

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTE DRAMÁTICA

NAIRIM TOMAZINI

O NADA QUE HÁ
PERSONAGEM, PROCESSO DE CRIAÇÃO E O SUJEITO DA PSICANÁLISE

PORTO ALEGRE

2019

NAIRIM TOMAZINI

O NADA QUE HÁ
PERSONAGEM, PROCESSO DE CRIAÇÃO E O SUJEITO DA PSICANÁLISE

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial e obrigatório para a obtenção do título de Bacharel em Teatro.

Orientadora: Profª. Dra. Luciana Morteo Éboli

PORTO ALEGRE

2019

Nairim Tomazini

O NADA QUE HÁ
PERSONAGEM, PROCESSO DE CRIAÇÃO E O SUJEITO DA PSICANÁLISE

Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em Teatro apresentado ao Departamento de Arte Dramática do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Teatro.

Aprovado em: ____ de _____ de ____.

BANCA EXAMINADORA

Luciana Morteo Éboli - UFRGS (orientadora)

Henrique Saidel – UFRGS

Patricia Leonardelli – UFRGS

AGRADECIMENTOS

À minha mãe, por todo o suporte teórico e emocional. Também pela paciência e por rir da minha cara quando deitei no tapete do quarto, chorando e sem criatividade para a escrita. Teu riso sempre me mostrou que os nossos problemas nunca foram grandes o bastante pra nos fazer parar.

À Luciana, por todo o apoio nos processos de estágio e trabalho de conclusão, pelas reuniões de gabinete que sempre me fizeram querer escrever mais e por acreditar na minha pesquisa mesmo quando eu ainda não conseguia colocá-la em palavras.

Ao Mesac, pelas aulas magníficas e por confundir todas as minhas certezas.

Ao meu tio, por ter me desafiado com meu primeiro livro e pelas aulas de filosofia sempre nas cozinhas por onde nos encontrávamos.

Às poesias e aos álbuns que me acompanharam durante toda a pesquisa.

“[...] o homem tem o dever de encarar a condição humana como reconhecimento de que a raiz de nossa existência está no nada, a liberdade, e a necessidade de nos criarmos constantemente por intermédio de uma sucessão de escolhas.”

(Esslin apud Liberano, 2010)

RESUMO

Através deste trabalho, proponho um estudo sobre a arte teatral como uma busca por novas formas de linguagem que tentem suprir o vazio que nos constitui enquanto sujeitos habitantes e habitados pela linguagem, relacionando o trabalho teatral com a ideia de sujeito proposta pela psicanálise. Não pretendo aqui ter um rigor absoluto quanto aos conceitos psicanalíticos, mas sim ressignificá-los em uma relação antropofágica para a pesquisa de personagem. Fazendo um panorama de conceitos e experiências adquiridas durante a graduação, trago a ideia do vazio fundante do sujeito como base para o estudo de personagem, trabalhando com o encontro dos vazios de atriz e personagem e essa coisa outra que surge a partir desse processo (ritual, me arrisco a dizer) e que nomeamos de criação.

ABSTRACT

Through this work, I propose a study about theatrical art as a search for new forms of language that try to fill the void that constitutes us as inhabitants and inhabited of language, relating theatrical work with the idea of subject proposed by psychoanalysis. I do not intend here to have absolute rigor as to psychoanalytic concepts, but to re-signify them in an anthropophagic relationship for character research. Making an overview of concepts and experiences acquired during graduation, I bring the idea of the founding void of the subject as the basis for the study of character, working with the encounter of actress and character voids and this other thing that arises from this process (ritual , I venture to say) and what we call creation.

SUMÁRIO

Introdução	08
1 O vazio	09
1.1 O vazio e a psicanálise	10
1.2 O vazio e o teatro	13
2 A criação a partir do vazio	17
2.1 A experiência na formação de atriz	18
2.2 A relação com as personagens	22
3 Como Cavalgar um Dragão	25
3.1 O processo	26
3.2 Inácio e os vazios que se encontram	27
3.2 Letícia e a morte como vazio absoluto	30
Considerações finais	32
Referências bibliográficas	34

INTRODUÇÃO

Eu quis escrever sobre esse vazio que nos consome,
Sobre o que fazemos com ele,
Sobre a arte que criamos,
Ou aquela que nos cria,
Mas nenhuma dessas palavras é minha
E as melodias parecem querer dizer outra coisa.

Ainda assim eu escrevo
Ou tento.

Existe algo na condição humana que nos implica a um interesse pelos grandes mistérios, a um questionamento de nossa existência desde seu princípio. Entre essas perguntas sem resposta estão a morte e o sentido da existência. Se voltarmos para a grécia antiga, já haviam obras questionando o vazio, como os poemas homéricos que falavam sobre o caos. Chaos, a primeira divindade, era o vazio primordial, o nada e ao mesmo tempo o surgimento de tudo. O verbo *chaíno* (*χαίνω*), que dá origem a seu nome, pode ser traduzido como “separar” ou “ser amplo”. Para os romanos, Chaos era aquilo sem forma ou nome, daí o sentido de desordem. Em ambas as mitologias, a figura sempre aparecia como o início de todas as coisas, um vazio caótico a partir do qual se fez o mundo e todas as coisas. Temos então a noção de dois vazios, aquele em que não há nada, o zero, e também aquele de que falo aqui, o vazio como a desordem, aquele onde não podemos enxergar (o inapreensível, não significantizável), o início de todas as coisas.

Para a psicanálise, o vazio seria imposto pela linguagem e, apenas através dele, seria formado o *sujeito*. Segundo Chemama (2007), *sujeito* seria aquele que deseja, que tem um desejo inconsciente e tem de se haver com ele. Proponho, através dessa ideia de sujeito fundado no vazio, um estudo do encontro com a personagem, que também é fundada no vazio na medida em que tem espaços de criação há serem preenchidos em seu âmago.

1. O Vazio



1.1 O vazio e a psicanálise

Escrever este trabalho me gera angústia. É uma constante busca por vocábulos e gestos que não existem. Sento em frente ao computador e escrevo duas frases sobre o vazio e a arte, elas não são suficientes, lhes falta referência, contexto, estética e, ainda que tivessem tudo isso lhes faltaria mais. Este trabalho é o vaso de cerâmica de Lacan. Melhor, este trabalho é um instrumento de sopro, precisa do vazio para existir e ter voz assim como eu, que sou um instrumento da arte. Resignifico aqui a obra de Albert Gyorgy, *Melancholy*: pensando na escultura por si própria, temos uma ilustração do que seria o vazio proposto pela psicanálise. Ao homem de bronze falta um pedaço, falta sem a qual ele não seria o que é; ainda que seu tronco esteja vazio, há ali uma memória, uma suposição, do objeto que pudesse preenchê-lo um objeto jamais tido, para sempre perdido e jamais reencontrado, há também as paisagens e todo um universo de possibilidades que surgem a partir da falta. A estátua, de cabeça baixa, observa o horizonte e contempla o mundo a partir do próprio vazio.



Melancholy, de Albert Gyorgy. 2012.

Em psicanálise não se trabalha com conceito de indivíduo, o conceito psicanalítico é o conceito de um sujeito dividido. O sujeito é o objeto da psicanálise e esse sujeito é fundado por uma falta, pelo vazio intrínseco a sua condição humana de *parlêtre*, em português falasser. Não é um ser falante e também não é um ser falado é um falasser. Seguindo esta linha, há um vazio fundante intrínseco em cada sujeito, vazio esse que é gerado por habitarmos e sermos habitados pela linguagem. A palavra, ainda que nos dê acesso à uma nova gama de possibilidades e ideias, nos afasta da relação direta que, de outra maneira, teríamos com as coisas. Enquanto sujeitos humanos somos animais desnaturalizados, por habitarmos a linguagem perdemos o acesso direto as coisas, no entanto adquirimos a capacidade de pensarmo-nos e de nos questionarmos sobre nossa existência, de produzirmos cultura. Em outras palavras, a fala nos obriga à perda do imediato, nos distancia do mundo concreto, podemos acessar os signos, mas não os significantes, a pirâmide que evoco ao usar a palavra *pirâmide* não é a mesma, e ainda que eu pudesse tocá-la, não teria a mesma ligação com ela que o animal tem com o mundo. Podemos exemplificar esta teoria através do mundo das ideias, de Platão: na medida em que ganhássemos acesso à linguagem, perderíamos acesso ao mundo ideal. Este fenômeno chamamos de Lei da Linguagem, e é ele que nos faz sujeitos complexos e nos mantém vivos, em busca de algo que não sabemos nomear. Essa busca é inerente a todos nós e é parte da nossa formação enquanto sujeitos, é ela que nos possibilita ter acesso ao mundo, mas também ela que gera angústia por nunca estarmos de fato completos. Jean-Pierre Lebrun, médico, psiquiatra e psicanalista francês, escreve em seu livro O Futuro do Ódio:

“Desde que tenho a potencialidade de falar, mesmo que não fale ainda, devido unicamente ao fato de que essa potencialidade está inscrita no meu patrimônio genético, tenho de me confrontar com um mundo já organizado pela linguagem, logo, pela negatividade. Porque o que caracteriza o mundo como tal é que toda presença está preenchida de ausência. A partir daí, a palavra pode alegrar, mas, ao mesmo tempo, desiludir. Porque a fala – da mesma maneira que o vaso do oleiro – não pode se desfazer do vazio que a habita.” (LEBRUN, 2008, p. 19)

Esse vazio é cercado por desejos, ânsias e palavras (significantes) que habitam nosso inconsciente e, devido ao nosso desejo sempre frustrado de preenchê-lo, sentimos angústia. Construimos castelos em busca de preenchermos essa falta, nosso desejo aponta objetos supostos a preenchê-la, no entanto esta é uma busca fadada a incompletude, é com isso que

temos que lidar em nossa condição humana, a condição de sermos falhos, faltantes, castrados de qualquer completude. O interessante é que ao menor vislumbre de que de fato este objeto faltante possa de presentificar surge a angústia, pois preencher a falta seria voltar ao todo, ao completo, seria a extinção, o desaparecimento do sujeito. Roland Chemama (2007, p. 36), em seu dicionário de psicanálise, diz que “Se para Freud, a angústia é causada por uma falta do objeto, por uma separação da mãe ou do falo, para Lacan a angústia não está ligada a uma falta objetual. Ela sempre surge em uma certa relação entre o sujeito e o objeto perdido antes mesmo de ter existido [...]”. Em outras palavras, a angústia é reflexo da necessidade de voltar ao todo, ao completo. A angústia seria também um sentimento de falta, aquele que sentimos toda vez que não sabemos nomear algo. Essa falta de palavras tem relação com o vazio, já que, para Jacques Lacan (1901-1981), psicanalista francês, toda nossa subjetividade é estruturada a partir da palavra e do discurso e a palavra seria o que o torna nossas questões reais e possíveis de lidarmos. A angústia da separação forçada do mundo a que a linguagem nos sujeita, nos faz buscar por completude e é o que possibilita a criação. Para Lacan, essa angústia é a única tradução subjetiva daquilo que é a busca desse objeto perdido.

Essa ausência cravada no âmago do humano suscita o ódio, definido por Chemama (2007, p. 280) como “paixão do sujeito que visa à destruição de seu objeto”, o objeto, neste caso, seria o Outro, também definido por ele como “lugar em que a psicanálise situa, além do parceiro imaginário, aquilo que, anterior e exterior ao sujeito, não obstante o determina”. É importante frisar a diferença entre *outro*, sujeito semelhante à nós, e *Outro*, o lugar de demanda do qual Lebrun fala.

“Não somente ele [o ódio] nasce devido à palavra, não somente ele se endereça ao vazio que habita a fala, mas o lugar desse endereçamento está situado dentro do próprio ser, não dentro do outro primeiramente; mas pelo fato de eu ser feito no material do Outro, ele é endereçado ao Outro que contendo em mim mesmo, ao Outro que primeiramente eu sou.” (LEBRUN, 2008, p. 28)

O ódio seria, portanto, um dos sentimentos primeiros, o que colocaria o ser-humano como violento por natureza, já que endereçaria este ódio ao mundo exterior. Paradoxalmente, Freud diz que quanto mais próximos da linguagem estamos, mais distantes do ódio e, portanto, da violência estaremos. Ainda que a linguagem seja o que gera esse ódio primeiro, é só a partir dela que podemos encontrar outros direcionamentos para ele. Esse paradoxo tem

relação com o dar-nome a essas angústias que nos perpassam, quando se dá nome se define (dar fim, tornar finito), se torna real. A palavra fende a coisa. No momento em que se nomeia se apreende, se traz pra dentro, se torna meu e menor do que eu. Por isso a busca por outras linguagens, como o teatro, traz uma ressignificação e um reendereço da pulsão violenta presente em nosso âmago.

Na teoria lacaniana, o vazio de que falamos é de fato vazio, mas o ressignifico aqui como aquele cheio de todas as coisas, como um buraco negro cuja densidade é tanta que não podemos enxergar absolutamente nada, aquele que não sabemos nomear, ainda que saibamos de sua imensidão. O vazio de que falo é uma generalização capaz de engolir conceitos e transformá-los, ele é o vaso de cerâmica inteiro e não só seu interior. Esse ser e não ser absoluto, do qual não se tem resposta, seja forma ou vocábulo.

1.2 O vazio e o teatro

A arte é feita de vazios, o palco nu, a página em branco, a tela não pintada, os silêncios entre as notas. Qualquer processo de criação tem uma relação com o nada e com o caos. Jurij Alschitz (2017, p. 67), diretor teatral, pedagogo e pesquisador ucraniano, diz que o caos faz do homem um artista e que todos os seus processos se iniciam a partir dele. Ele fala de um fluxo não-racional e sem julgamento, onde o ator deixa-se levar pelo espaço e pelas próprias questões antes de qualquer mote ou proposição, levando em conta apenas o encontro com o outro e com o espaço cênico. Todo o processo de criação se dá a partir desse encontro com o outro (seja ator-ator, ator-diretor, ator-espectador) que, por trazer a tona esse caos, que só surge no aqui e agora e no encontro dos vazios que habitam a mim e ao outro, é sempre frutífero. Assim como a figura mitológica grega de onde toda a existência tem origem, a arte se dá a partir da cisão, desse vazio que se quer preencher. Proponho aqui a ideia da arte, mais especificamente do teatro, como uma tentativa de suprir através dessa nova linguagem o vazio pré-estabelecido em nossa inserção no mundo falante. Assim como Chaos cria a existência a partir da cisão, criamos a partir de nosso distanciamento do mundo, de nossas angústias.

“Tudo o que foi dividido almeja a inteireza - assim, gotas separadas se juntam num riacho; os riachos, em rios; os rios, no oceano. Como dizia Platão em *O Banquete*: “a causa disso é que assim era a nossa natureza no início e nós formávamos algo inteiro”. Ele tem uma expressão muito forte:

“sede de inteireza”, que é elevada ao nível de instinto, inerente a tudo que é vivo. A tal “sede” existe em cada obra de arte.” (ALSCHITZ, 2012, p. 55)

A criação que se estabelece através de nosso vazio está diretamente relacionada com nossa percepção de mundo, se nos fazemos sujeitos através de nosso distanciamento do mundo, é também a partir dele que o conhecemos; a realidade, para o humano, é uma representação simbólica, é a partir da cultura que podemos ter uma apreensão do mundo natural. Alderi Tomazini, psicóloga, escreve em seu artigo Da Animalidade ao Humano:

“A tentativa incessante de restituir tal fenda à condição anterior impulsiona o homem à criação de pontes, amarras entre o humano e o natural que poderíamos chamar da criação simbólica/cultural da humanidade, ou seja, a representação de mundo criada pelo homem, na tentativa de reconstruir a plenitude da unidade monádica, anterior, com o mundo natural.”. (TOMAZINI, 2000, p. 10)

A arte seria, portanto, inerente ao humano.

O vazio do qual temos falado até agora, pode ser ressignificado na medida em que começamos a pensar mais especificamente na arte teatral. Jerzy Grotowski (1976), diretor teatral polonês, por exemplo, fala de um esvaziamento do ator, para ele o teatro não é uma questão de colecionar técnicas e habilidades, mas sim de um desnudamento do que há de mais íntimo, uma doação total de si mesmo. Com o conceito de ator santo, o diretor sugere um mergulho do ator dentro de si mesmo, criando uma linguagem própria que possa expressar através do som e movimento os impulsos que estariam no limite entre sonho e realidade. O ator santo estaria livre dos próprios julgamentos, ego e questões do mundo exterior e completamente entregue ao trabalho teatral. “A técnica do “ator santo” é uma *técnica indutiva* (isto é, uma técnica de eliminação), enquanto a do “ator cortesão” é uma *técnica dedutiva* (isto é, um acúmulo de habilidades).” (GROTOWSKI, 1976, p. 20).

Ítalo Calvino (1923-1985), escritor italiano, fala de uma pedagogia da imaginação dentro dos processos criativos:

“Penso numa possível pedagogia da imaginação que nos habitue a controlar a própria visão interior sem sufocá-la e sem, por outro lado, deixá-la cair num confuso e passageiro fantasiar, mas permitindo que as imagens se cristalizem, numa forma bem definida, memorável, auto-suficiente, icástica”. (CALVINO apud BORTOLINI, 2010, p. 02)

Temos então a ideia do vazio como o alimento de um processo de criação e não seu foco, é importante frisar que não me refiro ao psicodrama ou ao teatro como forma de tratamento e que a arte teatral, apesar de sua possibilidade catártica, não se propõe à um tratamento das questões psíquicas do ator. Apesar de sua possibilidade catártica tanto para o espectador quanto para o ator, o teatro não se propõe a ser uma forma de terapia, assim como escreve Patrice Pavis em seu dicionário de teatro:

“O psicodrama, técnica terapêutica, diferencia-se tanto da catarse aristotélica como da peça psicológica e do teatro da crueldade de ARTAUD. Nele, não se deve procurar imitar uma ação, uma vez que a reação humana é tanto mais autêntica quanto menos mimética.” (PAVIS, 1999, p. 311)

Jurij Alschitz (2017) traz o encontro com o vazio como algo anterior ao trabalho de aprofundamento no papel, para ele no primeiro momento em que entramos na sala de ensaio devemos prepará-la para receber o trabalho que faremos, entrando em contato com o espaço e também com nós mesmos. Para Alschitz, precisamos transformar o espaço vazio total no vazio caótico e frutífero para a criação, segundo ele é esse contato que acorda o espaço para a criação pois estamos em uma constante troca de energia com o mesmo. O encontro com o espaço vazio seria, portanto, o início de qualquer processo.

Friedrich Hegel (1770-1831), filósofo germânico, dizia que o encontro com o outro é sempre violento e, se o encontro é também parte essencial do teatro, podemos dizer que a arte teatral é, por si só, violenta. O ódio, esse do qual falamos na parte inicial do capítulo, pode desembocar na violência ou na criação, dependendo de para onde o direcionamos. No teatro somos forçados a nos deparar com esse outro, desde o colega de cena até o personagem, e redirecionar esse ódio que estaria implícito em nossa formação como sujeitos. Lebrun (2008) nos mostra um entendimento de ódio outro, onde o violento não seria o sentimento em si, mas o gozo dele:

“[...] devemos aqui introduzir a diferença entre ódio e o que chamamos de gozo do ódio, em outros termos, a satisfação que se pode tirar do fato de autorizá-lo, deixá-lo em livre curso, e, portanto, gozar de odiar aquele ou aquela que está encarregada de transmitir-me esse traço da minha condição, mais do que de assumir que o meu ódio se endereça ao vazio.” (LEBRUN, 2008, p. 29)

A arte se encontraria na contramão desse gozo do ódio, ainda que a psicanálise não possa ser “aplicada” a ela.

“Com efeito, considerando que o discurso psicanalítico não é normativo e que a Psicanálise compatível com a arte não pode ser “aplicada”, mas implicada – isto é, derivada da arte ou engastada nela, pois não é uma forma pré-moldada a se aplicar à matéria exterior, não é um modelo que ajusta abstratamente o objeto artístico às suas exigências teórico-conceituais –, a Psicanálise reivindicada pelas artes não é método de investigação da cultura, mas um modo de pensar que busca escapar da repetição ao infinito daquilo que teoricamente já se sabe.” (LIBERANO, 2010, p. 01)

Falamos, portanto, de um redirecionamento dessa energia para outro lugar, aqui, o teatro. Anne Bogart (2011), diretora de teatro e ópera cujos escritos têm me acompanhado durante toda a pesquisa, diz que a violência é necessária em todo ato criativo na medida em que precisamos dar limites e tomar decisões, limitar é um ato de violência, assim como tomar posse da linguagem. Quando um ator escolhe um texto ou começa um processo de montagem, toma posse desses universos outros, impõe seu discurso e suas ideias e o transforma, como uma antropofagia teatral. É um processo violento também para o ator, que se doa por inteiro com seus espaços vazios para encontrar aqueles que já existem e os molda, criando uma camada ficcional entre aquilo que *é* e aquilo que *vai ser*.



2. A Criação a Partir do Vazio

2.1 A experiência na formação como atriz

Sempre fomos quatro, eu, minha nona, meu tio e minha mãe. Minha nona, sempre muito católica, me ensinou a escrever e a não dar passos maiores que minhas pernas — desses ensinamentos só tirei o primeiro — e escutava minhas perguntas incessantes sobre a origem de todas as coisas. Nunca encontrei as respostas para as questões mais latentes de minha infância: “Se deus criou tudo, quem o criou? Será que a língua inglesa, na verdade, não são todas as palavras em português ao contrário? Pra onde vamos depois de morrer? Quem inventou as palavras? Por que as pessoas vão embora?”. Algumas delas se esvaíram com o tempo, aprendi que não acreditava em deus, que depois de morrer viramos matéria orgânica e nos transformamos em coisas novas e que algumas perguntas simplesmente não tem uma resposta pronta e simples; outras permaneceram e se transformaram em questões novas, mais complexas — ainda que já parecessem complexas o bastante — abstratas demais até para serem colocadas em palavras. Também com ela aprendi que chás curam tudo, desde a minha sinusite crônica até a ansiedade paralisante de se ter que escrever um trabalho de conclusão de curso. Mas a coisa dos chás não veio só dela, veio também de minha mãe, que provavelmente aprendeu com minha nona, mas estava sempre ali me gritando pra fazer um chá de boldo ou de tansagem.

Minha mãe já fez um pouco de tudo, inclusive foi mãe, mas seu grande amor e sua formação sempre foi a psicologia, que foi deixada um pouco de lado quando descobriu que talvez amasse mais a psicanálise. Foi dela que veio a linguagem — não a escrita, mas a falada — e também a ânsia por compreendê-la. Lembro de aprender sobre Freud, sobre o ID e o superego, que eram duas coisinhas que brigavam dentro da gente pra ver quem ganhava, das dezenas de livros azuis daquela coleção que foi roubada e devolvida e que, por coincidência, foi referência importante do primeiro artigo que escrevi dentro da universidade. Essa mesma mãe, dos chás e dos livros azuis de Freud, me deu o teatro. Reza a lenda que, quando criança, eu dormia nas cabines de luz dos espetáculos amadores da nossa cidade; e embaixo das mesas de som das festas da casa de estudante; e atrás de sofás alheios que pareciam aconchegantes. Depois das muitas sonecas, me levou para os vários cursos de iniciação teatral, ainda que à quatro cidades de distância. E tem isso: as cidades. Talvez se ela não tivesse o espírito tão

inquieta e essa dificuldade quase patológica de se acomodar, eu não escreveria quase dois parágrafos sobre ela e sobre todas as cidades e casas com cheiro de café e incenso nas quais já moramos. Minha mãe me ensinou a ser livre, a ser arte e a questionar, coisas que eu ainda não aprendi, mas que são partes essenciais dessa e de qualquer pesquisa que eu possa fazer.

O Tio Alde perdeu o nome quando eu aprendi a falar. Não fossem as tardes passadas na falecida lan house ou os passeios pelo centro da cidade, talvez agora seu nome fosse outro; no fim das contas, a cidade inteira conhecia o “Tio Alde”. Foi ele quem sempre me desafiou a ler os livros complexos demais pra minha idade e, desde pequena, nunca me deixou ganhar uma partida de xadrez — apesar disso, tocava Tangerine pra me fazer dormir quando bebê. Daí veio a filosofia, seja nas histórias e teorias durante o almoço, que sempre acabava durando o dobro do tempo, seja nos constantes questionamentos sobre qualquer coisa pelo simples incômodo que eles causavam. Incômodo. Nós nos incomodávamos, nos tirávamos da inércia. Pra ser justa, eu também perdi meu nome: virei a Keka. E acho que às vezes eu sou sim Keka, louca, pirada, completamente maluca, se eu não fosse keka não faria arte.

Anne Bogart diz que se o teatro fosse um verbo, seria o verbo lembrar, então eu lembro. Lembro da minha história, das coisas que li e aprendi, do que me contaram sobre mim, sobre a teoria, sobre as palavras que ressignifico hoje. Eu lembro do que não lembro e falo pra que quem não viveu essas memórias possa também lembrá-las. Eu sou feita dessas memórias, dessas histórias que são mais minhas do que deles. É por isso que falo de mim, porque sou as palavras que escrevo e também as que me faltam. Falar do vazio é falar sobre mim, sobre o outro e sobre o mundo, e não há nada mais político do que nossa relação com o outro. É esse outro, segundo Anne Bogart, que também nos atrai para o teatro porque, como seres incompletos, sempre buscamos por completude. É por isso que falo desse vazio, porque sem ele não há a falta e portanto, não há arte.

Não há possibilidade de falar da arte que faço sem falar de quem sou.

Grotowski (1976) escreve que o ator deveria fazer uma total doação de si mesmo, se desnudando das técnicas e focando no que está intrínseco ao humano. Quando falamos de uma doação de si, estamos falando do corpo, que é o material de trabalho do ator, mas também de alma (lida aqui como o ser psíquico). É empregando seu corpo, e portanto sua

subjetividade, que o ator entra em processo de criação. Em contraponto, Gordon Craig (1872-1966), ator, cenógrafo, produtor e diretor de teatro inglês, escreve em uma de suas obras teóricas que o homem não pode ser material da arte, já que, devido justamente ao caos de emoções e desejos que habita ao humano, ele estaria fadado ao fracasso e ao erro.

“Atuar não é uma arte. É, portanto, incorreto se falar do ator como um artista. Pois o acidental é um inimigo do artista. A arte é a antítese absoluta do caos, e o caos é criado por um amontoamento de vários acidentes. A arte se atinge unicamente de propósito. Portanto, fica claro que para se produzir qualquer obra de arte podemos trabalhar apenas sobre aqueles materiais que somos capazes de controlar. O homem não é um desses materiais.” (CRAIG, 2012, p. 102)

Discordo de Craig na medida em que vejo o teatro e a arte como um estudo mais intuitivo do mundo, sem obrigação com a hermenêutica, tampouco com a lógica. A arte, ainda que seja feita pelo artista com um discurso inteiro e direto, está mais ligada a percepção do espectador do que ao desejo e material do artista, essa recepção, embora Craig possa detestar este fato, está repleta de sentimentos caóticos e muitas vezes sem nome. Merleau-ponty (1908-1961), filósofo fenomenólogo francês escreve:

“O pintor é o único a ter direito de olhar sobre todas as coisas sem nenhum dever de apreciação. Diz-se que diante dele as palavras de ordem do conhecimento e da ação perdem a virtude. Os regimes que invectivam contra a pintura “degenerada” raramente destroem os quadros: eles os escondem, e há um “nunca se sabe” que é quase um reconhecimento; o reproche de evasão raramente se dirige ao pintor”. (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 12)

Não digo aqui que a técnica, a repetição, o trabalho de ator dentro de sala de ensaio devam ser descartados, muito pelo contrário. O trabalho em busca da precisão, a técnica, é uma das bases da arte teatral, assim como a pesquisa em relação ao discurso que tal obra vá carregar. A questão que venho tentando abordar é anterior a isso, e tem mais relação com uma pulsão criativa que nos leva a esse trabalho e ao material que levamos para ser moldado e esculpido em sala de ensaio do que sobre a discussão estética da arte teatral. Um artista seria aquele envolvido na feitura da arte e no fazer criativo, mas anterior a isso o artista é um sujeito, tirar a essência humana da função que ele exerce é aceitar a lógica capitalista de que somos objetos de consumo, e de que o único propósito é a produção.

Levando isso em conta, afirmo que nossa formação de ator está ligada a nossa formação enquanto sujeitos na medida em que fazemos escolhas por técnicas, temas e também na medida em criamos, ainda que de maneira inconsciente, aquilo que preencherá um papel ou um universo ficcional. Essas questões, logicamente, servem a um propósito de criação artística, como diz Alschitz (2012) em seu livro *40 Questões Para um Papel*:

“A originalidade não tem um valor em si, ela é necessária apenas para que seja possível ver e imaginar o mundo do papel sob outra luz, outro ângulo, para que esse olhar enriqueça as suas imagens, amplie seus horizontes. Lembre-se que qualquer originalidade tem sentido apenas quando ela trabalha para a ideia principal do papel.” (ALSCHITZ, 2012, p. 61)

Há um equilíbrio delicado que devemos procurar ao dar vida à uma obra de arte, principalmente no teatro, onde somos pintor e quadro ao mesmo tempo.

Se sou artista ao mesmo tempo que sou obra, é natural que as questões que me parecem mais importantes em uma obra, sejam aquelas que perpassam de alguma maneira pelo meu vazio, mas só isso não basta para que o trabalho que faço seja pertinente. Quando falo da história das mulheres de minha família e do papel que elas tiveram em minha formação, por exemplo, tenho de imbuir essas histórias em uma pesquisa mais ampla e encontro os aspectos universais delas. Tudo o que fazemos enquanto artistas está imbuído de política e discurso tanto quanto de sentimento e desejo, é isso o que torna uma criação profunda e importante. Anne Bogart (2011) também diz que “Uma peça importante é aquela que levanta grandes questões que perduram no tempo. Montamos uma peça para lembrar de questões relevantes; lembramos delas em nossos corpos, e as percepções ocorrem em tempo e espaço real.”, essas questões seriam aquelas que estão em parte ligadas com o contexto histórico e cultural em que vivemos e em parte com um elemento invariável que diz de nossa humanidade. Leandro Fazolla Rodrigues dos Santos, em seu artigo chamado *Entre o Objeto da Arte e o Vazio*, fala da relação de Charles Baudelaire, poeta e teórico francês, com a ideia de arte.

“Charles Baudelaire, propondo-se a desenvolver uma teoria racional do belo, chega à conclusão de que há uma dualidade na arte que a compõe intrinsecamente: um elemento eterno, invariável, e outro relativo, circunstancial. Para ele, este elemento relativo, transitório seria a modernidade que existe em todos os períodos da história, a marca específica de cada obra ou objeto de arte que a relaciona com seu tempo. Esta seria a metade da arte. A outra metade seria o eterno, algo que permanece na obra para além do período que a situa. Unidos, estes elementos constituiriam o

que se convencionou chamar de arte. Esta concepção de Baudelaire explicaria como a obra pode se manter viva para um público que não partilhe mais da temporalidade na qual foi criada, visto que há sempre algo que se mantém para além das características visuais do que é representado.” (SANTOS, 2012, p. 05)

2.2 A relação com a personagem

No teatro grego temos a noção de personagem como aquela criada pelo dramaturgo e usada como máscara pelo ator, que é apenas o portador de sua voz, sem a ideia de aprofundamento subjetivo da persona. Com a evolução do teatro ocidental, principalmente quando chegamos à Stanislávski, essa lógica se inverte,

“[...] a personagem vai-se identificar cada vez mais com o ator que a encarna e transmutar-se em entidade psicológica e moral semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação”. (PAVIS, 1999, 285)

A personagem, assim como qualquer obra de arte, é repleta de espaços vazios que são preenchidos pelo espectador a partir de suas vivências e interpretações da semiótica proposta pelo artista. Antes de artista, o ator se coloca enquanto espectador da personagem que estuda, encontrando e preenchendo os espaços vazios deixados pelo dramaturgo.

“O discurso da personagem é sempre incompleto. Alguns pensamentos, algumas de suas motivações, permanecem desconhecidos para nós (e para ela), seja porque ela é assim caracterizada, seja porque a estratégia do texto optou por deixar-nos na ignorância, a fim de manter o suspense, obrigar-nos a concluir o texto ou a divertir-nos com seu inacabamento.” (PAVIS, 1999, p. 288)

A partir dos conceitos de Pavis, trago a ideia da personagem como receptáculo de nossos discursos. Aquilo que chamamos de originalidade de cada interpretação, tem relação com quem somos e com a formação de nossa psique, as questões que habitam o meu vazio, serão as mesmas que preenchem o vazio da personagem. Stanislavski fala da criação a partir da subjetividade, que não podemos acessar, mas que está presente a partir da inspiração e deve ser ativada com a técnica. Essas questões, que acessamos dentro de um processo de criação de personagem e universo ficcional, tem o propósito de tornar a personagem em um ser multifacetado e profundo, em outras palavras, verossimilhante e passível de identificação catártica pelo espectador. Depois de espectador, o ator passa a ter o papel de cocriador da

personagem. Nos encontramos com essa nova ideia, essa voz que precisa de um corpo. Buscamos então por algo dentro de nós mesmos que vá de encontro a essa voz: uma lembrança, um desejo, uma falta. Há algo muito particular na criação de uma personagem, uma mescla entre as palavras do autor e a memória intrínseca a ela, de todos os atores e atrizes que já deram corpo para esse ser feito de espaços vazios que só podem ser preenchidos por outrem.

As personagens que trabalhamos e a forma como as trabalhamos têm relação com o que escolho chamar aqui de mito pessoal do ator (todas as coisas que perpassam nosso vazio e que transpomos e moldamos para a arte), que está também relacionado com a ideia de identificação. Para Nietzsche apud Pavis (1999, p. 200), “o prazer da identificação com a personagem é o fenômeno dramático fundamental: “ver-se a si mesmo metamorfoseado diante de si e agir agora como se se houvesse entrado num outro corpo , num outro caráter”. Essa lógica não se aplica apenas à processos realistas, já que a catarse pode ser encontrada mesmo quando há um distanciamento.

"A conscientização (distância) não se sucede à emoção (identificação), uma vez que o compreendido está em relação dialética com o experimentado. Há menos passagem de uma atitude (reflexiva) a uma outra (existencial), do que oscilações entre uma e outra, por vezes tão próximas que quase se pode falar de dois processos simultâneos, cuja própria unidade é catártica" (BARRUCAND apud PAVIS, 1999, p. 41)

Stanislavski (1998, p. 24) escala cinco pontos pelos quais passa a criação do papel:

1. estudo da obra do dramaturgo;
2. a procura de material espiritual ou de outro tipo, para utilização no trabalho criador, o que quer que haja na peça ou em nosso papel dentro dela;
3. a procura do mesmo tipo de material no próprio ator (auto-análise). O material aqui considerado consiste de lembranças vivas, pessoais, relacionadas com os cinco sentidos, armazenadas na memória afetiva do ator ou adquiridas por meio de estudo e preservadas em sua memória intelectual, e análogas aos sentimentos de seu papel;
4. a preparação na alma do ator para a concepção de emoções inconscientes;

5. a busca de estímulos criadores que forneçam impulsos de excitação sempre renovados, porções sempre novas de material vivo para o espírito do papel, nos pontos que não adquiriram vida logo ao primeiro contato com a peça.

Através destes pontos podemos perceber a personagem como um encontro entre a criação do dramaturgo, o universo pesquisado em sala de ensaio, as emoções análogas que emprestamos à personagem e as questões que trazemos, suscitadas a partir de nosso vazio. Faço uma separação entre emoções análogas e estas questões porque elas não necessariamente tem ligação com as emoções que levaremos para a cena, já que as questões de que falo são inconscientes e por vezes não tem forma e nem nome.

Abordando a criação de personagem por outro ângulo, encontramos novamente Jurij Alschitz (2017), que propõe a ideia da personagem como um espelho, segundo ele no ocidente temos a personagem como ponto de partida e o ator caminhará ao encontro do próprio eu. A leitura que faço de sua proposição é a mesma da qual venho falando no capítulo, encontramos esse personagem vazio, oco e cheio de possibilidades e o preenchemos com nosso eu, nossos próprios vazios e a linguagem própria que surge desse encontro. Se para Lebrun a linguagem é o sujeito, na arte ela é a própria arte. Segundo Levy apud Bortolini “Aqui, a linguagem não parte do mundo, mas constitui seu próprio universo, cria sua própria realidade. É justamente em seu uso literário que a linguagem revela sua essência: o poder de criar, de fundar um mundo”.

Se pensamos na personagem como um ser que também é fundado na linguagem, podemos reconhecer que há mais vozes em seu âmago do que uma linguagem pré-estabelecida e definida. Segundo Lebrun (2008, p. 26) “O homem não pode pensar-se apenas auto-referido, nem reivindicar ser a sua própria origem, porque essa lhe escapa”, assim como o sujeito é linguagem e a linguagem lhe é dada pelo outro, a personagem também se constrói e modifica a partir das linguagens de quem a encontra em determinado contexto.

3. Como Cavalgar um Dragão



3.1 O processo

O estágio de atuação desenvolvido no Departamento de Arte Dramática da UFRGS por mim, em conjunto com Pedro Schilling, teve início a partir da pesquisa que carinhosamente nomeamos de *O Outro Que Nos Habita*. Tínhamos um desejo latente de falar sobre alteridade, empatia e sobre a necessidade de enxergarmos o outro não como objeto de consumo mas sim como um sujeito multifacetado, assim como enxergávamos os personagens com os quais trabalhávamos durante toda a graduação.

Logo no início do trabalho, que a princípio teria uma dramaturgia própria escrita em processo, encontramos o texto *Como Cavalgar um Dragão*, escrito por Diogo Liberano que era, coincidentemente, uma dramaturgia criada em processo com seu grupo, o Teatro Inominável. O texto falava sobre cinco amigos que se reencontram dois meses após o suicídio de uma amiga em comum, a Letícia. Ainda que o contexto no qual o Teatro Inominável não fosse o mesmo que o nosso, o texto nos servia em diversos aspectos: todos tínhamos passado por uma experiência parecida com a da dramaturgia e todos sentíamos necessidade de falar sobre ela, mas além disso, sobre as nossas relações.

Falar sobre nossos vazios é difícil, assim como falar sobre a morte. Dentro do processo tivemos de lidar com nossos monstros e aprender a transformá-los em algo novo, ficcional e com um propósito pré-definido. Nossas questões estavam presentes e latentes dentro da sala de ensaio, mas era necessário moldá-las de acordo com o universo que estávamos criando e transformá-las mais em um combustível para a criação e deixá-las de lado quando necessário. Stanislavski fala sobre o sentimento como a força criadora no teatro e a razão como seu apoio, e foi através desse caminho que pudemos nos encontrar com esses cinco personagens que se abriam para nós.

“Em arte, o sentimento é que cria, e não o cérebro. O papel principal e a iniciativa, em arte, pertencem ao sentimento. Aqui, o papel da mente é apenas auxiliar, subordinado. A análise feita pelo artista é muito diferente da que faz o estudioso ou crítico. Se o resultado de uma análise erudita é o pensamento, o de uma análise artística é o sentimento. A análise do ator é sobretudo de sentimento, e é executada pelo sentimento.”
(STANISLAVSKI, 1998, p. 24)

Quando falamos de sentimento no teatro não falamos sobre uma visão romantizada do termo, mas sim do uso de uma inteligência mais intuitiva e não tão calculada: o erro é parte essencial do processo.

Ao começar um estudo mais aprofundado do texto, percebemos que o que movia as ações da peça eram as memórias de cada uma das personagens, seus corpos (naquele momento ainda mais nossos do que deles) eram cheios de lembranças e de histórias que não nos eram contadas, mas que fomos criando e descobrindo com o passar do tempo. Mais tarde ainda, descobrimos que essas memórias que antes eram novas, se tornavam presentes em nossos corpos quase que instintivamente, a memória como uma ação física, como um corpo que surgia para esses personagens.

Não só as personagens eram cheias de memórias como também a parte teórica do processo, a escolha por fazer o relatório de estágio no formato de cartas dizia respeito ao universo criado mas também a Anne Bogart (2011) quando diz que o teatro é o verbo “lembrar”. As cartas, por sua própria natureza, trariam um afeto e uma conexão maior com as memórias do processo e das minhas percepções diante dele. Ainda que escritas postumamente, elas faziam parte do espetáculo e tinham vida própria um corpo próprio, ainda parafraseando Anne Bogart: eram o ato físico da memória.

3.2 Inácio e os vazios que se encontram

Começo este capítulo com um dos relatos em formato de carta que escrevi no relatório de estágio, este dedicado à Inácio:

“Inácio,

Eu me apaixonei pela tua cidade antes mesmo de conhecer teu nome.

Eu, que sempre fui cheia de substantivos, verbos e adjetivos

Já não sabia dizer nada.

Era lindo, mas não era só isso

Era algo como uma força que me puxava pra dentro

Mas era leve, era brisa e fim de tarde.

Ali eu entendi as palavras de Matilde e dos cinquentões que reinventaram a bossa nova

Ali eu vi as cores e senti o sal.

Eu mergulhava no azul como quem se joga de um precipício

E ele me olhava de volta como que roubando minha alma.

Metade de mim agora é azul

E a outra metade é mar.

Eu abri os olhos esperando encontrar inspiração mas encontrei muito mais do que isso. Talvez essas palavras não tenham relação contigo, nem com dragões e salas de ensaio, mas eu preciso falar sobre o Rio de Janeiro e sobre todos os fantasmas que me perseguem desde que fui engolida pelo infinito da vista daquela cidade. Sim, ele continua lindo. Sim, ele continua morto. Eu me apaixonei pela ideia de uma casa no Santa Tereza e passeios na praia depois das aulas e fingi não sentir o cheiro de urina e sangue que corria pelas ruas enquanto eu me perdia no meio das multidões na Lapa. Há algo de podre na cidade maravilhosa e esse algo somos nós.

Comecei esta carta querendo falar do amor que eu sinto pelo Rio e de como essa cidade provinciana e nada alegre me faz mal, mas aí eu vi o pôr do sol na orla do guaíba e me dei conta de que não tem cidade que nos salve do nosso vazio. Será que tem arte que nos salve? Talvez não. Ainda assim continuo buscando nas cidades e nas dramaturgias algo que nem sei o que é e que talvez dê sentido pra qualquer coisa.

Faz algum tempo eu caminhava pela cidade baixa e vi uma multidão de pessoas que estavam em bares olhando pra cima e gritando – tinha um menino tentando se jogar da janela de um prédio, ou era uma criança brincando perto demais do parapeito, (ou era eu, eu não lembro). A gente quer morrer aqui e em qualquer lugar. A gente finge que esquece de tudo e que o mar cristalino e os pés na areia vão nos salvar. Não vão. A gente precisa encarar o dragão de frente, cara a cara no espelho.

Quando eu tinha sete anos eu quebrei um espelho e me disseram que eu teria sete anos de azar. Aos quatorze eu percebi que o único problema de espelhos quebrados é que os pedaços se espalham por aí e quando a gente encontra caba se olhando sem querer.

Eu encontrei um pedaço de espelho em ti, talvez por isso a insistência ao te escolher como personagem. Eu via algo além do sarcasmo, das provocações e dos silêncios quando os outros começavam a entrar no eixo. Mas era isso, não era? Você não queria ninguém no eixo porque a imensidão sem nome que te esmagava não parecia esmagá-los também e isso era revoltante. Eles precisavam sentir alguma coisa, eles precisavam doer também e as tuas palavras eram o lembrete constante de que não estava tudo bem.

Dualidade talvez seja pouco pra definir o que encontrei ao te ler pela primeira, segunda, trigésima vez. Era denso, difícil de entender teus porquês e os “comos” das tuas palavras, como se houvessem mais camadas que eu não era capaz de alcançar. Ainda não entendi por inteiro tudo o que permeia tua existência, mas talvez esse mistério seja parte essencial dela.

Que bom que eu te encontrei.”

Acredito que este relato ilustra muito do que venho falando sobre a relação de nossos vazios com os da personagem, que se fazem presentes e potentes durante todo o processo de criação de um espetáculo, ou ao menos fizeram parte do meu. Desde os primeiros ensaios houve uma identificação com o texto e com a personagem que me acompanhou durante os sete meses seguintes. Quando Liberano escreve *Como Cavalgar um Dragão*, está cercado de referências, vivências e discursos não só dele, mas de todo o grupo com o qual trabalhou; essas mitologias pessoais são diferentes das minhas, mas foram se tornando minhas na medida em que me transformavam e em que eu as transformava.

Voltando para Alschitz (2017), o encontro com Inácio foi de fato como me deparar com um espelho, não porque ele fosse muito parecido comigo, mas porque ali, nas coisas em que ele não nos dizia, eu via um potencial de criação que fazia sentido com muitas das coisas que sentia necessidade de trabalhar. Talvez um dos principais fatores na escolha do personagem tenha sido minha relação com a morte e com o suicídio no ano anterior: eu me

via perdida, encarando um abismo tão grande e tão inominável que só podia sentir raiva. Não falo aqui da dor de uma perda, mas da angústia que nascia da dificuldade em entender e lidar com algo que tornamos tão corriqueiro quanto a morte. A dificuldade de Inácio de lidar com o suicídio de Leticia e seu entendimento de que precisava usar dos sentimentos que estivessem ao seu alcance para sobreviver me instigava a entender mais sobre ele. Há também uma identificação que parte de algo que está para além de seu humor ácido e sua máscara social, e este “algo além” é o que chamo de vazio, pois é aquilo que não podemos compreender e nos frustramos ao tentar nomear.

“Os personagens têm seu mundo, sua vida e seu destino. Nós, atores, temos a nossa. Nós e eles buscamos algo em que possamos refletir a nós mesmos. [...] Através dos reflexos, ambos descobrem algo novo em seu “eu”, por meio de novos conhecimentos; ambos mudam, isto é, permanecem vivos.” (ALSCHITZ, 2017, p. 226)

Penso nessa mudança citada por Alschitz como uma mudança na relação do ator com seu trabalho e não do sujeito-ator consigo mesmo, ainda que possam estar relacionadas em algumas ocasiões. Toda nova descoberta a partir do encontro com este ou aquele personagem marca de alguma forma o trabalho que fazemos e, para mim, aí se encontra a vida de um processo.

3.3 Leticia e a morte como vazio literal

Ginsberg em *The Owl* fala sobre as melhores mentes de sua geração sendo destruídas pela loucura, morrendo de fome, histéricos, nus, em busca de qualquer coisa que ele não nos diz o que é. Temos um problema social em falar do vazio intrínseco ao humano e da angústia que ele gera, quando falamos do luto, por exemplo, podemos perceber uma necessidade de fala que é reprimida. Maud Mannoni (1923-1998), psicanalista belga, traz em seu livro *O Nomeável e o Inominável* (1995) a ideia de *morte-maldita* e *boa morte*, conceitos que foram se atualizando com o passar do tempo. Na idade média haviam rituais que ajudavam aos enlutados e davam um sentido para o sentimento de perda; atualmente, com a dessacralização da morte, é preferível um recalçamento da dor em lugar das manifestações de luto, o que gera

uma melancolia. Ainda no mesmo capítulo afirma: “Hoje é difícil dar-se à morte um *nome*. Ela assusta, e tudo se passa como se não devesse existir.”.

Falar sobre a morte e, principalmente, sobre o suicídio ainda é e tem se tornado cada vez mais difícil. Criamos um tabu, quase um “isso não deve ser dito” ao redor de questões que se fazem tão latentes e importantes. A alternativa que encontramos dentro do texto de Diogo Liberano foi, devido a essa dificuldade, falar sobre memória e sobre o que fica depois do luto. Justifico com Anne Bogart, que afirma:

“Não se pode olhar diretamente as grandes questões humanas assim como não se pode olhar diretamente para o sol. [...] Entre o sol e o ponto que você está olhando fica a percepção do sol. Na arte e no teatro usamos a metáfora como “essa coisa ao lado”. Através da metáfora, vemos a verdade de nossa condição.” (BOGART, 2011, p. 62)

A angústia e a busca por completude sobre as quais discorreremos nos capítulos anteriores tem relação com a morte na medida em que, na psicanálise, o preenchimento do vazio significaria o abandono do sujeito e, portanto, seu fim. Isso também se aplica aos personagens que, como propõe Alschitz, também estão em busca de inteireza. Esse não alcance de uma inteireza, os mistérios que sempre existem enquanto trabalhamos com uma personagem são o que o mantém em constante processo de criação e, portanto, vivos. Quando penso na persona criada para Letícia pelo Teatro Inominável e na que criamos durante o estágio de atuação, a entendo como uma persona viva, ainda que uma de suas características seja ter se suicidado dois meses antes do tempo em que a ação acontece. A Letícia é, portanto, uma memória viva que faz com que todos os outros personagens saiam de seu ponto de equilíbrio, como percebemos em um trecho do monólogo final de Andréia:

“A Letícia me fez amiga do absurdo. E hoje, eu danço esta dúvida a cada dia, para não ficar rígida, burra, certa demais. Eu danço esse medo para alimentar meus monstros. Para aprender a ser passagem.” (LIBERANO, 2011, p 35).

O que resta, depois da morte de Letícia e também após o processo, seguem sendo as memórias e os vazios que se presentificam através da falta.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Anne Bogart fala de dois termos japoneses que aprendeu durante sua formação de diretora, *irimi* e *ura*, suas traduções, respectivamente, seriam “entrar” ou “escolher a morte” e “dar a volta”. Quando falamos da criação a partir de nosso vazio, que sempre acontece, mesmo que inconsciente, podemos usar desses dois termos; é necessário saber quando devemos entrar, colocá-las em voga e usá-las a nosso favor, mas também devemos saber quando dar a volta e levar o processo para outros caminhos que não o que trilhamos até então.

O sujeito da psicanálise é um sujeito faltante e o artista é aquele que cria a partir dessa falta, ainda assim é preciso saber moldá-la e transformá-la em ficção. A arte carrega nossas mitologias pessoais mas também está cheia de um imaginário social que construímos juntos. No teatro, invariavelmente, o sujeito estará presente em sua obra, em parte porque nossa matéria-prima é nosso próprio corpo e em parte porque há um tanto de nós em cada criação, ainda que invisível. Acho importante reiterar que não acredito que isso transforme o teatro em um meio de terapia, mas acredito em seu potencial de trazer nossas grandes questões à tona, ainda que seja para olhá-las como metáforas.

Retomemos então a ideia de que a base do fazer teatral está no encontro com o outro, seja esse outro sujeito ou personagem. Para Martin Buber apud Alschitz, no teatro o “eu” é sempre o “eu e você” juntos, não há possibilidade de criação sem encontro, esse ato de criação se torna violento na medida em que me deparo com a necessidade de entrega absoluta dessa relação. Aqui também podemos usar os termos japoneses *irimi* e *ura*, já que a relação com este outro em um processo implica em um diálogo e uma busca pelo equilíbrio entre aquilo que proponho e aquilo do que abro mão. Alschitz não fala de uma aproximação, mas sim de liberdade:

“Não se deve aproximar muito um do outro, mas conceder liberdade nas sugestões, nas ações, nas encenações e em tudo. Deve-se fazer tudo para liberar o espaço ao seu parceiro, deixar-lhe ar para a sua atuação. Cada movimento deve sugerir algo, revelar algo ao parceiro, mesmo que pareça um beco sem saída. É como uma porta aberta pela qual se quer entrar.” (ALSCHITZ, 2017, p. 233)

Anne Bogart (2011) diz que somos incompletos e buscamos uns aos outros em busca de completude, segundo ela essa completude em potencial estaria no âmago do que nos atrai

para o teatro. A arte teatral, assim como nossa psique, seria então uma constante busca por esse objeto desconhecido que se impõe pela ausência, essa linguagem outra que talvez preencha o vazio. Seguimos então em uma busca por completude num encontro com personagens que também buscam por ela, preenchendo uns aos outros momentaneamente e criando a partir disso um novo ser, também repleto de seus vazios.

Encerro este trabalho falando sobre a angústia e o vazio em um processo de criação da mesma maneira que o comecei, com poesia, já que a arte é também um reflexo deste vazio de que tanto falo:

Quando olhei no poço
Eu te vi lá no fundo
Eu te vi lá no fundo
Sorrindo pra mim
Joguei minha moeda da sorte
Para o caso de tu saíres
E me encontrar
Minha imagem tu eras
Como ao contrário pudesse ser
Tu me vias de lá de cima
E colhias minha sorte
Para o caso d'eu entrar
E me perder
Sem conseguir sair de lá
E tu apenas sorrias

(Angústia #1 - Jéferson de Souza)

REFERENCIAL BIBLIOGRÁFICO

ALSCHITZ, Jurij. **40 Questões Para um Papel**: um método para a autopreparação do ator. 1ª. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2012.

ALSCHITZ, Jurij. **Treinamento Para Sempre**. 1ª. ed. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 2017.

BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor**: sete ensaios sobre arte e teatro. 1ª. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes Ltda, 2011.

BORTOLINI, Neide das Graças de Souza. **Estudos acerca do vazio**: da literatura, do teatro. Anais ABRACE, São Paulo, v. 11, n. 1, 2010.

CHEMAMA, Roland; VANDERMERSCH, Bernard. **Dicionário de Psicanálise**. 1. ed. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2007.

CRAIG, Gordon. **O ator e a supermarionete (versão integral)**. Sala Preta: ppgac, Porto Alegre, v. 12, n. 1, p. 101 - 124, 2012.

GROTOWSKI, Jerzy. **O Novo Testamento do Teatro**. 2ª. ed. Rio De Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1976. cap. 2, p. 12 - 38.

LEBRUN, Jean-Pierre. **O Futuro do Ódio**. 1ª. ed. Porto Alegre: CMC Editora, 2008.

LIBERANO, Diogo. **Como Cavalgar um Dragão**. Grupo Teatro Inominável, 2011.

LIBERANO, Diogo. Diário de montagem: **Freud e a Arte**. *In*: Vazio é o que não falta, Miranda. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://desesperandogodot.blogspot.com/>. Acesso em: 25 out. 2019.

LIBERANO, Diogo. Diário de montagem: **Caos Contemporâneo**. *In: Vazio é o que não falta*, Miranda. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <http://desesperandogodot.blogspot.com/>. Acesso em: 25 out. 2019.

MANNONI, Maud. **O Nomeável e o Inominável**: a última palavra da vida. 1. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor Ltda., 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **O Olho e o Espírito**. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 1960.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. 1ª. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RODRIGUES, Nuno Simões. **Três Mitos Gregos de Caos e de Ataxia**. PHOÏNIX, Rio de Janeiro, v. 23, n. 1, p. 12 - 29, 2017.

SANTOS, Leandro Fazolla Rodrigues dos. **Entre o Objeto da Arte e o Vazio**: potências artísticas na contemporaneidade. *Pelas Vias da Dúvida: 2º Encontro de Pesquisadores dos Programas de Pós-Graduação em Artes do Estado do Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. 35ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1999.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Criação de Um Papel**. 22ª. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1998.

TOMAZINI, Alderi F. O ponto de vista antro-po-filosófico. *In: Da Animalidade ao Humano: perspectivas de uma clínica na rua*. São Leopoldo, 26 nov. 2019.