me pareceu bastante complicado a princípio, transformou-se em potência para a ação. Mostrou-se produtivo naquele momento.

Me apeguei ao amor.

Me apeguei ao amor mais do que a dor.

Sei que estes são sentimentos amplos e com matizes diversos, difíceis de serem descritos. Mas, observando agora, eles emergiram das relações que se constituíram em um plano de forças potentes para a ação da personagem. Desse plano de consistência, trouxeram características que se materializaram pela composição de uma fisicalidade possível na relação com a filha nos momentos das cenas.

A mãe tem os olhos caídos, embora aparentemente firmes; o externo ligeiramente para dentro; sente muito frio e tem uma boca meio caída nos cantos. Só saberei se isso dará certo quando puder assistir algum trecho do filme. Enquanto estava no set filmando, eu pretendia esse corpo e tentava me contagiar com as palavras que deveriam sair da boca da mãe, considerando-as em suas performatividades e, nesse

sentido, potencializadoras daquelas ações.

Como eu, a atriz, tenho tendência a fazer caretas, ou seja, movimentar muito os músculos da face, tive que estabelecer um outro tipo de atenção ao qual não estava acostumada, tendo em vista que, de modo geral, a câmera estava muito próxima de nós. Em vários momentos me senti exagerada, enquanto que em outros, na tentativa de diminuir esses movimentos, me sentia inexpressiva. Achar a dosagem exata do movimento da face conforme a distância da câmera foi um grande desafio, o qual ainda não sei o resultado. Esse tipo de preocupação é típica de uma atriz de teatro no cinema. Saber dosar o desenho das suas emoções em cena é bem complexo e demanda uma consciência que pode ou não ter sido exercitada em sua trajetória.

Em geral, me parece que o cinema demanda uma atuação mais realista, embora isso dependa do estilo do trabalho. Mas, mesmo assim, a proximidade da câmera e o tamanho da tela fazem suas exigências. Sempre me consideraram uma atriz muito teatral para o cinema, o que

afasta de mim alguns diretores. Mas aprendi que no cinema é necessário que a atriz perceba os seus micro-movimentos e atue numa zona de intensidade máxima e movimento mínimo, propiciando as latências de sua imagem. São suas intensidades que se implicam na composição do quadro. No cinema, é o que tentamos.

Há também aquela situação na qual você participa da cena, mas não é visto, ou o que aparece é apenas um detalhe seu. Ou as vezes você transforma-se em um pequeno movimento na janela ao fundo do quadro (alguma qualidade da atriz que permanece intensivamente). Uma personagem na virtualidade de uma película que lhe confere materialidade. Um virtual que se atualiza. A criação da realidade de uma ficção através da atualização de um virtual que há em mim.

4.10 Paisagem IX

Atra bilis

Texto: Laila Ripoll

Direção: Hugo Rodas

Espectáculo teatral, uma comédia que esteve em cartaz durante todo o mês de março de 2018 no Teatro SESC Garagem.

Personagem: Dária

Estive trabalhando a personagem Dária, desde do final de 2017. O espetáculo tinha estreia marcada para 01/março/2018. Cito-o aqui por considerar importante a construção dessa personagem na minha atual trajetória, na busca do que seria esta paisagem primordial da atriz.

Nesta comédia espanhola de Laila Ripoll, quatro mulheres velhas velam o corpo do marido de uma delas. À medida que o tempo passa

ele vai rejuvenescendo no caixão. Elas aguardam o momento exato de, digamos assim, mumificá-lo. Enquanto esperam vão conversando, ou melhor, discutindo e se surpreendendo com diversas verdades que vão surgindo. Memórias que veem através da própria modificação do corpo do morto, que na verdade, havia tido relações com as quatro.

A direção do espetáculo, a cargo de Hugo Rodas, apontava para uma interpretação farsesca. Minha personagem era a Dária, cunhada do morto. Falsa, hipócrita, invejosa, velha e muito feia. Optei por uma máscara facial que partia de um maxilar deslocado, o que me transformava completamente o rosto e o corpo. Puramente mecânico, a princípio. Sem psicologismo nenhum. Mas, todo o corpo, inclusive a voz, se transformavam a partir da máscara facial. Uma intuição que gerava o pacote completo da personagem.

A trama vai se desenrolando em torno das relações de poder entre as quatro velhas: três irmãs e uma empregada. Inteligentemente, a autora percorre os meandros de uma classe social burguesa, destrin-

chando os melindres cruéis dessas relações pautadas pelo poder social, financeiro ou de gênero. Arditamente, tudo termina como começou, embora a empregada esteja morta (o que não importava muito). O poder da classe dominante se mantém.

Pergunto-me, até que ponto a construção desta personagem vem das histórias familiares que permeiam o meu imaginário? Quem nunca vivenciou os melindres complexos de um ambiente familiar? As brigas de poder infecundas pautadas em verdades discutíveis? Toda uma memória muscular e não psicológica veio à tona.

E voltamos à velha questão: na construção de uma personagem, partimos de uma fisicalidade ou de uma compreensão do universo proposto, de uma análise abstrata da situação? Ambas? Será que o físico/orgânico se separa do mental/psicológico/espiritual?

A diretora e encenadora do grupo francês Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine, quando entrevistada por alunos de teatro de diversas escolas canadenses no livro de Féral *Encontros com Ariane Mnouchkine*

- *Erguendo um monumento ao efêmero*, responde à seguinte questão: “Seria correto dizer que vocês trabalham as personagens de fora pra dentro?”. Ao que a atriz Juliana Carneiro da Cunha (uma das mais antigas atrizes do grupo) responde: “Não, porque a personagem que se cria com o figurino também corresponde a uma imagem, a uma imaginação. Nós nos maquiamos a partir de uma imagem, de uma visão que temos. E isso vem de dentro.” E Mnouchkine completa: “Não creio que se possa dizer que um figurino trabalhado – como penso que deva ser, quer dizer, buscado como se busca todo o resto – seja externo. Os atores buscam figurinos como buscam, como nós buscamos, todo o resto. Não acho, então, que o figurino seja externo. Ele faz parte do interno. [...] o que disse Juliana é totalmente verdadeiro. É como uma evocação. É uma evocação para tentar fazer com que a personagem venha, habite, invada” [...] (FÉRAL, 1995, p. 94).

Essa questão é antiga e nos remete à dualidade “o de dentro” e “o de fora”. Nas minhas considerações, não há “o dentro” e “o fora”. Existe

um amálgama, uma percepção do que poderia ser, que gera imagens-lembranças, virtualidades que, sendo da ordem do espiritual, como nos propõe Bergson, não implica em uma materialidade concreta especificamente. O CsO, como visto anteriormente, é uma potência que não distingue a sua matéria em concreta ou abstrata. Sugere o devir que se insinua. Em uma criação ou construção de personagem, não importa partir de um queixo deslocado – uma fisicalidade - ou de um traço emocional ou psicológico próprio. Importa ser sensível a multiplicidade qualitativa que se insinua no seu tempo. Importam os virtuais, a escolha das imagens que emergem na zona de turbulência da atriz. Em vez de chamar ‘evocação’, o que nos remete a um chamado – eu evoco a personagem - eu poderia chamar de ‘emanação’, o que nos remete a uma via de mão dupla, a um encontro, uma relação. A personagem e a atriz se encontram, o que envolve devires. Virtualidades que se atualizam.

Posso falar em paisagens da personagem? No plano de imanência as paisagens são sugeridas. A atriz é contagiada por cores, odores,

horizontes, vegetações, possíveis lembranças – passado, presente e futuro – virtualidades surgidas das contaminações com o texto, com os outros, consigo mesma, com tudo a sua volta.

Posso falar que a personagem territorializa a atriz? Ou desterritorializa?

Nesta montagem de *Atra Bilis*, existem dois atores/atrizes vivenciando a mesma personagem. Temos um elenco feminino e outro masculino. As mulheres fazem a encenação de uma ‘leitura’ do texto, enquanto os homens encenam a peça como solicitada no texto pela autora. O texto foi fragmentado em duas realidades que se dão concomitantemente, interferindo uma na outra. São camadas distintas de ação. Tempos que se mesclam, se entrelaçam e ressoam, o que gera uma multiplicidade de produção de sentidos das cenas.

O figurino do elenco feminino sugere roupas de ensaio, que foram sendo experimentadas pelas atrizes ao longo do trabalho. Ou seja, a pessoa da atriz neste contexto está presente de forma muito eviden-

te. Ela assume a personagem, mas lê o texto e usa roupas ‘comuns’. Enquanto isso, o elenco masculino tem o texto decorado e está muito bem caracterizado como as quatro velhas. Por si só, a caracterização já gera outras paisagens, além de reforçar a comédia, pois homens vestidos de mulher, em geral, geram o riso. Era uma encenação que envolvia esta situação na sua composição. O texto se tornava um elemento de ‘realidade’ na cena, uma performatividade das atrizes. Ele servia como um elemento que suscitava uma proximidade maior com a realidade habitual/social; gerava um outro tipo de atenção para a atriz, diferente da situação de um texto decorado onde nos permitimos uma identificação maior com a personagem. A teatralidade ocorria na nossa tentativa de estar sendo um e outro ao mesmo tempo. A materialidade do texto sendo lido ali na hora e sugerindo concretamente o duplo da situação, nos colocava entre tempos. Como uma consciência de ser e não ser ao mesmo tempo. Isso também ocorre com uma personagem que tem seu texto decorado, mas apresentava-se de forma mais evidente

aos espectadores pela presença do elemento ‘texto sendo lido’. Isso, a materialidade do texto, parecia oferecer ao público uma incerteza maior, uma instabilidade quanto a personagem, quanto ao jogo de ser e não ser ao mesmo tempo na cena.

Segundo Féral, como já vimos anteriormente, um dos elementos que determinam para a plateia uma teatralidade seria esta situação instigante de estar *entre*, podendo escorregar para um ou outro lado.

O conjunto desses, digamos, dois elencos, mais a presença do corpo do morto em um caixão – um boneco, compõem a cena desta montagem.

A dez dias da estreia, o diretor me pediu que retirasse o deslocamento do queixo – que tinha se tornado fundamental na realização da minha personagem - fiquei perdida. Impressionantemente perdida. Alguns profissionais da área haviam assistido a um ensaio e comentado que eu estava deslocada do todo da encenação. Racionalmente compreendi o que acontecia, mas fiquei resistente ao que surgia. Tí-

nhamos plena consciência de que até então todos havíamos trabalhado juntos individualmente, embora no conjunto dos ensaios. Como não percebemos essa situação? Como o diretor não percebeu o que ocorria?

Talvez, por estar desaparecida de mim, a necessidade de entrega à personagem, para existir de alguma maneira, era tão grande e intensa que me deslocou do todo.

Era a hora de equilibrar o grupo. Para mim, era preciso reencontrar uma forma. Retomei uma leitura quase branca do texto, mas aos poucos era como se o que eu fizera antes, fosse um subtexto/uma camada da forma mais realista que se fazia necessária ao todo. Eu havia criado “uma memória” psicofísica daquela personagem de queixo deslocado. Consegui prosseguir mantendo a camada daquilo que eu fazia anteriormente como motor tanto para a voz, como para o corpo: as intenções, as pausas... o ritmo necessário à encenação. A intuição que havia gerado a forma anterior da personagem – muito velha, asquerosa, artilosa, falsa, uma “monstra” horrorosa - que tanto

me agradava e divertia, mantinha-se com uma outra aparência. Não era mais tão engraçada quanto antes e isto me frustrava. Continuei meio perdida... Mas procurando adequar-me ao todo. Era preciso retrabalhar os impulsos já estabelecidos. Dosá-los à nova forma solicitada pela montagem. Era preciso reencontrar uma emoção que favorecesse esse novo lugar. Restituir-me a força.

Segundo Bergson, é muito importante que haja emoção como geradora da intuição. Ele propõe um caminho diferente daquele que as ciências duras de sua época trilhavam. Mesmo um movimento racional deveria primeiramente partir de uma emoção. Ou seja, primeiro é preciso que exista alguma necessidade que se traduza no exercício da inteligência.

Era preciso que a minha necessidade de existir na personagem se realizasse de outra maneira. Era preciso atualizar outras virtualidades. Foi quando descobri que o meu motor - o queixo deslocado - permanecia em mim! Passei a sentir como se realmente o estivesse fazendo, mesmo

que não. Acredito que isso só foi possível porque já havia algum tempo que a personagem existia daquela maneira. Aquele corpo se materializou em mim. O meu queixo deslocado continuava ali.

A minha ideia de ‘motor’ vem de um conceito cunhado por João Brites⁷. Em seu sistema de formação do ator, um dos elementos explorados é o ‘ponto motor’, que pode ser considerado como “um estímulo físico no corpo do ator que gera *sensações concretas* que podem levar a relações que se transformam em ações, partituras, movimentos, etc.” (BORGES, 2016, p. 108, grifo do autor). É um impulso inicial de ordem necessariamente concreta, que pode contribuir ou mesmo determinar a construção de uma personagem, pois pode inclusive interferir na subjetividade emergente da proposta. É o que identifico que ocorreu comigo no trabalho narrado acima: parti de um ponto motor, o queixo,

⁷ Professor, encenador e diretor do grupo de teatro português O bando, que criou o sistema de formação do ator “Consciência do ator em cena”, o qual tive a oportunidade de realizar, de dezembro de 2014 a dezembro de 2015 em Palmela, Portugal.

que foi determinando todo o resto da personagem: voz, olhar, postura. De um ponto concreto no corpo, posteriormente, o ponto motor passou a ser uma virtualidade em vias de se atualizar. Essa tensão criada pelo impulso desse constante vir-a-ser do queixo deslocado ampliou a intensidade da personagem. Nesse caso, experienciei o ponto motor sem tê-lo planejado.

Há sempre algum lugar em mim, que favorece a minha intuição na construção de uma personagem: algumas intensidades implicam-se no meu corpo fazendo emergir um outro tempo, uma outra camada da realidade.

Naquele momento de vida, eu queria muito me divertir com essa personagem. Eu precisava existir. O teatro se apresentava como umacura. Estar em grupo fazia toda a diferença. Era um parâmetro de existência. Hoje compreendo que fazer parte dessa montagem, construir essa personagem, ter a oportunidade de exercitar fluxos diversos nas nossas relações em ensaios e nas apresentações foi um exercício

de busca de realidade para mim, de existência. Foi uma injeção de vitalidade diante do meu desaparecimento. Um grupo favorece o ato criativo através de uma constante troca de afetos. A construção das personagens dependia de cada um que participava da montagem. Cada um, com suas singularidades, favorecia que o invisível se materializasse em cena. Era uma troca constante. Os fios iam sendo tecidos. As relações iam se estabelecendo e gerando sentidos, criando um tempo.

A opção dessa montagem de manter o elenco feminino como se estivesse em uma leitura do texto, ou ensaio, favorece a questão relativa à simbiose rizomática da atriz/personagem. Há uma personagem intermediária que se mantém na leitura.

Durante os momentos em que estamos expostos ao público, mas o foco da cena está com o elenco masculino, o que fazer? Quem ser? Há algo da personagem que permanece ao mesmo tempo que a atriz não está em foco atuando, mas está presente com sua atenção expandida, evidentemente participante e observadora de uma situação. É como

se fosse um outro espaço/tempo da cena. A atriz deve estar entre camadas/planos distintos, que se configuram no todo da montagem. É preciso conquistar uma porosidade constante na cena para que esse estado de ser se realize.

Em uma montagem teatral, cada personagem participa na constituição de um possível todo. Como uma teia que se arma e qualquer pequeno sopro a movimenta inteira. Reverbera. As diversas camadas dessa montagem multiplicavam possibilidades.

Mas, o que a Dária tem a ver com a minha personagem primordial?

Ela compõe uma paisagem de uma reminiscência que há em mim. Atemporal, virtual e fictícia, mas que me dá realidade. Ela viabiliza muita coisa. Fluxos que se confundem em mim. Sustentam o meu desamparo. Mais uma vez é uma personagem tacanha em sua feminilidade, reprimida e sufocada por uma classe social, pelo machismo fervoroso de uma época (embora a peça não se localize num tempo específico). A minha imagem da dama antiga se instaura na subjetividade entendida

por Guattari (1986) como uma produção social que se dá pelos agenciamentos das enunciações sobre o feminino. A personagem primordial se situa de forma oscilante no entre a submissão exigida socialmente ao que é o feminino em nossa sociedade e reapropriação dos componentes da subjetividade, pela criação, num processo de singularização, ao experimentar diversas formas de existência. Ela surge do meu devir mulher em uma zona de desamparo onde se mantém em constante porosidade.





CONSIDERAÇÕES FINAIS

*Perdoai.
Mas eu preciso ser Outros.
Eu penso renovar o homem usando
borboletas.*
Manoel de Barros

O paradoxo do *desaparecimento de mim*, em contraponto a minha existência nas madrugadas amanhecidas, foi o motor que acionou a necessidade de vasculhar o meu universo de atriz. As experiências ao longo de 40 anos de teatro permitiram-me desenhar algumas linhas de fuga para esta situação. Precisei identificar os afetos que pediam passagem e distinguir o que fazer com eles. Diante do enfrentamento de tantos simulacros sociais, considero este trabalho como uma cartografia de um trecho da vida de uma atriz. E como tal, ela não termina nestas considerações, que nada finalizam, apenas apontam possibilidades.

Em nenhum momento da pesquisa acreditei que responderia a

todas as questões levantadas, mas sim que muitas outras surgiriam e que o meu desejo seria provocar mais e mais questões no leitor. Vale considerar que pretendi provocá-lo de diversas maneiras, mas, principalmente, tentei sensibilizá-lo através de imagens e textos (que não considero poesias, mas relatos na madrugada) mais sensíveis.

Nesse contexto, o surgimento da noção de *personagem primordial*, que à princípio parecia-me contraditório com o universo teórico do trabalho, provocou uma busca em compreendê-la diante do meu desaparecimento.

Essa busca favoreceu uma reflexão sobre a memória e o tempo em Bergson e em algumas releituras de sua obra (Deleuze e Lapoujade), pois acreditei que poderiam oferecer-nos um material potente para as artes cênicas, posto que transformam uma visão mecanicista de mundo em uma visão sensível. É um pensamento que fundamenta as artes como conhecimento. Particularmente, talvez este universo me servisse para capturar melhor a situação em que me encontrava e fosse capaz

de clarear alguns questionamentos.

Considerar a memória não como um baú de onde retiro minhas lembranças, mas como fluxo de multiplicidades em devir, revertendo uma situação de “volta” ao passado que podemos chamar, no mínimo, de nostálgica/melancólica e carregada de imobilidade. A memória é por si só criadora. Cada ser humano possui seu arsenal de memórias, pois o nosso presente já é memória no instante em que acontece. Ela é quem nos dá um caráter e que aponta as nossas singularidades. Somos memória.

Bergson considera que o mundo é movente. Para ele, segundo Lapoujade, “O movimento é a alma, o espírito, ou a consciência dos fenômenos. Existe uma alma das coisas e dos seres, na medida em que são apreendidos no seu movimento puro” (LAPOUJADE, 2013, p. 96). Podemos perceber a memória enquanto movimento, em devir, como sendo da ordem do espiritual. Ela nos coloca no interior do espírito como passado, virtualidade. O espiritual não é algo transcendente,

mas da ordem do tempo. E é o espírito entendido como memória, que nos permite ligar o passado ao presente e assim apreender o devir da matéria. Podemos considerar o espírito como uma potência adquirida pelo movimento que nos compõe.

Para transformar essa potência em produto artístico, devemos estar atentos às nossas relações, aos nossos contágios, pois a realidade, como fluxo ativo constante, borra as fronteiras entre sujeito e meio. Como observamos no capítulo quatro, nas narrativas das personagens, são diversos os acionamentos possíveis para uma atriz. Desde o próprio texto (quando há) até qualquer material, seja de ordem concreta ou abstrata. A atriz deve se trabalhar para ser capaz de selecionar os materiais que lhe convêm, para perceber a potência de si em relação ao mundo em movimento.

Deleuze enfatiza que é preciso extrapolar os limites de um exercício voluntário, ultrapassar o óbvio, o possível racionalmente, para alcançar uma criação:

Não se trata mais de dizer: criar é relembrar; mas relembrar é criar, é ir até o ponto em que a cadeia associativa se rompe, escapa ao indivíduo constituído, se transfere para o nascimento de um mundo individuante (DELEUZE, 2006, p.105).

As associações inteligentes são superadas quando de fato algo se apresenta em um trabalho criativo, que vai além das meras associações. Bergson nos fala de uma zona de indeterminação onde podemos exercer o nosso poder de escolha, a nossa liberdade e, conseqüentemente, criar. Já Ferracini identifica a potência de uma *zona de turbulência* alcançada pelo atuante em seu processo criativo que é determinante para a qualidade do produto gerado. Uma superação do *possível só* é alcançada através de um exercício constante de autoconhecimento. É preciso esculpir a força que nos move e transformá-la em potência criativa. A potência e a força de um *impulso vital* (Bergson). Compreendendo aqui o impulso vital como uma confluência de forças direcionadas à potencialização do

momento presente – virtualidades - em vias de atualizar-se.

O artista sempre dispôs do tempo de uma forma não cronológica, pois o seu trabalho, em si, implica naturalmente uma outra dimensão temporal. Mesmo não sabendo nomear a situação dessa maneira, sempre se deixou contaminar pelas substâncias a sua volta, com o invisível de sua imaginação em suas criações. O ato criativo possibilita texturas, aromas e cores às sensações, sentimentos e emoções. A capacidade de desvelar existências só ocorre por que temos uma memória e por meio dela nos subjetivamos.

Na minha experiência com os amanheceres, agora compreendo que era impelida a fotografá-los por um vislumbre de outras camadas de tempo que me conferiam uma existência naquele momento. Eram paisagens que denotavam outros mundos não menos reais do que o cotidiano. (Na verdade era uma subjetividade em formação, em uma comunhão entre o céu, sempre inusitado de um lado da rede de proteção da janela, e a minha casa, a minha segurança desmantelada do

lado de cá, emergindo o meu *devoir* amanhecer como possibilidade de existência). Imagens temporais que deram mais realidade à minha existência de então e desvelaram uma personagem, ou melhor, um *devoir* mulher/ dama antiga. O meu mundo *entre* o céu infinito e desafiadoramente inconstante – embora amanhecesse todos os dias –, e do outro, o silêncio do desaparecimento de mim, mundos entremeados pela materialidade da rede de proteção.

Da mesma forma que me encontrava dividida durante o amanhecer na minha janela, considero a relação *entre* a atriz e a personagem. Um avistar e um se encontrar no plano de imanência. Estamos sempre numa dimensão de *entre* mundos, *entre* camadas de tempos, *entre* uma virtualidade e uma atualização, *entre* o público e a personagem.

A *personagem primordial* é alguma dimensão da minha existência *entre* mundos. Ela pode ser um atravessamento que me permite a emergência ou a movimentação de hábitos e de memórias na caracterização de uma personagem. *Entre* uma imagem e um desamparo. Ela se dá num

plano de imanência, no qual se materializa em paisagens dependendo da intensidade das forças que ali atuam. A paisagem é a potência de algo que se insinua. É como se fosse o movimento das relações que se estabelecem entre todos os elementos que a compõem. Podemos vislumbrá-la em seu *devoir*. Mas a paisagem não necessariamente é vista. Ela é constituída por coisas que são invisíveis. A personagem primordial se constitui, assim, como processo de singularização da minha pessoa na relação com outras existências. Uma essência que me é dada por um estado de porosidade constante.

Analisando a obra de Proust, Deleuze observa:

Mas o mundo expresso não se confunde com o sujeito: dele se distingue exatamente como a essência se distingue da existência e inclusive de sua própria existência. Ele não existe fora do sujeito que o exprime, mas é expresso como a essência, não do próprio sujeito, mas do Ser, ou da região do Ser que se

revela ao sujeito. Razão pela qual cada essência é uma pátria, um país; ela não se reduz a um estado psicológico, nem a uma subjetividade psicológica, nem mesmo a uma forma qualquer de subjetividade superior. A essência é a qualidade última no âmbito do sujeito, mas essa qualidade é mais profunda do que o sujeito, é de outra ordem. [...] Não é o sujeito que explica a essência, é, antes, a essência que se implica, se envolve, se enrola no sujeito. Mais ainda: enrolando-se sobre si mesma ela constitui a subjetividade. Não são os indivíduos que constituem o mundo, mas os mundos envolvidos, as essências, que constituem os indivíduos: [...] A essência não é apenas individual, é individualizante (DELEUZE, 2006, p. 41).

A essência se apresenta na criação como parte de algo maior. Ela já não pode mais ser considerada como um cerne inabalável e imutável do ser. Na filosofia pós-estruturalista de Deleuze, ela já não se apresenta

no singular, ela é plural, são essências que constituem o sujeito na contemporaneidade, contribuindo com seu processo de individuação.

Neste sentido, o teatro nos propicia uma situação privilegiada no mundo dicotômico e intolerante da contemporaneidade. O nosso ofício se dá através de relações sensíveis entre as pessoas que o realizam, nos exercita para a realização de impossíveis e aguça a nossa percepção sobre nós mesmos e sobre a realidade que nos cerca, seja ela uma ficção ou não. É um ofício que favorece o processo de individuação. Aprendemos a estar atentos, mas não uma atenção apenas ao lado objetivo e material da vida, mas atento àquilo que se coloca no âmbito do não visível, do não explícito. É também neste sentido que a personagem permanece forte na cena teatral contemporânea.

Ir para a cena, atuar, é sempre colocar-se em uma situação limite. É colocar-se em uma *zona de desamparo*, onde estamos abertos ao inesperado, tanto no que pode ser uma narrativa de uma personagem, quanto pela situação em si de permitir-se o voo sem paraquedas na

REFERÊNCIAS

cena. O simples fato de estarmos expostos diante de um público já nos indica uma determinada tensão, que não deve ultrapassar o necessário à cena. Esta situação nos propõe um estado diferente do cotidiano. Já propõe no olhar de quem assiste uma busca de evidências de um outro. Faz-se necessário que nos preparemos para este momento. Que aprendamos a dosar nossas tensões, nossos fluxos e a potencializar a nossa força. Precisamos aprender a esculpir o invisível.

Ao longo desse trabalho muitas questões foram levantadas e nem todas respondidas. Algumas vezes arrisco-me em considerações quase líricas. Na verdade, reconheço que me perdi em um arsenal de conceitos filosóficos que me contagiavam de maneira potente, mas que talvez não tenham amadurecido o suficiente para que eu pudesse manipulá-los de forma produtiva às artes cênicas. Fica uma pincelada, uma semente com seu devir árvore para mim e para o leitor.

E se me perguntarem o que estou fazendo aqui, responderei que estou apenas tentando aprender mais uma canção.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Editora Max Limonad Ltda, 1984.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator. Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1995.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: Tratado de Antropologia Teatral*. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. *Queimar a Casa: origens de um diretor*. Tradução Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARROS, Manuel de. *Livro sobre nada*. São Paulo: Alfaguara, 2016.

_____. *Retrato do artista quando coisa*. 3a. edição. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BERGSON, Henri. *Matéria e Memória - Ensaio sobre a relação do corpo e do espírito*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A evolução criadora*. Tradução de Adolfo Casais Monteiro. São Paulo: UNESP, 2010.

BONFITTO, Matteo. *Entre o ator e o performer*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

_____. *A cinética do invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2009.

_____. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BORGES, Diego. *Ator em cena - Notas sobre apropriações artísticas e pedagógicas a partir do trabalho de João Brites, o Teatro O Bando e o seu Sistema de Formação para os atores*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília. Brasília, 2016.

BRITES, João. et al. *Teatro bando: Afectos e reflexos de um trajecto*. 1ª edição. Palmela: Cooperativa de Produção Artística Teatro de Animação o bando, 2009.

BROOK, Peter. *Avec Grotowski*. Tradução de Celina Sodré e Raphael Andrade. Brasília: Teatro Caleidoscópico e Editora Dulcina, 2011.

_____. *Fios do tempo: memórias*. Tradução de Carolina Araújo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

_____. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Tradução Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CASTRO, Rita de Almeida. *Ser em cena, flor ao vento: etnografia de olhares híbridos*. Brasília: Universidade de Brasília, 2012.

CURI, Alice Stefânia. *Traços e devires de um corpo cênico*. 1ª edição. Brasília: Dulcina, 2013.

CURI, Alice Stefânia; MELLO, Mônica; CASTRO, Rita de Almeida. *Poéticas do corpo: instantes em cena*. Brasília: Editora UnB, 2017.

DAMÁSIO, António. *O sentimento de si – corpo, emoção e consciência*. Lisboa: Temas e Debates – Círculo de Leitores, 2013.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução de Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Tradução de Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *A imagem-tempo*. Tradução de Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2013.

_____. *A imagem-movimento*. Tradução de Sousa Dias. Lisboa: Assírio e Alvim, 2009.

_____. *Bergsonismo*. Tradução de Luis B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34 Ltda, 2012.

_____. *Diferença e repetição*. Tradução de Luiz Orlandi e Roberto Machado. 1ª edição. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.

_____. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2017.

DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. *Diálogos*. Tradução de José Gabriel Cunha. Rio de Janeiro: Relógio D'água, 2004.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs*. Volume 3. 2ª edição. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs - Capitalismo e esquizofrenia*. Volume 4. 1ª edição. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

E SILVA LEOPOLDO, Franklin. *Henri Bergson: Tempo e Memória*. Casa do Saber. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kWS5Wnv0LEw>. Acesso em novembro de 2018.

FERRACINI, Renato. *Ensaio de atuação*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FERREIRA, Amauri. *Henri Bergson: Hábito e Memória - Áudio aula. A duração (H. Bergson) - Video- aula*. Disponíveis em: <https://www.amauriferreira.com/>. Acesso em dezembro de 2018.

FLAZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva/ Sesc, 2007.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

_____. *Encontros com Ariane Mnouchkine: erguendo um monumento ao efêmero*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Editora Senac São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidades contemporâneas*. São Paulo: Perspectiva: 2010.

FO, Dario. *Manual mínimo do ator*. Organização de Franca Rame. Tradução de Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 1998.

GALVÃO, Ana Cristina Filgueira. *O corpo do ator contemporâneo – aproximações cartográficas das noções de corpo presentes no universo de atores brasileiros*. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de Brasília, 2005.

GREINER, Christine. *Leituras do corpo no Japão*. São Paulo: n -1 edições, 2017.

GROS, Frédéric. *Caminhar, uma filosofia*. São Paulo: É realizações, 2010.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. 4ª edição. Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1992.

IZQUIERDO, Ivan. *A arte de esquecer: cérebro, memória e esquecimento*. Rio de Janeiro: Vieira & Lent, 2004.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2008.

_____. *O homem e seus símbolos*. Tradução de Maria Lúcia Pinho. 2ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

KLETT, Renate. *Robert Lepage: conversas sobre arte e método*. Tradução de Claudia Abeling. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2016.

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. 4ª edição. São Paulo: Hucitec, 1992.

LAPOUJADE, David. *Potências do Tempo*. São Paulo: n.1 edições, 2013.

_____. *As existências mínimas*. São Paulo: n.1 edições, 2017.

LE BRETON, David. *Desaparecer de si - Uma tentação contemporânea*. Tradução de Francisco Morás. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda. 2018.

LEONARDELLI, Patrícia. *A memória como recriação do vivido*. São Paulo: Hucitec: Fapesp, 2012.

LÉVY, Pierre. *O que é virtual?* Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

LEWIS, Robert. *Método ou Loucura*. Tradução de Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1962.

MCLYNN, Frank. *Carl Gustav Jung: uma biografia*. Tradução de Marcos Aarão Reis e Valéria Rodrigues. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MOTA, Marcus. *Hugo Rodas*. Brasília: Editora ARP, 2010.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. *Um ator errante*. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PELBART, Peter Pál. *O tempo não reconciliado*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

PETRONÍLIO, Paulo; CAMARGO, Robson Corrêa de. *Corpo, Estética, Diferenças – e outras performances nômades*. São Paulo: Paulinas, 2016.

PRADO, Décio de Almeida. *Peças, pessoas, personagens – o teatro brasileiro de Procópio Ferreira a Cacilda Becker*. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido - No caminho de Swan*. Tradução de Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A linguagem da encenação teatral 1880-1980*. Rio de Janeiro: Zahar Editores S.A., 1982.

_____. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda, 1987.

ROLNIK, Suely. *Cartografia Sentimental – Transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROLNIK, Suely; GUATTARI, Félix. *Micropolítica – Cartografias do desejo*. Rio de Janeiro: Editora Vozes Ltda, 1986.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos. Corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

STANISLAVSKI, *A preparação do ator*. Tradução de F. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1964.

_____. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *A construção da personagem*. 2a. edição. Tradução de F. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1976.

_____. *A criação de um papel*. 13ª edição. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 2008.

_____. *Minha vida na arte*. 13ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1993.

TAKEDA, Cristiane Layher. *O cotidiano de uma lenda: cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.

TAVARES, Gonçalo M. *Atlas do corpo e da imaginação, teoria, fragmentos e imagens*. Alfragide, Portugal: Editorial Caminho, 2013.

VARLEY, Julia. *Pedras d'água - bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret*. Brasília: Teatro Caleidoscópio. Dulcina Editora, 2010.

ZOURABICHVILE, François. *Deleuze: Uma filosofia do acontecimento*. São Paulo: Editora 34, 2016.