

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**GISELA COSTA HABEYCHE**

**INTENSIDADES DE AUSÊNCIA:  
NARRATIVAS SOBRE A CRIAÇÃO DO ATOR**

**Porto Alegre  
2013**



**GISELA COSTA HABEYCHE**

**INTENSIDADES DE AUSÊNCIA:  
NARRATIVAS SOBRE A CRIAÇÃO DO ATOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Gilberto Icle

Linha de Pesquisa: Educação: Arte,  
Linguagem e Tecnologia

**Porto Alegre**

**2013**

### CIP - Catalogação na Publicação

Habeyche, Gisela Costa

Intensidades de ausência: narrativas sobre a criação do ator / Gisela Costa Habeyche. -- 2013. 251 f.

Orientador: Gilberto Icle.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

1. Teatro. 2. Atuação teatral. 3. Estudos da presença. 4. Processos Criativos. 5. Usina do Trabalho do Ator - UTA. I. Icle, Gilberto, orient. II. Título.

**GISELA COSTA HABEYCHE**

**INTENSIDADES DE AUSÊNCIA:  
NARRATIVAS SOBRE A CRIAÇÃO DO ATOR**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Educação.

Aprovado em 17 de dezembro de 2013.

Banca Examinadora

.....  
Prof. Dr. Gilberto Icle (Orientador)

.....  
Profa. Dra. Rosa Maria Bueno Fischer (PPGEDU – UFRGS)

.....  
Profa. Dra. Mirna Spritzer (PPGAC – UFRGS)

.....  
Prof. Dr. Marcelo de Andrade Pereira (PPGE – UFSM)

.....  
Prof. Dr. Matteo Bonfitto Jr. (CPG/IA – UNICAMP)

## AGRADECIMENTOS

### AGRADEÇO

À memória daqueles que eu amo e já morreram, em especial à de Fernando Pereira Habeyche, meu pai;

A todas as pessoas que colaboraram direta ou indiretamente para com este estudo — às muitas mãos trabalhadoras e almas gentis pelas quais essas histórias todas se entrecruzaram para terem o rumo que tiveram;

À UFRGS pelo ensino público, gratuito e altamente qualificado que tive o privilégio de receber desde 1977, primeiro como aluna do Colégio de Aplicação, depois como estudante de graduação do Departamento de Arte Dramática (DAD) e outras duas vezes no Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEDU): a primeira no Mestrado, concluído em 2003, e no Doutorado, que se encerra dez anos mais tarde;

Ainda à UFRGS, minha cara empregadora desde 1997, quando concurrei-me para dar aulas no Departamento de Arte Dramática, escola que eu amo e que me concedeu um afastamento para que eu estudasse, renovasse o meu olhar, o que eu agradeço imensamente;

À CAPES por me possibilitar um estágio doutoral inesquecível, que oportunizou que eu discutisse a ausência na atuação com Monsieur Dusigne, professor de Pós-Graduação em Artes do Espetáculo da Université Paris 8 e seus alunos, na sede da ARTA, na Cartoucherie de Vincennes, e, também, estudar com Madame Kokosowski, mestre de conferências da mesma Universidade e seu grupo de estudantes, camaradas corajosos de várias partes do mundo, aos quais eu agradeço, a todos eles, a acolhida e a generosidade;

Aos meus mestres, representados por Olga Reverbel e Maria Helena Lopes;

A todos os professores, colegas, parceiros, diretores, partners e alunos que eu tive na vida, por me oferecerem matéria a viver e encorpar àquilo que penso e pergunto, ou a como eu junto tudo isso a me buscar e nos buscar como mundo;

À sorte de ter tido Gilberto Icle como orientador, que congraça tudo isso com sua (dedic)ação múltipla, eficaz e afetuosa, um exemplo de trabalho e provocação junto ao grupo de orientandas, colegas generosos que, somados à bolsista Isadora Pillar Vieira, colaboraram determinadamente para este trabalho;

Aos provocadores que encontrei no caminho, mestres iluminados dispostos a compartilhar o que interrogam e a sua experiência, participantes fundamentais no meu crescimento, professores Mirna Spritzer, Rosa Maria Fischer, Matteo Bonfitto e Marcelo de Andrade Pereira — não por acaso, também, meus avaliadores;

Aos demais professores do DAD e do PPGEDU da UFRGS, em especial a Clóvis Massa, Ciça Reckziegel, Inês Marocco, João Pedro Gil, Suzi Weber, Francisco de Almeida Jr., Cristiane Werlang, Patrícia Fagundes, Vera Bertoni, Susana Rangel, Analice Pillar e Malvina do Amaral Dorneles, junto aos funcionários da UFRGS — em particular à Lúcia Zdanowikz, Margarete das Neves e Maria Clara Machado — e também às professoras Lígia Motta Ferreira e Laura Backes, que contribuíram enormemente à formação dos alunos do DAD enquanto estive afastada;

Aos amados e mui talentosos professores Rúbia Fernandes e Ernesto Xavier, que com sua sabedoria e *savoir faire* me ensinaram outros jeitos de me comunicar que me abriram portas linguísticas, políticas, artísticas e perseverantes;

Aos ex-alunos e colaboradores da *Pesquisa da pesquisa* que tatearam comigo o que eu buscava enquanto isso ainda era desconhecido;

À Cláudia Arena, doce e firme parceira de investigação pessoal, pela presença atenta e cuidadora;

Aos amados companheiros da UTA, minha escola de teatro e convivência, pelo sangue, suor, gargalhadas e adrenalina que convertemos à criação teatral que nos alimenta e nos disciplina;

Aos meus amigos amados que me acompanharam nesse percurso com tolerância, torcida e companheirismo, gente especial que entrou no meu time faz tempo;

À minha família que eu amo e me ombreia em qualquer empreitada — à Betty, Daniela e Gabriel, que estão comigo haja o que houver; e

À minha amada Shirley que me faz querer ser alguém melhor.

## RESUMO

Este estudo questiona os modos pelos quais a autora experienciou possibilidades de presença, através da ausência na sua atuação, no espetáculo *Cinco Tempos para a Morte*, do grupo teatral porto-alegrense *Usina do Trabalho do Ator* (2010). Articula-se a noção de ausência com reflexões acerca da produção de presença, desenvolvidas pelo pesquisador alemão Hans Ulrich Gumbrecht (2010) e com o pensamento de Walter Benjamin (1993) sobre a experiência. Toma-se a ideia de experiência como algo que pode ser narrado. Problematisa-se a ausência relacionando-a com o jogo cênico de reações sutis, silêncios, pequenos movimentos, imobilidades sustentadas, gestos de proporções reduzidas, ausência de iniciativas, estabelecimento de um vazio interior e retenção de informações que possibilitem leituras interpretativas do espectador. Descreve-se o processo criativo de cinco figuras criadas pela autora nesse espetáculo e compartilham-se elementos do processo de criação correspondente a cada uma delas. Relaciona-se a ausência à imobilidade, à presença, à omissão, ao real e à experiência. A pesquisa se aproxima do pensamento de Jacques Copeau, Corinne Enaudeau, Yoshi Oida, Eugen Herrigel, Étienne Decroux, Eugenio Barba, Georges Banu, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Zeami, Martin Jay, entre outros. Esta investigação observa modos por intermédio dos quais os efeitos de presença, no jogo próximo da ausência, podem ser percebidos com maior ou menor intensidade em relação aos efeitos de sentido impostos pelas interpretações.

Palavras-chave: **Teatro. Atuação teatral. Interpretação teatral. Estudos da presença. Processos criativos. Usina do Trabalho do Ator.**

## ABSTRACT

This study questions the ways through which its author experienced possibilities of presence, through the absence in her acting, at the play “Cinco Tempos para a Morte” (*Five rounds to death*), by the theater company Usina do Trabalho do Ator, 2010, Porto Alegre. The notion of absence is articulated through reflections upon the production of presence, developed by German researcher Hans Ulrich Gumbrecht (2010) as well as the thought of Walter Benjamin (1993) on the experience. The idea of experience is taken as something that can be told. Absence is brought up as it is related to the scene of subtle reactions, silence, small movement, sustained immobility, gestures of minimized proportions, absence of initiative, the setting of an empty inner space and the holding of information that might enable the spectator to build interpretative readings. The creative process of five dramatic figures created by the author is described in this performance and elements belonging to the creation process of each one of them will be shared. Absence is related to mobility, to presence, to omission, to what is real and to the experience. This study comes close to the thoughts of Jacques Copeau, Corinne Enaudeau, Yoshi Oida, Eugen Herrigel, Étienne Decroux, Eugenio Barba, Georges Banu, Ariane Mnouchkine, Peter Brook, Zeami, Martin Jay, among others. Such survey looks into ways through which the effects of presence, in a game close to absence, may be perceived with more or less intensity concerning the meaning effects imposed by interpretation.

**Keywords: Theater. Theatrical Acting. Theatrical Interpretation. Studies of Presence. Creative Processes. Usina do Trabalho do Ator.**

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 – Foto de Capa – Ciça Reckziegel e Gisela Habeyche em <i>Cinco Tempos para a Morte</i> .....	2
Imagem 2 – Thiago Pirajira e Gisela Habeyche em <i>Cinco Tempos</i> . ....	45
Imagem 3 – Recorte da escultura <i>Le Penseur</i> (O Pensador), de Auguste Rodin, 1888.....	59
Imagem 4 – Gisela Habeyche em <i>Cinco Tempos</i> .....	87
Imagem 5 – Da esquerda para a direita: Celina Alcântara, Gisela Habeyche e Thiago Pirajira em <i>Cinco Tempos</i> .....	106
Imagem 6 – Gisela Habeyche em <i>Cinco Tempos para a Morte</i> . ....	113
Imagem 7 – Thiago Pirajira e Gisela Habeyche em <i>Cinco Tempos para a Morte</i> . ....	134
Imagem 8 – Gisela Habeyche em <i>Cinco Tempos para a Morte</i> . ....	175
Imagem 9 – Ciça Reckziegel e Gisela Habeyche em <i>Cinco Tempos para a Morte</i> . ....	179
Imagem 10 – Ciça Reckziegel e Gisela Habeyche na improvisação de Alma e Diva. ....	183
Imagem 11 – Celina Alcântara e Thiago Pirajira em <i>Cinco Tempos</i> .....	185
Imagem 12 – Gisela Habeyche em <i>Cinco Tempos</i> . ....	189
Imagem 13 – Ciça Reckziegel e Gisela Habeyche em <i>Cinco Tempos para a Morte</i> .....	203
Imagem 14 – Thiago Pirajira, Celina Alcântara, Ciça Reckziegel e Gisela Habeyche em <i>Cinco Tempos para a Morte</i> .....	248

## SUMÁRIO

<b>1 UMA FORMA ARTESANAL DE COMUNICAÇÃO - NOTAS SOBRE DO QUE SE TRATA ESTA TESE .....</b>	<b>11</b>
<b>2 AUSÊNCIA COMO IMOBILIDADE.....</b>	<b>43</b>
<b>3 AUSÊNCIA COMO PRESENÇA.....</b>	<b>76</b>
<b>4 AUSÊNCIA COMO OMISSÃO .....</b>	<b>112</b>
<b>5 AUSÊNCIA COMO REAL .....</b>	<b>141</b>
<b>6 AUSÊNCIA COMO EXPERIÊNCIA.....</b>	<b>175</b>
<b>-1 A TÍTULO DE FINAL.....</b>	<b>220</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>228</b>
<b>Apêndice A – Roteiro Descritivo do espetáculo <i>Cinco Tempos para a Morte</i></b>	<b>237</b>
<b>Apêndice B – Manifesto da Gisela .....</b>	<b>242</b>
<b>Anexo A – Ficha técnica de <i>Cinco Tempos para a Morte</i>, como a apresentamos no programa do espetáculo .....</b>	<b>244</b>
<b>Anexo B – Texto da <i>Diva</i> .....</b>	<b>245</b>
<b>Anexo C – DVD <i>Cinco Tempos para a Morte</i>.....</b>	<b>251</b>

## **1 UMA FORMA ARTESANAL DE COMUNICAÇÃO – NOTAS SOBRE DO QUE SE TRATA ESTA TESE**

Sou uma dupla tecelã de uma forma artesanal de comunicação. E ao me apresentar dessa maneira, algumas escolhas já estão postas, como o fato de eu compreender a arte teatral como um artesanato, assim como é artesanal a escritura da narração de um processo de criação e de como nele vou arquitetando o que penso e como atuo como atriz, criadora, pedagoga, dramaturga e outras funções que vão se dar a conhecer através das práticas que agora compartilho .

De um lado, há a pesquisadora que busca acomodar palavras para lhes contar como compreende algo que criou; a seu lado, está a criadora, que também é a criatura do seu ofício.

Se tenho a chance de tecer este trabalho é porque conto com um grupo de cúmplices que estão explícitos e implícitos no meu fazer teatral. Um grupo ímpar que, pouco a pouco, irei apresentando e que coletivamente atende por UTA, a Usina do Trabalho do Ator — além de outros anjos que perfazem o meu caminho e a minha sorte e, de certa forma, alimentam o meu imaginário e a minha vida, que afinal estão implicados nesses pensamentos.

Nosso grupo tem 21 anos de existência e é formado por Anna Fuão, Celina Alcântara, Ciça Reckziegel, Dedy Ricardo, Gilberto Icle, Shirley Rosário, Thiago Pirajira e por mim, que desde 2005 faço parte da UTA. Para apresentá-lo sucintamente, trago informações produzidas por Gilberto Icle em 2002 que revelam a filosofia de trabalho do grupo que, mesmo com o passar dos anos, continua atual.

A Usina do Trabalho do Ator tem tido sua existência baseada em alguns princípios, como por exemplo: a de não se enquadrar como um grupo tradicional ou comum, que busca a realização de espetáculos; a necessidade de criar maneiras particulares de fazer teatro; o interesse de manter um trabalho disciplinado que seja, ao mesmo tempo, uma forma de nos transformarmos e uma maneira de nos unirmos; um certo isolamento que, no entanto, nos une a outros artistas de diferentes tempos e lugares que concebem esse fazer de forma semelhante; um constante questionar da nossa identidade pessoal e cultural, e ainda a convicção de que teatro é conhecimento e, enquanto

conhecimento, é profundamente revolucionário, porque temos a possibilidade de transformarmo-nos e, com isso, dar exemplos de liberdade (ICLE, 2002, p. 25).

Outra escolha a revelar é estar inspirada na figura do narrador de Walter Benjamin (1993) [1936], alguém que compartilha suas experiências através da narração e, assim, sonha em vencer a limitação da vida e a possibilidade de insignificância do viver.

O viver que focalizo é o da cena, o jogar do aqui e agora que existe no teatro e que se oferece/aproxima do espectador, um parceiro presente e ausente. Mas essa existência prescinde da minha própria vida e arte, pois que me faço ao fazer o meu ofício. E não fujo, por pseudo dever de ciência, dessas imbricações, pois quaisquer subjetividades podem vir a ser particularidades fundamentais neste percurso que quero dar a conhecer — o da minha criação e atuação em algumas figuras de um determinado espetáculo teatral.

O espetáculo em questão, nomeado *Cinco Tempos para a Morte* — doravante também chamado *Cinco Tempos* —, nasceu em 2010, mesmo ano em que iniciei o doutorado e que coincidentemente corresponde aos 25 anos de trabalho como atriz de teatro na cidade de Porto Alegre. Certamente, minha noção de atuação desse momento preci(o)so dialoga com toda a minha experiência como atriz e professora, incontáveis transformações que vivenciei nas maneiras de compreender e propor uma certa teatralidade.

De algumas maneiras, minha pesquisa constela interrogações cultivadas por muito tempo. Isso quer dizer da sua densidade. Este estudo também admite sua parcialidade. É meu olho que interroga aquilo que realizo. E meu olhar tende, assim como a minha mente, quando vejo ou descrevo. É o que me interessa e o que inquieta a mim que foi tomado como caminho. É inevitável. Há um véu na pesquisa que significa eu me interpondo entre a questão e o acontecimento. Sei da delicadeza dos limites de quem tem a própria criação artística como objeto de investigação, mas tento narrar o acontecido e é inevitável que quem eu sou e fui e o que creio e sinto se interponham; observo um fluxo vivo, intenso, humano e descontínuo.

Escolhi cinco figuras que criei na obra mencionada para discutir sobre alguns modos de estar presente em cena. Cada uma dessas figuras apresenta

diferentes intensidades na forma como estou presente e ausente em cena, e o processo de criação revela o quanto a noção de ausência que investigo foi sofrendo modificações, experiências de desacomodação que me parecem pertinentes para interrogar sobre a experiência no teatro.

A grande questão da pesquisa surgiu da análise dessas cinco figuras, as quais me exigiram uma capacidade de concisão, contenção, concentração de esforços: o desafio concreto de estabelecer um jogo bastante íntimo com a economia, a limpeza, a objetividade. E quem me conhece sabe o quão desafiador esse universo me parece. Isso significou canalizar o intenso caudal característico da minha atuação e do meu estar em cena para o estabelecimento de estados nos quais a dose de expressão e vivacidade, que eu acreditava capazes de instituir uma presença, foram cedendo lugar a outras práticas e crenças, ao uso do ouro do silêncio, a muito pouco realizar, à redução rigorosa do que eu fazia.

A questão fundamental da tese se ancora em como relacionar essa ótica de movimentação mínima perseguida na criação com a capacidade de execução desse princípio; quer dizer, como constituí essa possibilidade de jogo que nomeio como *ausência*? Como se estabeleceram as experiências de presença na esteira da descoberta prática de fazer viver esse pouco fazer? Como essa vacuidade, esse estado livre de intenções pode chegar a ser comunicativo ou, simplesmente, tornar-me presente? Ou, em outros termos, como de um quase nada, ou de tão pouco, ou até mesmo da vacuidade do ator pode surgir a presença que permite a experiência teatral? Como aprender a silenciar em cena e a confiar que menos pode ser mais?

Por outro viés, parece significativo imaginar maneiras como posso tensionar esses dois extremos e refletir sobre as relações entre experiência de presença e ausência e, também, se posso *beber* dessas imagens como uma ferramenta de trabalho, prático e teórico. Quiçá fosse um possível e potente tônico (e antitônico) na formação e qualificação de atores. Espero que compartilhar essa experiência de presença e ausência como atriz na criação de *Cinco Tempos*, colabore para indagar sobre o ofício do ator e iluminar novas perspectivas no fazer teatral e na formação de atores.

Essa caminhada de buscar estabelecer e interrogar a presença por atitudes próprias ou vizinhas da ausência — pois que esvaziadas de uma certa parte de

mim — constituíram uma experiência enriquecedora ao extremo. Vi meu corpo tensionado, revirado, remexido e repuxado junto das minhas tripas e da minha melhor lucidez, por haver dado vida a uma torrente de sensações, ideias, imagens e conexões que vieram a serviço de um vazio, e em nome do tema da morte me convidar a jogar nesses entre-lugares. Há potência nessa criação. Houve muito o que sacudir em mim mesma para fazê-la acontecer.

Mas afirmar alguma experiência no ofício não quer dizer que eu pretenda ocupar o lugar de alguém que conhece algo. É justamente o que eu não conheço que me instiga. Foi minha dificuldade e uma profusão de perguntas que me conduziram nesse percurso.

Eu nunca me julguei exemplar, desde que *abraçei* o desejo de ser atriz e fazer teatro, com 16 anos, no Colégio de Aplicação da UFRGS, no qual fui uma aluna irregular, indisciplinada e curiosa. Eu não sabia nada e sabia disso, mas a criação coletiva de *Por que não?* — um espetáculo composto por colagem de cenas do universo adolescente que fez um razoável sucesso — orientada por Olga Reverbel, me fez crer que eu devia investir nesse ofício. Tinha gosto. Acreditava no que imaginava, me jogava no que eu fazia, descobria umas coisas bem diferentes, jogos, exercícios, improvisações; divertia-me, afinal. Apresentamo-nos num UNICENA<sup>1</sup>, um projeto significativo da Universidade e foi minha estreia no Teatro Renascença.

Nunca me senti tão atriz em toda a vida como nos meus 17 anos, mesmo que me perceba bastante atriz nos anos que correm apressados desde então — embora nunca mais com a mesma segurança de outrora, quando a ingenuidade namorava em paz a ignorância. Fato é que quanto mais a gente estuda, menos sabe, mesmo que descubra como problematizar o pouco que imagina saber.

Na Universidade, cursei o "bacharelado em artes cênicas – habilitação em interpretação teatral", no Departamento de Arte Dramática (DAD) da UFRGS, num longo gerúndio de 8 anos. Chamada no remanejamento de vagas, iniciei atrasada e faltante. A cada oportunidade de estar em cena que surgia, eu abria mão de disciplinas importantes e adiava o curso, preterindo-o a outras vivências.

---

<sup>1</sup> O UNICENA foi um projeto cultural da UFRGS dos anos 80 que divulgava a produção de artes cênicas realizada pelos alunos da Universidade, num momento em que projetos similares como o Unimúsica e Unidança mostravam a intenção da Universidade de promover a cultura nas suas mais variadas vertentes.

Fui convidada para trabalhar com um grupo que eu admirava muito — o Grupo TEAR<sup>2</sup> —, dirigido por Maria Helena Lopes, que também era minha professora no DAD. Ali, de 1985 a 1987, ao acompanhar a criação de um espetáculo até as vésperas da sua estreia, eu fui aluna da mais instigante escola de improvisação que jamais tive.

A maioria dos colegas do grupo era de atores mais experientes do que eu, gente que me emocionava, que parecia capaz de inventar situações a partir de qualquer sugestão, que se arriscava e ousava no amplo e irrestrito universo improvisacional. Maria Helena nos empurrava ao inimaginável. Apoiávamo-nos uns nos outros e criávamos realidades que não existiam, tornávamos viva a ficção.

Dali em diante, improvisar passou a ser cada vez mais presente para mim, como maneira de gerar material para fortalecer a imaginação de atores e a criação de dramaturgias, de fortalecer o processo criador, os vínculos de grupos e oportunizar a montagem de espetáculos. A imensa maioria os processos de criação teatral que experimentei aconteceram a partir de improvisações.

Com Maria Helena Lopes, que foi aluna de Jacques Lecoq, além de vivenciar noções éticas e estéticas acerca do trabalho do ator, contatei e tive a chance de experimentar o trabalho com a máscara neutra — trabalho que será oportunamente abordado —, o qual me ofereceu valiosas lições cujos registros estão guardados no meu corpo e me auxiliam a tramar esta investigação.

Concluí o "bacharelado em artes cênicas – habilitação em interpretação teatral" com um trabalho sem direção, mas com um texto do belga Michel de Ghelderode, que me despertou o gosto pela pesquisa através das questões vocais, que sempre me interessaram sobremaneira. Ao final da graduação, já estava totalmente identificada com estudar o trabalho de atores e interrogar esse fazer, embora o gesto ainda fosse incipiente.

Cinco anos depois, em 1997, retornava à mesma instituição, nosso DAD amado, como professora de voz para atores, diretores e professores de teatro, o que me abasteca para continuar a perguntar sobre a arte do ator e a função do teatro nesse paralelo e nesse momento de mundo. Refletir metaforicamente sobre a voz da gente de teatro é também abrir espaço para pensar amplamente a

---

<sup>2</sup> No período de um ano em meio em que tive o privilégio de participar do grupo TEAR, dirigido por Maria Helena Lopes, meus colegas eram Nora Prado, Lúcia Serpa, Marta Biavaski, Ciça Reckziegel, Sérgio Lulkin, Marco Fronchetti, Roberto Camargo, Pedro Wayne e Marcos Carbonel.

comunicação teatral e fortalecer o engajamento dos envolvidos nessa arte. É perguntar o papel do fazer teatral na sociedade e a função do ator nesse contexto. E perguntar sobre nosso papel nesse momento turbulento e corcoveante de mundo. É um risco necessário, talvez pouco frutífero, mas certamente um convite pra fluir e dialogar com o mundo.

Em 2005, fui convidada a fazer parte da UTA, o que contribuiu decisivamente para que eu desenvolvesse novas capacidades (e descobrisse novas incapacidades) como atriz, aprendendo técnicas diversas com meus colegas, além de encontrar ali terreno fértil para indagar que atriz eu poderia ser, posto que o grupo concentra investigações sobre a dramaturgia do ator e é formado por atores que também são professores de teatro. Toda descoberta ou tentativa frustrada é também material de reflexão. O processo colaborativo de conduta nas nossas criações admite que aprender e ensinar são a mesma atividade, que me exige disponibilidade tanto para novas habilidades psicofísicas quanto para desdobramentos de meus pensamentos.

A pedagogia do ator é um campo extremamente instigante de conhecimentos. Há nessa matéria uma especificidade que implica o autoconhecimento de si para conhecer o que se faz e o como se faz. Creio que dar a conhecer uma experiência de criação atoral talvez possa mostrar o quão rica é a natureza desse ofício e quantos aspectos desconhecidos são intrínsecos ao estar em cena.

Nutro incontáveis dúvidas, inseguranças e medos com os quais dialogo no meu gesto criador. Mesmo que eu não seja exemplar, sou uma voz e concebo uma espécie de existência através das práticas que articulo no meu fazer artístico, pela lente da minha experiência. Apaziguo meus temores acerca da relevância de assim fazê-lo ouvindo René Magritte, quando ele afirma que "[...] aquele que VÊ é necessário à visão do mundo. Ele é uma visão do mundo" (MAGRITTE, 2009, p.420)<sup>3</sup>.

Ofereço, portanto, minha visão de mundo a partir do que vivi, para deixar antever as tantas camadas de considerações, escolhas, vivências, suores e labuta que perfazem o que faço, pois existem muitos planos de existência em uma criação. Instantes nascedouros de algum impulso, momentos de persistência, de fé,

---

<sup>3</sup> Todas as traduções de textos em francês e em espanhol foram realizadas por mim, exceto quando eu sinalizar diferentemente.

trabalho somado a outros trabalhos, brinquedos que constituem esse fazer, aprendizagens de habilidades e de um jeito de ver o mundo que se evidencia ao buscar e debulhar materiais, objetos, conexões, sensibilidades que se permeiam, vivem e respiram sobre algo, tudo isso com um grupo que tece junto comigo essa história.

Escolhi a Educação da UFRGS como fórum para encaminhar minhas pesquisas por algumas razões importantes. A primeira delas diz respeito a minha história de vida, tendo alimentado e recebido incontáveis provocações nesse espaço físico, que para mim teve início em 1977, quando ingressei no Colégio de Aplicação. O mestrado que concluí nesse Programa de Pós-Graduação, em 2003, me evidenciou o quanto essa Instituição é capaz de acolher e gerir discussões de temáticas diferentes sem pretender encerrá-las neste ou naquele compartimento, o que muito me alegra e assegura que desenvolvamos nossos projetos com o horizonte aberto. Agora, no doutorado em curso/cursado, não foi diferente o que percebi como possibilidade.

Buscar o conhecimento do conhecimento da arte do ator é, antes de qualquer coisa, explicitar o desejo da humanidade de se conhecer e de aprender com suas experiências. Ao mesmo tempo, conhecer quem somos e o que realizamos é ter de encarar nossas limitações.

Talvez este estudo pudesse servir como um convite para discutirmos uma educação do silenciar e do esvaziamento nas práticas artísticas em geral e também no currículo dos cursos universitários de alunos atores, diretores e licenciandos em teatro. Quiçá possamos repensar a formação baseada na interpretação corrente no ensino (teatral).

Creio que educação é conhecimento de si e do mundo, de como agir consigo e com o que nos cerca, e que possibilita o crescimento e transformação de todos os envolvidos nesse processo. Por isso, estou aqui para refletir sobre teatro a partir do que realizo com a UTA, meu grupo de teatro, em Porto Alegre, nesses dias que correm tão velozes. Trabalho para deter tal corrida ao constituir uma investigação que interrogue como realizo minhas escolhas teatrais. Isso afeta a atriz, a colega, a aluna e a professora que sou e também o que posso tornar-me a partir desse crescimento. No entanto, se olhar minha vida desde muitos anos longe no tempo, entendo que o que ensaio agora começou muito tempo atrás.

Lembro-me de uma cena recorrente na minha infância: eu de nariz na parede. Estava ali de castigo. Parada com o nariz encostado na parede. Viver aquela situação incomum me convidava a refletir, harmonizar-me, ensaiar a paz: ensaiar o silêncio.

E como faz falta o silêncio. Amplo silêncio. Silêncio de atitudes e intenções. Que milagre de estado seria o perfeito silêncio?

Mas o que nomeio agora como silêncio desdobra-se na minha pesquisa em possibilidades de esvaziamento de mim mesma ao estar em cena, na descoberta de um tal estado de presença que por vezes se constitui como ausência. Isso me desafia, porque vai de encontro a um modo de atuar que utilizo há muitos anos, no qual eu crio uma série de proposições interpretativas para sustentar minha presença em cena.

Percebo, como regra geral, que o que criei antes dessa experiência se baseava na intensidade, no vigor e na plenitude da minha capacidade expressiva, que me fazia me ocupar de informar, de explicitar aquilo que me parecia necessário para expressar o contexto das figuras que criava. Eram trabalhos calcados na potência dos meus recursos físicos e emocionais, numa certa exuberância como filosofia de *dar o máximo de mim mesma* para atingir estados cênicos. Ao contrário, nessa ausência que persigo, existe um deixar de fazer, um deixar acontecer que se cria pela não ação, pelo esvaziamento de proposições, por um silêncio que possibilitaria uma espécie de comunicação especial não apenas comigo, mas também com o público, que percebo como gerador de experiências.

A noção de experiência que utilizo foi colhida em Walter Benjamin, como algo que pode ser narrado e se mistura com o que tomo por presença, pois se dá pelo compartilhamento no espaço e no tempo. Trata-se de "[...] uma forma artesanal de comunicação" (BENJAMIN, 1993, p. 205).

Quando menciono o aspecto artesanal apontado por Benjamin (1993), isso implica uma dimensão do que é feito com atenção, entrega e a devoção do tempo necessário para constituir algo passo a passo, com cuidado, que dê margem a arrastar os próprios vestígios consigo. Essa ocupação deseja valorizar as filigranas do que abordo, como a revelar o contexto, as atenuantes e as qualidades do que foi degustado, em deixar aquelas delicadezas que perfizeram o vivido aparecerem permeadas no modo de contar uma experiência.

"Antigamente o homem imitava essa paciência" (VALÉRY apud BENJAMIN, 1993, p. 206): Paul Valéry se refere a produções tenazes e virtuosísticas de um tempo já passado, "[...] iluminuras, marfins profundamente entalhados; pedras duras, perfeitamente polidas e claramente gravadas; lacas e pinturas obtidas pela superposição de uma quantidade de camadas finas e translúcidas [...]" (VALÉRY apud BENJAMIN, 1993, p. 206).

Por trás do desaparecimento do que é artesanal existe algo que incide sobre a existência de todos nós e foi igualmente apontado por Valéry quando ele afirma que "[...] já passou o tempo em que o tempo não contava. O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado" (VALÉRY apud BENJAMIN, 1993, p. 206). *Remo contra a maré* para (re)encontrar o tempo orgânico de uma cena, assim como para bordar detalhes necessários ao que narro, para *dar asas à imaginação* de quem ler o que escrevi: não desejo abreviar a vida, nem as narrativas que a enriquecem.

O eixo central deste estudo é tomado da minha inquietação nos modos de buscar constituir minha presença em cena a partir dessa perspectiva de ausência, ao observar diferentes matizes desses extremos de presença e ausência, em direção ao estabelecimento do acontecimento teatral, que gera encontro, troca: experiência. Seria essa uma experiência capaz de fazer perceber outros modos de ocupar a cena ou de alguma forma útil por dar a conhecer um processo de criação diverso? Algo tão particular poderia servir a outros? Seria esse um caminho pertinente para a descoberta de outras maneiras de estabelecer contato teatral, de se relacionar com o público? Pedagogicamente pensando, seria relevante tal compartilhamento? Algo tão subjetivo como uma experiência pode servir à objetivação de seu conteúdo na formação de atores?

Meu campo de observação foram meus passos na criação do espetáculo *Cinco Tempos para a Morte*, que criamos no UTA em 2010 e 2011 e que teve 20 apresentações públicas em Porto Alegre. De todo esse processo, tenho registros abundantes em vídeo<sup>4</sup> que constituíram, junto aos meus diários de trabalho e minha memória, meu principal material de pesquisa. Utilizei também uma

---

<sup>4</sup> Os vídeos a que me refiro são filmagens realizadas por Shirley Rosário com uma câmera portátil, com recursos limitados, para fins de registro do grupo, do processo de ensaio e das apresentações de *Cinco Tempos*. Esse material está organizado em 30 CDs e perfaz 102 horas de gravação. Sua transcrição tem 397 páginas.

entrevista que Patrícia Silveira (2012) realizou comigo para a sua dissertação na Universidade do Estado de Santa Catarina – UDESC.

Minha pinça para a seleção desses materiais foi minha crença na importância dos momentos escolhidos para a compreensão e análise do processo criativo, além de um desejo de objetividade que acolhi como fundamental para o meu aprendizado, o que me custa bastante. Embora tenha me valido de diversas filmagens do processo de criação para pensá-lo, tomei o arquivo de um único espetáculo para as análises, pela sua indiscutível qualidade de captação. As filmagens das outras apresentações não tinham a mesma competência técnica, sendo bastante difícil apreender, a partir delas, algumas das sutilezas das imagens.

O procedimento inicial foi selecionar apenas o material correspondente às cinco figuras que havia escolhido para analisar. Isso envolveu separar as cenas nas quais essas figuras aparecem nos vídeos e realizar uma varredura em todo o processo criativo para descobrir desde quando cada figura começou a ser trabalhada. Para isso, usei o material realizado pela bolsista do GETEPE – Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance da UFRGS, a aluna Isadora Pillar Vieira, que assistiu todos os vídeos e os transcreveu. Assim, pude fazer uma lista de cada figura e saber quais eram os ensaios nos quais a havíamos trabalhado, para assistir aos registros da trajetória de cada criação e apontar dados que me pareciam relevantes no seu processo.

Há uma escolha metodológica geral nessa pesquisa, de contrastar características presentes na gênese do trabalho, nos laboratórios de criação de *Cinco Tempos* com a respectiva cena resultante no espetáculo, tal qual as gravações desses momentos, junto com minhas anotações e sensações a respeito do processo, me ajudaram a pensar. Persegui pulsões, ímpetos perceptíveis no nascimento da cena, desdobramentos de alguns detalhes e transformações determinantes para o resultado. Deixo esse procedimento reverberar, tornar loquaz o que fez diferença, contar da expressão pulsante na raiz da cena.

Mais do que colher bravatas, quis *separar o joio do trigo* no que tange ao nascimento da ausência na minha atuação. Na análise de cada uma das figuras, conto o que me inquietou ao observar os referidos registros e como me organizei diante dos vídeos, das anotações e das lembranças da criação para narrar essa história.

Ressalto que a escolha do meu problema surgiu de um incômodo concreto e profundo, pelo desafio escancarado na sala de ensaio, por minha limitação como atriz e pelo desejo de expandir meus limites para além do teatro, acolhendo-os no seio da minha fragilidade de ser humano. Ouso despir minha ignorância e me ofereço a oportunidade de assumir ser vulnerável no meio desse universo de constituição de conhecimentos que creio ser capaz de olhares renovados, frescos e acolhedores para as questões dos seres humanos.

### **Passos de ajustes no foco da pesquisa**

Quando iniciei o doutorado, em 2010, estava interessada em pesquisar sobre a imaginação. Intuí que existiria um poder especial na imaginação de um ator, especial porque seria criador, transformador e poderia ser estendido ao público.

Como professora, sei que posso convidar a imaginar e compartilhar aventuras com outros que estejam desejosos de movimentos teatrais, parceiros que coabitam uma sala, permeáveis ao outro, dispostos ao jogo. Como atriz, sei que quando imagino, o que quer que imagine pode se tornar tão concreto para mim que, mesmo sabendo-o, me surpreendo e me admiro, como quem ganha um presente. Como espectadora, também me excito quando me percebo imaginando junto com um ator; partilhamos algo tão sutil quanto indizível, crível no silêncio de minh'alma, um lugar particular meu que foi capaz de estabelecer elos invisíveis através de uma manifestação artística.

A imaginação me soava um tema mágico. Então, pensei que estudar o percurso da minha imaginação pudesse ser um jeito de dar a conhecer um aspecto significativo do processo de criação que contasse desse ofício de atriz, que quem o trilha pode contar da sua aspereza e do seu veludo.

Desde os primeiros anseios de definição da pesquisa, soube que era no processo de criação do espetáculo que vivia minha questão, como se pudesse depositar, com cuidado, a situação criativa numa lâmina e observá-la com diligências, o que incluiu incontáveis exames, relacionar com outros modos e linguagens de criação artísticas e até me aproximar da borda de outros sistemas de conhecimento, como a filosofia, por exemplo.

Busquei indagar incansavelmente meu material, que abrange a prática de uma criação em teatro: propostas que geraram improvisações, repetição de improvisações, recriação de materiais cênicos e as tentativas de fazer vivê-los de modos que até então me pareciam incomuns com relação ao jeito como atuei anteriormente. Os aspectos relativos a tais operações serão contados mais adiante. Neste momento, desejo expor o fio — mesmo que ele não seja linear — do percurso pelo qual delineei meu objeto de pesquisa.

Apesar do meu interesse pela imaginação, não queria decretar qual era a questão da pesquisa no pensamento. Interrogava o próprio percurso acerca de o que ele revelaria, o que me era exigido como atriz naquele contexto. Criava à procura de uma tese. Meu olhar ainda estava sem foco, o que talvez fosse bom, pois me deixava mais livre para vivenciar naturalmente a situação criadora, desobrigada de um compromisso com um tema de pesquisa que poderia engessar o gesto que precisava ser espontâneo.

Aos poucos, porém, as disciplinas que cursei foram aportando suas problematizações não apenas nas minhas leituras, ideias, discussões e escrituras, mas também desaguaram diretamente nas proposições que realizava nos ensaios. O tema da presença — surgido num Seminário cursado com Gilberto Icle, orientador desta tese e diretor do espetáculo no qual me abraço para interrogar esse tema — se entranhou nas minhas inquietações e foi parar na cena. As questões da presença e da atuação tomaram o palco e me agitaram bastante.

Em todas as disciplinas que cursei, tive sorte e entregas tão grandes que voltei com a cabeça, os braços e o peito cheio de interrogações. Entre a convivialidade universitária, com o tipo de fermento que ali se deita às dúvidas, e o laboratório de criação de cenas, estreitou-se uma comunhão que deu de mamar ao libertário da criação teatral.

Entre outras imagens que fizemos viver, criamos uma atriz-cantora, que eu joga, uma diva operística com a memória embolorada, que confunde sua vida com as histórias que contou. Ao trazer uma atriz para a cena, estava instalado o belo espelho do metateatro. O teatro tornou-se, assim, também objeto, jogado metaforicamente na nossa criação. A presença do ator ocupou a cena como tema e alimentou — através da prática — a questão da pesquisa, pelo duplicamento da questão.

## **Acerca do tema da morte em *Cinco Tempos***

A temática escolhida para o espetáculo foi uma jóia: exuberante, polpuda e abissal, além de poética por natureza, pela relação com a finitude. Encontrar algo mais desafiador teria sido impossível. Escolhemo-la para o trabalho por sugestão minha. Estava engasgada. Entalada. Enlutada. Em luta. Havia perdido meu amado pai há quase dois anos e não digerira o fato. Ciça também havia perdido o seu pai, um par de anos antes.

A dor é um manancial infinito para a criação. Revirar-me de dor deu um nó tão intragável no meu corpo e na minha vida que me vi obrigada a levantar arriba as patas do que estava sentado. E assim, tudo saiu do seu conforto, do seu eixo e norte, para rumar a pagos incertos que me ofertaram paragens escusas, reveladas em mobilizar temas densos como o esquecimento, o arrependimento, a ausência, a morte. Mais do que a dor, filosofar instalou-se em mim, nas minhas propostas de cenas e indagações. A ausência estava também implícita no universo temático da morte, quaisquer que fossem os rumos que escolhêssemos para trilhar.

Ruminamos a realização desse espetáculo desde meados de 2009. Queríamos algo que não fosse explícito nem demasiadamente emocional em relação ao tema, por isso trabalhamos muito com metáforas e preferimos as abordagens de sugestão em vez daquelas diretas.

Temíamos qualquer aproximação exagerada de dramaticidade, pieguices ou lugares-comuns sobre a morte: nada de gente se lamentando ou quaisquer motivos para choradeira e demais pungências. Desejávamos falar da morte sem grandes dramas, mas ainda assim de maneira sensível e capaz de tocar os outros. Estivemos investigando livremente formas de abordar o assunto que nos parece(u) pertinente e necessário à vida, a valorização do presente, ao encontro das pessoas.

## **Do espetáculo**

O espetáculo foi organizado como uma colagem de cenas variadas e resultou não linear, entrecortado, permeado por canções, com nuances de tons, capaz de oferecer diferentes níveis de atuação, desde interpretações mais realistas, com personagens propriamente ditos, a situações mais herméticas, nas quais se

jogam estados singulares. Há atores sozinhos em cena, duplas, trios, quartetos e momentos com os cinco.

Em *Cinco Tempos* somos cinco atores. Algumas dessas cenas levam o próprio fazer teatral para o palco; em outras, são os atores, descarnados de quaisquer seres ficcionais, que realizam depoimentos pinçados de suas vidas. Quer dizer, além de apresentar muitas imagens de morte, também o teatro foi referenciado em *Cinco Tempos* — o que, de certa forma, potencializa filosoficamente a temática ou amplia metaforicamente o signo da morte.

Como tudo o que eu escrever sobre o trabalho não é capaz de restituir seu entusiasmo, suas conquistas e aquilo que ele faz ver através da sua materialidade, na qual se funda aquilo que observei, opto por anexar, ao fim desta tese, um Roteiro descritivo do espetáculo (Anexo A) que poderá auxiliar a compreender a estrutura e as cenas de *Cinco Tempos*. Do mesmo modo, anexei um DVD realizado por João Seggiaro sobre o espetáculo do dia 27 de agosto de 2011 no Teatro Renascença, em Porto Alegre, que é a cópia com melhor resolução que temos, e que por isso, foi escolhida como referência para as análises relativas ao espetáculo nesta pesquisa.

### **Da experiência engendrada**

Admito, de antemão, que fui contaminada por sucessivas leituras, em diferentes versões e idiomas, dos ensaios *Sobre a experiência* de Michel de Montaigne (2010, 1988). Descobri alguém generoso com a condição humana, mas não enganado sobre ela, nem sobre si.

Seu olhar posto em aspectos aparentemente simples da vida desvela, com igual simplicidade, algumas preocupações fundamentais para com os ensinamentos do viver, como quando afirma que "[...] não há desejo mais natural do que o conhecimento. Ensaíamos todos os meios que podem levar-nos a ele. Quando nos falta a razão, empregamos a experiência" (MONTAIGNE, 2010, p. 509). Não apenas o compartilhamento das suas prosaicas experiências existenciais me faz sentido, do ponto de vista filosófico existencial, como o formato ensaístico escolhido e inaugurado por ele me parece especialmente hábil e competente para

dialogar nesse momento em que vivemos, no qual o tempo é cada vez mais perceptivelmente fugaz.

Menciono os ensaios de Montaigne acerca da experiência porque eles foram a minha porta de entrada num terreno que parece minado e tem relação com a fruição — e, portanto, remete diretamente ao artístico. A vida não pode ser apenas algo que escorrega entre nossos dedos, algo do qual se desconhece o valor, algo que não pode ser apurado, desfrutado e compartilhado com outros seres humanos.

O fundamento da experiência posto neste estudo convida, subterraneamente, a uma reação às formas de viver contemporâneas que priorizam a produtividade em detrimento da humanidade. Algo que está posto desde há muito tempo e que já foi sinalizado e discutido por pensadores como Paul Valéry (2012), Italo Calvino (1990), Edgar Morin (2000, 2005, 2010), Giorgio Agamben (2005) — apenas para citar alguns — e que foi formulado por Walter Benjamin (1993) de uma maneira que me atinge, quando ele decreta a morte da experiência. A morte total da dimensão experiencial ceifaria as metamorfoses da vida humana, incapaz de estabelecer contatos significativos com os vivos e com o planeta.

Creio que o teatro é capaz de fazer reviver tais valores, pela copresença de espectadores e atores que compartilham algo efêmero. E como "[...] a maneira de dar é mais importante do que o que se dá" (DECROUX, 1994, p. 136), aposto que é da situação de encontro e compartilhamento teatrais que tal elevação pode advir. Por isso, me agarro à noção de experiência como quem deseja um conhecimento para alavancar outros modos de estabelecer essa reunião. Como quem acalanta o criar em conjunto com o público, próprio do acontecimento artístico. Como um catalisador para reumanizar a humanidade.

### **Reconfigurações de ausência e presença**

Quando nomeei o projeto desta tese como "Experiência de ausência e presença na criação de *Cinco tempos para a morte*", já havia feito a escolha da experiência como um terreno no qual semearia as minhas interrogações sobre presença para que elas germinassem. Naquele momento, a partir de um seminário oferecido pela professora Rosa Fischer, estava incomodada com algumas questões

acerca da representação, sobre o infinito jogo de substituições que se arma quando o que quer que seja é oferecido no lugar de uma outra coisa. Através desse cômputo, pude estranhar noções como representação teatral, terminologia que até então eu usava sem filtros.

Nesse universo de reconfigurações, a noção de ausência — que apresentei no projeto — parecia fazer sentido quando acompanhava a de presença, criando uma tensão entre ambas as ideias, como um espaço no qual seria plausível ponderar minhas considerações. Ao escolher pensar o como articulava maneiras de estar em cena, estava intrigada com o afirmar ou eliminar iniciativas que sustentassem meu jogo.

Se meu corpo já tinha aprendido a buscar equilíbrios precários, a iniciar as ações pelo lado oposto àquele para onde elas se dirigiam e a abandonar movimentos simétricos, por exemplo — elementos observados por Eugenio Barba (1994, 2009) na configuração pelo ator do jogo da presença cênica —, as novas informações que eu contactava me ofereciam um caminho em outra direção. Nessa nova direção, eu deixava de organizar meu jogo pela via do realizar, em prol de um sair da tentativa de controle de quaisquer elementos para simplesmente responder ao que surgia com uma reação sutil, pequenos movimentos, imobilidades sustentadas, gestos imperceptíveis ou de proporções radicalmente reduzidas, na *melhor* (menos inviável de realizar, digamos) das hipóteses.

A esse esvaziamento de iniciativas eu chamei de ausência, mas admito que ainda interrogo se essa seria a mais justa nomenclatura. Agrada-me a imagem posta de nada a ser completado, viva para mim na palavra em questão, que barraria qualquer cadeia representativa que eu armadilhasse em mim mesma.

Ausência necessariamente remete a vazio, vácuo e, por isso, também expõe uma falta. Esse vazio me desonera não apenas do ato propositivo, mas também do desejo de propor e, evidentemente, da responsabilidade de apresentá-los: desejo e proposta — o que não é, de forma alguma, algo simples de conseguir, muito antes pelo contrário.

A falta evidente na noção de ausência, para o ator, é ainda da ordem filosófica da sua incapacidade de vir a ser de fato aquele que ele representaria ser ou ele mesmo, como se então fosse revelada e assumida a lacuna incrustada no ato teatral em si, como tão bem nos esclarece a filósofa francesa Corinne Enaudeau:

O ator é esse homem genérico. É isso que nos fascina e nos repugna: ele é ao mesmo tempo muito e muito pouco. Muito porque ele possui todos os indivíduos; muito pouco porque ele não é nenhum deles, nem ele mesmo. O paradoxo é evidentemente que o nada seja a condição de alguma coisa, que a ausência de si do ator seja justamente a chave da sua presença (ENAUDEAU, 2001, p. 34-35).

Por esse viés, minha inquietação pode perder contornos mais particulares e pessoais e se aproximar de uma discussão mais ampla de um momento mundial. Nesse momento, a teatralidade se renova, não apenas abrindo mão de um texto dramático a ser montado ou de uma história a ser contada aristotelicamente, mas no qual o encontro que acontece no teatro — que antes era a simples condição para que a cena ocorresse — passa a desenhar novas possibilidades relacionais.

Compartilhar o mesmo tempo e espaço deixou de ser um lugar corriqueiro na vida dos cidadãos metropolitanos. As ações de presença partilhada passam a forjar uma situação de contato e quiçá potencializem uma ocasião de troca, ainda que os papéis não sejam distribuídos necessariamente de modo diferente. Quer dizer, os atores seguem sendo atores e os espectadores, espectadores.

De qualquer forma, outras referências passam a ocupar o espaço no qual anteriormente apenas a ficção reinava. A realidade da copresença de público e atores postula novos enfrentamentos, outras abordagens de temáticas antes confinadas aos enredos das histórias, chancelando novas dimensões para o que se entende como teatral (LEHMAN, 2010). O teatro contemporâneo pode reconfigurar as noções de produção de conhecimento humanos, posto que é capaz de propor uma "[...] experiência estética como uma oscilação (às vezes uma interferência) entre 'efeitos de presença' e 'efeitos de sentido'" (GUMBRECHT, 2010 [2004], p.22)<sup>5</sup>.

Dentro dessa abertura de um teatro *que mostra suas tripas de teatro*, o papel do ator referencia inclusive o papel do ator e as desreferencializações que operam nesse contexto, quer dizer, se evidenciam novas perspectivas de relações que

<sup>5</sup> Entenda-se que Gumbrecht utiliza sentido ou significado dentro do viés interpretativo, pertencente ao campo das representações e do pensamento, como é a nossa majoritária apreensão do mundo, visto que esse é o modelo da educação que recebemos, na qual a noção de conhecimento está atrelada ao intelectual, às operações racionais. Já o que o teórico entende por presença tem a ver com as percepções das materialidades, algo que se dá numa relação espacial, que "[...] aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos 'presentes' sobre os corpos humanos" (GUMBRECHT, 2010, p. 13). Essas outras percepções abrem a possibilidade para as relações que acontecem a partir das impressões, do sensorial, do intuitivo, do afeto, daquilo que nos faz vibrar e que as palavras não dão conta de explicar.

possam assim operar na cena. O teatro é, então, o artifício devidamente assumido. As ilusões restam disponíveis no imaginário de cada um e, por isso, podem surgir quando conectadas via experiência e/ou pela imaginação, por exemplo.

Ausência oferecendo um lugar vazio permitiria projeções, identificações, um espaço de exposição que se abre a jogarmos, na sala escura, não apenas o ator, mas todos nós, os atores de um encontro.

Algo se produz, algo de efetivo está em andamento, que não é a ação representada – o drama fictício e seus personagens –, mas algo do qual não conhecemos mais do que o efeito presente: a emoção, o afeto através qual o espectador entra em cena e joga doravante sua parte (ENAUDEAU, 2001, p. 33).

Talvez isso se aproximasse do ator invisível, sonhado por Yoshi Oida (2001). Um ator que com a ponta do seu dedo mostra a lua no céu e, ao contrário de atrair o olhar do público para si, faz o espectador enxergar a lua. As denominações das funções de quem cria transbordam os estreitos limites do nomeável e recusam um fechamento.

Algumas vezes, no estágio que vivenciei como estudante da Universidade Paris 8 — entre outubro de 2012 e março de 2013 —, quando mencionei o título provisório do meu estudo, ouvi interrogações que não cabiam na circunscrição daquilo que eu almejava. Uma colega mencionou um teatro sem atores; alguns outros imaginaram um estado no qual eu não seria um elemento vivo e ativo no palco, mas algo próximo da noção de marionete, no qual eu seria uma mera executora, desprovida de quaisquer elementos de escolha sobre minhas ações em cena.

Para outros colegas franceses, a anulação de mim mesma num jogo que remetesse à ausência era algo tácito, mas eles buscavam uma aproximação teórica daquilo que eu interrogava, como se fosse impossível tomá-lo na prática. Comecei a nomear o que pesquisava como "uma certa presença", aproximando da incerteza acerca da presença o estado que ainda demoro a qualificar e a instalar em meu jogo.

Apresentarei duas situações que me ajudaram a entender a temática da ausência como central nesta pesquisa, e ambas ocorreram no período do estágio sanduíche que realizei na França.

Ao acompanhar o seminário do professor Jean-François Dusigne na ARTA (Association de Recherche des Traditions de l'Acteur – Associação de Pesquisa das Tradições do Ator), abordei a questão através da duplicação, problematizando-a simultaneamente na prática e na teoria. Dusigne pediu uma apresentação de final de semestre na qual postulássemos nossos interesses e incômodos. Ofereci ao grupo internacional de estudos uma cena curta que era um casamento do exercício das cadeiras — que se baseia no tema de improvisação *o Pensador*<sup>6</sup>, de Étienne Decroux (exercício do qual surgiu uma das figuras que escolho para analisar nesta tese) — com um extrato do diário de Jacques Copeau, que foi mestre de Decroux.

O referido exercício trabalha com a ideia de que o ator se transforme em pensamento e implica um estado particular em que toda a mobilidade é reduzida. Tais ditames acompanham não apenas as temáticas de improvisação, mas a concepção do mimo corpóreo como Decroux o concebeu.

Nosso pensamento pressiona nossos gestos, assim como o polegar do escultor pressiona as formas; e nosso corpo, esculpido do seu interior, se estende. Nosso pensamento, entre seu polegar e seu indicador, nos pinça pelo inverso de nosso invólucro e nosso corpo, esculpido do seu interior, se dobra. O mimo é, ao mesmo tempo, o escultor e a escultura. Então, seu testemunho se ergue para retocar o mundo (DECROUX, 1994, p. 30).

Mesmo que eu não tome o exercício como um mimo — o que eu não poderia, pois se trata de uma técnica que eu nunca trabalhei —, ele me oferece um estado não habitual, bastante diferente do cotidiano. Estado esse que eu julgo teatral de uma forma poucas vezes vista por mim como espectadora, ao menos não tão concentrado, ou *puro*, para usar uma palavra do gosto de Decroux.

---

<sup>6</sup> Vamos nos entender? Na primeira vez que contatei esse exercício nos ensaios de *Cinco Tempos*, ele foi chamado de o exercício das cadeiras. Apenas depois soube que existiram improvisações cujo tema era *le Penseur*, que Decroux também chamava de *La méditation* (LEABHART, 2003, p. 436), que eram costumeiros nas noites de sextas-feiras, no porão azul de Boulogne Billancourt, onde funcionava a escola do mestre francês. Eu não encontrei referências diretas de Decroux a esse exercício, e sim de Leabhart, mesmo que Decroux nomeie idealmente a figura do pensador por diversas vezes. Em 24 de julho de 2010, passamos algumas semanas chamando o exercício de *Ex-Cadeiras*, até que ele deixou de fato as cadeiras e passou a ser o exercício de *o Pensador*. Agora, nomeio igualmente *o Pensador* o exercício que Gilberto Icle dirigiu no processo de criação de *Cinco Tempos*. Gilberto o estudou com Leabhart, mas trabalhou-o em uma versão diferente, seus fins eram a cena. Acontece que o contexto os ajudará a saber a qual *o Pensador* me refiro, já que duas coisas diferentes têm o mesmo nome. Na cena de abertura do *Cinco Tempos*, eu a chamo de *Os Pensadores*, e a figura que criei para habitá-la é a figura dos *Pensadores*.

O que se depreende desse jogo não é uma leitura, um signo ou a representação de algo, mas uma percepção diversa, a materialidade de um corpo presente a ser auscultada. Um certo estranhamento na relação com o tempo que ele institui. Uma não interpretação que eu entendo como ausência do ator.

Na apresentação na ARTA, depois de estabelecer no jogo um esvaziamento de intenções — deixando se instalar no meu corpo a dança de movimentos particularmente sutis e imobilidades sustentadas — e experimentá-lo *comme il faut* diante dos meus colegas, entremeei as imobilidades, próprias do exercício, com as partes negritadas da citação a seguir. Elas necessariamente indicam meu problema, quer dizer, após mostrar a questão, falei a respeito dela na cena/exercício<sup>7</sup>.

Nenhuma sorte de afetação, nem do corpo, nem do espírito, nem da voz. **Nós buscamos uma harmonia perdida.** [...] **Partir do silêncio e da calma.** Eis o primeiro ponto. **Um ator deve saber se calar, escutar, responder, guardar a imobilidade, começar um gesto, desenvolvê-lo, voltar à imobilidade e ao silêncio, com todas as nuances e seminuanças que comportam estas ações. Imobilidade. Controle da imobilidade.** Manter a atitude. Um ator sempre tende a crer que o tempo da sua imobilidade é demasiadamente prolongado, assim como, no silêncio ele se crê obrigado aos jogos de fisionomia [...]. Ele não sabe que a imobilidade, como o silêncio, é expressiva (COPEAU, 2011, p. 22).

O texto de Copeau foi articulado apenas num segundo momento, dando primazia ao jogo do pensador. As palavras (ditas em francês) foram exploradas em contraste com os movimentos limpos — em sua maioria, lentos, mas descontínuos — que procurei sustentar no jogo do *Pensador*. Não as misturava ao movimento, mas intercalava um e outro como se cada elemento precisasse seu foco separadamente. O fato de apresentar o texto em francês mostrou os limites da minha fluência no idioma estrangeiro e, alheio a minha vontade, evidenciou a busca pela harmonia perdida mencionada por Copeau.

<sup>7</sup> O texto que eu dizia começava com as duas últimas frases negritadas. Utilizei para criá-lo a *Anthologie Subjective de Jacques Copeau* (2011), com textos escolhidos por Catherine Dasté, sua neta. O texto que escolhi dizer ficou assim:

Immobilité. Maîtrise de l'immobilité. Nous cherchons une harmonie perdue. Partir du silence et du calme. Un acteur doit savoir se taire, écouter, répondre, commencer un geste, le développer, revenir à l'immobilité et au silence, avec toutes les nuances et deminuanças que comportent ces actions. Immobilité. Matrise d'immobilité.

O silêncio e a imobilidade, referidos pelo fundador do *Théâtre du Vieux-Colombier*, costumam ser ingredientes escassos na cena dos estudantes teatrais e me parecem artigos de luxo, especialmente nas pesquisas sobre atuação teatral<sup>8</sup>. É um prato farto esse texto de Copeau, mas peço ainda calma — mais adiante ele será melhor degustado.

O que propus no exercício oferecia todo um jogo de tempos e dinâmicas, estabelecidos pela combinação dos ritmos da fala e da ação/não ação e sua relação com o estar presente naquele tempo e espaço. Após apresentar a partitura de (não) ações que costurou as referências mencionadas, mesmo com as dificuldades que enfrentei na sua realização, tive a impressão de que finalmente poderiam compreender algumas de minhas perspectivas acerca de presença e ausência.

Apesar dos olhares surpresos com a minha proposta — o que salientava sua excepcionalidade —, meus colegas não se manifestaram. De todos os implicados, apenas o professor me dirigiu algumas observações, no sentido de que meu problema era o de um ator bastante maduro e de que eu cercava algo que seria quase impossível para alguém que não tem o treinamento de um ator japonês. Por esse motivo, ele sugeriu que eu aprofundasse minhas leituras sobre o trabalho do ator no Teatro Nô. De fato, pelo que compreendo, a noção de vazio, assim como outros fundamentos taoístas presentes no teatro asiático, dialoga profundamente com o que se engendra como ausência no meu trabalho.

Na segunda ocasião do estágio sanduíche mencionado, quando apresentei em cena traços da minha pesquisa, a prática estava igualmente conectada à teoria, remetendo a como pensá-las em conjunção a como apresentá-las — prática e teoria. A ardorosa mestre em questão era Michelle Kokosowski, maîtresse de conférences na Université Paris 8, discípula de Jerzy Grotowski, colaboradora de Tadeusz Kantor e parceira acadêmica de George Banu.

Exigente de uma maneira *hors concours*, rosnando e gritando como bruxa que se exhibe em bizarraria, ou sussurrando melosa e ronronante como doce alma agradecida pela colocação inteligente ou espirituosa proferida por algum colega, Koko, como é chamada por alunos eleitos, essa figura dinâmica que acaba de se aposentar, me acolheu em um percurso intensivo chamado *Apprentissages*.

---

<sup>8</sup> Por esse motivo é que são extremamente louváveis e necessárias disciplinas que abordem tal perspectiva, como a que tive a sorte de cursar com a professora Mirna Spritzer no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS.

Em 26 de janeiro último, finda a maratona de trinta e seis horas em seis dias, abriram-se as portas da sala conhecida como Amphi IV, da Université Paris 8, e apresentamos entrelaçamentos de nossas teorias às nossas práticas. Como eu vinha de Porto Alegre, a professora apostou que minha *missão* era a alegria. Aceitei sua provocação e assim convidei meus 15 colegas, atores e diretores de teatro, alunos da pós-graduação em Artes do Espetáculo daquela instituição que vinham de lugares tão ímpares como Coreia, México, Romênia, Sérvia, Chile, Marrocos, Espanha, Alemanha, Bélgica, Itália, além de franceses, a cantarem e dançarem comigo *Mamãe eu quero*, marcha carnavalesca de Jararaca Paiva.

Difícil pensar em ausência para convocar essa gente toda a invadir a arquibancada da plateia jogando comigo e, em tão pouco tempo, ajudá-los a emitir o "ma ma ma ma ma mãe eu quero", do qual apenas um terço dos participantes tinha qualquer referência. (Sorrio até hoje ao lembrar a expressão aguda de preocupação da colega coreana diante da extrema dificuldade justamente nesse trecho do "ma ma ma ma ma mãe eu quero". Toda uma história).

Na apresentação aberta ao público, além desse momento de intensa energia, também cantei *La Golondrina*, uma canção mexicana de 1860 que utilizo em uma das figuras que faço no *Cinco Tempos*. Apresentei brevemente minha interrogação de pesquisa como *Uma certa experiência de minha presença* — como Madame Koko fez questão que eu intitulasse minha participação ali.

Convivermos 36 horas cumprindo tarefas para apresentar com tamanha pressão de objetividade (pois deveria ser perfeita a execução do roteiro criado por Koko e três pupilos em nosso nome) foi uma tarefa sanguínea, na qual controlar os nervos e dominar nossa atuação ao lidar com o prazer da crueldade da professora foi tão amedrontador que logo nos tornamos um grupo. Sua pedagogia negativa nos desmontou, nos desafiou imensamente. Generosas demandas.

Em cena, ela exigia precisão, escuta, prontidão, conexão com os colegas e com a plateia — que estava lá, imaginária, desde o primeiro dia. Exigia jogo, olho vivo que vê, intensidades, queria surpresas: que nos entregássemos a algo e permitíssemos seu acontecimento. Exigia síntese, clareza, coerência e boa caligrafia nas folhas brancas escritas à mão, que fizemos chegar impecáveis às suas mãos impacientes a cada começo de manhã gélida daquela semana. Kokosowski urrou, aplaudiu, rugiu, vibrou, gargalhou, poetizou, amedrontou, demandou,

louvou, impôs e não me deu tempo de discutir a ausência, recusou-se a ouvir sobre tal tema.

Naqueles momentos, longe do meu idioma e das noções de boa convivialidade na educação que eu pratico, fui empurrada a atuar. Quando digo atuar, quero dizer agir. Não pensar, muito menos teorizar, mas antes encontrar estados compatíveis com aquela cena, tentar dar carne àquele misto de performance e apresentação de pesquisa híbridos no seu conjunto e coesos na sua cintilância vivaz, na transparência do que buscamos sustentar. Para vencer o rigor e a tensão que a situação provocava em mim, precisei encontrar um espaço silencioso de digestão entre o que vivia internamente e o que realizava exteriormente.

Koko queria minha presença. E queria a experiência por escrito. Foi escrevendo em francês o trabalho exigido por ela, no qual deitei informações bastante simples, que colhi algumas pistas para acolher a sutileza daquilo que pergunto sobre a delicadeza implicada em estados de presença que se constituem como ausência. Tal objeto, no qual respiram demasiadas implicações, merece ser adensado e discutido. Implicações estas de tempo e espaço, de movimentos internos e externos, uma dança entre o espírito humano e suas ações, entre a intenção e o gesto, entre existir e fazer-se artista dentro e fora da cena, entre ter questões e concretizá-las na forma de perguntas ou de performances, extremos que perfazem o percurso de aprendizado da arte do ator.

A partir de simples ações — como tomarmos o café da manhã juntos — até o feito de organizar os objetos necessários à cena, observei uma inquietude pitoresca na maneira como partilhamos os corredores do prédio, o camarim e todo o espaço do Amphi IV. Tudo isso teve uma mistura de excitação, medo, cansaço e objetividade. Era um nervosismo capaz de nos conduzir a um estado de presença — ao menos, imagino tal capacidade nesse tipo de frisson.

Claro que a observação estava viva, todos os meus sentidos estavam acordados, o que constitui um duplo de vida e de atenção sobre o vivido, atitude natural de um pesquisador e de um artista: eis o duplo novamente. Parece que se trata de desenvolver uma capacidade de dialogar com o conteúdo interno e com as ações que realizo, tecer um fio que reúna essas partes que aparentemente estão

afastadas, mas que sou eu mesma em estado de agir em cena e de preparar-me para esse agir.

Eu estava sob o golpe de uma grande emoção, meu coração batia demasiadamente rápido e precisei acalmar minha respiração repetidas vezes. A proposta me alvoroçou, obrigou-me a sair de espaços conhecidos, a deixar meu porto, meu frágil abrigo. Mas não é bem isso que se deve perder quando se busca a presença em cena? O que é certo e seguro? A (falsa) tranquilidade? Mas como encontrar sua própria confiança nessa linha em que o equilíbrio é precário? Qualquer ideia de segurança passou longe de mim e dos colegas. Estávamos desafiados, provocados ao combate singular de aprender e experimentar a resistência de nossa matéria confrontada com diferentes procedimentos.

Como guardar a honestidade da espontaneidade do jogo? Como estar presente e viva em cena? Trata-se de um desafio de espírito ou de ação? Como abandonar as expectativas, renunciar às vontades? Como calar meu diabo? Como dar voz a meus anjos? Como compartilhar a delicadeza da minha instabilidade, das minhas não-respostas com testemunhas? Como deixar a alegria cantar por meu corpo e criar atitudes que ecoarão em meus camaradas e talvez no público?

Se me permito apresentar minhas questões, é porque elas me são caras. O fato de que elas precisem de respostas me dá a oportunidade de caminhar, de seguir meu caminho.

A noção de utopia do cineasta argentino Fernando Birri, defendida por Eduardo Galeano (s/d) — que para este último tem a ver com o direito de sonhar, sendo algo que quanto mais se busca, menos se encontra, pois vai se afastando à medida que nos aproximamos, mas que serve para caminharmos —, essa noção surge (nem tão) velada nestas linhas. Estou ciente de quão utópica é minha procura, tão distantes parecem estar as respostas de como estabelecer os estados que busco na minha prática. Por isso, menciono as pistas que persigo e deixo conhecer as incertezas que me atravessa(ra)m.

O desafio que enfrentei era tanto de espírito quanto de ação. A encantadora Madame Koko, quando estava satisfeita com o que eu fazia, dizia que eu "dava voz aos meus anjos", que o que eu apresentava era *merveilleux* e *génial*. Ao contrário, nas vezes em que minha atuação não a convencia, ela se referia ao "diabo que

falava através de mim" (*la camarade brésilienne, elle veut donner la parole à ses diables*), escarnecendo com veemência do que eu fizera.

Lembro-me de Armen Godel, ao descrever sua aventura de ocidental no duro aprendizado da arte do Teatro Nô que, segundo Zeami, "[...] foi criado para apaziguar o coração dos homens" (ZEAMI apud GODEL, 2004, p. 117). Godel afirma que "[...] tornar sábios e acalmar os demônios, este é o objetivo do nô, pois o homem que vive esta vida de mortal é sempre a presa dos tormentos, a presa dos demônios da paixão" (GODEL, 2004, p. 117).

Entre anjos e diabos estive interrogando para exorcizar a minha prática dos demônios da paixão. O equilíbrio precário que mencionei não era apenas físico, mas especialmente de espírito, ao ver afastados quaisquer sinais de apreensão do vivido, bem como as possibilidades de respostas que tais questões me apresentam. O terreno no qual me movo é bastante escorregadio, aborda a perda do que é certo e seguro, e foi difícil laçar os contornos do que me inquietava.

Diante de todas essas experiências, me orientei no sentido de focalizar não a presença no que ela contrasta com a ausência, mas uma pluralidade de experiências de ausência — o que necessariamente inclui a experiência de presença —, que me dei conta de que era o que eu queria observar na criação das figuras de *Cinco Tempos*. Quer dizer, o tema é o da ausência do ator e, por vezes, se apresenta na instituição da sua presença. As cinco criações configuram uma palheta de matizes diferentes de ausência, exploradas de modos diversos e no fio da navalha da segurança e do risco de estar em cena.

Precisei ausentar-me do meu país, das pessoas que amo e dos meus costumes, arriscar-me em novas viagens e outros percursos para entender que o que me inquieta não se trata de certas presenças, mas da existência de certos estados de ausência no que criei. Estados que me oferecem um leque de matizes de tensão, relaxamento, controle, abandono e que modificam os graus de proximidade/distância na minha forma de atuar essas figuras e compartilhá-las com o público.

A caminhada saboreada nesse aprendizado se encarna experiência em mim. Experiência de certas ausências que busquei circunscrever de maneira a pensar quais são os aspectos envolvidos nessas instalações das figuras que criei.

Assim, a figura dos *Pensadores* versa sobre a Ausência como Imobilidade; a figura da *Mãe do Menino Moribundo* trata a Ausência como Presença; a figura chamada de *A Mulher do Carlos* aborda a Ausência como Omissão; o *Depoimento* que realizei apresenta a Ausência como Real; e a figura da *Diva* convida a pensar a Ausência como Experiência.

Não pretendi olhar para a ausência, para o silêncio e para qualquer esvaziamento descoberto nessa caminhada apenas em contraste com uma noção de presentificação ou presença. Espero despetalar uma amplitude de recursos que, como atores, somos capazes de desenvolver no desejo de nos desobrigar de buscar entender essa arte tão linda e paradoxal, mágica e efêmera de formas fixas, que é tudo o que ela jamais conseguirá ser.

### **Trançar o vivido para estabelecer a questão**

Os dois exemplos que apresentei da temporada parisiense apontam dois tipos de atuação diferentes. Como atriz, o que precisei criar para sustentar a apresentação nomeada como *Uma certa experiência de minha presença* é justamente um estado de presença vivaz, luminoso, com os olhos brilhantes desejosos de cooptar os olhares daquela plateia estrangeira.

Presença? Em uma primeira abordagem, Dusigne (2011) evidencia tratar-se a presença de uma noção flutuante que ultrapassa o agradar. Ele apresenta maneiras como homens de teatro de diferentes gerações fizeram menção a esse "não sei que": como o magnetismo de uma pessoa real (DULLIN), um ator capaz de "se inflamar diante dos olhos de todos no êxtase da criação" (MEYERHOLD), um ator como tendo o fogo sagrado (CRAIG) (DUSIGNE, 2011, p. 30).

Monsieur Dusigne também comenta que alguns encenadores — entre eles, Stanislavski — afirmavam ser a presença uma qualidade discreta, ao contrário do que se poderia supor, e ele faz referência a certo modismo de um exercício teatral no qual os atores deveriam se impor na ribalta pela sua luminosidade, mesmo se quisessem passar sem serem percebidos (DUSIGNE, 2011, p. 30).

Mesmo que eu tenha introduzido na minha atuação uma atenção aguda no momento presente, algumas doses de desequilíbrio físico, posições drasticamente diferentes do dia a dia, uma projeção vocal que permitia que minha voz ocupasse

tranquilamente todo o Amphi IV, alguns desses elementos relacionados por Eugenio Barba (2009) nos seus estudos de uma pré-expressividade que poderiam cooperar para que eu despertasse a atenção do público sobre o que eu realizava — mesmo assim, não há garantias de que de fato isso tenha funcionado ou de que sequer funcione.

Querer experimentar uma certa presença não é algo certo, mas um investimento. Esse "não sei que" é fugidio, e nessa ocasião, eu tentei criá-lo por uma atuação vigorosa, energizada. Pode ser que sem qualquer esforço é que minha presença fosse consistente. Como saber? É preciso ter cuidado, pois ao falarmos de presença, transitamos em um campo impreciso, incerto, escorregadio.

De qualquer forma, sob a égide de Madame Koko, eu criei expressões com minhas canções, com movimentos que ocupavam todo o palco, provocando a turma a cantar, e mesmo ocupando discretamente um pequeno espaço na arquibancada, enquanto (ou) via meus colegas se apresentarem. De todas as formas que dispunha, tentei tornar legível minha alegria que se materializava na busca por uma presença, ainda que não possa garantir tê-lo conseguido.

O outro exemplo que trouxe, o exercício do *Pensador* apresentado na disciplina de Dusigne — o qual peço que seja pensado agora sem o texto, como ele aconteceu no momento da apresentação, para estabelecer uma comparação —, esse trabalho me exigiu outros recursos. Corporalmente, precisei encontrar um relativo relaxamento dentro de uma tonicidade não abandonada. Estar disponível sem agir. Estar ali sem me mostrar. Olhar sem olhar. Reduzir ao máximo os impulsos de me mover e criar, nos poucos movimentos que realizei, uma independência entre as partes do meu corpo para que, desprovidos do que é comum observar no movimento, eles não comunicassem algo.

Ao contrário do primeiro exemplo, trabalhei para não ser legível, para não deixar antever o que quer que seja a partir do meu ato. Não desejei criar um sentido para o que fiz enquanto mantive o silêncio. É como se trabalhasse para ser invisível.

E isso me lembra a bela história que Yoshi Oida (2001) nos conta, que quando pequeno, encantado pelos ninjas e seus poderes mágicos atribuídos pelos filmes que assistia no Japão, ganhou de sua mãe um saco preto que ela cosera para ele, dentro do qual ele se tornava invisível. E isso o fazia muito feliz. Descoberta a

ilusão, buscou perucas, máscaras, roupas que o cobrissem, e anos mais tarde, entendeu que daquela forma, buscava novamente

[...] um meio de sumir. Um jeito de me esconder. Desaparecer na frente das pessoas, em vez de representar para elas. É evidente que eu não era invisível de verdade, mas o 'eu' que os outros viam não era o 'verdadeiro eu'. Através das máscaras e maquiagens, o 'eu' se tornava invisível (OIDA, 2001, p. 20).

Se um ator trabalha para desaparecer, poderíamos pensar que ele está a serviço do que quer mostrar? O ator quer mostrar alguma coisa? Quando Étienne Decroux afirma que "[...] o artista deve mostrar sua obra sem mostrar sua pessoa" (1994, p. 118), será que é a essa *invisibilidade* do humano que ele se refere? Seria isso uma possibilidade de ausência do ator?

Que outros indicativos desse estado, além daqueles percebidos no exercício do *Pensador*, poderiam auxiliar a esboçar um contorno para a questão da ausência do ator?

Alguns resultados que observo nas minhas práticas meditativas — especialmente a capacidade de concentração, a limpeza de movimentos e a agilidade mental obtidos através da imobilidade — me ajudam a pensar a noção de ausência, ainda que, evidentemente, ela que não se reduza a isso. Se os elenco, é porque tal relação me devolve a impressão de que na busca pela ausência, talvez o que eu deva fazer esteja articulado a um deixar de fazer. Por isso, acolho igualmente as ideias e manifestações de vazio e de não-ação, parentes razoavelmente próximos da ausência.

Creio, diametralmente, que pode existir uma presença na minha *instalação* de ausência, assim como percebi a necessidade de um esvaziamento e outras atitudes *aparentadas* à ausência na busca por *Uma certa experiência de minha presença*, em que a presença era o meu objetivo. Presença e ausência podem mesmo coexistir.

A assertiva de Gumbrecht, da "[...] experiência estética como uma oscilação (às vezes uma interferência) entre 'efeitos de presença' e 'efeitos de sentido'" (GUMBRECHT, 2010, p. 22), me indica uma trilha para problematizar minha questão. Se considerar minha atuação na *matinée* de Kojosowski como uma experiência estética, registrando predominantemente os efeitos de sentido que o autor alemão

indica, e se considerar o exercício do pensador como um potencial deflagrador dos efeitos de presença, ciente de que meus exemplos são pontos extremos de uma rica palheta que, na maioria das vezes, mostra misturadas suas *cores*, posso me perguntar por intensidades de ausência. Tratar-se-ia de instantes nos quais a percepção da ausência fosse mais nítida ou mais difusa.

Esse é o raciocínio que me leva a escolher elementos pontuais presentes em cada uma das figuras que criei como agentes fundamentais da composição mais ou menos intensa de algumas ausências. E assim, *meti a mão na massa* para conhecer alguns possíveis ingredientes da ausência do ator.

O tema da ausência no trabalho do ator, como eu o tenho pensado, não necessariamente se estabelece junto ao tema da presença. Mesmo que sejam temas irmãos, não precisam ser articulados conjuntamente. No entanto, pela sua natureza, essa temática engendra uma dificuldade de apreensão. Recorro ao auxílio de Susan Sontag para tentar explicá-lo. "Numa cultura cujo dilema já clássico é a hipertrofia do intelecto em detrimento da energia e da capacidade sensorial, a interpretação é a vingança do intelecto sobre a arte. Mais do que isso. É a vingança do intelecto sobre o mundo" (1987, p. 16).

Pode parecer exagero, mas Sontag problematiza um ponto crucial aos meus estudos quando diz que "[...] interpretar é empobrecer, esvaziar o mundo — para erguer, edificar um mundo fantasmagórico de 'significados'. É transformar o mundo *nesse* mundo". E mesmo seu apelo me é caro: "[...] o mundo, nosso mundo, já está suficientemente exaurido, empobrecido. Chega de imitações, até que voltemos a experimentar de maneira mais imediata aquele que temos" (SONTAG, 1987, p. 16).

Não se trata de abolir a ação do intelecto, mas de investir no desenvolvimento das possibilidades complementares ao intelectual, aquelas das experiências diretas, da relação do mundo pelos sentidos — e não sistematicamente pelas significações, como o é na maioria das vezes. É justamente a defesa desse ponto de vista que constitui o cerne da obra *Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir*, de Hans Ulrich Gumbrecht (2010) — obra fundamental aos Estudos da Presença, sem a qual seria extremamente árduo tecer estas reflexões, tamanha a referência que ela inaugura.

O campo dos Estudos da Presença está ganhando terreno contemporaneamente, tendo por base o trabalho de gente que, como Gumbrecht e

Susan Sontag, ousaram levantar a voz contra a hegemonia do estatuto de uma compreensão de mundo calcada na interpretação. Quer dizer, calcada em depreender as ditas "coisas do mundo" (GUMBRECHT, 2010, p. 13) através de referenciais interpretativos.

Assim, certos conhecimentos como a arte, cuja existência e valor não se resumem ao que se possa teorizar sobre ela, padecem de um espaço de acolhimento capaz de incluir seus traços de efêmero, sensível, poético, aquilo que é das impressões geradas e que existe apenas no acontecimento, enfim, toda uma gama de propriedades que vivem numa esfera indizível, posto que a própria palavra não dá conta de dizê-lo. O máximo que se consegue são traduções que mais fazem trair o que vibra no seu domínio do que difundir-lo.

Talvez se compreenda melhor o que quero mencionar se pensarmos que qualquer tentativa de descrever uma realização teatral jamais será competente para restituir ao ouvinte o espetacular do espetáculo. Mais do que simples detalhes, dizem respeito ao *grão da voz*<sup>9</sup> junto ao encadeamento de um gesto preciso com uma sonoridade tal, sob uma certa luz, uma natureza de coisas que criam uma atmosfera e que provocam uma sensação, uma emoção. Que cooptam o espectador no momento presente, que o fazem mover-se na sua poltrona e pulsar dentro do seu corpo, que o possibilitam sentir-se vivo, e nessa vivência, pertencer a um coletivo.

Gostaria de explicar que tomo como inspiração o que Gumbrecht (2010) discute sobre a experiência estética para pensar uma experiência poética vivenciada como atriz. O autor que me inspirou não organiza um pensamento que se refere ao contexto no qual eu o utilizo, não tratamos do mesmo objeto. Gumbrecht considera a experiência de fruição, e eu tomo suas ideias para pensar o fazer artístico. Ainda assim, sua maneira de construir sua reflexão me oferece um material insubstituível.

---

<sup>9</sup> Ao mencionar características que Peter Brook considerava fundamentais para os atores nos anos 1970, Bonfitto comenta que "[...] é possível considerar como qualidades humanas [...] os modos de expressão ou ocorrências expressivas que não são redutíveis a signos, tais como esforço, ritmo, gravidade, tensão muscular, o 'grão da voz' etc." (2009b, p. 90). Compreendo esta irredutibilidade, em termos vocais, para além do que se designa por timbre, mas como o conjunto particular que ouvir uma voz pode oferecer e que, de resto, é tão intraduzível quanto as outras características apontadas por Matteo Bonfitto.

O termo intensidades, eu o colhi em Gumbrecht, e creio que acompanhar suas considerações acerca dessa escolha pode colaborar para que se compreenda as implicações que desejo fazer emergir. Para o autor alemão, "[...] falar de 'produção de presença' implica que o efeito de tangibilidade (espacial) surgido com os meios de comunicação está sujeito, no espaço, a movimentos de maior ou menor proximidade e de maior ou menor intensidade" (GUMBRECHT, 2010, p. 38-39). Ele expõe um certo jogo ao escolher essa palavra, o que lhe confere valor.

A noção de intensificação nos faz entender que nas culturas de presença não é raro quantificar aquilo que não estaria disponível para quantificação numa cultura de sentido: as culturas de presença quantificam as emoções, por exemplo, ou as impressões de proximidade, ou escalas de aprovação e de resistência (GUMBRECHT, 2010, p. 113).

Mas quando ele conta o que desejava oferecer a um grupo de alunos de um curso de *Introdução às Humanidades*, de expô-los a diferentes tipos de experiências estéticas — campo "muito mais amplo do que o conceito de 'experiência estética' consegue abranger" (GUMBRECHT, 2010, p. 125) —, é que se revela a adequação e excelência da sua escolha do termo intensidade, que eu trouxe para esta tese. Gumbrecht desejou ser um professor capaz de "[...] evocar nos alunos e fazê-los sentir momentos específicos de intensidade que [...] recordava com prazer e, sobretudo, com nostalgia [...]" (2010, p. 125). O autor, então, desfila situações que lhe causaram sensações de arrebatamento, seja diante de peças musicais, poesia, esporte, pintura, pessoas e objetos diversos do mundo.

Não existe nada de edificante em momentos assim: nenhuma mensagem, nada a partir deles que pudéssemos, de fato, aprender - por isso gosto de me referir a esses momentos como 'momentos de intensidade'. Provavelmente porque o que sentimos não é mais do que um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas. A diferença que fazem esses momentos parece estar fundada na quantidade (GUMBRECHT, 2010, p. 127).

Por ser a presença algo inapreensível — e porque eu investiguei um aspecto ainda mais fugidio da presença que é a ausência do ator —, escolhi a noção de intensidades de ausência, por *empréstimo* de Gumbrecht, como algo que se estabelece através de impactos quantitativamente mais ou menos intensos, que

eleva de diferentes níveis o "funcionamento de algumas das nossas faculdades" (GUMBRECHT, 2010, p. 127) de modo que são capazes de serem percebidos e mesmo fruídos — e por outro lado, estudados e discutidos.

Talvez o laço de irmandade dos temas que escolho — a presença e a ausência do ator — seja perceptível na necessidade de ambos do acontecimento de tempo e espaço compartilhados, situações que o ator estabelece consigo em cena, na maneira de se organizar e também com quem o vê, a quem provoca com alguma intensidade a partir da sua ação: a recepção é o que completa a criação artística.

A questão de Corinne Enaudeau que antes me seduzia — "[...] Resta que compreendamos como a ausência se faz presença. Como do nada, da vacuidade do ator pode surgir algo: a efetividade do teatro" (ENAUDEAU, 2001, p. 34-35) —, eu não tenho meios para respondê-la. Precisei adequar meus objetivos *ao tamanho das minhas pernas*. Direciono meus esforços para elucidar quais foram os recursos utilizados por mim na criação de certas intensidades de ausência observáveis nas cinco figuras do *Cinco Tempos* e para narrá-los. Tornar palpável alguns recursos que aproximam o ator da ausência na atuação — eis meu mote para os próximos capítulos.

Deixei-me inspirar pelo texto de Jacques Copeau apresentado anteriormente<sup>10</sup> e me permiti permear sua poética nessas minhas Intensidades de Ausência, ao relacionar trechos do seu texto com cada um dos capítulos, como consta a seguir.

1. Ausência como Imobilidade – "Imobilidade" (COPEAU, 2011 p. 22) foi relacionada à figura dos *Pensadores*; 2. Ausência como Presença – "Controle da imobilidade" (COPEAU, 2011 p. 22) é a ideia que aportei à *Mãe do Menino Moribundo*; 3. Ausência como Omissão – "Um ator deve saber se calar, escutar, responder, guardar a imobilidade, começar um gesto, desenvolvê-lo, retornar à imobilidade e ao silêncio, com todas as nuances e seminuanças que comportam estas ações" (COPEAU, 2011 p. 22) serviu para discutir a *Mulher do Carlos*; 4. Ausência como Real – "Partir do silêncio e da calma" (COPEAU, 2011 p. 22) foi tomado para problematizar meu *Depoimento* e 5. Ausência como Experiência – "Nós buscamos uma harmonia perdida" (COPEAU, 2011 p. 22) foi a frase que relacionei à criação da figura da *Diva*.

---

<sup>10</sup> Cf. citação da página 30.

## 2 AUSÊNCIA COMO IMOBILIDADE

[...] existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa.

BENJAMIN, 1993, p. 223

Devemos reconquistar a ingenuidade infantil, através de muitos anos de exercício na arte de nos esquecermos de nós próprios. Nesse estágio, o homem pensa sem pensar. Ele pensa como a chuva que cai do céu, como as ondas que se alteiam sobre os oceanos, como as estrelas que iluminam o céu noturno, como a verde folhagem que brota na paz do frescor primaveril. Na verdade, ele é o oceano, as ondas, as estrelas, as folhas.

SUZUKI, 2002, p. 12

Quando o público entra no teatro para assistir a *Cinco Tempos para a Morte*, quatro atores já estão sobre o palco. A luz ainda não está a postos, como a dizer: olhem. Mas mesmo no *lusco-fusco* que deixa adivinhar o tablado, as figuras que pouco se movem são perceptíveis. O silêncio é o início do espetáculo, assim como a mobilidade reduzida daqueles quatro corpos. Enquanto os avisos ao público são veiculados, reverberando a voz desta que vos escreve, observa-se, aqui e ali, com uma parcimônia notável, alguns movimentos que denunciam que a vida pulsa sobre o palco.

Ao terceiro sinal, um deslocamento maior do único ator e respostas discretas em termos de mobilidade das três atrizes dão a entender que existe uma ligação entre eles, mesmo que a comunicação não seja direta nem passe pelas convenções do olhar. A sobriedade se completa nos trajes escuros do quarteto, rompida em alguns claros, mas não em cores explodidas, consumadas.

Os olhares são difusos, como se atravessassem o espaço e não pousassem em lugar algum daquele universo. Quando alguém se dirige a algum lado, reverbera nos outros uma parte da vitalidade daqueles passos, como se fosse o ar a propalar a energia que propõe reacomodações na ocupação do espaço.

Em determinado momento, uma atriz toca no seu colega, e o som de uma flauta ecoa para logo cessar. Nos desdobramentos das poucas manifestações, outro toque se concretiza em outra dupla, ao qual corresponde um novo sinal sonoro. Sopros. Essa dinâmica acontece uma vez mais. No próximo contato físico sobre o

palco, a música assume sua chegada à cena. E cumprindo seu destino, a música vibra a todos. Depois disso, todos se olham e enxergam um grande armário atrás do grupo. O armário se move e as pessoas já pertencem àquele contexto e habitam visivelmente esse mundo.

Escrevo isso ao observar o vídeo do espetáculo que tomo para análise de todo esse estudo e tento pensar através dele, um registro do espetáculo do dia 27 de agosto de 2011, no Teatro Renascença, em Porto Alegre.

É claro que pinço percepções variadas que guardo na carne da memória e escrevo sobre elas com palavras. Não tenho como falar dos tempos, dos ritmos, das variações ou do presente, tampouco tenho como voltar à inocência de quem não sabia estar pesquisando. Mas como criar é caótico, misturo aquilo que recolho do que lembro ter feito e uso, junto com tudo mais que encontro, para me perguntar (sou excessiva, trabalhar a medida é difícil para mim).

Se voltássemos ao *Cinco Tempos*, à cena de *Os Pensadores* e eu fosse contar esse percurso a partir do vivido, a história seria outra.

Estar no palco quando a plateia entra é, para mim, um facilitador. O jogo dos *Pensadores*, como chamo essas figuras, já está estabelecido. O estado que precisamos atingir está ali pousado, mas é tão delicado que um voo mais autônomo ou qualquer lampejo emocional pode matá-lo. Assim como em toda meditação, a respiração é a minha guia. A atenção é ativa, como se eu fosse um grande ouvido.

Embora não sejam oferecidos estados emotivos, o jogo do *Pensador* instaura uma densidade no ambiente, como se a matéria que nos envolve tivesse mesmo outra natureza, como se fosse palpável pela vista. Meu ritmo tende a ser pouco ágil, paro em algumas posições e custo a manter-me imóvel. Mantenho-me imóvel?

Minhas respostas são simples cruzar e descruzar dos braços, olhar em uma e em outra direção, recuar, avançar, entregar-me ao abraço, caminhar até pegar a mão de Thiago Pirajira, o ator mencionado, sem olhá-lo. A lógica desses passos não parte da visão, mas de algo que internamente procura um equilíbrio escorregadio. Ceder-me ao escuro no espaço. Como se todo o jogo fosse suspenso, instável, incerto e não sabido.



**Imagem 2 – Thiago Pirajira e Gisela Habeyche em *Cinco Tempos*.  
Teatro Renascença, 2010. Foto de Claudio Etges.**

Desde o início, trabalhei o olhar como se ele fosse algo indireto. Os olhos, estando pousados em determinado ponto, não me levam a olhar uma imagem, mas a tatear as sombras em volta de tal ponto, como se aquilo que se forma dentro da minha retina fosse o que estou olhando, algo que não se projeta no espaço, mas está dentro de mim. Tenho a impressão de inverter o que aprendi em física sobre a função do olho, desfoco o que vejo e tento ampliar a margem desfocada até o ponto em que o gesto não exija movimento perceptível dos músculos implicados, que não doa nem nada assim.

A cada estímulo de som ou decorrente de deslocamento dos outros, é como se algo me atingisse e se mexesse dentro do meu corpo de um jeito a sair de mim pequeno, sutil, como um incômodo que não se deseja manifestar, mas que vence a conformação estabelecida e rompe qualquer ilusão de harmonia. Quando paro, enfrento dura prova e sofro. Tento me manter ali por um pouco mais de tempo. Convido-me a isso. Ao mesmo tempo, convido cada pensamento que chega a partir. Minha intenção é esvaziar, abrir mão de qualquer elemento que surja.

Não quero produzir nada que possa ser legível, e para isso, tento abrir mão de qualquer intenção, sair do controle estando no centro dele. Há um esvaziamento e mesmo uma anulação de pulsões, mas ao mesmo tempo, mantenho um certo tônus, a mente (in)quieta, a coluna ereta e o coração (in)tranquilo.

Meu objetivo neste capítulo será compartilhar alguns passos do processo de criação de uma figura que joga em *Os Pensadores*, cena que abre *Cinco Tempos*, para indagar como um estado de ausência pode ser trabalhado a partir da imobilidade.

Para começar, é preciso contar que a cena e a figura em questão tiveram origem em um exercício dirigido por Gilberto Icle com diversas variáveis na sua proposição e realizado à exaustão, exercício esse cujos fundamentos foram formulados por Étienne Decroux. A ponte entre esses dois encenadores é Thomas Leabhart, que estudou com Decroux de 1968 a 1972, — período em que também foi assistente, tradutor e ator nas peças dirigidas pelo mestre francês. Leabhart ministra cursos que "[...] por um lado, visam a desenvolver a presença cênica do ator através da técnica de Decroux e de outro, a explorar a questão da composição" (PEZIN, 2003, p. 522), e em algumas ocasiões, Gilberto foi seu aluno.

Mesmo advertida de que "[...] metade da arte narrativa está em evitar explicações" (BENJAMIN, 1993, p. 203), é fundamental dar a conhecer o que, mais do que um procedimento, é uma estratégia metodológica. Considero que tal exercício de Decroux encerre a lógica decrouxiana, que parece ser um jeito particular de entender não apenas a arte do mimo, mas o teatro e o modo de viver do seu tempo. Isso abarca toda uma codificação criada por ele para a arte do ator, codificação exemplar para quem deseja "evitar as explicações" da interpretação tanto no palco quanto na plateia, quer dizer, tanto a atuação interpretativa do ator quanto a interpretação no sentido de leitura, decodificação da parte do público<sup>11</sup>.

Se, por um lado, a grandeza da obra de Decroux jaz sob minhas interrogações e pode me fazer encaminhar considerações importantes no estabelecimento da imobilidade como constituidora da ausência do ator, por outro lado, um longo caminho de descobertas das possibilidades desse exercício foi

---

<sup>11</sup> Adio uma definição sobre o que entendo por interpretação do ator e interpretação em geral para o segundo capítulo desta tese, que se ampara sobre este tema e oportuniza problematizá-lo de uma forma contextualizada.

realizado no processo de criação em foco. Os inúmeros arquivos de que disponho perfazem um extenso catálogo das ineficiências surgidas nessa busca.

Saliento que apenas após esse percurso de criação é que contatei a obra escrita de Decroux e, junto com ela, os relatos e a memória afetada e afetuosa de histórias contadas por quem estudou com ele. Então há, necessariamente, uma larga distância entre a prática que realizei e as ideias que posteriormente agitaram aquelas ações incipientes que até hoje não me satisfazem plenamente como exercício, ainda que cumpram a contento as necessidades de *Cinco Tempos*.

Asseguro que tantas e tão complexas implicações seriam o bastante para empreender uma tese, quando disponho apenas de um capítulo para friccioná-las. Mais drástica ainda se torna minha necessidade de restrição, se considerar outros tantos autores aos quais desejo dar voz para tecer essa rede de interrogações.

Opto, pois, pela considerável redução das observações do material empírico, privilegiando os momentos iniciais desse percurso, que mostram quase uma adivinhação dessa possibilidade de ausência. Momentos em que as inconveniências das minhas respostas ao que é solicitado — e, portanto, da minha atuação — são veementes. Tomei também o registro da cena do espetáculo, além dos meus diários e da minha memória para, a partir disso, iluminar minha prática pela sabedoria do mestre, empreendendo uma tentativa de diálogo entre o vivido e aquilo que foi estudado a posteriori.

Como não tive a sorte de ser aluna de Decroux, observo meus desacertos ao trilhar de longe um caminho desenhado por ele e aproximo suas apaixonadas lições de alguns de meus equívocos, como um recurso para elucidar o que persigo compreender. Assim, espero estreitar/amparar com a teoria algo que, na prática observada, não tem como se sustentar. Afinal, é evidente que, apesar de muitas semelhanças, o que existe são dois caminhos que seguem direções bastante distintas. Se os tranço, é para que pensemos.

Tal escolha se justifica ainda por aspectos comuns aos dois universos em questão: o primeiro, pelo fato de se tratar de uma cena que não utiliza a fala, o que, de certa forma, mantém as características do *exercício* de Decroux; o segundo se relaciona com a inconformidade decrouxiana de que o texto dramático fosse escrito antes da obra, o que coincide com os modos de produção da dramaturgia na

UTA, em que partimos dos investimentos dos atores, da cena e seu contexto para chegarmos a um texto, e não o contrário.

### **Monsieur Decroux**

Pode parecer estranho que eu mencione com insistência o trabalho de Decroux, que eu não trago no meu corpo, e mais ainda, algumas referências que farei ao mimo corpóreo, sua invenção pela crença ("Eu apenas inventei a crença nisso [no mimo]" (DECROUX, 1994, p. 33) e dedicação de toda uma vida, mas talvez gostem de imaginar, junto comigo, que essa é uma maneira de filosofar sobre as questões que reviro, dar-lhes fundura, ancoragem. E aceito seu convite de acreditar que o "[...] ator nada mais é do que um mimo" (DECROUX, 1994, p. 177)<sup>12</sup>.

Se, de fato, é possível filosofar a partir do mimo, isso se dá devido à estatura e à exemplaridade do seu caráter, o que Decroux evidencia em várias oportunidades. "Lembrem-se que o mimo, quando ele quer ser superior, faz os movimentos com seu corpo para evocar os de sua alma. O que Freud nos faz dizer, o mimo nos faz realizar" (DECROUX, 1994, p. 155).

Para Decroux, o mimo é a mais exemplar das artes de representação. "Ele se levanta entre as artes como um profeta. É o único que poderia dizer: 'Aquilo que eu penso, eu o faço. Eu sou, ao mesmo tempo, o sujeito e o objeto. Eu sou o artesão e sou também a matéria'" (DECROUX, 2003, p. 107).

Mas se o trabalho de Étienne Decroux aportou algo tão fundamental para as artes da cena, por que, de uma forma geral, não o conhecemos? Por que Decroux não figurou como um dos grandes mestres nos ensinamentos que recebi na minha formação? Tal impressão seria apenas minha? Estaria a grandeza do seu trabalho restrita ao mimo corporal?

Eugenio Barba avalia que "[...] o caráter fugidio do nome de Decroux faz pensar sobre uma das grandes injustiças do teatro do século XX" (BARBA, 2003, p. 15), pois Decroux "[...] não ensinava somente as 'bases científicas' do trabalho do ator, mas uma maneira de 'posicionar-se' que nas posturas físicas e nas composições de movimentos ressoava no comportamento ético e espiritual" (BARBA, 2003, p. 16). Referindo-se a Decroux, o encenador italiano afirma que "[...]

---

<sup>12</sup> Estou dizendo que tomo o que se diz acerca do mimo para o ator, não que tome o ator como mimo.

seus textos, suas falas, tudo o que ele transmitiu oralmente a seus alunos e que estes foram capazes de me fazer compreender, influenciaram muito minha reflexão sobre a *presença* do ator" (BARBA, 2003, p. 17).

Barba admite que mesmo na base do seu trabalho — base esta que me auxilia a interrogar minha compreensão de atuação —, a arte desenvolvida por Decroux foi e é imprescindível: "[...] seu conhecimento do nível pré-expressivo do trabalho do ator, do como construir a presença, do como saber articular as transformações da energia continua sem par na história do teatro do século XX" (BARBA, 2003, p. 21). É evidente o quanto o mestre francês influenciou aqueles que nos influenciaram, quer dizer, depreendo que, indiretamente, recebemos algo dele. Descubro-o ao mergulhar na obra de Decroux, que não me parece restrita ao mimo, muito antes pelo contrário.

O livro escrito pelo pai do mimo corporal, *Parole sur le mime* (1994), assim como a obra organizada por Patrick Pezin (2003) contendo entrevistas com Decroux e diversos testemunhos do trabalho do mestre, ajudam a compreender que a intenção de subtrair a fala do mimo foi uma escolha para permitir o desenvolvimento da arte corporal. "Esta forma tão particular de 'intolerância' artística [...] não é o resultado de um julgamento, mas de um exercício" (BARBA, 2003, p. 18).

Em seu livro, Decroux faz referências e relações com o uso da fala, do texto. Ocupa-se também do teatro, e não somente do estilo para o qual escolheu se dedicar, o mimo corpóreo. Depreendo que Decroux amava as palavras, as metáforas, a poesia, a música e a arte da retórica, e vários *depoimentos* da obra mencionada desenham-no como um excelente orador e também como um mestre inigualável. "Vocabulário, explicações, imagens, analogias, Étienne Decroux era uma verdadeira orquestra de pedagogia, em tudo consciente da imensidão do trabalho a realizar" (SOUR, 2003b, p. 459).

É, de fato, monumental o trabalho de um ator quando tomado assim, com o âmago do viver. Admitir essa grandeza ajuda a considerar porque enfrentei uma árdua tarefa na criação da figura dos *Pensadores*, da mesma forma como me pareceu difícil o aprendizado de alguns alunos de Decroux (PEZIN, 2003).

Mas se por um lado, houve injustiça no tardio reconhecimento de Decroux, Barba reavalia o estado das coisas.

Poderíamos inverter o paradoxo da injustiça e dizer que Decroux foi o mestre mais influente, o único a se aparentar aos grandes mestres clássicos asiáticos, para os quais é impossível separar a doutrina, a tradição, o caráter pessoal, o timbre de uma voz, a maneira de se enfurecer ou de fazer humor, de ser doce ou distante (BARBA, 2003, p. 20).

Observo o aparentar aos mestres asiáticos mencionado por Barba, em algumas noções de Decroux sobre a relação da mente humana com o movimento, as quais abordarei brevemente e muito enfaticamente, quando ele diz que "[...] o que é precioso, é a dupla impressão do já visto e do ainda não visto a propósito de uma mesma coisa" (DECROUX, 1994, p. 102). Tal revelação me leva a pensar diretamente nos ensinamentos de Zeami — um ator japonês, nascido em 1365, que redigiu importantes tratados sobre a sua arte, o teatro Nô. Zeami afirma que "[...] a flor<sup>13</sup> nada mais é do que [o sentimento] de insólito, tal qual experimenta o espectador" (ZEAMI, 1960, p. 104). Afirma também que "[...] um meio de provocar no espírito das pessoas uma emoção imprevista, eis o que é a flor" (ZEAMI, 1960, p. 109).

Desde a primeira vez que ouvi falar da flor no teatro asiático, entendi que se tratava de algo precioso, delicado. Compreendi que quando alguma coisa absolutamente preciosa nos encanta, estamos diante de uma flor. E o que é a flor? Georges Banu entende que "[...] a flor é esta encarnação da beleza que passa e nos deixa as mãos vazias. Amar o teatro é amar as mãos vazias. [...] ao final, nas mãos do jogador não resta nada, salvo a experiência" (BANU, 1993a, p. 68). Não a tomemos por pouco.

Foi na sua larga experiência — além da tradição que recebeu através de seu pai, também ator — que Zeami se baseou para dar forma aos seus tratados, os quais Banu exalta ao dizer que eles "[...] designam as miragens a evitar, sugerem tarefas a assumir, esbanjam em conselhos de estilos a respeitar. E isso com uma justeza ainda confirmada hoje" (BANU, 1993a, p. 87).

---

<sup>13</sup> "[...] a respeito do conhecimento da flor, é preciso primeiro que se compreenda, por exemplo, observando as flores desabrocharem, as razões que me levaram, por analogia, a aplicar [a noção] de flor a tudo. Então isto que se entende por 'flores' é o que, sobre as dez mil árvores e as mil ervas, eclode cada uma no seu tempo, e é porque, vindas na sua hora, insólitas, que nós as apreciamos. O mesmo para o sarugaku [A tradição secreta da transmissão da flor da interpretação], o que, no julgamento do espectador, é reconhecido como insólito, é aquilo que constitui o princípio do interesse. A flor, o interessante, o insólito, esses três conceitos concernem a um mesmo espírito" (ZEAMI, 1960, p. 103) [1948].

Pode parecer que eu tenha abandonado meus propósitos ou esquecido da figura dos *Pensadores*, mas precisei distanciar-me para tensionar meu ponto.

Em *L'acteur qui ne revient pas* (1993), Georges Banu nos conta que o ator do Nô não volta para agradecer os aplausos, pois há um anonimato na função que exerce. Assim é em todos os espetáculos que mantêm vínculos com a tradição; o ator não retorna, mesmo aplaudido. "Porque aquele que foi um fantasma na cena não pode voltar a ela como indivíduo. O ator não saberá jamais se mostrar como bastando a si mesmo [...]" (BANU, 1993a, p. 18). Tal imagem, consideradas as diferenças de contexto, me faz crer que a ausência, para esse ator, é algo encarnado pelos modos de conceber e viver a sua arte.

O ator do teatro Nô age em nome de uma família, de uma casa, devota a sua vida para dar continuidade ao que seus antepassados realizaram. Sua identidade é apagada. As etapas da sua carreira, que começa com a idade de sete anos, conduzem-no, necessariamente, a partir dos cinquenta anos, a um jogo no qual a norma geral indica a não interpretação<sup>14</sup> (ZEAMI, 1960).

Banu nos conta também que nos espetáculos japoneses modernos, quando os intérpretes recebem aplausos, "[...] eles se imobilizam em cena em uma pose quase sacrificial até o último eco" (BANU, 1993a, p. 19). Imobilizar-se nessa situação é uma maneira de não se mostrar. É como se não fossem eles, mas uma foto deles que estivesse ali, uma imagem fixa cujo interior é imperceptível. Ao permanecer imóvel, não há resposta ao aplauso. O ator, assim, não demonstra uma reação à manifestação do público, pois não se mostra. Nesse caso, a imobilidade é também uma ausência.

Eugenio Barba parece querer provocar quando pergunta: "[...] será que existe um nível da arte do ator no qual ele esteja vivo, presente, mas sem representar nem significar nada?" (BARBA, 1994, p. 32). Barba, nesse caso, refere-se a algumas figuras do teatro japonês, "[...] atores que usam sua presença para representar sua ausência" (BARBA, 1994, p. 32).

---

<sup>14</sup> "Existe uma disposição do espírito que é o segredo do ator. De fato, os dois elementos, a ação e os diversos gêneros de mímicas são, sem exceção, as técnicas que fazem o corpo trabalhar. O que eu chamo de não-interpretação é o intervalo [que os separa]. Se examinamos as razões do interesse desses intervalos de não-interpretação, constataremos que se trata de uma disposição pela qual [o ator] assegura, sem o menor relaxamento, a coesão mental [do seu jogo]. É uma concentração do espírito que faz que no momento no qual você pare de dançar, no instante em que parar de cantar, ou em toda outra circunstância, em uma pausa no texto ou na mímica, você mantenha a sua guarda, conservando toda a sua atenção" (ZEAMI, 1960, p. 131).

Patrice Pavis, no seu *Dicionário de Teatro*, ao final do verbete “presença”, admite-o com um grande desafio aos teóricos colocados diante de um mistério inexplicável. Pavis estabelece esse aparente paradoxo justamente a partir de Eugenio Barba e Moriaki Watanabe, quando afirmam que “[...] ser marcadamente presente e, no entanto, nada apresentar é, para um ator, um oximoro, uma verdadeira contradição, [...] o ator de pura presença [é um] ator representando sua própria ausência” (BARBA; MORIAKI apud PAVIS, 2005, p. 305).

Eis um motivo da dimensão da dificuldade que encontrei quando retomei o exercício em análise. Por muitas vezes, buscando estados compatíveis com o jogo do *Pensador*, tive a sensação de quase me desculpar por estar em cena, a certeza de não querer movimentar meu corpo, como se na verdade eu não desejasse existir, mesmo estando ali e vivenciando aquela experiência, que continha o conflito da anulação de mim mesma.

Se tomar o oximoro — menos pelo movimento interno, pelo fazer e mais pelo viés filosófico —, é como se minha tarefa fosse tornar-me aquele homem genérico mencionado por Corinne Enaudeau (2001, p. 34-35), ou seja, o ator que fascina e repugna por ser muito (ao buscar ser todos os indivíduos) e muito pouco (por sequer ser ele mesmo). A situação na qual o nada pode ser a condição de alguma coisa, enquanto a ausência do ator é a chave da sua presença. Eis um projeto difícil.

### **A dificuldade da imobilidade**

Diferentes civilizações educam os corpos e mentes humanos de maneiras igualmente diversas, e isso faz com que seus atores *portem* sua cultura. Peter Brook explica essa situação. "Entre nós, esse instrumento que é o corpo não se desenvolve tão bem durante a infância como no Oriente. Por isso, o ator ocidental deve compreender que precisa compensar essa deficiência" (BROOK, 2002, p. 16).

Creio que essa diferença é nomeada de deficiência por Brook, porque deseja afirmar que nosso estilo de vida nos deixa, como atores, com uma falta, algo que precisa ser alcançado, uma espécie de carência. Entendo que é preciso compensar essa significativa diferença. É necessário trabalhar para descobrir a capacidade de manter a imobilidade.

Na África e no Oriente, onde os corpos das crianças não são deformados pela vida urbana e onde uma tradição viva os obriga, diariamente, a sentarem com as costas retas, a se curvarem, a se ajoelharem, a caminharem discretamente, a permanecerem imóveis, porém alertas, eles já possuem o que nós precisamos adquirir com uma série de exercícios (BROOK, 2002, p. 17-18).

Isso me leva a crer que a imobilidade não faça parte de nossos hábitos culturais. De fato, percebo-a incômoda, difícil, penosa. Trata-se de um grande desafio para o ator que não costuma se educar para desenvolver ou mesmo adquirir tal capacidade. Onde são oferecidos os exercícios mencionados por Brook? Nas escolas de formação de atores? Como exercitar para a imobilidade num mundo que disparou e vive a pressa, o extremo?

Encontro um relato interessante no qual Copeau conta sobre situações em que solicita algo que o ator não consegue executar reiteradas vezes, a despeito dos esforços empregados e da disposição em tentar alcançá-lo por uma rede de influências que se mostra como um vago ponto de partida. "O que não consegue fazer, creio, é obter calma e silêncio dentro de si" (COPEAU, 2002, p. 288). O que existe dentro do ator quando ele não consegue essa calma e esse silêncio? Peter Brook associa o medo a essa dificuldade.

Sentar-se imóvel ou ficar quieto requer muita coragem. A maioria das nossas manifestações exageradas ou desnecessárias provém do pavor de não estarmos realmente presentes se não avisarmos o tempo todo, de qualquer jeito, que de fato existimos (BROOK, 2002, p. 18).

Copeau afirma que sob o pretexto da naturalidade, o ator se excede em gesticulações. "Não sabe que a imobilidade, como o silêncio, é expressiva. Se esforça para converter seu silêncio ou sua imobilidade em expressivos por uma sucessão de pequenas ações interrompidas [...]" (COPEAU, 2002, p. 289), como se o silêncio ou a imobilidade precisassem de alguma expressão que não eles próprios. Ou talvez pensemos que é preciso fazer algo para obter o que é solicitado ou para termos presença. Consideremos que tal afirmação é fruto da reflexão, pois na busca pelo estado dos *Pensadores*, observo com evidência nos vídeos aquilo que em cena eu não consigo conter, pois me movimento. Com relação a isso, Peter Brook ensina que

[...] no teatro, onde todas as energias devem convergir para o mesmo fim, a capacidade de reconhecer que se pode estar totalmente 'presente', embora aparentemente sem 'fazer' nada, é fundamental. É importante que todos os atores reconheçam e identifiquem tais obstáculos, que nesse caso são naturais e legítimos (BROOK, 2002, p. 18).

## Imobilidade?

O "fazer nada" a que Peter Brook se refere, como ele mesmo diz, é aparente. Ao comentar o fato de Pina Baush fazer seus atores dançarem aparentemente imóveis, sentados numa cadeira, "[...] dançando no corpo antes do que com o corpo" (BARBA, 1994, p. 82), Eugenio Barba nos diz que "[...] quando o que é visível, o exterior (o corpo), não se move, é necessário que o interior (a mente) esteja em movimento" (1994, p. 82).

Barba sugere o modelo do cisne que desliza sobre a água, cujas patas, fora do alcance dos nossos olhos, trabalham sem descanso: "[...] no movimento, imóvel; na quietude, inquieto" (BARBA, 1994, p. 82). Isso exige que o ator articule esses dois planos — um externo, que é o corpo e outro interno, relacionado com o pensamento, o espírito, a mente.

O caso da presença imóvel e viva é o ponto limite de um problema fundamental do ator: como manter o pensamento e a ação ligados entre si. Para impedir que se afrouxe e que se perca, o vínculo é mantido em tensão por uma diferença de potencial<sup>15</sup> (BARBA, 1994, p. 83).

E para exemplificar o que seria essa diferença de potencial, Barba refere-se a uma lei do tratado *O espelho da flor*, de Zeami, na qual é preciso "[...] mover o espírito a dez décimos, mover o corpo a sete décimos" (ZEAMI, 1960, p. 115). O que a princípio lembra um enigma, pode ser *desvendado* com auxílios.

A respeito dessa lei, o tradutor de Zeami comenta: "[...] este princípio define a estilização do gesto próprio do nô. A mímica, por consequência, não será realista: ela responde a uma verdade interna que deve estar sempre presente ao espírito" (SIEFFERT, 1990, p. 335). Isso quer dizer que o corpo "[...] deverá adotar uma

---

<sup>15</sup> "Ensinar-nos na escola que, quando um sistema físico possui uma diferença de potencial, está apto a realizar um trabalho, ou seja, a 'produzir energia' (a água que desce de um pendur faz girar o moinho, a turbina produz corrente elétrica)" (BARBA, 1994, p. 84).

reserva e aceitar mostrar menos, estar momentaneamente abaixo do mental. Aqui a economia expressiva é lei, economia que remete às exigências jansenistas<sup>16</sup> (BANU, 1993a, p. 103). Economia é, talvez, o termo mais pertinente quando reflito sobre a intensidade de ausência dos *Pensadores*.

Se isso implica uma economia expressiva, talvez se possa pensar nas oscilações já referidas entre efeitos de sentido e de presença de Gumbrecht (2010) e crer que esse tipo de atividade seja mais propício a deflagrar os efeitos de presença. Algo que é apreensível pela materialidade do corpo compartilhando o mesmo tempo e o espaço, ainda que permita interferências de efeitos de sentido, pois como Barba nos alerta, "[...] a ação não possui um significado próprio por si mesma. O significado é sempre fruto de uma convenção, de uma relação. O próprio fato de que exista uma relação ator-espectador implica que significados sejam produzidos ali (BARBA, 1994, p. 150). É imprescindível sublinhar, como já foi dito, que Gumbrecht fala da experiência estética do espectador e eu faço uma apropriação disso para pensar a experiência poética do ator.

A economia expressiva mencionada me faz pensar no que Étienne Decroux comenta, da dúvida e desconfiança do mimo em relação a agir, dúvida que me acomete durante todo tempo no jogo dos *Pensadores*, e do duvidoso conselho de se abster de agir na dúvida, "[...] porque para se manter é preciso agir" (DECROUX, 1994, p. 70). Decroux explica que "[...] tudo se move no nosso entorno. Não temos, quando paramos, nada parado além de nós. Nossa abstenção deixa acontecer o ato de um outro e é sua causa, por assim dizer. Assim, fazer nada é um ato" (DECROUX, 1994, p. 70-71).

Trata-se do que ele, Decroux, chama de imobilidade móvel, um estado dinâmico internamente, que sustenta uma aparente imobilidade. "É imobilidade móvel a pressão da água sobre os diques, o vôo restrito no mesmo lugar da mosca detida pelo vidro, a queda adiada da torre que inclinada se detém" (DECROUX, 1994, p. 71). Seu ex-aluno, Ingemar Lindh, reformula o modo de mencionar a mesma coisa, que seria "[...] executar a intenção na imobilidade" (BARBA, 1994, p. 86).

Isso quer dizer que a imobilidade não é imóvel? Decroux nos faz acreditar nesse paradoxo como sendo uma relação. "O fixo e o movimento dialogam. É o

---

<sup>16</sup> Segundo o dicionário *Le petit robert da langue française*, tal expressão pode estar associada à pessoa excessivamente rigorosa nas suas ideias.

regular que nos canta as glórias do irregular" (DECROUX, 1994, p. 107).

Decroux trabalha também com as imobilidades transportadas, ou os movimentos transportando imobilidades, como o da torre Eiffel levada pelo movimento da terra, o do viajante sentado dentro de um trem em movimento ou o do manequim carregado pelo lojista (DECROUX, 1994, p. 125). Talvez precisemos (re)considerar os aspectos implicados nessa relação. "O movimento não é um percurso, é uma dinâmica, algo diferente de um simples deslocamento de um ponto a outro" (LECOQ, 1997, p. 32).

Ao me acercar dessas noções, cada vez mais compreendo por que foi extremamente difícil o percurso que vivi nos *Pensadores* e o motivo pelo qual ele mexia tanto comigo. Percebia estar diante de um enigma, como um koan<sup>17</sup>, para o qual jamais encontraria resposta correta. Não se trata de realizar um extremo ou outro, mas uma medida entre ambos, um diálogo silencioso entre eles: não sabia se a tarefa dizia respeito a mover-me ou a manter-me imóvel, e creio que não a atinjo se escolho qualquer uma das alternativas em detrimento da outra.

Jacques Lecoq, ator e professor francês, nas suas aulas trabalhou com o mimo, com o bufão e, muito especialmente, com vários tipos de máscaras, entre elas, a máscara neutra. Teve mais de 5000 alunos<sup>18</sup> na escola que fundou em 1956, escola que eu vi, com meus olhos, que continua viva, mesmo depois de sua morte.

Assisti à *dernière* apresentação de 2012 dos alunos de Lecoq. Percebi uma precisão e um acuramento no que eles jogavam que me pareceu reluzente, fresco. Tocou-me. E ao mesmo tempo, há algo de uma técnica límpida. Em seus escritos, Lecoq considera que "[...] o importante é reconhecer as leis do movimento a partir do corpo humano em ação: equilíbrio, desequilíbrio, oposição, alternância, compensação, ação, reação" (LECOQ, 1997, p. 47).

---

<sup>17</sup> "O misticismo oriental desenvolveu inúmeras maneiras de lidar com os aspectos paradoxais da realidade. [...] Os zen-budistas possuem um talento especial para mudar em virtude as inconsistências geradas pela comunicação verbal; e, com o sistema koan, desenvolveram uma modalidade única, inteiramente não verbal, de transmissão de seus ensinamentos. Os koans são enigmas absurdos, cuidadosamente preparados com o fito de fazer com que o estudante do Zen se aperceba, do modo mais dramático, das limitações da lógica e do raciocínio. O palavreado irracional e o conteúdo paradoxal desses enigmas torna impossível sua resolução através do pensamento. Os koans são elaborados precisamente para parar o processo do pensamento e, desta forma, preparar o estudante para a experiência não-verbal da realidade" (CAPRA, 1995, p. 44).

<sup>18</sup> Disponível em: <[www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-jacques-lecoq-1076692.html](http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/obituary-jacques-lecoq-1076692.html)>.

Lecoq foi professor de Ariane Monouchkine, além de outros encenadores e atores de aproximadamente 70 países. Entre eles, duas brasileiras que trouxeram suas lições para o sul do Brasil. Refiro-me a Maria Helena Lopes e Inês Alcaraz Marocco.

Segundo Lecoq, "[...] as instruções do jogo silencioso conduzem os alunos a descobrir esta lei fundamental do teatro: é do silêncio que nasce o verbo. Eles descobrirão paralelamente que o movimento só pode nascer, por sua parte, da imobilidade" (LECOQ, 1997, p. 47). Percebo, especialmente pelo jogo dos *Pensadores*, que tal descoberta — de o movimento nascer da imobilidade — se efetivou apenas após conseguir sustentar o que a imobilidade exige, após controlar esse estado fixo-móvel.

Se para Lecoq o movimento, com as suas leis, nasce da imobilidade, para Decroux "[...] o movimento é contagioso, quem quer mover apenas a cabeça, mexe o pescoço sem o saber" (DECROUX, 1994, p. 105). Ele explica a dificuldade de mover apenas uma parte do corpo, o que implica imobilizar as demais, algo que "[...] todo mundo sabe, mas é preciso dizê-lo. Porque se crê que para estar imóvel, não se deve querer mover. Na verdade, considerando que nos movemos sem o querer, é preciso querer não se mover" (DECROUX, 1994, p. 105).

Pode parecer um mero jogo de palavras, mas com relação ao trabalho do ator, é esse tipo de detalhe que torna uma instrução precisa, pois "[...] não é suficiente que a cabeça aceite se inclinar, é preciso que o pescoço recuse. A imobilidade é um ato, nesse caso, apaixonado" (DECROUX, 1994, p. 105). Quisera ter acompanhado o raciocínio decrouxiano no tempo em que descobria o jogo do *Pensador*, para obter mais segurança em manter um jogo com a imobilidade.

O que me salta aos olhos é, mais do que uma paixão, o amor que tanto a imobilidade quanto o movimento parecem suscitar em Decroux.

Se o fato de que o pesado se mova pesadamente é devido ao peso, o fato de que o leve se mova levemente não o é menos. É necessário então que seja o pesado que se mova com leveza. A Beleza não se entrega à primeira solicitação. Ela quer provas de amor (DECROUX, 1993, p. 116).

A prova de amor talvez possa ser compreendida como pertencendo à mesma ordem moral já mencionada, manifesta na opção de o corpo imitar o

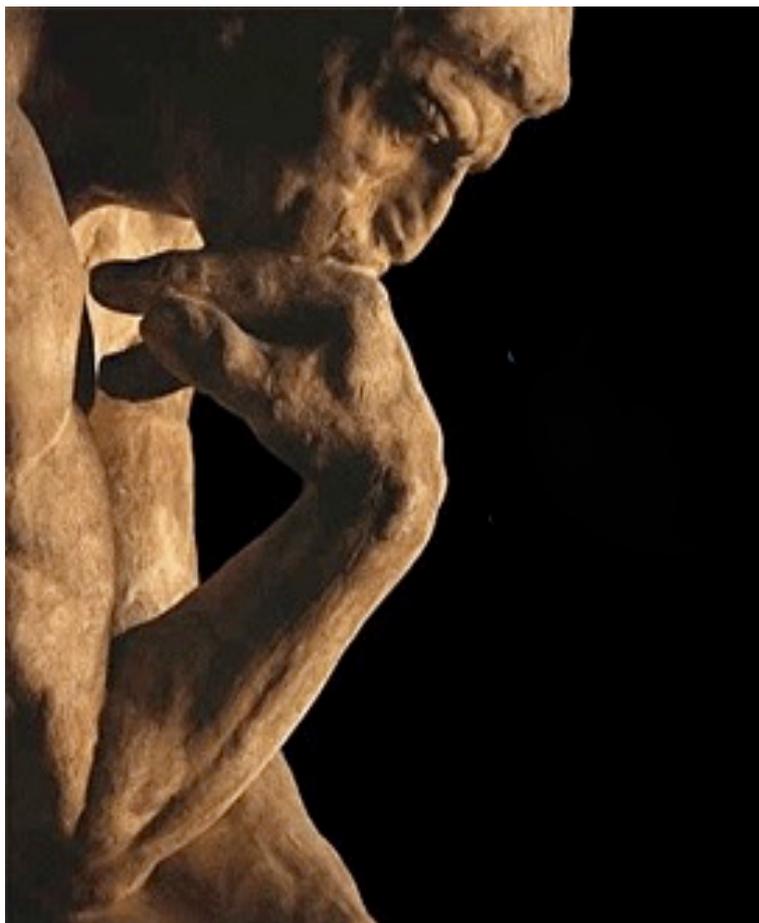
pensamento, fato que coloca o corpo em xeque. "É preciso então que o corpo imite o pensamento, não se pode delegar ao rosto esse fim porque ele, isento de peso e de perigo, não pode provar a força da alma" (DECROUX, 1994, p. 116). Tal afirmação explicita a prova hercúlea que se exige desse ator que a enfrenta: ele deve provar a força da alma, é questão ética e política. "A imobilidade tem o sentido de uma afirmação, ou melhor, de um protesto. Para além da energia, é a dignidade, é a grandeza do Homem que ela exprime" (BENHAÏM, 2003, p. 355).

Pode-se pensar, de fato, que há uma dimensão política em manter-se imóvel contemporaneamente — e mesmo em trabalhar sobre a imobilidade — nessa configuração de mundo especialmente ágil, veloz, acelerado, no qual a rapidez é norma geral. Ao trabalhar a imobilidade, cria-se uma resistência a essa tendência.

Guy Benhaïm, que recebeu sua formação de mimo corporal de Étienne Decroux e Jacques Lecoq, entre outros, é autor de uma tese na qual aborda o mimo corporal segundo Decroux. A partir do que estudou, ele depreende que, mesmo que nunca tenha expressado, "Decroux prefere a imobilidade ao movimento" (BENHAÏM, 2003, p. 356).

O que o mestre Decroux admite é que prefere "[...] a atitude ao gesto. Ela é singular, ele é demasiadamente plural" (DECROUX, 1994, p. 123), ou "[...] nossa arte é de movimento, mas o que me seduz é a atitude" (DECROUX apud BENHAÏM 2003, p. 357). Para Benhaïm, isso lhe parece paradoxal, ainda mais considerando o gosto que Decroux nutre pelas esculturas de artistas franceses como Auguste Rodin desde adolescente, pois "[...] por mais breve que seja, cada imobilidade transforma o corpo do mimo em uma escultura, a imobilidade oferece ao espectador os contornos precisos, facilmente discerníveis pelo olho e pelo espírito" (BENHAÏM, 2003, p. 357).

O ex-aluno de Decroux julga que seu mestre, ao longo da vida, encaminhou-se a uma concepção cada vez mais estática do movimento. Bernhaïm compartilha um escrito de Decroux de 1941: "Rodin [...] procura inserir em 'l'Homme qui marche' a ideia de movimento em uma atitude e nós procuramos inserir a ideia de atitude em nossos movimentos" (DECROUX apud BERNHAÏM, 2003b, p. 357).



**Imagem 3 – Recorte da escultura *Le Penseur* (O Pensador), de Auguste Rodin, 1888.**

Não por acaso, uma das categorias de jogo criadas por Decroux — categorias que por vezes se misturavam nas suas propostas e composições — é a *estatuária móvel*, um tipo de jogo no qual, surpreendentemente, o mimo não joga com as ações materiais nem com a representação de objetos. "A estatuária móvel leva o movimento onde ele não iria, é o retrato do interior" (SOU, 2003a, p. 415). Ela vai "[...] contar por um movimento [a] aventura do pensamento" (DECROUX apud SOU, 2003a, p. 415).

Corinne Soum, aluna de Decroux, também apresenta essa categoria de jogo como "[...] retrato visível do invisível, ou deslocamento mental representado por um deslocamento corporal, ou melhor: deslocamento intracorporal" (2003b, p. 415), algo que pode servir a outras categorias e, também, "[...] existir de modo autônomo e dá então o retrato mais completo da 'metafísica pela física', como se víssemos o interior do ser" (SOU, 2003b, p. 416). É justamente esse exercício avançado que é oferecido como um tema de improvisação a partir de *O Pensador*, que tomamos para nosso espetáculo e que eu escolhi para discutir neste capítulo.

A brasileira Bya Braga, em sua obra *Étienne Decroux e a artesanaria de ator* (2013), ao refletir sobre a noção de imobilidade transportada em relação à preferência decrouxiana da atitude em relação ao gesto, tece uma análise que merece ser considerada.

O aspecto ético aqui envolvido, quando Decroux busca diferenciar a gesticulação do movimento, falando em atitude, realizando-a na sua prática artística, também pode ressoar o valor dado por ele à estatuária de monumentos de pessoas e à representação simbólica que elas possuem do ponto de vista social. Portanto a 'imobilidade' a que o artista se refere traz um elogio à forma de vida plena, merecedora de algum destaque simbólico em público. Essa vida pode ser simbolizada pela atitude que envolva, especialmente, grande engajamento do corpo, um estado de prontidão do ser, com uma energia suspensa no tempo, paradoxalmente ao que a palavra imóvel significaria no vocabulário corrente, pois a relação com o tempo, nessa imobilidade, refere-se ao jogo que inclui pausa, silêncio, com suspensão temporária do movimento, bem como um modo distinto de mobilidade e dinâmica rítmica (BRAGA, 2013, p. 152-153).

Bya Braga também observa implicações políticas da imobilidade como uma "proposta de vida plena" que merece destaque simbólico em público. Braga acredita que "[...] a *atitude* decrouxiana contém um tipo de 'aptidão', uma potência, tanto quanto a flor contém o fruto [...]" (BRAGA, 2013, p. 153). Relacionado em parte a isso, Guy Bernhaïm pondera que "[...] Decroux atribui à imobilidade um papel muito particular" (BENHAÏM, 2003, p. 357), algo que tem relação com a característica fugaz das imagens imóveis nas nossas lembranças, um sem fim de detalhes efêmeros, instantes fugidios ou acontecimentos de curta duração cujo valor não é reconhecido e/ou pode ser esquecido, o que poderia ser restituído pelo mimo, pela força da petrificação em cena, como se ele pudesse fazer justiça e restituir a eternidade da memória pela imortalização do instante.

A imobilidade parece ser um ingrediente elástico e plural no corpo-mente de Decroux e alguns de seus seguidores. Trata-se de algo que é aparente, é expressivo, é um ato, é paradoxal, é preciso querer não se mover, é um ato apaixonado, é um protesto, é algo que para além da energia, é a dignidade, é a grandeza do Homem que ela exprime, oferece ao espectador os contornos precisos — facilmente discerníveis pelo olho e pelo espírito, é o retrato do interior, a 'metafísica pela física' e implica aspectos éticos. Quanto pode a imobilidade? Poderia a imobilidade ser ausência?

### Por que ausência como imobilidade?

Por que escolher pensar a ausência como imobilidade? É apenas a imobilidade que perfaz ausência? Absolutamente não. Mas é fundamental considerar que nesta experiência, não se trata de um mimo realizando o *Pensador*, mas de uma atriz que não tem o corpo esculpido com tal técnica. É a aplicação de uma ideia geral do exercício a um corpo que não acompanha as leis decrouxianas, exceto quando para. Se temos algo em comum, é justamente a imobilidade.

Trabalho a imobilidade sem todo o estofo que a técnica da mímica me daria. E ainda assim, esse recurso — e outros que sutilmente se plasmam com ele — me oferecem novas possibilidades em cena, na direção da configuração de uma espécie de ausência. A imobilidade é por onde acesso esse universo, e mesmo com minha limitação no que concerne ao gesto corporal, ela ainda tem o que me oferecer, quer dizer, o que descubro parece justificar toda a aproximação que empreendo.

A imobilidade é uma chave, mesmo que eu não conheça a profundidade do terreno sobre o qual avanço. A partir da imobilidade, posso obter a atitude mencionada por Decroux. Não desejo ser uma espécie de ufanista e divulgar levemente uma boa nova acerca da mera aproximação de uma técnica. Peço, antes, que se considere o tanto que me deixei permear pelos ensinamentos que apresento, o que talvez colabore para explicar a procura um tanto *esfomeada* pelo trabalho de Decroux.

A permeabilidade ao que surge no pensamento faz notar diferenças no meu corpo, traduzidas em outras estratégias na minha maneira de jogar. Trabalho para aprofundar, junto com a imobilidade, outros elementos pertinentes ao *Pensador*, para dar respaldo ao inusitado de estar imóvel em cena, aparentemente sem fazer nada. Não me furto em pensar que me levo, pelo *Pensador*, a novos pensamentos.

A tal figura dos *Pensadores*, ela não resta imóvel todo o tempo, mas o tanto que ela fica custa caro ao ser que não tem a imobilidade por hábito. E escolher tal expressão para dimensionar o esforço empreendido remete a uma frase de Decroux: "[...] eu só vendo coisas caras" (LEABHART, 2003a, p. 237).

Thomas Leabhart conta que os ensinamentos de Decroux foram preciosos para seus alunos, mesmo que eles tivessem fome de conhecimentos diferentes,

pois o mestre, como um grande joalheiro, oferecia as melhores jóias, fossem pérolas ou esmeraldas. Decroux sabia possuir uma gama de belas mercadorias para compartilhar.

A excelência da "mercadoria" está atrelada à dificuldade de sua obtenção, mas não simplesmente. Algo no espírito humano precisa abrir mão de si mesmo para deixar acontecer. Pressinto que o estado de ausência precisa ser sustentado, suportado, mantido e é difícil sustentá-lo. Demoro a neutralizar o interno, custo a parar o pensamento e como não logro me abandonar ao meu próprio corpo, preciso conjugar o interno e o externo a se combinarem em nada realizar. E, no entanto, "[...] a principal obrigação do ator [...] consiste em manter o equilíbrio entre o comportamento externo e seus impulsos mais íntimos" (BROOK, 2002, p. 27). É então comigo mesma esse combate? Cogitá-lo dessa maneira me encaminha aos simples e misteriosos aprendizados de Eugen Herrigel, descritos no belíssimo livro *A arte cavalheiresca do arqueiro zen* (2002). A partir dessa obra, a arte do tiro com o arco pode ser compreendida como "[...] uma questão de vida e morte, na medida em que é uma luta do arqueiro consigo mesmo" (HERRIGEL, 2002, p. 16). Ele diz que

[...] a verdadeira compreensão dessa arte só é possível àqueles que dela se aproximam com o coração puro, despido de qualquer preocupação. [...] o combate consiste no fato de que o arqueiro se mira e no entanto não se atinge, e que por vezes ele pode se atingir sem ser atingido, de maneira que será simultaneamente o que mira e o que é mirado, o que acerta e o que é acertado. Ou, para nos utilizarmos de uma expressão cara aos mestres, é preciso que o arqueiro, apesar de toda a ação, se converta num ser imóvel para, então, se dar o último e excelso fato: a arte deixa de ser arte, o tiro deixa de ser tiro, pois será um tiro sem arco e sem flecha; o mestre volta a ser discípulo; o iniciado, principiante; o fim, começo e o começo consumação (HERRIGEL, 2002, p. 17-18).

Um desafio dessa ordem me acompanhou em todas as figuras criadas em *Cinco Tempos*, em maior ou menor grau. A descoberta da ausência significou um enfrentamento pessoal entre a experiência que eu julgava ter e a dimensão de tanto que me faltava considerar. Foi como se a profundidade da questão do *ser ou não ser* do ator — refiro-me metaforicamente à afirmação shakespeareana para dizer da dúvida de como honrar o papel de ser atriz, como uma consciência mais

aprofundada dessa dimensão — tivesse vindo à tona no meu processo, e isso teve início a partir da imobilidade.

Talvez essa informação ajude a compreender por que os fundamentos decrouxianos me parecem tão significativos ao apontar o que me moveu. Eles constituem preciosidades. É como se eu tivesse descoberto o corpo do iceberg que é o aprofundamento que me convocou a uma redimensão do trabalho do ator.

Encontrei alguns artigos nos quais Thomas Leabhart compartilha as "pérolas de sabedoria das noites de sextas-feiras" (Leabhart, 2001, 2003b), referindo-se aos ensinamentos que Decroux oferecia no porão gelado e azul de Bologne Billancourt, nos arredores de Paris, na casa em que vivia e onde funcionava sua escola.

Leabhart conta que durante toda a semana, havia aulas de técnicas, e nas noites de sexta, acontecia um programa duplo. Começava por uma conferência de uma hora, na qual Decroux "[...] respondia às questões e oferecia as 'explicações filosóficas' sobre o mimo corporal" (LEABHART, 2003b, p. 431), e na segunda hora era a vez de os alunos improvisarem os temas propostos, como resposta à fala ouvida. "Obcecado pela possibilidade que essa forma de arte nascente [o mimo] pudesse facilmente desaparecer, ele havia decidido que ela sobreviveria" (LEABHART, 2003b, p. 433).

Thomas conta (2003b) que era surpreendente observar a extravagância como ele conduzia suas ideias, verbalizadas de improviso e guardando certo tom solene — mesmo estando de pijama e roupão, como costumava se vestir para trabalhar —, respondendo magicamente perguntas dos alunos que pareciam não terem sido ouvidas antes e encaminhando triunfalmente assuntos abordados muitas outras vezes de formas renovadas. Ele mencionava pensamentos que, a princípio, eram desconexos para reuni-los ao final da sua fala com admirável maestria, o que aumentava a apreensão dos estudantes sobre o momento seguinte da sessão.

Os temas de improvisação pareciam ao mesmo tempo simples e quase impossíveis. Decroux escolhia seguidamente o tema do *Pensador* (seja em solo, seja em grupo, e que ele chamava às vezes de *A meditação*). Nós realizávamos, com maior ou menor sucesso, as atitudes e os ritmos do pensamento e por vezes chegávamos ao feliz momento no qual o *Pensador* se transformava em *Pensamento Puro* (LEABHART, 2003b, p. 436).

As instruções eram breves. "Represente um pensador. Depois de um tempo, você se torna Pensamento. Emoção leva ao movimento, Pensamento cria imobilidade; Comecem" (LEABHART, 2001, p. 5). Thomas (2001) conta que as enigmáticas instruções aumentavam o desconforto que envolvia o enigma movimento imobilidade.

Não eram apenas os alunos do mestre francês que padeciam ao serem convocados para essa empreitada. Eis o enigma que me tirou o descanso e me perturba ainda tanto que me meti a escrever (que petulância). Assim como Decroux, Gilberto também não se estendeu ao explicar sua proposta. E houve toda a sorte de dificuldades incrustadas nesse percurso. Adentro, finalmente, os ensaios de *Cinco Tempos*.

Assisto ao vídeo do dia 27 de maio de 2010 no qual fizemos, pela primeira vez, o exercício que chamamos de "As cadeiras". Éramos cinco no ensaio: Gilberto, Shirley, Celina, Ciça e eu. Ciça e Celina já conheciam a proposta, apenas eu a experimentava pela primeira vez.

Naquele momento, entendi esse trabalho como uma preparação dos atores. Não me ocorria que algo disso pudesse chegar a ser utilizado em cena. Não me parecia expressivo o que resultava da proposta. Não entendia ainda a proposta, muito menos aonde ela podia chegar.

### **Uma cadeira no espaço**

Gilberto buscou um pano e colocou-o na guarda da cadeira. Disse-nos que um ator estaria sentado na cadeira e o outro estaria em pé ao seu lado, e que ao final, o pano seria colocado nas costas de um dos atores, mas não sabíamos quem o faria. Ele disse que o exercício procurava trabalhar com a neutralidade<sup>19</sup> e que os atores estariam pensando. Gilberto repertoriou brevemente algumas

---

<sup>19</sup> "Que significa o termo neutro? A máscara neutra ou inexpressiva tem um aspecto que permite ao ator interpretar todos os sentimentos possíveis sem ser ridículo. Se eu posso representar a alegria ou a cólera, o repouso ou a necessidade de atividade, morrer ou dormir, sem que ninguém perceba a dissonância entre a máscara e o que eu faço, se esta máscara me dá todas essas possibilidades, mesmo as mais diversas e contraditórias, sem ter o ar ridículo, então essa máscara é a máscara neutra. Uma máscara neutra ou inexpressiva, deve-se dizer a palavra certa, é sublime. Sublime não quer dizer que isso é bom. É quase uma palavra técnica. Sublime, neste caso, isso quer dizer que não há diante de si um homem, mas sim, o homem em geral. [...] Não somente o homem em geral, mas o homem de todos os tempos, das origens ao final dos tempos. É isso que eu chamo de sublime: para além dos limites" (DECROUX, 2003, p. 134).

possibilidades de movimento para esse pensar, como ir à frente, cruzar os braços e sentar.

Depois da primeira tentativa em dupla, de Celina e Ciça, foi pedido que retrocedêssemos um pouco e realizássemos o exercício individualmente. Gilberto observou que investíssemos no pensar e tentássemos trabalhar os ritmos desse pensar. Ele nos pediu para experimentarmos algo que ouviu de Thomas Leabhart, quando realizara com ele uma proposta muito semelhante. Thomas dizia, pela voz de Gilberto, que "em determinado momento eu me transformo no pensamento". Após Ciça experimentá-lo, nosso diretor nos informou que um ritmo era buscado e quanto mais variações de ritmo obtivéssemos nesse pensar, melhor seria.

Gilberto disse também que Thomas mencionava uma música que existia por trás, que fazia esses ritmos acontecerem. Ora, alguns antigos alunos de Decroux (PEZIN, 2003; BURNIER, 2001) mencionam as canções e outras sonoridades ardorosamente realizadas por ele, "[...] um repertório de canções populares francesas, que ele cantava ou entoava com um prazer não dissimulado e que nós repetíamos em coro depois dele" (SOU, 2003b, p. 458).

Em seguida, observo pelo vídeo, Gilberto acrescentou a informação de que poderia funcionar trabalhar às vezes com as partes do corpo, intercalando movimentos de todo o corpo com alguns nos quais apenas a cabeça ou os olhos se mexessem. Lembrem que eu ainda não tivera contato com a obra de Decroux naquele momento. Não sabia que

[...] é contrário à natureza do homem que está de pé deslocar apenas uma parte do corpo. É ainda mais contrário para ele seguir um desenho simples. Um desenho simples é, por exemplo, uma inclinação ao lado, ou uma inclinação à frente ou uma rotação. É naturalmente que o homem mistura as coisas [...] (DECROUX, 1994, p. 105).

Não conhecia as possibilidades de movimentos simples. Mesmo que eu as pensasse, meu corpo não sabia como realizá-lo. Todas as minhas tentativas de obter a simplicidade parecem ter sido áridas.

Então Gilberto pediu que encontrássemos uma dinâmica, pois a demora de variação tornava muito chato assistir ao trabalho. Assistir ao registro exige paciência. Fazê-lo também era bastante penoso. Curiosamente, esse aspecto

insuspeitado por mim e solicitado por Gilberto foi o que atraiu primeiro Decroux à arte do mimo.

Decroux conta (2003, p. 62) sua reação ao que ele assistiu como aluno da *École du Vieux-Colombier*, dirigida por Jacques Copeau, quando ele contatou o trabalho chamado de exercícios com máscaras, nos quais seus colegas mais adiantados trabalhavam o mimo, diferente da antiga pantomima, com o rosto apagado por uma máscara inexpressiva. Esse mimo não nomeado como mimo era trabalhado por Copeau como um exercício para preparar o "ator falante" (DECROUX, 2003, p. 62) que deve ser presente em cena, mesmo quando não usa a palavra. Acredito que Decroux foi tomado poeticamente.

Senti imediatamente que era muito mais poético ver as pessoas que se movimentavam sem falar. [...] Mas o que é então que eles fizeram que me marcou e que resta? Bom, antes de tudo, eram as qualidades de mudança de dinâmica. [...] Eu jamais tinha visto movimentos de ralentar antes. Eu jamais tinha visto a imobilidade prolongada ou mesmo esses movimentos explosivos, seguidos de uma repentina petrificação. Esta contribuição ao mimo — estas mudanças na qualidade das dinâmicas, esta habilidade de mover seus corpos — isto era enorme. Davam-nos a apreciar a imobilidade [...] (DECROUX, 2003, p. 63).

Num primeiro momento, contatar a imobilidade, trazê-la para cada parte do meu corpo equivalia a adentrar outro universo, tentar existir sob nova ótica que, mesmo sendo explicada pelo e para o pensamento, não era aceita pelo ímpeto corporal. Mesmo a tentativa de escandir o tempo de algum movimento restava tão alheia à lógica com a qual o corpo estava acostumado, que o artificialismo percebido travava minha sensibilidade e diluía meus propósitos de disponibilidade.

Uma das indicações que me intrigou era de que tomássemos o tempo que fosse necessário para começar. Ora, isso é algo que é tácito para nós e, portanto, sua colocação indicava um estado inicial derivado de alguma concentração. Ou será que a solicitação envolvia o fato de que a preparação que fazemos para agir, isso que se carrega antes de começar a fazer propriamente dito, já é fazer? Barba (1994) comenta sobre esse estado específico, nomeando-o como "estar decidido".

Maria Lúcia Raimundo, que foi professora do Departamento de Arte Dramática da UFRGS, uma das mestras que tive, repetia que as coisas começam

antes e terminam depois do momento que julgamos ser o momento no qual elas acontecem. Eu nunca soube onde ela colheu essa pérola. Bem poderia ter sido em Decroux, tendo em vista o que Leabhart nos diz.

Nas aulas de técnica [...] os movimentos internos, vibratórios, começavam de maneira invisível antes que os primeiros movimentos fossem visíveis exteriormente. O corpo começava a cantar por dentro, a tornar-se *'en-chanté* [encantado], e continuava a cantar depois do final do movimento visível, que terminava a improvisação. Decroux nos lembrava que o motor de um automóvel funciona antes que o automóvel comece a se mover e depois que ele para (LEABHART, 2003b, p. 436).

Naquele começo, eu ainda estava muito distante de qualquer sorte de encantamento. Pensar, passou pelo meu pensamento em alguns momentos. Cheguei a tentá-lo, mas quando tentava pensar como uma ação, pensar já não era mais pensar, era algo tão carregado de significado o que eu fazia, que saltava aos olhos como pensar não é pensar em cena.

Posso descrever brevemente a ladainha das minhas tentativas iniciais e poupá-los de assistir tal indecência, mas isso, lamentavelmente, não a torna menos cansativa. Comecei sentada mais para frente da cadeira, tendo os pés bem encostados no chão e as mãos se encostando uma na outra, com os braços apoiados sobre os joelhos. Já havia informação ali.

A qualidade do vídeo não me deixa ter certeza, mas parece que minha primeira atitude foi encontrar um tom para o olhar, experimentando diluir o gesto de ver. Logo em seguida, experimentei gestos que envolviam apenas a cabeça. É o jeito menos difícil de conseguir um movimento um pouco mais limpo, mais preciso. É mais fácil destacar a cabeça do resto do corpo do que alguma outra parte — mas talvez deslocasse o pescoço junto, como sinaliza Decroux.

Na tentativa de escandir os tempos de um gesto, acabava conduzindo-o para além do que seria mais comum, assumindo posições estranhas porque extremadas. Observo, no entanto, um investimento na busca rítmica. Tento movimentos com os dedos de um pé, que parecem gigantes e descabidos. Tento conter qualquer gesto, mas o olhar toma a dianteira e me trai. Depois fabrico interferências externas no meu jogo. Começo a reagir a estímulos vindos da minha imaginação: minto.

Quando tento retomar o estado, meus gestos já são cotidianos, não servem para a cena, muito menos para tal proposta. No intuito de encontrar um ritmo,

perco os silêncios, as pausas. Gilberto observa que há uma leve interpretação no que faço, alguma coisa além do pensar. Minhas colegas dizem que é preciso pensar sem pensar. Eles observaram que em alguns momentos, parecia que eu ouvia ou via alguma coisa e reagia a isso, o sei, tanto é que afirmei ter mentido. Mas não consegui controlá-lo. Depois de ter feito isso é que eu me dava conta de havê-lo feito. Tinha uma imensa dificuldade de não inventar coisas.

Minha segunda tentativa começa com uma boa concentração que me leva a um movimento de respirar amplamente. Respirar é uma ação que relaciona o que está fora com o que está dentro. A respiração — essa troca de ar que é alimento da vida — tem ritmos, pausas, tempos, movimentos opostos de entrada e saída de gases, de troca e comunhão com o entorno. Não é à toa que respirar é a base da meditação.

Observo pelo vídeo que depois de alguns movimentos cotidianos e duas armadilhas do meu próprio olhar, pareço um pouco mais sincera, ou um pouco menos *mentirosa*, no sentido de não agir externamente ou fabricar coisas, mas de seguir um impulso interno um pouco menos ativo do que tentara antes, mas rapidamente volto a externalizar o olhar e a assumir posturas demasiadamente cotidianas. Um fiasco: cruzo as pernas, mexo no cabelo, enterro o rosto na mão quando o cotovelo está apoiado no braço da cadeira. Quando Gilberto diz "foto" — que é como ele encerra o exercício —, minha postura é completamente inconveniente para o propósito que buscava. Gilberto diz que uso sempre um pouco de estar contando algo, diferente do que interessa.

As indicações de meu diretor, ciente de que trabalhava com atores desprovidos tecnicamente do que Decroux trabalhava nos corpos de seus alunos, nos guiavam pacientemente nessa busca, uma busca diferente da de Decroux, apesar das semelhanças. Se recolher suas indicações, encontro que "o desafio do exercício é não inventar coisas"; que "a precisão do movimento pode auxiliar no estabelecimento do jogo"; que "o chão é um elemento muito difícil de ser trabalhado"; que "não se pode olhar com os olhos nos olhos"; que "faltou conexão e faltou aproveitar o movimento do outro pra criar um ritmo comum"; que podemos nos "tocar, desde que não tenha olho no olho; algo simples como uma mão no ombro, um abraço, um toque, mas experimentar encostar no outro de algum jeito".

Gilberto afirma que há ocasiões em que quase se estabelece uma conexão entre nós, mas é como se não prestássemos atenção no tempo do outro, e pergunta se entendemos o que ele quer dizer. Nós ainda não entendíamos, ao menos não o respondíamos com atitudes apropriadas. Hoje eu penso na escuta mais do que em outro sentido, quando se trata do coletivo dos *Pensadores*.

O registro mostra que discutimos algumas possibilidades de ver, de como externalizar ou não o olhar. Gilberto diz crer ser possível olhar para fora e não interpretar. Interpretar, nesse contexto, quer dizer criar pequenas histórias que justificassem algum movimento, o que ocasionava uma atuação com intenções alheias ao simples existir naquele momento. Ele pede que relaxemos o rosto e a testa. E reclama da falta de reação. Reagir, nesse caso, é o modo de estabelecer alguma comunicação, por mínima que seja. Gilberto diz que utilizo gestos que contam alguma coisa e que por isso não funcionam.

Gilberto acrescenta à lista do que não funciona o fato de ficar de costas ou de ficarmos na frente da outra, duas formas pelas quais também a máscara não funcionaria. Gilberto diz que, às vezes, é a interpretação, e em outros momentos, é a imprecisão do movimento o que impede que a conexão entre nós se estabeleça, pois não se compreende quando um movimento chegou ao fim. Ele nos diz que demora um tempo para conseguir apaziguar essas artimanhas. Gilberto enfatiza que o que é buscado pode ser muito menos do que estamos fazendo.

Na continuação da mesma filmagem, observo que todas as atrizes manifestam desconforto e apresentam dificuldades para executar o jogo. Verbalizo algo de que me dou conta, de que quanto menos acontece na cena, mais acontece internamente na gente que a observa, como se buscássemos encontrar uma justificativa para o que vemos, mais eu trabalho como espectadora para preencher as lacunas do que observo. Gilberto responde que quando não acontece uma conexão, nós, como espectadores, não imaginamos nada, mas que quando alguma conexão surge, nós vemos algo que não necessariamente estava presente na proposição da cena.

Houve um momento no jogo das colegas no qual meu pensamento foi para as esperas das cenas de velório, algo que trabalhamos em ensaios anteriores, mas que agora havia cores e qualidades que antes não haviam surgido, pois lá acabávamos falando e agindo desnecessariamente, e aqui surgia algo que podia ser

aproveitado naquelas improvisações. Mal sabia que encaminhávamos justamente a referida cena.

Não tinha certeza de saber identificar, como observadora, aquilo que é interessante. Gostaria de saber se o que é valioso para um também o é para os outros. Gilberto afirma a surpresa e a mudança do que estava em curso como fatores interessantes. Ciça pensa que algo de cinestésico é importante no jogo, que precisa de uma qualidade concentrada de atenção, o que por si cria certa tensão.

Gilberto aponta pequenos gestos que se repetem e chamam a atenção, e pede a definição de início, meio e final de movimentos, sem serem robóticos, mas trabalhar um desenho preciso da ação no espaço. Pensamos em aquecimentos que auxiliassem a obter esse estado, trabalhando segmentações do corpo e precisão de movimentos. Gilberto diz que na mímica, há todo um trabalho de segmentação do corpo, e que nós não somos tão atentos a isso.

Meu registro no diário de trabalho do que realizamos nesse dia que acabo de mencionar é honesto e breve<sup>20</sup>: “exercício simples e podre de difícil. Flagro-me interpretando — no mal sentido. Finjo ouvir sons, enxergar coisas. Fabrico movimentos falsos na vã tentativa de preencher o vazio”.

Fiquei tomada por essa proposta. Fora do ensaio, o *enigma* me vinha ao pensamento. Era claro que precisava descobrir um estado especial que viabilizasse esse jogo, o seu *como* e o seu *o quê*, que se fundiam ao me desacomodar. Não sabia que ganhara um tipo de koan para embalar minhas inquietações.

Dia 31 de maio, voltamos a esse trabalho, e dessa vez anotei: “Difícil. Gilberto me disse que consegui um pouco mais de neutralidade — eu informava muito na outra vez que fiz o exercício”.

No dia 1º de junho, trabalhamos o exercício em duplas, e cada um com um objeto — o que evoluiu para três cadeiras e quatro atores — o tomamos para improvisar, buscando ao mesmo tempo compreender a dimensão da proposta e como realizá-la. Associamos a ele a ideia de cena, mas mesmo assim, não queríamos que fosse explícito nenhum caráter. Na manhã seguinte, voltamos a tentar essa ideia. Meu relato constante do diário de bordo:

---

<sup>20</sup> Sempre que eu utilizar citações cuja fonte não estiver mencionada, é porque estou usando meu diário de trabalho como referência desses recortes.

Entrei muito carregada no trabalho. Quase impossível deixar a significação para quem vê. Sou pesada. Gorda. Lenta. Percebo que preciso suspirar de tanto em tanto. Pequenos e quase imperceptíveis suspiros. Será que tentar contê-los criaria alguma tensão não legível? Algo suficiente para não descrever nada com minha ação, mas que me mantivesse viva, acesa, presente? Como chegar a esse pensamento ou imagem do pensamento com ritmo, surpresa e junto dos outros? As relações/não relações seriam a chave? Tentava não colar imagem alguma ao meu próprio imaginário e me frustrava porque não conseguia. Será que isso que tenho imaginado como imaginação não é mais um movimento de ansiedade no meu pensamento? Preciso imaginar um antídoto para evitar qualquer sinal de significação precisa. Preciso me esvaziar (HABEYCHE, 2010).

Há em toda a trajetória de conhecimento do ator — e muito fortemente nessa situação — uma busca pelo vazio. Ocorre que é algo tão difícil de explicar quanto de conseguir. Cada vez que me flagrei querendo qualquer coisa no/do exercício, identifico tê-lo passado do ponto, pretender significar, mais do que deixar o que crio ter sentido, quer dizer, ter excedido, o que é interessante ver nesse jogo: ritmos insuspeitados, pausas, movimentos orgânicos, corpos vivos que respiram e vivem naquele momento e naquele lugar — a presença de um ator no momento presente. Sem querer ser mais do que simplesmente isso.

Embora não exista uma relação direta desse exercício com o trabalho da máscara neutra, alguns estados obtidos no trabalho com a máscara, nas vezes em que o experimentei, parecem se relacionar com o tipo de vazio que eu busquei no *Pensador*. Refiro-me a algo sucinto, econômico, atento, com pouco ou nenhum movimento, mas com limpeza no movimento que houver.

No artigo *A máscara como ferramenta xamanística no treinamento teatral de Jacques Copeau*, Thomas Leabhart (2001) reflete sobre o *Pensador*, mencionando as influências do trabalho da máscara que Copeau e seus contemporâneos realizaram sobre o que Decroux desenvolveu. Nesse artigo, ele compartilha anotações detalhadas de Jean Dorcy sobre como vestir uma máscara: “A instrução mais importante é o relaxamento total, que Dasté chamava de ‘criar o vazio’ e é anterior àquilo que Decroux denominava ‘expulsar o inquilino’” (LEABHART, 2001, p. 7-8). Tal expulsão é descrita da seguinte maneira:

É aqui, nesta pose, que se esvazia o pensamento. Repita mentalmente ou em voz alta, se ajudar, e pelo tempo que for necessário (2, 5, 10, 25 segundos): ‘Eu não estou pensando nada,

não estou pensando nada, não estou pensando nada...' Se, por nervosismo, ou porque seu coração está batendo rápido demais, o 'não estou pensando nada' não funcionar, concentre-se nas sombras escuras, acinzentadas, cor de aço, amarelas, azuis ou de outras cores dentro das pálpebras e continue a fazer isso em pensamento infinitamente; quase sempre essa concentração provoca a suspensão dos processos mentais (DORCY apud LEABHART, 2001, p. 8).

Por diversas vezes, utilizei essas sugestões. Através delas me permiti aproximar as atitudes da meditação, que realizo de forma cada vez mais constante. A continuidade dessa prática auxilia a acessar o estado em menos tempo, quer dizer, a acessá-lo sem tanta demora. E também manter-me *em paz* por mais tempo. Ainda assim, quando meu coração se acelera na entrada do público, me valho da busca pelas sombras dentro das minhas pálpebras, o que me dá a sensação de inverter o processo de visão, como mencionei. São muitos tons de cinza os que consigo observar em algumas dessas situações.

O desafio não é externo, não é a imobilidade física; é o encontro comigo e o torvelinho de pensamentos que alimento em muitas ocasiões. Thomas traduz as intenções de Decroux.

O que ele parecia querer dizer é que era preciso livrar-se das vozes que habitualmente preenchem o pensamento, da autocrítica, das preocupações; quando esse processo de esvaziar-se era completo, só então era possível acontecer o instante de 'ser surpreendido por um pensamento'. [...] Ser tomado por uma força exterior a si próprio, e ainda assim permanecer lucidamente consciente e alerta, era muitas vezes um momento de completa e vibrante imobilidade, normalmente seguido de um movimento imbuído de qualidades daquela imobilidade. [...] Depois de ser surpreendido por um pensamento, você se torna um pensador. [...] (LEABHART, 2001, p. 5).

### **Tornar-se um *Pensador***

O *Pensador* é um silenciador de pensamentos. É um ator aparentemente despido de tudo aquilo que os atores costumam cultivar nas suas interpretações: a vontade, o lançar-se às situações, as ações físicas, o brilho nos olhos, o espírito posto no brinquito de se expressar. Meu mal-estar, como o do mimo corporal, é um alarme. Mas o que aciona esse alarme em mim, o que é desconfortável, é a

identificação de intenções, querer o que quer que seja, pois se quero algo, estou já em outro estado. E que estado é esse?

O que Decroux queria, e o que quase todos nós finalmente descobrimos — ainda que tenhamos levado anos, e à custa de lágrimas e desalento —, era um estado em que o aluno-ator estivesse relaxado, mas alerta intensamente no presente, e trilhando o fio da navalha que separa o movimento da imobilidade (LEABHART, 2001, p. 5).

Eu sei que tudo isso parece muito vago. Mas estamos sobre o fio da navalha de um extremo. Esse é o reino dos efeitos da presença gumbrechtianos e o estado no qual a intensidade desses efeitos de presença pode mais claramente ser perceptível. Mesmo assim, é algo efetivamente difícil de ser apreendido ou traduzido por palavras. A ausência como imobilidade é algo que se dá no jeito de (des)ocupar meu corpo, de deixá-lo vibrar sua materialidade junto de outros corpos. Existe um caráter individual a ser constituído e, ao mesmo tempo, uma situação relacional. Algumas vezes, penso na imagem de que não somos humanos.

A imobilidade apareceu nesse processo com muita timidez. No começo não a percebia, pela dificuldade de lidar com um certo desconforto, pois observava minha intranquilidade, minha ansiedade, algumas hesitações e muitas dúvidas. Faltava-me silêncio interno. Estava tumultuada querendo *resolver o enigma*.

À medida que o exercício evoluiu para a cena, fui obrigada a entrar em relação, a escutar o que os outros realizavam, como se os olhos viessem dos ouvidos. Ouvir foi uma excelente forma de silenciar. Deixei de estar tão tensa, o que não quer dizer relaxar. Estabeleci a respiração como uma atividade para a qual voltar sempre que me sentir perdida, como se a respiração me orientasse.

O fato de insistir neste trabalho me oportunizou ver, muitas vezes, o que meus colegas faziam, e isso ia me ajudando a compreender as implicações do jogo. Havia um estado de ausência no que eu via, e fui aprendendo a ver o que não funcionava.

Leabhart chama o estado relativo ao jogo do pensador de um "estado presente-mas-ausente" e reitera que o processo para chegar a isso é indescritível e misterioso e confirma que quando eles assistiam aos exercícios, conseguiam identificar "[...] quais de nossos colegas haviam chegado lá e quais não. [...] Os primeiros pareciam ter passado para um mundo diferente, enquanto os outros, ao

esforçarem-se demais, permaneciam intensa e dolorosamente nesse mundo (LEABHART, 2001, p. 5).

Organizamos uma célula de movimentos coletivos que com o tempo foi partiturizada. E recheada de imobilidades. Repetimos essa célula muitas e muitas vezes, em diferentes velocidades. Chegamos a usar um metrônomo como acompanhamento por uma semana. Convivemos com o tempo escancarado, ruidoso, tomador de espaço, pois alguma atenção eu dispensava ao “tic tac” que não parava de se mostrar. E depois, o alívio de tirar o metrônomo e os pequenos vazios/silêncios que pareciam partilhar momentos comigo.

Realizamos a cena com três velocidades diferentes: lenta, média e rápida, que se sucediam. Depois invertemos a ordem das velocidades. Estabelecemos ainda um andamento para a cena. Quando imaginávamos tê-lo mais próximo, Flávio Oliveira foi ao ensaio e assistiu o que fizéramos. Ele, Gilberto e Shirley calcularam o tempo entre cada um dos quatro toques iniciais para estabelecer o início da música, que chegou no final do processo.

Outra das figuras que analiso nesta tese, a *Diva*, que é atriz, em determinado momento diz que "a velocidade é fatal para a presença". Antes de dizê-lo em cena, jamais tinha pensado nisso. E quanto mais penso, mais parece fazer sentido. Discuti essa ideia com colegas de orientação que trabalham com dança, e a elas também a fala da *Diva* pareceu pertinente.

Agir com rapidez sobre o palco parece diluir nossa concentração, dissipar a nossa presença, como se não conseguíssemos ter certeza de termos mesmo feito ver o que deveríamos, como se não fôssemos perceptíveis por isso. Parar, por outro lado, é um jeito de dar passagem a outras coisas.

Para dar passagem a qualquer outra coisa, é preciso abrir mão de querer comunicar. É preciso desistir de ocupar aquele lugar, ocupando-o. Sair do meu centro deixando-me ali. O corpo não está de fato imóvel, carrego tudo em mim mesma, meu fluxo interno é pulsante, preciso me amansar, livrar meu pensamento da angústia de ter de agir. Quanto mais me domo, mais próxima estou de estar ausente. Consigo parar. Respiro.

Mais de vinte anos após ter trabalhado com Decroux [...] percebi que [...] estava nos transmitindo o que Copeau lhe havia ensinado: um método para conseguir ter presença teatral através da ausência, um estado ótimo de performance que precisa ser

vivenciado e compreendido. Os exercícios não eram realmente misteriosos; eles apenas pareciam sê-lo, já que as palavras são bastante inadequadas para descrever um processo tão fundamentalmente não-verbal (LEABHART, 2001, p. 5).

Esse extremo gumbrechtiano, essa intensidade de presença que descubro junto da imobilidade e que me leva a procurar uma ausência em cena, ainda é algo fresco para mim. E parece inusitado. Como se fosse algo já visto antes, na meditação, no uso da máscara neutra, nos meus momentos de encontro comigo mesma, momentos de intimidade. E, no entanto, levá-lo para a cena tornou-o absolutamente desconhecido. Algo que eu reconheço e desconheço ao mesmo tempo. Teria encontrado uma flor no meu caminho?

### 3 AUSÊNCIA COMO PRESENÇA

A grandeza da alma consiste não tanto em puxar para o alto e puxar para a frente, mas em saber acomodar-se e circunscrever-se. Ela considera grande tudo o que é suficiente. E mostra sua elevação ao preferir as coisas médias às eminentes. Não há nada tão belo e legítimo quanto agir como um homem deve agir, nem ciência tão árdua como saber viver esta vida. [...].

MONTAIGNE, 2010, p. 574

[...] os atores não mentem quando conservam a infância, a ingenuidade. [...] Ingênuo é aquele que nasce a cada instante. Os verdadeiros atores vivem o instante, sem falsificá-lo. A longo prazo, a atuação deles se torna tão transparente, que vira a própria vida. Afinal de contas, atuar não é trapacear.

MNOUCHKINE, 2011, p. 19

Meu objetivo, neste capítulo, é o de dar a conhecer algumas características e implicações da minha atuação na etapa inicial da criação da figura que chamo de *Mãe do Menino Moribundo*, contrastando os elementos aí presentes, especialmente no que tange ao meu modo de jogar, com a cena que resultou desse processo de trabalho, para questionar como o estado de ausência que articulo na cena pode ser tomado como uma presença.

Como o jogo estabelecido no começo dos laboratórios de criação é muito diferente daquele que foi utilizado na cena, creio que esse estratagema oportuniza a elaboração da minha compreensão acerca de uma noção que permeia todo este estudo — a noção de interpretação e de interpretação do ator, motivo porque tal enfrentamento foi estrategicamente adiado até aqui, para exercitar um estabelecimento das bordas entre o que poderia ser interpretar e não interpretar em cena, considerando esse contexto.

A noção de interpretação neste estudo tem relação direta com a produção de significados, com executar algo em cena que possa ser lido, traduzido ou decodificado de alguma maneira. Num impulso um tanto simplista, penso nas artes visuais e nas obras figurativas e não figurativas, que talvez ajudem a tonalizar essa questão. A alusão que faço é de como se a interpretação do ator estivesse comparativamente próxima de uma obra figurativa, cujas informações ali contidas fossem nomeáveis como algo identificável, ao passo que a sua não-interpretação se

aproximaria de uma obra não figurativa, que oferece incontáveis possibilidades de produção de sentido a quem a observa, posto que o trabalho apresenta uma abertura sógnica, o que permitiria uma pluralidade de leituras a quem contatá-lo.

Tais leituras a que me refiro são também chamadas de interpretação, e é contra o estabelecimento sistemático e predominante desse tipo de relação com a arte e com o mundo em geral que Susan Sontag (1987) protesta — e eu a acompanho. E afirmo que não se trata de banir os sistemas de signos — isso sequer seria possível—, mas de escolher também outras possibilidades de estabelecer comunicação, que se complementam.

No teatro, a ideia de abertura sógnica encontra no texto dramático seu maior oponente, visto que como regra geral, ele apresenta signos, indicações, informações, elementos que podem restringir o trabalho do ator, porque dizem o que ele deve fazer, quais são as suas ações e as relações que estabelecerá com determinado contexto. Quanto mais fechados esses códigos, maior deve ser a obediência do ator ao que já está determinado e proporcionalmente menor será sua liberdade de criação. Mas mais do que isso, é evidente que um texto é constituído de palavras, e a palavra em si constitui uma limitação, pois remete a significados, encerra e amarra as relações sógnicas.

“As palavras não são fieis à natureza das coisas, traem-na, são signos enganosos que lançam um primeiro véu sobre a verdade” (ENAUDEAU, 1998, p. 12), nos mostra a filósofa. Corinne Enaudeau sugere que “[...] o saber deve pedir desculpas às coisas mesmas. A essência é a medida da linguagem, não o contrário” (ENAUDEAU, 1998, p. 12).

A intermediação que as palavras criam começa por nomear algo, evocá-lo e criar uma comunicação que já dirigiu. Quando abrimos mão desse dizer, o teatro se abre à arte do ator. É ele o ser pulsante que diz algo com sua linguagem de ocupação do espaço, do seu corpo, algo que pode remeter a uma experiência, suponho. Não desejo banir a linguagem, pois tudo é atravessado por ela, apenas falo de algo que se constitui por outros modos de articulação, que passam pelo ator, sua existência e sua arte.

Decroux, que ditava contra qualquer texto anterior ao jogo dos atores, elaborou uma arte na qual “[...] o teatro é a arte *de* ator” (DECROUX, 1994, p. 41), que como Burnier nos ensina a ver, “[...] é uma arte que emana do ator, algo que lhe é

ontológico, próprio de sua pessoa-artista, do 'ser ator'. E não [a] arte do ator, pois [...] ele não é seu dono, mas é quem a concebe e realiza" (BURNIER, 2001, p. 18). São artes semelhantes, mas intrínsecamente diferentes, aquela na qual o ator interpreta um texto criado por um autor (ou por exigências estritas de um encenador) e uma outra, cuja autoria emana dele, do seu ser e ele a realiza — e nessa, ele não interpreta, não intermedeia algo, mas a cria.

Menciono os extremos dessas polaridades relacionais porque elas tensionam o que se dá como encaminhamento de jogo para o ator, especialmente no que tange à presença, no sentido de como ele vive aquele instante. É importante reconhecer que se pode interpretar também sem texto dramático, assim como há autoria no trabalho do ator também quando ele interpreta um texto. Não pretendo negar essas situações, apenas seguir um fluxo de pensamento.

Decroux (1994, p. 57) conta a anedota de um ator que, no meio de um ensaio, reclamou da falta de clareza de uma fala ao próprio autor do texto. Este último, como resposta, advertiu-o de que ele havia previsto atores para interpretar a peça em questão, quer dizer, tinha deixado o texto aberto propositadamente, para que o ator trabalhasse sobre ele o seu papel. A anedota evidencia que as margens da criação da arte do ator certamente podem e são escandidas, mesmo quando o ator interpreta um texto dramático, mas ainda assim, quando o ator *está a serviço* de um texto ou de algo que tenha lógicas equivalentes, ele o faz como um intérprete, ele interpreta.

Quando eu fiz o curso de Artes Cênicas da UFRGS, a habilitação oferecida (e que consta no meu diploma) era em *Interpretação Teatral*. As disciplinas centrais do curso para os alunos atores eram chamadas de *Interpretação*. Naquele momento, a educação superior apontava para a tendência tradicional do ensino do trabalho do ator, segundo a qual, mesmo que o trabalho não partisse do texto dramático propriamente dito, restava ainda atrelado às abordagens interpretativas que tomam a referência textual.

Faz mais de uma década que as disciplinas equivalentes àquelas foram renomeadas para *Atuação Teatral*, e entendo que isso se relacione com assumir que a arte do ator abrange funções e sentidos mais amplos do que aqueles que se relacionam aos significados precisos. A visão do ator como um *funcionário do significado* foi perdendo seu vigor, ao mesmo tempo em que o texto escrito

previamente *deixou* a centralidade do panorama teatral. Isso parece constelar um jeito contemporâneo de compreender a função do teatro — e do ator.

Se aproximo o contexto da minha formação universitária, é também para que se compreenda as lógicas que nortearam uma parte do meu percurso como atriz, assim como minha compreensão de teatralidade, do que é ser teatral e de como se é teatral — e para que o deslocamento do meu ponto de vista com relação à arte de ator, que dou a conhecer nesta pesquisa, seja considerado na análise dos aspectos envolvidos no processo de criação de *Cinco Tempos*. Mas o que é teatralidade?

É o teatro menos o texto, é uma espessura de signos e sensações que se edifica em cena a partir do argumento escrito, é uma espécie de percepção ecumênica dos artifícios sensuais, gestos, tons, distâncias, substâncias, luzes, que submerge o texto sob a plenitude da sua linguagem exterior (BARTHES, 1977, p. 58).

Percebe-se que tal visão de teatralidade está amalgamada à noção de um teatro que exista a partir do texto dramático. Patrice Pavis abre um pouco mais o termo quando afirma que "[...] a teatralidade seria aquilo que, na representação ou no texto dramático, é especificamente teatral (ou cênico)" e, também, que "[...] o conceito tem algo de mítico, de excessivamente genérico, até mesmo de idealista e etnocentrista" (PAVIS, 2005, p. 372), o que compreendo melhor quando Josette Féral oferece mais elementos para pensá-lo, na medida em que postula o caráter relacional dessa noção.

Mais do que uma propriedade, cujas características seria possível analisar, a teatralidade parece ser um *processus*, uma produção que primeiro se refere ao olhar, olhar que postula e cria um espaço outro que se torna o espaço do outro — espaço virtual — e dá lugar à alteridade dos sujeitos e ao surgimento da ficção. [...] A condição da teatralidade seria então a identificação [...] ou a criação [...] de um espaço diferente do cotidiano, um espaço que tenha sido criado pelo olhar do espectador, mas fora do qual ele permanece. [...] A teatralidade assim percebida seria não somente a aparição de uma quebra no espaço, de uma divisão no real, para que possa surgir uma alteridade, mas a constituição mesma deste espaço desenhada pelo olhar do espectador. Um olhar que, longe de ser passivo, constitui a condição de emergência da teatralidade, arrastando verdadeiramente uma modificação qualitativa [...] das relações entre os sujeitos (FÉRAL, 2003, p. 94-95).

Acolher as considerações de Féral acerca da teatralidade me coloca, necessariamente, no ponto central do que mencionei, posto que é o deslocamento do meu olhar em relação ao que considero como teatral que pode tecer uma visão diferente de teatralidade. É esse deslocamento que revela outras formas de ser teatral — e o percurso da criação da *Mãe do Menino Moribundo* evidencia para mim essa possibilidade.

Mas não perco meu propósito de pensar a ausência constituída nesse jogo como uma presença. Ausência como Presença. Um oximoro. Observo a experiência de descoberta de uma ausência protagonizada por mim, e ao problematizá-la, essa ausência parece se constituir como uma presença. Não tenho pretensões filosóficas com relação a algo tão denso. Essa densidade, eu a toquei pela arte, ainda que flerte irresponsavelmente com a filosofia que emana do tema. Fato é que não pretendo tratar das relações que se estabelecem entre a ausência e a presença em geral, mas como percebo a intensidade de ausência vivenciada num determinado contexto — o de um processo de criação que se fez cena teatral.

Desde o início desse processo, estive face a face com algo complexo e denso. Complexo e denso porque trabalhei a figura de uma mãe que perde seu filho para os braços da morte, a *Mãe do Menino Moribundo* ou *Mãe do Menino*.

Assim como na situação do *Pensador*, abordada no capítulo anterior, estou isenta não apenas de um texto escrito anteriormente à nossa criação, como das palavras. São os dois *jogos silenciosos*, dos cinco que eu discuto, esses que *brotaram* da UTA em *Cinco Tempos*. Foram trabalhados e se sustentam nos corpos dos atores respirando o espaço da cena teatral. Nessa cena, a *Morte* é jogada por Celina Alcântara e o *Menino Moribundo* é jogado por Thiago Pirajira.

A cena é o que chamei de tríptico. Tríptico porque é uma situação que aparece em três tempos separados um do outro, entremeados na colagem que é o espetáculo, sendo que a cada aparição, mostra-se uma outra parte do mesmo acontecimento, concomitante à(s) anterior(res). Na primeira parte, Thiago está sozinho, depois está com Celina e na última, estamos os três. Tenho uma única entrada e poucos instantes para jogar. É o mais breve dos cinco jogos, como se pode observar pelo DVD em anexo.

Falo no presente porque penso um teatro vivo, pulsante. Mesmo que ele já tenha passado, minha atenção foi devotada ao presente daquele instante, nos

acontecimentos, no instante de sua ocorrência. É um tipo de presente do presente do acontecimento, que diz respeito diretamente à questão da presença — e da ausência. "O fluxo abre uma dimensão temporal: o presente do presente. A capacidade de conhecer e habitar esse presente dobrado determina a presença do ator" (FABIÃO, 2003, p. 26).

Assim, não deve ser curioso que o passado seja tomado como presente, que os tempos coexistam quando se observa o que se fez, que algo da atenção do vivido, lócus da ausência como presença, me ajude a perguntar.

Ainda em comum com o jogo do *Pensador*, na cena da *Mãe do Menino* cheguei à imobilidade. Por isso, quis ganhar de Copeau, como um gatilho para me ajudar a pensar, o *Maîtrise de l'immobilité*, o Controle da Imobilidade, que mais do que uma frase de um texto seu, foi um exercício oferecido pela prática, que também me encaminhou a paradoxos e dificuldades. Chegar ao jogo que se desenvolve na quase imobilidade foi um longo aprendizado nessa intensidade de ausência que experimentei na *Mãe do Menino Moribundo*.

Desde o início, essa criação aconteceu de um jeito totalmente novo. De muitas formas, ela me ofereceu descontinuidades. Amorosamente eu a imaginei no meu pensamento, o que é um jeito curioso de criar. Funciona de fora para dentro da cena, ao contrário de como costumo trabalhar, com situações improvisadas no calor dos corpos aquecidos. Aqui, o inusitado foi a situação surgir, antes de tudo, no meu pensamento, anterior ao jogo cênico. Além disso, repousa no nascedouro do meu gesto um traço de direção, o que também não costuma ser evidente na minha colaboração ao trabalho do grupo.

Imaginei uma tríade, na qual uma mãe segura seu menino moribundo nos braços, enquanto a morte e o menino dançam uma espécie de dança ritualística. Nunca tivera uma ideia tão simples e tão direta — diversa, aliás, de tudo o que eu acreditava desejar. Uma morte em pleno ato era justamente o que eu supunha preterir.

Tão logo a situação se apresentou, ainda na minha mente, imaginei Thiago para fazer o menino que morria. Thiago, com sua doçura e o jeito íntegro como ele se entrega, inocente, ao jogar uma criança. Imaginei Celina com seu porte majestoso e sua capacidade de precisão de movimentos jogando a morte que conduz a criança a um reino desconhecido. Pensei também numa espécie de jogo

dançado entre eles, um misto de descoberta e leveza, algo poético e pacífico, como um bálsamo em oposição ao como comumente se tratam perdas assim precoces. Para completar a tríade, designei a mim mesma a tarefa de materializar a dor na cena, pois fiz a mãe que perde o filho, dor tão terrível que nem nome há para dizer dessa perda, pois que os filhos fiquem órfãos é da natureza da existência ou da existência da natureza, mas que eles se vão antes de suas mães, isso nos rouba as palavras.

Falei com os colegas e todos concordaram em experimentar a ideia. Lembrei-me do meu primeiro ano na UTA, quando Celina me ensinava rudimentos do *Bharata Nathyam* (um tipo de dança-teatro oriundo do sul da Índia) e me mostrou a oração a Shiva, que tinha uma dimensão poética tão elevada que me comove(u)<sup>21</sup>.

No dia 24 de maio de 2010, com todo esse conteúdo fermentando na minha mente, pedi a Celina que me mostrasse novamente. O texto traduzido da oração em questão, que é contada com mudras, posições codificadas das mãos, próprio de várias danças indianas, é: "todos os sons são teu idioma. A música das esferas celestes é a tua voz. Os teus ornamentos são a lua e as estrelas do firmamento. Diante de ti, artista, Shiva se curva e deseja toda a pureza do mundo".

Desde que assisti a Celina performando tal oração, guardei a imagem de algo sublime, uma reverência a grandes forças da natureza. Não lembrava o que dizia, nem que ela se dirigia aos artistas. Fiquei contente ao constatar tal fato, pareceu um bom sinal. Uma dose substancial de poesia é um estimulante bem-vindo para o trabalho. Brindo-a quando está no meu caminho. Vários aspectos desse espetáculo apontaram para o artista e tomei positivamente as coincidências.

Dois dias depois, improvisamos a situação pela primeira vez. Leio no meu diário que estávamos com a energia muito baixa nesse dia, a maioria do grupo se sentindo mal, entre resfriados, enjoos e medicamentos.

Escolhemos figurinos os três juntos. Lembro-me de escolhermos os de

---

<sup>21</sup> "Patrono mitológico do teatro indiano antigo era Shiva, o Dançarino Cósmico que, dançando, 'gera tudo o que é e tudo o que é destruído'; aquele que 'dança a totalidade'. [...] Shiva, nos contos mitológicos, aparece como criador dos opostos. Nas esculturas antigas era representado com os olhos entreabertos, levemente sorridente; o seu rosto trazia a marca de quem conhece a relatividade das coisas.[...] O teatro indiano antigo, como o japonês antigo e o helênico, era um ritual que identificava em si a dança, a pantomima, a atuação. O espetáculo não era a 'representação' da realidade (construção da ilusão), mas 'dançar' a realidade (uma construção artificial, algo como uma 'visão rítmica' voltada à realidade)" (GROTOWSKI, 2007, p. 38).

Thiago pelo tato, suaves ao toque que eram. Os figurinos de Celina eram esvoaçantes, leves, dançavam com ela. Eu vestia uma saia longa, uma blusa de crepe branca e amarrei na raiz dos cabelos uma larga tira azul clara.

Sugeri ao Thiago uma criança com os pijamas caídos, febril, às portas da morte. Ele dobrou vários tecidos brancos como um travesseiro, o que ajudava a materializar uma certa fragilidade, junto com as roupas macias e pantufas que ele usava. Ele vestiu-se com uma bombacha de malha e duas camisas brancas — a de cima vestida ao contrário, deixando uma gola de marinheiro para a frente, como um babero. Sugeri que Celina buscasse nos seus movimentos algo próximo da oração a Shiva, que procurasse na dança as atitudes para criar uma qualidade de energia que fosse diferente da tradicional visão escura e densa da morte.

Fizemos uma cama com dois praticáveis, na qual Thiago se deitava quando não ia com a Morte. Eu estava ao lado dessa cama todo o tempo, secando sua testa e seu corpo febril, que pesava entre a vida e a morte. Rezei muito. Chorei mais ainda. Surpreendi-me e perturbei-me com o quanto eu chorei nesse processo. Simplesmente escorria, não conseguia segurar. Creio que eu chorava o luto pela perda do meu pai, que eu digeriria durante a criação.

Representar ou não — eis a questão no teatro! Tudo se joga entre estes dois termos. A prática, assim como a definição do teatro, dependem disso. As respostas revelam não somente as questões do artista, mas também aquelas do espectador: afinal de contas ele se confronta à mesma questão. Não escapamos disso (BANU, 1993a, p. 67).

Quando assisto aos vídeos da criação da cena da *Mãe do Menino Moribundo* para observar e perguntar por uma ausência, reconheço a determinação da afirmação de Banu que destaquei acima, confrontada com um material que, ao contrário da cena que resultou no espetáculo, me impõe todo um jogo interpretativo, uma representação bastante diferente da que guardo em minha memória do espetáculo.

Observo o vídeo da primeira improvisação, realizada no dia **26 de maio de 2010**, que durou 17 minutos e meio. Estabelecemos dois planos que não se comunicavam diretamente. Celina realizou movimentos simbólicos e plásticos, variados em seu ritmo e amplos pelo espaço. Ela estava vestida de duas peças leves, estranhas e vermelhas sobre roupas claras e portava um acessório branco e

prata preso à cabeça, o que tapava seus olhos e lhe conferia um ar misterioso porque não se via seu olhar. Ela chamava o menino com sons delicados e sibilantes e quando ele se levantou e foi até ela, eles brincaram muito, correndo e pulando pela sala, enquanto descreviam círculos em volta de mim e pareciam se divertir.

Antes disso, Thiago ficou bastante tempo deitado imóvel e entregue à cama e aos meus braços, e tanto na transição de saída dali quanto na de retorno, fez movimentos extremamente lentos, propositadamente lentos, observando ocasionalmente a *partner* que não estava no mesmo plano que ele. No meio da ação com Celina, houve alguns momentos em que ele parava o jogo com ela para ficar me olhando demoradamente, e em uma dessas vezes, deu um beijo na minha face. Naquele momento, eu estava deitada na cama, como se estivesse abraçada no seu corpo.

Jogamos desde o início com a convenção de que a mãe via o corpo do seu filho o tempo todo, mesmo quando Thiago estivesse se movimentando com Celina. Eu estava restrita ao espaço de um dos lados da cama, na qual Thiago iniciou e finalizou deitado. Minha mobilidade era reduzida, não realizava grandes deslocamentos, utilizava uma pequena área periférica à cama.

Minhas ações eram umedecer um pano em uma bacia seguidas vezes e passar na frente do *Menino* (sem, no entanto, utilizar água), colocar, observar e sacudir um termômetro imaginário para medir sua temperatura, acariciá-lo, abraçá-lo e cantar para ele. Em *boca chiusa*, cantarolei o *Tutu-marambá*, uma cantiga popular que eu havia experimentado em outra improvisação havia poucos dias.

Mesmo que eu não tenha escolhido chorar como uma ação para a mãe, foi o que fiz durante todo o tempo. Alguém ensaiava numa sala próxima, e de tanto em tanto, ouvíamos gritos, berros alongados, como guinchos bem fortes, que pareciam contribuir para o estado emocional que acessei durante o trabalho. Chorei a cena inteira.

Gilberto achou que o material era bom, mas pediu para sintetizarmos aquela situação. Thiago nos contou que quando ele nasceu, sua mãe ficou entre a vida e a morte, "uns três ou quatro dias apagada" e ele lembrou-se disso no meio do jogo. E talvez por essa lembrança, ele, ao jogar a condição de moribundo, tenha voltado à cama, que correspondia à vida, para encerrar o jogo. Ele referiu-se a uma

"sensação" especial pelo fato de essa memória ter lhe visitado no meio da improvisação.

Senti falta de um cobertor, algo mais com que cobrir o *Menino*, precisava de mais volumes sobre a cama. Celina me mostrou uma imagem que não consegui localizar mais, na qual uma mulher olha uma vela acesa. Acrescentei ao segundo improvisado uma cadeira com uma vela acesa e uma bonequinha que fazia as vezes de uma santa. Sabe-se lá porque eu precisava materializar isso, assim como todos os outros elementos presentes na cena, mas esse "[...] desejo de coisicidade", como diz Gumbrecht (2010), quando ele surge, eu o atendo. Quanto menos isso faça, revela os traços da intenção ali contida, explicita a vontade dos detalhes — o que pode colaborar para a constituição da crença no trabalho, desenvolvendo a imaginação.

É fundamental explicitar que mesmo que não tenhamos partido de um texto escrito, trabalhamos com uma ideia pré-existente à improvisação, a partir da qual conhecíamos algumas características das figuras abordadas. Eu mesma disse que escolhi "materializar a dor na cena", sabia das circunstâncias inerentes à situação.

Trabalhei a partir de uma idealização da figura da mãe, de como se comportaria uma mãe que enfrentasse aquela situação, de como eu agiria se fosse tal mãe. Esse simples "como se" pode ser uma ferramenta potente. Stanislavski estabelece o "se mágico" construindo uma rede de "circunstâncias dadas"<sup>22</sup>, que podem dar um suporte ao ator para agir a partir da sua imaginação.

O autor, ao criar a obra, diz: 'se a ação se desenvolvesse em tal época, em tal país, em tal lugar da casa; se aí vivessem tais pessoas, com tal disposição de ânimo, com tais ideias e sentimentos [...] e assim sucessivamente. O diretor, ao apresentar a obra, completa o plano do autor com seus próprios 'se' e diz: Se entre os personagens existissem tais relações, se tivessem tais hábitos, se vivessem em tal ambiente etc., como atuaria nessas circunstâncias o ator situado em seu lugar? (STANISLAVSKI, 2007, p. 64-65)<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> "Antes de tudo, há que esclarecer o que se entende por 'circunstâncias dadas' [...] — A fábula da obra, seus feitos, acontecimentos, a época, o tempo e lugar da ação, as condições de vida, nossa ideia da obra como atores e diretores, o que agregamos de nós mesmos, a encenação, o cenário e o figurino, os objetos, a iluminação, os ruídos e sons e tudo mais que os atores devem levar em conta durante sua criação. As 'circunstâncias dadas', como o 'se', são uma suposição, uma invenção da imaginação. Sua origem é a mesma. [...] mas as funções são um pouco diferentes: o 'se' dá um impulso à imaginação adormecida, enquanto que as 'circunstâncias dadas' dão fundamento ao 'se'. Entre eles ajudam a criar um estímulo interior" (STANISLAVSKI, 2007, p. 67).

<sup>23</sup> Tradução minha da tradução em espanhol.

Deve-se, então, considerar que os elementos semelhantes aos encontrados em uma referência textual estavam presentes no começo do processo que analiso. As improvisações que realizei seguiram inicialmente um modelo bastante próximo ao que Stanislavski propunha como estratégia para a interpretação.

Assisto ao vídeo da segunda improvisação, realizada na sequência da primeira, ainda no **dia 26 de maio**. Na primeira parte do improviso, sentei-me à cabeceira da cama próxima ao chão, o que deixou Thiago mais livre para levantar e me disponibilizou estar sentada mais tempo do que ajoelhada, o que além de me dar mais conforto, diminuiu ainda mais minha movimentação em volta da cama. Além disso, acrescentei rezar às minhas ações, o que me fazia dirigir meu olhar para algo além do menino, no caso a vela e a *santa*, mantendo o mesmo lugar para realizar mais ações.

Essa segunda tentativa durou quatorze minutos. Houve um momento no qual ambas embalávamos o menino, cantando juntas a canção que antes eu cantara sozinha. Foi bastante difícil estabelecer que ele continuava comigo quando ele saía, pois a gestualidade imprecisa realizada com um volume de corpo imaginário desmentia a possibilidade de articular que seu corpo continuava ali, afinal, ele não estava. A foto do espetáculo (Imagem 4), a seguir, permite observar que a relação com o corpo imaginário foi desenvolvida no processo de trabalho.



**Imagem 4 – Gisela Habeyche em *Cinco Tempos*.  
Teatro Renascença, 2010. Foto de Claudio Etges.**

Experimentei novamente o movimento de sacudir o termômetro, ampliando-o, para criar algo que não era "realista", como se através daquele gestual, o descontrole da situação fosse visível. Esse gesto foi o primeiro indício de que procurava um outro tipo de atuação, que não estivesse engessada no que se esperava da figura que joguei.

Assisto à filmagem da terceira vez em que entramos naqueles domínios, que foi em **31 de maio** seguinte. Trouxe um cobertor para Thiago, e embora não tivesse água na bacia, pois fazia muito frio, o pano que eu passava no seu rosto estava úmido. Encostava os lábios na sua testa para perceber seu calor. Celina sonorizava "SSSSS" sibilantes e discretos em direção a Thiago. Ela fazia movimentos em toda a circunferência do leito, enquanto eu, parada no mesmo lugar, agitava nervosamente o termômetro.

A tensão entre ambas nesse momento de maior movimentação aumentava como um enfrentamento. Ela o convidava em voz sussurrada: vem? Nesse dia, nossas imagens contrastavam — ela, que é negra, usava roupa escura por baixo da roupa esvoaçante vermelha, e eu, que pareço branca, vestia branco e cinza claro.

Thiago criou uma convenção de tirar os sapatos e a blusa para ir brincar com Celina, desconfiado, curioso. Os dois brincaram muito, correndo pela sala. Eu deitei ao lado do seu corpo imaginário. Fiquei lá bastante tempo e depois voltei a enxugá-lo com o pano molhado. E chorava. Não colocava as lágrimas para fora como quem faz uma cena, não assumia o choro como parte da cena, simplesmente chorava enquanto a fazia e as lágrimas rolavam pelo meu rosto.

Era como se houvesse dois níveis no jogo que eu fazia: um que correspondia à ficção em criação e o outro era eu mesma amarrada no mar da minha dor, num estado que sabia que não servia à cena. Não conseguia reunir ambos, nem expulsar as lágrimas. Porque não as desejava, não as assumia.

Yoshi Oida, que acredita que "[...] atuar é uma excelente prática para aprender a viver" (2008, p. 87), afirma a vontade de descobrir na vida como manter o ponto que lhe parece funcionar em cena, de "[...] tudo sentir, mas não me deixar submergir pelas [...] emoções" (2008, p. 87) . Era justamente o contrário disso o que eu realizava. Estava identificada com a situação dolorosa da *Mãe do Menino*, o que Burnier considera como um indício de interpretação.

A noção da interpretação também evoca a questão da identificação (de idem = o mesmo) psíquica e emotiva do ator com o personagem. Ao interpretar, o artista pressupõe a existência anterior da persona, à qual busca, de acordo com suas possibilidades, moldar-se, para, em seguida, traduzi-la para o palco (BURNIER, 2001, p. 23).

Mas esse palco ainda era o do ensaio. Estava no início do processo.

Estudo ainda o vídeo do dia **31 de maio**, quando o som externo invadiu a cena e ouviram-se algumas batidas muito fortes. Eu comecei a cantar baixinho. Celina sussurrava. Thiago foi até mim, beijou minha face, sentou na beira da cama e começou uma descida lenta até deitar-se, com meus braços em volta do seu corpo. A cena tinha uma densidade maior, um peso mais pungente, mais dor expressa nos seus nove minutos e meio.

Nos comentários posteriores, concordamos com Gilberto "que ela estava mais soturna e menos brincada" do que anteriormente e com Thiago, que disse que quando a fizéramos antes, fora "menos dramático e mais lírico", o que interessava a todos nós. Gilberto afirmou que devíamos cortar a cena, não precisava todo aquele tempo. Já entendíamos do que se tratava na primeira imagem, não havia porque parar ali e desenvolver toda uma gama de ações porque a imagem já havia estabelecido uma comunicação. Devíamos passar para outro momento, desenvolvê-lo e ir adiante, deixar a cena avançar.

Mas como cortar a cena? Isso não é simples porque não se trata, efetivamente, de um corte, mas de um trabalho que diminua as ações no seu tempo — e no meu caso, no espaço. Não se abandona o que foi feito, trabalha-se sobre isso ouvindo seu pedido de redução.

Busco indícios dessa diminuição, de como outros encenadores e atores trabalham com algo semelhante. Nem sempre estão próximos do que realizo, mas as histórias que contam atizam meu desejo de mudança. Que generosidade contarem histórias que nos instiguem, que nos inspirem, nos façam vibrar.

Eugenio Barba refere-se ao "[...] miniaturizar as ações de um personagem", aprendizado no qual o mestre de direção Bogdan Korzeniewski, da escola teatral de Varsóvia, "[...] revelava os refinamentos estratégicos de Stanislavski" (BARBA, 1994, p. 80-81).

Contam que diante de uma cena em que dois mercadores rivais tomavam chá e na qual não era possível observar o duplo jogo de gentileza e concorrência entre eles, necessário para a cena, Stanislavski a trabalhou de maneira não realista, ao não trabalhar diretamente sobre a cena, mas pedindo que improvisassem uma luta entre dois escorpiões, com golpes e ataques de suas caudas. Novos movimentos organizando outra relação, na qual a fúria era o motor, estímulos para a imaginação muscular de um ator. Depois de fixarem essa improvisação, trabalharam para miniaturizar cada mínimo gesto trabalhado ali, e mais tarde, os transportaram para a cena dos mercadores, utilizando no ritual de servir e tomar o chá a articulação de todos aqueles ritmos pulsantes, retendo a intensidade da luta mortal, para configurar a cena (BARBA, 1994, p. 81).

Essa história me faz imaginar que a tarefa de diminuição diz respeito a tornar carne o que foi feito antes, a descobrir a (rel)ação cênica muscularmente,

permitir que o jogo se aprofunde no corpo do ator. Seria isso um tipo de ausência, no sentido de *guardar* a informação num outro plano?

Burnier nos diz que "[...] Decroux introduziu, na questão do controle do tempo e do espaço do movimento, uma noção de grande importância [...]: o *raccourci*" (2001, p. 44). A essa noção, Burnier adiciona as informações de condensação de uma ideia no espaço e no tempo (JEAN DORCY) e também de contrair o espaço e o tempo de uma ação para traduzi-la em imagem muscular (YVES LORELLE). O movimento "[...] era trabalhado a partir de um movimento grande, ou seja, normal nos padrões da mímica corporal de Decroux, e então criávamos o *raccourci du mouvement* [...]" (BURNIER, 2001, p. 44).

Burnier relaciona o *raccourci* ao princípio dos sete décimos que Zeami vê no teatro Nô. Encontro aí uma indicação precisa de diminuição, de uma espécie de *enxugamento* pela noção de uma imagem muscular, como se diminuir fosse também interiorizar no ator aquilo que é externo, oportunizando novas (i)mobilidades, transferindo o que acontece amplamente no espaço e no tempo para o corpo cênico, outorgando-lhe outra teatralidade.

A segunda lei de Zeami, em *O Espelho da Flor* (ZEAMI, 1960, p. 115) — a qual já mencionei, que recomenda representar com sete no movimento o que na mente é dez —, guarda, nas instruções para consegui-lo, uma ideia bastante semelhante àquela de miniaturização da ação mencionada por Barba (1994). Zeami ensina que

[...] os movimentos aprendidos, tais como estender a mão ou mover os pés, primeiro devem ser executados conforme os ensinamentos do seu mestre; depois, uma vez executados à perfeição nesse domínio, não se executa mais o estender ou retirar a mão tal [como os concebemos] em espírito, mas os retemos levemente abaixo do que [concebe] o espírito (ZEAMI, 1960, p. 115).

A questão do aprender a realizar os movimentos, mencionada por Zeami, me faz pensar sobre o aprendizado anterior à transformação daquilo que se conhece, ou sobre as etapas de descobertas e o que elas representam para mim, um aprender a aprender. Percebo que no nascedouro da cena há um estado referencial que se cria. Sinto a necessidade de ficar bastante tempo nele, como se ele fosse alimentar meu imaginário e minha memória muscular de fisicalidades, me ajudar a criar intimidade com um acontecimento que eu não tenho registrado na

minha pele, me abrindo campos para experimentar as ações e as cores que elas carregam em termos de emoção, respiração, pulsão. Como se fosse uma nutrição. Depois desse alimento, a transformação pode acontecer.

Voltamos, dia **23 de junho**, a essa cena, quando o processo já experimentava alinhar cenas. Observo as imagens desse ensaio e percebo que meu tônus estava rebaixado. Ficava próxima ao chão. Na ocasião, a cena teve 7 minutos e 22 segundos, me informa o vídeo. Vê-la me deixa angustiada, pela quantidade de pequenas ações que eu vou juntando às anteriores, numa incapacidade absurda de silenciar. Eu faço muitas pequenas coisas, menos parar.

Em uma reação a visualizar a temperatura em um termômetro imaginário, pousei a mão direita sobre o peito, que é algo que mantive na cena, como se essa mão me desse um ponto fixo, pelo fato de não apenas referenciar o menino, agir em relação a ele, mas também por instalar a possibilidade de referenciar a mim mesma, como se eu, curiosamente, precisasse sinalizar a minha participação ali. Ou talvez fosse um jeito de simplesmente me perceber ou de segurar o fluxo emocional que jorrava com mais intensidade do que eu desejava, mesmo que eu já começasse a contê-lo.

Nesse dia, mantinha uma vela acesa no lugar onde eu rezava, como se houvesse um pequeno altar um pouco distante da cama da criança. Em certo momento, consegui estabelecer um curto silêncio, quando rezei com as duas mãos reunidas pousadas sobre o peito. O silêncio da prece.

Ao final da improvisação, cantarolava *Un vestido e un amor*, de Fito Paez, em *boca chiusa*, como se a música me desse uma cor e um ritmo a seguir, um gosto em vivenciar o presente, ou talvez porque precisasse de um jeito que não tem explicação. Nas minhas anotações e no planejamento de uma sugestão de roteiro para o grupo, chamei a cena de "o menino entre a vida e a morte".

Nas observações após o ensaio, afirmei não termos alcançado a densidade da cena, já vista antes. No meu diário, anotei que "não chorei nada, nada, nada na cena em que chorava. Há que conseguir esse estado. Que estado é esse? É a minha dor, mas também minha impotência. Tanto, que eu exagerei quando ajo: falta-me leveza, delicadeza" (HABEYCHE, 2010).

O excesso é claro no meu jogo. Trabalhar essa diminuição foi um desejo, talvez um esboço de ausência, como de interiorização, o que a reza me trouxe.

Percebo ter acolhido o desejo de diminuição. E diminuir implica agir sobre, restringir, controlar.

Por isso, a frase de Copeau que associo a esse trabalho fala de *maîtrise de l'immobilité* (COPEAU, 2011, p. 22). Não quis traduzir o verbo *maîtriser*, porque isso reduziria a relação que faço entre essa ideia e a tarefa que foi essa criação para mim. Se mantenho o verbo no idioma francês, isso me ajuda a compreender o trabalho que realizei sobre mim mesma na criação da *Mãe do Menino*.

Tal verbo, *maîtriser*, pode ser duramente traduzido como controlar, dá conta de uma palheta de sentidos bastante mais ampla do que o verbo controlar nos oferece. *Maître* (mestre) é derivado do latim *magistere* e pode designar dono. O dicionário eletrônico *Le Petit Robert de la Langue Française* (2011) nos indica três planos dessa ação: "submeter a sua dominação", "fazer-se dono pela contenção física; fazer-se dono de si, dominar-se" e "dominar uma paixão, uma emoção, um reflexo"<sup>24</sup>.

Tomo os sentidos de *maîtriser* e seus sinônimos para contar do meu caminho de domesticar, disciplinar, diminuir, abater, conter, imobilizar, subjugar, submeter a mim mesma nessa criação. Para me permitir fazer menos, o que significou deixar o que era conhecido. Sair de uma zona de conforto — o que foi fundamental para atingir outro estado. Confortável, nessa perspectiva,

[...] significa um estado que o ator pode experienciar, ele emerge quando o ator sente que está fazendo algo que se tornou fácil. Isso pode ser muito perigoso, porque dessa forma ele interromperá a exploração do material, e é a partir daí que o ator começa a perder tudo. No trabalho com Brook, ele sempre estimulou o ator a ir além do que lhe é familiar (OIDA apud BONFITTO, 2009b, p. 174).

Até então, eu transitava em um território que me era familiar. Minhas ações eram uma imitação do que seriam as ações realistas de uma mãe que vivenciasse uma situação similar, não criava nada além, estava presa a uma espécie de realismo, e isso não parecia capaz de sustentar uma cena teatral. "O realismo: eis o inimigo. [...] Porque, por definição, o teatro, a arte é transposição ou

---

<sup>24</sup> Pertencem a essa mesma família: maestria, maestro, magistral, magnifique, majesté, mestre, mistral, maximum (todos em francês). E também encontro: submeter, sujeitar, subjugar, domesticar, disciplinar, imobilizar, acorrentar, diminuir, escravizar, reprimir, abater, entre outros verbos.

transfiguração! Um pintor faz uma pintura de uma maçã, e não uma maçã" (MNOUCHKINE, 2011, p. 60).

A colocação de Ariane Mnouchkine, diretora do *Théâtre du Soleil* — um dos grupos teatrais mais importantes e longevos da atualidade, cujos trabalhos me oportunizaram a escandir minha visão de o que é teatral —, essa senhora experiente enfatiza a necessidade de criar algo para além da imitação ou cópia de um conjunto de ações: "[...] um ator deve transpor, não copiar" (MNOUCHKINE, 2011, p. 67). Compreendo essa transposição como sendo a criação propriamente dita, pois enquanto o jogo do ator não depassar as características cotidianas, não será inusitado, não despertará interesse, conforme também pontua Peter Brook:

Vamos ao teatro para um encontro com a vida, mas se não houver diferença entre a vida lá fora e a vida em cena, o teatro não terá sentido. Não há razão para fazê-lo. Se aceitarmos, porém, que a vida no teatro é mais visível, mais vívida do que lá fora, então veremos que é a mesma coisa e, ao mesmo tempo, um tanto diferente (BROOK, 2002, p. 8).

Nesse processo, "a mesma coisa" que eu fazia tornou-se "um tanto diferente". **Em 07 de julho**, já fazendo testes de possibilidades de roteiros, numa passada por essa cena rumo a outra — o que implica lidar mais funcionalmente com o que foi criado —, tivemos de localizar a cena diante de um grande armário presente durante todo o espetáculo. Então, empurramo-la um pouco mais para frente. Pelo vídeo, vi que passei a ocupar o lugar que utilizo até hoje, que é muito próximo à borda do palco e à direita baixa, sabidamente um lugar de força no palco, que por si só contribuiria com a afirmação de uma presença.

Thiago e Celina ainda não tinham uma partitura do seu jogo. A cena teve 3 minutos e 15 segundos, e pela primeira vez, fiquei ajoelhada todo o tempo. Criei os dois focos pedidos por Gilberto: o rezar mais dirigido ao alto e outro embaixo, para o menino. Mesmo permanecendo parada, o tronco ia e vinha, discreta e lentamente, para frente e para trás. Meu movimento de orar foi deveras exagerado, com os braços abertos para cima. Estava ainda tateando as possibilidades que a imobilidade me trazia.

Dia **20 de julho**, passamos pela cena enquanto testávamos roteiros e encaixes. O vídeo registra fragmentos da minha criação em que o meu lugar na cena já está definido, mas não as minhas ações. Continuava procurando um foco ao

alto, conduzida pela imagem de rezar olhando para cima, como tantas vezes vi nas igrejas, porém fazia um pouco maior do que as ações cotidianas.

As outras ações que o registro desse dia me permite ver do que realizava são deitar-me ao lado do menino e, também, acariciá-lo, deslizando minhas mãos no seu rosto e no seu peito suavemente e em direções variadas, com pesos e tempos diversos. Acariciar passou a ser uma coleção de pequenos gestos discretos e minúsculos, restritos em certo momento aos dedos de uma mão, que eu consigo realizar sem destruir a coerência física de ter alguém em meus braços, quando eu não o tenho.

Nesse dia pensamos, em dividir essa cena, para intercalá-la no trabalho. A ideia, no primeiro momento, era o menino vir deitar ao lado da mãe. No segundo, era ele levantar e ir brincar com a morte, e no terceiro, ele parar o brinquedo para dar um beijo na mãe. Essa busca de mobilidade para criar um roteiro faz a cena permeável, o que me foi benéfico para desapegar do que eu fiz anteriormente, me ajudou a aceitar as mudanças e a fluir junto com o trabalho.

Dia **28 de julho**, finalmente, memorizamos os movimentos da cena. Gilberto me disse que eu deveria "chorar com o corpo". Minhas anotações desse momento são bastante precisas:

Thiago não deita mais no chão, mas no meu colo. Devo segurá-lo com o braço esquerdo, de joelhos. Na mão direita, seguro o pano com o qual enxugo sua testa. Quando ele levanta, sigo segurando-o e rezo apenas olhando para cima. E quando ele vai embora, devo tentar o choro tremor, que é difícil. A 'máscara' [o rosto] tende a exagerar e o corpo mal chegou a expressar algo. Ajoelhada é mais difícil, porque não tenho como usar o impulso das pernas para tremer. Celina sugeriu que eu use a 'ação' a partir da noção de frio. Como o inverno está no seu auge e não tem porta num grande vão da minha casa — é regelante —, aproveito para descobri-lo. Há uma respiração sonora que acompanha o tremor. Gilberto diz que isso não tem problema, porque não se escutará nada, pois haverá música (HABEYCHE, 2010).

Acreditei que os desconfortos físicos constituíam uma possibilidade de mudança, quiçá de uma chance de expandir minha presença, pelo simples fato de acionar mecanismos corporais diferentes dos cotidianos.

Tomei para mim a tarefa de criar um treinamento de tremer. Minha primeira pista era que deveria começar pela respiração, que é uma ferramenta

potente para diversos propósitos. Ao trabalhar sobre ela, podia mudar minha condição mental e física. Se o meu corpo devia chorar, provocar uma respiração para gerar esse movimento parecia ser um investimento viável para chegar ao meu propósito com organicidade, sem que fosse mentiroso ou falso o meu gesto.

Para tanto, tomei a respiração conhecida como *cachorrinho*, que muitas vezes usamos no aquecimento para disponibilizar a musculatura intercostal e poder sincronizar a emissão vocal ao ato respiratório, o que realmente energiza e envolve a região do corpo que entendia que precisava ser mais ativa: a circunferência em volta das costelas. Passei a praticar diariamente essa respiração, procurando criar uma ampliação do movimento observado no tronco e na barriga, até chegar a mobilizar o ventre.

Aos poucos, fui dando mais importância ao movimento muscular do que à entrada ou saída de ar — até porque esse exercício pressupõe uma intensa oxigenação, o que me deixava tonta e me impedia de trabalhá-lo por períodos longos. Aceitei, também, que sonoridades mínimas acompanhassem o movimento, como se assim eu me aproximasse da ação de chorar, com suas irregularidades de tempos e impulsos.

Minha capacidade respiratória é bem desenvolvida. Em pouco tempo, conseguia controlar a musculatura, mas ainda não confiava que algo tão objetivo cumprisse a lacuna do rio de subjetividade que, sem dar-me conta, eu atribuía (e precisava aportar) à *Mãe do Menino Moribundo*. Busquei o tremor também pela contração da musculatura pélvica em relação com a respiração.

Yoshi Oida (2008) menciona aos atores um trabalho das artes marciais de controle da energia associado à respiração, à coluna vertebral e à imaginação. Ele afirma que "[...] o ato de se inclinar é diretamente ligado à respiração. Normalmente, a ação de se inclinar determina uma expiração. É um mecanismo físico. Além disso, assim que você expira, a energia se dirige ao parceiro [...]" (OIDA, 2008, p. 27).

De joelhos, com o corpo inclinado para frente e com as palmas das mãos pressionadas uma contra a outra na altura do peito, experimentava manter meu corpo inteiro tremendo. No começo, conseguia algo muito pequeno. Então, trabalhei para aumentá-lo. Aos poucos, fui conseguindo prolongar esse estado.

Nas primeiras vezes em que levei o tremor para a cena, parecia que eu tinha um problema, como Mal de Parkinson. Mesmo o que devia ser mínimo era desproporcional e demasiadamente grande, o que confundia quem via, pois criava uma impressão equivocada.

Como professora, sinalizo constantemente a máxima de que *menos é mais* — como se eu mesma precisasse aprendê-la, pois como atriz, parece que preciso de todo o investimento no estabelecimento do limite, padeço da sua clareza para constatar na pele a máxima proferida. Oida aponta esse tipo de dificuldade, que "[...] quando a gente joga, temos sempre o sentimento de que o que fazemos não é o suficiente, então adicionamos informações". Ele afirma a necessidade de "[...] confiar no material que está a nossa disposição" (2008, p. 97), o que equivaleria ao *menos é mais*. Mas como criar essa confiança?

Há um jeito de lidar comigo que vou aprendendo, tentando me amansar/*maîtriser*. Uma pedagogia que me demanda um centramento, além de conhecer a mim mesma, para me permitir não interpor gestos, impulsos, inseguranças, pensamentos no jogo que se dirige a um caminho de ausência, no sentido de deixar de fazer, de silenciar, de não estar à frente da ação, mas ser sua carne para acontecer.

Ao analisar a questão das recomendações destinadas a cada idade nos tratados de Zeami, Georges Banu reconhece que o teatro Nô supõe um "[...] constante reconhecimento de si" (BANU, 1993a, p. 85), além de uma construção técnica. Eis porque os tratados exigem que os atores admitam-se como humanos em aprendizado constante que não abandonam a experiência precedente, pois "[...] o ator não troca de idade como a cobra de pele: ele conserva o benefício espiritual" (BANU, 1993a, p. 85). Talvez ele queira dizer que com o tempo, o ator torna-se experiente, aprende para além da sua materialidade.

Compreendo também que o aprendizado da arte do ator coincide com o (re)conhecimento de si. Isso demanda conhecer seu corpo e como ele funciona, observar a si próprio para além do material, perscrutar seu espírito, suas pulsões. E descobrir de um si. Conhecer a si mesmo requer devoção, tempo, escuta, silêncio. Por isso, os conselhos de quem empreendeu esse percurso me interessam, como os de Michel de Montaigne, inspirado por Apolo.

O preceito para que cada um conheça a si mesmo deve ser de grande importância, posto que aquele deus da ciência e da luz mandou colocá-lo no frontispício de seu templo<sup>25</sup>, como que contendo tudo o que tinha para nos aconselhar. Platão diz também que a sabedoria não é outra coisa senão a execução dessa ordem [...]. Só os que tiveram acesso a cada ciência percebem suas dificuldades e sua obscuridade. Pois ainda é preciso certo grau de inteligência para poder observar o que ignoramos e é preciso empurrar uma porta para saber que ela nos está fechada (MONTAIGNE, 2010, p. 523).

Ainda com relação à dosagem do trabalho muscular, à miniaturização da ação para chegar a "chorar com o corpo" pedido por Gilberto, observo que criei uma artimanha para mim mesma. Para aceitar que apenas um pouco do que praticava já era o suficiente na cena, comecei a trabalhar com o estabelecimento de um panorama mental que estivesse sintonizado com a perda pela morte. Refiro-me a acolher imagens de perda específicas para mim — como algumas despedidas, caixões, enterros, saudades e a dor lancinante da irreversibilidade disso tudo — e trabalhar na imaginação com muitas dessas imagens, que para mim são cenas concretas, não para me encharcar das emoções envolvidas nisso, mas para povoar minha mente com a perda, *metralhar-me* com várias delas, como se assim criasse um panorama com a cor e a textura que aquelas impressões produzem em mim.

Tentava sustentar mentalmente o que já não era interpretado, mas não sabia que Zeami sugeria algo semelhante como sendo o segredo do ator, nem que isso estava vinculado, para ele, à não-interpretação.

Existe uma disposição do espírito que é o segredo do ator. De fato, os dois elementos [o canto e a dança], a ação, os diversos gêneros de mímicas são, sem exceção, as técnicas que colocam o corpo em trabalho. O que eu chamo de não-interpretação é o intervalo [que as separa]. Se examinamos as razões do interesse desses intervalos de não-interpretação, constatamos que se trata de uma disposição pela qual [o ator] garante, sem o menor relaxamento, a coesão mental [de seu jogo]. É uma concentração do espírito que faz com que [...] vocês mantenham-se em guarda, conservando toda a sua atenção (ZEAMI, 1960, p. 131).

Descobri que trabalhar a fisicalidade localizada no tremor e na respiração com tal coesão mental me fazia crer no que eu fazia. Dava-me a possibilidade de situar imaginariamente um contexto significativo para mim, que estava despido de

---

<sup>25</sup> O Templo de Apolo, em Delfos.

psicologismos, pois não era ao sentimento que eu visava, mas a impressões que me ajudavam a sintonizar o universo da perda para mergulhar nele enquanto realizava a ação. Quer dizer, eu me envolvia com algo que me exigia atenção concentrada, uma "disposição do espírito" vinculada ao que a cena propunha, para conseguir conter a dose de vigor que destinava à fisicalização desenvolvida.

Destinava não apenas ao corpo, mas também a minha mente o que antes eram macroações. Ao mesmo tempo, descobri que minha resistência para me manter no ápice do tremor não era grande. Precisava que a cena fosse abreviada, pois despender tanta energia em uma posição tão incômoda era extremamente fatigante, me consumia e secava minhas vias aéreas, para não falar no desconforto do descompasso cardíaco, com o qual fui paulatinamente me adaptando.

Naquele momento, havia compreendido o abismo entre o que improvisei inicialmente e a economia que a cena precisa ter para ser vigorosa. É como se todo o percurso até então fosse me alimentando de estímulos diversos, oportunidades para que eu experimentasse o que gira em torno da situação para, a partir disso, escolhermos o que ficava na cena; eis a diminuição procurada.

Para essa economia acontecer, a ação deveria ser controlada/*maîtrisée*. A partir dessa imagem, o processo de absorção da ação, mencionado por Barba, diz do que realizei.

As macroações [...] podem ser absorvidas pelo tronco conservando a energia da ação original. Transformam-se em impulsos, em microações de um corpo quase-imóvel que age. Este processo no qual se restringe o espaço da ação pode ser definido como absorção da ação [...] [que] tem como consequência uma intensificação das tensões que animam o ator e é percebido pelo espectador independentemente da amplitude desta ação (BARBA, 1994, p. 48-49).

**Em 3 de agosto**, Patrícia Silveira realizou uma entrevista comigo sobre o processo de criação de *Cinco Tempos*, que dizia respeito a sua dissertação. Ela, que foi minha aluna no DAD e colega em uma disciplina que fizemos com Matteo Bonfitto, na UDESC, generosamente me disponibilizou esse material, que ajudou a me aproximar do que eu pensava naquele momento.

Pinço uma parte dessa entrevista na qual encontrei relações importantes que realizava naquele momento que contam da experiência e do exercício tanto do silêncio, quanto da redução drástica da ação. Eu dizia que

[...] existe uma coisa nessa mulher — que é a antítese do que eu sou, que é o silêncio, que é a contenção. Então, ela me oferece um exercício de oposição interessante, de concentração, de limpeza... E cada vez ela vai tendo menos movimento. No começo, eu acendia uma vela. No começo, eu tinha uma bacia em que molhava o pano. No começo, eu levantava e ia da cama até a bacia, deitava do lado dele e abraçava-o. Isso tudo está cada vez se reduzindo mais a ponto de ficar só naquela imagem quase parada, que quase já não é mais teatro, é uma fotografia que eu estou fazendo [...] (HABEYCHE apud SILVEIRA, 2010).

A descrição de dois procedimentos radicalmente diversos entre o início do processo e o que acontecia naquele momento é interessante. As ações se transformaram numa quase fotografia. A interpretação cedeu lugar à quase imobilidade. Os aspectos concernentes ao silêncio, à contenção, à limpeza das ações, a diminuição de movimentos que alcança essa quase imobilidade, isso que nomeei como um exercício, configuraram uma oportunidade de descobrir outro jeito de ocupar a cena.

Nessa outra maneira, abri mão do agir, o que me tirou o chão, como se não houvesse em que me segurar para fazer existir a minha participação na cena. Já não fazia mais "a mesma coisa", mas algo "um tanto diferente" (BROOK, 2002). Essa atuação já era próxima de uma não interpretação. Havia desistido não apenas de fazer o que a *Mãe do Menino* fazia, mas desisti de agir como uma forma de caracterizar com minha presença aquela figura. Trabalhava internamente para não agir. Através dessas qualidades, me aproximava de um estado que identifico como sendo de ausência, no qual me esvaziei de iniciativas, de ações concretas, das falsas ilusões de controle, para estar ali simplesmente.

Em seu artigo *A experiência da 'não forma' e o trabalho do ator*, Cassiano Quilici (2006) aborda a questão da reconstrução do corpo cotidiano do ator de maneira a questionar a compreensão do que tomamos por presença. Ao pensar a partir de textos de Antonin Artaud, "[...] que definem o teatro como o próprio lugar da gênese de um outro corpo para o homem" (2006, p. 2), a construção de um corpo diferente do cotidiano adquire para o autor novos contornos, que perpassam o corpo cênico rumo a uma "[...] poética de reconstrução do homem" (2006, p. 2), considerando outras formas de ser humano.

Quilici aponta para um pensar o corpo reativamente, pela saída de todo um sistema minucioso de repetições e representações que forjam a vida cotidiana, que

nos devolve uma ilusão de estabilidade e mesmo de identidade. Encontro na sua argumentação algo que se aproxima dessa não interpretação, algo que ele nomeia como "não-forma" e diz respeito diretamente ao que discuto, mesmo que use outras formas de se referir.

É dessa familiaridade paradoxal com o informe e com a impermanência, vivida no próprio corpo e nas relações, que poderá surgir uma nova qualidade de 'ação' e de 'presença'. A princípio, a experiência da 'não-forma' é também uma 'não-ação'. Ela exige o desapego de qualquer noção de projeto, qualquer expectativa de resultados. A dificuldade reside justamente na suspensão dos objetivos, das relações de uso e da nossa usura (o 'sujeito' se constrói a partir de seus 'afazeres'). A rigor, nada menos espetacular e teatral (QUILICI, 2006, p. 4).

Até aqui, Quilici refere-se a uma presença, quando me parece caracterizar uma ausência, o que, de fato, não parece coincidir com a compreensão de algo que seja *exemplarmente* teatral, mas que passa a sê-lo na medida em que instaura outra experiência relacional. Acreditei que o autor estaria embaralhando as duas noções a partir da delicada (im)precisão com que elas nos desafiam, mas então, na continuação do que expôs anteriormente, ele evidencia a presença como brotando da ausência.

No entanto, do mergulho nessa ausência, nesse 'não querer agarrar nem rejeitar', brota uma singular disposição. A 'presença' pauta-se, então, numa atitude desarmada, num corpo que não se defende dos fluxos que o atravessam, surgindo e desaparecendo incessantemente. A ação pode nascer sem negar essa dimensão obscura e ilimitada, de onde ela mesma provém (QUILICI, 2006, p. 4).

Essa presença que brota da ausência, focalizada por Quilici e extremamente pertinente ao que circunscrevo nessa criação, se aproxima das primeiras tentativas de entendimento que ensaiei sobre a presença, que pareciam simples, por se tratarem de algo que possa ser simplesmente um jeito de ocupar o espaço da cena.

A presença é uma qualidade misteriosa e quase indefinível [...]. Ela não existe sempre pelas características físicas do indivíduo, mas sim, em uma energia vibrante, da qual podemos sentir os efeitos mesmo antes de o ator agir ou tomar a palavra, no vigor de seu estar no lugar. A presença não se confunde com uma vontade de se mostrar de maneira ostensiva (RYNGAERT, 2009, p. 55).

Mas por mais simples ou misteriosa que possa parecer ser a presença, é fundamental perceber que ela prescinde, antes de tudo, do corpo que se ocupa de um trabalho, que se empenha em criar canais para se comunicar, através de exercícios e práticas diversas. Não é de algo espontâneo que trato, muito menos de se mostrar ostensivamente.

**Dia 24 de agosto**, Gilberto conduziu um aquecimento como preparação para a cena, baseado na ação de arremessar. Usamos diferentes formas, tipos de impulso, direções, envolvendo todo o corpo ou partes dele. Escrevi no diário que "algo de genuíno se constrói a partir desse trabalho, pois a imagem de impulsos ininterruptos de dentro para fora conduz a uma maior presentificação. O estado de energia ao final é alerta, vivo, intenso, ali: presente" (HABEYCHE, 2010).

Isso que eu chamo de presentificação é uma sensação de conexão com o externo e os outros que se dá a partir de uma ativação física e mental de si. Trabalhamos intensamente o corpo, ativamo-lo para agir e se manifestar externamente. O corpo se torna um corpo tão pulsante e relacional que se conecta com toda a amplitude do espaço, aos outros corpos, e assim, se faz/torna-se presente. Dessa forma, é sutilmente perceptível o efeito da sua materialidade no espaço, configura-se como uma intensidade de presença. Isso é algo que apreendi da observação de mim mesma e também de colegas com quem o experimentei.

Já experimentara com Carlos Simioni, do grupo LUME, um trabalho de acionar estados de atividade física nos quais a percepção dessa presentificação era mantida através de impulsos de dentro para fora, após uma mudança no tônus físico, ativando-o muito e experimentando depois a relação/*maîtrise* que pode se sustentar fora do movimento ativo, como que mantendo aquele estado, inclusive, depois, via imaginação. A sensação que se tem é que o corpo é maior e ocupa mais espaço, mas é mais fácil de ser mantida/percebida com movimentação lenta. Através desses exercícios, foi que estive o mais perto do que pude perceber de uma sensação de presença em mim, como se eu estivesse acesa, ligada, pegando fogo — e, no entanto, sem nada fazer.

Ainda pelo vídeo do dia **24 de agosto**, observo que depois desse estado desperto, voltamos à cena trocando quem faria qual papel. Fiz o menino quando Celina fazia a mãe. O choro ficou na borda, não mergulhei nele. Precisava estar alerta ao nível de tensão preciso nesses gestos. Mesmo o corpo de um doente, que

está no colo, não é muscularmente solto — teatralmente falando. Ajudava a segurar meu peso.

Então trocamos novamente de papéis e joguei a morte, convidando Thiago com uma voz que parecia vir de longe de mim e rápidos movimentos de dedos que fazia diante de seus olhos, na intenção de raptar seu olhar e sua atenção para longe dali. A cada vez que ele se dirigia à mãe, eu corria e chegava antes, para impor uma sedutora barreira, convidando-o ao deslocamento no espaço. Enquanto isso, Celina jogava com o olhar ao alto e o abraço estreito ao corpo que ora não estava lá.

A cena teve um ritmo inovador e nos animamos com isso. Gilberto propôs que trocássemos, Celina e eu, de papéis para essa cena, mas ela não quis. Naquela época, eu achei que teria sido um presente, pois seria uma energia nova que entraria e me convidaria a conquistar outros tempos, pesos, energia: todos os ingredientes que já me eram exigidos e eu negava. Parece que estava especialmente disposta a fugir da dificuldade que já estava posta. Celina chegou a mencionar o fato de que eu deveria enfrentar o desafio de fazer o que não conseguia. Nunca achei que eu não conseguiria fazer a *Mãe do Menino*, pois que me *escalei para o papel*, mas admito que a mãe que ela fazia nascera crível. Aquele era o meu domínio de dificuldades, não o dela.

**Dia 31 de agosto**, ao perseguirmos a ideia de fragmentar a cena, sugeri que a Mãe não estivesse na primeira entrada do Menino, afinal ela é a figura que delata sua morte. Jogamos a cena separando-a em dois momentos: um no qual a mãe estava ausente — e toda a ação que se desenrolava com ela foi igualmente desenvolvida — e um segundo momento, quando estavam todas as figuras, completando o imaginário proposto a partir da sua composição.

Foi apenas em **21 de setembro** que Gilberto pediu pra desconstruirmos ainda mais a cena do menino e a dividimos em três partes, no tríptico, tal como a realizamos desde então. Através disso, foi possível apostar numa espécie de minimalismo para a situação, o que aumentou seu possível caráter poético, posto que dividida, o sentido de morte não é compreendido diretamente, e assim, ela não oferece resistência.

A cena se completa na sua terceira aparição. Entram uma primeira vez o menino e a música de Flávio Oliveira, que necessariamente insere um caráter denso, tenso, poético e dramático na cena e linhas melódicas que conduzem ao fim,

ao silêncio. Na segunda ocasião em que aquela música e aquele menino surgem, o menino faz a mesma coreografia, tendo por parceira uma mulher toda vestida de branco. Na terceira vez em que essa cena aparece, o menino dança com a dama de branco e deita-se não no chão, como das outras vezes, mas agora está nos braços de uma mulher ajoelhada e enegrecida pela dor. Torna-se flagrante, quando os três estão presentes, a possibilidade da leitura da morte do menino, até então não evidenciada.

Vejo nessa divisão da cena um ótimo achado para jogarmos com referências que oscilam entre os efeitos de sentido e efeitos de presença gumbrechtianos (2010). Descortinam-se, assim, diversas camadas de leitura, como também viabilizamos a fruição da cena através de percepções, impressões perceptíveis como um arrepio, algo não diretamente vinculado ao racional, uma dimensão experiencial de presença.

Quando tomo a referência que Gumbrecht fez do ponto de vista da recepção para interrogar algo que se refere a minha poética de criação como atriz, estou desvirtuando o que ele formulou. E o faço porque a noção de uma comunicação que permita diferentes efeitos de significado é algo compreendido amplamente, mas desejo, da mesma forma, que se pense do ponto de vista dos efeitos de presença e de quanto o compartilhamento teatral se dá por uma teatralidade que oscila — como Gumbrecht imaginou — entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença.

Para colaborar com o entendimento do que postulo, trago a lembrança de minha indignação quando comecei a estudar o tema da presença do ator, que se mostrava demasiadamente escorregadio. A consideração trazida por Gilberto Icle, de que a presença seria "[...] uma construção no plano da linguagem — falamos sobre a presença e, ao falarmos repetidas vezes, criamos a possibilidade de ela existir —, não podemos perceber, entretantes, senão efeitos de presença" (ICLE, 2011, p. 17), isso perturbou minha compreensão. Não parecia suficientemente contundente algo que não pudesse ser percebido senão como um efeito.

A maneira como Gumbrecht apresenta os efeitos de presença carrega a marca da dificuldade de seu entendimento. Ele diz que

[...] os fenômenos de presença não podem deixar de ser efêmeros, não podem deixar de ser aquilo que chamo de 'efeitos de presença'; numa cultura que é predominantemente uma cultura de sentido, só podemos encontrar esses efeitos [...] porque estão

necessariamente rodeados de, embrulhados em, e talvez até mediados por nuvens e almofadas de sentido. É muito difícil não 'ler', não tentar atribuir sentido àquele relâmpago ou àquele brilho ofuscante do sol da Califórnia (GUMBRECHT, 2010, p. 135).

Enquanto pensava obstinadamente na presença do ator, os efeitos de sua presença ainda não me pareciam realmente significativos. Durante o estágio que realizei em Paris, ao qual já me referi anteriormente, tive o privilégio de participar, em dezembro de 2012, de um seminário na *Université Sorbonne Nouvelle – Paris III*, ministrado por Josette Féral, cujo título era *Efeitos de presença e efeitos de real na cena*.

Minha primeira surpresa no referido seminário referia-se ao fato de Josette Féral construir suas indagações a partir não do ator em carne e osso, mas de robôs, figuras de hologramas e projeções, recursos tecnológicos capazes de nos confundir, ao nos darem a impressão de que se tratavam do corpo humano. A impressão de que essas figuras eram reais nos causavam reações que temos diante de pessoas verdadeiras, nos provocavam como um efeito de presença.

Féral nos fez pensar na ausência dos corpos para nos aproximar dos efeitos da presença como um sentimento ocasionado por um corpo em determinado tempo e espaço. Ela afirmou que falar de presença se relacionava ao verbo ser e a uma qualidade de estar presente, e que perceber seus efeitos tratava-se de observar como os sujeitos se manifestavam corporalmente, tocados pela impressão de um efeito e dos estados mentais que isso provocava, pois na unidade de tempo e espaço, a presença física se combina com os efeitos mentais que advém dela.

Féral nos convidou a pensar que algumas vezes, a escolha por utilizar personagens virtuais guardava um discurso sobre o corpo, como um duplo de personagem e fantasma, quase um corpo espiritual que estaria presente no corpo virtual. Paradoxalmente, o corpo virtual propõe a questão da natureza do real, na medida em que contemporaneamente também vivemos na imaginação, nos relacionamentos com projeções, em um mundo que cada vez é mais desencarnado. Diante disso, o ator joga com o vazio, pois não podemos mais contar as histórias da mesma maneira.

A tecnologia mudou a forma como os artistas trabalham. Diante desse panorama, Féral compreende que o objetivo do teatro é fazer com que o

espectador viva uma experiência, e os efeitos de presença são o que lhe outorgam essa possibilidade.

Acredito, com Féral, que a presença do ator e seus efeitos são capazes de proporcionar uma experiência ao público através das impressões, das sensações, dos estados mentais gerados nesse encontro — o que jamais se experimentaria, não desse modo, a partir dos efeitos de sentido.

Se pensar na intensidade de ausência que crio com a *Mãe do Menino*, acredito que ela se constitui um tanto pelos efeitos de sentido, pois o que represento na cena é um elo para contar de uma relação, que deflagra um entendimento, um significado para o que se vê, como penso que haja uma oscilação entre esse efeito de sentido e um efeito de presença que cria uma sensação no espectador. Quero crer que a morte do *Menino* é compreendida também através da impressão que a figura que crio produz — não uma ideia, mas uma sensação, algo que move o corpo, além do pensamento.

Em **11 de outubro**, após uma pausa de duas semanas para realizarmos algumas viagens com *A mulher que comeu o mundo* e uma disciplina fora de casa, voltamos a essa cena. Na entrada da *Mãe do Menino*, fiz quase nada, apenas tremi quando o menino morre. Gilberto disse que era isso que eu deveria fazer.

Parece que quando paro de me esforçar é que as coisas acontecem. Sei que esse simples tremer está prenhe de tudo o que chorei e busquei para criar essa figura. A noção de se abandonar vem me provocar. Devo ou não fazer algo? Que diferença existe entre viver em cena e fazer algo em cena? (HABEYCHE, 2010).

Se a cena é uma transposição, viver em cena é criar algo com minha presença, mas esse algo não é necessariamente uma ação concreta, pode mesmo ser dar passagem aos efeitos dessa presença, e não uma ação propriamente dita. Fazer algo em cena pode não significar fazer algo perceptível para o público. Como sustentar uma cena com quase nada?

Mas sob esse quase nada, há passos de dedicação. Devo contar que trabalhei bastante com Thiago a adequação da posição na qual devo ficar para acoplarmos na figura em que ele está no meu colo, sem que eu quase me mexa nessa mudança. Estudei bastante a distribuição do meu peso entre os joelhos, para conseguir manter o jogo ajoelhada. Também a transferência de peso do seu corpo e como o

acolho e como o acompanho no seu deixar tombar o corpo no chão quando morre foram palmo a palmo conquistados, numa parceria radiante e límpida de suarmos juntos. Além disso, *palpitei* na partitura-coreografia de Thiago e Celina, que em determinado ponto se juntam a mim — ele em meus braços e ela por trás —, como um prolongamento paradoxal tão intenso como costumamos ser as duas e como a fotografia de Luti Pereira tão lindamente retrata.



**Imagem 5 – Da esquerda para a direita: Celina Alcântara, Gisela Habeyche e Thiago Pirajira em *Cinco Tempos*. Teatro Renascença, 2010. Foto de Lutti Pereira.**

Ouçõ a história na qual Oida conta a lição que ouviu do mestre Kazuo Ohno quando criava seu espetáculo *Interrogations*, o qual Oida joga desde 1979: "Não faça demais/tanto [...]. Faça menos. Seja simples" (OHNO apud OIDA, 2008, p. 109). Identifico-me imediatamente. Mais ainda quando o ator japonês revela que em relação ao tempo e o *timing*, que lhe interessam, "[...] ele deve todos os dias recomeçar do zero"(OIDA, 2008, p. 109).

Em um trecho que transcrevi anteriormente, o da entrevista à Patrícia, menciono a sensação de não estar mais fazendo teatro, mas fotografia, diante da minha dificuldade em aceitar o trabalho a partir da imobilidade e do silêncio de

movimentos. Uma outra teatralidade me desacomodava, na qual a imagem estabelecida parecia mais potente do que o movimento. Volto a esse ponto para que se compreenda o encantamento que vivenciei através da exposição "VOOM Portraits" de Robert Wilson (2007), que tive a graça de encontrar em 19 de outubro de 2010. Foi como se eu escutasse um eco, algo que se comunicava diretamente com o que eu fazia.

Fiquei com algumas daquelas imagens vivendo em mim por dias. O cruzamento de retratos com vídeo, movimentos mínimos, poucos. O estado de não ação presente na grande maioria dos vídeos expostos, como se fossem fotos, me deu uma ideia de quão expressiva a pouca mobilidade pode ser. A simples impressão causada pelas figuras me fez interrogar acerca da majestade e da beleza da imobilidade. Efeitos de presença sem corpos presentes, capazes de perturbar, atrair, instigar pela simples existência virtual. E a surpreendente sensação de intimidade surgida naqueles minutos de vida compartilhados.

Se podia me alvoroçar tanto com algo intermediado, vislumbrava o quanto mais capaz seria um estado próximo àqueles compartilhando não apenas o tempo, mas também o espaço. A simples copresença no tempo e no espaço parecia-me escandalosamente potente. E essa potência talvez seja mais poderosa porque Bob Wilson se afasta de qualquer mínima interpretação. "Eu não interpreto o meu trabalho. A interpretação é para os outros. Fixar um significado a um trabalho como esse limita a sua poesia e a possibilidade de outras ideias" (WILSON, 2010, p. 17). E o que ele desperta em outras pessoas?

Os retratos de Wilson estão cheios de histórias, muitas parecidas com breves peças teatrais, porém com ausência de convenções. Cada retrato se desdobra em tempo real e entra em um movimento circular, infinito; sem começo, meio ou fim. Wilson compara os retratos à pintura e à fotografia. Entretanto, esses movimentos circulares infinitos atravessam as fronteiras do gênero e nos levam a um contexto referencial completamente diferente. [...] Sem começo ou fim, eles levam os espectadores aos seus próprios mundos internos. As criações de Wilson são um tipo de meditação, existentes em um tempo cíclico, que refletem valores orientais, e promovem a meditação no lugar da distração (HOSSAINI, 2010, p. 28).

Promover a meditação no lugar da distração é oferecer algo próximo de uma experiência para o público.

Em outubro de 2010, comecei a investir em conversar com o *Menino* quando ele está no meu colo — percebo pelos vídeos dos ensaios. Uma conversa sutil. Não chego às vias de fato da palavra, mas a comunicação é clara. Há uma linguagem que é visível e acontece também no corpo. Não chego a projetar qualquer som, são saídas de ar sutilmente vocalizadas e movimentos de cabeça. Creio que tal fala veio como uma alternativa à reza, que eu não levei explicitamente para o trabalho, e ao canto, que lá no começo dessa história foi usado pra acalantar o *Menino*.

Certamente, há uma relação muito estreita com a entrada da música e o que ela me instigou a realizar. O crescimento da cena está dado na música, e por muitas vezes, parece que eu respiro buscando acompanhar a composição de Flávio Oliveira. Intensifico a respiração mais no final e ela se torna mais audível quando a música cessa.

Encontro no meu diário uma anotação do dia 15 de novembro:

Avaliei meu trabalho e entendi que quando paro de fazer força e de querer fazer acontecer, é que ele de fato acontece. É numa via de facilidades, o difícil é me conter e crer que o tremor da mãe do menino morto diz de todos os meses que chorei para criar essa cena (HABEYCHE, 2010).

Entendo que uma outra percepção de teatralidade foi criada para que eu incorporasse essa sutileza no meu jogo. Essa visão trabalha na valorização do que é pequeno e na delicadeza do que é jogado. É concentrada na ambivalência de manter uma atividade pouco perceptível externamente em contraste com o interior bastante agitado. "Equilibrar o movimento interno com a atividade externa é uma tarefa delicada, porém se realizado habilmente, dará um rumo incomum e interessante a nosso trabalho" (OIDA, 2001, p. 71).

Esse gesto coaduna tais oposições a partir de um centro cuja observação de mim mesma é tão objetivada que difere de uma noção de interpretação que eu acolhi em ocasiões anteriores, nas quais me fundia com o que realizava, como quem deseja se transformar no que cria e deixando a atenção no jogo, e não entre o jogo e o jogador. Aqui é preciso que eu seja capaz de me afastar do que faço para que esse estado se produza e escapar às armadilhas da identificação com o papel executado. Ensaio ainda observar-me como quem se posiciona de fora, como se

fosse outra pessoa que me observasse e não eu mesma, mas esse aspecto ainda está em vias de se produzir, não o consigo com precisão.

Gosto de chamar essa cena de *A Morte do Menino Moribundo*, porque a palavra moribundo me afasta do cotidiano, me causa estranheza ao ouvido, e assim, me ajuda a olhar de fora algo que percebo internamente.

Outra sugestão de Oida, como tantas que escolho, me aponta para uma indicação que ele recebeu de seu mestre de kyôgen e que é algo que pode se traduzir como visão exterior, o que ele compreendeu se tratar de um ponto de vista que se situa atrás dele, depois de muitos anos de busca. "Observo-me [...] a partir de um ponto que está situado em algum lugar atrás da minha cabeça" (OIDA, 1999, p. 51). Esse controle/*maîtrise* ainda estou distante de conseguir.

Pouco a pouco, felizmente, vou me fazendo dona de mim, dominando meus excessos, contendo meus transbordamentos expressivos que maculam a cena. Reconhecê-los quando eles surgem parece uma atitude sabida diante desse desafio de *maestria* que persigo. Ser simples, no entanto, ainda me soa uma quimera. Nesse enfrentamento, quisera ter nascido japonesa, ou impregnada de uma cultura de calma que padeço para cultivar e conhecer. Dou a mão à *Mãe do Menino Moribundo* nessas lições e me submeto ao presente da cena.

O estar à vontade para se arriscar nesse percurso, esse *desnudamento* que abre as portas à liberdade inerente à criação se funda sobre o que Renato Ferracini (2003) aponta como um aspecto ético fundamental, que é trabalhar a partir da confiança nos colegas, mas imagino que sem isso não haveria um grupo.

O percurso dessa criação ofereceu um desafio de desalojamento extremamente significativo do meu jogo, e estudá-lo desacomodou aquilo que eu pensava. No início do processo a *Mãe do Menino Moribundo* eu interpretava, precisava das ações desenhadas no espaço, às quais atribuía a leitura do papel da mãe que perde o filho. Naquela etapa, construía algo que eu nomeava de "ela" e "aquela mulher", como uma imagem distante de mim que eu tomava para interpretar, intermediar essa ideia para que o público compreendesse do que se tratava. Não era eu, mas uma personagem inventada; a corporificação de uma imagem.

Ao contrário, no final do processo, é perceptível como passei as descrições da cena para a primeira pessoa do singular, para designar o que eu fazia. Descobri

um trabalho centrado sobre o meu corpo, que desdobrei diferentemente do meu cotidiano para servir à cena, que imobilizei como convinha à criação, mas com todos os desenvolvimentos de outros modos de criar uma ausência, a economia, o silêncio, a *não transparência*.

Porém, mesmo com todo o trabalho executado, foi a mim mesma que eu encaminhei as minhas tentativas e erros para obter uma presença em cena. Foi justamente por investir em todos esses elementos de não expressão, que se configuram como uma ausência, que o que restou no meu jogo não encaminha uma leitura determinada, não conduz a uma interpretação.

Talvez trabalhar uma não-interpretação oportunize uma certa presença, que ceda lugar aos efeitos advindos dessa presença, contrastantes aos efeitos de sentido. Trata-se de realizar algo que não conta, não informa, mas está à disposição dos olhos e dos sentidos, para ser ou não apreciado.

Compreendo que o tipo de recurso que o ator utiliza no estabelecimento de uma ausência, esse recolhimento da sua expressividade, retira-o de um viés mais interpretativo. O estado de ausência, quanto mais evidentemente se estabeleça, parece inversamente proporcional à interpretação do ator, pois tais qualidades discretas, econômicas, introvertidas, não manifestas, dificultam o acesso à instalação de uma terceira pessoa, limitam a criação da ilusão através da qual um outro ser é dimensionado.

Para acessar as características de um personagem e intermediar a sua realização, interpretando-o, é preciso que se trabalhe a expressão para contar essa outra vida, para caracterizá-la. Tal trabalho presume a utilização dos recursos expressivos e interpretativos de um ator. Presume sair de si para encontrar outras formas de ocupar o espaço e o próprio corpo, no afã de estabelecer uma manifestação para dar vida a uma terceira pessoa.

A ausência, afinal, é um tipo de presença que não é manifesta, mas sutil. Por isso, a *Mãe do Menino Moribundo* me ofereceu uma caminhada para longe do universo interpretativo, e isso me fez compreender outras medidas de jogo, outras possibilidades pela ausência de instalar uma presença.

Para encerrar, levanto uma hipótese filosófica ao exercitar o pensamento junto com Corinne Enaudeau (1998). Se o ator, quando encarna um personagem, denuncia pelo ato da representação a ausência contida no seu gesto — quer dizer,

se ele evidencia com seu fazer que o que traz diz respeito ao que está ausente —, poderíamos pensar que, contrariamente, ao trabalhar sobre a não-interpretação — quer dizer, ao aproximar-se de um jogo de ausência e mantê-lo —, será que ele deixaria de referir algo distante dele, mas a sua própria presença? Imagino que se o ator deixa de pretender parecer um outro e assume o jogo da sua ausência, estabelece uma presença em cena.

Enaudeau diz que o paradoxo da representação está em cena pelo jogo do ator. Ela afirma que “[...] representar é substituir a um ausente, dar-lhe presença e confirmar a ausência” (1998, p. 11).

E se o ator não pretendesse substituir a um ausente? Se assim fosse, ele não confirmaria pela sua presença a ausência desse ausente. Mas poderia confirmar sua presença por um jogo ausente, no qual não remete a outro — ou, ao menos, não a um outro já traçado e visível com contornos? Alinhavo essas questões pela curiosidade de imaginar que seria possível inverter o pólo representativo, já que talvez não se possa livrar-se dele, posto que ensaiar uma interpretação é intrínseco ao desejo de compreensão de quem assiste a um espetáculo.

Diante disso tudo, seria concebível que não fosse o ator a representar, e sim, o público, ao reagir àquilo que vê do ator em cena? Se não estivesse equivocada, creio que esse deslocamento de papéis, esse agir que levaria o público a cocriar, a abrir-se a percepções, significaria um compartilhamento sem par, quiçá oportunizasse experiências. Creio não estar enganada, visto que encontro eco em outros pesquisadores, entre eles Sílvia Fernandes: “Esse teatro que privilegia o silêncio, o vazio e a redução minimalista dos gestos e dos movimentos, cria elipses a serem preenchidas pelo espectador, de quem se exige uma postura produtiva” (2010, p. 25).

Aposto nessa abertura, acredito na sua função social, no redimensionar das relações humanas a partir do acontecimento artístico, no qual os aspectos éticos, estéticos e políticos se afinam e nos desafiam a transformarmos a nós mesmos.

## 4 AUSÊNCIA COMO OMISSÃO

Minha experiência dessa forma de ausência é menos evidente. Ou talvez ela seja menos visível na cena. Não omito que seja essa a minha percepção, porque creio poder (re)dimensionar a qualidade do silêncio a que (não) cheguei nesse jogo.

Até então, com a *Mãe do Menino Moribundo* e com a figura dos *Pensadores*, observamos efeitos de presença em corpos que se movimentavam pouco. Observamos também a elasticidade da imobilidade que, trabalhando a sua manutenção, cria opostos, desequilíbrios, tensões entre o corpo mental e o corpo físico, paradoxos corporais permissivos à ausência no jogo do ator.

A cena que observaremos agora, cuja figura de análise é *a Mulher do Carlos*, também se ancora na pouca mobilidade e nos contrastes internos que sustentam o meu jogo. Mas seu traço mais característico para constituir uma ausência na atuação parece ser o da omissão, "[...] omissão de alguns elementos para destacar outros que parecem essenciais" (BARBA; SAVARESE, 2009, p. 26). Omissão, para Eugenio Barba, é uma virtude que coincide com o princípio de simplificação.

Mesmo que pareça claro o que omissão significa, trago Aurélio Buarque de Holanda Ferreira (s/d), que esgarça a compreensão desse termo como sendo "ato ou efeito de omitir(-se)", como também "**aquilo que se omitiu; falta, lacuna**", e ainda "**ausência de ação**, inércia". Segundo o mesmo autor, omitir relaciona-se tanto com "**deixar de fazer, dizer**, escrever; **não mencionar**" algo, quanto com "descuidar-se de fazer", "deixar de lado", "preterir", e ainda "**não atuar**, não se manifestar, não se pronunciar quando seria de esperar que o fizesse" (FERREIRA, s/d, p. 997).

Omitir guarda outros planos, pois impede uma apreensão mais abrangente. Faltam partes no que é omitido — considerando que o todo é algo a que, em geral, não temos acesso. Há algo não tangível na omissão, um espaço lacunar. O que há na lacuna? Há uma lacuna? O que se omite? De quem se omite? Alguém omite algo? Suponho certo jogo no movimento da omissão, uma espécie de *toma lá, dá cá*, um potencial de ritmo que admite uma comunicação, mesmo que indireta.



**Imagem 6 – Gisela Habeyche em *Cinco Tempos para a Morte*.  
Teatro Renascença, 2010. Foto de Lutti Pereira.**

O simples esmiuçar os significados aurelianos acerca da omissão encaminha meu pensamento para elementos presentes no trabalho com relação à *Mulher do Carlos*, especialmente aqueles que negritei, o que explicita o papel da omissão nessa criação. Explicitar a omissão?

Barba menciona dois aspectos a respeito do tema. Ambos parecem pertinentes à figura que criei. Eles são a omissão da complexidade do uso cotidiano do corpo, dando lugar ao uso antieconômico do corpo, o que experimento através de alterações do equilíbrio e por sustentar tensões internas que funcionam como contenção de pulsões para conter a ação — o que se relaciona ao segundo aspecto mencionado por Barba: "[...] omitir-se a realização da ação no espaço" (BARBA; SAVARESE, 2009, p. 26).

No início da cena, tenho movimentos de deslocamento me aproximando de Thiago, o que o vídeo que temos omitiu, por limitações de edição. Depois paro num ponto por bastante tempo, mantenho-me ali, falo para ele, gesticulo até voltar à imobilidade, para voltar a dizer e silenciar; contudo, não é evidente a realização de uma ação no espaço.

Na cena da *Mulher do Carlos*, não há omissão do ato da fala, embora partes dessa fala pareçam omitidas. Ao contrário das outras duas figuras observadas, aqui

tenho um texto, trabalho também com informações que ele fornece, mas não apenas com elas, há toda uma outra comunicação do corpo exposto à cena.

A presença textual certamente significa uma abertura sónica, embora se trate de um texto pobre, de acordo com o pensamento decrouxiano, como a dizer que ele informa pouco e, assim, abre espaço para o jogo do ator e para o silêncio. "Eis a lei: quanto mais um texto é rico, mais a música do ator deve ser pobre; quanto mais um texto é pobre, mais a música do ator deve ser rica" (DECROUX, 1994, p. 54).

O texto em questão nasceu de uma improvisação que realizei com Thiago Pirajira e foi *escrito* por nós em cena, sendo que eu o *pari* com a minha voz. Thiago joga um homem, mas não há provas de que ele seja Carlos. Eu joga a *Mulher do Carlos* — e o modo como a chamamos não quer dizer que ela seja a esposa (ou algo semelhante) de Carlos, seja lá quem ele seja, mas que ela é a mulher que menciona Carlos. A cena em questão é breve e permeada de momentos não ditos e não agidos, entre o tanto que é dito. O texto falado por mim é bastante aberto e possibilita diferentes impressões, sendo capaz de acomodar diferentes leituras.

Pelo DVD do espetáculo, aos 42 minutos e 20 segundos, é possível observar que se trata de uma mulher de coque, com um vestido preto que, descalça e segurando seus sapatos igualmente pretos, se aproxima de um homem negro, de terno, chapéu e gabardine, que não a olha diretamente. Ela pergunta: – “Carlos? Carlos, és tu?”. Ele não a olha, nem responde o que ela perguntou. A mulher tem um gesto de escusa e quando vai empreender a caminhada que a afastaria dele, volta a olhá-lo, e com alguma dificuldade, começa a dizer-lhe: – “Eu nunca falei nada pra ninguém. Em todo esse tempo, eu não falei nada, nada mesmo. Eu acho até que eu deveria ter falado, mas aí o tempo foi passando, passando e chegou uma hora que ficava até chato eu falar. Eu não devia ter te mentido. A gente está morando lá no mesmo lugar, eu não quis sair porque se algum dia tu quisesses voltar, assim, pra ver as meninas, elas estão umas moças, lindas, lindas! Carlos, por favor, olha pra mim!”. E então, ele responde: – “Eu não sou o Carlos. Eu não sou mais.” E vai embora. Ela fica parada por alguns instantes. Ouve-se uma música. Depois ela se volta para o lado de onde veio e caminha lentamente. Para de novo, olha de volta para o lugar onde ele estava, caminha de costas em desequilíbrio e sai da cena.

O que me parece relevante apontar surge do fato de pessoas diversas do público, das vinte sessões que o espetáculo teve, terem vindo falar comigo fazendo referência especial a tal proposta. Essas pessoas me diziam o quanto tinham sido tocadas pela cena, que em si mesma é lacunar, pois não encaminha explicações, descrições ou explicitudes de qualquer natureza. A cena, antes, cria espaços em branco, reticentes, lacunas, omissões por onde escorrem possibilidades de apreciações múltiplas que se abrem em termos de emoções, percepções e/ou de significações.

Se pensar em termos de omissão, a cena propicia essa articulação, visto que não há explicação de quem são ou não são aquelas duas figuras, muito menos do tipo de relação que se estabeleceu, ou não, entre elas. Ao mesmo tempo, parece existir uma necessidade da mulher de dizer alguma coisa para o homem, o que nos é omitido. Não ouvimos o que ela precisaria dizer, mas uma afirmação de jamais ter contado algo que dizia respeito provavelmente àquele vínculo, que não chegamos a entender qual seja. O que poderia vir à tona, nessa tentativa de contato, resta omitido de todos nós.

O curioso é poder, a partir da abertura oferecida, preencher o pontilhado das possibilidades de inúmeras maneiras. Em todas elas, por certo, há o arrependimento, do qual parti para criá-la. Arrependimento tomado como um tipo de morte, mas mais não está configurado. E restando, assim, aberto, cede lugar à criação da recepção, que muito se cogita acontecer em toda obra de arte, mas pouco se lhe atribui o papel efetivo de cocriadora.

E todos sabemos como nossa imaginação pode construir detalhes relacionados ao que buscamos entender, mais fortemente quando se trata de ficção, terreno livre para articulação de tantos sentidos, mesmo quando não os dissecamos. "Paradoxalmente, quanto menos se oferece à imaginação, mais feliz ela fica, porque é como um músculo que gosta de se exercitar em jogos" (BROOK, 2002, p. 23). Nesse sentido, a omissão é um convite à atividade muscular mencionada por Brook, metáfora coincidente para Ariane Mnouchkine (2011).

Mas existe outro nível de omissão nesse trabalho que dá estofo ao jogo da ausência e, ao mesmo tempo, me diz respeito diretamente, porque parece que também eu omito aquilo que supostamente deveria conhecer, que é o como me organizar em cena. A cada vez que faço essa cena, é como se estivesse começando

do zero, como se eu não soubesse nada. É onde minha insegurança me toma e não sei dizer ao certo qual foi o resultado, pois constituí um percurso diverso daquele que me é familiar, e tenho a sensação de perda de referências para estabelecer o jogo.

Desde o início, trabalhei com uma antítese que é a de cortar meus impulsos. Se tenho vontade de falar, calo; se tenho vontade de umedecer o que falo, seco-o. Tento me conter a cada mínimo movimento. Tento anular minha vocação de expressão, como se eu fosse um nada, um vazio. Tento confiar em coisas que penso mesmo que elas briguem com aquilo que sinto, o que me introduz um impasse ao jogar, que se evidencia num gesto de reter, algo que para mim é palpável e se manifesta muscular e mentalmente. Mas mesmo que eu a perceba com clareza, a retenção é de natureza sutil, estabelece algo discreto.

Barba menciona a retenção como um modo para não passar despercebido, um recurso utilizado nas contracenias, nas quais atores eram obrigados a não agir, mantendo-se no pano de fundo de outra ação principal, e para sustentar isso, aprendiam a desenvolver princípios que ainda assim os tornassem interessantes de serem vistos. Essa atividade discreta dos atores, ele nomeia como omissão. E afirma que as

[...] virtudes teatrais da omissão não consistem no 'deixar passar', no indefinido ou na não-ação. Em cena, para o ator, omissão significa justamente 'reter', não estender em um acesso de vitalidade e expressividade a qualidade de sua presença cênica. A beleza da omissão, de fato, é a sugestividade da ação indireta, da vida que se revela com o máximo de intensidade no mínimo de atividade (BARBA, 1994, p. 50).

A imagem de "reter", introduzida por Barba no debate da presença, junto à da sugestividade da ação indireta, eu as percebo no estado que procurei na *Mulher do Carlos*. Sua menção ao "deixar passar" me remete à abstenção da imobilidade decrouxiana, de dar passagem ao ato de outro, que em si é um ato (DECROUX, 1994, p. 70-71), mas não é isso que perfaria a omissão, embora eu perceba que esse movimento, assim como a não-ação que aponto ao jogo, oportunizam uma ausência do ator. Nesse caso, a omissão, como Barba a compreende, relacionada à retenção, reveste-se de elementos vinculados com a instituição de um jogo de ausência, combinando elementos que constituem uma visão geral de omissão.

Talvez o que não deva ser omitido e que tem relação direta com a "[...] sugestividade da ação indireta, da vida que se revela com o máximo de intensidade no mínimo de atividade" (BARBA, 1994, p. 50), é que existe uma expectativa de escuta do outro na situação que se esboça — pois que a cena em questão nada mais é do que um esboço situacional —, como se algo pudesse ser dito para estabelecer um encontro entre aquelas duas figuras.

Essa expectativa de escuta é uma ação que está presente no jogo da *Mulher do Carlos*, mas que fundamentalmente diz respeito à atitude de trabalho do ator. "Escutar — tudo vem do outro —, receber antes de fazer o que quer que seja [...]" (MNOUCHKINE, 2011, p. 176-177). Ariane Mnouchkine elenca escutar como uma das leis do trabalho do ator.

Escutar as novidades vindas do interior de si mesmo, como dizia Ésquilo. Escutar as novidades vindas do interior do outro. [...] Saber que não há movimento sem pausa, ir de uma imobilidade a outra [...] Não há música sem silêncio [...] Escutar. Tudo é verdadeiro, tudo acontece no instante, nunca mais tarde, nunca antes. Atuar no presente, uma coisa de cada vez. Esquecer completamente o estado anterior para poder atuar no presente. Escutar. Saber abandonar, se abandonar à versatilidade dos estados [...] (MNOUCHKINE, 2011, p. 177).

A pausa mencionada pela encenadora francesa funciona como um espaço ou espaços que se abrem no seio do que é dito. Espaços que permitem que também o público escute o que a cena apresenta. Espaços de entrega ao que nos tocou. Espaço de interiorização do que assistimos, tempo de se deixar impregnar pelas impressões que nos basculam.

A noção de "ir de uma imobilidade a outra", mencionada por Mnouchkine, faz reverberar a frase de Jacques Copeau que escolhi aproximar dessa figura de análise — prática apresentada anteriormente que adotei como provocação —, pela extrema adequação da ideia que ela aporta ao trabalho que procurei realizar. "Um ator deve saber se calar, ouvir, responder/reagir, manter a imobilidade, começar um gesto, desenvolvê-lo, voltar à imobilidade e ao silêncio, com todas as nuances e seminuanças que implicam essas ações"(COPEAU, 2011, p. 22).

O que gostaria de ressaltar como um aprendizado ainda em curso, mas já manifesto em a *Mulher do Carlos*, é categoricamente afirmado por Mnouchkine e por Copeau, no retorno à imobilidade e ao silêncio como condição *sine qua non*

para a expressão do ator, para "[...] nos fazer sentir o que se passa quando acreditamos que tudo está parado: a ressonância" (DECROUX, 2003, p. 77). Tal ressonância é o espaço de desdobramento no qual ecoa o que foi despertado, e ela só pode vibrar quando a escuta encontra o silêncio, quando o que é dito encontra espaço para ressoar.

A descoberta da escuta — e da ressonância que a acompanha — se dá em conexão com outros atributos a serem trabalhados pelo/no ator. Junto a essa qualidade de escuta, os estágios realizados com novos atores por Mnouchkine no Théâtre du Soleil propõem

[...] disciplina, trabalho, economia, sem avareza. A economia é não fazer o que é inútil como deslocamento, gesto ou palavras. A avareza é se contentar com um vazio seco, não fazer o esforço para achar no interior de si mesmo esse vazio fértil, cheio de virtualidades (MNOUCHKINE, 2011, p. 177).

*Ouvir* a encenadora falar acerca desse vazio me conduz à mesma questão de Fabienne Pascaud, que a entrevistava, que é a de "[c]omo conseguir esse vazio?" (PASCAUD, 2011, p. 177). A resposta denota uma dificuldade, algo que nem todos podem conseguir, e indica a máscara e as marionetes como ferramentas que ajudam nessa busca. Conseguir esse vazio, para Mnouchkine, se dá "[a]través do esquecimento de si. Colocar de lado um pedaço de si próprio" (MNOUCHKINE, 2011, p. 177).

A proposição de busca de um vazio fértil ao qual se pode aceder pelo esquecimento de si, me faz imaginar Madame Mnouchkine como uma japonesa experiente. A imagem em questão é reforçada pela lembrança dos elogios tecidos a ela por Georges Banu, impressionado pela maneira como ela se aproximou do Kabuki em alguns espetáculos. Através desses espetáculos, Banu entende que para ela, "[...] a referência ao Japão engendra uma ideia de Beleza irreal, mas não por isso menos plausível. [...] [algo] a meio caminho entre o sonho e o verdadeiro" (BANU, 1993a, p. 116).

Banu (1993a) pensa o *Théâtre du Soleil* como um acontecimento teatral que, como ocorre no Japão, aproxima a vida da comunidade, por ser também um lugar de encontro, no qual se bebe com o outro, se come com o outro, além de manter um pequeno comércio de livros e outros materiais relacionados com os espetáculos.

Ao realizar a transposição da beleza japonesa, Mnouchkine (2012) se interroga<sup>26</sup> a que ponto a beleza nos objetos cotidianos, nos gestos, nos comportamentos podem fazer parte dos valores humanos, qual seria sua importância moral. Mnouchkine *bebe dessa fonte* como um recurso para interrogar e tocar a alma humana, porque sabe que é isso que interessa ao teatro.

A filósofa Corinne Enaudeau nos diz que "[...] a barreira intransponível que o separa [o ator — e nesse caso, compreendo que poderia ser o encenador] dos outros, a verdadeira ribalta, é a consciência da condição humana" (ENAUDEAU, 2001, p. 39). Pergunto-me se todo aquele a quem o teatro atrai e atinge não estaria agitado também por essa mesma questão.

Observo, em algumas entrevistas com Mnouchkine (2010, 2011, 2012), curiosidades advindas da afirmação artaudiana que ela acolhe — de que o teatro é oriental — e ao que ela responde, sem hesitar, que "[...] a Ásia é um imenso conservatório das artes do ator" (MNOUCHKINE, 2012). E é inegável que algo da arte asiática esteja presente em qualquer de suas obras. O interesse acerca das práticas artísticas milenares que não se fundaram sobre a tradição textual é comum a muitos artistas que, como Mnouchkine, Artaud, Copeau ou Brecht, foram tocados pelo atrativo grandiloquente de uma espetacularidade que se manifesta para muito além de um texto ou das intensidades criadas com os efeitos de sentido mencionados por Gumbrecht (2010).

Os artistas asiáticos — japoneses, indianos, chineses ou balineses — adquiriram há séculos a ciência de fazer uma autópsia e depois transfigurar os sentimentos e as paixões, numa sequência de sinais deslumbrantes que maravilham primeiro, emocionam depois, e elevam a alma e o espírito de quem quer que os assista (PASCAUD, 2011, p. 218).

Gostaria de voltar à indicação de Mnouchkine da máscara, esse misterioso instrumento, como ferramenta para obter o vazio, através do que Jacques Lecoq, que foi seu professor, atribui a esse trabalho. Tomo a descrição referente ao que é trabalhado na máscara neutra porque na escola de Lecoq, ela é a base do trabalho com as outras máscaras.

---

<sup>26</sup> Em uma entrevista à Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent, de abril de 2012, Mnouchkine afirma ter pensado sobre a importância moral da beleza a partir das *Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade*, obra de Friedrich Schiller. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=fr1BYjzQzB8>>.

A máscara neutra desenvolve essencialmente a presença do ator no espaço que ocupa. Ela o põe num estado de descoberta, de abertura, de disponibilidade de receber. Ela o permite olhar, ouvir, sentir, tocar as coisas elementares, com o frescor de uma primeira vez. Entra-se na máscara como em um personagem, com a diferença que aqui não existe um personagem, mas um ser genérico neutro. Um personagem tem conflitos, uma história, um passado, um contexto, paixões. Ao contrário, a máscara neutra está em estado de equilíbrio, de economia de movimentos. Ela se movimenta com justeza, com economia de seus gestos e de suas ações (LECOQ, 1997, p. 49).

O tanto que experimentei o trabalho com a máscara neutra, com Maria Helena Lopes e, muitos anos depois, com Cláudia Sachs — que foi aluna na mesma escola, depois da morte de Jacques Lecoq —, somado à experiência de trabalhar há oito anos em um outro espetáculo<sup>27</sup> no qual utilizo máscaras expressivas, me auxilia a entender a definição de movimentos exigida pelo jogo mascarado.

Nesse jogo, o corpo passa a ser o centro do movimento — mais precisamente, a coluna vertebral —, o que implica outro modo de usar todo o corpo, para permitir que a coluna seja o eixo principal de qualquer ação, de onde partem e para onde chegam todos os impulsos dirigidos de ou para o ator. Esse jogo exige economia, *limpeza* e precisão gestual, que deve estar de acordo com a máscara que se joga, como se o corpo respondesse à lógica imposta pela máscara. Para conseguir essas qualidades, percebo que o vazio interno do ator é um passaporte, o "[...] saber abandonar, saber se abandonar à versatilidade dos estados" (MNOUCHKINE, 2011, p. 177).

Se na minha imaginação, a afirmação de buscar esse vazio "[...] através do esquecimento de si. Colocar de lado um pedaço de si próprio" (MNOUCHKINE, 2011, p. 177) aproxima Mnouchkine de uma ótica nipônica, é porque identifico uma semelhança entre sua indicação e algumas orientações referentes ao aprendizado do tiro com arco, arte cultivada no Japão, cujo objetivo é "[...] exercitar a consciência com a finalidade de fazê-la atingir a realidade última"<sup>28</sup> (SUZUKI In HERRIGEL, 2002, p. 9). Quando o discípulo dessa arte pergunta ao seu mestre o que ele deve fazer, a resposta é: "'Tem que aprender a esperar.' 'Como se aprende a esperar?' 'Desprendendo-se de si mesmo, deixando para trás tudo o que tem e o

<sup>27</sup> Refiro-me ao espetáculo da UTA, *A mulher que comeu o mundo*, de 2006.

<sup>28</sup> "Ou seja, o nirvana, um estado de iluminação suprema para além da concepção do intelecto". Nota do tradutor J. C. Ismael (HERRIGEL, 2002, p. 9).

que é, de maneira que do senhor nada restará, a não ser a tensão sem nenhuma intenção'" (HERRIGEL, 2002, p. 43).

A aventura espiritual vivida pelo alemão Eugen Herrigel, durante os anos em que viveu no Japão (de 1924 a 1929), nas aulas do mestre Kenzo Awa, em busca do que ele chamou de *Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen* (2002), ilumina aqueles que dirigem sua mirada aos encantamentos produzidos pelas teatralidades asiáticas e oferece informações de difícil acesso e de nada fácil apreensão. Ciente da enorme distância entre sua cultura e aquela que experimenta com tal prática, Herrigel se esforça em tecer esclarecimentos que constituem indicadores preciosos para os atores interessados em uma ausência na atuação.

Para perdermos o eu, é necessário cortarmos todas as amarras, sejam quais forem, para que a alma, submergida em si mesma, recupere todo o poder da sua indizível origem. Não conseguiremos fechar a porta dos sentidos através de uma simples reclusão, mas de uma disposição de ceder sem resistência. Para conseguirmos instintivamente essa atitude não-ativa, a alma precisa de um apoio íntimo, que é o ato de respirar (HERRIGEL, 2002, p. 45-46).

O estado de ausência que identifico na *Mulher do Carlos* pode ser pensado como algo que se sustenta em um silenciamento interno e se apoia na retenção na respiração. Nesse estado, procuro um esvaziamento de pensamentos e pulsões, mas que, como afirma Mnouchkine, não é um "[...] vazio seco" (2011, p. 177), nem tampouco é um fechamento, "uma simples reclusão" (HERRIGEL, 2002, p. 46), como Herrigel aponta, mas uma espécie de flexibilidade, uma disponibilidade que ao mesmo tempo em que apresenta tensão, não a exprime.

Barba menciona uma expressão existente tanto no teatro Nô como no Kabuki: *tameru*, que pode ser representada por um ideograma chinês que significa 'acumular', ou por um ideograma japonês que significa 'dobrar algo que é, ao mesmo tempo, flexível e resistente', como por exemplo, uma vara de bambu. "*Tameru* indica a ação de reter, conservar. Daí o *tame*, a capacidade de reter a energia, de concentrar em uma ação limitada no espaço a energia necessária para uma ação mais ampla" (BARBA, 1994, p. 49).

A retenção que não é aparente, assim como a imobilidade móvel decrouxiana, pode desenvolver uma presença através de forças paradoxais que

agem no corpo/mente/espírito, algo que em algum nível o ator trabalha e omite do espectador, que observa algo diferente do que o ator realiza.

Na prática do [teatro] nô, o corpo do ator comprime a energia, a retém, o que lhe dá essa aparência tensa. Mas o paradoxo é que o corpo, assim situado sob pressão, deve sempre se mover com leveza, sem tensão nem rigidez. Resistente no interior, flexível no exterior! Então, tenso sem estar tenso. [...] Exatamente como no tiro ao arco (GODEL, 2004, p. 181).

A criação de um corpo que age como instrumento e descobre estratégias para tornar-se atrativo está associada a uma busca interior, humana e, ao mesmo tempo, a uma busca artística, do estabelecimento de uma linguagem com a sua atuação. Refiro-me a algo que percebo nos artistas que menciono e que me servem como estímulo, preservadas as medidas, as capacidades e a grandeza de cada qual no seu ofício. Mas acima de tudo, penso uma teatralidade que não seja mera cópia da vida, que não seja refém do que está posto em termos de momento mundial, mas algo que comunique a seus contemporâneos de forma a dialogar com sua humanidade, concedendo-lhe não apenas uma presença, mas também o silêncio de uma ausência, pleno de possibilidades.

Yoshi Oida conta como trabalhou internamente a cena de suicídio de Drona, em *O Mahabharata*, espetáculo de Peter Brook, no qual fazia o mestre guerreiro trapaceado por seus inimigos, desesperado por ter perdido seu filho e que acabava com sua vida. Sem jamais se perguntar sobre qualquer estado psicológico ou o que deveria aparecer naquele momento, ele se concentrava nas batidas firmes de um tambor, usando-as como foco, e mantinha sua atenção na qualidade triste da cena para realizar os movimentos de se despir de todas as roupas e despejar um jarro de um líquido vermelho sangue sobre a cabeça, deixar que o líquido escorresse por todo o seu corpo até que a terra o absorvesse. Ele diz:

[...] percebia que aquele momento funcionava, porque eu tinha me concentrado de maneira muito firme numa única coisa. Como consequência, havia muito espaço dentro de mim; espaço que permitia entrar a imaginação do público. Não havia em meu interior material psicológico demais. Eu simplesmente respeitava a situação e então me concentrava na música. Como retorno, essa concentração criou um tipo de vazio interior. Dentro desse vazio, o público pôde projetar sua própria imaginação. Pode contar todo o tipo de histórias a partir do que eu estava sentindo. O espaço vazio do teatro existe dentro do ator, assim como no próprio palco (OIDA, 2001, p. 101).

Curiosa a inversão do ponto de vista apresentada pelo ator japonês, para quem é o público que conta as histórias. Pode ser difícil acompanhar a lógica de Yoshi Oida se não considerarmos que a cultura oriental tradicional está imersa em valores tácitos que integram seus sujeitos, ao invés de cindi-los. O sagrado está presente no teatro, na arte do chá, no taoísmo, no zen-budismo, assim como na arte do arqueiro, na esgrima, no jiu-jítsu e na arte da ikebana. Tais atividades e modos de pensar oportunizam a consciência de viver o movimento constante e a mutabilidade de todo o universo, e tem na imprecisa noção de Tao uma chave de apreensão fundamental.

Kakuzô (1961) nos conta que no jiu-jítsu, busca-se o vazio por meio da não resistência, para deixar que o inimigo descarregue e esgote suas forças, enquanto se conserva a própria força para a luta final.

Na arte, a importância do mesmo princípio [do vazio] é ilustrada pelo valor da sugestão. Deixando algo sem dizer, se dá ao que contempla uma oportunidade para completar a ideia, e desse modo, uma grande obra de arte absorve a atenção, até que se chega a formar parte dela. Há, ali, um vazio para que alguém o penetre e o contemple até a medida total de sua própria emoção estética (KAKUZÔ, 1961, p. 57)<sup>29</sup>.

O jogo da omissão pode criar a lacuna do vazio para que o público possa contar a história que imagina. Mas para que isso chegue a acontecer, o ator precisa investir sua disposição em empreender um caminho que o ajude a evoluir artística e humanamente, desafiando as dificuldades que fazem parte da sua caminhada ao se lançar no desconhecido, que é o que temos todos diante de nós.

O homem, o artista, a obra formam um todo. A arte da obra interior que não se desprende do artista, como a exterior, a que ele não pode fazer, mas unicamente ser, surge das profundezas que não conhecem a luz do dia (HERRIGEL, 2002, p. 57).

Trazer à luz do dia a caminhada interior do artista pode constituir o generoso compartilhamento de uma experiência difícil, que talvez não seja exclusiva, mas é solitária. Uma experiência que precisa deixar o escuro, rumo ao autoconhecimento artístico. Compreender essa experiência pode ser significativo para iluminar outros artistas. Encontro uma baliza de que não estou equivocada ao

---

<sup>29</sup> Traduzido por mim a partir da tradução em espanhol.

estabelecer tais relações em Matteo Bonfitto, no seu *A Cinética do Invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook*, quando ele nos diz que

[...] podemos perceber que o vazio em relação à atuação é associado por Brook com um processo no qual o ator desconstrói suas próprias habilidades e é relacionado por ele com uma espécie de não-ação, um estado que precisa ser cultivado pelo ator a fim de que ele esteja 'pronto'. Nesse sentido, uma hipótese pode ser levantada aqui, segundo a qual algumas analogias são reconhecíveis entre a noção de vazio em Brook e certos aspectos formulados por doutrinas budistas (BONFITTO, 2009b, p. 178-179).

Admito a curiosidade e encantamento acerca de tudo que já li sobre algumas filosofias asiáticas, mesmo que as relações que eu estabeleça com esses pensamentos sejam menos da ordem da vivência e mais da ordem de um desacomodar, como um fermento para desconstruir aquilo que eu pensei saber, ao aceitar o movimento constante que brota da minha curiosidade com relação ao que criamos no UTA, e tomar a potência do ato criador para interrogar sobre os conhecimentos que emanam desse fazer.

Por isso, dou prosseguimento à escolha de contrastar características presentes na gênese do trabalho com a respectiva cena resultante no espetáculo. Essa cena foi improvisada num laboratório de 20 de maio de 2010, numa sala de trabalho que usamos apenas duas vezes, na FACED, no dia mais desconcentrado e indisciplinado dos atores de todo o processo, quando Gilberto tentava dar direções e propostas bastante claras e plausíveis ao grupo e pedia que todos entrassem em cena.

Ao fim de tanto esforço vão, que sequer conseguiu transformar a energia de meus colegas, fiquei muito braba. Tinha a sensação de que as pessoas não tinham vontade de trabalhar e que estavam desperdiçando meu tempo. Estava mais do que chateada, com raiva e me sentindo impotente, já que em todas as tentativas anteriores saíra frustrada, pois tentara verdadeiramente descobrir novas cenas, dar espaço ao desconhecido, investir em algumas expressões. Fui infeliz na articulação do trabalho, mas tentei fazê-lo com veemência, durante as duas horas do encontro.

Quase ao final, manifestei minha inconformidade com o que estava acontecendo, verbalmente. Pedi ao diretor que não determinasse que todos

improvisassem, que deixasse apenas quem queria — e com isso, queria pedir que não impedissem minha ação, minha vontade manifesta de criar. Soprei a raiva para fora e tentei uma vez mais.

Comecei a improvisação que se seguiu vazia, ou ao menos assim busquei estar. Não planejava absolutamente nada. O vídeo me ajuda a ver que tinha apenas uma sombrinha nas mãos e empreendi uma caminhada que revela incontáveis inabilidades, até me localizar em um ponto do espaço. Depois de mim, Thiago entrou, com um guarda-chuva. Quando ele se colocou em outro canto do espaço vazio, observei-o atentamente. Buscava o que seria familiar naquele corpo, naquele colega, o que poderíamos fazer viver juntos. Estava aberta e sem construções prévias. Sentia-me uma folha em branco, na qual tudo — ou nada — pode acontecer, ter lugar, ganhar vida.

Perguntei, como suspeitando sabê-lo: Carlos? Carlos, és tu? Thiago não me olhou. Trabalhou com a negação do que eu apresentava, mas num tempo que incluía o que eu propunha. Mais do que uma negação, era um não dar foco, nem resposta. Ele me valorizava por não assumir minha existência, por não me olhar diretamente, por não se dirigir a minha pessoa. Eu, que plantara alguma familiaridade, encontrei o estranhamento e nele investi com voracidade.

Os guarda-chuvas que ambos segurávamos, ainda fechados no início da improvisação, se tornaram muito tempo depois um signo do trabalho, cujas leituras acabaram conduzindo à ideia de morte. Mesmo que não buscássemos uma significação fechada, há vezes em que a interpretação é mesmo inevitável.

Joguei contar-lhe segredos que remetiam a um tempo passado, lugar sem raízes nem lógicas explícitas. Joguei com o implícito de que nos conhecêramos, mesmo que ele não me reconhecesse. Joguei com uma importância que ele teria tido na minha vida, que mesmo a passagem de muito tempo não era capaz de borrar, nem de ocultar. Joguei com não dizer abertamente o que teria sido isso, apenas com deixar antever, com lançar possibilidades, que iam se aprofundando quanto menos eu as explicava. Thiago repetia a pergunta: "Por que não param pra mim?" Ele fazia menção, de tanto em tanto, de tentar parar um ônibus que não o enxergava, assim como ele não me via. Estávamos no mesmo círculo de negação, mas uma negação que afirma a presença do outro.

Sabíamos, assim que a cena acabou, que tínhamos um material bastante rico na mão. E aquela foi a última vez em que não me angustiei em busca do que criara. Como se aquela criação me tornasse refém. Trabalhara com um requinte de não contar para contar. De não entregar o que me conduzia, de um significado que permaneceria oculto, por escolha, do qual eu apenas permitia que se entrevissem possibilidades, uma omissão assumida, enfim.

No início, aquele homem podia ser meu irmão, meu filho, qualquer um. Certamente, era alguém que o tempo tratou de manter distante e aí, na distância, residia a força do que fora improvisado. Depois disso, meu desafio passou a ser: como tornar distante o que é próximo? Como continuar sem revelar o que eu já sei? Ou como revelá-lo homeopaticamente? Sabia que menos era mais, que o muito pouco que informava abria muitas possibilidades.

Nos comentários posteriores, Gilberto mencionou que era interessante que a gente não soubesse bem qual é a situação e aos poucos ia se dando conta de algo, mas sem chegar a compreender o que se passou, porque se pensa no que pode ser, qual é a relação deles, se ele é mesmo ou não é a pessoa que ela pensava. O fato de ele dizer "eu não sou mais", estabelece um jogo que capta o interesse. Todos concordamos que é bom que se revele alguma coisa de quando em quando, mas quanto mais se consegue sustentar isso sem se contar a história, mais interessante fica, pois não sabemos quem eles são nem o que aconteceu. E a força está em dizer pouco.

Daquele dia em diante, sofro para não contar, para não revelar, para não entregar, para manter a frieza, a delicadeza, a sutileza, a nobreza de não me esparramar em emoção.

Em 14 de julho de 2010, retomamos a cena, e confirmo, pelo registro desse ensaio, que ela havia se perdido totalmente. Tudo o que havia de interessante, relacionado a revelar muito pouco, a deixar antever de que se tratava afinal aquele encontro, já não apresentava a mesma cor, nem de longe a mesma economia. O espaço vazio que cria o jogo tinha sido tomado pela necessidade de contar do que se tratava, e isso não funcionava. No afã de dar vida à cena, introduzi mais informações. Gilberto pediu que eu voltasse ao vídeo inicial para recuperar o jogo com poucos elementos e para resgatar a tensão que a cena mantinha a partir desse jogo com a omissão.

Saliento que a palavra omissão é uma construção desta pesquisa, aproximada no movimento de olhar para o material empírico. Não é como nos referíamos a esse jogo nos ensaios de *Cinco Tempos*, embora o gesto e a intenção de omitir estivessem inscritos durante o processo de criação na minha prática e no desejo consciente de não revelar ou alimentar informações psicológicas referentes à cena.

Outro apontamento que se faz necessário nesta pesquisa diz respeito à constatação de uma forma de atuação predominante ou hegemônica, inclusive nas minhas práticas anteriores, na qual se trabalha com a noção de psicologia do ator. Isso quer dizer que as dramaturgias que seguem esse padrão partem da premissa de que existe um conteúdo psicológico ao qual o ator tenta aceder a partir de conhecer o caráter do personagem que aborda. Tal procedimento pode ser trabalhado com uma infinidade de variáveis e foi inicialmente proposto por Stanislavski, conforme Odette Aslan identifica:

Partindo da biografia da personagem, de seu comportamento, das circunstâncias da ação, o ator procede 'como se', entra em um processo psicológico que desencadeia nele o sentimento real, ele 'vive' o acontecimento e suas consequências, em vez de contentar-se em reproduzir a manifestação exterior de um sentimento que ele não sente. Ele instaura uma motivação verdadeira, ele se põe em jogo de atuação. Tudo nele contribui para esse esforço, não apenas seu pensamento e sua fala, mas seus nervos, suas glândulas, sua respiração. O psíquico arrasta o físico [...] (ASLAN, 2003, p. 76).

Registro que na figura da *Mulher do Carlos*, assim como na figura dos *Pensadores* e na *Mãe do Menino Moribundo*, busquei algo diverso desse procedimento, quer dizer, procurei uma atuação que estivesse desvinculada de uma identificação psicológica, que não se sustentasse através da instituição do "como se" stanislavskiano, na qual eu não acionasse meus próprios sentimentos, conforme é possível acompanhar através dos meus relatos. Porém o não partir e o não pretender chegar nesse jogo constituído sobre um material psicológico não me isenta das emoções: é precisamente uma experiência em outra via, e observo, ao pesquisar esse processo, o quanto é difícil me afastar desse modelo psicológico, apesar de não trabalhar sobre ele.

A identificação emocional com uma figura que realizo parece estar arraigada na minha compreensão de atuação, como se fosse uma noção *atávica*, à

qual não tenho como escapar inteiramente, mesmo que o queira. No âmago do que realizo em cena, pressinto uma interpretação adormecida; ela não se revela, nem desaparece.

Retomo o processo de criação da figura da *Mulher do Carlos*, ao qual voltamos a trabalhar em 20 de julho. Percebo, pelo vídeo, que mesmo tendo reduzido consideravelmente as informações que disponibilizava com o que dizia para ele, ainda havia uma *umidade* excessiva no meu estado. Estava emocionalmente densa, com a voz embargada, carregada, e isso impedia o jogo.

Outra solicitação de Gilberto foi de que Thiago fosse absolutamente silencioso, econômico no seu estar, se abstinhasse de responder, que dissesse não ser mais Carlos apenas ao final da cena. Decidimos inverter a saída, em relação ao que houve inicialmente. Ele sairia e eu ficaria.

Tirar os movimentos e as expressões de Thiago significou passar para mim o estabelecimento de um ritmo no jogo. Continuar em cena após sua saída prolongava o tempo que eu tinha para jogar. No dia seguinte, passamos novamente a cena, e pelo vídeo, percebo que fui ainda mais emocional. As pausas que criava eram absolutamente emocionadas. Perdemos tudo, pois o que fazia não servia aos nossos propósitos. Percebi que havia o risco de essa cena ser eliminada do espetáculo. Por reiteradas informações de que eu não conseguia recuperar a economia necessária ao jogo, compreendi que era provável que não fizéssemos essa cena, o que não me contentava.

Voltei ao vídeo do nascimento da cena, disposta a construir um novo olhar sobre aquele material. Foi uma das raras vezes, durante o processo de criação, que utilizei os registros em vídeos como forma de recuperar as cenas. Queria me desapegar do empenho do qual estava imbuída, não desejava sufocar aquela figura com excessos, umidades, arroubos realistas, emocionais, demonstrativos, gosmentos de emoção. Mas nessa busca, lembrava que "[...] toda forma, uma vez criada, já está moribunda (BROOK, 2002, p. 40). Assim, não me fixei no material criado, não planejei reconstituí-lo, e sim, me permear pelas cores daquelas intensidades, perceber a qualidade dos momentos em que esperava respostas que não vieram, observar a respiração dos incômodos vivenciados, ouvir o tom dos silêncios que criamos.

A partir desse exercício, pude restringir ao máximo o texto e conter ainda mais o como o dizia, pois não era o que era dito que me interessava, mas o como evitava dizê-lo. Perscrutava a omissão, queria saber como cultivá-la.

Dei-me, como brinquedo, a interdição de inventar uma existência para essa figura, de omitir de mim mesma uma história concreta e palpável a qual me agarrar para criar uma ficção completa, ciente de que o pouco que havia sido revelado na primeira improvisação, já era mais do que eu desejava conhecer. Desafiei-me a estabelecer um espaço vazio de significados, tentei mesmo não voltar às imagens mais incisivas surgidas na improvisação, para não me alimentar de quaisquer materiais psicológicos. Não precisava de uma lógica para aquela figura, precisava manter a abertura no jogo que criara.

Um vazio pode não ser seco, como menciona Mnouchkine (2012). Quero dizer que pode haver nele algum material, desde que não seja muito, que não o complete, mas que resguarde uma lacuna, um espaço para assim instaurar fertilidades, escandir virtualidades. Algo que se perderia, se fosse inteiramente preenchido com os movimentos da minha imaginação. Mesmo diante do vazio, há uma questão de medidas, limites, doses mínimas de preenchimento para dar conta de manter um vazio no próprio vazio. O vazio é algo com que se trabalha, não algo estático e pronto, muito menos algo absoluto.

Yoshi Oida nos ensina que "[a] arte japonesa tenta eliminar tudo o que não é essencial. Reduz a expressão ao mínimo necessário para a comunicação, esforçando-se para que esta se realize no nível do instinto" (1999, p. 30), ao contar de uma experiência que teve como público de um espetáculo no Japão, em que o uso de ações simples teve para ele uma profunda ressonância.

Tratava-se de um ator que fazia uma senhora idosa cujo filho tinha sido morto por um samurai. Ela entrava em cena para perguntar por que ele tinha matado seu filho. Oida conta que na caminhada lenta que ia da ponte ao palco, no espaço característico do teatro japonês, pôde observar toda a alma da anciã e a profundidade dos sentimentos que a agitavam, mas quando conversou com o ator que a realizara, soube que sua única ocupação era caminhar com passos quarenta por cento menores do que o normal, para ser condizente com os de uma senhora idosa.

Através da absoluta simplicidade do jogo corporal e da constante concentração de seu espírito e energia no trabalho físico, o ator conseguiu criar um 'espaço', permitindo uma dilatação da imaginação do público. A habilidade do ator em lidar com o vazio permitia todas as interpretações (OIDA, 1999, p. 31).

Lidar com o vazio, no caso do ator japonês, foi dedicar a inteireza de sua concentração para trabalhar um movimento simples, visando a uma coerência física, o que significou se afastar de quaisquer sentimentos de solidão, cólera e do desejo de acabar com a própria vida, elementos que Oida percebeu no seu jogo e que fizeram que, aos seus olhos, aquela fosse uma atuação extraordinária. O vazio nessa situação é vazio de sentimentos, mas pleno de determinação.

Dia 1º de setembro, Flávio Oliveira assistiu ao ensaio, quando fizemos uma nova tentativa, que ajudou a definir a manutenção da cena no espetáculo. Não há registro desse trabalho em vídeo, apenas a lembrança de ter agido com muita contenção e os comentários admirados do nosso compositor, ao final, surpreso com o quanto a cena o emocionou — justamente quando eu abri mão de estar emocionada. Minha determinação foi a de evitar o realismo ao qual estive vinculada. Procurei pequenas ações dentro da minha imobilidade, detalhes pontuais para me ajudar a criar a retenção internamente e me livrar de vez dos resquícios psicológicos que utilizara nas buscas anteriores.

Uma decisão que tomei para me ajudar foi tirar os sapatos altos que usava, para me aproximar do que imaginava viável para essa mulher — ela não parecia composta e elegante na sua dúvida, no seu incômodo. Desnudei-lhe, pois, os pés, para que sua vulnerabilidade aumentasse, para explicitar sua fragilidade e, ao mesmo tempo, a minha, sem uma base conformante de comportamento (vejam, há ocasiões em que eu a vejo de fora, como uma figura ideal da qual eu tenha de me aproximar, o que permite suspeitar que a interpretação apenas cochila, seu sono não parece tão profundo). Carreguei os sapatos nas mãos, o que criou uma estranheza que me servia, a qual eu jamais pensei em compreender, simplesmente segurava os sapatos com as mãos.

A partir disso, estabeleci uma pequena inclinação com meu tronco na direção do corpo do homem, um desequilíbrio bastante sutil, que eu mantenho escondido, de tão pouco perceptível que ele é. Mas meu envolvimento com encontrar essa medida tão delicada me parece uma ocupação capaz de desviar

minha atenção das intenções. Tentei trocar as intenções por atividades discretas como as que referi e por uma retenção do ar, tanto na inspiração quanto na expiração, evitando soltar grande quantidade de ar, para não estabelecer relaxamento. Queria manter a tensão.

Procuro começar a cena com uma voz grave, quando chamo o seu nome, numa tentativa de me aproximar da pulsão primeira, como ela surgiu. Depois disso acontece muitas vezes, durante essa cena, de eu me perder com relação à minha voz, de não saber como agir com ela. Não que eu fique literalmente afônica, mas não consigo encontrar aí uma definição para a voz, o seu corpo. Para mim, isso é a prova de *estar longe de casa*, distante do meu eixo e das minhas habilidades, pois a voz costuma ser meu porto seguro. Sei o quanto estou desconfortável e tento deixar isso servir à cena.

Dia 21 de outubro, encontro um vídeo que mostra uma passada de uma tentativa de roteiro, no qual a cena se cola a outra que não aconteceu, da qual eu trazia uma flor. Naquele momento, meus tempos pareciam precisos, definidos. Minha escuta acontecia, deixava espaços vazios entre cada informação.

O ângulo da câmera está captando a cena de um lado que nunca a havia visto, pois há mais gente observando o ensaio, e então Shirley deslocou-a para um canto que nos dá uma visão privilegiada dos rostos, o que é bastante raro no material que observo. Por essa captação, observo que ainda estou *careteira*, que deixo passar para o rosto algumas expressões.

Também pareço coerente como figura ficcional. Há uma humanidade naquilo que realizei que o tornou crível. Talvez seja o ritmo, os tempos que consigo — assim como o nascedouro sensível da relação da música, que recém chegava nessa cena. Como se a música me ajudasse a ter mais consistência e a recheiar os silêncios.

Decroux (1994) acredita em um mimo que está confortável no seu desconforto. Sei que esse dado não é uma garantia de estar conduzindo a cena como deveria, mas não consigo — nem desejo — banir esse mal-estar, talvez ele possa me servir de bússola.

Descobri uma relação com meus ombros nessa cena: vou tensionando-os um pouquinho mais a cada vez, sem relaxamento. Quando ele vai embora, meus ombros estão altos, contraídos, arqueados. Solto-os pensando no desenho dos

sapatos scarpins que, segurados pelas minhas mãos, vão descendo. Essa é uma ação despida de emoções, mas pelo que Oida (1999) relata, esse tipo de atividade pode ser permeável à emoção de quem a assiste.

Na última temporada, apostei em diminuir a dose de tensão que utilizo. Mesmo assim, com ações detalhadas tecnicamente, não consigo ter certeza se a cena está seguindo o rumo que é interessante. Internamente, me repito diversas vezes: não. Ainda não. Espera. Não vai. Não faz. Percebo que assim tento atrasar o ritmo que gostaria de deixar fluir, como se reter fosse a minha ação. Curiosamente, me sinto começando a cada vez, já que estou certa de não saber como resolver todas as questões que a cena me apresenta. Sinto-me amarrada, presa e, ao mesmo tempo, sou eu quem conduz a cena, que no espetáculo resultou sem interrupções de fala de meu parceiro. Presto atenção à minha face, pra que ela não revele minhas intenções ou minha aflição. Trabalho para não ser transparente.

Observo meu estado durante a cena, para afastar quaisquer identificações com as emoções condizentes com a *Mulher do Carlos*, as quais afasto tão logo se aproximem. Percebo que essa é uma batalha pontual a travar para configurar uma ausência como essa. A proximidade de emoções impede o estabelecimento da ausência, talvez por ocupar o vazio interior do ator.

Tive uma amiga que se perdia com facilidade, que não tinha senso de orientação espacial algum e que explicava, constrangida, quando lhe perguntavam sobre sua dificuldade: "quando não sei pra onde devo ir, se penso que devo ir pra um lado, tomo a direção contrária". É assim que me percebo agir nessa situação. Sinto não só que a cada vez tudo começa do zero, mas que eu sou uma iniciante, que não sei o que devo fazer. Sinto-me uma estranha em mim e uma estrangeira no palco. Luto com o tormento de ter de descobrir como organizar essa desorganização ali, no espetáculo.

Essa experiência de estranhamento, de estar longe do meu lugar de conforto, no decurso da cena e, ao mesmo tempo, evitar me identificar com a dificuldade, esse estado eu o compreendo como chancela para uma presença que se configura como ausência. Ocorre que o estabelecimento dessa ausência em cena converge para a criação de algo que parece desvelar uma possibilidade de experiência que me é omitida, pois não me pertence: jogo apenas uma parte dessa moeda.

Quero dizer que, de um lado, há a minha percepção daquilo que acontece em termos de troca com o público, daquilo que me alimenta nessa interação, que me surpreende, incita, demanda e que se estabelece concretamente a partir da minha atuação. Mas qualquer tentativa de comunicá-lo tratar-se-á de lutar para nomear aquilo que me atinge, algo cuja reverberação eu posso avaliar, ter uma noção acerca do que é como experiência, porém apenas para mim.

Mas se isso que recebo se instaura a partir não apenas do que crio, mas dessa relação de compartilhar a criação, poderia crer que para o público também se passe algo, não necessariamente da mesma ordem, mas que constitui a outra parte da interação. Então, presumo que existam significados que se produzam *do outro lado*, pois se uma experiência se dá no ato de comunhão e compartilhamento do que acontece no palco com a plateia, tal situação gera na recepção também algo que pode se revelar como experiência. Nesse caso, admitirei que a partir da criação teatral, se estabelecem diferentes experiências, mesmo que saiba que a experiência primeira é estar disponível ao outro naquele acontecimento.

Enaudeau afirma que "[a] introspecção é uma quimera, porque a interioridade não é um dentro, mas uma relação singular com o externo, com o mundo e os outros" (ENAUDEAU, 2001, p. 42), e que, então, "[...] a verdade do ator não está nele, mas no outro diante dele". Portanto, "[...] a presença não [seria] o estar, mas o estar no mundo, estar em". Ela atribui a esse "em" a responsabilidade de abrir a relação, e declara que "[...] não há nada mais a 'encarnar' para o ator do que essa própria abertura" (ENAUDEAU, 2001, p. 42).

Se abraço essa ideia, minha tendência é imaginar que o vazio ao qual atribuo um papel de pautar a economia do que realizo, a me tornar íntegra na manutenção de disponibilizar (e nutrir) poucas informações — quase um regulador de intensidades às quais não devo ceder terreno —, esse vazio não é interior, não serve apenas a mim, mas é minha moeda de troca, algo que serve de base à comunicação que estabeleço. Questiono se em um estado de ausência como esse, que não exatamente oferece algo, mas o omite, se a ideia de "encarnar" essa abertura estaria mesmo em mim ou em quem me assiste, que diante de um quadro incompleto se arvoraria a criar sentidos ao que observa.

Seria a omissão um modo de manter a abertura para a imaginação do espectador realizar seu movimento? De qualquer forma, a noção de ausência me

faz afastar a ação de mim mesma, como se a atitude resguardada, introspectiva, servisse para dar passagem ao gesto do público, pois a ele cabe a tarefa de integrar aquela informação não veemente da proposição do ator aos seus cálculos. Assim, o movimento não se dá pelo que eu realizo, mas através do que eu não realizo; não é uma proposição, mas uma espera: uma inversão nos papéis de atividade que tradicionalmente são destinados aos atores, como se então eles estivessem presentes na participação do público que, nesse caso, cria o que vê.

Essa intensidade menos evidente de ausência flutua entre os efeitos de sentido e os de presença gumbrechtianos, e constitui um exercício de tráfego de influências entre esses efeitos pelo poder da omissão de raptar do inteligível a sua totalidade/loquacidade e oferecer, pelo contato direto, uma impressão física e mental que se manifesta no hiato que existe entre o que se vê e se sabe disso e o que se imagina a partir do que não se conhece das figuras que ocupam a cena.



**Imagem 7 – Thiago Pirajira e Gisela Habeyche em *Cinco Tempos para a Morte*. Teatro Renascença, 2010. Foto de Claudio Etges.**

Confundo minha mente ao alargar as indagações sobre presença, pois que a ausência é, também, uma presença. Por mais fraca que seja a intensidade de ausência desse jogo, tomo a questão de que é a própria presença que se afirma

como ausência para Enaudeau, pois para ela, o ato do ator é de ausência. "[...] o ator, ele mesmo, é um representante, e a esse título, seu primeiro talento é de se apagar, de se impor pelo movimento da própria retirada" (ENAUDEAU, 2001, p. 33), quer dizer, "[...] a ausência de si do ator [é] a chave de sua presença" (ENAUDEAU, 2001, p. 35).

Esse "de si" parece ser a questão, para ela. O ator não é o si mesmo, mas qualquer um, uma espécie de genérico capaz de acolher as projeções ao criar uma abertura no seu jogo. Alguém que deve se equilibrar entre a afetação do excesso de jogo que se revela falso e o desafio da consciência da morte que limita a sinceridade do seu ato. Alguém cujo objeto último do desejo estaria vinculado à efemeridade (ENAUDEAU, 2001).

Não é exatamente a essa mesma ausência que eu me refiro. Mas não nego que uma presença sustentada nesse pensamento de Enaudeau seja o que eu busco com a ausência que propus. Pode ser que a ausência que procurei seja simplesmente uma *limpeza* necessária ao meu modo de atuar, na busca pelo equilíbrio de ser verdadeira no que realizo e, nesse sentido, buscar uma ausência no meu jogo significaria me aproximar de um estado no qual a presença possa se dar.

Denis Diderot, no seu *Paradoxo do Comediante*<sup>30</sup>, proclama um ator "[...] que tenha muito discernimento; [...] que subsista nesse homem um espectador frio e tranquilo; exijo dele, por conseguinte, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar [...]" (2006, p. 22). Ele observa "[...] a desigualdade dos atores que representam com alma" (2006, p. 23), os quais apresentam desempenho irregular. Ao contrário,

[...] o comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória, vai ser um, o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medido, combinado, aprendido, ordenado em sua cabeça [...]  
(DIDEROT, 2006, p. 23).

Diderot acredita em um ator cuja inteligência e julgamento — e não a sensibilidade — lhe são os atributos mais importantes, um ator com "sangue-frio"

---

<sup>30</sup> Na França, utiliza-se *comediante* da mesma forma que ator, sem restringi-lo a um estilo de atuação. Não quis deixar que se perdesse essa ideia, então mantive o termo comediante nas traduções que realizei, mas gostaria que fosse preservada a mesma amplitude de sentido.

para "temperar o delírio do entusiasmo" (2006, p. 25), que "[...] é um espelho sempre disposto a mostrar os objetos e mostrá-los com a mesma precisão, a mesma força e a mesma verdade" (2006, p. 23). E para ele, "[...] é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes" (2006, p. 27).

Ao ler Diderot, fico com a impressão de que seu paradoxo de negar a sensibilidade ao ator é uma manifestação do desejo de elevar a reputação do *métier*, de exigir estudo e respeitabilidade aos atores mais preguiçosos ou mais dotados, que se deixam conduzir por uma facilidade ilusória em atuar — e com a falsidade mesmo de fazê-lo —, mas ao preço de uma provocação pífia, que mais choca do que comunica. Jacques Copeau, em suas *Reflexões de um Comediante sobre o 'Paradoxo' de Diderot* (1964) identifica "pessimismo" e "raiva" na condenação que o outro estabelece à natureza corrompida pela função do ator, e não mais à sua condição.

Contestar ao ator a sensibilidade, em razão da sua presença de espírito, é recusá-la a todo artista que observa as leis de sua arte e não permite nunca que o tumulto das emoções paralise a sua alma. [...] Quanto mais a emoção aflui nele e o arrebata, tanto mais lúcido se torna o cérebro. Esta frieza e esta perturbação são compatíveis, como na febre e na embriaguez (COPEAU, 1964, p. 56).

Copeau duvida de que seja de fato à sensibilidade que Diderot queira se referir, mas a uma confusão dos sentidos, e sugere que uma sensibilidade, no sentido de instrumento capaz de mostrar as pequenas diferenças, se poderia reclamar como "o dom mais raro do artista" (COPEAU, 1964, p. 46). A questão da justeza da atuação, que também lhe é cara, parece-lhe encoberta na proposição de Diderot.

Nas vinte *Cartas à Senhora Jodin*, correspondência que Diderot escreve à atriz Madeleine Jodin, observo sua insistência em lhe sugerir um comportamento respeitável, com economia de movimentos, que no trecho a seguir lembra inicialmente a noção fundamental de retornar à imobilidade e ao silêncio proposta por Copeau (2011, p. 22):

Não tenhas afetação nem espelho, trata de conhecer a decência de teu papel e não vás além. O mínimo de gestos que puderes, o gesto frequente prejudica a energia e destrói a nobreza. É o rosto, são os olhos, é todo o corpo que deve ter movimento, e não os braços. [...] Apega-te às cenas tranquilas; são as mais difíceis; é ali que uma

atriz mostra gosto, espírito, fineza, discernimento, delicadeza quando a tiver (DIDEROT, 2006, p. 92).

A preocupação de Diderot com o comedimento necessário ao artista aparece também ao citar as palavras que um amigo teria dito ao escultor François Duquesnoy: "Pare! O melhor é inimigo do bom: vais estragar tudo [...]" (DIDEROT, 2006, p. 24). Observo a dificuldade desse discernimento e delicadeza no meu jogo, em não ultrapassar a medida do que realizo na cena da *Mulher do Carlos*, e não creio que isso se atribua às minhas emoções, mas antes pela dificuldade de controlar/*maîtriser* meu corpo e minha mente.

"Há uma medida da sinceridade, como há uma medida da técnica" (COPEAU, 1964, p. 55-56). Nesse caso, não tenho a sensibilidade de perceber com clareza, durante a cena, qual a medida que cria e qual a medida que mata o que apresento.

"A expressão emotiva nasce da expressão justa" (COPEAU, 1974, p. 211). Se não exponho o tom emocional da *Mulher do Carlos*, não chego a propor o que sustenta a cena. Se o excedo, sufoco o que aportei àquele estado. É extremamente difícil encontrar a expressão justa, parece que sou feita de matérias porosas.

A ideia de uma sensibilidade que se persegue a si própria, de uma espontaneidade que se procura, de uma sinceridade que se trabalha faz facilmente sorrir. Que não se sorria tão facilmente. Que se reflita, antes, na natureza de um ofício em que há tanta matéria a revolver. A luta do escultor com a argila que ele modela não é nada comparada com as resistências que opõem ao comediante o seu corpo, o seu sangue, os seus membros, a sua boca e todos os seus órgãos (COPEAU, 1964, p. 52-53).

A batalha por domar/*maîtriser* suas expressões é parte do percurso de todo ator. Decroux conta que Dullin foi o responsável por formá-lo e regrá-lo quando ele chegou a um estado bastante rudimentar de consciência do seu trabalho. "Ele me mostrou o que era dar o máximo do meu esforço e me impediu de depassar o limite. Ele procurou me dar o bom gosto, como se diz. O gosto da medida que guarda a paixão" (DECROUX, 2003, p. 86).

Maurice Davanture, no artigo *Diderot e Jacques Copeau Juizes do Comediante* (1983), considera comum a ambos a admiração pelo ator e a colaboração de seus escritos para assegurar uma melhor compreensão do jogo teatral pelo público. Outro aspecto que os aproxima é aquele relativo à economia de movimentos

exigida do ator. Mas o que melhor distingue suas propostas, para Davanture, é que "[...] o que Diderot não havia considerado no jogo do ator, J. Copeau o identifica: a arte dramática exige do ator uma atividade reflexiva sobre seus sentimentos e suas emoções" (DAVENTURE, 1983, p. 101). Pois para Copeau:

O conhecimento e o controle dos movimentos do corpo [...] não devem proceder da imitação de si mesmo ou de outros, [o ator deve] conhecer de dentro as paixões que ele exprime... O artista dramático em repouso e em ação tem do espetáculo que ele dá um conhecimento interior (COPEAU apud DAVANTURE, 1983, p. 101).

Compreendo por paixão não apenas a identificação emocional, mas o que está em movimento, o que tende a algo, aquilo que anima o corpo e a mente do ator. Minha leitura dessa atividade que ocorre sem descanso no ator, "em repouso e em ação", encaminha à consciência do que ele realiza o cerne do assunto. E não me encontro sozinha nessa abordagem.

Copeau conta a história de um ator *talhado* à perfeição para um papel, com o que teria levado ao êxtase o autor da obra na primeira leitura do texto, pela adequação das suas inflexões realizadas sem qualquer esforço. Porém tal ator começou a trabalhar sobre o papel e o personagem e aquilo que era natural "[...] escapa-lhe à medida que se coloca em posição de representar o seu papel" (1964, p. 54). O que era fresco e vivo passa por diversos "[...] processos de metamorfose que são, ao mesmo tempo, o que o separa do seu papel e o que o conduz a ele" (1964, p. 54). Para erigir *seu* teatro, esse universo de responsabilidade e sofrimento ao qual se devota inteiramente, ele "[...] sacrifica-lhe todo o mundo real [...]" (1964, p. 55), torna-se desunido de si mesmo.

Esse ator descrito por Copeau, assim como todos os atores que apresentem maior ou menor grau de afetação, pode ser visto exatamente como o contrário do urso que derrota um virtuoso espadachim na história que Heinrich von Kleist (2005) oferece para pensar justamente o fato de atuar não ser um ato primeiro da natureza do ator, mas algo construído. Em *Sobre o Teatro de Marionetes*, Kleist mostra como o exímio espadachim perdia para um urso que parecia ser o melhor esgrimista do mundo, que olhava os olhos do adversário como se pudesse ler sua alma. O autor alemão assim faz ver que "[...] no mundo orgânico, à medida que a reflexão se torna mais obscura e mais fraca, a graça apresenta-se mais brilhante e

magnífica" (KLEIST, 2005, p. 34-35). Quer dizer, não somos capazes da inocência da inconsciência, essa mesma ausência de consciência que faz a graça dos movimentos das marionetes.

Corinne Enaudeau refere-se a esse mesmo conto e afirma que "[...] o esforço do ator para repetir o movimento no qual se sentiu verdadeiro, no qual ele teve consciência de sua presença, esse esforço é o suficiente para torná-lo falso, afetado" (2001, p. 38). Para a filósofa,

[...] o que o urso lê na alma do homem é o seu duplo jogo, sua falsidade, quer dizer, o mal-estar de uma consciência separada de si pelo olhar que ela se dirige. O que o urso oferece, ao contrário, é a simplicidade, sua perfeita adequação a ele mesmo, o que faz a verdade de seu jogo. O urso é o mestre do qual o ator deveria receber lições para tornar-se grande. O que o urso ensina ao comediante é que o único jogo que vale é aquele no qual se está entre a vida e a morte, e esse jogo é difícil de falsificar, por qualquer artifício. A única maneira de ser crível é de apostar tudo e de se debater cegamente. Desesperadamente. [...] para sair da falsidade do artifício, o homem precisa colocar em jogo sua vida, fazer do teatro um duelo, a única condição para ser autêntico em cena (ENAUDEAU, 2001, p. 37).

Temo que nós, atores, estejamos irremediavelmente perdidos: expulsos do paraíso da inocência acerca da nossa condição de agir segundo um código diverso do que é dado pela realidade, e diante de um duelo no qual a consciência do que realizamos nos cobra o preço da nossa própria vida. Confrontada com tamanho desafio, me convido a buscar uma ótica de despojamento e de simplicidade para precisar minha navegação. Lembro que "[...] as grandes dores são mudas. [...] Só depende de ti produzir mais efeito pelo silêncio do que pelos belos discursos" (DIDEROT, 2006, p. 92).

Rememoro uma cena do filme *Brook by Brook*, no qual Peter Brook nos mostra uma pequena escultura que trouxe de sua primeira viagem ao México, chamada *Laughing Lady* (A Mulher Que Ri), que mudou sua ideia sobre a atuação. O objeto, mesmo sendo vazio no interior, é capaz de expressar a alegria, e isso ajudou Peter Brook a pensar que em vez de construir algo, "[...] o ator é alguém que precisa esvaziar a si mesmo. [...] o que importa é que o ator entenda que é através dessa desconstrução de habilidades que ele pode atingir isso" (BROOK apud BONFITTO, 2009b, p. 177).

Para me aproximar do estado jogado na *Mulher do Carlos*, foi necessário trabalhar com a desconstrução daquilo que eu conhecia, através de um esvaziamento dos procedimentos que utilizava na minha atuação dessa figura. Esse esvaziamento, no caso relatado, parece ser mais um processo, algo gerador de um movimento que permeia meu jogo com o qual experimento alimentá-lo, do que um vazio obtido, com ter atingido a capacidade de permanecer esvaziada. Certamente, foi minha aposta para aprender a me "[...] calar, ouvir, responder/reagir, manter a imobilidade, começar um gesto, desenvolvê-lo, voltar à imobilidade e ao silêncio, com todas as nuances e seminuanças que implicam essas ações" (COPEAU, 2011, p. 22).

Sustento a fugacidade desse estado bastante rebaixado energeticamente, denso, tenso, delicado como "[...] o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta" (BENJAMIN, 1993, p. 204). O peso das intenções no jogo pode destruir esse estado, sua fragilidade em manter esse equilíbrio instável é sua beleza.

## 5 AUSÊNCIA COMO REAL

Jovens e velhos abandonam a vida da mesma maneira. Dela ninguém sai de outro jeito senão como se tivesse entrado naquele instante, acrescentando-se a isso que não há homem tão decrépito que não pense ainda ter vinte anos no corpo enquanto enxergar Matusalém diante de si. E ademais, pobre louco que és, quem te fixou os prazos de tua vida? Tu te baseias nas histórias dos médicos? Observa, antes, a realidade e a experiência.

MONTAIGNE, 2010, p. 64-65

Outra das figuras que destaco na criação do espetáculo *Cinco Tempos* sou eu mesma, ao experienciar a situação de realizar um *Depoimento*, no qual eu conto uma história sobre meu pai que me aconteceu quando ele morreu. Pode-se contrapor que não sou, de fato, eu mesma, pois um “eu” fundamental não seria senão uma ilusão, uma sensação de unidade. Escolho, então, acolher tal sensação de unidade para falar do que fiz. Essa criação em particular, a qual se refere a uma forma peculiar de ausência, se sustenta sobre valores diversos aos das outras figuras que interrogo nesta tese. Sua ausência reside na proximidade com o real, no sentido de não ficção.

Especificamente nesse contar, revelo algo que me constitui desde muito tempo, através de observar meu pai vivenciando situações de mortes, assim como de tê-lo ouvido contar as razões desse seu estranho procedimento. Em termos de atuação teatral, por mais paradoxal que seja, parece que não há atuação propriamente dita, pois é de um lugar de não distanciamento de mim mesma que o conto, mantendo o envolvimento pessoal, deixando vivas as minhas emoções com relação ao que narro, o que permite antever minha dor diante da sua perda, assim como o que é processual na construção da aceitação de tê-lo perdido.

No entanto, há uma elaboração diferenciada nesse modo de estar presente. Tal elaboração poderia ser associada à procura de uma ausência de atuação, o que me lançaria ao entendimento de uma outra faceta de ausência permeando meu trabalho, bem como da aproximação de outras formas de teatralidade.

Em uma anotação do meu diário de trabalho do dia 23 de abril de 2010, anterior a essa criação — mas que já apontava a sintonia com um material como o que apresento aqui —, registrei que "existe algo novo nesse trabalho relativo a não

interpretar. Como se o que interessasse não fosse do terreno da ficção, e sim das verdades e experiências vividas por nós. Menos a ideia de inventar e mais a de compartilhar" (HABEYCHE, 2010).

O objeto de análise desse capítulo, a *não-cena* que chamo de *Depoimento*, é também a entrada mais breve que realizo em *Cinco Tempos*. Acontece em menos de um minuto. Quase um minuto de uma participação na qual adentro o palco e conto algo que realmente me aconteceu, sem uma identidade ou uma situação ficcionais, dirigindo-me diretamente ao público<sup>31</sup>.

Mas afirmar que o que trabalhei pode ser tomado por uma ausência como real não quer dizer que eu vá deter-me sobre o que seja o real para *domesticá-lo* através das minhas inquietações. Não tenho qualquer pretensão de poder abordá-lo tão frontalmente, pois sei que ele é inapreensível, que "[...] não temos acesso direto ao Real — o tempo todo o Real nos escapa [...]" (KEHL, 2004, p. 90). Tampouco desejo me aproximar do Real como o registro psíquico mencionado por Maria Rita Kehl, o que não teria condições de enfrentar — embora não fuja dos tantos embates que travamos e admita o quanto eles me põem a pensar, simbolizar, gerenciar, desejar, transformar — para começo de conversa.

Interessei-me em afrouxar qualquer armadilha de conceito para o real, para trazer os dados de realidade desse trabalho, como um modo de *tocar os pés no chão* da experiência de criação, deixar antever pequenas considerações que perfazem o que aconteceu, uma espécie de partes da *realidade do percurso*, detalhes que interferem sutilmente no que é contado como um todo, uma dobra invisível do vivido que pode ajudar a lhe dar profundidade. O que é o real eu não posso dizer, mas identifico alguns de seus fragmentos no que vivi e agi nessa criação. "A ligação entre a realidade e o universo estético está longe de ser evidente" (PAVIS, 2005, p. 323).

Em *O choque do real: estética, mídia e cultura*, Beatriz Jaguaribe (2007) nos faz pensar sobre as atuais estéticas do realismo no que tange a nossa percepção da realidade, ao mostrar "[...] retratos do cotidiano que esmiúçam, com maior ou menor pendor psicológico ou naturalista, os impasses de vidas anônimas" (JAGUARIBE, 2007, p. 11). A autora se pergunta qual seria o poder mobilizador disso

---

<sup>31</sup> Identifico que algumas questões relativas a esse outro posicionamento do ator em cena já estavam presentes na ideia do distanciamento brechtiano (BRECHT, 1967), no entanto não me atenho a tais aspectos ao estabelecer uma problematização.

que ela nomeia como estéticas do realismo, que "[...] produz retratos da 'vida como ela é', ou seja, faz uso da ficção e de recursos de intensificação dramática para criar mundos plausíveis que forneçam uma interpretação da experiência contemporânea" (JAGUARIBE, 2007, p. 12).

Tais códigos realistas reforçam um desnudamento da realidade, mas não chegam a abalar tal noção, ainda que, ao serem compartilhados, nos permitam deslocar as fronteiras da noção de ficção e de verossimilhança que serviram de lastro por tanto tempo no enfrentamento do ato criador. Se na noção de realismo estético apresentado pela autora prevalece uma lógica paradoxal de inventar ficções que pareçam realidades, os debates contemporâneos nos mostram que "[...] a realidade é socialmente fabricada, [...] que os imaginários culturais são parte da realidade e que nosso acesso ao real e à realidade somente se processa por meio de representações, narrativas e imagens" (JAGUARIBE, 2007, p. 16).

Através do que é exposto pela ensaísta brasileira, compreendo que nossa apreensão do cotidiano não apenas é intermediada, mas que está atrelada à naturalização dos códigos do realismo, como se ele se caracterizasse pela exclusão de crenças esotéricas, sonhos, fantasias, tradições místicas que também convergem na fabricação do que quer que se tome por real. Mas como pode ser que o real seja fabricado? E se é assim, porque o status daquilo que é tido como *verdade* contrasta com uma *verdade* oriunda da criação ficcional?

O filósofo Jacques Rancière defende a ideia de que o real e o ficcional não se opõem, ao aceitar que a história é ficção. Para começar, ele desmonta a noção de falsidade contida na criação. "O princípio de ficção que rege o regime representativo da arte é uma maneira de estabilizar a exceção artística, de atribuí-la a uma *tekhné* [...]: a arte das imitações é uma técnica, e não uma mentira" (2009, p. 65).

Rancière separa a ideia de ficção da ideia de mentira a partir da *Poética* de Aristóteles. "A *Poética* proclama que a ordenação de ações do poema não significa a feitura de um simulacro. É um jogo de saber que se dá num espaço-tempo determinado. Fingir não é propor engodos, porém elaborar estruturas inteligíveis" (2009, p. 53). Por estruturas inteligíveis ele entende a "coordenação entre atos" (2009, p. 54), da qual é feita a ficção.

Para o referido filósofo, "[...] a nítida separação entre realidade e ficção representa também a impossibilidade de uma racionalidade da história e de sua

ciência [...], [o que explica] [...] a indefinição das fronteiras entre a razão dos fatos e a razão das ficções" (2009, p. 54). Dessa maneira, Rancière aproxima a história dos poetas da história dos historiadores, e justapõe a realidade e a ficção, dada a construção e a ordenação empírica dos acontecimentos, necessárias ao entendimento de ambas.

Aquilo que mais me desacomoda na maneira como Rancière articula a noção de história poética e de realismo é sua afirmação de que "[o] real precisa ser ficcionado para ser pensado" (2009, p. 58). Com tal sentença, ele parece deslocar um certo incômodo relacionado com o não genuíno atribuído ao ficcional em direção, justamente, daquilo que *parecia* realidade, embora não generalize a ótica dessa compreensão.

Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas. [...] A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem 'ficções', isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o que se faz e o que se pode fazer (RANCIÈRE, 2009, p. 58-59).

De certa forma, essa visão do real como ficcionalizável para ser digerido, apreendido, restitui no seio da atividade teatral um caráter de verdade ao qual seus protagonistas se vinculam através do ofício, por conta de uma devoção existencial, que quando menos seja considerado, significa abrir mão de outra realidade para viver aquela da arte, na qual todo o esforço, o suor e o enfrentamento de desafios constitui o real. Tal assertiva se sustenta mesmo se considerarmos que também no teatro, a noção de verdade foi historicamente constituída. Nesse sentido, nossas histórias criam nossa realidade, tanto as histórias que vivemos quanto aquelas que criamos.

Deixo a máxima de Rancière de que "[...] o real precisa ser ficcionado para ser pensado" (2009, p. 58) ecoar no meu percurso e dou-me conta de que se criam impressões, leituras e desdobramentos de realidade também a partir da ficção. No caso da obra que estudo, *Cinco Tempos*, creio que o imperativo da dor me

convenceu a buscar articular um espetáculo sobre a morte, criação que por sua vez me auxiliou a processar meu luto: retroalimentaram-se ficção e realidade. Acaso seria insignificante encontrar isso numa experiência artística? Ou seria o suficiente para considerar que a experiência artística é capaz de reorganizar o que tomamos por real?

Georges Banu (1993a) me convida a refletir sobre a apropriação do real na cena teatral, ao analisar o modo como diferentes manifestações teatrais utilizam o espaço das coxias, as partes do espaço cênico contíguas à cena, que podem estar ocultas à visão do público ou expostas. Espaço que, por vezes, é ocupado pelos atores e no qual podem manter seu jogo ou abandoná-lo.

Trata-se de um lugar que é configurado segundo os códigos estabelecidos na encenação, e nesse sentido, pode ser um prolongamento do que é dado a ver ou uma ruptura capaz de indicar uma quebra do registro cênico proposto. Pode ser ainda que esse entre-lugares designe diretamente uma interrupção, devido à sua inacessibilidade. "Onde se acaba a cena e onde começa o mundo? São eles tangentes ou imbricados, são eles distantes ou aparentados?" (BANU, 1993a, p. 45).

Banu concebe, no espaço que vai da cena às coxias, uma "[...] progressão em *dégradé* que procura atenuar as rupturas e organizar as transições. Como se entre a cena e o fora dela, o que se diferenciava não fosse a natureza dos espaços, mas unicamente o grau de densidade do real" (BANU, 1993a, p. 45-46). Ele se expressa como se houvesse reais mais densos do que outros, o que não deixa de ser uma possibilidade, se considerarmos que o real presta-se ao que é ficcional — e tal como Rancière mostra, o real é também ficção —, assim como o ficcional perfaz a realidade. Sabemos, por outro lado, que quaisquer investimentos em espaços teatrais diferentes do tradicional ou em outras formas de utilização espacial podem destituir a demarcação física dessa margem, que se não se erigir espacialmente, o fará na ocupação do tempo, ao menos quando a cena finda antes da vida.

A exígia *aparição* a que me atendo ocupou o palco do Teatro Renascença, quando o público estava sentado nas poltronas da plateia e ocorreu entre duas cenas: na que a antecede, o registro ficcional está claramente posto, e na que a sucede, há uma espécie de coreografia cantada, da qual os cinco atores, em coro, participam. A convenção de ocupação desse espaço é a do clássico palco à italiana,

com uma quarta parede móvel, rompida sem maiores explicações em alguns momentos dos quais, talvez, os mais evidentes sejam esses relatos que cada ator faz, cada qual ao seu turno, de uma pequena história pessoal. Tais narrativas oferecem uma densidade de real e, assim, uma teatralidade diversa daquelas entre as quais elas estão inseridas, pois são baseadas em situações do real.

É preciso considerar, no entanto, que mesmo que cada pequena narrativa de *Cinco Tempos* ofereça teatralidades diferentes das demais, o que o público vê é um todo, um espetáculo que se articula no seu conjunto, mesmo que o sistema de colagem utilizado para compor esse todo seja perceptível. "Na realidade, tudo está unido a tudo. Mas na realidade da investigação, é necessário saber proceder como se um simples detalhe ou um determinado nível de organização fosse um mundo em si mesmo" (BARBA, 1984, p. 70).

A separação das partes do todo é um procedimento científico, necessário para pesquisar, mas insisto que cada parte arrasta consigo o testemunho do todo, servindo de contraste e detalhamento a essa narrativa maior que se cria no espetáculo. Mesmo que lembre especialmente de uma cena, o espectador a retém permeada pelo conjunto do que assistiu. Assim, os *Depoimentos colorem* o todo com a aproximação ao real.

O *Depoimento* foi um exercício como eu ainda não tinha tido como atriz — o de ser apenas eu mesma sobre o palco, de ocupá-lo na condição desse eu mesma. Eu não o penso como uma cena, embora esteja ciente da sua teatralidade intrínseca ao ocupar o palco dentro de um espetáculo. "O próprio fato de que exista uma relação ator-espectador implica que significados sejam produzidos ali" (BARBA, 1994, p. 150), implica principalmente que seja tomado como algo teatral. E mesmo sendo eu mesma, minha atitude em cena é diferente do meu comportamento cotidiano, e não abro mão de recursos como a projeção vocal, a dicção precisa ou um tempo de estabelecer uma clareza para o que eu digo, aspectos que eu sei serem necessários para me reportar eficientemente à plateia.

Mas essa impressão de não ser exatamente uma cena, pela forma como eu me relacionei com esse exercício, como o trabalhei (ou como não o trabalhei), talvez tenha me impedido de atingir um resultado mais satisfatório. Creio que se o tivesse visto como cena, ele poderia melhorar muito.

Para começar, se tivesse verdadeiramente partido do silêncio e da calma. A lição de Jacques Copeau, que venho aproximando por partes a cada capítulo, para

refletir sobre a criação — nesse caso, o "partir do silêncio e da calma" (COPEAU, 2011, p. 22) —, ganha um excelente exemplo de *improcedura*, quando observo pelo DVD em anexo do espetáculo o jeito como comecei o *Depoimento*. Parece que não frequentei as aulas da professora Mirna Spritzer, no *Departamento de Arte Dramática* e no *Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFRGS*, que me convidaram a buscar uma relação com o silêncio, pensá-lo, senti-lo, degustá-lo. Se esse fosse o único documento acerca desse trabalho, ele atestaria que devo voltar aos bancos escolares.

Talvez o aspecto mais real que essa ausência de atuação tenha me oferecido seja o de me mostrar a diferença que existe entre o que eu pensava ter realizado e o que observei de fato ter feito, através das filmagens. Mesmo que esse fragmento do espetáculo selecionado para análise constitua uma exceção com relação aos demais, o que ocorre na vida de um espetáculo — e de um ator —, acreditava que encontraria mais tranquilidade no seu início. Imaginava ter obtido uma qualidade de silêncio e de economia de gestos que não obtive. Pensava-o justamente por não estar atuando, por não haver preocupação em criar algo ficcional para sustentar aquele momento e, mais do que tudo, por estar conectada a um estado muito particular de mim mesma, no qual procurei despir as construções, as formalizações, me ausentar da ação teatral.

Pelo meu desconcerto ao efetuar essa constatação, decidi voltar não apenas ao percurso da criação, mas também às outras apresentações das duas temporadas de *Cinco Tempos*, para melhor palpar o que criei, tendo a oportunidade de ampliar o meu olhar através do aumento de amostras, ao observar outras dezoito apresentações do espetáculo e a sua pré-estreia.

Por outro lado, se não me detiver tanto na realização técnica do depoimento e observar um aspecto da recepção, a sua capacidade de instaurar uma aproximação ímpar com o público, aproximação como jamais experimentara anteriormente, é preciso admitir que esse foi o mais perto que cheguei da figura de um *Narrador*, aos moldes do que Walter Benjamin concebe em *O Narrador – Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov* (1993). Não que eu tenha efetivamente desempenhado esse papel, o que afirmo é que foi o mais perto que cheguei de realizá-lo, pois ao narrar algo que me aconteceu, experimentei uma ação que envolveu "[...] a faculdade de intercambiar experiências" (BENJAMIN, 1993,

p. 198), o que será melhor discutido ao final deste capítulo, conjuntamente aos relatos de observação do *Depoimento* nas apresentações do espetáculo.

Essa proximidade com o *Narrador* está relacionada com ocupar um outro lugar na cena, pela disponibilidade criada ao não ter um papel a desempenhar teatralmente e, principalmente, pela oportunidade de me dirigir diretamente ao público. Patrice Pavis afirma que "[n]a forma dramática, dirigir-se ao público é rigorosamente proibido, para que se mantenha a ilusão teatral. Isto só existe sob a forma de palavra de autor [...]" (PAVIS, 2005, p. 101). Se saio do dramático, vou para onde? Ao real? Ao pós-dramático?

Mesmo que reconheça a identificação que o ator tem com um personagem, Copeau afirma que

[...] existe uma grande tentação para o ator de sair de seu papel, de colocar-se fora do quadro da cena, de dar um passo em direção ao seu público, o rosto descoberto, não tanto para se mostrar a ele, mas para vê-lo, conhecê-lo, falar a ele com sua voz natural, explicar-se com ele (COPEAU, 2012, p. 146).

Copeau menciona a tradição perdida do teatro francês, que Molière seguia sempre, do diretor (*régisseeur*) falar ao público. "Assim, se estabelecia entre a cena e a sala uma troca, uma comunhão, uma familiaridade que não conhecemos mais" (COPEAU, 2012, p. 146). A comunhão mencionada por Copeau é a tessitura da experiência engendrada pelo *Narrador* benjaminiano.

Uma forma um pouco semelhante dessa troca mais estreita com o público eu a vivenciei anteriormente, através da experiência inconstante, mas continuada de ler em público *O Conto da Ilha Desconhecida*, de José Saramago (1998), de 2002 a 2008, em diversas ocasiões e em lugares distintos de Porto Alegre, com a direção de Shirley Rosário. Naqueles momentos, estava desejosa e determinada a testar novas formas de me usar para contar uma história. Queria descobrir novas linguagens, queria me arriscar numa dramaturgia que não ficasse restrita ao que eu realizasse, mas que acontecesse no encontro com as pessoas.

Consegui, assim, uma proximidade maior com o público, que eu enxergava, de quem via as reações e, por conta disso, me sentia mais livre ao pisar a cena, podendo estabelecer um jogo menos formal, menos condicionado. Não era uma personagem, mas eu mesma que saindo de mim, oferecia aquelas personagens ao

público pela leitura. Não era uma representação daquela obra, era a sua apresentação. Mas aquele conto magistral não era feito com as minhas palavras, nem aquela história deslumbrante era parte da minha história. Agora o é.

[...] É estranho que tu, homem do mar, me digas isso, que já não há ilhas desconhecidas, homem da terra sou eu, e não ignoro que todas as ilhas, mesmo as conhecidas, são desconhecidas enquanto não desembarcarmos nelas (SARAMAGO, 1998, p. 27).

Grotowski defende a companhia teatral como um lugar no qual os atores têm "[...] a possibilidade de encontrar algo que seja um descobrimento artístico e pessoal" (2005, p. 185), que estejam em pesquisa, em movimento de criatividade de "descobrir o desconhecido". Abraçada com meus parceiros da UTA, foi possível alcançar o desconhecido. *Cinco Tempos* foi pródigo com relação a desembarcar em novos territórios.

Observo o vídeo de um encontro informal que tivemos, todos do grupo exceto Gilberto, em 24 de setembro de 2010, diante das estruturas de ferro vazadas com fitas crepes designando as aberturas que corresponderiam às portas do armário do nosso cenário. Conversávamos sobre o que poderíamos fazer, e eu defendia idealmente a proposta de algo insólito, que trouxesse perguntas absurdas, relações sem lógica, situações equívocas, descontínuas, fora do esperado, que rompessem o círculo de expectativas do que abordávamos. Em seguida comentamos acerca de uma solicitação anterior do diretor, de contarmos piadas, o que já tinha sido experimentado sem sucesso algum.

Naquele momento, eu manifestei a ideia de contar uma prática do meu pai, de colocar moedas nos bolsos dos seus mortos queridos. Eu mencionava que isso seria de alguma forma engraçado, e Shirley respondia que isso não era, absolutamente, engraçado. Ela tinha razão, porém decerto não me referia ao cômico, mas ao elemento pitoresco que me parece gracioso. É o primeiro registro que tenho de ter pensado em me aproximar dessa história como material para *Cinco Tempos*.

Esses *Depoimentos* foram as últimas unidades/células a entrarem na *colcha de retalhos* que perfaz espetáculo. Pensávamos em criar breves momentos solo para cada um dos atores, como a pulverizar dentro do trabalho não apenas nossos imaginários, mas também nossas palavras — e muito mais do que isso, para dar

vez, distintamente, a essa qualidade vibrante que cada corpo tem quando ocupa o espaço, diferente de todos os demais. A presença afinal é matéria que ocupa(va) nossos estudos e discussões. Mas tal ideia não tinha ainda um corpo, porque não sabíamos exatamente o que abordar, havia apenas o prenúncio de uma acomodação no desejo de como ocupar a cena.

No início de outubro de 2010, experimentamos algo à guisa de final do espetáculo, o que não chegou a ser fixado, quer dizer, não se tornou uma cena, mas nessa ocasião começamos a experimentar uma linguagem de não representação, na qual estávamos livres para trazer narrativas pessoais. Lembro minha impressão de dispersão absoluta nessas tentativas, como se não houvesse um chão onde cravar minha imaginação: não me sentia *fazendo teatro*.

No dia 15 de outubro de 2010, experimentamos inserir o que veio a ser meu *Depoimento* numa brecha, na qual precisávamos de tempo para uma troca de roupa, e eu me dispus a fazê-la, tendo em vista que estaria disponível para entrar em cena naquele momento. Asseguro-me da minha determinação límpida ao observar o registro daquele impasse: "quem está livre sou eu e eu posso contar de como o meu pai enchia os bolsos dos defuntos de moedas". Gilberto, então, pediu que experimentássemos isso, o que ocorreu em seguida.

Meu contar teve um tom animado, curiosamente sorrido enquanto eu falava, e foi tão solto e à vontade que parece mesmo carregar a cor da minha disposição característica, se é que isso existe. O fato é que o que fiz não era formal, nem empostado, embora o texto fosse confuso. A improvisação de contá-lo foi interrompida, mas eu a retomei com o mesmo ânimo para finalizá-la. Foi bastante espontânea e fluída a maneira como contei, mesmo com a interrupção.

O tom que atribuí a essa primeira tentativa é bastante curioso para mim. Havia um ar de quase felicidade que eu estranho, encontrando-o associado ao que contava, mas que me faz lembrar de algo refletido por Diderot, quando ele argumenta que a composição artística não acontece ao estarmos sob o jugo da emoção.

É quando a grande dor passou, quando a extrema sensibilidade está amortecida, quando se está longe da catástrofe, quando a alma está apaziguada, que a gente se lembra da felicidade eclipsada, que se é capaz de apreciar a perda sofrida, que a memória se reúne à imaginação, uma para descrever e a outra para exagerar a doçura de um tempo passado; que a gente se domina e se fala bem (DIDEROT, 2006, p. 43).

E inevitavelmente, lembro-me de algo contado por Jean-François Dusigne nas aulas que frequentei na *Association de Recherche des Traditions de l'Acteur*, (ARTA), como sendo uma frase que Stanislavski repetia *par coeur*:

Quando a dor se cicatriza com o tempo e o homem que sofreu conta tranquilamente aquilo que viveu, sua narrativa toca calma a consciência do leitor, e porque ele não está queimado com a forma aguda da expressão, então é o espectador que chora e o narrador que resta calmo (STANISLAVSKI apud DUSIGNE, informação verbal).

É inegável, observando os registros do processo, o quanto, aos poucos, de uma forma geral, eu me encaminho a uma serenidade ao contar minha pequena história.

Em 16 de outubro, trabalhamos novamente sobre a colagem de cenas. Observo, pela filmagem, que voltei a improvisar, por duas vezes, maneiras como contar meu pequeno fragmento, pois não havia ainda trabalhado o seu texto.

O objetivo desse trabalho não estava centrado nessa descoberta, mas em experimentar a passagem entre as cenas, compreender se elas se compatibilizavam, se *azeitavam*, se aquele conteúdo e aquela figura eram pertinentes àquela composição. Em ambas as ocasiões, o texto era impreciso e eu hesitava um pouco.

Observo que gesticulava apenas com as mãos, não com os braços, que estavam colados ao corpo até os cotovelos, e tinha um ritmo menos ágil e um tom menos sorridente do que no dia anterior. Ainda assim, era um movimento *andante*.

Nesse mesmo dia, os outros contaram suas histórias pela primeira vez, e Gilberto referiu-se ao que imaginava importante buscarmos para os *Depoimentos*. Ele disse que precisava ser uma história nossa, que a única densidade que essas narrativas poderiam ter era como efeitos de verdade. Shirley concordou que aproximar a verdade era o interessante daqueles instantâneos.

Ao final desse ensaio, Gilberto pediu que viéssemos com os depoimentos "prontos, memorizados e decorados, que eles deviam ser do mínimo para o máximo: o mínimo de interpretação e um máximo de efeito". Decidi escrevê-lo.

Através do vídeo, assisto ao ensaio do dia 18 de outubro. Esse documento escancara a rudeza do momento que vivemos. É tão cru que chega a ser poético, pois mostra o caos da criação no qual mergulhou o time de Utenses que sugere, solicita mudanças, reclama, argumenta, debate e juntos fazem acontecer a criação.

Naquele outubro, compartilhamos a mesma sala dos marceneiros que faziam o nosso cenário. Os ruídos da furadeira e da serra me impedem de bem ouvir, no vídeo, o que li diretamente do meu caderno, que foi o que redigi para utilizar no *Depoimento*, mas era evidente o meu incômodo com o fato de o texto estar ainda *duro*, pois carregava nas suas palavras uma linguagem escrita — e não falada. O registro escrito é evidente nesse primeiro texto. Foi feito às pressas, como um primeiro rascunho, sem acabamento. Se o tivesse lido em voz alta o saberia, mas não o fiz.

O meu pai era muito impressionado com a história do Caronte, o barqueiro do rio das Almas que fazia a travessia dos mortos para o seu destino final mediante o pagamento de uma moeda. Quem não tivesse a moeda não chegaria ao seu destino. Preocupado com essa possibilidade, meu pai, generosamente, cada vez que se despedia de alguém de quem ele gostava, encontrava uma maneira de colocar uma moedinha no caixão. Os mais próximos a ele sabiam disso. Quando ele morreu, eu decidi homenageá-lo, repetindo o gesto, mas para minha surpresa, quando eu fui colocar uma moeda no bolso do seu paletó, o bolso já estava cheio, cheio de moedas (HABEYCHE, 2010).

Gilberto disse que ao ouvir a menção de “surpresa”, presente no que disse, ele entendera de que se tratava. Mencionou a antecipação contida nessa expressão, pois através dela ele já sabia o que viria a seguir. Ciça reclamou que achava solene o “decidi homenageá-lo”. Ela lembrou que quando eu contei a história pela primeira vez, o que eu disse simplesmente saiu, veio do frescor da memória, sem preocupação literária, que ficava mais *quente*. Eu reiterei o incômodo do tom de escrito, não estava nada satisfeita com o texto. Shirley achava o início claro, eu também, todos achamos, então mantive a primeira frase do texto.

Na tentativa de encontrar a adequação desse material, eu lia em voz alta o que escrevi. É emocionante como todo mundo ajuda a localizar o que não funciona para determinarmos o texto. Gilberto reclamou do “generosamente”. Celina, Shirley e Ciça pediram simplificações no texto. Queríamos distância da literatura para que se tornasse o que já havia sido: uma história contada por mim. Ciça insistia na simplicidade de quem está contando o que é essencial, no coloquial e simples.

Eu mencionei a escolha por manter a palavra paletó, que se relacionava, a distância, com uma música que cantamos no espetáculo, diretamente relacionada à

morte, que diz: "Engole ele, engole ele, paletó, engole ele, paletó, que o dono dele era maior", samba do carnaval de 1958, de autoria bastante discutida<sup>32</sup>.

Insisto em contar que toda essa parte do ensaio — assim como aquelas semanas — tinha a sonoplastia acidental realizada ao vivo pelos marceneiros que transformavam as estruturas de ferro em cinco unidades móveis de armários, que reunidos formavam um grande armário: o nosso cenário. O cenário foi um elemento inexistente nas produções anteriores da UTA, e sua construção e existência nos subtraía espaço, silêncio e muito tempo para aprendermos a nos relacionar com ele.

Outra informação que o registro desse dia me oferece é que já usava o figurino básico do espetáculo. Ele é composto de um vestido que estava nos nossos materiais de ensaio desde o início. Eu o havia comprado muitos anos antes, num Brechó organizado por alunos do Departamento de Arte Dramática, mas não imaginava que me servisse, e dia 11 de outubro, sem ter ainda um vestido preto, experimentei-o e todos disseram que era meu figurino — estava ali todo o tempo, mas eu demorei a vê-lo.

Os sapatos que uso foram comprados por cinco reais em outro Brechó, este da SPAAN, Sociedade Porto Alegrense de Auxílio aos Necessitados, no qual fomos em 6 de agosto para procurar roupas para substituir um figurino que não era completo na sua proposição e não nos satisfiz de modo algum. Para completar o figurino, uso um colar de pérolas falsas, herança de uma tia uruguaia.

Vejo o vídeo do ensaio de 21 de outubro, quando testávamos as músicas recém-gravadas no estúdio, compostas por Flávio Oliveira e executadas por ele mesmo no piano, Viktoria Tatour no oboé, Luciana Prass no violão, Cláudia Schreider na flauta e Fábio Mentz no fagote e na gravação e mixagem, além da generosa cessão de seu estúdio. A excitação da ocasião fez com que o início da *contação* fosse interrompido para olhar ainda para a cena anterior.

O objetivo daquele ensaio era uma passada para *casar* as músicas com as cenas, por isso não silenciaram os comentários nem os preparativos das outras cenas para que eu, de fato, contasse a minha história. Mesmo assim, consigo captar

---

<sup>32</sup> "Nem só de teleco-teco vive o samba", Stanislaw Ponte Preta, 1958. A polêmica e curiosa discussão da autoria do referido samba, um suposto plágio de outro plágio, é exposta no site: <<http://www.cifrantiga2.blogspot.com.br/2008/11/engole-ele-palet.html>>.

um tom mais acertado, menos formal no jeito como encaminho aquilo que conto. Foi uma relação real com as demandas do trabalho.

Observo a filmagem do dia 23 de outubro, na qual, justamente no momento em que começava a contar minha história, um celular começa a tocar. Como impedir que as tratativas da produção aguardassem, naquele momento do processo? Percebo que ainda titubeava no texto. Hesitei três vezes. Creio que a objetividade daquela etapa de ensaios, na qual precisávamos compor um tecido que constituísse um espetáculo, me ajudaram a esvaziar os excessos emocionais que eu pudesse aportar no modo de dizer o texto. O que fazia era funcional, não chegava a realmente contar, ninguém me ouvia. Lembro-me não apenas de me sentir sozinha na cena, como também de que não havia silêncio para que eu me relacionasse com ele.

Pelas observações desses ensaios, torna-se evidente como esse trabalho carece de público e de escuta. É uma relação que precisa se fundar, relação que naquele momento não tinha os elementos necessários a sua disposição: o público.

O vídeo do dia 26 de outubro de 2010 mostra um cumprimento da tarefa, demasiadamente objetivo. Não havia dedicação ali. Paradoxalmente, o uso do corpo na ocupação do espaço pareceu um tanto mais afirmado do que nas vezes anteriores, pois havia silêncio. Mas eu não estava contando nada para ninguém, e parecia ainda não ter absoluta firmeza no texto, pois tropecei nele uma vez. Nesse dia, Gilberto comentou que os *Depoimentos* estavam *sofríveis* e o meu estava bem. Quer dizer, ainda não era realmente bom, apenas não era *sofrível*.

Há uma peculiaridade na finalização do espetáculo relacionada ao fato de termos recebido um financiamento do *Fumproarte*, o Fundo Municipal de Apoio à Produção Artística e Cultural da cidade de Porto Alegre, que nos exigia apresentar o trabalho até o final de 2010. Somou-se a isso o fato de Gilberto ter recebido, nesse período, uma Bolsa da CAPES de seis meses para realizar seu pós-doutoramento, e as datas nas quais obtivemos espaço para realizar as apresentações públicas — que seriam nossa ocasião de cumprir o compromisso e *pagar o Fumproarte* — serem posteriores à viagem já marcada de Gilberto.

A solução que encontramos foi realizar, antes disso, um ensaio aberto do trabalho, que funcionou como uma pré-estreia. Gilberto precisava saber como funcionaria no palco aquilo que criamos, com todos os elementos reunidos, para

que tivéssemos como nos apropriar do que fosse preciso, e mesmo transformar o que parecesse necessário para realizar a primeira temporada, na qual ele não esteve presente. A apresentação foi configurada como um ensaio aberto, mas ao mesmo tempo significou uma pré-estreia, em que compareceu a classe artística e quando ainda testávamos possibilidades.

Se aponto esse dado real à criação dos *Depoimentos*, é para que se perceba a pressão a que fomos submetidos e a exiguidade do tempo que tivemos para finalizar um trabalho que ainda estava *verde*, que precisaria de mais tempo de maturação. E foi exatamente naquele momento, tão estressante de exigências e diminuto de tempo para cumpri-las, que os *Depoimentos* foram concebidos.

A prioridade da atenção foi dada ao que não funcionava, e guardo a imagem de esse ter sido um exercício bastante apressado, sobre o qual não conseguimos dedicar o tempo e a atenção necessários para lapidá-los. Tenho a sensação de que não trabalhamos de fato esses excertos da vida real — pode ser que confiássemos que sendo extraídos das nossas próprias vidas, já sabíamos o que era necessário para executá-los. Talvez desejássemos os riscos.

Sabíamos que nos encaminhávamos para uma trilha que se afastava do teatro como até então o conhecíamos. Em todo o percurso da criação, nos deparamos com proposições que nos empurravam em direção a outras teatralidades. No entanto, os *Depoimentos* significaram não apenas um afastamento, mas uma espécie de rompimento com o que era familiar no teatro que praticávamos até então.

O panorama de discussões acerca da teatralidade que se pratica nos dias de hoje está mapeado de nomes e polaridades, ambiguidades, equivalências, impossibilidade de apreensões e tensões que parecem querer imprimir uma intensidade dramática no acaloramento dos debates da elite dos pesquisadores da cena atual, ao mesmo tempo em que o drama evade os palcos contemporâneos, nisso concordam os estudiosos. E o que entender como um teatro que prescindia do dramático? Segundo a pesquisadora Sílvia Fernandes,

[...] a principal ideia subjacente ao conceito de teatro dramático é a da representação de um cosmos fictício, que se apresenta em um palco fechado, ou teológico, como queria Jacques Derrida, e é instaurado por personagens que imitam ações humanas com a intenção de criar uma ilusão da realidade (FERNANDES, 2010, p. 13).

Não identifico, efetivamente, o *Depoimento* — mesmo que aconteça no palco fechado — como um território da representação de um cosmos fictício, nem instaurado por uma personagem que imite ações humanas com intenção de criar uma ilusão da realidade. Abolimos a ficção e entregamos o ator à realidade. Afastamo-nos de um teatro dramático.

O catedrático de história da arte espanhol, José Sanchez, na obra *La Irrupción de lo Real*, alerta que "[...] a tentativa de rebaixar a ilusão conduz à presença do real bruto" (2007, p. 97). Ao analisar historicamente as implicações da irrupção do real, Sanchez nos mostra que desde as vanguardas históricas, é na carne do ator que o real se incorpora.

O evidenciar do ser real do ator, dedicado em cena à execução de ações reais e capaz de criar por si mesmo as imagens e as palavras do espetáculo, se converteu, nos anos sessenta, em emblema de um novo critério de verdade. Renunciava-se à referencialidade, à ficção, à representação e apostava-se na credibilidade de uma realidade mais imediata: a realidade do ator. [...] A indissociabilidade da palavra e da garganta, quer dizer, da ideia e da corporalidade constituem a chave desse novo critério de realidade que encontra no ator, como ser corporal e inteligente, seu lugar de manifestação. O ator deve, em primeiro lugar, ser, não submeter-se a transformação alguma; em segundo lugar, atuar, quer dizer, executar ações, e não interpretar as palavras ou os sentimentos criados pelo outro (SANCHEZ, 2007, p. 109).

Não desejo inscrever essas criações de *Cinco Tempos* em quaisquer categorias, mas pensá-las a partir do que a literatura me oferece. Encontro bastante proximidade entre o que experienciamos nos *Depoimentos* e o que Josette Féral (2008) chama de *Teatro Performativo*, que em seu cerne abarca aspectos de performance e performatividade, nomenclatura que ela insiste em contrapor ao que Hans-Thies Lehmann (2007) nomeou como *Teatro Pós-Dramático*, assim como à noção de teatro pós-moderno.

A noção de teatro pós-moderno, para a pesquisadora argentina Karina Mauro, "[...] supõe uma concepção determinada da história, associada ao termo pós-modernidade, alcunhado por Jean-François Lyotard em *La condición posmoderna* (1979)" (2013, p. 670).

Madame Féral escancara a desconfiança recíproca que existe entre o teatro e a performance, mesmo que ele tenha sido, aos seus olhos, o maior beneficiado

das aquisições da *performance art*, especialmente por adotar alguns de seus elementos fundadores, tais como:

[...] 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 no texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente espetacular [...] (FÉRAL, 2008, p. 198).

E esses elementos, são apenas para citar aqueles que dizem respeito à criação que analiso, qual seja, o *Depoimento*. Féral cita Richard Schechner para fazer ver que performar implica três operações:

1. ser/estar ("being"), ou seja, se comportar ("to behave"); 2. fazer ("doing"). É a atividade de tudo o que existe, dos quarks aos seres humanos; 3. mostrar o que faz ("showing doing", ligado à natureza dos comportamentos humanos). Este consiste em dar-se em espetáculo, em mostrar (ou se mostrar). Estes verbos (que representam ações), que todo artista reconhece em seu processo de criação, estão em jogo em qualquer performance (FÉRAL, 2008, p. 200).

A valorização da ação em si, mais do que o seu valor de representação, tomada mimeticamente, é o que a noção de performance pretende. A representação é justamente o que marca o teatro (FÉRAL, 2008, p. 201).

Matteo Bonfitto me ajuda a pensar, ao estudar os processos de atuação do ator pós-dramático, por fazer uma diferenciação substantiva entre o conceito de "representação" como contendo "um grau reconhecível de referencialidade [...] que remeta a códigos e convenções reconhecíveis culturalmente" (2009a, p. 90) e o conceito de "presentação".

Diferentemente, os processos e procedimentos que não são imediatamente reconhecíveis como patrimônio de códigos e convenções socioculturais, os quais comportam, portanto, um grau significativo de autorreferencialidade, serão considerados como constitutivos da esfera de apresentação (BONFITTO, 2009a, p. 90).

Fisgo a lembrança do *Depoimento* e identifico nele aspectos comuns a essa noção de apresentação. Perguntaria se seria possível, no estado que assumo — no qual sou eu mesma a ocupar a cena —, se poderia referir algo diferente de mim mesma. Talvez, de todas essas características do performar, a que me remeta com

melhor propriedade àquele ato depoimental seja a de me mostrar, dar-me em espetáculo. Féral acrescenta "[...] que nas 'colocações em situação' [*mises en situation*<sup>33</sup>] que os espetáculos performativos instalam é a inter-relação, conectando o performer, os objetos e os corpos, que é primordial" (2008, p. 205).

Abre-se, de fato, uma via de comunicação diferenciada da dramática, uma relação que é direta e não tem tantas camadas de intermediações, não deseja referir algo outro. "O objetivo do performer não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento de sentido" (FÉRAL, 2008, p. 205).

Na ação da performance, a qual identifiquei com o *Depoimento*, há um deslizamento de sentido, inclusive, com relação ao papel do espectador, como o há, aliás, em toda a teatralidade que professe o relacional. Nessas circunstâncias, o espectador é chamado e, por vezes, convocado a sair da passividade e assumir a criação de uma perspectiva de compreender o que assiste, a se envolver — ou não — naquilo que tem diante de si e a achar um sentido que, por vezes, pode levar para dentro dele. Esse "diálogo dos corpos" que advém do teatro performativo "toca na subjetividade do performer" — e nem poderia ser diferente, considerando tratar-se de "um investimento de si mesmo pelo artista" (FÉRAL, 2008, p. 207).

Para Eleonora Fabião "[...] a performance escapa a qualquer formação". Sua matéria "[...] é a vida, seja do espectador, do artista ou ambas. A arte do performer [...] trata-se de evidenciar e potencializar a mutabilidade e a vulnerabilidade do vivo e da vivência" (2008, p. 239). A atriz, performer e professora sugere a inclusão da teoria e prática da performance nos campos de estudo, pesquisa e criação teatral (2008, p. 241), pois crê que a performance "[...] torna-se uma referência importante para um teatro interessado em discutir poéticas e políticas de produção e recepção" (2008, p. 243).

Fabião lista "[...] tendências dramaturgias na performance" entre as quais algumas parecem estar relacionadas ao *Depoimento*, como é o caso, por exemplo, de "[...] aguda simplificação de materiais, formas e ideias num namoro evidente com o minimalismo, [...] o investimento em dramaturgias pessoais, por vezes

---

<sup>33</sup> Não estou de acordo com tal tradução, que é oferecida com o original como contraste. Eu diria "nas situações cênicas que os espetáculos performativos instalam...".

biográficas, [...] o curto-circuito entre arte e não arte [...], o estreitamento entre ética e estética" (2008, p. 239).

Mas a identificação com o que realizei encontra um ponto intenso quando a autora aponta o grupo paulista *Teatro da Vertigem*, que "[...] privilegia a dramaturgia do ator, ou seja, processos criativos onde o ator não é exclusivamente intérprete, mas coautor do espetáculo" (2008, p. 241). Entre suas práticas, Fabião os cita no que eles nomeiam como "[...] depoimento pessoal: depoimento pessoal é a sua colocação como ser humano, como cidadão e artista. [...] É deixar que sua experiência vire arte, seja manipulada" (LIMA apud FABIÃO, 2008, p. 242).

Esse novo espaço de criação outorgado ao ator é inerente à sua humanidade e indica uma presença que, além de estética, é igualmente ética e política — bem o sei através do que propus compartilhar com o *Depoimento*. Mas se algumas tendências das artes performáticas abrem caminho para que a autoria do ator/performer venha à tona, não é da mesma maneira que o sujeito do espetáculo é considerado por quem partilha uma certa visão de teatro.

Karina Mauro vê no *Teatro Pós-dramático* uma resposta tardia do teatro para a crise da representação vivida pelas artes plásticas no início do século XX, e acredita que ele busque "[...] a reivindicação da materialidade e da linguagem propriamente cênicos sobre a produção de sentido" que chegue a mostrar "um resto da realidade (o real) que resiste a ser simbolizado" (2013, p. 675), pois não há nada a substituir. Creio tratar-se de um teatro marcado não apenas pela presença do ator, mas fundado na copresença com o espectador, que instaura outros modos de percepção estética e abre novas formas de relação, como o "[...] vínculo sensível ou erótico do espectador com seu objeto, ao invés de uma relação baseada na mera significação" (MAURO, 2013, p. 676).

Certa de que o "[...] reconhecimento da Atuação como obra de arte ou criação do sujeito ator foi e é um problema sem resolução (e poucas vezes estabelecido) na arte e, mais ainda, na teoria teatral" (MAURO, 2013, p. 678), a autora instiga uma polêmica ao considerar o "Teatro Pós-dramático como prática diretorial [que] se constitui a partir de uma vampirização do diretor em relação à criação dos atores" (2013, p. 680).

A queixa do anonimato funda-se no fato de que "[...] a criação e experimentação do ator ocupa um lugar preponderante, dado que muitas vezes

não conta nem com um texto nem com um personagem prévio", considerando que esse teatro "[...] apela mais enfaticamente que outras práticas cênicas aos *achados* dos atores como material de base para a elaboração de um enunciado teatral" (MAURO, 2013, p. 680). Mas mesmo assim, "[...] o ator nunca é considerado como sujeito de um enunciado próprio" (2013, p. 682).

No seu artigo *Teatro Pós-dramático, doze anos depois* (2013), Hans-Thies Lehmann analisa "a poética" do seu teatro pós-dramático e constata que esse "[...] não é mais um termo que denota práticas desviantes, de oposição ou radicais. Os elementos da prática pós-dramática tornaram-se geralmente aceitos e definem muito da prática do teatro contemporâneo como tal [...]" (2013, p. 860).

Vale dizer que o teatro pós-dramático, para Lehmann, segundo a visão de Sílvia Fernandes,

[...] é um modo novo de utilização dos significantes no teatro, que exige mais presença que representação, mais experiência partilhada que transmitida, mais processo que resultado, mais manifestação que significação, mais impulso de energia que informação (FERNANDES, 2010, p. 23).

Após ver sua obra amplamente discutida, o referido teórico alemão faz uma revisão do seu trabalho, ao qual acrescenta cinco tendências não contempladas anteriormente que foram evidenciadas nas práticas do nosso tempo, que fazem eco, todas elas, à criação do *Cinco Tempos* e me ajudam a pensar as práticas deste espetáculo, três das quais vinculadas diretamente aos *Depoimentos*.

Lehmann observa "[...] uma mudança de ênfase do gênio individual em primeiro plano para o trabalho colaborativo [...]" (2013, p. 862), quer dizer, enfatiza o caráter grupal da criação; o "Diálogo entre o Teatro e a Sociedade [:] O teatro deve ser considerado como uma situação, e a sua estética deve derivar desse conceito básico" (2013, p. 865); o "[...] amplo uso da estrutura coral de diferentes maneiras" (2013, p. 866); "[...] o enorme e generalizado interesse pela dança" (2013, p. 867); e, finalmente, algo que incide verticalmente no *Depoimento*: "É a realidade física e mental do ato de falar, ou da performance como fala e da performance da fala [...]. Trata-se do ato físico e real da fala, da situação do performer e do espectador em um confronto íntimo [...]" (2013, p. 870).

Diante desse subsídio, *Cinco Tempos* se evidencia como um produto de sua época: marcadamente, o *Depoimento* parece se inscrever entre os exemplos do *Teatro Pós-dramático*. Lehmann empenha-se em dizer que

Alguns dos momentos mais impressionantes do teatro contemporâneo destacam metaforicamente (e, às vezes, de verdade) o ator ou performer nu e parecem ser impulsionados pelo desejo de fazer-nos conscientes da maravilha, por assim dizer, do puro ato de falar, do confronto físico e mental dos espectadores com o corpo falante em sua simplicidade mais básica (que, de fato, constitui uma complexidade de ordem mais elevada) (LEHMANN, 2013, p. 869).

A alusão à nudez metafórica, que revela a elevada complexidade do que Lehmann chama de "Teatro do Ato da Fala", encerra a linguagem e o estrondoso poder da sua manifestação levados para o vórtice do movimento comunicativo que se estabelece na direção do outro e que torna indiscutível a potência da autoria atoral reivindicada por Karina Mauro (2013). No entanto, mesmo que haja uma significativa aproximação entre o que Lehmann traz e o que analiso, é preciso fazer uma diferenciação fundamental, pois o *Depoimento* não é da ordem do ato puro de fala, porque ele conta uma história, tem um significado e pretende um efeito de sentido com e no público.

Quanto ao enfrentamento com o teatro performativo, Lehmann contrapõe o argumento de que "[o] termo performativo não pode ser completamente dissociado da ideia de um funcionamento bem sucedido, um ato positivo, a realização de um objetivo [...]" (2013, p. 876). O pesquisador alemão entende que "[...] não há necessidade de se estabelecer uma linha divisória clara entre o teatro e a performance" (2013, p. 875) e parece seguir o exemplo que prega, quando afirma que "[...] muito do teatro performático/pós-dramático constitui a articulação de uma dúvida profunda sobre o fazer, a obtenção, a realização e a performance" (2013, p. 876). Lehmann finaliza sua resposta apoiado em Nicolas Bourriaud e sua noção de "estética relacional", indicando a arte como "[...] a construção de uma forma possível de relações humanas" (2013, p. 877).

Tanto Féral, ao estudar os efeitos de presença, quanto Lehman, revisitando o *Teatro Pós-dramático*, assim como outros estudiosos, apontam para uma estética do relacional como horizonte das práticas que tomam a realidade do ator. O papel do ator parece ser promover a arte do encontro. Não seria também essa a

possibilidade da experiência possível de ser articulada através da arte do *Narrador* benjaminiano?

Creio que uma obra fundamental para examinar o tema da experiência na sua relação com o teatro é *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, de Walter Benjamin (1993), da qual já trouxe algumas ideias nos capítulos anteriores. Em Walter Benjamin (1993) encontro um caminho de retorno ao teatral, pois ele apresenta um narrador com muitas afinidades a certas possibilidades do ator. Possibilidades cujos graus de distância e proximidade de efetivação eu posso pensar a partir do que experimento no *Depoimento*, o que me induz a pensar o teatro como *locus* de constituição ainda possível da experiência.

Por isso, a ideia de Benjamin de que "[...] a arte de narrar está em vias de extinção", essa arte capaz de assegurar "[...] uma faculdade que nos parecia segura e inalienável: a faculdade de intercambiar experiências" (BENJAMIN, 1993, p. 197-198), me faz perguntar se o teatro poderia ser esse lugar do intercâmbio de experiências, pois essa capacidade me parece inerente ao ato teatral.

Walter Benjamin (1993) nos convida a conceber a arte do narrador e o universo no qual ela, a narrativa, acontece.

O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro nas folhagens o assusta. Seus ninhos — as atividades intimamente associadas ao tédio — já se extinguiram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las. Assim se teceu a rede em que está guardado o dom narrativo (BENJAMIN, 1993, p. 204-205).

A imagem de um pássaro de sonho, assustado, chocando os ovos da experiência no ninho da escuta, no lugar do estabelecimento de um contato que se repete enquanto repetidas vezes são contadas as histórias; a imagem dessa rede na qual está guardado o poder narrativo, que se tece como uma habilidade que vai se desenvolvendo pelo fazer e repetir, e que levará espontaneamente ao lugar que antes era ocupado pelo outro, de assumir a narração e reconduzir a escuta — essas

imagens me remetem à vida que pulsa em algo de fundamental que faz os seres humanos capazes de agirem juntos, para criarem o que só se estabelece nessa reunião. Algo que difere profundamente da imagem de um viver anestesiado, sem ser atravessado pelo movimento da vida, sem se entregar, sem se transformar.

Quando penso nos efeitos da arte da narração, eles inevitavelmente me remetem ao encontro e à transformação dos participantes do evento, que percebo serem da mesma natureza do que acontece na criação teatral — ambos têm um feitiço de experiência. Lembremos que para Benjamin (1993), a experiência é algo que pode ser narrado.

A temática da morte, cravada de modos diversos em *Cinco Tempos*, aproxima uma realidade que no passado esteve mais próxima da vida cotidiana. "Morrer era antes um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar. [...] Hoje, a morte é cada vez mais expulsa do universo dos vivos" (BENJAMIN, 1993, p. 207).

Especialmente com relação ao *Depoimento*, associa a imagem benjaminiana de que "[...] a morte é a sanção de tudo o que o narrador pode contar. É da morte que ele deriva sua autoridade" (BENJAMIN, 1993, p. 208). É preciso ter em mente que Benjamin viveu a guerra, conheceu de perto a morte, a pobreza das experiências comunicáveis, o sofrimento e a vulnerabilidade, "[...] o frágil e minúsculo corpo humano" (BENJAMIN, 1993, p. 198).

Flagro-me a imaginar que o teatro poderia criar, dessa forma, uma corrente na direção contrária ao que é sinalizado por Benjamin, não apenas por trazer a morte para a cena — e, assim, para o convívio — para ser pensada, imaginada e observada. Seria também pela maneira como isso é apresentado, não apenas como quem aproxima uma questão que estava fora das discussões e vivências contemporâneas, mas como se isso pudesse constituir-se — pelo modo como trabalhamos esse acolhimento em nós mesmos, antes de expô-lo — numa iniciação a esse mistério que inevitavelmente a morte significa.

O que torna possível a experiência criadora é a existência de uma falta ou de uma lacuna a serem preenchidas, sentidas pelo sujeito como intenção de significar alguma coisa muito precisa e determinada, que faz do trabalho para realizar a intenção significativa o próprio caminho para preencher seu vazio e determinar sua indeterminação, levando à expressão o que ainda e nunca havia sido expresso. Há uma intenção significativa que é,

simultaneamente, um vazio a ser preenchido e um vazio determinado que solicita o querer-poder do agente, suscitando sua ação significadora a partir do que se encontra disponível na cultura como falta e excesso que exigem o surgimento de um sentido novo (CHAUI, 2002, p. 152-153).

Não tenho dúvidas de como esse processo foi capaz de me fazer trabalhar com novos sentidos para a morte, evidente no meu modo de me relacionar com essa ideia, que no início estava engessada com o sofrimento de uma perda. Longo foi o caminho percorrido para chegar a sorrir diante de imagens da morte.

Esse trajeto passou pela leitura de Montaigne, que acompanha Cícero para dizer que "[...] filosofar não é outra coisa senão preparar-se para a morte" (MONTAIGNE, 2010, p. 60), pois o estudo e a contemplação retiram de nós nossa alma e dela fazem uso separadamente do corpo ou, então, porque toda a sabedoria existente se reúne para que aprendamos a não ter medo de morrer. O filósofo francês inventa uma estratégia para esse aprendizado, que passa por tê-la sempre em mente.

Aprendamos a arrostá-la [a morte] de pé firme e a combatê-la. E para começar a tirar-lhe sua grande vantagem sobre nós, tomemos um caminho totalmente oposto ao comum. Tiremo-lhe a estranheza, frequentemo-la, acostumemo-nos com ela, não tenhamos nada de tão presente na cabeça como a morte: a todo instante a representemos em nossa imaginação e em todos os aspectos. No tropeção do cavalo, na queda de uma telha, na menor picada de alfinete, repisemos subitamente: pois bem, e se fosse a nossa própria morte? E diante disso nos enrijeçamos e nos fortaleçamos. Entre as festas e as alegrias, tenhamos sempre esse refrão da lembrança da nossa condição, e não nos deixemos arrastar tão fortemente pelo prazer que por vezes não nos volte à memória de quantos modos essa nossa alegria está na mira da morte, e por quantos golpes ela nos ameaça. Assim faziam os egípcios, que no meio de seus festins e entre seus melhores banquetes, mandavam vir a anatomia seca de um homem para servir de advertência aos convivas (MONTAIGNE, 2010, p. 68).

Lembrar-se da morte em todos os momentos, rememorar a sua infalibilidade, na alegria e na imaginação. Deixar-se constituir por esse prenúncio, olhá-lo de frente. Mesmo que tenha sido a dor da perda — e não o medo da morte — o que me perturbou e, assim, me encaminhou ao que criei com o *Depoimento*, compreendo que a aproximação das situações de morte deflagram uma relação pessoal, particular, que se articula, para mim, no que Montaigne propõe, motivo

porque aproximo suas proposições desses questionamentos. Também é a partir dessas questões que investigo minhas inquietações sobre a ausência.

Narrar parte desse processo passa por trazer o caudal do que me moveu — e a morte, mais do que qualquer estudo, me filiou às interrogações sobre a ausência, que desaguaram no meu ofício e na busca por estados nos quais a ausência constituísse minha presença. Foi do real que vivenciei que se desenvolveu meu olhar para o que aponto neste estudo.

Jeanne Marie Gagnebin pensa o que é comum à narração entre história como processo real, à história como disciplina e à história como narração. Ela definiu sua questão como "[...] a da importância da narração para a constituição do sujeito. Essa importância sempre foi reconhecida como a da rememoração, da retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento" (1994, p. 3). A memória, portanto, aparece como o que é valioso nas narrativas. Porém, a pesquisadora dimensiona que também a memória guarda o paradoxo da finitude, na atividade do esquecimento.

Hoje ainda, literatura e história enraízam-se no cuidado com o lembrar, seja para tentar reconstruir um passado que nos escapa, seja para 'resguardar alguma coisa da morte' (GIDE) dentro da nossa frágil existência humana. Se podemos assim ler as histórias que a humanidade se conta a si mesma como o fluxo constitutivo da memória e, portanto, de sua identidade, nem por isso o próprio movimento da narração deixa de se atravessado, de maneira geralmente mais subterrânea, pelo refluxo de esquecimento; esquecimento que seria não só uma falha, um 'branco' de memória, mas também uma atividade que apaga, renuncia, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração (GAGNEBIN, 1994, p. 4).

Enquanto nos lembramos, narramos. E o que se narra? Benjamin nos conta que "[...] a experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorreram todos os narradores" (1993, p. 198). Tais relações interpessoais estariam relacionadas, no passado, à figura do viajante, que vem de longe e tem muito para contar, e ao camponês que passou sua vida sem sair da sua terra, e por isso "[...] conhece suas histórias e tradições" (1993, p. 199).

Se o que caracterizaria a emergência da presença no teatro se dá no compartilhamento do espaço e tempo, pela convivência, eis a potência do estabelecimento das relações interpessoais, manifesta sob nova dimensão. Com

relação a essa fonte à qual recorrem todos os narradores, Peter Brook nos relata que

[...] o ator tem de manter uma relação profunda e secreta com suas fontes mais íntimas de significação. Os grandes contadores de histórias que conheci nas casas de chá do Afeganistão e do Irã relembram os mitos ancestrais com muita alegria, mas também com profunda gravidade. A todo instante relacionam-se diretamente com seus ouvintes, não para agradá-los, mas para partilhar com eles as qualidades de um texto sagrado. Na Índia, os grandes contadores de histórias que narram o Mahabharata nos templos nunca perdem contato com a grandeza do mito que estão fazendo reviver. Têm um ouvido voltado para o seu interior e o outro para fora. É o que deveria fazer todo ator de verdade: estar em dois mundos ao mesmo tempo (BROOK, 2002, p. 26-27).

Embora o *Narrador* não esteja em dois mundos, como o ator mencionado por Brook, são dois os mundos que ele acessa para criar a sua narração. "O narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes" (BENJAMIN, 1993, p. 202).

Todo artista de qualquer trabalho estabelecido por um coletivo sabe que o próprio mosaico da criação faz acontecer um intercâmbio de experiências recolhidas por cada participante da criação ao longo da vida. Especificamente no *Depoimento*, trouxe algo que está relacionado a uma fonte íntima de significação, na qual expus não apenas algo que me moveu, mas também as considerações do meu antepassado mais direto, meu pai, sobre um comportamento que para ele vinha de um lugar longínquo e desconhecido e que, talvez por não ter procurado maiores informações sobre essa lenda e a tradição que a cerca, isso agia sobre ele requisitando-o, como se fosse trespassado por algo que devia preservar, que o convocava a agir.

Com relação ao intercâmbio de experiências recolhidas, desejo mencionar a ocorrência de manifestações espontâneas e assistemáticas de algumas pessoas do nosso público acerca do *Depoimento*. Essas pessoas afirmaram terem percebido a possibilidade mobilizadora de algumas imagens que usei, imagens como a da necessidade, após a morte, de se ter uma moeda para pagar a barca do Caronte, a de meu pai colocando uma moeda no bolso de seus mortos queridos e aquela em que narro como coloquei uma moeda no bolso do paletó de meu pai no seu caixão.

Pessoas da plateia disseram-me que tais imagens permaneciam agindo sobre elas após o espetáculo, e isso era um ingrediente que as convidava, de certa forma, a (re)significar visões de morte. Como posso convidar a visões de morte se eu, da morte, diretamente, nada conheço? Talvez fosse — e isso é algo que penso através desses relatos — porque estivesse imbuída da ação do *Narrador*.

O narrador assimila à sua substância mais íntima aquilo que sabe por ouvir dizer. Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar a luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida (BENJAMIN, 1993, p. 221).

O narrador, tal qual Benjamin o imagina, é alguém que devota a vida ao narrar. Tal entrega me faz encontrar semelhanças entre a sua arte e a do ator. A respeito da arte do ator, Jacques Copeau (2002, p. 281) afirmou que "[...] não há profissão na qual as pessoas estejam dispostas a fazer tantos sacrifícios em benefício da qualidade do trabalho como nessa", o que eu poderia confirmar por minha própria vivência.

Existe nessa arte a impossibilidade de não estar implicado no que se faz. Parece que se tem no trabalho uma causa própria, que se carrega enquanto se vive, e não apenas em situações laborais. Afinal de contas, "[a narração] não tem a pretensão de transmitir um acontecimento [...]; integra-o à vida do narrador, para passá-lo aos ouvintes como experiência" (BENJAMIN, 1993, p. 107).

Lembro o ciclo narrativo de *As Mil e uma Noites*, ainda em *O Narrador*, no qual seu autor menciona a contribuição dos comerciantes ao desenvolvimento da arte narrativa, no sentido de "[...] refinarem as astúcias destinadas a prender a atenção dos ouvintes" (1993, p. 214). Seria essa mesma necessidade de refinamento da sua arte que impele os atores aos ditos sacrifícios mencionados por Copeau, sacrifícios esses que beneficiam a qualidade do seu trabalho, que eu identifico por buscarem educação, treinamento, desenvolver aptidões que os auxiliem a encontrar certos jeitos de ocupar a cena, de se expressarem, de permitir a manifestação de uma aura, de estabelecer sua presença?

Podemos ir mais longe e perguntar se a relação entre o narrador e sua matéria — a vida humana — não seria, ela própria, uma relação artesanal. Não seria sua tarefa trabalhar a matéria-prima da experiência — a sua e a dos outros — transformando-a num produto sólido, útil e único (BENJAMIN, 1993, p. 221)?

Avanço minha mirada para os modos como o *Depoimento* se constituiu nas dezenove<sup>34</sup> apresentações de *Cinco Tempos*, tomadas para realizar a presente análise. Quis observar a situação, ainda que intermediada, como a perguntar-lhe por essa hipotética vida da experiência, pela função narrativa, pelo que eu identifiquei no modo como organizo, pelo como me mostro (como o percebo). Quero ouvir quais os resquícios deixados por ou as sutilezas dessas narrações.

Esse material revela uma justaposição dos efeitos de sentido, dados pelo texto relacionado ao Caronte — e ao que ele abre de leituras — e dos efeitos de presença (GUMBRECHT, 2010), dados no desnudar-me em cena com minha história *real*, e parece se tratar de uma intensidade de ausência que se equilibra com harmonia entre tais efeitos nomeados por Gumbrecht (2010), ao pensar a produção da presença.

Determinei-me a observar cada *Depoimento* que realizei, considerando uma pré-estreia em 28 de outubro de 2010, uma primeira temporada de doze apresentações de 18 a 28 de novembro de 2010, com duas sessões do espetáculo nas sextas e sábados, e uma segunda temporada no ano seguinte, na qual fizemos seis apresentações entre 19 e 28 de agosto de 2011. Todas as apresentações tiveram lugar no Teatro Renascença, em Porto Alegre.

As sessões, todas elas, foram observadas através das filmagens realizadas por Shirley a partir da cabine, lugar que ela ocupava ao operar a luz e que partilhava com Betha Medeiros, que operava o som de *Cinco Tempos*. A qualidade das filmagens, na maioria dos casos, não é boa. Há problemas graves de foco. A maioria dos registros, (feitos enquanto ela operava a luz, portanto não era seu objetivo principal), são registros realizados em plano aberto, o que significa uma imagem distante, que não privilegia quaisquer detalhes, nem os do semblante. Alguns registros foram feitos em plano fechado.

Faço novas leituras quando passo a olhar o *Depoimento* desde a cena anterior, na qual *O Menino Moribundo* dança com a *Morte*, cena que omite exatamente a minha presença como a *Mãe do Menino Moribundo*.

---

<sup>34</sup> O total de apresentações de *Cinco Tempos* contabiliza 20 apresentações, na qual a última foi a participação do espetáculo no festival Porto Alegre em Cena de 2011, a qual eu deixei de lado para este estudo.

Observo-me em vários registros desde a minha chegada, em como adentrei o palco, como contatei a dança da morte de Celina e Thiago, como continuei meu caminho e me coloquei sob a luz do refletor para falar. Há vezes em que os tacos do sapato soam na chegada. Sempre paro em um ponto e permaneço ali. Os pés são plantados no chão todas às vezes, a coluna parece alongada, o porte é digno, diria mesmo elegante. O tronco, decrouxianamente falando, cabeça, pescoço, peito, cintura, bacia e pernas-peso (BURNIER, 2001, p. 70), tende ligeiramente à frente, o que parece ter relação com a posição que o espectador ocupa em relação ao palco do Teatro Renascença, ali ele está um pouco mais abaixo. Há uma intenção do meu corpo na direção da plateia.

Algo que se mantém no *Depoimento* é o fato de que eu olho verdadeiramente para as pessoas, pois é para elas que o faço. Outro aspecto que se mantém é que não tenho movimentos excessivos. O que mais se move, invariavelmente, são as mãos, como se elas me ajudassem a contar a história, colaborar com o que conto. Assim, lembro que, para Benjamin, isso é significativo,

(Pois a narração, em seu aspecto sensível, não é de modo algum o produto exclusivo da voz. Na verdadeira narração, a mão intervém decisivamente com seus gestos apreendidos na experiência do trabalho, que sustentam de cem maneiras o fluxo do que é dito). A antiga coordenação da alma do olhar e da mão, que transparece nas palavras de Valéry<sup>35</sup>, é típica do artesão, e é ela que encontramos sempre, onde quer que a arte de narrar seja praticada (BENJAMIN, 1993, p. 221).

De uma forma geral, pareço bastante à vontade no palco. O texto flui sem problemas de inteligibilidade, é simples, coloquial e tem um ritmo vivo. Minha fala parece espontânea, nunca é empostada, e toda a presença tende à leveza.

Ao deixar o palco sou econômica, embora minha caminhada tenha uma dose de rebolado — a forma usual de habitar o meu corpo não foi removida, muito pelo contrário, estou lá inteira. Ainda assim, o corpo parece pesar diferente a cada dia — a despeito da minha real instabilidade de peso. Esse pesar que identifico quando

---

<sup>35</sup> "A observação do artista pode atingir uma profundidade quase mística. Os objetos iluminados perdem os seus nomes: sombras e claridades formam sistemas, e problemas particulares não dependem de nenhuma ciência, que não aludem a nenhuma prática, mas que recebem toda sua existência e seu valor de certas afinidades singulares entre a alma, o olho e a mão de uma pessoa nascida para surpreender tais afinidades em si mesmo e para as produzir" (VALÉRY apud BENJAMIN, 1993, p. 220).

observo o vídeo parece se tratar de algo para além do corpo, algo metafísico. Refiro-me ao que excede a matéria de que somos feitos e eu não sei nomear.

É incrível como mesmo se tratando de contar a mesma história, as ênfases, as pausas e as entonações são um tanto diferentes de uma apresentação à outra. Mesmo o tom não é sempre o mesmo. Há dias nos quais a voz começa mais grave do que outros, mas não chego a sair do meu registro vocal. As mudanças são sutis, mas ainda assim, estão a colorir diferentemente a musicalidade da fala.

Sobre a minha disposição, é nítido que há ocasiões mais abertas, soltas no contar, fluidas e inclusive sorridentes, e outras mais contidas, econômicas. Contrariamente, algumas poucas vezes pareço mais densa emocionalmente, chegando, em raras vezes, a embargar a voz.

Um dos registros que me chamam a atenção é a última sessão da primeira temporada — dia 28 de novembro de 2010. Esse registro foi feito da cabine com um plano fechado, o que ajuda a ver melhor a imagem, pois a aumenta. Além da qualidade de visibilidade, parece ser um exemplo harmônico do *Depoimento*.

O vídeo mostra que a entrada é mais lenta, *curtida*, deixa estabelecer o tempo de observar a dupla que sai junto com a música. Entro na luz com tranquilidade e precisão e tenho um tempo bastante desfrutado, no qual olho a plateia, sem nenhuma pressa. Antes de começar o texto é que aproximo as mãos. É um momento de compartilhamento bastante degustado, no qual sorrio e proponho pausas que me parecem bastante acertadas.

É evidente como não estou nada dividida naquele momento. Não há nervosismo nem afobação de qualquer sorte: estou inteira e disponível ao público. Não há defesa, não há emoção retida, nem escancarada, estou em paz. Creio que para estabelecer a cadeia narrativa, um exemplo como esse seria mais eficiente. Assim, penso pela menção de Benjamin sobre a naturalidade do narrador e suas implicações.

Quanto maior a naturalidade com que o narrador renuncia às sutilezas psicológicas, mais facilmente a história se gravará na memória do ouvinte, mais completamente ela se assimilará à sua própria experiência e mais irresistivelmente ele cederá à inclinação de recontá-la um dia (BENJAMIN, 1993, p. 204).

A essa naturalidade se relaciona uma característica do texto do *Depoimento*, que não pode ser tomado como um elemento fixo. Embora eu conte sempre a

mesma história, utilizando um círculo pequeno de variações entre algumas palavras, a cada dia criei pequenas alterações nas palavras utilizadas para contá-la, como trocar a ideia de fazer "o transporte" do barqueiro por realizar "a travessia"; "no dia em que" por "quando"; "cada vez que ele perdia" por "sempre que ele perdia" ou "quando ele perdia"; "os amigos mais próximos a ele" ou "dele" por "as pessoas mais chegadas a ele". Às vezes omito a palavra "caixão" e repito a palavra "bolso". Há vezes em que usei "ali" para designar o caixão; outras vezes, é "o bolso do paletó", e em outras, é só "o bolso". Outra omissão recorrente é aquela em que digo que "apenas os amigos mais chegados é que sabiam disso".

A frase "meu pai era muito impressionado com a história do Caronte, o barqueiro do rio das Almas" é sempre a mesma. Se formos à mitologia, veremos que o nome do rio não é esse. Caronte leva as almas para Hades atravessando o rio Aqueronte. Cobra uma moeda para realizar a travessia e exige sepultamento do corpo. A alma desprovida de moeda vagaria anos e anos às margens desse rio. Há registros de se colocar uma moeda sobre cada olho do defunto ou no caixão.

Fato é que mesmo sabendo disso, quis voltar ao como meu pai dizia isso, a simplicidade nas palavras dele, ou as impressões que as palavras dele me causavam. Quis falar como o meu pai, quis me manter simples. Essa foi uma escolha para assegurar as características daquilo que ouvia, o que, de alguma forma, me mantém vinculada ao que é artesanal nessa partilha.

A narrativa [...] é, ela própria, [...] uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o 'puro em si' da coisa narrada como uma informação ou relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para, em seguida, retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1993, p. 205).

Tal desejo de proximidade com o que é simples e que remete a quem meu pai foi não está presente apenas em relação à linguagem que utilizo, mas também no jeito como me postei ali, em como estou presente. Queria ser a filha de meu pai — que sou — ao falar às pessoas, ao contar-lhes a história dele — e a minha.

Referindo-se aos relatos de aventuras de Ulisses, Gagnebin pontua um

[...] movimento de recolhimento e de dispersão que funda a atividade narradora, tantas vezes percebida como sendo exclusivamente de reunião e de restauração. Movimento mesmo

da linguagem onde as 'coisas' só estão presentes porque não estão aí enquanto tais, mas ditas em sua ausência (GAGNEBIN, 1994, p. 5).

Essa afirmação de Gagnebin me faz voltar ao “paradoxo da representação”, conforme Enaudeau o apresenta: “Representar é substituir a um ausente, dar-lhe presença e confirmar a ausência” (1998, p. 11). E assim, infiro que as características atribuídas ao ator, que joga esse paradoxo em cena, são extensíveis ao narrador, através do uso da linguagem. Com relação ao que joguei no *Depoimento*, relaciono ainda o que Gagnebin aporta como um movimento no qual me percebi agir em nome do meu pai, e nesse sentido, também o fato de narrar essa ação foi um modo de dizer algo na ausência dele — o que me leva a pensar que assim o representava.

Mesmo que seja um fragmento breve, que tem quase um minuto, mesmo que não seja a história dele, da vida dele, mas apenas uma história da sua vida, é algo que o fazia diferente aos meus olhos. Parecia que ele se arriscava ao agir assim, temia por ele, ou por mim, pela sua morte. A história que eu conto é uma história da morte. E lembrar a morte é também lembrar que vamos morrer todos. E é necessário dizê-lo.

Ao analisar *o Narrador* de Benjamin, Gagnebin diz que “[...] trata-se de nada menos que estabelecer uma nova relação com a morte, portanto com a negatividade e com a finitude, o que, aliás parece orientar numerosas interrogações filosóficas de hoje” (1994, p. 73). A autora arrisca a “[...] hipótese de que a construção de um novo tipo de narrativa passa, necessariamente, pelo estabelecimento de uma outra relação, tão social como individual, com a morte e com o morrer” (1994, p. 74).

Quando Peter Brook abre a porta de suas reflexões sobre a atuação e o teatro, ele se confronta com a grandeza que está envolvida no nosso ofício.

A grande pergunta que os seres humanos fazem eternamente é: 'como devemos viver?'. Mas as grandes questões permanecem completamente ilusórias e abstratas se não houver uma base concreta para sua aplicação na prática. O teatro é maravilhoso porque é justamente o ponto de encontro entre as grandes questões da humanidade — a vida, a morte — e a dimensão artesanal, extremamente prática. É como fazer louça de barro. Nas grandes sociedades tradicionais, o oleiro é visto como alguém que vive às voltas com questões transcendentais, ao mesmo tempo em que fabrica sua bilha. Essa dupla dimensão é possível no teatro; na verdade, é o que lhe confere todo o seu valor (BROOK, 2002, p. 52).

A dupla dimensão da transcendência e do artesanal perpassa a experiência que encontramos no teatro e na arte da narração das grandes histórias. Por saber disso, Clarissa Pínkola Estés dá a conhecer uma prática que lhe é familiar: "Nós temos uma antiga bênção de família: 'Quem ainda estiver acordado ao final de uma noite de histórias, sem dúvida irá se tornar a pessoa mais sábia do mundo.' Assim seja para vocês. Assim seja para todos nós" (1996, p. 11).

Se menciono o manancial da poesia cultivado com dedicação entre a vida e a obra da poetisa e psicanalista Clarissa Pínkola Estés, é porque creio que a arte da narração deriva desse meio caminho que não aparta a vida que se leva do ofício que se cria. A experiência de usar minha própria experiência para ausentar a ficção me mostra que nossa inteireza, como seres humanos, é desejosa de consumir um encontro com nossos semelhantes, o que, através da copresença com o espectador, oportunizada pelo acontecimento teatral, possibilitou uma efetivação dessa potência.

O *Depoimento* significou a descoberta de outra proximidade com o público, proximidade outorgada pelo deslocamento da minha função, pois era outra a forma de me dirigir a ele. Se por um lado a ausência de uma ficção me propiciou um desnudamento como ser humano, pois dei a conhecer algo que me era íntimo e privado, por outro lado me encaminhou a ocupar um outro papel, como a uma outra função social. Quando referi que não entendia como cena o que realizei, isso diz respeito a esse outro papel, que não é o que costumo atribuir ao meu papel como atriz, mas a um deslizamento rumo ao contar, à narração de mim mesma.

Tomar-me por objeto de trabalho, tão explicitamente, confere um novo grau ao que constelo ao teatral. Ampliou minhas noções de teatralidade, em direção ao performativo e em direção ao real.

De uma forma geral, costumo tomar o que creio, percebo e sinto para criar, quero dizer, não me afasto daquilo que me inspira para agir como atriz. Entretanto, com o *Depoimento*, inaugurei a possibilidade de me abordar diferentemente, e isso significa adentrar outros aspectos relacionais, motivo porque vislumbro uma outra função social.

A ausência da personagem, do papel, da ficção, me remeteram a uma atuação não atuada, à ocupação de um púlpito, à difusão de meus referenciais, à coragem de ocupar um espaço revestido simplesmente com a minha experiência. E

há uma dimensão política e social relevante em falar da sua experiência, em contar de si. Trata-se de uma exposição. E tal exposição cunha na mesma moeda o real e a ausência de ficção, a narração e a experiência, o teatro e o compartilhamento. Essa moeda foi um passaporte para me transformar.

## 6 AUSÊNCIA COMO EXPERIÊNCIA

Todo evento, por mais comum e insignificante, tornava-se a partícula de impureza em torno da qual a experiência adensava, como uma pérola, a própria autoridade.

AGAMBEN, 2005, p. 22

A quinta das figuras que tomei no espetáculo *Cinco Tempos para a Morte*, cuja criação analiso neste capítulo, é de uma dimensão diversa das quatro anteriores, porque se trata de uma personagem *comme il faut*. Acabamos por chamá-la de *Diva*, embora esse não seja exatamente o seu nome, mas a sua condição: uma atriz/cantora aos moldes das divas cênicas de um tempo pretérito.



Imagem 8 - Gisela Habeyche em *Cinco Tempos para a Morte*.  
Teatro Renascença, 2011. Foto de Luciane Pires Ferreira.

Ao contrário das outras figuras estudadas, essa é a única que eu chamaria de personagem. Mas também a entendo como uma figura ficcional. Há um bordado de detalhes que compuseram a criação dessa personagem, tantos, que contá-la aconteceu aos golfos e o que escrevi é apenas uma pequena parte da sua riqueza.

Em termos de ausência, o que se configurou nessa criação não é evidente. Nesse sentido, acompanha o exemplo da *matiné* de Madame Kokosowski, na qual meu jogo convergia para uma atuação bastante expressiva e plena de ações e atitudes exteriores, porém sustentada por um espaço de silenciamento interno, de tranquilidade interior, de esvaziamento, de concentração e de focos extremamente definidos.

No caso da *Diva*, porém, esse estado de ausência foi capaz de colaborar na configuração de uma personagem ficcional. Ficção que trama indagações acerca da morte e do teatro, questões maiores da humanidade, porque dizem respeito à propagação do sensível no encontro dos homens. Nesse sentido, esse trabalho ensinou uma transformação da minha própria dor e ardor de viver, que me fez dar passagem ao que intuo e temo, ao que brinco e me desapego de mim mesma em direção a um escuro — no sentido de algo que não é pré-existente — que eu iluminei ao me entregar a esse viver e criá-lo como ficção.

Ao mesmo tempo, trata-se de uma ausência que se tramou com as minhas questões sobre o que é atuar, o que isso implica e como eu o realizei enquanto interrogava a morte — e implicitamente, o valor da vida — junto à UTA, através de *Cinco Tempos*. Observo no percurso o quanto fui capaz de aproximar o que me dói, o que me falta, mas também que eu sou capaz de rir de mim e jogar, brincar, tensionar essas vivências contrastantes e atuar. Talvez isso tenha relação com meu desejo de gozar a vida e aproveitá-la ao máximo, algo que me faz intensa e que eu busco levar para a cena.

Mas mesmo que eu mergulhe nos labirintos daquilo que me perturba e agita para criar, enfatizo que no momento da criação, na cena, há um espaço interno de tranquilidade e fluência, que no meu entender permite o estabelecimento do jogo, ao qual o ator Yoshi Oida define como "calma interior".

O que se quer dizer exatamente com 'calma interior'? Significa que não se está prisioneiro de emoções turbulentas. Dentro está vazio, nada nos incomoda. Entretanto, essa 'calma' não é a morte do sentimento ou um estado rígido de 'tranquilidade' imutável, mas

uma prontidão fluida que nos permite responder às mudanças do mundo à nossa volta (OIDA, 2001, p. 72).

Esse vazio é pertinente à capacidade de escutar enquanto engendro ações em cena. Escutar no sentido de estar sensível ao que meus parceiros aportam naquele instante cênico, bem como a mim mesma, para dar passagem ao que me move, aos meus impulsos, ao ritmo daquela conjunção — e não ao pensamento ou à idealização do que a cena deveria ser.

Tal vazio, configurado como uma espécie de ausência, surge também como um estado de interrogação que permeia meu jogo ao criar a ficção, vindo da instalação da dúvida como um mote para a *Diva*, e está intimamente relacionado a diversas acepções da noção de experiência, o que aos poucos tratarei de acercar. Nisso há um manto de complexidade que embaça o que a palavra experiência possa significar. É plural, diz tantas coisas para uma mesma pessoa e para diferentes pessoas ao longo dos tempos.

Experiência. Uma palavra guarda um universo que se move. São tantas as particularidades do viver que se revelam na maneira como quem emprega as palavras vive. Não quero eliminar a polissemia dessa noção, nem desejo catalogá-la. As ambiguidades contidas nela sabem do vivido, do vivente, de sua prática, de ações e formas de estar no mundo, com o mundo. Os passos da criação, os ensaios, as discussões acerca do trabalho trançadas ao estudado arrastam as marcas da experiência, como Giorgio Agamben me faz pensar ao dizer que "[...] o cotidiano — e não o extraordinário — constituía a matéria da experiência que cada geração transmitia à sucessiva" (2005, p. 22).

Gostaria de já aportar algumas considerações bastante relevantes que emergiram nos debates coordenados pela professora Rosa Fischer, no Seminário *Variações sobre o Tema da Experiência*, que cursei no Programa de Pós-Graduação em Educação da UFRGS. Tais considerações emergem ao longo deste capítulo, pois dizem respeito ao que se entende por experiência e referem-se ao inevitável esgarçar das fronteiras entre os assuntos e campos de conhecimento que tomamos para nossos estudos e a necessidade de enfrentá-los, mesmo se nos parecem arduamente difíceis.

Algumas das considerações seriam: como não saber até que ponto conseguimos efetivamente percorrer o caminho entre o empírico e o teórico, entre

o filosófico e o cotidiano; como o fato de que viver uma experiência é diferente de efetuar um trabalho sobre si a partir dessa experiência; como associar enfaticamente o caráter da experiência com uma transformação, com um algo *a mais*, que poderia ser o que Roland Barthes chamou de "obtusos"<sup>36</sup>; como a necessidade de desengavetar nossos entendimentos anteriores e analisá-los junto a noções que acreditávamos não estarem relacionadas com o que pesquisamos e o imperioso apelo de trazer todas essas questões rentes à nossa pele, o mais próximo possível das nossas células; como um tema que nos acolhe mas exige: obriga ao necessário entregar-se, com o tempo e o abandono da entrega, uma capacidade de sair de si e demorar-se sobre uma experiência.

Assim tenho vivido desde então: enredada nas criações de *Cinco Tempos*, especialmente na personagem da *Diva*, ao adentrar a experiência de pesquisar a partir da criação.

Talvez tenha escolhido o tema da experiência porque pressenti que é preciso filosofar, politizar, socializar e mesmo espiritualizar as práticas das quais me ocupo — e tentar conduzir uma navegação do que é impreciso. Ao tomar a imagem do arqueiro zen (HERRIGEL, 2002) para pensar a ausência foi possível, através da observação do meu processo criativo, lançar-me perguntas como flechas.

Tornei-me uma espécie de arqueira desejosa de evitar ser mais um para-raio de discursividades sobre teatro nesse nosso tempo, momento mundialmente efervescente, que padece de precisão. "A tradição dos oprimidos nos ensina que o 'estado de exceção' em que vivemos é, na verdade, geral" (BENJAMIN, 1993, p. 226).

Temos uma noção embaralhada da história. O máximo que podemos fazer talvez seja dar a conhecer nossas vozes. Falar de fora dos grandes centros culturais. Por isso, proponho uma discussão centrada sobre uma personagem teatral, figura descapitalizada nesse tempo que enaltece outras teatralidades. Personagem essa que, por ser uma artesã da cena, metaforicamente me oferece um

---

<sup>36</sup> "[...] o sentido obtuso é descontínuo, indiferente à história e ao sentido óbvio (como significação da história); essa dissociação tem um efeito de contranatureza ou, pelo menos, de distanciamento em relação ao referente (do 'real' como natureza, instância realista) [...] o sentido obtuso pode ser visto como uma ênfase, a própria forma de uma emergência, de uma dobra (até uma falsa dobra) que marca o pesado manto das informações e das significações. Se pudesse ser descrito (contradição nos termos) teria o mesmo corpo do haikai japonês: gesto anafórico sem conteúdo significativo, espécie de ríctus de que se suprime o sentido [...]" (BARTHES, 1990, p. 55).

espelho de questionamentos acerca de uma prática artística realizada em um lugar que não é considerado o eixo central do país no qual vivo, país que tampouco é tido como referência mundial das artes da cena.

Considero, portanto, genuína experiência o que entalho com minha atividade de pesquisa sobre essa criação teatral, ao considerar que busquei expô-la a partir de uma voz singular. Disposta a compartilhar o que experimentei no seu percurso criativo.

*Diva* parece ser uma artista. Afirma trabalhar há muitos anos em teatro, canta e atua. Fala um espanhol que tem as cores do sul da América do Sul, com acento *rio-platense*. Seu comportamento é extravagante, seu temperamento instável. O universo no qual ela vive é feito da máquina teatral e seus trabalhadores; das histórias, das canções, das realizações e personagens que habitam o imaginário e trazem vestígios do passado, das restrições econômicas, dos ensaios, dos segredos dos camarins, das influências importantes, dos contatos, das flores dos fãs e da busca por reconhecimento, por tanta dedicação ao ofício.



**Imagem 9 – Ciça Reckziegel e Gisela Habeyche em *Cinco Tempos para a Morte*. Teatro Renascença, 2011. Foto de Luciane Pires Ferreira.**

Essa figura ostenta um coque imponente e veste uma saia rodada, longa e com muitos brilhos e bordados. Ela desfila acessórios, como uma estola de peles, plumas de pavão, chapéu com detalhes rendados, pérolas, grandes anéis. Esses elementos de vestimenta tão descabidos no cotidiano cumprem um efeito determinado e me auxiliam a alcançar a dimensão ficcional que desejo. Georges Banu me auxilia a refletir sobre a importância do figurino no trabalho do ator.

O figurino dá ao ator uma dimensão teatral. A dimensão do excesso. Essa dimensão a qual, por acaso nas minhas leituras, eu encontrei a definição em Kafka. 'O ator deve ser teatral [...]. Seus sentimentos e suas manifestações devem ser maiores que os sentimentos do espectador e sua manifestação, se queremos produzir nele o efeito procurado. Se o teatro deve agir sobre a vida, é preciso que ele seja mais forte, mais intenso que a vida cotidiana' (BANU, 1993. p. 57-58).

A visão de Kafka trazida por *Monsieur Banu* cabe como uma luva para essa personagem e para mim, na sua composição. É como se o exagero das vestimentas que utilizo para fazer a *Diva* indicasse o tom da atuação que devo seguir. Como se trata de uma atriz, trabalho com uma atuação da atuação, quer dizer, uma meta-atuação, que conduz ao excesso na mostra de um determinado universo teatral, pois jogo com o aumento das dimensões, com uma teatralidade reconhecível como teatral para falar do próprio teatro. Essa é uma medida que não busca a identificação com a realidade, mas o ultrapassar a realidade rumo ao que é nitidamente construído, a algo "[...] mais intenso que a vida cotidiana" (KAFKA apud BANU, 1993, p. 58).

No entanto, o próprio figurino é um processo de construção pessoal, como a atriz Juliana Carneiro da Cunha expõe: "[...] a personagem que se cria com o figurino também corresponde a uma imagem, a uma imaginação. [...] E isso vem de dentro" (FÉRAL et al., 2010, p. 94). Na criação da *Diva*, um elemento do figurino foi detonador de um processo significativo, a partir do intenso interesse por um objeto, o qual eu não sabia até onde me levaria. Mas não é assim que despertam as paixões que nos alimentam?

"Os atores buscam seus figurinos como buscam [...] todo o resto. [...] Na verdade, o figurino não é nem psicológico nem externo. [...] É uma evocação para tentar fazer com que a personagem venha, habite, invada" (FÉRAL et al., 2010, p. 94-95) — eis o que crê Ariane Mnouchkine, o que para mim faz todo o sentido.

Nesse caso, minha evocação começou por uma *pantalona* de cetim azul petróleo que eu vi num balaio de uma feira, tratada como coisa sem valor, que eu comprei por dois reais e pela qual fui instigada de um jeito curioso — sendo que ela nem me cabia. Recolho nos registros do meu diário e naqueles da memória as minhas ações com esse objeto com o qual brinquei vários dias. Dançava com a calça pelo espaço, puxava, amarrava, acenava, enrolava, sacudia, equilibrava, fazia voar, girava, rodava, manipulava de tantos jeitos, inclusive sem usar as mãos.

A partir desse agir com o objeto, desconstruí os costumes do meu próprio corpo, experimentava outras instâncias relacionais com o entorno e com os colegas, inventava novos jeitos de me usar e me deslocar ao seguir os ritmos e dimensões daquele *azulão*: criava um corpo-experiência nos tantos gestos que aplicava sobre a calça, algo como uma experiência encarnada. Em um trecho de uma entrevista que dei a Patrícia Silveira, apresentada anteriormente, menciono como o desenvolvimento dessa relação com a calça azul deu corpo ao jogo no qual o germe da *Diva* foi improvisado pela primeira vez.

E eu vi que ela [a calça] tinha alguma coisa de força, ela podia fazer um som interessante e eu me apaixonei. E assim, depois que eu descobri um monte de [possibilidades], eu me vesti com ela, e era como se eu me apropriasse um pouco daquilo tudo. Tinha uma coisa [...] da resistência dela e, ao mesmo tempo, tem um azul exibido, a própria cor tem uma vibração que é extravagante e que me ajudava. E daí um dia, eu vesti o figurino [...] inteirinho, que é aquele sapato prateado, um vestido preto, transparente; coloquei aquela faixa toda bordada, importante, nos cabelos, e com aquela calça — eu já tinha brincado um monte com a calça —, aquela calça que já tinha uma coisa [...] que eu achava importante. Eu coloquei aquilo nas costas como uma estola, e [...] acho que buscava [...] uma cantora de ópera (HABEYCHE, 2010).

A *pantalona* em questão não está presente no figurino nem é acessório que foi à cena, mas participou da criação de um imaginário que buscou um determinado espaço de ausência na minha constituição: o da ópera. Meu impulso, com aquela percepção/sensação de uma nobreza distante de mim, da qual eu me aproximava ao me cobrir com aquele manto, foi buscar desesperadamente lembrar algo que eu, de fato, desconhecia. Foi sobre a minha ignorância operística que eu dirigi uma inquietação sobre a memória para compor minha personagem.

A faceta cantora está presente nela, mas há uma lacuna, um oco relativo ao não sabido, que eu busquei intuitivamente para jogar. Esse vazio, como uma

ausência concreta de informações, me foi fonte de material para *Diva*, que se preocupa em agradar a plateia com sua presença e com as canções que entoa. No início de *Cinco Tempos*, ela canta um trecho de *La Golondrina*, uma canção mexicana de 1860. Em outros momentos, ela tenta recordar músicas que não consegue e sofre por não se lembrar bem como certos acontecimentos se desenrolaram. Ela confunde pessoas, fatos, tempos, ficção e realidade.

*Diva* precisa de *Alma*, seu braço direito, um misto de cuidadora, camareira e assistente, alguém que lhe traz um chá, posiciona-a na cena e ensaia os atores para realizarem cenas que ela tem dificuldade em lembrar se aconteceram na sua vida ou se fizeram parte das incontáveis histórias que ela contou. Ciça Reckziegel faz *Alma*, e a cada vez que jogamos *Alma* e *Diva*, algo de novo acontece nas cenas. Essa relação foi estabelecida sem qualquer combinação e com muita força de conexão desde o seu nascimento, em um ensaio do dia 18 de maio de 2010.

Assisto ao registro em vídeo desse ensaio. Essa improvisação não chegou a estabelecer uma cena, mas entre os quatro tipos improváveis de estarem juntos que faziam parte do improviso, houve uma ligação instantânea entre a figura criada por Ciça e a que eu criei, que foram a gênese dessa dupla.

Começamos a improvisação logo após escolhermos os figurinos para compor essas figuras. Vesti um vestido solto, esvoaçante e transparente preto, que se arrastava pelo chão. Na testa coloquei uma faixa dourada ricamente bordada e nos pés, um sapato *channel* prateado alto. Com a calça de cetim azul vistoso, fiz meu manto. Lembro de uma impressão de *glamour* e de luxo trazida por essa peça de roupa, e pela riqueza dos bordados, por toda uma ornamentação que me pedia uma postura elegante para portá-la, algo que me dava uma impressão de nobreza.

Ciça criou uma figura toda vestida de preto e corcunda, que mexia sem parar nas tiras do chapéu que usava, fazendo círculos com os dedos das duas mãos, como se fosse um tique nervoso que aumentava em situações de maior tensão. Assim que me viu passar, Ciça me seguiu, como uma sombra, como se houvesse um fio que nos ligasse.



**Imagem 10 – Ciça Reckziegel e Gisela Habeyche na improvisação de Alma e Diva. Cia de Arte, 2010. Foto de Shirley Rosário.**

Constato pelo registro que fui verborrágica desde o primeiro momento, perguntando-lhe se lembrava de algumas coisas. Falava com uma voz soprada, uma voz mais aguda do que me parece crível e que não se presta à cena, pois é pouco clara e não se projeta. Parece que a imprecisão dessa voz me ajudava, junto com um movimento da mão direita bem aberta e o mesmo braço suspenso, como a procurar pelo tato algo que deveria estar ali, mas não estava. Havia no meu estado um tom de mistério, de suspense, isso que nomeei como aéreo. Eu divagava sem cessar. Observo uma evidente inclinação do corpo para a esquerda.

Contei à figura da Ciça algo de uma situação da qual não lembrava a música. Perguntei se ela se lembrava dessa música. Evoquei a lembrança do gosto de uma infusão e pedi-lhe um chá. Ela m'o trouxe. Elogiei o gosto, ela ficou contente, mas depois disse que não era tão bom como o da minha memória. Ela bateu as mãos nas pernas, como a manifestar um descontentamento.

Depois mencionei uma multidão enfurecida que esperava, que não conseguia entrar num teatro, dando a entender uma situação de apresentação lotada. Meus olhos eram vidrados, as órbitas muito abertas. Esse olhar, junto com o

que conto, parece ter o ar de estar impressionada com algo. É como se fosse muito importante o que relatava.

Em determinado momento, contei sobre um príncipe muito pequeno ainda, que morreu. Descrevi seu caixão minúsculo e branco, e o fato de terem me chamado pra fazer a rainha dessa história. Caminhava com pompa, lentamente, como se houvesse sempre algo em suspensão. A figura para quem eu contava isso tudo, que me seguia (Ciça), começou a retirar minhas roupas e sapatos. Mesmo assim, a tal pose continuava, como se eu não precisasse das roupas para jogá-la.

Essa figura que jogo, num segundo momento, despida dos artifícios que a ornamentavam com algum luxo, parece mais deslocada, perdida, descontextualizada — e ainda assim, mantém o tal estado de suspensão, o tempo fora do tempo, algo que parece conectado a um tempo que não é aquele que transcorre naquele instante, mesmo que ela se faça ali presente.

Ao mencionar fatos passados, a *Diva* impõe o que passou ao momento presente. As memórias surgem dessa forma, pela evocação de algo que não se vê. O compartilhar imagens e histórias com os outros pelo contar instaura uma situação de narração. Seria uma narradora que surgia, ainda incipiente e tão desejosa de contar?

É notável a grande disponibilidade e receptividade do jogo da Ciça. Minha proposta, naquele momento, parece mais fechada, menos elástica. Olhamo-nos seguidamente, estamos em sintonia. Ela reage fisicamente ao que eu proponho. Eu a busco como cúmplice. Parece que somos testemunhas da existência uma da outra, pois os outros dois têm um jogo concentrado em atividades que não nos interessam nem se comunicam conosco.

Nas conversas depois da improvisação, Ciça chamou o que fez de *fiel escudeira* e de sombra, disse adorar o seu chapéu. Eu afirmei ter sido *depenada* e que não entendi porque Ciça me despia, pois parecia para mim que tinha algo que funcionava no que propus. Ela contou que retirou a minha roupa para ver o que sustentava aquela imagem grandiosa. E como resultado do seu gesto, eu precisei segurar o que era grandioso em mim. Nas minhas anotações confirmo que quando ela me tirou os sapatos, eu caminhava na ponta dos pés como se os sapatos não tivessem saído e trabalhava para interiorizar aquilo que externamente tinha associado ao figurino que usava.

Chamou também minha atenção o fato de ter criado uma personagem que é atriz e que, de certa forma, reflete o que eu questionava naquele momento, algo ainda amplo, mas que já dizia respeito à essência do ator e a sua presença. Desdobrava na atuação as interrogações que me agitavam.

Como grupo, desenvolvemos possibilidades do jogo dessa atriz, que nos conduziu ao metateatro, um terreno bastante fértil para nossos investimentos. Pelas minhas anotações, constato que em 11 de junho assistimos essa primeira improvisação no ensaio, todos juntos, e traçamos planos para a dupla. Em outras improvisações, havíamos experimentado um tipo de jogo no qual alguém dirigia a cena de dentro dela.



**Imagem 11 – Celina Alcântara e Thiago Pirajira em *Cinco Tempos*. Teatro Renascença, 2011. Foto de Luciane Pires Ferreira.**

Decidimos estender aquele jogo a essas duas figuras, *Diva* e *Alma*, acrescentando à improvisação um *Ator* e uma *Atriz* com os rostos cobertos por lenços, os quais, como marionetes despersonalizadas, deveriam seguir as indicações dadas pela figura que eu jogava tendo a figura da Ciça como ajudante na reconstituição de uma cena. Essa situação de um ensaio — no qual a *Diva* trazia suas memórias para ser encenada — foi experimentada quase um mês depois do surgimento das figuras, que naquele momento ainda não tinham nomes.

A imagem dos rostos cobertos dos atores, jogados por Celina Alcântara e Thiago Pirajira, nós a tomamos em *Les Amants* (1928), uma pintura de René Magritte, artista surrealista belga. Suas obras, algumas delas, influenciaram a criação de *Cinco Tempos*, o que é possível observar pelo programa do espetáculo<sup>37</sup>.

Meses mais tarde, quando visitei o *Musée Magritte Museum*, em Bruxelas, e li os *Escritos Completos* de Magritte (2009), depreendi que “[...] é o mistério que esclarece o conhecimento” (MAGRITTE, 2009, p. 418), quer dizer, identifiquei a amplitude desse mistério que nos atrai a uma imagem pelo impacto de algumas obras na criação do espetáculo. Compreendo que a implicação da sua obra é condizente com a intenção do pintor: “[...] meus quadros foram concebidos para serem os signos materiais da liberdade do pensamento” (MAGRITTE, 2009, p. 363).

Observo o vídeo do referido ensaio, que aconteceu no dia 15 de junho. Comecei por evocar outros lugares ao dizer "Estamos em Veneza, me perdi naquelas pontes". Reclamei da garganta seca, pedi água. Perguntei o que devia fazer para a ajudante. Ela me sugeria algumas poses. Mencionei o estar perdida, não conseguir saber, não conseguir lembrar. Pedi flores. Ela me abanou. Os dois atores já estavam presentes, com lenços sobre seus rostos. Cantei. Falei sem descanso. Eu sussurrava todo o tempo. Fazia um tipo de gesto que privilegiava o tato e a audição mais do que a visão, como se os olhos não estivessem ali para ver, como se os olhos fossem para outro tempo buscar algo e os outros sentidos dessem conta de me localizar no espaço.

A sensação que esse jeito de ocupar o espaço me dá, ao assistir o vídeo, me lembra os aconselhamentos recebidos por Armen Godel (2004), que adentra os segredos do teatro nô pelas mãos de um grande mestre e ator, que o ensina a estabelecer outras relações espaciais.

---

<sup>37</sup> Cf. Anexo A.

Este espaço, na sua globalidade, o ator deve conhecê-lo, não como um território que lhe é exterior, mas como o espaço que ele porta ao seu fundo. Ele deve poder mover-se ali com os olhos fechados, à imagem desse velho ator cego que não tinha necessidade de seus olhos para ver e atravessar seu caminho. Que necessidade teria ele de procurar o norte fora de si, quando ele está no fundo de si! (GODEL, 2004, p. 100).

Essa improvisação deixa antever um norte, um propósito como uma flecha que eu carregava no fundo de mim, ainda sutil, difuso, mas palpável a olhos atentos à maneira de me deslocar, na instalação de algo que criei internamente e que parece sustentar esse deslocamento. Um motor da criação, diminuto, mas pulsante.

Ainda através do registro, observo que alguém bateu palmas e as tomei como aplausos, aos quais agradei longamente. Segui uma indicação de Gilberto e subi num banco. Ele solicitou que minha figura se lembrasse de uma cena de amor entre os dois atores, que descrevesse e dirigisse a cena e a figura de Ciça seria a assistente. Os dois atores deviam jogar a cena. Ciça sinalizou que eu devia falar mais alto, pois não se entendia o que eu dizia.

Gilberto pediu, então, no meio da cena, que eu falasse espanhol. Acatei de imediato a solicitação. Isso transformou radicalmente o caráter da figura. Deu-lhe uma geografia. Ela saiu do sussurro e adquiriu força, energia, ritmo e cores diferentes, saiu do monocórdio do tom e foi para uma profusão de imagens do tanto que se lembrava do que vivera. Observo, pelo registro, uma certa majestade que começou a ser narrada junto ao idioma, algo que diz respeito a sua presença.

Com o desenvolvimento de uma ação concreta, a *Diva* começou a mostrar traços idiossincráticos, contradições, nuances. A relação com a auxiliar se reforçou, pois havia algo definido a solicitar-lhe. O objetivo de pedir que outra atriz realizasse o que ela realizara inaugurou o jogo do descrever o que fazia e como o fazia.

Alguns elementos pontuais são solicitados pela *Diva* à *Atriz* que a representa com o rosto oculto, jogada por Celina: a elegância, o achar-se importante, o derramar-se em lágrimas, o tom passional, a expectativa com relação ao outro, a maneira de se relacionar com aquele outro a partir do que sentia e imaginava. Pela verbalização do comportamento a ser copiado, surgia uma circunscrição do comportamento e da personalidade da *Diva*.

Um certo exagero também surgiu assim, traduzido em gestos grandiosos, amplos. Além disso, através desse jogo apareceram algumas noções de teatralidade, tais como: qual o braço a abrir para beneficiar a figura; a construção da gestualidade para ser teatral, grande, visível; um conhecimento prático de teatro que sabe a dimensão que uma imagem precisa ter para ser compreendida desta ou daquela maneira; detalhes que explicitam a intimidade com o *métier*.

A exigência de que as ações fossem executadas de uma ou de outra forma pelo par de atores deixa ver a importância das ações, o capricho em querê-las realizadas exatamente como ela lembrava, em cada uma das etapas da cena — e o excesso de objetos e informações a transbordar nas mãos da assistente e dos atores. Thiago e Celina estavam entregues ao jogo do *Ator* e da *Atriz* como marionetes, sem vontades, personalidades, humanidades. Eram objetos a serviço daquela encenação da encenação. Peças que seguiam à risca o que era solicitado.

Nos comentários após a improvisação, observados também pelo vídeo, foi sugerido que eu pedisse situações específicas que se modificassem, para criar a incerteza da figura, sua dificuldade de lembrar. Gilberto solicitou que eu dissesse algo como "não era isso" antes de pedir que eles fizessem de outra maneira a cena que eu descrevia. Meus colegas pediram uma história com o pai. Todos aventavam histórias no desejo de estabelecer a dubiedade de algo que não se sabia se é cena, vida real ou um filme que ela viu. Pergunto se a assistente não poderia ter um nome, cogito isso. Tentamos fazer a cena novamente depois de todas essas indicações.

Observo, através do registro, que nessa outra tentativa precipitei-me em chamar a assistente de *Marilyn*, mas eu mesma não me convenci dessa possibilidade. Descrevi cenas de estar enamorada e respirava com exagero para demonstrá-lo. Levei à cena, algumas vezes, o "*no era eso*" sugerido por Gilberto.

Escolhi três situações diversas para jogarmos: um encontro com o amante; o aparecimento do pai para interromper sua felicidade quando ela esperava seu amor; e uma reconciliação com o marido após muitos anos de casamento. Detalhes de como cada um se movia eram dados incessantemente. Reclamava que eles não entendiam, que era preciso explicar tudo muitas vezes, xingava os atores, criava um tom ranzinza para a personagem. Era excessivamente dramática e reagia com uma dose exagerada de energia ao que faziam.

Todas as emoções descritas eram desmedidas, momentos de tórrida paixão ou momentos determinantes da relação que se estabelecia, revelações, dúvidas que corroem, lágrimas que fazem tremular o corpo, emoções extremadas misturadas à contrariedade explícita de contá-las e à demanda de executá-las com a energia adequada. Tudo isso deixa entrever um tipo de teatro que se estabelece, que mais do que tradicional, se mostra um *teatrão*, no qual as ações são exageradamente mais rebuscadas e mimadas do que no cotidiano.



**Imagem 12 – Gisela Habeyche em *Cinco Tempos*.  
Teatro Renascença, 2010. Fotos de Claudio Etges. Montagem de Shirley Rosário.**

Depois da improvisação, Gilberto sugeriu mais informações, mais confusões. Ciça pensou em estabelecer alguma cena com o filho da figura. Gilberto sugeriu ela ter um pai que morreu na guerra. Ciça ponderou para que eu deixasse acontecer as situações antes de interrompê-las. Celina ponderou que as indicações das ações para os atores realizarem fossem mais específicas. É visível, pelo vídeo, como eu me divertia com isso. No momento do intervalo, eu gargalhava, lembrando algumas peripécias jogadas.

Lorna Marshall, que acompanha o trabalho de criação de Yoshi Oida e escreve junto dele seus três livros, enfatiza que "[...] não se espera do ator que apenas 'responda' aos impulsos internos e os conecte ao seu corpo, mas que esteja completamente aberto ao que os outros estão fazendo" (OIDA, 2001, p. 113). Isso porque, para além de um trabalho que realizo, é de uma criação coletiva e colaborativa o que realizamos. "Não se trata apenas de criar uma relação prazerosa, mas é preciso ser capaz de contar uma história, minuto após minuto, em conjunto" (OIDA, 2001, p. 113).

Uma nova tentativa grupal dessa mesma situação foi realizada na continuação do laboratório de criação. Seu registro mostra que eu misturava tanto o que contava, que nada chegava a se estabelecer. Descrevia os papéis dos atores e

logo os trocava. *Diva* e *Alma* (ainda não *batizadas* com esses nomes) discutiam, atores se batiam entre os tantos papéis que deveriam cumprir.

A cena improvisada ficou muito tumultuada, devido à dificuldade de uns ouvirem os outros. Mesmo assim, abriu-se uma porta para muitas contradições e para o jogo de concordar e discordar dizendo "*si*" e "*no*", que dá continuidades às situações e as interrompe para que outras tomem espaço no fluxo da confusão mental da atriz/cantora.

Depois da cena, Gilberto pediu que eu criasse um repertório dos personagens que ela narra, principalmente as figuras masculinas, jogadas por Thiago. Celina mencionou que funcionava melhor quando eu não tentava descrever, mas quando propunha ações. Gilberto comentou que a figura da Ciça não podia começar irritada, para ter como fazer crescer sua irritabilidade, e pediu que utilizasse algumas vezes expressões em português e que me referisse a elas em termos de "como vocês dizem em português". Shirley sugeriu trabalho intelectual em casa para desenhar a cena. Observamos que o chapéu da Ciça e seus gestos com ele eram muito bons. Para Gilberto, o figurino da *Diva* e da *Alma* pareciam prontos.

Nosso diretor pediu histórias confusas que tivessem bastantes peripécias para dar margem à confusão que ela faz, que não sabe se é o pai, o marido, o amante, o filho ou o empresário. Verbalizei ter começado a suar e percebi, por isso, que parecia que algo estava acontecendo.

Tais registros enfatizam um caráter que se construía pelo acúmulo de sugestões que se desdobravam no delineamento das ações realizadas para essa personagem. Na visão do público, "[...] uma personagem é uma série de detalhes — um modo de caminhar, de se sentar, de se levantar, de mover, de virar a cabeça, de segurar uma xícara, uma voz cortante, [...] os detalhes que dão uma ideia da natureza desse ser humano" (OIDA, 2008, p. 80). As filmagens do processo de criação da *Diva* possibilitam identificar o acréscimo de diversos detalhes que foram somados por sugestão do grupo, por tentativa e erro disso tudo na cena e que estabeleceram, creio, uma humanidade para essa figura.

Talvez meu desejo de humanidade para *Diva* se revele no nomear a sua assistente como *Alma*, que devota a vida a lhe cuidar. Esse nome, eu escolhi fora do ensaio, descontente com não poder chamá-la, impaciente sem essa resposta. Sempre que algo me falta, eu trato de trabalhar muito em casa, procurar, fuçar,

revirar, perguntar. Quando conversamos sobre o nome de *Alma* para a assistente de *Diva* nos ensaios, todos concordamos acerca dele.

Preciso revelar que por trás dessa personagem, há anos de pesquisas. Não apenas as pesquisas que conduzi como atriz, referentes a buscar diversos modos de expressão. Refiro-me ao fato de, em inúmeras oportunidades, ter improvisado contar histórias em espanhol, de desenhar cenicamente diferentes possibilidades de configuração dessa figura *hispano-hablante*, especialmente na forma de relacioná-la a quem a escuta, desde que fiz a graduação em Artes Cênicas, nos idos anos de 1980, e incontáveis vezes depois disso.

Poderia dizer que essa busca teve uma forte influência de *amigos-parentes* uruguaios com quem convivi a partir dos meus dez anos de idade, com os quais me arriscava a tentar falar espanhol, além de todas as canções *sudamericanas* que ouvi e cantei na vida. O idioma que eu aprendi afetivamente aproxima a excentricidade que encontrava numa tia, nas suas expressões e em como ela se relacionava com o mundo.

Em outras ocasiões, como atriz, me inspirei nessas tias (eram duas), mas nunca antes havia misturado elementos que encontrava nelas ao universo do teatro. De qualquer forma, minhas incursões anteriores na ficção que buscavam se aproximar de Tia Margarita e de Tia Carmen Rivière serviram como etapas importantes, vivências que encurtaram caminhos para criar a *Diva*.

As dificuldades de jogo que essa figura me oferece são muitas. Como em toda criação ficcional, o difícil começa por torná-la crível, o que exige disponibilizar para ela a minha imaginação e uma entrega da minha determinação em acreditar em cada detalhe que executo. Isso requer dimensioná-la em uma miríade de facetas, não protegê-la de possíveis golpes, mas acolher todas as possibilidades de contradição e conflito capazes de configurar uma humanidade para ela.

Oida sugere que "[...] quando construímos um ser humano no palco, deveríamos nos lembrar de que ele está ligado a todos os fenômenos da natureza. Se esquecermos disso, uma dimensão mais ampla do que é o ser humano estará perdida" (2001, p. 82). Ao pensar por esse viés, observo que *Diva* é aérea e imprevisível como o vento, instável como as marés, transbordante e verborrágica como as águas das enchentes, impetuosa como o fogo, vulnerável e disponível como a terra.

Engana-se quem pense que tais imagens são *apenas* da mera ordem da poesia e que por isso sejam descartáveis, pois também esse tipo de dado subjetivo dá estofa a uma vida ficcional. "A arte dos detalhes é que conduz ao coração do mistério" (BROOK, 2002, p. 64).

Em termos técnicos, as dificuldades que encontro nessa criação são da ordem da concentração, da manutenção de um ritmo que, de uma forma geral, é bastante ágil e que estabelece o andamento das cenas da qual ela toma parte, além de exigir uma grande agilidade articulatória — tanto física quanto mentalmente, pois atuo em um idioma estrangeiro.

Georges Banu (2012) pensa um ator insubmisso, que é o ator "[...] do desequilíbrio e da combustão. [...] Ator múltiplo, jamais único e monolítico, ser que se assume e seduz por tudo o que ele desvela, assim como por tudo o que ele dissimula, sempre em busca da doação de si e da afirmação de si (2012, p. 9). Justamente a respeito desse ator, que Banu exalta, ele se questiona se lhe é possível jogar em outra língua. "Qual é a margem de liberdade, qual é a relação que se mantém com a estrutura sintática? A insubmissão se constrói apenas sobre uma prévia e forte base linguística" (2012, p. 27).

Banu interroga essa condição porque entende que o modo como o ator insubmisso atua encontra na língua um ponto determinante, do qual "[...] faz um uso próprio que o distingue e testemunha as relações particulares, personalizadas mesmo, que ele mantém com ela" (2012, p. 26). Esse ator cria através da relação linguística.

Ele desestrutura a frase sem, no entanto, desorganizá-la, ele desloca os acentos e perturba a ordem estabelecida: graças a ele se entende a língua como se ela viesse de outro lugar, uma língua obediente ao tratamento poético de um ator que combate os moldes herdados e o rigor imposto. Ele introduz na sua elocução um princípio desestabilizador que sacode o edifício linguístico produzindo saltos ou fraturas, liberando o inesperado, afirmando uma liberdade capaz de fazer a língua respirar de outra maneira. Ele propõe com ela uma nova ordem... Ele joga não pelas palavras, mas através das palavras (BANU, 2012, p. 26).

Gostaria de responder a Banu que a necessidade de uma relação estreita com a língua é, de fato, a base sobre a qual um ator trabalha com o texto, mas que existem maneiras de se relacionar com um idioma que permitem extrair dele uma

matéria de trabalho, torná-lo um objeto capaz de contribuir para o estabelecimento de uma delicada aproximação com a criação textual.

Nesse sentido, afirmo que é possível jogar em língua estrangeira, mas que isso impõe alguns fatores. O primeiro deles é a capacidade de pensar nessa outra língua, de brincar com ela, de poder imaginá-la não como uma outra, mas como a língua do jogo. É preciso ter intimidade com ela, para jogar "através das palavras". Observo, inclusive, que utilizar uma língua estrangeira no seio da língua pátria constitui um fator de surpresa e desestabilização na relação com o público.

Não desejo simplificar a questão, tampouco levá-la às últimas consequências, pois esse não é o foco da minha discussão. No entanto, trata-se de um ingrediente único e determinante na criação da *Diva*, pois ao adotar outro idioma, foi possível inaugurar novas relações comigo mesma, com meus parceiros de jogo e com a plateia.

Foi possível também relativizar as implicações dos efeitos de sentido (GUMBRECHT, 2010) impostas pelo texto, dado que partes dele restam incompreensíveis a quem não entende espanhol. Assim, quiçá, os efeitos daquela presença tenham sido melhor degustados, posto que, para além de um idioma diferente, existe na *Diva* uma qualidade intensa de ocupação do espaço, capaz de impactar com sua gestualidade e seu ritmo coordenado com o acento *rio-platense* que exibe.

Minha relação com o idioma espanhol é algo que me provoca curiosidade e encantamento. No entanto, meu conhecimento dessa língua é limitado. E por ser próximo da língua portuguesa, há situações nas quais hesito para falar, o que não me impede, absolutamente, de dar prosseguimento ao meu intento de comunicação. Comparo esses momentos de hesitação a uma imagem rara vivida muitas vezes durante o aprendizado de datilografia.

A máquina de escrever que eu usava era manual, sem qualquer sistema de correção automática. Se cometesse algum erro, era preciso tomar outra página em branco e datilografar todo o texto novamente, o que me revoltava. Desenvolvi, assim, um sistema adaptativo que funcionava apenas quando o texto que escrevia não era fixo. Nessas situações de criação, diante de um erro de digitação, eu alterava o que escrevia, transformava o que pretendia escrever para incluir o equívoco e prosseguir a escritura.

Analogamente, quando improviso em espanhol, se encontro um termo do qual duvido, o qual não sei ao certo se é correto, eu adapto a minha frase, transformo o que pretendia dizer, tomo outro caminho para expressar o que pretendo. Esse dispositivo é imperceptível para quem me ouve, e foi tão intensamente experimentado por mim ao longo de tantos anos que parece fazer parte do falar, não me impõe uma efetiva dificuldade. Ao contrário, me coloca em situação de jogo, de ter liberdade de me mover, de usar diferentemente a sintaxe.

É preciso considerar que ao ponderar sobre a questão do idioma, Banu (2012) não pensava em uma língua jogada sobre o caráter da sua diversidade, ou seja, ele se referia a um ator estrangeiro que se adaptasse a uma encenação em outra língua — e não a um ator que oferecesse uma língua estrangeira como contraponto dentro de um espetáculo que utilizasse a sua língua pátria. São situações que não se parecem em nada, mesmo que em ambas haja um ator a criar em um idioma estrangeiro. E no caso que discuto, esse jogo parece capaz de criar ilusões — tanto a de que eu não seria brasileira quanto a de que esse texto houvesse sido escrito antes de ser improvisado.

A primeira das ilusões mencionadas se refere ao nosso músico, Flávio Oliveira, e à reação que ele teve quando assistiu a um ensaio de uma cena da *Diva*, crente de que eu era uruguaia ou argentina, surpreso com a fluência que eu conseguia com o idioma na cena. Depois disso, Flávio brinca de me contar histórias em espanhol quando nos vemos, conta-me anedotas, curiosidades, diverte-se também ele com a língua, como se o brinquedo o tivesse conquistado, o que muito me apraz.

A segunda ilusão a que me referi foi a que experimentei: uma curiosa sensação ao ler o texto finalmente escrito, texto que eu mesma criei nas improvisações junto aos colegas e que transcrevi a partir do DVD do espetáculo, constante dos anexos desta tese. Quando o li, era como se ele fosse um texto dramático independente da cena — o que parece-me que ele o é. A ilusão em questão advém da independência que o texto parece ter depois de escrito. Literalmente, ele já não prescinde de mim como criação. E isso me surpreende. Doce ilusão.

É fundamental enfatizar que o texto não é absolutamente fixo, mas um elemento móvel, pois a cada dia é um pouco diferente aquilo que digo. Uso a

liberdade da criação no ato, deixo que a *Diva* se mova pelas mesmas situações, mas não a acorrento a um texto exato, embora sejam pequenas as margens de variações utilizadas e eu passe pelos mesmos pontos e por determinadas expressões a cada vez que jogo. Nesse sentido, é preservada uma fagulha de vida guardada na linguagem e sua livre enunciação, que possibilitam instaurar o presente do presente na cena.

Ao pensar em aspectos textuais, é peculiar o que acontece em termos criativos, que me salta aos olhos ao ler partes do que escrevo, que é a passagem da primeira para a terceira pessoa do singular nos verbos que utilizo em algumas descrições do que foi realizado. Isso enfatiza o quanto uma criação desliza e se consoma entre o ator e seu personagem, entre a identificação e o afastamento, entre ser eu mesmo e um outro que agem alternadamente e até conjuntamente. Uma ligação íntima nos vincula, mais ainda nesse caso, no qual a criação surgiu De mim, e não de uma literatura exterior e anterior.

Odette Aslan lista possíveis atitudes do ator com relação a sua personagem, tais como: privilegiá-la, elevar-se até ela, identificar-se com ela, anular-se diante dela, esconder-se atrás dela, mostrá-la, e mesmo destruir a noção de personagem — atitudes que, a seus olhos, também contam desse ator (ASLAN, 2003, p. 331).

Entre mim e a *Diva* há algo vivo, dinâmico, que dá conta de manter o jogo ativo e que se nutre de uma proximidade semelhante ao que Armen Godel descreve como pertinente à relação ator e personagem.

O ator, por seu olhar a distância sobre seu papel, torna-se o companheiro mais íntimo de seu personagem, seu confidente. Ele tem compaixão pelo sofrimento deste outro, o tempera, o detém, ele o impede de se condicionar neste sofrimento. Para fazê-lo, deve ele mesmo conter-se, impedir seu próprio 'eu' de se substituir abusivamente ao eu do personagem. Como o animador de marionetes, é ele que estira os fios, anima o boneco e lhe dá vida. É ele que controla o fluxo emocional [...], mas sua emoção deverá sempre ficar aquém daquela da boneca (GODEL, 2004, p. 189).

Observo delicadezas pontuais características dessa personagem que me fazem precisar atingir o patamar do seu estado, que é mais denso e mais frenético do que o meu, mais exaltado, mais instável, expresso com maior veemência. Encontro ainda, na relação da personagem com a memória, um fator de ausência a

ser procurado, um espaço de distanciamento de mim mesma, que demanda uma acuidade em ausentar-me, distanciar-me, manter um espaço vazio entre nós, atriz e personagem, o qual relaciono com uma experiência de ausência.

Aproximo novamente as colocações da filósofa Corinne Enaudeau, que interroga o papel do ator ao perguntar "[...] se o ator é alguém, se sua presença não consiste em confundir as fronteiras entre o quem e o quê, entre o quê e o nada" (ENAUDEAU, 2001, p. 33). A filósofa francesa relaciona esse papel a uma capacidade de afastamento de si mesmo que me parece bastante adequada a partir da experiência de criação da *Diva*. Enaudeau diz que:

[...] se da ideia de representar pode-se ter um discernimento, é o vazio que habita o personagem que o ator deve traçar no oco. Vazio que é a impossível adequação, o hiato, em cada um de nós, entre o impulso do desejo e o reconhecimento de seu objeto. Fazer viver um personagem é tornar sensível o tráfego entre o movimento da pulsão e seus objetos de fixação, tráfego que define a animação da alma. Para não dizer sua agitação. Eu gostaria de mostrar que a presença do ator deve-se a sua capacidade de fazer existir o hiato que separa cada um de si mesmo e lhe oferece uma margem de jogo para se inventar uma história (ENAUDEAU, 2001, p. 33-34).

Esse hiato que permitiu a criação é uma espécie de ausência que se estabelece no jogar, de abertura para o que acontecer, para o momento presente. Essa ausência parece se referir a outro tipo de esvaziamento, significativamente diverso daqueles que identifiquei nas outras figuras que criei em *Cinco Tempos*. É um tipo de vazio que convive com uma densidade da minha imaginação e no qual também faço uso das minhas habilidades, de conteúdos sensíveis e de histórias que me compõem.

Ao mesmo tempo, esse hiato potencial da criação, mencionado por Enaudeau, pode não ser bem trabalhado e tornar-se perceptível, o que desmente o criado, conforme diagnostica Peter Brook:

A habilidade específica do ator profissional consiste em provocar em si mesmo, sem esforço nem artificialidade perceptíveis, estados emocionais que não pertencem a ele, e sim à personagem. Isto é muito raro. Em geral, pode-se notar a defasagem entre o ator como pessoa e o estado que ele está construindo com maior ou menor perícia. Nas mãos de um verdadeiro artista, tudo parece natural, mesmo que a forma exterior seja tão artificial que não tenha equivalente na natureza (BROOK, 2002, p. 60).

O que mais me chama a atenção aqui é a profusão de imagens que utilizo para dar vida à personagem, o que contrasta com a noção de ausência, mas que, por isso mesmo, enfatizo para sinalizar a possibilidade de convivência de um estado que se ampara na ausência com o acesso ao meu imaginário, para gerar estados emocionais condizentes à *Diva*. Profusão de imagens como canções, histórias, pesquisas, desafios, interrogações, ansiedades, visualidades diversas, observação de pessoas e todo o meu potencial curioso com relação ao mundo.

Ofereço também minhas experiências *de bandeja* à criação, não como um espelhamento, mas como massinha de modelar para compor livremente um imaginário outro, no qual eu acredito piamente, com a fé cênica stanislavskiana (STANISLAVSKI, 2007). Assim, reviro meus escuros, inseguranças, defesas, dúvidas, medos, picuinhas, pequenezas, riscos com os quais se convive incessantemente, angústias que pertencem à humanidade como um todo e me permeiam, dores cujas marcas jamais desaparecerão.

Federico García Lorca, no seu memorável "Juego y teoría del duende" (2012), nos oferece uma "[...] lição sobre o espírito oculto da dolorida Espanha" (2012, p. 10), para a qual toma a figura do duende como característica da essência da Andaluzia e, a partir dela, "[...] o poeta arquiteta uma teoria geral da arte que distingue três tipos de motor para a criação: o anjo, a musa e o duende, que passa pelo sangue e pelo corpo" (AMSELEM, 2012, p. 7). Enquanto o anjo guia e a musa sopra, vindos ambos de fora, Lorca afirma que "[...] o duende é um poder e não um obrar, é um lutar e não um pensar. [...] Quer dizer, não é questão de faculdade, mas de espírito vivo; quer dizer, de sangue; [...] e, portanto, de criação no ato" (2012, p. 12-14).

Goethe, ao falar de Paganini, definiu o duende como um "[...] poder misterioso que todos sentem e nenhum filósofo explica" (GOETHE apud LORCA, 2012, p. 12). E Lorca conta que Manuel Torres, um grande conhecedor da *cultura de la sangre*, ao ouvir o *Nocturno del Generalife*, de Manuel De Falla, disse que "[...] tudo o que tem sons negros tem duende" (LORCA, 2012, p. 12).

Se menciono essa interessante reflexão, é porque me parece inegável a relação entre o arcabouço de escuridão, de dor, de perda de referenciais relativos à morte, mais especificamente ao esquecimento como um tipo de morte. Elementos que acessei para me aproximar da densidade dessa criação e as cores que Lorca

imputa ao poder desse espírito dolorido, de sons negros. "Todo homem, todo artista, chame-se Nietzsche ou Cézanne, cada escala que sobe na torre de sua perfeição é à custa da luta que sustenta com seu duende [...]" (LORCA, 2012, p. 16).

No final das contas, é sempre um embate com algo importante o que me move tanto na vida quanto na criação, e parece ser da verticalidade dessa dimensão que Lorca escolhe tratar, motivo porque isso me diz respeito. (E lembro-me da obra *Une étoile caresse le sein d'une négresse*, um poema pintado a óleo por Joan Miró (1938), que me faz imaginar uma estrela radiante mamando no seio da escuridão).

Além do mais, existe uma deferência à presença que está explícita nessa questão do duende para Lorca, que afirma que as artes nas quais ele mais encontra campo "[...] é na música, na dança e na poesia falada, já que estas necessitam de um corpo vivo que interprete, porque são formas que nascem e morrem de modo perpétuo e alçam seus contornos sobre um presente exato" (LORCA, 2012, p. 32-34). Essa questão da presença é o entregar-se ao instante e se abrir para o duente lorquiano, que vem de dentro do jogador.

Entretanto, trata-se de uma via extremamente fugidia, para a qual não há garantias de apreensão desse espírito sombrio, já que para buscá-lo, "[...] não existe mapa nem exercício. Apenas se sabe que queima o sangue como um trópico de vidros, que esgota, que rejeita toda a doce geometria aprendida, que rompe os estilos, que se apoia na dor humana que não tem consolo [...]" (LORCA, 2012, p. 22).

Ao se encarar a dinâmica que daria acesso ao duende, se instaura no jogo uma impossibilidade de controle, uma aceitação do movimento que se abre a outras dinâmicas, que oportuniza trocas, transformações e experiência. A situação de convivência com o incerto, com o que se mantém aberto durante o jogo, que exige a disponibilidade ao presente da cena, é algo que se organiza em função da capacidade de silenciamento interior, de um fundo pacífico no ator ao viver a insegurança da transitoriedade do instante teatral. Observo que nesse viés, a ausência é o sustentáculo do estado de jogo: para conseguir a tranquilidade de não antecipar ou deixar de realizar ações e reações, mas degustá-las.

Com relação ao aprendizado de fluência diante das transformações e do acesso ao vazio interior em situações de desapego acerca do que foi criado anteriormente, a etapa de criação da *Diva*, desenvolvida em uma disciplina que

cursei junto com Ciça, foi excelsamente contribuidora: determinante. Isso aconteceu em outubro, concomitante ao final do processo de criação laboratorial de *Cinco Tempos*.

No *Seminário temático II: Investigação cênica II: Seres ficcionais: Treinamento, composição e dramaturgia(s)*, ministrado por Matteo Bonfitto no Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, fui questionada acerca de transitoriedades. Essa disciplina se desenrolou em um intensivo de uma semana na exuberante Florianópolis, o que interrompeu os ensaios de criação de *Cinco Tempos* e oportunizou o aprofundamento da relação *Diva e Alma*.

Ali rompemos os passos tranquilos e familiares do processo vivido até então. O que vi chegar naquela experiência tinha as cores e o poder transformador do duende, posto que a sua chegada, segundo Lorca, "[...] pressupõe sempre uma mudança radical em todas as formas. Sobre planos velhos, dá sensações de frescura totalmente inéditas, com uma qualidade de rosa recém-criada, de milagre, que chega a produzir um entusiasmo quase religioso" (LORCA, 2012, p. 30).

A experiência foi vivida por mim como um desacomodar transformador. Como esse milagre lorquiano que produz um entusiasmo quase religioso: como atiçador do entusiasmo da *religiosidade teatral*, uma espécie de comunhão ética, estética e espiritual, comungada entre os que entrelaçam com sua arte os seus contemporâneos.

Com a pressão de Bonfitto, desmontamos nossas criaturas — no sentido daquilo que criamos, seres ficcionais, personagens, figuras. Colocamo-las em situações-limite na relação que estabeleciam com o mundo e, principalmente, com elas mesmas.

Timothy O'Leary (2008, p. 6) refere-se ao que Michel Foucault disse numa entrevista: "Houve algumas obras, diz o pensador, de Bataille, Blanchot e Nietzsche, que abriram para ele a possibilidade da filosofia como 'experiência-limite' — uma experiência que nos arranca de nós mesmos e nos deixa diferentes daquilo que éramos antes"<sup>38</sup>. A experiência que vivi com Ciça e nossas personagens me desacomodou enormemente e me deixou diferente. Ela nutriu nosso *Cinco Tempos*, por isso interessa contá-la.

---

<sup>38</sup> Tradução não publicada de Lisa Gertrum Becker.

Acolhi a noção de experiência, que compunha o referido Seminário, pela necessidade de um norte e de um tempo de respiro, o tempo de viver a experiência. Entendia-a quase como uma quimera, no meio do turbilhão no qual me encontrava naquele momento, tão cheio de demandas, e também a sabia como algo que cultivo no momento dos ensaios, no teatro, e em suspensões que realizo no cotidiano, relacionadas ao trabalho e à minha existência, na tentativa de me sentir viva e desfrutar a vida — por mais que as exigências me pressionem.

Sei que preciso criar um espaço de resistência ao que se impõe, para não solapar diante do caos. O caos da pressa, da ânsia, da intenção, das expectativas. Um espaço que eu chamo de ausência, quando o relaciono à atuação. Minha fome pelo desfrute da experiência e pela necessidade de vivenciar o presente do presente é explícita no *Manifesto da Gisela*, em anexo, que criei naquela semana<sup>39</sup>.

No início daquele trabalho, especialmente no primeiro encontro, confesso que me imaginava um pouco deslocada. Cometi a *gaffe* de levar para a disciplina, que abordava aspectos da *performance*, uma personagem — elemento jogado por um ator, não por um *performer*. Relembro que eu não *levava* somente minha personagem para o trabalho, *levava* também *Alma*, personagem de Ciça.

A primeira pista oferecida por Bonfitto nos convidou a desacomodar todo um jogo já articulado e revelador da relação de *Alma* e *Diva*, no qual uma é a secretária pessoal da outra num universo de *primas donnas* e suas assistentes. Ele interveio diretamente numa situação improvisacional na qual as duas personagens se apresentaram a ele, convidando Alma a se sobressair, a mostrar seus dotes musicais, a ocupar o espaço que era de *Diva*, a quem ele mostrou descrédito e menosprezo com relação às suas habilidades.

Como um arauto da desestabilização, Bonfitto semeou a desconfiança, a tensão e a instabilidade entre as personagens, desacomodou o que estava posto. Não houve nada de extraordinário na proposição que se seguiu, mas um aprofundamento desarticulador, que envolveu a perda das referências anteriores.

Naquela semana continuada de descobertas e avivamento das chagas e

---

<sup>39</sup> Compreendi a proposta de Matteo Bonfitto para redigirmos um *Manifesto* como uma convocação de explicitar o que nos impele, quais são as nossas motivações, algo que é também existencial e intrínseco ao nosso agir no mundo. A pulsão que encontrei em mim revelou a necessidade da experiência, um degustar a vida evidenciados no *Manifesto da Gisela*, uma resposta à tarefa bonfitteana, o qual está na página 242.

contradições do trabalho, fomos instigadas a investigar as situações não habituais da relação entre as duas figuras. Improvisamos sem descanso. O que era costumeiro parecia ter ficado em Porto Alegre. Vivemos alguns pontos extremos da montanha russa desse universo relacional, com muitas quedas e instabilidades.

Naquele momento, isso me parecia radical demais. Vulnerabilizar Diva mexeu comigo. Sabia que seria bom me *jogar no fogo* para transformar o material que tínhamos, mas não sabia que doeria tanto. Jogamos situações em que a violência da cuidadora se projetava sobre a outra, situações nas quais a inversão de quem cuida e quem é cuidada ganha espaço.

O problema de memória desenhado na *Diva* tomou proporções de confinamento psiquiátrico. Trabalhamos com elementos como medicamentos, chás, passeios acompanhados, ações vigiadas, restrições médicas antes inexistentes. *Diva* tentou alimentar *Alma*, que por sua vez apresentou traços de violência guardadas desde o nazismo — que até então não tinha entrado na história.

O universo anterior da *Diva*, pleno de situações teatrais e musicais, de se relacionar com o palco, com a cena, com o público, com dirigir seus atores e narrar seu passado como forma de revivê-lo, apresentava referencialidades que naquele momento estavam distantes. O que se explicitava era a situação de enfermaria, casa de repouso, doença, clínica médica, abandono, dependência.

Senti que era roubada, assim, a fantasia da ficção que nutria todo o mundo da *Diva* e restasse apenas o fel da realidade, da dor da perda dos seus referenciais. Somado a isso, a convivência com a Ciça se intensificou, sem recreio, pois estávamos vivendo, trabalhando, morando, comendo, discutindo, planejando, estudando juntas: uma overdose de interação com a colega e uma inversão na relação das personagens.

A partir de múltiplas improvisações — algumas conduzidas por Bonfitto com o nosso consentimento e a maioria encaminhada por nós mesmas —, reconstituímos o panorama daquela ficção. *Diva* virou auxiliar, submissa, doente, foi desglamourizada, humilhada, xingada, maltratada, rebaixada a alguém que perdeu expressão artística, sonhos, passados e potência, além da memória. Seria esse processo de perdas das referências anteriores uma pista para deixar ir embora o que está cristalizado e uma chance de abrir o caminho para emergirem

novas possibilidades?

Tomei o processo como um estranhamento ao que conhecia, por não encontrar ali *meus* planos e projetos, além da possibilidade de panorama onírico com o qual, além de alimentar a personagem, pareço me alimentar também, em termos de prazer de execução, de vivenciar os elementos desse onírico que busco em mim, no meu imaginário que se diverte com isso. No auge desse movimento, era como se vivesse um pesadelo, tão desagradáveis chegaram a ser alguns momentos de trabalho.

Na penúltima manhã, tivemos muita dificuldade de nos comunicar. Deveríamos estabelecer alternativas para um momento performativo e não conseguimos realizar a tarefa juntas. Estava muito cansada, tinha dificuldade de me concentrar, percebia minha capacidade de atenção se esvaír. Estávamos delicadas, deslocadas de todo o conforto e expostas a incontáveis pressões geográficas, temporais, pessoais, profissionais, de falta de tempo e excesso de expectativas.

Percebi minha parceira frágil, temerosa. Ela parecia presumir a mim e ao que eu criava com *a sobra* daquela diva, como se para mim tudo fosse fácil por eu ter alguma abordagem extra que me garantisse espontaneidade e desenvoltura no que eu trazia para a *Diva*, como se eu estivesse segura.

Eu observava que, mesmo sem ainda desfrutar, eu de fato podia articular a diva de diferentes formas, que conseguia estabelecer jogos e me sentir viva enquanto os jogava, mas me irritava com a condução da dificuldade pela minha parceira e com a forma como ela solicitava mudanças no que eu fazia, e não no que ela trazia para o jogo. Ela, que foi tão aberta no início, se fechava naquele momento. Ou talvez fosse eu que estivesse fechada, resistente.

Foi um grande momento de tensão, que deflagra a dificuldade de abrir mão do jogo detalhadamente desenhado das personagens rumo à abertura característica do jogo do *performer*. Enquanto jogar uma personagem supõe manter uma coerência com seu universo de ficção, o desenvolvimento em um tempo-ritmo apropriado às situações ficcionais e a coesão de todos os elementos para a credibilidade de uma vida imaginária, o jogo do *performer* oportuniza atuar na primeira pessoa. E isso cria rupturas, surpresas, abre a cena às descontinuidades da relação *performer* e público, que, em si, já é escandida pela

incontestabilidade do real que nos atravessa ao agirmos em nosso nome e assumirmos nossos atos.



**Imagem 13 – Ciça Reckziegel e Gisela Habeyche em *Cinco Tempos para a Morte*. Teatro Renascença, 2011. Foto de Luciane Pires Ferreira.**

Com relação à desarticulação vivenciada, considero que faltava o equilíbrio de trazer de volta detalhes e situações que já tínhamos e mesclá-los ao que aparecia. Nos deslocamos para muito longe do que tínhamos e não tivemos o tempo de andar de volta o tanto que nos colocaria num balanço mais equilibrado. Estávamos as quatro insanas: *Alma, Diva, Ciça* e eu.

Ao me abrir para elementos de transitoriedade pertinentes ao jogo performático, me perguntava como lidar com o que já sabia e usá-lo para me levar ao que eu não sabia. Como revitalizar o jogo entre as duas e estar aberta para a experiência, sem fechar o que fazíamos em decisões que remetessem ao risco sempre iminente da cristalização? Como repetir sendo vivo? O que permanece e o que entra como novo na situação aberta de repetição? Como acessar o que é novo?

Talvez essas questões constituam em mim um movimento que rege o que acredito, e é nessa medida que interferem no que faço, na minha ação. Conviver com a insegurança e o desconforto do não saber alavanca o estado de se lançar, de

não dar por pronto o que existe, de continuar com o motor da criação original ligado, de se acionar pelo impulso, e não pela garantia do previamente combinado e planejado. "A experiência é incompatível com a certeza, e uma experiência que se torna calculável e certa perde imediatamente a sua autoridade" (AGAMBEN, 2005, p. 26).

Esses passos foram trilhados sob a égide da experiência, que se constituía sobre o aprendizado da instalação de uma ausência capaz de me permitir tomar os riscos do processo. Talvez instalação de uma ausência seja uma forma demasiadamente objetiva de pensar algo que se arquiteta de um modo bastante sutil.

O que aprendi no Seminário se relaciona com acessar a mim mesma sem hesitação ao decompor minha personagem, a partir de uma sobriedade que alcanço por me conectar com o meu centro, com me tranquilizar ao abrir mão de conduzir a atuação e consumir, com a rigidez da minha vontade, a chama do efêmero que alimenta o jogo cênico. Trata-se da experiência de me valer da ausência, mesmo num jogo pleno de expressões, em pleno exercício de desapego do que fiz e da expectativa de fazê-lo. Se revelo a subjetividade que permeou o processo, é porque a sutileza do aprendizado incide sobre isso, e creio que é o ângulo pelo qual posso contá-lo, pois como é pertinente ao tema da experiência, ele escapa às denominações.

Quando voltamos à criação do nosso espetáculo, senti o baque de aterrissar sem amortecedores. Ansiosa por compartilhar com nosso grupo o que tínhamos descoberto, o *banho gelado* das exigências e a falta de tempo e de boas condições de trabalho — especialmente no desenvolvimento da relação abrupta, extemporânea e atrasada com o cenário do espetáculo, extremamente desafiadora, porque foi um cenário/armário problemático —, tudo aquilo que encontrei no retorno me desacomodou na direção contrária, de ter de voltar ao fechamento do que havia sido delineado inicialmente. Aquilo me parecia um pouco como uma camisa de força.

O engessamento que a situação propiciou não tirou de mim, por sorte, teimosia — e por todo o trabalho realizado até ali, a experiência de vivenciar a processualidade. Aproveitei cada milímetro de liberdade que ser minha própria autora em ação na cena me proporcionou.

Mantivemos algumas situações de improvisação nas apresentações do espetáculo, quer dizer, trabalhamos para manter nas cenas a chama da improvisação. Consegui engendrar com a Ciça a confiança necessária para não fechar demasiadamente numa fixação textual as nossas aparições na peça. É no jogar que fazemos existirem as aberturas solicitadas pelas cenas, respiros de trocas para além das palavras.

Ganhei um coque lindo e grande que interferiu na minha postura, na minha autoimagem e também nas outras figuras que joguei. Ganhei uma saia de brilhos em tons de sangue, a estola de peles e o colar de pérolas herdados da Tia Margarita, outros adereços que brilham e me remetem à velha pantalone azul encontrada num balaio. Senti-me uma diva mais elegante, ainda glamourizada, mas aos poucos deixei entrever os embates que a abatem e como isso vai aos poucos pesando sobre ela.

Gilberto sugeriu a aproximação da situação da ditadura do universo ficcional da Diva, e isso adensou sua dimensão humana — e alargou o alcance do jogo. Busquei constituir um desenho de intensidade para a personagem, no qual ela cresce muito ao apresentar o universo teatral e suas peripécias, e depois decresce até a queda, em tons de força e fragilidade, consciência e inconsciência, presença e ausência dela mesma em sua vida, memórias confusas e dores provocadas por suas lembranças do passado.

Descobri que ela talvez não tenha problemas de memória, e sim dificuldade de lidar com as memórias da repressão geradas pela violência da ditadura, do tempo que passa, da juventude que se vai, da dor de lidar com relações frustradas e infrutíferas, da diminuição das ofertas e da valorização de seu trabalho, da aceitação da efemeridade tanto do teatro quanto da vida. Acolho-a com compaixão, como o animador de marionetes vislumbrado por Godel (2004).

A noção de uma personagem como algo separado de mim, alguém com existência própria, persiste mesmo depois de todo o processo de desacomodação vivenciado. No entanto, o modo como eu me aproximo desse universo imaginário se modificou, como se algo de mim fosse operado junto com a Diva — o que se relaciona com a manutenção de um espaço vazio que me permite (re)inventá-la.

Após o desafio relacionado à performance oferecido por Bonfitto, identifico minhas ações com aquelas do manipulador das marionetes. Perceber o estado de

ausência necessário para o jogo da *Diva* permite que eu a jogue com alguma distância, estando ao seu lado.

Em todas as vezes que me aproximei da *Diva*, percebi que encontrava estados de presença vivos em cena — isso se enfatiza no contraste com as outras figuras que joga em *Cinco Tempos* — e podia desacomodar por aproximação o que estava no universo relacional. Sob um olhar acurado, tudo pode ser transitório e processual, porém apenas dar-se conta da efemeridade não cria a centelha de vida que a torna a vida preciosa — e a cena. Para isso, talvez seja preciso apostar no presente do presente e agarrar a chance de experiência.

O movimento que a experiência requer de nós para acontecer, conforme o apresenta Larrosa (2002, p. 24), conduz ao silêncio do dar-se tempo e espaço. Ela se inicia numa ruptura de parar para olhar e estabelecer outros tempos e jeitos de pôr-se em relação, em que se demora em detalhes e deixam-se suspensos a opinião, o juízo, a vontade. Fala-se sobre a vida. Há de ouvir, calar, saber da lentidão e, ainda, cultivar a atenção, a delicadeza e a arte do encontro. Não à toa, a experiência parece-lhe quase impossível para os dias que correm. E, no entanto, eu os encontro, todos esses elementos tramados no processo da criação da *Diva* e de *Cinco Tempos*. O teatro instaura outro tempo e espaço, e o ator, para tecê-los, precisa descobrir como agir segundo essas outras significações de tempo e espaço, de si e do mundo.

Eleonora Fabião (2003), em suas notas sobre *Corpo Cênico, Estado Cênico*, descreve em um mergulho no mar “[...] a vertigem do fixo-móvel” (2003, p. 26), vivenciada pela magia da imaginação, que transforma a matéria, criando um corpo cênico no qual tempo e espaço são ressignificados através da experiência do fluir. Isso me faz pensar outra vez em um corpo-experiência.

Nesse artigo, a autora considera estudos sobre o estado de fluidez como estados alterados de consciência e comportamentos fora dos padrões cotidianos de conduta de diversos profissionais dos esportes e das artes, no enfoque de uma ação que envolve seu agente de forma total: “a qualidade de presença do ator está associada à sua capacidade de encarnar o presente do presente, tempo da atenção” (FABIÃO, 2003, p. 27).

Localizo diversos registros acerca da criação da *Diva*, nos quais me inquieta uma facilidade que identifico ao jogá-la, no como o jogo transcorre sem tensões,

facilidade da qual costumo desconfiar, pois é algo que poderia indicar uma acomodação. Depois de muito interrogar, compreendo que a fluência que a *Diva* me oferece é intimamente vinculada com a minha entrega total para esse presente do presente, em como a minha atenção é viva, qualificada e concentrada. Parece fácil porque não me desloco do jogo, porque mergulho inteira e sem resguardos nessa figura. Reitero que estar inteira é algo possível porque mantenho o espaço vazio que constitui o silêncio e a ausência internamente.

Relacionado ao presente do presente como tempo da atenção, encontro um texto de Jan Masschelein (2008), no qual ele enfatiza a necessidade de uma pedagogia pobre, que convida a deixar o conforto e expor-se ao mundo, pedagogia cuja revolução estaria no caminhar. “É exatamente isso que o caminhar significa: um deslocamento do olhar que propicia a experiência [...]” (2008, p. 37). O autor refere-se à experiência na perspectiva de algo que nos transforme e assinala aí a importância da atenção.

Estar atento é abrir-se para o mundo. Atenção é precisamente estar presente no presente, estar ali de tal forma que o presente seja capaz de se apresentar a mim (que ele se torne visível, que possa vir a mim e eu passe a ver) e que eu seja exposto a ele de tal forma que eu possa ser transformado ou ‘atravessado’ ou contaminado, que o meu olhar seja libertado (pelo ‘comando’ daquele presente). Pois tal atenção torna a experiência possível (MASSCHELEIN, 2008, p. 42).

A imagem dessa pedagogia pobre me remete ao Tao, que tanto é o caminho como o caminhar. Assim como o ator é a carne do teatro que realiza. Eu sou o que eu foco, o que me atravessa; existo para aquilo que eu devoto a minha atenção. Assim sendo, quando jogo a *Diva*, deixo-me atravessar por ela.

Nesse momento, seria interessante considerar que a “[...] diferença entre o substantivo ‘experiência’ como algo que se ‘tem’ ou ‘do que se aprende’, e o verbo ‘experimentar’, que sugere o que alguém está ‘fazendo’ ou ‘sentindo’ agora” (JAY, 2009, p. 28), do ponto de vista de que se refere tanto ao que se experimenta como a subjetividade de experimentá-lo, mostra que a palavra pode “[...] operar como ‘um termo guarda-chuva’ para superar a cisão epistemológica entre sujeito e objeto” (JAY, 2009, p. 28).

Na maioria dos momentos, creio que essa divisão não mais atinja a minha inteireza, porque trabalhei duramente sobre meus modos de percepção como

constituição de conhecimentos. Mas viver é relacional — não há garantias de estarmos livres de uma herança tão profundamente entranhada.

Contrariamente a isso, a respeito da possibilidade de coesão e inteireza entre o que se é, o que se pensa e o que se faz, o ensaio de Montaigne *Sobre a Experiência* se constitui num documento exemplar da capacidade de provocar o compartilhamento a partir do olhar a si mesmo e de, finalmente, tocar o outro através da palavra escrita. Ao aproximá-lo, é mister observar que Montaigne vivia no século XVI, e que "[...] a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência" (BENJAMIN, 1993, p. 169).

Dessa forma, o leitor contemporâneo que busque um receituário ou uma sistematização de como organizar suas experiências é tomado de surpresa pela cumplicidade que se instaura através das descrições simples, diretas e agudamente humanas que desvelam os modos pelos quais ele se conhece — e ao mundo —, ao mesmo tempo em que se dá a conhecer. São lições fundamentais para qualquer ser humano, mas aos atores elas são, a meu ver, obrigatórias. Trata-se de um autoconhecimento que, tal qual para o ator japonês Yoshi Oida (2001), envolve algo simples e extremamente difícil, que é estar em si mesmo.

Quando danço, danço; quando durmo, durmo. Mesmo quando passeio solitário por um belo pomar, se durante parte do tempo meus pensamentos estão entretidos com acontecimentos externos, durante outra parte os trago de volta ao passeio, ao pomar, à doçura dessa solidão, e a mim (MONTAIGNE, 2010, p. 570).

O gesto do filósofo francês de retirada para a meditação, a leitura e a escrita num castelo no meio rural de Bordeaux, na França, no qual tinha um escritório, em cujas vigas estavam impressos os cânones proferidos pelos antepassados — "Tudo fervilha de comentários, mas de autores há grande escassez" (MONTAIGNE, 2010, p. 515) —, para conceder-se ao ato de escrever sobre si como matéria de estudo e autoconhecimento, revela a sabedoria que se apreende ao ler o que consta da sua partilha. "É por minha experiência que acuso a ignorância humana, que é, a meu ver, a lição mais certa da escola do mundo" (MONTAIGNE, 2010, p. 525).

Temas como a morte, o medo, o ócio, os apetites, a saúde e as doenças, os hábitos de sua vida em geral são as matérias que constituem seu tesouro e que são valiosas para um ofício como o teatro, no qual aprender a (se) conhecer determina o aprofundamento que se pode atingir na nossa arte.

Nessa ciência de conhecer a si mesmo, o fato de cada um se ver tão seguro de si e satisfeito, de cada um pensar ser entendido o suficiente no assunto significa que ninguém entende nada disso [...] Eu, que não professo outra coisa, nisso encontro uma profundidade e uma variedade tão infinitas que meu aprendizado não tem outro fruto além de me fazer sentir quanto me resta a aprender (MONTAIGNE, 2010, p. 524).

Acerca da arte de aprender, um dos autores que me auxiliou a pensar foi o crítico cultural e catedrático de história Martin Jay. Em seu *Cantos de Experiência: variaciones modernas sobre un tema universal*, ele busca "[...] compreender por que tantos pensadores de tantas diferentes tradições se sentiram compelidos a ocupar-se desse problemático termo" (2009, p. 15).

A obra desse autor aborda incontáveis acepções de experiência que se descortinam como possíveis para pensar tanto questões advindas da ordem prática quanto da teorização, em áreas tão ímpares como religião, estética, política, história, epistemologia, em diálogo com a filosofia. Ele assevera que experiência é "[...] um significante suscetível de desencadear profundas emoções em quem o confie um lugar de privilégio em seu pensamento" (2009, p. 15-16). Jay afirma que "[...] não por nada, os pensadores de outras tradições culturais puderam falar também de um 'culto', 'mito', 'idolatria' ou 'misticismo' da experiência, tão poderoso tem sido seu atrativo" (2009, p. 16).

Mas no que pese esse poder de atração, Jay não se convence com nenhuma das alternativas que expõe. Crê ser mais frutífero permanecer na tensão criada pelo paradoxo que será exposto a seguir e acrescenta que a experiência "[...] se acha no ponto nodal da intersecção entre a linguagem pública e a subjetividade privada, entre os rasgos comuns expressáveis e o caráter inefável da interioridade individual" (JAY, 2009, p. 20).

É precisamente nesse mesmo ponto de intersecção que se situa esta tese. Entre um tipo de experiência que me é particular e mesmo íntima, ao pesquisar sobre minhas dificuldades e aprendizados de silêncio como atriz, e esse fazer coletivo, que se relaciona à criação de um espetáculo teatral determinado, o que envolve não apenas o grupo de teatro que vivencia comigo esse processo, a UTA, mas um público, diferente a cada noite, com quem compartilhamos a experiência do teatro em si.

Ao se ter debruçado cuidadosa e profundamente sobre o tema da

experiência, algumas das reflexões de Martin Jay aclaram a entrada nessa seara difusa, tornando evidente o caráter paradoxal da questão.

[...] a palavra 'experiência' foi usada seguidamente para assinalar aquilo que excede os conceitos e até mesmo a linguagem. Costuma-se empregar como um marcador daquilo que é tão inefável e individual (ou inerente a um grupo em particular), que resulta impossível transmiti-lo em termos comunicativos convencionais aos que carecem dele. [...] podemos tratar de partilhar ou representar o que experimentamos, mas somente o sujeito sabe a ciência certa o que experimentou. A experiência vicária não é real, pois não foi tida diretamente. Tal como os mantras da política identitária deixam claro — [...] a experiência costuma tomar-se por uma mercadoria não consumível (JAY, 2009, p. 19).

Então como comunicar algo que excede os conceitos e a linguagem? É precisamente essa a dimensão da presença. Haveria algo na partilha experiencial da *Diva* que fosse, de fato, experimentado pela tentativa de comunicar essa experiência? Ou não se atinge o experiencial, apenas o que é compreendido, que resta incorpóreo, produção de um ser irremediavelmente partido em prática e pensamento?

Presumo que o enfrentamento dessa escrita — que não se pretende tradução, mas compartilhamento de experiências engendradas na criação, mesmo sem dar conta de articular a grandeza do todo que foi experienciado —, pode relacionar impressões e passos que auxiliem a pensar acerca de um tipo de teatro como o que escolho viver. E que se possa rearticular práticas teatrais a partir dele. No entanto, as advertências desse catedrático alertam para a desconfiança da experiência se sustentar distante da linguagem.

[...] Mas para os que se juntem às lições da chamada virada linguística, a qual dominou crescentemente a filosofia do século XX, a suposição da absoluta autossuficiência experimental foi posta em questão. Já que não pode aparecer nada significativo fora das fronteiras da mediação linguística — argumentam —, nenhum termo pode escapar da atração gravitacional de seu contexto semântico (JAY, 2009, p. 19).

Se nos dispusermos a acompanhar algumas das aproximações semânticas de experiência que esse autor oferece, encontraremos que "[...] a palavra inglesa *experience* deriva diretamente do latim *experientia*, que denota 'juízo, prova ou experimento'" (JAY, 2009, p. 26). As palavras *expérience*, do francês e *esperienza*, do

italiano "[...] podem significar também um experimento científico". Ele diz que "'provar' (*expereri*) contém a mesma raiz que *periculum* (perigo)", o que poderia indicar uma relação entre experiência e perigo, no sentido de sobreviver a riscos ou ter aprendido algo no encontro com os perigos (JAY, 2009, p. 26).

É importante salientar que a criação teatral envolve necessariamente a etapa de experimentação, como um laboratório, podendo inclusive ser nomeada como laboratório de criação — como o fiz —, tais os movimentos de ensaio e erro que comporta. Talvez seja interessante atentar que ao longo da criação de *Cinco Tempos*, sentia-me muitas vezes no limite do fio da vida, me equilibrando *sur le précipice*, e isso evoca justamente a sensação de correr riscos, da experiência de me sentir em perigo no ato criador, quer pela instabilidade provocada pela desintegração do espaço de conforto, quer pelo desejo de jogar-me onde eu não conhecia, de me lançar em novas investidas, arriscando-me.

Martin Jay continua a lição afirmando que o

[...] antecedente grego do latim é *empeiria*, que também serve como raiz da palavra inglesa *empirical*. [...] Aqui já é evidente o vínculo essencial entre a experiência e a sensação crua, não reflexiva, ou a observação não mediada (contraposta à razão, à teoria, ou à especulação) (JAY, 2009, p. 26).

Isso que chamo de jogar se organiza como uma experiência não reflexiva, que articulo intimamente sobre sensações cruas. Ao contrário do ato de pesquisa, que implica pensar o que se pensa, o que obriga à mediação da observação, jogar é um ato que afasta a teoria e o pensamento. Ergue-se sob sua natureza empírica.

O professor americano insere outro aspecto implicado no termo através da palavra grega *pathos*, que se inclui entre os antecedentes do conceito moderno de experiência, mesmo que o vínculo etimológico esteja ausente, e que signifique "algo que acontece". Isso que abre uma brecha a algo que advenha sem que o busquemos ou desejemos, enfatizando a dimensão passiva, ao contrário da ideia de "experimento", na qual as dimensões práticas se ativam (JAY, 2009, p. 27).

Pensar a dimensão prática e passiva como opostas precisa ser suspenso, em nome da complexidade do que se apresenta. Constato que embora a dimensão prática seja a constante na criação cênica da UTA e do fazer teatral em geral, existe no foco da minha observação, do estabelecimento da experiência a partir da

ausência do ator, um estado de deixar de querer e de agir para permitir que algo aconteça, o que provavelmente constituirá um aprendizado para toda a minha vida. Reitero que a simples exclusão da noção de passividade do núcleo do pensamento sobre o agir oblitera uma compreensão mais abrangente, que a análise da experiência de *Cinco Tempos* deseja alcançar.

A imagem da arte do arqueiro zen, que me serve de metáfora na perseguição desse intento — de lograr outra presença, um estado estreitado à ausência —, essa imagem fermenta na minha busca pela compreensão do que isso seja, do ponto de vista da experiência teatral. Esse arqueiro que mira a si próprio concentra o paradoxo da atividade/passividade do agir.

Isso pode ser observado em algumas passagens da obra já mencionada *Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*: "[...] como se tivessem contemplando a ação, sem nela intervir" (HERRIGEL, 2002, p. 30), assim como em "[...] o que obstrui o caminho é a vontade demasiadamente ativa. O senhor pensa que o que não for feito pelo senhor mesmo não dará resultado" (HERRIGEL, 2002, p. 42). E também: "[...] aprendi a deter-me na respiração tão despreocupadamente que às vezes tinha a sensação de não respirar, mas de ser respirado, por estranho que pareça" (HERRIGEL, 2002, p. 34).

Padeço de outra lógica e/ou da suspensão do pensamento para conceber esse arqueiro. Isso como uma operação não apenas do meu imaginário, mas mais do que tudo, do impulso do meu corpo-experiência na vivência da *Diva*, que me devolve uma inteireza nesse proceder, no qual estou plena, disponível.

A filósofa Marilena Chauí (2002) também nos convida a observar a partir da semântica, mas se dirige a outras associações, por desconstruir a oposição entre experiência e iniciação, ao relacionar os movimentos do espírito de sair de si e entrar em si — propostos por essas ideias — que se complementam quando consideramos uma consciência encarnada, um espírito que é corpo.

A experiência já não pode ser o que era para o empirismo, isto é, passividade receptiva e resposta a estímulos sensoriais externos, mosaico de sensações que se associam mecanicamente para formar percepções, imagens e ideias; nem pode ser o que era para o intelectualismo, isto é, atividade de inspeção intelectual do mundo. Percebida, doravante, como nosso modo de ser e de existir no mundo, a experiência será aquilo que ela sempre foi: iniciação aos mistérios do mundo (CHAUÍ, 2002, p. 161).

A essa "iniciação aos mistérios do mundo", trazida por Marilena Chauí, gostaria de aproximar a questão da criação do ator como ativador da experiência da copresença com o público, na perspectiva do outro como sendo esse mistério que se oferece como iniciação. Refiro-me a acessar o outro através da experiência teatral, do que se aporta à cena, do jogo que se estabelece com o público. Observo as reações das plateias às entradas da *Diva* em cena. Escuto a escuta atenta do público, sua expectativa de riso, suas risadas, suas gargalhadas.

Pelos registros dos vídeos, confirmo o que a memória me afirma, de que é uma constante a reação de rir e gargalhar nas aparições da *Diva*. E isso acontece porque há uma quebra da tensão imposta pelo tema da morte em *Cinco Tempos* que é engendrada por ela. *Diva* é condutora de certo relaxamento, é desencadeadora do tom cômico, *non sense*, absurdo, insólito e ainda descortina o universo do teatro em torno do qual outras lógicas se organizam, o que articula rupturas de padrões no espetáculo.

Pela experiência de observar a reação da plateia nas diferentes entradas da *Diva* em cena, às histórias que ela conta, ao pequeno mundo que ela apresenta com seu ritmo e seu vocabulário, descubro uma eficiente comunicação com as pessoas. Ao mesmo tempo em que lhes ofereço a *Diva*, eu as olho; as observo ao me observarem. Olhamo-nos. E identifico que algo se troca através dessa sutil comunicação de olhares, algo como uma espécie de dar-se a conhecer recíproco.

Na última entrada da *Diva*, que encerra o espetáculo e reúne figuras oriundas de outras histórias em um cortejo final, percebo inclusive que preciso lidar com a recepção da plateia, conduzi-la de alguma forma, pois o tom dessa situação é mais melancólico e menos patético, mais sério. Preciso demover-lhes de rir. A tarefa, de fato, parece ser a de modificar o padrão da escuta, algo que eu percebo de um jeito muito difícil de precisar em palavras, pois passa pelo tempo e ritmo da resposta sonora da plateia em alguns momentos do espetáculo, especialmente perceptível nesse que mencionei.

No livro III *Da Transmissão da Flor da Interpretação*, que é parte dos Tratados de Zeami (1960), há indicações a respeito de como se relacionar com a plateia, como acalmá-la, como estabelecer o "princípio de interesse" (ZEAMI, 1960, p. 77), que se trata de saber observar a qualidade da energia do público para lhes oferecer algo que seja o contraponto disso. Quer dizer, trata-se de saber mudar a

energia que está estabelecida, para atrair a atenção. "Que saibamos que em toda a coisa, é no ponto crítico no qual se equilibra o yin e o yang que se situa a perfeição" (ZEAMI, 1960, p. 77).

Identifico, em algumas entradas da *Diva*, a necessidade de estabelecer algo que pareça bastante próximo a esse "princípio de interesse", de tentar promover outro equilíbrio que proponha uma atenção para beneficiar a escuta, fisgar a atenção para outra mirada. Como se eles fossem continuar a rir se eu não me impuser de um jeito qualitativamente diferente dos anteriores. Algo que implica certo silenciamento e, também, algo diverso na minha organização da tonicidade — não tão confortável, nem tão solta —, como ainda outro ritmo na troca.

O ator japonês que me inspira afirma que "[...] essa habilidade de sentir o público é algo que se adquire com a experiência. Uma vez que tenhamos aprendido a perceber o que o público está sentindo, temos então de ajustar nossa atuação a isso" (OIDA, 2001, p. 123).

Observo que com o passar do tempo e a diminuição da minha ansiedade de propor — o que é conquistado pela relação que desenvolvo com um vazio interior —, consigo me oferecer essa escuta do público, que passa pelo que pontuei e que se exalta quando desfruto a condição de olhar para as pessoas. Esse é um aprendizado intensificado na prática continuada do teatro de rua, no qual o estabelecimento de um vínculo visual com a plateia é mais evidente.

Sei dizer que experimento consistentes momentos de troca, nos quais posso afirmar que os olhos que se veem se comunicam. "É, contudo, inerente ao olhar a expectativa de ser correspondido por quem o recebe. Onde essa expectativa é correspondida, [...] aí cabe ao olhar a experiência da aura em toda a sua plenitude [...]" (BENJAMIN, 1993, p. 139-140).

Essa matéria, como uma chave do trabalho do ator, é expressa na primeira cena da *Diva*, pelo que ela diz: "Quando estou aqui eu sinto que existem pequenas luzes que estão no olhar das pessoas. [...] A gente que me olha tem a luz nos olhos e essa luz vem até mim, e nesse momento, eu sou luz também. E isso eu sinto pelo sangue e chego a me arrepiar".

Não sei traduzir em palavras o que me arrepia, mas sei que quando isso acontece, algo vibra em meu corpo para além do que é corpóreo. Há um frêmito que não é racional, algo que me faz sentir viva e que eu continuo a carregar depois

disso. Por outro lado, a ideia de sentir algo pelo sangue me faz farejar a presença do duende nessa criação. Quando imagino que através da Diva abordei algumas questões fundamentais do artístico, é porque assim abarquei um manancial extremamente rico de compartilhamento com as pessoas. Percebi com nitidez a magia desse acontecimento, ao qual relaciono o que Benjamin enfatiza com a ideia de experiência da aura.

Marcelo de Andrade Pereira, em alguns artigos (2006, 2010), refere-se a Walter Benjamin como "o filósofo da aura". Entendo-o mais do que tudo pela discussão que Benjamin estabeleceu a partir de *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica* (1993), na qual ele considera que a

[...] autenticidade de uma coisa é a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando ela se esquia do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. [...] o que desaparece com ele é a autoridade da coisa, seu peso tradicional. O conceito de aura permite resumir essas características: o que se atrofia na era da reprodutibilidade técnica da obra de arte é sua aura (BENJAMIN, 1993, p. 168).

Registre-se que *o filósofo da aura* diz que "[...] nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica, e por ele engendrada, [...] que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator" (BENJAMIN, 1993, p. 180-181) e, também, "[...] que esse modo de ser aurático da obra de arte nunca se destaca completamente da sua função ritual" (BENJAMIN, 1993, p. 171).

Para Benjamin, aura é "[...] uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa, por mais perto que ela esteja" (1993, p. 170). Os elementos apontados por Benjamin me levam a inferir a aura como uma experiência de copresença, um ritual compartilhado entre a atenção dos presentes, o que encontra no teatro um lócus privilegiado, como ele mesmo observou.

No ensaio *Sobre Alguns Temas em Baudelaire* (1993), Benjamin concebe a aura como "[...] fenômeno irrepitível de uma distância". Ele diz que a

[...] experiência da aura se baseia [...] na transferência de uma forma de reação comum na sociedade humana à relação do

inanimado ou da natureza com o homem. Quem é visto, ou acredita estar sendo visto, revida o olhar. Perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar. Essa investidura é um manancial da poesia. Quando o homem, o animal ou um ser inanimado, investido assim pelo poeta, ergue o olhar, lança-o à distância; o olhar da natureza, assim despertado, sonha e arrasta o poeta à cata de seu sonho (BENJAMIN, 1993, p. 139-140).

Seria a experiência da aura apenas um sonho da poesia do sonhador? Seria algo que se troca na materialidade do encontro? Seria possível conceber a presença do ator como uma experiência da aura? Se assim o fosse e considerássemos, ainda que "[...] as palavras também podem ter sua aura" (BENJAMIN, 1993, p. 139-140), seria possível comunicar pela escrita uma experiência de aura do ponto de vista do ator?

Poderia tergiversar extensamente sobre as relações entre experiência teatral e a obra de Walter Benjamin, e estaria assim escusando-me por não ser capaz de deliberar em matéria tão importante. "A experiência é, com efeito, o pano de fundo de toda a teoria benjaminiana, não somente sobre a história, como sendo o aspecto mais estudado de seu pensamento, mas também da linguagem e da arte" (PEREIRA, 2009, p. 243).

Os modos tão diversos de acessar/contatar as pessoas através do teatro podem instaurar trocas preciosas entre os seres humanos, que abrem espaços a experiências e transformações. Os laços criados no contato temporal e espacial de contar uma história permitem a nutrição de impressões, sensações, poesia, pensamentos, desacomodações, enfim, oportunizam devolver a matéria fruída e fluída da elevação ao corpo sentado condenado a se repetir, na corrida contra o tempo para existir. Visionariamente, imagino o acontecimento teatral como uma potência de experiência.

E é por intermédio dela, da obra de arte, que ele [Benjamin] prevê a possibilidade de acesso ao metafísico, ao mistério, àquilo mesmo que envolve as coisas com um 'não-se-sabe-o-que'. Esse 'não-se-sabe-o-que' é, por sua vez, exatamente aquilo que constitui a profundidade da experiência, aquilo que a torna efetiva e significativa para Benjamin (PEREIRA, 2009, p. 253).

Pensar nesse ingrediente transformador da obra de arte, capaz de conduzir ao metafísico, ao mistério "[...] que constitui a profundidade da experiência"

(PEREIRA, 2009, p. 253), me remete à frase do texto de Copeau que escolhi aproximar desse capítulo, que diz que "[...] nós buscamos uma harmonia perdida" (COPEAU, 2011, p. 22).

É importante considerar que em 1919, quando Copeau escreveu essa frase, que me serviu como um para-texto para levantar questões nesta tese, a harmonia perdida apontada por ele se referia a um contexto teatral bastante diverso deste que vivemos, não apenas pelo tempo decorrido e pelas características do teatro francês em relação ao brasileiro, mas por uma realidade mundial que parece observar a noção de harmonia cada vez com maior distância.

Se existe uma harmonia perdida que se busca, é porque há o desejo de reavivar alguns valores que se extinguem, como o da experiência que se dá pelo compartilhamento de algo significativo, pela transformação potente no objeto artístico e que parece imprescindível ao viver. O que a ideia de buscar uma harmonia perdida — nesse contexto da criação da *Diva* — me pede para equacionar, diz respeito a dois aspectos.

O primeiro aspecto é relativo à credibilidade inerente a uma personagem, no que seja possível percebê-la como uma existência corporificada nos modos de se abrir para se relacionar com ela. Com isso, quero dizer da capacidade do público de ouvi-la, de acompanhar suas histórias e efetivamente imaginar o que ela conta, e pelo seu próprio ato de imaginar, permite se envolver pelas suas cores, se deixa permear por sua sedução e por sua lógica, como o faria diante da harmonia que existe no ser humano em geral. Quer dizer, é acreditar a tal ponto numa constituição/construção que é capaz de se relacionar com ela como com um ser vivo — e isso diz da sua dose de coerência e densidade para chegar a ser crível, e presume um trabalho árduo e complexo, como o que me vi perseguir.

A dimensão relacional da criação ficcional, nesse sentido, é a harmonia perdida que busquei. O fato de um ator, capaz de atrair com sua humanidade e ser crível, vivo, convidar a coimaginar, creio ser um alavancador determinante do que menciono a seguir. Diz respeito à sua presença.

O segundo dos aspectos que me faz relacionar o buscar uma harmonia perdida com essa criação revela-se ainda mais ambicioso, pois remete diretamente à questão da experiência teatral enquanto troca que se estabelece na copresença do público e dos atores, e permite o acesso ao que não está dito, mas percebido

através desse contato. Trata-se do poder exclusivo da materialidade, pelos efeitos de presença apresentados por Gumbrecht (2010), que dizem de uma produção pela presença daquilo que o sentido não consegue transmitir. Se existe uma harmonia que se encontra no acontecimento teatral, ela se vale certamente dos efeitos que o sentido alicerça, mas seu ingrediente metafísico é atingível pela aura partilhada nesse encontro.

Essa experiência transcendente criada a partir da arte, pela vivência de "[...] experiências realmente significativas, [...] experiências que extrapolariam a capacidade de entendimento humano, que estariam para além daquilo que se poderia captar e dizer acerca do que acontece" (PEREIRA, 2009, p. 252), Marcelo de Andrade Pereira atribui ao intento benjaminiano de salvaguardar o acesso do ser humano ao experiencial, o que auxilia a compreender todo o esforço e a discussão que Benjamin empreende acerca do valor da experiência:

Metafísica, assim, não seria a sobrevalorização presente na pergunta do modo de se estar no mundo, mas a compreensão da impossibilidade de tudo compreender, agarrar, prender, segurar — é isso que o conceito, com efeito, significa; metafísica deve ser compreendida, então, em Benjamin e a partir dele, como sendo a abrangência da experiência, da superação dos limites do conhecimento adestrável pela razão. Há, por certo, sempre algo que escapa à razão (PEREIRA, 2009, p. 252).

Minha vontade de encontrar uma fenda que escape à razão para revelar certo jeito de fazer teatro e pensá-lo, um espaço de atualização e compartilhamento de aspectos da comunicação passível na/da arte teatral, pretende considerar não apenas uma mirada individual, mas elementos que eu recolhi pelo ato de me abrir a uma escuta da experiência de criação organizada por desdobramentos coletivos e tornada pública.

Nesse contexto, tal experiência poderá ser tomada de acordo com o que Pereira afirma ter sido intuído por Benjamin, "**experiência construída coletivamente e, por conseguinte, compartilhada**; só desse modo haverá ela de recuperar o viço de um conhecimento que outrora desaguava e se confundia com a sabedoria" (PEREIRA, 2009, p. 252). É coletivamente que construímos, é na generosidade da troca, da colaboração, do suor compartilhado com as ajudas, as sugestões e as críticas. Além de muita conversa e argumentação, vivemos muitas

histórias compartilhadas.

Encerro este capítulo com a referência explícita à UTA, porque mesmo que seja eu a interrogar como os desdobramentos da minha ausência foram tramados como experiência na criação da *Diva*, é apenas como grupo que isso se efetiva: juntos é que buscamos engendrar essa experiência como um compartilhamento com o público.

Em determinado momento de *Cinco Tempos*, *Diva* exalta a potência coletiva da criação teatral, o glorioso fato de que, para que alguém esteja em cena, muitas pessoas trabalharam alinhadas em um processo generoso, no qual sentimos que o que fazemos é importante e através do qual nos tornamos uma família, conscientes de tanto que sempre há para ser trabalhado, mas satisfeitos de nos arriscarmos nessa experiência.

## - 1 A TÍTULO DE FINAL

Como escrever um encerramento se não acredito em finais? Se tudo está em contínuo movimento e em processo ininterrupto?

O que vivi e o que contei ainda ecoam em mim.

Não há silêncio.

Mas como um final se impõe, o faço.

Para começar o encerramento, conto que *estrategiei* numerar esse fim por - 1. Para além de quebrar a lógica numérica vigente, esse gesto encerra a honestidade de trazer para este final, como um desejo expresso de que ouçamos e usemos outras lógicas para pensar os seres humanos, uma metáfora que me inspirou na introdução do projeto desta tese — e de assumi-la como anterior ao que reportei até aqui. Posto que a metáfora ainda me ilumina, que ouço seus apelos de continuar a reverberar meus questionamentos e o que escrevi, proponho que finalizemos com ela e com algumas considerações que mostram suas associações com o que pesquisei.

Através dessa escolha, manifesto uma vez mais a significativa influência recebida pelo pensamento do teatro tradicional japonês no adensamento das questões sobre a arte do ator, explícita na voz do ator japonês Yoshi Oida que permeia todo este estudo, na relação estreita da figura do arqueiro zen (HERRIGEL, 2002) em como percebo o estado de ausência de uma maneira geral, com a aproximação de determinadas ideias de Zeami e algumas considerações sobre o teatro nô, sua pedagogia e recepção.

Não há como negar que nutro uma certa afinidade com o pensamento zenbudista e taoísta, assim como me parece imprescindível acercar-me dessas influências para pensar algo que parece ter sido banido nos modos de vida das grandes cidades ocidentais, que é, tomado mais amplamente, o silenciar (e suas medidas).

A ausência e seus correlatos — que trouxe aqui como vazio, vazio interior, lacuna, escuro, hiato, silêncio, espaço, vazio livre de pânico, calma interior e alguns outros — marcam características que faltam à vida contemporânea como um todo, e sua falta nos faz mais pobres de sabedoria. São valores que precisam ser

buscados, exercitados, construídos junto ao cotidiano dos atores, seja na percepção do mundo, de si, da descoberta do movimento/imobilidade, da constituição da presença/ausência em cena, da omissão como parte do jogo, dos desdobramentos do real e, evidentemente, devem ser articulados à experiência de uma forma geral.

O silenciamento de si, que cede espaço às escutas e aos diferentes modos de se relacionar e criar uma comunicação é, junto com uma caminhada de crescimento pessoal, uma pedagogia a ser descoberta, vivenciada e compartilhada pelos atores. Ocorre que, como a experiência que se constitui a partir da vivência é tida como senso comum e é vista como mercadoria de pouco valor (JAY, 2009), como ações em baixa no mundo atual (BENJAMIN, 1993), é preciso insistir e enfatizar que, no caso do ator e de outros artistas da performance, é justamente desse universo pouco valorizado que emergirá uma pedagogia sem par, uma oportunidade ímpar de conhecer a si e ao seu ofício de forma a lapidar a experiência.

O que buscamos, como atores, não é seguro, nem fixo, nem certo e não está garantido jamais, por mais estrada que tenhamos percorrido. Há uma advertência de Zeami ao ator quanto às "[...] precauções a observar em matéria de experiência. Estudar nossa arte e nela se exercitar, conquistar o renome que se dá ao experiente e a cada ano que passa, elevar seu nível, eu chamo isso a experiência útil" (1960, p. 130). O aviso importantíssimo e bastante simples do mestre é que é preciso cuidar para não se limitar ao que já foi conseguido, não buscar aquilo que foi aplaudido, pois isso seria uma experiência cristalizada. Ao contrário, se o ator "[...] elimina uma depois da outra, todas as imperfeições e conserva a experiência útil; [seu jogo], por consequência, se purifica e se lustra, tal qual uma pedra preciosa que se lapida: é isto a experiência" (ZEAMI, 1960, p. 130).

Aprender a vivenciar o presente e a utilizar a si como matéria desse viver e da sua arte é fruto da vivência cotidiana do ator. Nessa experiência, tudo pode lhe ser útil. Por isso é que percebo a arte do ator como artesanal, pois é a constituição de um conhecimento bordado em si como experiência, tramado no que vivenciou, no que compartilhou ao longo da sua trajetória. É imbuída dessa convicção que invisto na educação das nossas percepções e do nosso pensamento.

Quando Lehmann (2009) afirma que um dos desafios para redimensionar o teatro é a necessidade de promover muitos deslocamentos no pensamento dos

artistas contemporâneos, faz ecoar em mim a proposição (mais antiga) de Paul Valéry de um tipo de "[...] esporte intelectual que consiste [...] no desenvolvimento e no controle dos nossos atos interiores" (2012, p. 61). A isso eu associo diretamente o conhecimento de si mesmo para dar conta da complexidade abarcada pela tarefa. O exemplo trazido por Valéry são o *virtuose* do piano ou do violino, os quais ele crê que

[...] conseguem aumentar artificialmente, por estudos sobre si mesmos, a consciência das suas pulsões e a possuí-las com propriedade, de maneira a conquistar uma arte superior, o que seria, na ordem do intelecto, adquirir uma arte de pensar, fazer-se uma espécie de psicologia dirigida (VALÉRY, 2012, p. 61).

Observar a si mesmo e refletir sobre a sua caminhada constitui uma pedagogia intransponível para o ator. Para que o ator se dê, é preciso aprender a se possuir (COPEAU, 1974) e a pensar(-se), para redimensionar o que realiza. Abrir-se ao outro para interagir é um aprendizado do âmbito da nossa humanidade.

Assim, mesmo se não compartilhasse esse movimento de criação, teria erigido sobre ele um manto de questões e o teria pesquisado sobre como agi para conhecer meus passos e encontrar outros modos de criar (provavelmente organizado de maneira muito mais caótica do que a metodologia assumidamente irreverente que possibilitou a organização desta tese e, certamente, com menos aprofundamento teórico, o que teria me restringido a uma menor amplitude de pensamentos).

Enfatizo que uma dose do caos pertinente à criação, eu deixei que contaminasse essa investigação, pois creio que a pesquisa nasce e é, também, alimentada e transpassada pela criação artística, vibra, cresce e se procura como ela. As pulsões da criação aliadas ao movimento reflexivo fazem com que o pesquisar aconteça, dá-lhe a coragem para se desenvolver, deita água na sua relva árida. E testemunha a existência de um ofício cujos rastros se apagam no tempo.

Ainda antes de trazer a história prometida, julgo que me compete fazer uma breve revisão no que considerarei como ausência em cada uma das figuras que joguei em *Cinco Tempos*, e como percebo sua manifestação com relação às oscilações entre os efeitos de sentido e os efeitos de presença — que adaptei ao importá-los de Gumbrecht (2010) —, para indicar as intensidades de ausência vivenciadas.

Na *Diva*, a ausência é o hiato da atuação, um silêncio interior e disponível no qual eu me sustentava para não impingir o meu jogo e permitir que ele se fizesse conquanto experiência, aberto ao contato estabelecido pela copresença com o público. Constituiu-se como experiência grupal na sua criação e proposição, e pode se fazer coletiva com a plateia. É uma ausência perceptível unicamente para o ator, sua qualidade é bastante sutil.

Nesse jogo, a intensidade provocada pelos efeitos de sentido (GUMBRECHT, 2010) sobrepõem os efeitos de presença, pelo tanto que é dito. No entanto, há uma presença manifesta, que provoca o espectador, à qual há reações sonoras evidentes do público, tome-se qualquer um dos registros. Mesmo que pese seu *palavrório*, *Diva* pode cooptar a atenção pelo inusitado do que ela comunica.

No *Depoimento*, a ausência é a subtração da ficção — e o real concernente ao ser/estar do ator sem um papel, num contato não intermediado com a plateia. É uma ausência que transforma o caráter do encontro. Sua intensidade pode ser impactante, mas está permeada, em grande parte, pelos efeitos de sentido oferecidos pela história compartilhada, que oferece muitas possibilidades de leitura ao público, o que talvez amortença a percepção dos possíveis efeitos de presença criados pela ausência mencionada.

Na *Mulher do Carlos* a ausência é omissão percebida na economia e abstenção de ação, numa certa contenção muscular e na retenção de informações jogadas pela atriz na sua atuação — omissão que cria lacunas que se abrem à escrita do sentido, junto ao público, daquilo que é dito. Talvez, das cinco figuras observadas, seja aquela que mais tem possibilidade de obter um relativo equilíbrio entre os efeitos dos sentidos cocriados e da presença da atriz.

Na *Mãe do Menino Moribundo* a ausência é uma presença, como uma breve aparição na qual o jogo está quase restrito a uma mesma posição. Uma imagem com poucas variações, criada por uma redução drástica no jogo, que restringiu ao mínimo as ações desenvolvidas. Ainda assim, sua presença conta que ela é a mãe do *Menino* que morre, o que remete a significações, mas como não usa a palavra, não satura os efeitos de sentido. Assim, oportuniza possíveis efeitos de uma presença que se dá quase imóvel no canto de uma cena, na qual a imagem é bastante vigorosa, tanto visualmente quanto com relação aos signos que implica.

E, finalmente, na figura dos *Pensadores*, a ausência é uma imobilidade e um enigma de agir ou não agir, num jogo no qual reina a economia expressiva, a negação do olhar e o silêncio, sustentados pela ausência como "[...] um estado presente-mas-ausente" (LEABHART, 2001, p. 5) de ocupar aquela dimensão. Os efeitos de presença oportunizados por esse jogo são incomparavelmente mais intensos do que os possíveis efeitos de sentido que advenham dele.

Ao considerar que o nome da *Diva* foi derivado da sua função, como mencionei, atribuído como um facilitador da comunicação e não ser o nome, de fato, escolhido e assumido para ela, usado em cena, encontro um dado curioso no fato de nenhuma das cinco figuras estudadas ter, então, um nome próprio. Denota uma clara intenção de abertura na criação de *Cinco Tempos* como um todo: a disponibilidade de não encerrar/fechar/interpretar o que apresentei. Não me esqueço de pensar que isso se estende à abertura propiciada ao público pelos jogos da ausência, que convocam a participação da plateia na cocriação da obra (FERNANDES, 2010), o que poderia engendrar experiências significativas também para o público.

Todas essas figuras, tanto na sua criação quanto na reflexão que teci sobre elas, foram atravessadas por questões acerca da presença e da experiência, temas centrais desta tese, que eu trançava com a mira no meu trabalho como atriz e em mim mesma, com o desejo de poder comunicar inquietações que me permeiam e me permearam. Como me deixei retumbar pelo vivido, imagino que possa haver alguma reverberação disso nas minhas palavras. Espero que elas possam encontrar curiosos entre atores, alunos e professores de teatro, gente que seja confrontada a semelhantes questões e me ajude a continuar a perguntar.

A história que compartilharei foi uma inspiração para pensar a ausência na atuação do ator, o abrir-se ao mundo externo, pelo deixar(-se) fluir (e fruir) pela experiência de compartilhamento, inerente ao ato teatral.

Uma vez, nos velhos tempos, nas cercanias de Lungmen, crescia uma árvore Kiri, verdadeira rainha da floresta. Levantava sua cabeça para falar com as estrelas; suas raízes perfuravam profundamente a terra, confundindo suas espirais bronzeadas com as do dragão de prata que vivia debaixo dela. E aconteceu que um mago poderoso fez dessa árvore uma harpa assombrada, cujo espírito atormentado seria domado apenas pelo maior dos músicos. Durante

muito tempo o instrumento fez parte do tesouro do Imperador da China, mas todos os esforços daqueles que tentaram extrair uma melodia das suas cordas foram vãos. Como resposta a esses esforços a harpa apenas emitia ásperas notas de desdém, em desacordo com os cantos que eles entoavam com tanto ardor. A harpa negava-se a reconhecer um mestre.

Finalmente veio Peiwoh, o príncipe dos harpistas. Acariciou a harpa com mãos ternas como quem busca acalmar um cavalo feroso e tocou suavemente as suas cordas. Cantou à natureza e às estações, às altas montanhas e às águas que fluem, e todas as recordações da árvore despertaram. Uma vez mais o doce alento da primavera brincou entre suas ramas. As jovens cataratas enquanto dançavam queda abaixo sorriam aos botões de flores. Logo se escutaram as vozes sonolentas do verão com suas miríades de insetos, o gostoso gotejar da chuva, o gemido do cucú. Ruge um tigre: o vale responde suavemente. É o outono; na noite deserta, cortante como um sabre brilha a lua sobre a grama orvalhada. Agora reina o inverno e através do ar nevado se amontoam bandos de cisnes e o granizo repiqueteante golpeia os arbustos com violento deleite. Depois Peiwoh mudou de tom e cantou o amor. A floresta suspirava como um ardente enamorado perdido em seus pensamentos. Lá no alto, como uma altiva donzela, passava uma nuvem formosa e resplandecente, mas com seu passo arrastava grandes sombras sobre a terra, negras como o desespero. Outra vez mudou o tom; Peiwoh cantou a guerra, os choques do aço e os briosos corcéis. E na harpa se levantou a tempestade de Lungmen, o dragão cavalgou sobre o relâmpago, o estrondo da avalanche rugiu pelos vales. Extasiado, o monarca celestial perguntou a Peiwoh qual era o segredo da sua vitória. 'Senhor', respondeu-lhe, 'outros fracassaram porque cantaram apenas de si mesmos; eu deixei que a harpa escolhesse sua canção e nunca soube na verdade se a harpa havia sido Peiwoh ou se Peiwoh havia sido a harpa' (KAKUZÔ, *El libro del té*, 1961, p. 87-89).

Encontro em Walter Benjamin (1993) a coragem para convidá-los a encerrar minhas reflexões com esse conto taoísta, conhecido como *A domesticação da harpa*, história que figura, entre outras experiências compartilhadas por Okakura Kakuzô, no belíssimo *El libro del té* (1961). Minha escolha para finalizar a tese quer ir de encontro ao reinado da pobreza das experiências comunicáveis, como apontado por Walter Benjamin (1993). Nesse sentido, o conto aqui compartilhado presta-se como uma parábola, que oferece um caminho para dimensionar o valor das experiências narradas.

Longe de pretender realizar uma interpretação desse conto, julgo oportuno dar a conhecer algumas possibilidades de leitura que me fazem associar essa história àquilo que pesquisei. É fundamental assumir o gesto de aproximar um ponto de vista taoísta para pensar meu fazer artístico. "Enquanto o homem ocidental procurou conquistar a Natureza para satisfazer seus fins materiais, os chineses aspiraram conquistar a harmonia com a Natureza, visando sua satisfação espiritual" (KAKUZÔ, 1967, p. 29).

Tal harmonia está presente nesse conto, no qual quem reage à música são as forças naturais, os animais e a flora daquela região. Para os chineses, ao menos para os taoístas, "[...] o Céu, a Terra e o homem constituem uma unidade indivisível, única, que é governada pela lei cósmica (Tao)" (KAKUZÔ, 1967, p. 29).

Embora impossível de ser nomeado, posto que é infinito, "[...] o Tao, literalmente, significa o Caminho. Seguidamente tem sido traduzido como a Via, o Absoluto, A Lei, a Natureza, a Razão Suprema, o Modo" (KAKUZÔ, 1967, p. 49). Kakuzô nos diz que o uso que os taoístas fazem das interpretações muda conforme o tema estudado, o que dificulta a sua apreensão.

O Tao está mais na Passagem do que no Caminho. É o espírito da Mudança Cósmica — o eterno crescimento que volta sobre si mesmo para produzir novas formas. Enrosca-se sobre si mesmo, como o dragão, símbolo preferido dos taoístas (KAKUZÔ, 1967, p. 49).

Para Okakura Kakuzô, *A domesticação da harpa* "ilustra o mistério da apreciação da obra de arte". Ele compreende que "a verdadeira arte é *Peiwoh* e nós somos a harpa de Lungmen. Ao contato mágico da beleza, despertam as cordas secretas de nosso ser; vibramos e nos estremecemos em resposta ao seu chamado" (KAKUZÔ, 1961, p. 89). Ele enfatiza que "[...] escutamos o inaudível, contemplamos o invisível. O mestre arranca notas cuja existência desconhecíamos. As lembranças que esquecemos faz tempo regressam com um novo significado" (KAKUZÔ, 1961, p. 89).

Essa possibilidade de desdobramento do conto, das lembranças esquecidas que retornam com novos significados, como um intercâmbio de experiências que se dá pela experiência narrada (BENJAMIN, 1993), está intimamente associada ao "eterno crescimento que volta sobre si mesmo para produzir novas formas"

(KAKUZÔ, 1967, p. 49) do Tao. A arte da narração — como ação que propicia intercâmbios — retoma as histórias, que ao se (re)apresentarem voltam sobre si mesmas, no afã de produzir novos encontros e novas formas: uma dinâmica de movimento contínuo entre seres humanos permeada pelo narrar.

Embora o que eu depreenda de *A domesticação da harpa* não se choque com a visão compartilhada por Kakuzô, seu narrador, eu o acolho diferentemente. Imagino a árvore Kiri como a humanidade, que conversa com as estrelas à procura de inspiração, conhecimento ou de expandir os seus limites, fazendo contato com o que está distante na escuridão da noite. Kiri possui longas raízes que penetram profundamente a terra. Provavelmente, foram desenvolvidas em muito tempo vivido sobre o planeta. Raízes cujas espirais se confundem com as do dragão que sob ela habita.

Desde a primeira leitura, fiquei intrigada com a figura do dragão, que parecia guardar algo importante, quase incontado, enquanto habitava o subterrâneo da árvore sem se manifestar, atitude radicalmente diferente de quando cavalga sobre o relâmpago trazido pela tempestade. Para mim, esse animal simbólico dos taoístas diz respeito à transformação, ao crescimento que se encontra na experiência, pois ele surge depois de uma troca, quando toda a vida se manifestava reagindo como uma plateia à provocação da arte.

A magia poderosa que transforma a árvore em harpa, eu a associo ao teatro, como possibilidade e lugar de viver uma experiência, que se realizará através do ator, que é o seu instrumento. Acontece que o artista, para fazer uso desse instrumento, deve ausentar-se de si, e para isso, precisa aprender a lidar consigo, cultivar uma mão capaz de acalmar-se, aquietar-se, silenciar.

Quando o artista não falou de si mesmo e deixou seu instrumento soar, todas as recordações da árvore despertaram, quer dizer, a partir do vazio criado pela ausência do performer, aqueles conteúdos transmitidos pelos antepassados voltaram à cena, os homens se reconectaram com sua ancestralidade.

Gosto de imaginar que sou um pouco como Peiwoh, pois começo a conhecer a situação de esvaziamento para o estabelecimento da minha arte.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e História**: destruição da experiência e origem da história. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2005.

AMSELEN, Line. Traduire Le Duende. In: LORCA, Federico Garcia. **Jeu et Théorie du Duende**. Tradução do espanhol para o francês de Line Amselem. Paris: Allia, 2012. p. 7.

ASLAN, Odette. **O Ator no Século XX**. Tradução por Rachel Araújo de Baptista Fuser, Fausto Fuser e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2003.

BANU, George. **L' Acteur qui ne Revient pas**: journées de théâtre au Japon. Paris: Gallimard, 1993.

BANU, George. **Les Voyages du Comédien**. Paris: Gallimard, 2012.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel**: tratado de antropologia teatral. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: HUCITEC. 1994.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **El Arte Secreto del Actor**: diccionario de antropología teatral. 2. ed. México, D.F.: Escenología. 2009.

BARBA, Eugenio. Le maître caché. In: PEZIN, Patrick (Org.). **Étinne Decroux, Mime Corporel**: textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003. p. 15-22.

BARTHES, Roland. **Ensaaios Críticos**. Tradução de António Massano e Isabel Pascoal. Lisboa: Edições 70, 1977.

BARTHES, Roland. **O Óbvio e o Obtuso**: Ensaaios Críticos III. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

BENHAÏM, Guy. Le style dans le mime corporel. In: PEZIN, Patrick (Org.). **Étinne Decroux, Mime Corporel**: textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003. p. 309-366.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica In: \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. [Obras escolhidas]. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. (1935/1936). p. 165-196.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. (1936). p. 197-221.

BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: \_\_\_\_\_. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. [Obras escolhidas III]. Tradução de José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1993. p. 103-149.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: \_\_\_\_\_. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura** [Obras escolhidas]. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1993. (1940). p. 222-232.

BONFITTO, Mateo. **A Cinética do Invisível: processos de atuação no teatro de Peter Brook**. São Paulo: Perspectiva, 2009b.

BONFITTO, Mateo. O Ator Pós-dramático: um catalisador de aporias? In: GUINSBURG, J. e FERNANDES, Sílvia (Orgs.). **O Pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2009a. p. 87-100.

BRAGA, Bya. **Étienne Decroux e a Artesania de Ator: caminhadas para a soberania**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

BRECHT, Bertolt. **Teatro Dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

BROOK, Peter. **A Porta Aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro**. Tradução de Antonio Mercado. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

CALVINO, Ítalo. **Seis Propostas para o Próximo Milênio**. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAPRA, Fritjof. **O Tao da Física: Um Paralelo entre a Física Moderna e o Misticismo Oriental**. Tradução de José Fernandes Dias. São Paulo: Editora Cultrix, 1995.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência do Pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

COPEAU, Jacques. **Anthologie Inachevée à l' Usage des Jeunes Générations**. Paris: Gallimard, 2012.

COPEAU, Jacques. **Anthologie Subjective**. Paris: Gallimard, 2011.

COPEAU, Jacques. **Hay que Rehacerlo Todo: escritos sobre el teatro**. Tradução de Blanca Baltés. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España, 2002.

COPEAU, Jacques. Reflexões de um Comediante sobre o "Paradoxo" de Diderot. In: REDONDO JÚNIOR. **O Teatro e sua Estética**. Lisboa: Arcádia, 1964. p. 41-64.

COPEAU, Jacques. **Registres I Appels**. Paris: Éditions Gallimard, 1974.

CUNHA, Juliana Carneiro da. Entrevista. In: FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Senac/Sesc, 2010.

DAVANTURE, Maurice. Diderot e Jacques Copeau: juges du comédien. **Revue de la Societé D'Histoire du Théâtre**. Paris, CNRS 35<sup>o</sup> Année, Jan-Mar, 1983, p. 94-103.

DECROUX, Etienne. L' interview imaginaires ou Les "dits" d' Étienne Decroux. In: PEZIN, Patrick (Org.). **Étienne Decroux, Mime Corporel**: textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretiens éditions, 2003. p. 55-185.

DECROUX, Etienne. **Paroles sur le Mime**. Paris: Librairie Théâtrale, 1994. (Gallimard, 1963).

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o Comediante**. Tradução de Geraldo da Silva São Paulo: Escala, 2006.

DUSIGNE, Jean-François. A Incandescência, a Flor e o Anteparo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 28-42, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>. Acesso em: 06 ago. 2011.

ENAUDEAU, Corinne. La presencia em la ausencia. In: ENAUDEAU, Corinne. **La paradoja de la representacion**. Tradução de Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 1999.

ENAUDEAU, Corinne. La presencia em la ausencia. In: **La paradoja de la representacion**. Tradução de Jorge Piatigorsky. Buenos Aires: Paidós, 1998. p. 11-16. Edição Eletrônica: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Disponível em: <<http://www.philosophia.cl/biblioteca/enaudeau/Enaudeau%20-%20La%20paradoja%20de%20la%20representaci%F3n.pdf>>.

ENAUDEAU, Corinne. Le corps de l'absence. In: FARCY, Gérard-Denis et PRÉDAL, René (Org.). **Brûler les planches, Crever l'écran** – La présence de l'acteur. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretiens éditions, 2001. p. 33-44.

ESTÉS, Clarissa Pinkola. **O Jardineiro que tinha fé**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. **Folhetim**, Rio de Janeiro, n. 17, p. 25-33, mai-ago de 2003.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 235-246, 2008.

FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Senac/Sesc, 2010.

FÉRAL, Josette. Por uma poética da performatividade: o teatro performativo. **Sala Preta**, São Paulo, n. 8, p. 197-246, 2008.

FÉRAL, Josette. [Informação verbal]. Seminário **Efeitos de Presença e Efeitos de Real na Cena**. Université Sorbonne Nouvelle, Paris III. Paris, 2012.

FÉRAL, Josette. **Acerca de La Teatralidad**. Buenos Aires: Ediciones Nueva Generación, 2003.

FERNANDES, Sílvia. **Teatralidades contemporâneas**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

FERNANDES, Sílvia. Teatros pós-dramáticos. In: GUINSBURG, J. e FERNANDES, Sílvia (orgs.). **O pós-dramático: um conceito operativo?** São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 11-30.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **História e Narração em Walter Benjamin**. São Paulo: Perspectiva. 1994.

GALEANO, Eduardo. **El derecho al delirio**. [Entrevista s/d]. Tradução e legendas de Enzo de León. Disponível em: <[www.youtube.com/watch?v=m-pgHlB8QdQ](http://www.youtube.com/watch?v=m-pgHlB8QdQ)>. Acesso em: 07 nov. 2013.

GODEL, Armen. **Le Maître de Nô**. Paris: Albin Michel, 2004.

GROTOWSKI, Jerzy. In: RICHARDS, Thomas. **Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas**. Barcelona: Alba Editorial, 2005.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Tradução de Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HABEYCHE, Gisela Costa. **Diário de Trabalho**. Porto Alegre, 2010.

HABEYCHE, Gisela Costa. Entrevista concedida a Patrícia dos Santos Silveira em 2010. In: SILVEIRA, Patrícia dos Santos. **O Texto que Nasce do Corpo: relações entre escrita e oralidade na construção do texto teatral**. 2012. p. 48-59 (Anexos). Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/ppgt/dissertacoes/2012/patricia\\_dos\\_santos.pdf](http://www.ceart.udesc.br/ppgt/dissertacoes/2012/patricia_dos_santos.pdf)>. Acesso em: 03 ago. 2013.

HERRIGEL, Eugen. **A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen**. Tradução de J. C. Ismael. 18. ed. São Paulo: Pensamento, 2002.

ICLE, Gilberto. Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 1, n. 1, p. 9-27, jan./jun. 2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/view/23682/13690>>. Acesso em: 03 jul. 2011.

ICLE, Gilberto. **Teatro e Construção de Conhecimento**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

JAGUARIBE, Beatriz. **O Choque do Real: estética, mídia e cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

JAY, Martin. **Cantos de Experiencia: variaciones modernas sobre un tema universal**. Buenos Aires: Paidós, 2009.

KAKUZÔ, Okakura. **El Libro del Té**. Tradução de María Teresa Solá. Buenos Aires: Ediciones Mondouevro, 1961.

KAKUZÔ, Okakura. Taoísmo e Zenismo. In: **A Filosofia "Materialista" Chinesa**. Tradução de Mario A. Costa. Porto Alegre: Associação Macrobiótica, 1967.

KEHL, Maria Rita. Televisão e Violência do Imaginário. In: BUCCI, Eugenio e KEHL Maria Rita. **Videologias**. São Paulo: Boitempo, 2004.

KLEIST, Heinrich. **Sobre o teatro de marionetes**. Tradução de Pedro Sússekind. Rio de Janeiro: Viveiros de Castro Editora, 2005.

LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Jan/Fev/Mar/Abr, n. 19, p. 20-28. Campinas: Unicamp, 2002.

LEABHART, Thomas. "Je ne vends que des choses chères...". In: PEZIN, Patrick (Org.). **Étinne Decroux, Mime Corporel: textes, études et témoignages**. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003a. p. 231-237.

LEABHART, Thomas. A máscara como ferramenta xamanística no treinamento teatral de Jacques Copeau. **Revista da FUNDARTE** – V. 2, N. 4 (Jul./dez. 2002), p. 4-15. Tradução de Lisa Becker. Montenegro: Fundação Municipal de Artes de Montenegro, 2001. [1994].

LEABHART, Thomas. Paroles de sagesse du vendredi soir. In: PEZIN, Patrick (Org.). **Étinne Decroux, Mime Corporel: textes, études et témoignages**. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003b. p. 431-439.

LECOQ, Jacques. **Le Corps Poétique**. Arles: Actes Sud, 1997.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro Pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Cosacnaify, 2007.

LEHMANN, Hans-Thies. Teatro Pós-dramático, doze anos depois. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 859-878, set./dez. 2013, p. 859-878. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso em: 05 out. 2013.

LEHMANN, Hans-Thies. [Conferência]. V Reunião Científica da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas. São Paulo, 2009.

LEHMANN, Hans-Thies. [Conferência]. Instituto Goethe de Porto Alegre / Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – UFRGS / Coordenação de Artes Cênicas da Prefeitura de Porto Alegre. Porto Alegre, 12 ago. 2010.

LORCA, Federico Garcia. **Jeu et Théorie du Duende**. Tradução do espanhol para o francês de Line Amselem. Paris: Allia, 2012.

MAGRITTE, René. **Écrits Complets**. Paris: Flammarion, 2009.

MASSCHELEIN, Jan. Educando o olhar: a necessidade de uma pedagogia pobre. **Educação e Realidade**. Porto Alegre: UFRGS, V. 33, n.1, Jan./jul. 2008.

MAURO, Karina. La Actuación en el Teatro Posdramático Argentino. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 3, n. 3, p. 669-692. Set./dez. 2013. Disponível em: <<http://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acesso: em 21 ago. 2013.

MNOUCHKINE, Ariane. Entrevistas. In: PASCAUD, Fabienne. **A Arte do Presente**. Tradução de Gregório Duvivier. Rio de Janeiro: Cobogó, 2011.

MNOUCHKINE, Ariane. Entrevistas. In: FÉRAL, Josette. **Encontros com Ariane Mnouchkine**: erguendo um monumento ao efêmero. Tradução de Marcelo Gomes. Rio de Janeiro: Cobogó, 2010.

MNOUCHKINE, Ariane. Entrevista concedida à Fondation Pierre Bergé Yves Saint Laurent. Abril de 2012. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=fr1BYjzQzB8>>. Acesso em: 06 ago. 2013.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Ensaios**: uma seleção. Organização de M. A. Screech. Tradução de Sergio Milliet e Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

MONTAIGNE, Michel de. Da experiência. In: \_\_\_\_\_. **Ensaios**. Tradução de Sergio Milliet. São Paulo: Nova Cultural, 1988. p. 200-224.

MORIN, Edgar. **Amor, poesia, sabedoria**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa. Porto Alegre: Sulina, 2005.

MORIN, Edgar. **Para onde vai o mundo?** Tradução de Francisco Morás. Petrópolis: Vozes, 2010.

MORIN, Edgar. **Os sete saberes necessários à educação do futuro**. Tradução de Catarina Eleonora F. da Silva e Jeanne Sawaya; revisão técnica de Edgard de Assis Carvalho. São Paulo: Cortez; Brasília: UNESCO, 2000.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. **L'acteur rusé**. Traduit de l'anglais par Valérie Latour-Burney. Arles: Actes Sud, 2008.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. **O ator invisível**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

OIDA, Yoshi; MARSHALL, Lorna. **Um ator errante**. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

O'LEARY, Timothy. Foucault, Experience, Literature. **Foucault Studies**, n. 5, p. 5-25. January, 2008. Hong Kong: The University of Hong Kong. (Tradução de Lisa Gertrum Becker não publicada).

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Juventude, experiência e conhecimento em Walter Benjamin: para um novo saber da educação. **Currículo sem Fronteiras**, v. 9, n. 2, p. 242-257, jul./dez. 2009. Disponível em: <[www.curriculosemfronteiras.org](http://www.curriculosemfronteiras.org)>. Acesso em: 30 abr. 2011.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Saber do tempo: tradição, experiência e narração em Walter Benjamin. **Educação e Realidade** [online]. Porto Alegre, 2006, vol. 31, n. 02, p. 61-78. ISSN 0100-3143.

PEREIRA, Marcelo de Andrade. Sob o signo de Satã: configurações do tempo e da experiência na modernidade de Benjamin e Baudelaire. **Trama Interdisciplinar**, São Paulo, n. 1, v. 1, p. 99-112, jan./jun. 2010.

PEZIN, Patrick. **Étinne Decroux, mime corporel: textes, études et témoignages**. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003.

QUILICI, Cassiano Sydow. A experiência da 'não forma' e o trabalho do ator. **Revista eletrônica de Artes Cênicas, Cultura e Humanidades "TERRITÓRIOS E FRONTEIRAS DA CENA"**. Ed. 01, ano 03. São Paulo, ECA/USP, 2006. – ISSN 1806-406X. Disponível em <<http://kinokaos.net/tfc/geral20061/pdf/cquilici.pdf>>.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. Tradução de Mônica Costa Netto. São Paulo: EXO Experimental Org.; Editora 34, 2009.

RYNGAERT, Jean-Pierre. **Jogar, representar**. Tradução de Cássia Raquel da Silveira. São Paulo: Cosacnaify, 2009.

SÁNCHEZ, José A. **Prácticas de lo real en la escena contemporánea**. Madrid: Visor Libros, 2007.

SARAMAGO, José. **O conto da ilha desconhecida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SIEFFERT, René. Notes. In: ZEAMI. **La tradition secrète du nô**. Traduction et commentaires de René Sieffert. Paris: Gallimard/Unesco, 1960.

SILVEIRA, Patrícia dos Santos. **O Texto que Nasce do Corpo**: relações entre escrita e oralidade na construção do texto teatral. 2012. Disponível em: <[http://www.ceart.udesc.br/ppgt/dissertacoes/2012/patricia\\_dos\\_santos.pdf](http://www.ceart.udesc.br/ppgt/dissertacoes/2012/patricia_dos_santos.pdf)>. Acesso em: 03 ago. 2013.

SONTAG, Susan. **Contra a interpretação**. Tradução de Ana Maria Capovilla. Porto Alegre: L&PM, 1987.

SOUM, Corinne. Decroux l' insaisissable. In: PEZIN, Patrick (Org.). **Étinne Decroux, mime corporel**: textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003a.

SOUM, Corinne. Petite histoire d' une grande transmission. In: PEZIN, Patrick (Org.). **Étinne Decroux, mime corporel**: textes, études et témoignages. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretemps éditions, 2003b.

STANISLAVSKI, Konstantín. **El trabajo del actor sobre sí mismo en ele processo creador de la vivencia**. Traducción de Jorge Saura. Barcelona: Alba Editorial, 2007.

SUZUKI, Diasetz T. Introdução. In: HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. Tradução de J. C. Ismael. São Paulo: Pensamento, 2002. p. 9-13.

VALÉRY, Paul. **Le bilan de l' intelligence**. Paris: Allia, 2012.

WILSON, Robert. **Voom Portraits** (Exposição) – 2007.

WILSON, Robert. **Catálogo da exposição Video Portraits**, realizada em Porto Alegre, no Santander Cultural, 2010.

ZEAMI. **La tradition secrète du nô**. Traduction et commentaires de René Sieffert. Paris: Gallimard/Unesco, 1960 (1400-1424).

## **APÊNDICES**

## Apêndice A – Roteiro Descritivo do espetáculo *Cinco Tempos para a Morte*

### Cena 1 - Os pensadores

Quando o público entra, quatro atores — três mulheres e um homem — estão no palco, na penumbra. Realizam movimentos e deslocamentos sutis. Não se relacionam diretamente. A luz ilumina o palco. Ouve-se uma música. Agora os deslocamentos colocam uns em contato com os outros. A sensação é de que se apoiam mutuamente. Parece tratar-se de uma situação de perda. Sai uma das atrizes. Chega outra atriz. Abraça cada um e depois todos se abraçam. Os quatro atores se voltam para um grande armário que ocupa todo o fundo do palco. Tentam abrir as portas do armário. Não conseguem. Ouvem a voz de uma tia mais velha, senil, que se trancou dentro do armário.

### Cena 2 - Tia Odila

A primeira frase da velha tia é: “Pronto, Papai. Eles ainda não rezaram”. Os quatro se olham e rezam *Santo anjo do senhor*, atendendo ao pedido da velha tia, que então abre a porta do armário e sai dele. De braços dados com o sobrinho, pergunta por alguém que ela espera chegar. As sobrinhas entram no armário como a recordar as brincadeiras de quando eram crianças que aconteciam dentro desse móvel da família. O sobrinho e a tia também voltam para dentro do armário.

### Cena 3 - Diva 1

Sai do armário uma mulher, figura grande e extravagante. Ela é artista. Fala em espanhol. Chama por Alma. Alma, uma serviçal, entra na cena. A artista reverencia o palco. Fala de lembranças de quando se apresentava e dos fãs que lhe levavam flores. Pede um chá. Alma sai de cena. A mulher canta *La golondrina*. Alma volta com o chá e alterna olhares de admiração e preocupação com a outra. A artista finalmente percebe sua presença e ao levar a xícara aos lábios sente o cheiro de anis. Devolve o chá. Odeia anis. Pergunta se Alma quer matá-la e a acusa de tentar fazê-lo. O armário entra em movimento de rotação, empurrado pelos outros atores de forma a tirar as duas mulheres da cena.

### Cena 4 - Depoimento Celina

Foco na atriz que representou a tia, já desfeita daquela caracterização. A atriz faz um depoimento pessoal de um fato da sua infância que motivou a criação do personagem da tia que fala com Deus, chamando-o de papai.

### Cena 5 - Cortejo 1

Todos os atores saem em cortejo solenemente por uma das portas do armário.

Carregam um estandarte com a foto de um casal como representação de antepassados, uma colcha de crochê e enormes guarda-chuvas invertidos na parte que se arma. Param e começam a cantar e a dançar uma música sobre a vida e a morte. Saem de cena.

#### Cena 6 - Menino 1

Um menino vestindo um camisolão dança em cena, ao som de uma música triste.

#### Cena 7 - Maria

Cantando duas meninas movimentam o armário em nova rotação. Saem do armário outras duas meninas, uma de cada vez. Elas brincam e cantam e se revezam, entrando e saindo do armário. Uma delas fica sozinha. Procura pelas outras e não as encontra. Até que barulhos de vozes de dentro do armário começam a apavorá-la. Um homem vestindo uma batina abre a porta e pede por fígado. Tranca-se de volta no armário. A menina fica acuada, mas bate à porta pedindo para entrar. Dois módulos das extremidades do armário são separados do todo. Atores movimentam esses compartimentos. Num deles está a figura masculina, que veste a batina, comendo algo com cor de sangue com as mãos. No outro a mulher grande e extravagante que não quis o chá de anis. Parece morta. Está com uma coroa de flores na cabeça. A menina fica em frente ao pai. Promete fazer o que o pai quer. Ele pede fígado. A menina vai ao compartimento onde está a mulher. Retira o fígado das mãos do cadáver e o leva ao pai, que vem ao seu encontro. Tensão. A menina fica cabisbaixa. O pai a empurra para dentro do armário por uma das portas.

#### Cena 8 - Diva 2

Diva, a mulher extravagante, sai do compartimento, retira a coroa da cabeça, diz à Alma que a morte não lhe cai bem. Pergunta pelos atores, a quem está curiosa para conhecer. Alma traz uma atriz e depois um ator. Ambos têm um lenço sobre o rosto que vela suas faces. Diva narra os acontecimentos. Alma dirige os atores. A mulher confunde o quer representado. Primeiro é uma cena de encontro amoroso no campo, depois é uma situação de descoberta do seu filho de não ser filho de quem pensava. Alma muda o rumo da direção para atender aos pedidos confusos da mulher. A cena é entrecortada. O ator e a atriz saem da cena ao representarem a mulher e o pai dela em um encontro público, no qual ele estava embriagado e agia com violência. Alma e a mulher também saem de cena, com a mulher falando da beleza da fraternidade presente no teatro, da reunião presente no trabalho coletivo, ao mesmo tempo em que obriga Alma a fazer a limpeza do palco.

#### Cena 9 - Velha 1

Barulhos infernais ecoam do armário que restou no centro do palco. Uma velha,

com um guarda-chuva, sobe no armário e espia. O armário é separado em módulos, cinco ao todo, dois dos quais já foram levados aos lados do espaço cênico. Todos os módulos se movimentam independentemente. Pessoas fogem e se escondem atrás desses módulos. Um homem com vestimenta tipo toga e chapéu esquisito em forma de guarda-chuva invertido sai pela porta de um dos módulos. Procura pela velha. Quando a encontra três dos módulos formam uma espécie de carrossel. Movendo-se nesse carrossel o homem e a velha iniciam um diálogo estranho sobre os mistérios da morte. A velha não quer morrer nunca, e negocia um pacto com o homem para postergar o máximo a sua morte. O homem diz para ela construir uma igreja e lhe assegura que ela só morrerá quando a igreja ruir. Ela aceita. O que antes era o armário se transforma em uma igreja. Saem de cena.

#### Cena 10 - Menino 2

O menino de camisolão retorna a cena. Está acompanhado por uma senhora elegante, que carrega uma sombrinha branca. Brincam ao som da mesma música e saem de cena.

#### Cena 11 - Depoimento Gisela

A atriz narra um hábito desenvolvido por seu pai, influenciado pela história mitológica de Caronte, o barqueiro do rio das Almas.

#### Cena 12 - Pronto Papai

De dentro do armário, ouve-se novamente a voz da tia que fala com Deus. Ela conta de uma visita de Celina e sua mãe. Finaliza dizendo: Pronto papai.

#### Cena 13 - Cortejo 2

Todos os atores saem em cortejo por uma das portas do armário. Carregam um estandarte com a foto de um casal como representação de antepassados, uma colcha e enormes guarda-chuvas e cantam sobre a vida e a morte. A luz apaga.

#### Cena 14 - Carlos

A luz acende. Um homem e uma mulher. Ela parece reconhecê-lo. Chama-o de Carlos. Ele está indiferente a ela. Ela pede desculpa por mentiras feitas no passado. Ele diz não ser Carlos, não ser mais Carlos. E vai embora. Ela sai visivelmente perturbada pelo encontro.

### Cena 15 - Depoimento Dedy

A atriz conta dos casamentos dos seus pais.

### Cena 16 - Cortejo 3

Todos os atores saem em cortejo por uma das portas do armário. Carregam os mesmos objetos que antes e cantam a mesma canção sobre a vida e a morte, dessa vez com mais entusiasmo, quase com alegria. Ao saírem de cena, o ator desce um dos módulos deixando-o deitado no palco, e a mulher que carrega a colcha deita-a no chão e, ajoelhada sobre ela, põe-se a costurá-la.

### Cena 17 - Costureira 1

Chega uma mulher de vestido marrom e com um guarda-chuva preto. A costureira não vê a mulher só ouve sua voz e vê o guarda-chuva pairando no ar. A voz pede que ela conserte o guarda-chuva. Assustada faz o que a voz pede. Ao receber o guarda-chuva costurado a voz pergunta quanto deve pelo serviço. A costureira diz que nada, mas ao entender que a voz é a voz da morte pede o favor de ser comunicada antes de chegar a sua hora. A voz concorda e sai com o guarda-chuva.

### Cena 18 - Engole Ele

O ator entra em cena, veste um paletó e porta uma máscara de cabeça de pássaro; leva uma flor vermelha na mão. Dança enquanto um coro de vozes femininas canta o refrão de um samba antigo: “engole ele, engole ele paletó, engole ele paletó que o dono dele era maior”.

### Cena 19 - Diva 3

Alma entra e coloca o ator no seu lugar. Busca a atriz, que também está com uma máscara de cabeça de pássaro, e coloca-os lado a lado. Alma sai e traz Diva e a ajuda a subir num plano elevado. Diva fala da saudade da beleza de Paris. Alma esclarece-lhe que nunca fora a Paris. A mulher então se dá conta que está confundindo sua vida com a de uma personagem de *La Bohème*, uma ópera que representou. Os atores representam as personagens mencionadas por Diva. Trocam de personagens quando Alma assinala que a mulher confundiu aquela ópera com *Carmen*. A mulher segue misturando as pessoas que fizeram parte de sua vida pessoal com as personagens que representou. Fala do pai, do irmão, do filho e vai se confundindo mais ainda. Lembra das vítimas de ditaduras, pessoas que eram consideradas desaparecidas e não mortas. Conclui que a ditadura matou a morte. Fala do desaparecimento do filho. Chora e totalmente confusa pede que Alma a leve embora dali. Os atores que ficam em cena retiram as máscaras de cabeça de pássaro. O ator oferece uma flor para a atriz. Ela devolve a flor para ele. Numa alegoria aos desaparecidos, um dos módulos do armário vem até o ator e o

carrega com violência. Nesse momento ele deixa cair a flor. A atriz pega a flor e sai de cena.

#### Cena 20 - Depoimento Thiago

O ator narra a morte natural da avó que foi presenciada por ele quando criança.

#### Cena 21 - Costureira 2

A morte vem buscar a costureira. A costureira não quer ir com a morte. Alega que não foi avisada conforme combinaram. A morte diz que voltará em sete dias.

#### Cena 22 - Depoimento Ciça

A atriz narra um sonho que teve com o avô logo após a morte dele.

#### Cena 23 - Menino 3

Voltam à cena o menino que dança, a mulher elegante e agora também uma mulher que vela atenta e intensamente o leito do menino. O menino é levado pela mulher elegante. A mulher que vela, treme emudecida de dor.

#### Cena 24 - Final

Retornam os personagens da primeira cena. Colocam os demais módulos do armário na posição horizontal formando uma passarela. A morte e a costureira cruzam a cena sobre a passarela. Seguem-nas a velha que construiu a igreja e sua morte. Ao fim Diva os acompanha. Todos cantam a canção medieval *Dime robadora*, enquanto muitos guarda-chuvas pretos descem lentamente do teto. A luz vai diminuindo e se apaga.

## Apêndice B – Manifesto da Gisela

### MANIFESTO DA GISELA

QUE TODOS OS INCONTÁVEIS E INCESSANTES APELOS RECOLHAM SUAS METRALHADORAS IMPIEDOSAS DE SOLICITAÇÕES E CEDAM ESPAÇO AO DESFRUTAR DA VIDA.

QUE O SENHOR TEMPO SE COMPADEÇA DOS SERES HUMANOS E DÊ LUGAR À PREGUIÇA MATINAL, AOS BANHOS DE IMERSÃO, À CUMPLICIDADE DA TROCA DE LEITURAS EM ALONGADOS E PRAZEIROSOS DESJEJUNS, AOS PASSEIOS DESBRAVADORES DAS VERDEJANTES PAISAGENS, AOS AROMAS DELICIOSOS QUE NOS CONVIDAM A IMAGINAR CENAS DE FELICIDADE, AO DELEITE DE SENTIR A BRISA E O CALOR DO SOL ACARICIANDO A PELE, ÀS GARGALHADAS DOS GRACEJOS SEM PROPÓSITO, AO ENCONTRO DAS PUPILAS QUE APROXIMA E DEVOLVE A SENSAÇÃO RECÍPROCA DE CONFORTO, À TRANQUILIDADE DO TRABALHO BEM FEITO, À SEGURANÇA DE SEGURAR A MÃO DO OUTRO, AO GOSTO INEQUÍVOCO DE SE ARRISCAR EM NOVAS SEARAS E SE SURPREENDER EM DESCOBERTAS DE SI E DO MUNDO, AO GOZO DE MUITOS BRINQUEDOS REALIZADOS EM GRUPO, EM DUPLAS OU SOZINHOS, AO AMOR GENEROSO E MEREcido, AO DESFRUTE DO AQUI E AGORA DE CADA EXPERIÊNCIA COM QUE SOMOS BRINDADOS.

QUE TODOS TENHAM DO BOM E DO MELHOR. QUE O CUIDADO SEJA UMA POLÍTICA COMUM. QUE A LIBERDADE DE UM NÃO MATE A LIBERDADE DO OUTRO. QUE A SAUDADE ACHE UM CAMINHO DE VOLTA. QUE O MEDO SEJA ACOLHIDO, COMPREENDIDO E SOPRADO PRA LONGE. QUE SEJAMOS SEMPRE SAUDÁVEIS. QUE A FÉ DO CRESCIMENTO ALIMENTE NOSSAS ALMAS. QUE A FICÇÃO NOS ALIMENTE E A IMAGINAÇÃO NOS ILUMINE. QUE AS OPORTUNIDADES DE ENCONTROS SE MULTIPLIQUEM. QUE HAJA SEMPRE MOTIVOS DE FESTEJAR A EXISTÊNCIA.

## **ANEXOS**

ANEXO A - Ficha técnica de *Cinco Tempos para a Morte*, como a apresentamos no programa do espetáculo

**USINA DO TRABALHO DO ATOR**  
apresenta

**5 TEMPOS PARA a MORTE**

**Ficha Técnica**

**Elenco** – Celine Alcântara, Ciga Reckziegel, Dedy Ricardo, Gisela Habeyche e Thiago Pirajira

**Figurinos e cenografia** – Chico Machado

**Acessórios cênicos** – Marco Fronckowiak e Maura Sobrosa

**Marcenaria e montagem de cenário** – Marcelo Moreira e Alexandre Moreira

**Serralheria** – Jose Paredes

**Iluminação** – Bathista Freire

**Costuras** – Etolza Consul

**Preparação vocal** – Marlene Goldanich

**Músicas** – Flávio Oliveira

**Oboé** – Viktoria Tatur

**Violão** – Luciana Prass

**Flauta** – Claudia Schreiner

**Fagote** – Fabio Mentz

**Gravação e mixagem** – Fabio Mentz

**Produção executiva** – Anna Fuão

**Assistência de direção** – Shirley Rosário

**Direção** – Gilberto Icle

**Agradecimentos** – Administração e funcionários da Cia. de Arte, José Armando Paschoal e Phoenix Eventos, Departamento de Arte Dramática/UFRGS, Marcelo de Andrade Pereira, Carmem Lenora, Humberto Vieira, Rô Cortinhas, Virginia Icle, Sebastião Santos Rosário.

**Usina** – Local destinado à produção de energia.

**Trabalho** – Aplicação das forças e faculdades humanas para alcançar um fim.

**Ator** – Agente da ação.

**Site** - [www.utateatro.com.br](http://www.utateatro.com.br)  
**E-mail** - [utateatro@yahoo.com.br](mailto:utateatro@yahoo.com.br)

**Realização**

**Apoio**

**Financiamento**

UFRGS  
POVO ALGARVE  
Linha 1500

## Anexo B – Texto da *Diva*

CENA 1 *DIVA* - de 9:00 a 13:00 no marcador do DVD em anexo.

*Diva* (D) (sai de uma porta de um grande armário e entra no palco) - ¿Alma? ¿Almita?

(Observa todo o espaço) Alma, venid! (Alma entra)

D - Ah, ahí estás! Decime por favor adonde están los actores. ¿Qué?

(Alma cochicha algo no seu ouvido)

D - Sí. En el almuerzo hasta quedarse panzudos y ¡Yo aquí, trabajando! ¡Sí! ¿Sabes qué? Yo con esos *figurantes*, como hablan vosotros, los tengo hasta aquí, ves, hasta este punto (faz un gesto com a mão de mostrar uma linha horizontal acima da testa). Estoy llena, llena! ¡Por suerte no todo son dolores! ¿Sabes que me acuerdo ahora? Aquel muchachito que se sentaba ahí adelante. ¿Te acuerdas? Aquel que era psiquiatra, o psicólogo, o periodista. Bueno, aquel que llenaba el camarín de flores. No solo el camarín, porque hasta en el pasillo había que poner las flores, tantas flores. Y no era solamente el. ¡Hay muchos otros que me llenan de flores! Todos los días, sí. Hay cantidad de flores. ¡Eso me encanta! ¿Sabes que? Cuando estoy aquí Yo siento que hay lucecitas que están en la mirada de uno, ¡Yo siento! La gente que me mira tiene la luz en los ojos y esa luz viene hasta mí y en un momento ¡Yo soy luz también! Y eso Yo lo siento por la sangre y hasta me pone la piel de gallina. (Alma faz um sinal de não entender) ¿Piel de gallina? Es como el erizo del mar, ¿sabeis? Que hace pic, pic, pic, pic, pic.

Alma - (Repete o gesto) pic, pic, pic, pic, pic.

*Diva* - ¡Ay, Alma! Eso me emociona tanto que hasta me seca. ¿Me traerías un tecito, querida, sí? (para o público) Yo intento hace meses una canción, pero no lo logro, no me viene más. Entonces no me quiero frustrar, me voy a otra. ¿Como era? Ay, sí! (canta) Adonde irá, veloz y fatigada, la golondrina que de aquí se va o si en el viento se hallará extraviada, buscando abrigo y no lo encontrará. (Alma lle entrega, finalmente, a xícara de chá). Gracias.

¿Pero anís? ¿Anís para mí? ¿Estáis segura? ¿No sabéis que el anís me provoca ruidos adentro? Y Yo con eso y lo maniática que soy me pongo para morir. ¿Me quieres matar? ¿Alma, me quieres matar con el té? ¡Alma, que valor matarme con el té! (Saem de cena).

CENA 2 *DIVA* - de 22:36 a 30:20 no DVD em anexo.

(Diva está de pé, dentro de uma grande caixa vertical à direita do palco, tem uma coroa mortuária de flores em volta da cabeça. Quando a luz se acende sobre ela, abre os olhos).  
 ¡La muerte no me conviene! (Sai da caixa). Seguro que no. ¿Alma? ¿Sabes qué? Me he dado cuenta de que no estoy lista. No estoy verdaderamente lista para nada de eso. ¿Sabes? En verdad, la temo un poquito. Y además, eso no me parece bien porque Yo trabajo hace tantos años en teatro, ¿les parece bien que Yo haga la momia? ¿Yo la momia? ¡No es posible eso, voy hablar con la producción! ¡Alma, venid! (Alma aparece)  
 ¡Y además con eso van a pensar que soy mejicana! ¡Y Yo no soy mejicana! ¡Anda, sácalo de ahí! (Alma retira a coroa da sua cabeça) ¡Ah, por Dios, eso es la muerte! No querida, eso no es para mí. Esto hay que dárselo a la otra actriz que me va hacer a mí. ¿Y adonde está ella? Quiero verla. ¡Sabes si es así encantadora como Yo soy, y guapa, y elegante como Yo soy y si tiene *aplomb*! (Alma abre as portas dos armários procurando a atriz) No, ahí no me parece, ¡intenta el otro! ¡Quiero ver la pinta que tiene! ¡Déjame ver! (Alma abre a porta e se vê uma mulher com o rosto coberto com um lenço). ¡No! ¿Me va hacer a mi? (Alma traz a mulher para frente). ¡No lo creo! ¡Ay la pobre! ¡Pobrecita! ¡No tiene presencia! ¡No tiene nada! No sé qué: inventa algo; haz una mano. A ver si gana vida. (Alma levanta um braço da atriz) El otro. Inventa un movimiento, a ver si vive. (Alma levanta o segundo braço e põe a atriz em um movimento de balançar os braços para um lado e outro). Y además hoy es un día muy especial, porque Yo me voy a encontrar con mi amor. ¡El actor, Alma! ¿Donde esta el actor? ¡Anda búscalos! (A atriz segue balançando os braços para os lados, cada vez mais rapidamente) ¡No querida, cálmate! ¡Tranquila! ¡Tranqui! ¡Suave, sí, con elegancia! ¿Ves? ¡La velocidad es fatal para la presencia! ¿Y el actor viene? (Alma traz o ator para a frente do palco, o coloca do outro lado da cena) ¡Pero Yo no me enamoraría de un tipo como el jamás en mi vida! ¡No sé qué: haz algo! ¡Dale, nena! (Alma bate no peito do ator, que o empina) ¡Bueno! Parece que la postura le cayó bien para él! Entonces que estaba en eso. ¡Era un día de primavera especial, había un sol brutal de lindo! Y estaba toda la primavera, las flores, flores, flores y el olor de las flores. (Alma deita flores ao chão) ¡Si! ¡Que bien! Lindas las flores. Y hasta pajaritos había. (Alma começa a piar) Y Yo estaba contentísima esperándole y el venia guapísimo a caballo. (Alma diz continuamente "pocotó, pocotó, pocotó, pocotó" e coloca o ator a mimar o galopar). Ay, no, disculpame, no era eso, ¡no! Ahora me di cuenta de lo que escuchaba era el ruido de la moto. El venia en la moto. (Alma passa a imitar o som

do motor da moto e muda a posição dos braços do ator, que passa a fazer um gesto como de acelerar una motocicleta). El venia, bajaba de la moto y ¡me abrazaba con pasión! (O ator mima com muita economia todos esses gestos e abraça a atriz em volta do pescoço) ¿Así? ¡No! ¡Hay que tomarme por la cintura y con fuerza, que a mí me encanta cuando me toman con fuerza! (O ator repete o gesto, dessa vez abraçando a atriz pela cintura e com força e ela se deixa cair para trás).

¡Ahí si, si, si! Ay no, no, no era eso. No era tampoco así la cosa. Hay si, era que Yo estaba en mi habitación por la mañana delante del espejo, peinándome, como suelo hacer todas las mañanas. (O ator retoma o outro lado do palco). Sí, porque para tener un pelo lindo como este, hay que cuidárselo bien. Entonces que me peinaba, peinaba y ¿sabes qué? Escuchaba era mi hijo que venía. Y el pobrecito lloraba, ¡hay como lloraba! (Alma começa a fazer o som do choro). Si, lloraba mucho. ¿Y sabes por qué? Porque tenía la carta en la mano. (Alma começa a procurar nos bolsos uma carta) Y por esa carta ah sabido que no era hijo de su papá, sino que era hijo del otro y eso le destrozó el corazón. Entonces que el lloraba y Yo me quería morir. El lloraba y Yo moría y el lloraba y Yo... ¡No! ¡No era nada de eso! Lo que era, ahora que me di cuenta, era que Yo estaba delante de un hotel, adonde suele ir la gente más famosa, más coqueta, que tiene la guita. Entonces que este hotel estaba lleno de gente importante y Yo estaba ahí por eso, porque quería mirar y ser mirada, mucho más ser mirada que mirar. Entonces que estaba ahí y tenía una cita importante y mi papá se enteró de eso, Y vos sabéis que mi papá tomaba un poquito. Y siempre que tomaba se quedaba un poquito violento. Entonces que el venía y Yo pensé ¿que voy hacer para que el no me pegue? Y me puse de rodillas para pedirle por favor, papá, no lo hagas. Pero igual el llegó me tomó por el pelo y me arrastró. (O ator arrasta a atriz para fora de cena) ¡Ay, qué vergüenza! ¡Que vergüenza! ¡Este fue el peor día de mi existencia! Si no fueran mis contactos Yo estaría ahí, tirada, sin trabajo, ¡sin nada! (Alma se compadece e vem abraçar Diva, que a empurra). ¡No, querida, Yo fui al peluquero hoy! ¡No te enojés, pero la plata no está para ser quemada! Vos sabéis, la gente de teatro, como es la cosa. Sí, porque uno trabaja siempre, trabaja mucho. Por suerte no trabaja solo, porque hay una cantidad de gente que trabaja para que uno esté sobre el escenario. Donde miras, hay gente que trabaja, ¡eso es lindo! ¡Y somos todos como una familia! Esa cosa que tenemos que nos unimos y todos sentimos que es importante estar ahí, hacerlo. ¡Eso devuelve una satisfacción! Lástima que los ayudantes del escenario justamente hoy no hayan venido. No vinieron, Alma. (Aponta as

flores que Alma deve recolher do palco) Si, querida. ¡Hazlo y hazlo bien! (Alma emburrada se põe a juntar as flores do chão) Que mi mamá cuando Yo era joven me lo decía que todo lo que merece ser hecho se lo merece ser bien hecho. A ver la carita, sí, porque ¡avinagrada no vale hacerlo! Hay que hacerlo con amor, con la sonrisa puesta. ¿Ves? ¡Uno está entero o no está! (Pede que Alma sorria e ela o faz). Sí, eso te va a salir mejor. Toda la vida cambia cuando uno aprende a sonreír. Venid que te cuento. No sabéis lo importante que es una sonrisa. (Saem de cena).

CENA 3 *DIVA* - de 51:30 a 57:50 no DVD em anexo.

O *Ator*, dessa vez com uma cabeça de pássaro no lugar da sua cabeça, dança no palco; *Alma* o para e tira de um armário a *Atriz*, também com uma cabeça de pássaro no lugar da própria cabeça. Coloca-os lado a lado, para buscar *Diva* e ajudá-la a subir num praticável.



**Imagem 14 – Thiago Pirajira, Celina Alcântara, Ciça Reckziegel e Gisela Habeyche em *Cinco Tempos para a Morte*. Agosto de 2011. Foto de Shirley Rosário.**

Diva - ¿Alma, ahora soy Yo?

Ah, que bien, porque ¡Yo estoy recontenta! ¿Sabes por qué?

¿Quieres que te lo cuente o prefieres adivinarlo? Lo que ha pasado era que Yo estaba en París, ¡sí! ¡París! ¡Ah, las calles de París, la gente de París! ¡Las lucecitas de París y los olores de París! ¡Ah, por Dios! (Alma acena negativamente com a cabeça)

¿No? ¿No qué? ¿No he estado en París? ¿Nunca he estado en París? ¿No?

Ay sí, no era Yo, sino que era *Mimí*, mi personaje en *La Bohème*. La pobrecita, con la tos que tenía (Alma começa a tossir), de la tuberculosis que me iba a matar. Por suerte estaba el poeta, mi amor. Tenía frío como Yo, estaba hambriento como Yo, pero me amaba. ¿Y el frío? Que frío bárbaro que hacía, un frío brutal. Hacía tanto frío, pero tanto frío que hasta nevaba (jogo pedacinhos depapel do alto do praticável).

¡Nevaba poquito, pero nevaba!

(Alma acena que não com a cabeça). ¿No? ¿Que era entonces lo que se pasaba? (Alma faz um gesto de baile flamenco. A partir daí o ritmo se acelera). Ay, sí, era la Carmen! La gitana que trabajaba en la fábrica de los puros. Ella tenía una satisfacción de movimientos que hechizaba todos los hombres. O sea que a todos los hombres del mundo, ella los quería. No era como Yo que solo quiero a los importantes. No, ella quería a todos los hombres, hasta este *Don José*, que no es importante. Ella hacía así (mostra o movimento dos quadris) y todos la querían. No sé porqué. (Alma novamente faz que não com a cabeça). ¿No? ¿Que era? Ay, sí! Era mi vida! Yo soy tan importante, pero tan importante que hasta el general hizo un homenaje para mí: ¡una mascarada divina! (Alma faz que não outra vez). ¿Era general, no? ¿Coronel? ¿Era del ejército? ¿Marina? ¿Aeronáutica? ¡No! Era mi hijo! Mi hijo que se había ido y Yo preguntaba a esa gente asquerosa adonde el estaba y nadie me contestaba. Y Yo necesitaba saber de él y les llamaba por el teléfono y les escribía y les preguntaba y nadie me podía contestar. Yo necesitaba saber de él.

Alma interrompe gritando uma frase em alemão.

Diva se cala. Depois em um tom muito diferente diz: La dictadura ha matado la muerte. Ay, Alma, estoy un poco desubicada, ¿me ayuda, sí? Ay, Almita, no sé cómo, Yo le llamé, Yo iba a su oficina porque íbamos a salir. Y Yo preguntaba a la gente adonde estaba el. ¿Sabes que me contestaban? De-sa-pa-re-ci-do. ¿Como desaparecido? ¿Como puede la gente estar en un momento y en el otro no estar? No era solamente él, Alma. En Sudamérica entera, toda la gente, tanta gente, eran jóvenes y gente mayor. ¿Y sabes qué? No había cuerpos. No estaban muertos. ¿Te das cuenta? No morían. La gente estaba desaparecida. Yo no puedo comprender como la gente puede desaparecer.

Sabes, no me siento bien. ¿Le parece bien si tomo la medicación ahora? ¿No me va interrumpir el tratamiento? (Alma a conduz pelas mãos e com cuidado para fora de cena através de uma porta do armário. Depois Alma tira dessa mesma porta a cruz que marcava uma igreja e sai também por ela. Quando a porta bate os dois atores tiram as cabeças de pássaros e a música entra. É a primeira vez que se vê seus rostos. Eles se olham. Ele toma uma flor do bolso, inala seu perfume e a entrega para ela, que também a cheira e depois a devolve para ele. Uma unidade do armário se move até ele e o retiram com violência de cena. Ela se vira e ele não está mais lá. Ela recolhe a flor caída no chão e deixa o palco).

**Anexo C – DVD *Cinco Tempos para a Morte***