

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO

(UNIRIO)

PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPGAC

JEFFERSON LYRIO CRUZ ZELMA

UMA ATUAÇÃO HESTRANHA

Intimidade, alteridade, silêncio e convivência no processo criativo dos Hanimais

Hestranhos

Rio de Janeiro

2022

JEFFERSON LYRIO CRUZ ZELMA

UMA ATUAÇÃO HESTRANHA

Intimidade, alteridade, silêncio e convivência no processo criativo dos Hanimais
Hestranhos

Dissertação apresentada em abril de 2022 ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Tatiana Motta Lima

Rio de Janeiro

2022

Catálogo informatizado pelo(a) autor(a)

LZ49 Lyrio Cruz Zelma, Jefferson
Uma Atuação Hestranha - Intimidade, alteridades,
silêncio e convivência no processo criativo dos
Hanimais Hestranhos / Jefferson Lyrio Cruz Zelma. -
- Rio de Janeiro, 2022.
180

Orientadora: Tatiana Motta Lima .
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do
Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação
em Artes Cênicas, 2022.

1. Atuação. 2. Percepção. 3. Ação. 4. Contemplação.
5. Convivência. I. Motta Lima , Tatiana , orient.
II. Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Letras e Artes – CLA
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – PPGAC

***Uma Atuação Hestranha:
intimidade, alteridade, silêncio e convivência no processo
criativo dos Hanimais Hestranhos***

POR

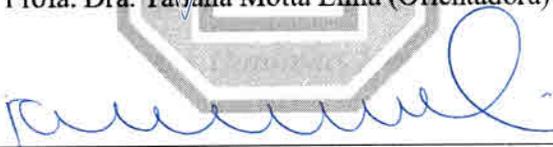
Jefferson Lyrio Cruz Zelma

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

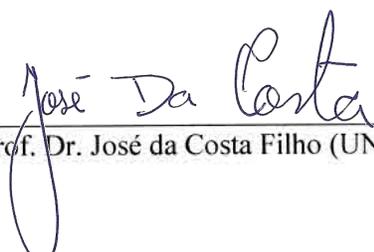
BANCA EXAMINADORA



Prof. Dra. Tajana Motta Lima (Orientadora)



Prof. Dr. Fernando Antonio Mencarelli (UFMG)



Prof. Dr. José da Costa Filho (UNIRIO)

A Banca considerou a Dissertação: **APROVADA**

Rio de Janeiro, RJ, em 28 de abril de 2022

*

Dedico este trabalho a todas as formas e configurações de coletivo, de grupo, de comunidade, de família, de encontro e de relações.

*

AGRADECIMENTOS

Agradeço, logo de início, aos Hanimais Hestranhos como coletivo, que é motivo e matéria desta dissertação, pela construção de uma experiência regada de fortes memórias, pelo que fizemos *juntos*, por todo afeto que oferecemos uns aos outros, pelos encontros fecundos de trabalho – também por aqueles mais penosos – e pelas transformações que atravessei, graças as nossas aventuras.

Agradeço também separadamente a cada integrante do grupo:

À Tatiana Motta Lima, que compartilhou conosco todo um universo de pesquisa, onde plantei as sementes desta dissertação; sou grato não só pelo interesse e pela confiança durante os anos de investigação em coletivo, mas também pela generosidade, cuidado e atenção dispensados na função de orientadora deste trabalho; ademais, muito me alegra que, para além da relação de trabalho, sejamos parceiros e amigos. No fim das contas, é isso que faz a diferença.

À Bruna Trindade, por suas numerosas proposições em sala de ensaio, que me ensinavam coragem, curiosidade, entusiasmo e singularidade.

Ao Leonardo Samarino, pela escuta sempre disponível; pela paciência e delicadeza com que me auxiliou no processo seletivo do mestrado.

À Renata Asato, por compartilhar um tanto de sua pesquisa nos ensinando a sentar na calma e a perceber a condição efêmera de beleza e da tristeza de todas as coisas que passam.

Ao Matheus Gomes da Costa, por experimentar os primeiros jogos e partilhar dos primeiros momentos construindo as memórias mais remotas que tenho dos Hanimais.

Agradeço também a todos que contribuíram direta ou indiretamente para as investigações dos Hanimais Hestranhos.

Serei sempre grato a Jefferson Zelma e Sheila Zelma, pelo apoio incondicional sem o qual eu não teria chegado até aqui; por todo amor que nunca deixei de encontrar nos seus gestos paternos.

Para finalizar, agradeço à Tchuskka, minha parceira de vida, quem mais soube dos meus percursos íntimos durante a escrita deste trabalho, e quem mais me ajudou – de inúmeras e distintas maneiras – a seguir em frente nos momentos de insegurança e cansaço. Obrigado por me oferecer a leveza e o conforto de me sentir em casa ao seu lado.

RESUMO

ZELMA, Jefferson Lyrio Cruz. **Um Atuar Hestranho - Intimidade, alteridade, silêncio e convivência no processo criativo dos Hanimais Hestranhos**. 2022. 180 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Esta dissertação trata da experiência que vivenciei como ator pesquisador no grupo de pesquisa em artes da cena Hanimais Hestranhos. Ao retomar as memórias das investigações realizadas junto a este coletivo, conduzido pela professora Tatiana Motta Lima, deseja-se observar onde, no nosso trabalho, encontramos aberturas para uma atuação que opera através de forças distintas daquelas ditadas pelo poder dominante, forças distintas daquelas que engendram modos de subjetivação mais assujeitados aos quais estamos submetidos a todo momento, já que predominam nas formas de vida do cotidiano. O alargamento das temporalidades da cena, os tempos de contemplação, o lugar transitório entre espaço interno e externo, a noção de convivência, a ideia de uma ação menos voluntarista, o refinamento da percepção, são temas e práticas que permearam nossa pesquisa e que serão desenvolvidos durante este trabalho. Da mesma maneira, serão resgatados os embates e dificuldades que encontramos enquanto buscávamos aquilo que chamamos, às vezes, de um atuar hestranho.

Palavras Chave: Atuação; Percepção; Ação; Contemplação; Convivência.

ABSTRACT

ZELMA, Jefferson Lyrio Cruz. **A Weird Acting - Intimacy, otherness, silence and coexistence in Hanimais Hestranhos's creative process.** 2022. 180 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

This dissertation deals with the experience I had as a researcher actor in the performing arts research group Hanimais Hestranhos. When resuming the memory of the investigations accomplished within this collective, conducted by professor Tatiana Motta Lima, it is desired to observe where, in our work, we found overtures to a performance that functions through different forces than the ones dictated by the dominant power, different forces than the ones that engender more subjected modes of subjectivation to which we are subjected to at all times, since they predominate in our quotidian life forms. The scene's temporality enlargement; the contemplation periods; the transitory place between internal and external space; the coexistence notion; the idea of a less voluntarist action, the refinement of the perception; these are all themes and practices that permeated our research and that will be developed during this work. Likewise, it will be rescued the clashes and difficulties we found while we looked for what we used to call, sometimes, a weird acting.

Keywords: Acting; Perception; Action; Contemplation; Coexistence.

LISTA DE FIGURAS:

Figura 1: Jef Lyrio na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo	45
Figura 2: Bruna Trindade na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo	59
Figura 3: Renata Asato na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo	65
Figura 4: Matheus Gomes da Costa em sala de trabalho, UNIRIO, 2016. Foto de Maria Duarte	66
Figura 5: Leonardo Samarino na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo	70
Figura 6: Jef Lyrio, Renata Asato, Leonardo Samarino e Bruna Trindade (da esquerda para a direita) na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo	71
Figura 7: Jef Lyrio na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo	76
Figura 8: Jef Lyrio na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo	76
Figura 9: Jef Lyrio em sala de trabalho, UNIRIO, 2016. Foto de Maria Duarte	82
Figura 10: Bruna Trindade, Leonardo Samarino e Jef Lyrio (da esquerda para a direita) na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo	100
Figura 11: Bruna Trindade, Leonardo Samarino e Jef Lyrio (da esquerda para a direita) na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo	107
Figura 12: Print screen do vídeo da obra Magic Carpet, de Daniel Wurtzel. Disponível em: https://www.danielwurtzel.com/	117
Figura 13: Bruna Trindade na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo	123
Figura 14: Bruna Trindade na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo	127

Figura 15: Renata Asato, Leonardo Samarino, Jef Lyrio e Bruna Trindade (da esquerda para a direita) na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo **131**

Figura 16: Renata Asato, Leonardo Samarino, Jef Lyrio e Bruna Trindade (da esquerda para a direita) na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo **138**

Figura 17: Bando de estorninhos - Manuel Presti. Disponível em: <https://www.smithsonianmag.com/science-nature/how-just-one-bird-can-urge-entire-flock-change-directions-180952426/> **141**

Figura 18: Renata Asato, Jef Lyrio e Tatiana Motta Lima (da esquerda para a direita) momentos antes da apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Tatiana, como fazia às vezes, entrou, por alguns momentos, no Jogo das 6 Possibilidades. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo **148**

Figura 19: Renata Asato, Tatiana Motta Lima, Leonardo Samarino, Jef Lyrio e Bruna Trindade (da esquerda para a direita). **151**

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	10
1 - NÃO ESTAR DIVIDIDOS	28
1.1 - Beckett, Pessoa e atuação	28
1.2 - Voz: entre alteridade, intimidade e transformação	44
1.3 - Eu-figura: da relação com a própria imagem	64
1.4 - Estar perto de si mesmo	74
2 - ESSA LONGA OFENSA AO SILÊNCIO EM QUE TODOS SE BANHAM	93
2.1 - Estar junto do tempo: buscando outras temporalidades	93
2.2 - Soltar	99
2.3 - Fuso de fantasmas	111
3 - QUAL É O COLETIVO DE ERMITÃO?	119
3.1 - Para começar, a pele	120
3.2 - Coisa entre coisas	122
3.3 - O Jogo das 6 Possibilidades	131
3.4 - Foco suave, atenção cartográfica e o plano de composição	133
3.5 - Convivência, imersão, fluxo e continuidade	141
CONSIDERAÇÕES FINAIS	152
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	156
ANEXO I	160
ANEXO II	162

INTRODUÇÃO

Em abril de 2016, Tatiana Motta Lima, Leonardo Samarino, Matheus Gomes da Costa e eu nos reunimos no apartamento de Tatiana, na Glória, frente a livros, imagens, um bocado de trechos de textos e muitas ideias. Alguns dias antes, Tatiana havia me enviado um e-mail perguntando se eu tinha interesse em criar com ela uma cena a partir de fragmentos de textos de Samuel Beckett. Ela faria uma palestra de apresentação de sua atual investigação no CRIA - Artes e Transdisciplinaridade¹: seminário de seu grupo de pesquisa no CNPq. Estava com desejo de levar também uma cena para a ocasião, um experimento prático; por isso, entrou em contato comigo e outros parceiros.

Sentados em reunião, naquela tarde de abril, Tatiana nos explicou sobre o que vinha trabalhando e nos apresentou uma série de referências artísticas. Há algum tempo, ela vinha ministrando oficinas de atuação com o título "Quanto a mim vai ser alegre, que não foi dado estabelecer com o menor grau de precisão o que sou"² (BECKETT, 1989, p. 110), em que utilizava trechos selecionados dos livros "O Inominável", de Samuel Beckett e "O Livro do Desassossego", de Fernando Pessoa. Para ela, os escritos desses dois autores servem ao trabalho de atrizes e atores na medida em que operam constantemente perturbações ou questionamentos sobre a ideia de um indivíduo-identitário. E, portanto, podem auxiliar na busca por uma atuação "fora de uma reificação individualista" (MOTTA LIMA, 2016, p. 6). A sua fala no "Seminário CRIA 2016 - Corpo e Cena: para além da técnica" tinha esse ponto de partida. No mesmo ano, ela publicou pela revista Sala Preta o conteúdo desta palestra na forma de um artigo intitulado "Beckett, pedagogo do ator: práticas de esgotamento", sobre o qual me deterei mais à frente.

O seminário ocorreria entre 23 e 25 de maio daquele ano, na cidade de Belo Horizonte, em Minas Gerais. Então, levantamos, em pouco menos de um mês, um material para ser apresentado no evento. Depois disso, nos reunimos novamente no Rio de Janeiro para conversarmos e decidimos dar continuidade à pesquisa até o meio do ano. Quando chegamos ao meio do ano, estendemos nossos encontros por mais um semestre, conforme o desejo coletivo. E, assim, fomos renovando nossa aliança de tempos em tempos de maneira

¹ O grupo CRIA - Artes e Transdisciplinaridade é um grupo que se dedica à pesquisa em artes da cena, se interessando pelos processos de formação e criação, partindo de um ponto de vista sobre a transdisciplinaridade. Para mais informações: <http://cria-ufmg.blogspot.com/p/o-pesquisador-fernando-mencarelli.html>

² Quando iniciamos os Hanimais Hestranhos, Leonardo Samarino e Renata Asato, em ocasiões diferentes, já haviam participado dessas oficinas, um no Rio de Janeiro, a outra em São Paulo.

ininterrupta até o final de 2017, construindo uma experiência de pesquisa e criação em coletivo neste grupo que viemos a chamar de "Hanimais Hestranhos". Depois disso, voltamos à atividade prática em sala de trabalho durante o primeiro semestre de 2019. Ainda no segundo semestre de 2016, Matheus precisou deixar o grupo e, alguns meses depois, juntaram-se a nós Bruna Trindade e Renata Asato, que se mantiveram no grupo por todo o período posterior.

Nesta dissertação, me debruço sobre este período de experiência dentro do grupo para refletir sobre o trabalho de atuação³. Numa espécie de análise pedagógica, vou observar minha trajetória como ator dentro do grupo, buscando entender de que modo as atividades realizadas junto aos Hanimais Hestranhos, assim como as articulações conceituais com as quais elas estavam vinculadas, me atravessaram; que marcas e rastros me deixaram e o que pude apreender do embate contínuo com elas. Selecionei sobre o que escrever tendo como critério a escolha dos materiais ou cenas que ficaram muito marcados em mim (seja pelo tempo maior de investigação que demandaram, ou pela qualidade de determinadas experiências ou, ainda, por razões que não sei nomear) – e que, por isso, me recorro com maior vivacidade. Nestes materiais, estão incluídos fragmentos e cenas trabalhados por mim e outros trabalhados pelos meus colegas pesquisadores, e que pude testemunhar. Além disso, aparecerão jogos, dinâmicas e exercícios realizados, indicações, falas e estratégias oferecidas por Tatiana. Estas últimas fizeram parte do vocabulário do grupo e eram importantes para nós: Tatiana não só nos oferecia, mas nos estimulava a criar estratégias como caminho para as nossas buscas. Já deixo previamente registrado que, quando falo sobre estratégia nesta dissertação, falo da utilização que demos a essa palavra: elas deviam ser meios e não fins, eram parceiras que auxiliavam ou abriam portas para aquilo que procurávamos na investigação, mas deveríamos ter cuidado para não fazer da própria estratégia o objetivo final da experiência.

Minha pergunta (e também meu desafio) neste trabalho é: de que modo falar dessas experiências tão difíceis de serem colocadas em palavras? Difíceis pela própria complexidade de um processo artístico de pesquisa, que inclui tantas nuances, camadas e detalhes; difíceis pelo caráter da pesquisa, que se preocupava com os processos mais do que com os resultados – de modo que se faz necessária a tentativa de refazer certos trajetos (também internos) para lembrar o que se passou em determinados momentos; difíceis também por nossa investigação

³ O período em que estivemos mais intensamente mergulhados nas nossas atividades criativas foram os dois primeiros anos de trabalho. Este será, para fins dessa dissertação, o período de maior referencialidade, devido à constância das atividades e a maior quantidade de anotações feitas nesta época.

se interessar mais pelo plano de forças do que pelo plano de formas: quer dizer, por coisas da ordem do indizível, por coisas sem nome, pelos processos íntimos, sutis, que podemos perceber e acompanhar quando refinamos nossa atenção nas experiências em curso.

Nesta tentativa de reviver partes da pesquisa, passarei, como disse, por descrições de exercícios e cenas, relatos pessoais, análise de experiências, em diálogos com as referências literárias e bibliográficas. Experimentarei também, em alguns momentos, uma escrita um pouco mais livre, que aparecerá aqui e ali ao longo do texto com a fonte em itálico. Nestes outros gestos de escrita, quem sabe não poderei tocar em dimensões do nosso trabalho não alcançadas pela escrita mais analítica... Além disso, quem ler essa dissertação também encontrará alguns quadros de fundo preto contendo datas e alguns tópicos de conteúdo, que são cópias de anotações feitas em meus cadernos durante o período de pesquisa (que incluem, entre outras coisas, observações, sugestões, estímulos e frases de Tatiana, pensamentos meus, observações de meus colegas, registros de cenas e de exercícios específicos⁴). Escolhi reescrevê-las sendo fiel ao modo como estão nos cadernos, então, por mais que as tenha posicionado tentando relacionar seus temas com o pensamento desenvolvido em cada trecho do trabalho, algumas vezes, nas anotações, aparecem alguns tópicos que não necessariamente acompanham esta relação. Mas, como são notas que tratam dos HH, acredito que isso não será um problema, já que estarão propondo outros gestos de escrita; são registros que ajudam a contar a história dessa pesquisa. Assim, tento oferecer vozes vindas de lugares diferentes, todas com o intuito de iluminar e revelar a complexidade da experiência vivida nos anos de pesquisa com os Hanimais Hestranhos.

O grupo nasceu, em primeiro lugar, pelo impulso de Tatiana de aprofundar e expandir sua pesquisa no campo da atuação e da cena. A professora disse, quando me convidou, que vinha realizando palestras nos colóquios do CRIA, mas que, dessa vez, estava com desejo de compartilhar com seus colegas também uma experiência prática que, geralmente, ficava mais restrita a suas oficinas e a sua sala de aula. Enquanto eu e meus colegas de grupo lidamos com o encontro com o pensamento de Tatiana e investigamos nossa atuação estimulados por essas ideias, Tatiana conduziu o processo, ocupando o seu lugar de pesquisadora e pedagoga. Isso aparecia tanto na relação que mantinha conosco, de uma busca em conjunto e impulsionada por perguntas, quanto na relação que mantinha com a pesquisa, sustentando sua

⁴ Como não costumava anotar quem dizia o quê – pois, geralmente, estávamos numa conversa pós experiência, e eu, no calor da discussão, me preocupava mais em anotar o que me saltava, me provocava ou o que achava que poderia me ajudar, do que em produzir um documento memorial do trabalho –, não sei dizer o que vem de quem, portanto as anotações aparecerão exatamente como as escrevi em meus cadernos, datadas, em tópicos e sem autores.

natureza indagadora. Depois de algum tempo, porém, Tatiana começou a explorar também o lugar de diretora, território menos investigado por ela até então. Tinha o desejo de "brincar de dirigir", como expressou certa vez. Uma brincadeira que conferiu ao trabalho mais uma camada de pesquisa: talvez por ser a direção algo menos praticado por Tatiana, seu exercício esteve sempre acompanhado de dúvidas que impediam que o trabalho se reduzisse a modos de fazer e/ou resoluções cênicas prontas. Essas dúvidas não se apresentavam de modo que o trabalho fosse paralizado. Minha percepção é a de que direção e trabalho investigativo pedagógico ali se misturavam. Sua direção era gerada/fundada nos estímulos constantes que nos oferecia para aprofundarmos e refinarmos nossa atuação nos materiais que criávamos. Houve também escolhas estéticas e artísticas, apostas na encenação e na construção dramaturgica, mas elas não faziam sentido sem o trabalho apurado de atuação que Tatiana nos estimulava a realizar.

Nesse sentido, a atuação e a direção caminhavam muito juntas e se misturavam. Tatiana nos acompanhava sempre de perto nas nossas investigações, intervindo, comentando, sugerindo rotas, comentando onde surgia um caminho que parecia mais interessante. Era comum ir se comunicando conosco enquanto realizávamos as cenas/improvisos, de modo que sua voz e suas palavras, muitas vezes, estabeleciam uma relação de jogo com a atuação. A professora também costumava observar o que nascia da cena e, a partir daí, dar nomes a algumas coisas (materiais, modos de se relacionar, modos de presença). Isso acontecia menos com desejo de fechar a coisa numa resposta final, e mais como uma maneira de dar relevo e criar espaço para aquilo que julgava interessante enquanto investigação e, desse modo, também apostar em caminhos para o desdobramento do trabalho de atuação e da pesquisa de um modo geral. Por conta desse cruzamento entre direção e atuação – e pela própria lacunaridade da memória –, muitas partes dos nossos processos investigativos – na maioria das vezes aquelas que dizem respeito à condução de Tatiana – já não estão tão vívidos como lembrança. Neste trabalho será possível entrever, em alguns momentos, esse movimento relacional entre atores e diretora. Noutros, receio ter omitido a própria presença de Tatiana como condutora, pelos motivos expostos acima. Deixo, então, na forma deste comentário, já na introdução do texto, uma ressalva quanto a este aspecto do trabalho, para que se saiba que, quando aparecerem as formas dos processos investigativos de atuação em seus desdobramentos (bem sucedidos ou não), estes processos estavam sempre implicados nesta relação de condução, no trabalho que desenvolvíamos *juntos*, ainda que com funções diferentes.

Conheci Tatiana em 2012, quando fui seu aluno na disciplina Interpretação IV durante meu curso de graduação na UNIRIO; me identifiquei com sua maneira de conduzir as atividades em sala de aula e me interessei pelas questões já levantadas por ela no curso durante esse período. Em 2016, eu já havia me formado e, quando aceitei o convite para participar daquela criação que seria apresentada em Belo Horizonte, mesmo sem poder imaginar que o encontro se estenderia para além da primeira apresentação, sabia que agia por um desejo íntimo de cavar – um pouco mais que fosse – um terreno que ficou suspenso após o fim do curso. Interessava-me a caça pelas fagulhas – ou mesmo, em alguns momentos, pelas torrentes – de vida a que Tatiana se dedicava em sala de aula. Era uma qualidade de dedicação, de zelo pelos detalhes, de busca por algo mais íntimo ou precioso que me movia como artista. Havia também um caminho para a investigação da cena que levava em conta o tempo e o cuidado da artesanaria, que não se bastava em técnicas ou formas, que acompanhava de perto os processos e permitia que o trabalho e suas transformações viessem daquilo mesmo que já estava se apresentando. Em suma, acho que, ao reencontrar Tatiana, tinha o desejo de entrar mais em contato e, portanto, colocar mais em prática, essa qualidade investigativa, uma determinada relação com a pesquisa prática que me foi mostrada por ela, e que eu acreditava (e ainda acredito) ter importância.

Naturalmente, a escrita deste trabalho tem influência direta da pesquisa de Tatiana, que além de conduzir os Hanimais, agora é minha orientadora. O intuito também é, de fato, amadurecer um diálogo que começou e se desenvolveu dentro de práticas de sala de aula/trabalho. Entendo que posso me deparar com alguns problemas nesse caminho. Tanto no que diz respeito ao risco de um simples espelhamento das reflexões de Tatiana no meu próprio pensamento, quanto no que se refere às possíveis armadilhas presentes no ato de falar sobre si. Entretanto, o trabalho junto aos Hanimais foi um processo intenso, e creio que, por isso, pelo tempo de trabalho, pela quantidade de questões levantadas e pela qualidade de entrega – que nos rendeu momentos investigativos muito potentes –, esta experiência seja a que me ofereça, neste momento, maior propriedade para questionar e refletir sobre o trabalho de atuação, trabalho que tanto me interessa, de uma maneira fértil.

Então, nesta dissertação, seguirei num exercício de repetição e produção de diferença: retomarei falas, perguntas e reflexões de Tatiana e me esforçarei para entender e descrever minha experiência (o que será, por si só, um ponto de vista outro) – principalmente no que diz respeito à atuação – sobre o trabalho. Neste exercício, encontrarei perguntas que não haviam se concretizado para mim durante a pesquisa prática, mas, também sinto que o ato de revisitar as questões que nos moviam à pesquisa irá conferir a estas questões, como talvez

seja mais ou menos natural numa prática de repetição, uma renovação “por dentro”. Passarei a todo momento, portanto, pela relação entre proposição e condução por parte de Tatiana, e recepção, apropriação e transformação dessas proposições, com seus desafios e prazeres, por minha parte e de meus colegas de trabalho. Daí, aparecerá a dimensão pedagógica presente no trabalho dos Hanimais Hestranhos.

É importante reforçar aqui que o grupo Hanimais Hestranhos nasceu como desdobramento de toda uma trajetória de pesquisa, trabalho e estudo de Tatiana. Por isso, cabe tomar um tempo desta introdução para passar, ainda que brevemente, por alguns pontos de seu pensamento e de seu percurso como pesquisadora e professora de atores e atrizes, para que, ao longo da dissertação, quando eu estiver concentrado nas questões presentes no trabalho com os Hanimais, possam se tornar um pouco mais visíveis a origem e a trajetória de determinados conteúdos e práticas.

Em 2016, a professora já lecionava no curso de Interpretação Teatral/Atuação Cênica⁵ da UNIRIO há 22 anos, tendo um forte interesse pela investigação dos temas: atenção, percepção e escuta. Ali, dedicou-se (e dedica-se) a pensar como o trabalho sobre a atenção pode nos oferecer outros modos de habitar o presente, outros modos de subjetivação; preocupou-se (e preocupa-se) em estimular que percebamos nossos regimes de atenção mais habituais, na maioria das vezes formatados pela lógica social e cotidiana, para exercitar outras modalidades atencionais, confiando que a fixidez de modos de se perceber no mundo é menos interessante para nossa convivência entre seres (e para o teatro que a interessa) do que a pluralidade de modos de habitá-lo. Nesse sentido, há sempre, no trabalho de atuação que Tatiana costuma investigar, um trabalho sobre si realizado pelo ator/atriz, que está presente no exercício de auto-percepção, de atenção aos seus padrões de comportamento, de relacionamento e de pensamento; padrões que são, muitas vezes, reproduções dos modos de existência ditados pela norma social e pelas forças hegemônicas do poder dominante.

A professora é uma dedicada pesquisadora da obra e trajetória de Jerzy Grotowski (estudo que desenvolve também há mais de vinte anos), o que aparece naturalmente nas palavras que escolhe, nas recorrências que faz ao autor e até em algumas preferências dentro de sala de trabalho/aula. Devo ressaltar, porém, que ela não utiliza o artista – e insiste nessa questão – como alguém a quem ela deva seguir as palavras religiosamente. Até mesmo porque entende Grotowski como um pesquisador que transformou e reconfigurou sua pesquisa de muitas formas durante seu percurso artístico. Suas aulas também não são aulas

⁵ Depois que me formei, a nomenclatura do curso mudou de Interpretação Teatral para Atuação Cênica.

que tem o autor como ponto de partida ou que costumam tomá-lo como objeto de estudo. Tatiana mantém a interlocução com o autor evocando algumas de suas ideias que façam sentido para cada trabalho e para cada momento de trabalho. Para além dos momentos em que referencia Grotowski como uma forma de buscar interlocução e pistas para determinadas buscas nos trabalhos que conduz – seja nas suas turmas de atuação, seja na pesquisa com os Hanimais –, vejo aparecerem, também, algumas noções do autor na sua forma de trabalhar.

A primeira delas é a ideia de via negativa. Segundo Grotowski, o ator não deveria buscar um "estado no qual se "quer fazer aquilo", mas antes "renuncia-se a não fazê-lo"" (GROTOWSKI, 2007, p. 106). Ele não está interessado, quando fala de via negativa, na busca por uma certa evolução através do aprendizado de técnicas ou de acúmulo de ferramentas por parte do ator, seu foco está na percepção e liberação daquilo que impede, no ator, um fluir orgânico da vida. Nas palavras de Tatiana: "menos aquisição hábil de aparatos de construção do que queda daquilo que bloqueia o fluxo da vida em uma dada estrutura – seja exercício, cena, improvisação, encontro, etc" (MOTTA LIMA, 2016, p. 12). Pude perceber a inclinação da professora por uma busca nesse lugar tanto na minha experiência como seu aluno quanto como pesquisador nos Hanimais Hestranhos. Quando participei de sua aula no curso da graduação em 2012, por exemplo, ela propôs aos alunos que cada um levasse uma cena curta que fosse do interesse de cada um e trabalhou individualmente essas cenas. Embora elas fossem diversas esteticamente, com escolhas que levavam a modos de atuar distintos, Tatiana fazia um trabalho de perceber as necessidades e as belezas de cada atuação de dentro do que era proposto pelo aluno. Deste lugar de percepção, parecia mesmo buscar abrir espaços para liberar certos lugares paralisados, ou então para que certos fluxos pudessem se desdobrar ainda mais, desembocando em lugares ainda desconhecidos para o ator em questão. Nos Hanimais, ocorria a mesma coisa, ainda que nossas cenas tenham se aproximado em suas diferenças, trazendo a noção de que eram partes (mesmo com suas fortes singularidades) de uma mesma obra. Parte dessa aproximação entre as cenas, compreendo ser fruto do trabalho de direção de Tatiana. De todo modo, seu interesse sempre pareceu circundar a busca por esse fluxo vital – independente da forma apresentada pela atuação –, e muito desse trabalho vinha do exercício de percepção dos pontos paralisados.

Estreitamente ligada à questão acima, está a relação entre estrutura e espontaneidade – ou forma e vida, partitura e organicidade –, que Tatiana reconhece, em seu livro "Palavras Praticadas: O Percorso Artístico de Jerzy Grotowski, 1959 - 1974"⁶, como um dos pontos

⁶ A professora procura, neste livro, acompanhar a aparição, transformação e modos de utilização de certos termos durante a trajetória de Grotowski (mais especificamente nas fases que vão de 1959 a 1974); neste

importantes na trajetória do artista, pois acompanha seu percurso, aparecendo de maneiras distintas em diferentes fases de sua pesquisa. Conectada às investigações do diretor polonês, a professora gosta sempre de perguntar: O que dificulta e o que libera a vida no interior de uma dada estrutura?

Dentre as diferentes abordagens de Grotowski vinculadas a estes termos, Tatiana aproximou-se mais, dentro da pesquisa junto aos Hanimais, daquela que se relaciona com o conceito de contato. Este conceito aparece quando o diretor procura fugir, num determinado momento de sua pesquisa, de um problema que percebe no trabalho, que tinha a ver com o risco dos atores entrarem numa busca de algo que partisse unicamente deles e fosse voltado também para eles. Como se o trabalho interior do ator fosse algo que pudesse ser realizado de forma fechada, particular. Nesse sentido, o contato trazia a ideia de que ações e partituras só deviam ser assim nomeadas se fossem realizadas em relação com alguém ou algo. O que se faz é sempre resposta a alguma coisa. Ou, como veremos mais à frente, sempre *participa* de alguma coisa. Partindo desse entendimento, buscava-se criar uma conexão contínua entre ator e aquilo que é "externo" ao ator. Na realidade, as instâncias interiores e exteriores passavam a se misturar, num movimento onde o ator está sempre sendo afetado por algo, agindo em relação a isso e afetando o meio em que se encontra numa simultaneidade e numa espiral sem fim, tornando indistinguível o lugar onde começa e onde termina o movimento. Como observa Tatiana, "frente ao conceito de contato, não era mais possível definir a partitura como uma exteriorização organizada de conteúdos interiores, já que, no contato, aquilo que está "dentro" ou "fora" do ator não podia mais ser tão facilmente distinguido" (MOTTA LIMA, 2012, p. 406).

Em seu pensamento – e pude perceber isso mais claramente na experiência com os Hanimais – Tatiana procura se desviar de separações muito rígidas, dicotômicas, binárias, como dentro e fora, forma e vida, arte e vida, corpo e mente, pensamento e ação, eu e espaço, eu e outro, eu e meu corpo, eu e mundo. Ela nos estimulou uma investigação que se fazia na indeterminação que há nos espaços do *entre*; uma investigação que, no domínio da pesquisa em grupo, não é nem só coletiva, nem só individual, mas aquilo que acontece no contato e no contágio entre esses dois níveis. Havia sempre um cuidado para que a sustentação dessa ambivalência de pólos geralmente colocados em oposição se mantivesse operante. Essa era uma preocupação que tinha o intuito de fazer com que não fixássemos certezas definitivas em

caminho, analisa como alguns conceitos são abandonados e substituídos por outros e, às vezes, retomados mais a frente; ou como passam a ter significados diferentes em diferentes fases de sua trajetória artística.

nenhum ponto, principalmente nos nossos modos de nos entendermos enquanto humanos e atores.

Tatiana gosta muito de repetir uma afirmação de Peter Brook que diz que o que continua sendo burguês no teatro é a maneira de considerar os homens (BROOK apud MOTTA LIMA, 2016, p. 10). Para a professora, isso diz respeito tanto ao teatro quanto à formação de atores. Ela critica o caminho que a discussão do teatro pós-dramático tem costumado tomar, incorrendo numa "insistência na diferença entre ação e representação" (Ibid.), quando acredita que as atenções deveriam voltar-se para uma investigação de outros modos de subjetivação, outras maneiras de compreender – e, portanto, também, de viver – nossa existência. Sem esse foco, podemos continuar discutindo ação x representação, performance x teatro, com risco de, ainda assim, cair nas malhas da reprodução das forças e formas dominantes do nosso mundo.

A professora é integrante do corpo docente da Pós Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UNIRIO e um dos seus projetos de pesquisa na Universidade leva o nome de "Ator: presença e vacância". A noção de presença pela qual ela se interessa não é aquela que aparece por uma definição completa do sujeito que atua, quer dizer, como o tipo de potência da auto afirmação individual do ator. O termo vacância aparece porque a professora prefere pensar e buscar o movimento de abrir vagas, espaços de indefinição, de não saber, canais de circulação de ar nos atores. Canais por onde as coisas, os afetos, as forças, possam fluir, passar. Deste modo, cria-se a possibilidade de um corpo que não é auto afirmativo, mas que funciona como passagem; daí, a presença aparece mais como uma noção que abarca também a potência daquilo que é frágil, falho, inacabado e, por isso, capaz de se transformar, pois não está preenchido até o limite, sem espaço para ser atravessado pelo encontro com a alteridade.

As oficinas intituladas "Quanto a mim vai ser alegre, que não foi dado estabelecer com o menor grau de precisão o que sou", ministradas por Tatiana desde 2012 até 2016 em diferentes ocasiões⁷, passavam pelo desejo dessa espécie de presença – ou ausência. Naqueles textos de Beckett e Pessoa, com os quais a professora havia entrado em contato pela primeira vez como atriz no final dos anos 80 e retomava-os agora brincando de enxergá-los como anti pedagogos do ator, a professora encontrava pistas para seguir neste caminho. Quando formamos os Hanimais Hestranhos, Tatiana vinha alimentada por experimentos já iniciados dentro dessas oficinas e por alguns cursos oferecidos na disciplina Atuação IV, na graduação da UNIRIO, onde também começou a propor estes textos como material de trabalho. O grupo

⁷ Informações mais detalhadas em: <https://hanimaishestranhos.wixsite.com/arts/grupo>

foi uma nova etapa de sua pesquisa e, ao mesmo tempo, naturalmente, lugar onde coisas se transformaram, no aprofundamento, em pequenas epifanias, ou na aparição de questões pertinentes àquela experiência específica.

Para mim – e, acredito, para meus colegas atores pesquisadores dos Hanimais Hestranhos –, o grupo foi um lugar de aproximação (e assimilação, no sentido de encontrarmos e juntarmos nossos interesses e motivações ali dentro) de uma pesquisa já extensa e aprofundada em muitos lugares. Também, nesse caminho, um lugar de encontrar e refinar, através desse campo compartilhado de pesquisa, uma pesquisa própria. Eu havia acabado de me formar no Bacharelado em Interpretação Teatral na UNIRIO quando iniciamos nossas atividades nos Hanimais Hestranhos, e sinto que a vivência com o grupo funcionou como uma espécie de pós graduação para mim. Na graduação passei por cursos com abordagens distintas em atuação, que terminavam, todos, ao fim do semestre letivo. A possibilidade de extensão de tempo de pesquisa proporcionado pelos Hanimais Hestranhos (não só avançando o período de um semestre, mas, também, na quantidade de encontros⁸), e a permanência e insistência de certas buscas no campo da atuação – além da qualidade e riqueza da pesquisa – fizeram com que eu me sentisse, de fato, um ator pesquisador (naquele momento, um pouco mais no campo prático que no teórico), e provocaram transformações, em muitos pontos, da minha relação com a cena.

Então, as questões investigadas por Tatiana, expostas acima, foram a base e o início da pesquisa com os Hanimais Hestranhos. De uma maneira ampla, nossos focos de investigação no grupo passavam, entre outras coisas, pelo trabalho sobre atenção e percepção na atuação. Interessava-nos nos desviar das maneiras mais habituais de perceber e de, assim, nos relacionarmos com o que nos cerca de maneira menos normativa, para encontrar outros modos de atuar, outras maneiras de habitar o espaço e o tempo, "novos modos de subjetivação" (MOTTA LIMA, 2016, p. 6). E, para isso, o grupo concordava, na esteira da Tatiana, que, antes de qualquer coisa, o que precisava ser questionado era a própria noção de "eu" do sujeito que atua (e, também, portanto, do sujeito estrito senso), este que é, muitas vezes, autocentrado, possuidor de predicados que se auto atribui, fixado nas representações que faz de si mesmo. O que buscamos, diferente disso, é um sujeito que possa "dizer eu", mas "sem o pensar" (BECKETT, 1989, p. 5). Quer dizer, que esse "eu" possa estar despido das, ou menos imediatamente reconhecido nas, categorizações, significações e sentidos atribuídos a ele mesmo pelas construções dos seus modos mais habituais de pensar, sentir e agir. Pode-se

⁸ Chegamos a nos encontrar de quatro a cinco horas por dia, dois dias por semana, quando não marcávamos encontros mais seguidos, por exemplo, por ocasião de alguma apresentação que tivéssemos em vista.

chegar a este lugar tanto pela constatação de que o sujeito não é um indivíduo integral e coerente por constituição, mas é intrinsecamente "vários, é muitos, é uma prolixidade de si mesmos" – que "na vasta colônia do nosso ser há gente de muitas espécies" (PESSOA, 2019, p. 229); quanto pelo exercício contrário (e talvez complementar) de escapar pelas brechas de todos os nomes em direção ao que há por detrás da linguagem, por detrás de qualquer construção do ser ou de ideias sobre o ser, para tentar ser no vazio, percebendo "a glória noturna de ser grande não sendo nada" (Ibid., p 16).

Estas operações permitem uma maneira de pensar a cena – e por extensão, a vida – numa lógica de desierarquização de pontos de vista e de um novo contato ou conexão entre o eu e o outro, pois, aqui, as fronteiras estabelecidas pelos contornos das identidades estão diluídas e, portanto, não há uma separação tão marcada entre sujeito e mundo. Assim, modificando a maneira de nos percebermos em vida, mais abertos que estamos às transformações que os encontros podem vir a gerar; assim, sem ter mais tantas certezas sobre si e, também, sobre o outro; assim, mais próximos da materialidade dos acontecimentos – suas forças, dinâmicas, ritmos – do que das ideias e projeções (instâncias excessivamente subjetivadas) sobre o que se faz; assim, uma outra atuação pode, talvez, aparecer. Uma atuação que não nasce mais do impulso individual do sujeito ator, e sim do contato não interrompido entre as forças, internas e externas, operantes no acontecimento. Estas questões todas impulsionavam nosso processo criativo/investigativo e continuam me interessando intensamente. Mas, de um modo prático, o que seria uma atuação como a que descrevo? Não se trata, talvez já esteja claro a este ponto do texto, de algo que se possa categorizar ou enquadrar num determinado método a ser aplicado, ou numa técnica da qual se apropriar. O que nasceria dali – partindo dessas perguntas e dessas direções apontadas pela Tatiana, e experimentando estratégias, exercícios e outras variadas proposições práticas – era sempre algo a descobrir. Para mim, essa era a graça da pesquisa. Esse caráter processual, entretanto, torna mais complicada a tarefa de pôr a experiência em palavras. Vou tentar trazer alguns rastros desse processo e dividir com o leitor alguns momentos em que uma "outra atuação" – ou uma atuação "hestranha" – apareceu, reservando as especificidades de cada aparição, e esperando alcançar uma aproximação com aquilo que foi vivenciado.

Tendo a atuação como ponto de partida para esta dissertação, busco pensar este(s) outro(s) modo(s) de atuar (ou, pelo menos, alguns deles?) que pudemos experimentar nos Hanimais. Atuações hestranhas aos modos mais naturalizados de estar no mundo. E, pergunto: se não estamos nestas relações mais conhecidas que estabelecemos – nos nossos modos construídos e padronizados de responder e reagir –, quais são as relações possíveis?

Se não o espaço já conhecido – nosso modo primeiro de percebê-lo, na maneira mais automatizada de colocarmos-nos em relação a ele –, que espaços possíveis? Se não o tempo a que estamos acostumados – que responde, de um modo geral, ao modo de vida ansioso e agitado do qual fazemos parte no dia a dia, preocupados com a produtividade e o acúmulo de informação –, que tempo possível?

Aparecerão, no decorrer desta dissertação, autores de diferentes áreas, que desenvolvem pesquisas em campos e universos muito distintos entre si. São autores que pude ler dentro das disciplinas cursadas durante o mestrado, durante a graduação, e alguns outros lidos junto com o próprio grupo Hanimais Hestranhos ou em outras ocasiões fora da universidade. Irei estabelecer conversas com esses autores pois eles me ajudarão a pensar sobre aquilo que me proponho a observar. Não me aprofundarei no pensamento de cada um deles – não tenho esse objetivo –, mas buscarei, por meio do diálogo com suas palavras, abrir espaços de reflexão sobre os materiais escolhidos para análise. Senti necessidade de buscar estas conversas para que me auxiliassem na minha tentativa de materializar, numa escrita, as experiências vividas nos Hanimais.

Tive acesso a algumas das referências que citarei, durante o curso "Digamos que você não está muito presente: presença e ausência no trabalho do ator", ministrado por Tatiana Motta Lima em 2017.1, no programa de pós graduação em artes cênicas da UNIRIO. Participei, junto com Bruna, Leonardo e Renata, como aluno especial nesta disciplina. O curso funcionou como um trabalho paralelo ao que fazíamos em sala de trabalho, pois, naquele, pudemos encontrar autores e ideias que nos interessavam e discuti-las num tempo e configuração diferentes de como costumávamos investigar. Foi uma experiência importante no nosso processo na medida em que nos ofereceu palavras para nosso vocabulário comum de trabalho, adensou nossas discussões e abriu novas janelas na pesquisa.

Decidi dividir este trabalho em três capítulos. Em cada um, tentarei tratar de um tema diferente vinculado à pesquisa dos Hanimais Hestranhos. Dentro destes temas, que serão, a princípio, mais abrangentes, abordarei assuntos relacionados, tanto aprofundando a questão colocada, quanto criando uma espécie de mosaico de memórias, conceitos e experiências do trabalho vivido. Esta divisão se dá simplesmente pelo objetivo de organizar o pensamento, pois todos os temas abordados, apesar de apresentarem suas singularidades, compõem, de certa maneira, um mesmo campo de reflexão e experiência, dizem respeito a questões que permeavam nossas investigações como um todo. Elas poderiam estar mais presentes em algum momento ou cena específica, mas não deixavam de ser importantes para o trabalho de um modo geral. Por conta disso, aparecerão, em alguns momentos, repetições. Aqui e ali,

algumas questões irão reaparecer, dando a ver os fios que teciam a rede na qual estávamos nos inserindo. Naturalmente, não serei capaz de dar conta de tudo o que foi vivenciado, mas espero tocar nos pontos que acredito serem de maior importância para as reflexões desse ator-pesquisador-pedagogo que fui me tornando ao longo do tempo.

No primeiro capítulo, tratarei das dificuldades que encontramos (ou que encontrei, nos momentos que falo de minha experiência pessoal) para "dar vida" a determinadas estruturas. Mas, para chegar lá, abrirei as reflexões retomando os textos que Tatiana nos ofereceu e que tomamos como parceiros, guias, professores e material de trabalho. Com isso, tenho a intenção de reconstruir um pouco o início do nosso trabalho, revelando alguns de seus pontos de partida e delineando um pouco mais o campo teórico e prático dentro do qual nos encontrávamos. Através, principalmente, dos textos de Pessoa e Beckett, com os quais trabalhamos (também trabalhamos com um texto de Kafka e outro de Baudelaire), buscarei mostrar – brincando um pouco de entrever a dimensão pedagógica dos textos, mesmo exercício realizado por Tatiana em seu artigo "Beckett, pedagogo do ator", e que ela também nos estimulava a fazer – alguns pontos de interesse para nossa pesquisa.

Depois, prosseguirei falando mais diretamente do trabalho que desenvolvemos sobre a oralidade e a textualidade. Embora os textos fossem nossos pontos de partida, acredito que o exercício de dizê-los talvez tenha sido o lugar onde mais encontramos desafios. Aqui se apresentaram os primeiros impasses dos quais tratarei, que tem a ver com a manutenção de uma certa vida no interior de uma forma. Falarei também sobre a imagem, criada por Tatiana, de um "corpo canal", que ela nos oferecia para pensarmos a relação com os textos. Nesta ideia, seríamos – como bem diz o nome – um canal para as palavras, que viriam de um outro lugar. Dessa maneira, deveríamos manter com elas – as palavras – uma relação de alteridade. Também abordarei uma segunda imagem criada por Tatiana, esta nascida no próprio processo: a de uma "boca monstra". Esta ideia é complementar à primeira. Ao invés de tentarmos fazer com que o texto "pertença" àquele que o profere, ou ao invés de fazê-lo “caber na boca do ator”, como geralmente se diz, ao mantê-lo numa dimensão de alteridade, buscaríamos força justamente naquilo que não cabe na (nossa) boca. Para tratar destas questões, trarei como referência o espetáculo *Vaga Carne*, de Grace Passô, pensando-o como uma obra que executa de modo interessante e concreto o que buscávamos nas experiências de um corpo canal. O trabalho de Passô como atriz neste espetáculo parece próximo daquilo que muitas vezes tentamos nos Hanimais, algumas vezes com sucesso e muitas outras não.

É importante ressaltar aqui que, quando escolho falar sobre as dificuldades que encontramos no nosso processo – ao invés de deter-me unicamente naquilo que foi "bem

sucedido" –, o faço porque desejo não esconder nossos pontos frágeis e minhas vulnerabilidades. Acredito que deter-me nos desafios e nos fracassos é uma escolha metodológica que me possibilita evidenciar a qualidade ininterrupta da pesquisa, que se realizava sempre num exercício autocrítico que tinha como uma de suas consequências um outro impulso (ou uma renovação dos mesmos impulsos) à pesquisa, gerando também, algumas vezes, novas perguntas. Talvez seja possível dar mais clareza ao trabalho que realizamos, falando dos impasses e do que foi alterado ou corrigido no nosso percurso. A investigação sobre a voz foi um trabalho em que encontramos muitos desses impasses e desafios. Como eram muitos os nossos interesses e frentes de criação, não demos conta de realizar, nos dois anos de pesquisa, tudo o que idealizávamos. Uma dessas coisas foi o "módulo palavra" – período mais alongado em que imaginávamos nos dedicar mais concentradamente no trabalho sobre voz e palavra –, que não teve tempo de ser concretizado pois interrompemos o trabalho antes. Esse fato também se configura como uma das "faltas" incluídas no nosso período de pesquisa.

Ainda no primeiro capítulo, falarei um pouco das figuras que criamos e da relação que buscávamos manter com elas. Desde a interação com as próprias peças de roupa em suas materialidades – texturas, cores, pesos –, até o diálogo com a própria imagem já construída – as associações e alusões que (nos) aparecem quando nos vemos "montados" de uma figura específica. Falarei de como as figuras não constituíam personagens e das dificuldades de mantê-las "vivas". Por último, tratarei de um fragmento de uma de minhas cenas, sobre a qual tinha dificuldade de trabalhar. Com isso, falarei sobre uma espécie de paradoxo que buscávamos na ação: um agir sem agir. Uma tal retirada do sujeito controlador e possessivo que a ação é realizada "sem que se saiba a quem ou a quem atribuir o efeito" (JULIEN, 1999, p. 147). Para me ajudar, trarei como referências teóricas, além da própria Tatiana, Jerzy Grotowski, François Julien, Marcela Levy, entre outros.

No segundo capítulo, me ocuparei da questão da temporalidade. Em contraposição ao tempo ansioso, produtivo, preenchido e veloz, comum ao mundo contemporâneo que habitamos, procurávamos permitir também uma certa paragem, um tempo que acolhesse as inutilidades, as ações sem propósito e nomeação finais. Comentarei brevemente, no início do capítulo, algumas estratégias e exercícios que nos auxiliaram neste sentido e que também nos ajudaram a sair do que Tatiana chamava de um "ritmo teatral". Em seguida, evocarei a memória de uma de nossas cenas, na qual a questão temporal se apresentava de modo concreto, porque também literal. Executada inteiramente em silêncio, a cena exigia de nós atores, e também do público, uma qualidade de atenção muito sutil, um apreço aos detalhes e

um tempo mais alargado de contemplação. Terei como interlocutores teóricos Jorge Larrosa Bondía (2015) que, no seu conceito de experiência, fala sobre uma necessidade de paragens e suspensões do nosso tempo atribulado do cotidiano, e Cassiano Quilici (2015), que escreve lucidamente sobre a necessidade do cultivo de uma "percepção do instante".

Num próximo tópico, evocarei a lembrança de um episódio ocorrido em sala de ensaio que me marcou profundamente. Durante um exercício tirado de uma oficina de butoh, proposto por Renata, uma das integrantes do grupo, tive uma experiência forte, de extrema sensibilidade, em que me senti habitando outro tempo e criando novos espaços. Tentarei colocar em palavras um pouco das belezas que vivenciei ali. De um certo modo, pude experienciar, naquele momento, um pouco de tudo que buscávamos nos Hanimais, mas de uma maneira que foi além do que eu poderia imaginar num exercício em sala de aula. Havia um silenciamento interior que gerava, também, um profundo silêncio externo. Terei como interlocutoras as palavras do dançarino Kazuo Ohno, que fala de uma dança com a alma, que se realiza em espaços e tempos diferentes daqueles da coerência racional cotidiana, uma temporalidade dos espectros.

No terceiro capítulo, vou dar uma atenção maior ao pensamento sobre uma atuação que pode nascer de uma espécie de comunhão com todas as coisas, do contato e afetação entre todos os elementos, do desejo de alargar a percepção do acontecimento cênico para uma perspectiva maior, que a tudo inclui: um ator imerso, um ator partícipe, como dizia Tatiana. Pretendo ir um pouco mais longe na ideia de uma diluição da separação entre sujeito e objeto, compreendendo uma atuação que se dá num lugar onde estas instâncias estão mais ou menos confundidas. Começarei relembrando duas cenas feitas por Bruna, integrante dos Hanimais, nas quais ela estabelecia uma relação muito específica – de *convivência* – com os objetos de cena. Buscarei mostrar como, ali, os objetos não serviam à individualidade da atriz e não funcionavam apenas a partir de sua utilidade. Havia um certo trabalho que permitia que estes elementos inanimados da cena tomassem o protagonismo por um tempo, de modo que o foco da cena se tornava móvel, deixando de encerrar-se apenas na atriz.

Em seguida, ao lembrar da roupa que utilizávamos de base para as nossas cenas – a roupa-pele –, vou tratá-la como metáfora para falar da sensibilidade que buscávamos no trabalho. A pele como o órgão que conecta interno e externo; também, a pele como lugar que trata do toque, do tato, zona-erógena (NANCY, 2014): território de sensibilidade desnuda, livre das reações primeiras aos estímulos e, portanto, aberta às sutilezas, às pequenas transformações. E então, para finalizar, vou tratar do "Jogo das 6 Possibilidades" – dinâmica que tinha vindo da sala de aula de Tatiana, mas que praticamos desde o início dos nossos

encontros, e que também integrava nossos roteiros de apresentação. Este jogo servia, de certa maneira, como “professor” para nosso trabalho como um todo. Havia ali a busca por um fluxo nas ações, o desejo de deixar que “algo me aja” (MOTTA LIMA, 2012, p. 11), mais do que realizar a ação através de um controle mental; também havia um trabalho que muito demandava da nossa capacidade de estar em coletivo sem perder nossa singularidade e, inversamente, ser fiéis ao desenvolvimento das nossas trajetórias singulares sem perder a dimensão coletiva. Num primeiro momento, vou relembrar um artigo da Tatiana no qual ela critica o que chama de uma “escuta objetivante” de seus alunos, em determinado período, influenciados que estavam por oficinas de Viewpoints. Tentarei trazer, aqui, minha própria experiência com Viewpoints (na qual reconheço aspectos importantes para o trabalho do ator), buscando compreender o que, nesta técnica, poderia se aproximar dos objetivos do Jogo das 6 Possibilidades, sem deixar de levar em conta suas diferenças. Desse modo, pretendo introduzir algumas questões que talvez ajudem a entender um pouco mais do que se queria com o Jogo: falarei, principalmente, sobre qualidades de atenção necessárias tanto ao Jogo quanto aos VPs.

Por último, partindo das sensações que experimentava, muitas vezes, ao jogar o Jogo das 6 Possibilidades, e da pergunta que fazíamos sobre como estar juntos-sozinhos, introduzirei o conceito que se apresentou a nós durante as investigações, o de *convívio*. Essa noção tem a ver com a possibilidade de coabitação das singularidades num campo comum que “liga” todas as coisas ou no qual todas as coisas estão imersas. Trata-se de pensar a criação de um campo sensível, de equalização vibracional, que permita a convivência de diferentes e, sobretudo, não os conforme num mesmo objetivo, num mesmo tema, num mesmo modo de ser. Trarei o pensamento do filósofo Emanuele Coccia (2018), com as ideias de fluxo e imersão, que falam de um modo de estar no mundo onde não há separação entre sujeito e objeto. Este pensamento coaduna com o que, de certo modo, parece acontecer quando jogamos um bom Jogo das 6 Possibilidades. O Jogo funciona, para mim, como um disparador de questionamentos sobre a relação entre indivíduo, espaço e coletivo, confrontando a noção de um sujeito separado do mundo por sua individualidade, e propondo uma lógica de convivência, onde sujeitos e objetos interpenetram-se, onde atores, chão, vento, espaço e pensamento são forças em imersão e operam em fluxo.

Na escrita dessa dissertação, não pretendo seguir um caminho de direção única com intenção de revelar respostas decisivas às perguntas que me faço ou que nos fizemos. Diferente disso, vou me abrir discussões que me conduzirão a outras sem a necessidade apontar uma finalidade ou de encontrar respostas definitivas. Muitas perguntas serão

levantadas durante este percurso de escrita. Muitas perguntas foram levantadas em sala de trabalho. Quero ser fiel a elas. Isso não quer dizer que devo abandonar a coesão e me perder à deriva em assuntos aleatórios. Procurarei ancorar cada momento da escrita, para que eles possam estabelecer conexões entre si e, ao mesmo tempo, pretendo fornecer alguns lugares para atracarmos, mesmo que não permanentemente.

A maior parte do trabalho – a que não está anotada nos cadernos, registrada em vídeos ou fotografias, documentada através de e-mails e mensagens em grupos de redes sociais – resta apenas na lembrança. Devo lidar, então, com a opacidade e a lacunaridade próprias da memória. Nosso processo de pesquisa envolveu a criação de uma diversidade muito grande de materiais, entre ações, fragmentos de cena, canções e procedimentos criativos, de maneira que alguns conteúdos nunca chegaram a ter contato com o público. Evocarei memórias de experiências que repetimos inúmeras vezes sozinhos e durante apresentações, mas também daquelas que se mantiveram apenas no ambiente da sala de ensaio, e ainda, entre essas últimas, de algumas que nunca voltaram a se repetir.

Em nosso primeiro dia de encontro, em 2016, entre outros materiais, Tatiana abriu um livro grande de capa grossa numa página que estava ocupada inteiramente por um poema. As palavras estavam escritas uma embaixo da outra numa caligrafia tortuosa e com uma tinta preta que escorria de algumas letras para baixo: Hentre Hos Hanimais Hestranhos Heu Hescolho Hos Humanos. Era um poema do Arnaldo Antunes. Ela falava apaixonadamente desta obra, assim como de todo o resto, com entusiasmo, as mãos agitadas e comunicativas. Numa mesinha ao canto, pico da tarde, muito provavelmente uma cafeteira trabalhava ao lado de pequenas canecas. Seriam as primeiras de muitas xícaras de café tomadas em grupo.

Quando fomos nos apresentar no seminário Cria em Belo Horizonte naquele ano, batizamos com este poema visual o material que levamos. Mais tarde, "Hanimais Hestranhos" veio a se tornar o nome de nosso grupo. A cada nova apresentação desse experimento⁹, organizamos as cenas de um modo diferente, tanto na ordem como na inserção de novos

⁹ Apresentamos "Hentre Hos Hanimais Hestranhos Heu Hescolho Hos Humanos" outras 4 vezes em seminários e festivais, além das diversas ocasiões em que o fizemos abrindo nossa sala de trabalho para públicos de convidados. Em outubro de 2016, apresentamos no seminário "Artes da Cena e Práticas Contemplativas", na UNIRIO; em agosto de 2017, no Festival Integrado de Teatro da UNIRIO - FITU; em novembro de 2017, no seminário "CRIA 2017: Corpo e Palavra", na Escola de Belas Artes da UFMG (MG); e ainda em novembro de 2017, no Seminário "Em Cia de Samuel Beckett", no Espaço Municipal Cultural Sérgio Porto (RJ).

materiais e/ou retirada de materiais já utilizados. "HHHHHHHHH" foi nosso único investimento cênico nesses dois primeiros anos de trabalho¹⁰.

É importante dizer aqui que, esse nome, hentre hos hanimais hestranhos heu hescolho hos humanos, certamente não aparece por um desejo de destacar nossa espécie em detrimento de outras. Mas, pela necessidade de reeducar (ou deseducar) o olhar que direcionamos para nós mesmos: de demasiadamente confortáveis com a posição de donos do mundo na qual nos colocamos, automatizando e naturalizando modos de ser muitas vezes nocivos e/ou inconscientes, à uma curiosidade cada vez maior por aquilo que nos faz estar vivos, pensar, falar, sentir, ser assim como somos, por tudo aquilo que é impossível desvendar e, por isso mesmo, devemos manter ao lado, e por essa (h)estranheza que nos pertence e que não deveria nunca ter se escondido sob o manto do normal. (H)escolhemos humanos porque acreditamos na necessidade de nos demorarmos um pouco mais que o habitual na lida com a misteriosa condição de nossa existência. Penso que esse exercício pode nos ajudar a perceber que essa vida sob a qual detemos nossa atenção não está separada do mundo e que isso que é (h)estranho em nós é a própria (h)estranheza da vida que por entre todas as coisas circula.

¹⁰ Dois anos depois, Bruna estreou o espetáculo solo "A Mulher Que Virou Planta", com encenação de Vitor Medeiros, direção artística da Tatiana e assistência de direção e preparação corporal da Renata, uma realização Grupo Lacuna e Hanimais Hestranhos. Mais informações: <https://hanimaishestranhos.wixsite.com/arts/amqvp>

1 - NÃO ESTAR DIVIDIDOS

Este primeiro capítulo será dedicado, primeiro, a expor o início do processo investigativo dos Hanimais Hestranhos, detalhando as perguntas, referências e desejos que Tatiana dividiu com o grupo e buscando mostrar nos textos de Beckett e Pessoa, com os quais trabalhamos, algumas vozes que nos ajudaram a pensar o trabalho. Em seguida, será introduzida a questão central do capítulo: nossa busca – com seus desafios e alegrias – por abrir espaço para a aparição e sustentação de um certa "vida" nas estruturas com as quais nos relacionamos, criadas ou não por nós. Para essa reflexão, será retomado o trabalho que realizamos sobre oralidade e textualidade; a criação/construção das figuras que integraram nossas investigações desde o início, e a relação estabelecida com elas. Apresentarei, ainda, um momento pontual do trabalho, quando, ao enfrentar alguns bloqueios na execução de uma partitura de ações dentro de uma de minhas cenas, encontrei, numa sugestão de Tatiana, um caminho para a liberação daqueles impedimentos.

1.1 - Beckett, Pessoa e atuação

Do material que nos foi apresentado por Tatiana, no início de nossa pesquisa, os textos representavam, de certa forma, uma fonte conceitual e criativa. Tatiana nos convidou a lê-los não só como material para a cena, mas também a perceber onde eles nos diziam coisas que poderiam servir ao nosso trabalho como atores. Eles eram, em sua maioria, trechos selecionados do romance "O Inominável", de Samuel Beckett, e do "Livro do Desassossego", de Fernando Pessoa. Como mencionado nas linhas de introdução deste trabalho, Tatiana vinha trabalhando com esses textos em oficinas de atuação. Ali, seu interesse por uma dimensão "pedagógica" desses textos já existia, e quando iniciamos as pesquisas com os Hanimais Hestranhos, ela nos falava a partir dessa experiência investigativa, que desejava, de alguma forma, continuar e aprofundar.

Separei, para iniciar este capítulo, recortes desses textos, através dos quais tentarei realizar o exercício proposto por Tatiana de entrever aquilo que eles puderam porventura nos

ensinar. A própria Tatiana explorou essa dimensão no artigo "Beckett, pedagogo do ator: práticas de esgotamento". Ali, evocando passagens de alguns romances e peças, se dedicou a pensar sobre os escritos de Samuel Beckett como indicações pedagógicas (ou anti-pedagógicas, na medida em que fogem de uma dimensão formativa tradicional) para o trabalho do ator. Ela também compartilhou com o grupo muitos de seus insights e impressões sobre estes textos ao longo da nossa pesquisa. Minha percepção destes textos vem, assim, também atravessada pelo que foi absorvido do encontro com as percepções de Tatiana. Neste momento da dissertação, trarei os textos de Beckett e Pessoa com os quais trabalhamos. São palavras com as quais desenvolvi certa intimidade, que foram repetidas muitas vezes durante nossos encontros. Passarei, nesse movimento, por pontos importantes do nosso trabalho, que serão desenvolvidos de maneira mais aprofundada ao longo da dissertação. Ao mesmo tempo, a escolha de trazer essa percepção sobre os textos para o início tem como intuito tentar reproduzir – em parte – o começo de nossa pesquisa, pois eles foram, de certo modo, a porta de entrada para o nosso trabalho.

No artigo citado acima, Tatiana diz que no romance "O Inominável" a primeira pessoa do singular "é mais um ponto de interrogação do que um ponto final" (MOTTA LIMA, 2016, p. 14). Essa é uma questão central nas discussões dos *Hanimais Hestranhos*. Tatiana nos convidava a investigar uma atuação em que a noção de "eu" do sujeito ator não estivesse marcada por certezas identitárias definitivas. Nessa indeterminação, aquele que atua poderia acessar "outros" de si e experimentar a fluidez de uma experiência criativa (de si mesmo e de mundo) que é transitória. Nas palavras de Tatiana:

Beckett convidaria – lendo-o como este pedagogo inventado – o ator a não se enganar pelos pronomes, seja o 'eu' do ator/performer, seja o 'ele' da personagem ficcional. É na instabilidade, ou no alargamento, ou na abertura ou no abandono temporário do(s) pronome(s) que o que é inominável, desconhecido, pode aparecer, que a criação pode se dar (Ibid.).

O *Inominável* já começa levantando perguntas que vão se sustentar ao longo da obra e que são perguntas cruciais em nossa pesquisa:

Onde agora? Quando agora? Quem agora? Sem me perguntar isso. Dizer eu. Sem o pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. Ir adiante, chamar isso de ir, chamar isso de adiante. [...] Pareço estar falando, mas não sou eu, de mim, não é de mim. Algumas generalizações para começar. Como fazer, como vou fazer, que devo

fazer, na situação em que estou, como devo proceder? Por pura aporia ou então por afirmações e negações invalidadas à medida que surgem, mais cedo ou mais tarde. Isso de um modo geral. Deve haver outros caminhos indiretos. Se não, seria para se desesperar de tudo. Mas é para se desesperar de tudo. Notar, antes de ir mais longe, mais adiante, que digo aporia sem saber o que isso quer dizer (BECKETT, 1989, p. 5).

Neste trecho, que foi trabalhado por Leonardo Samarino durante nossa pesquisa, Beckett coloca em xeque não só a figura de um personagem ficcional definido, mas também as outras estruturas de um romance de narrativa tradicional, linear, como espaço, tempo, situação, enredo. Sua provocação, nesse sentido, começa na própria linguagem, que tem o poder de organizar e desorganizar essas estruturas. E, assim, ele prossegue por todo livro. Provocada pelo autor, Tatiana indaga se não "estamos encarcerados no corpo da mesma maneira que estamos encarcerados na língua", e responde, "parece-me que sim. O corpo – seus apetites e sensações – acaba, em certa medida, por se transformar em linguagem, ser aprisionado nas nomeações" (MOTTA LIMA, 2016, p. 12). Buscávamos, nos *Hanimais*, para usar a expressão levantada por Tatiana, uma atuação desencarcerada, que pudesse pousar e fazer morada em determinados pontos, mas sempre acompanhando a justeza da experimentação do momento, que não se fecha às transformações grandes ou extremamente sutis trazidas a cada instante; uma atuação que pudesse nos levar, por sua própria dinâmica, a pousar em lugares desconhecidos e ser atravessados por forças díspares, que poderiam, por exemplo, ser contraditórias, como faz Beckett muitas vezes no exercício de escrita do *Inominável*.

O enunciador, neste trecho d'O *Inominável*, se pergunta como seguir, como proceder. Também aí se apresenta uma dimensão de incerteza. A manutenção dessa condição num trabalho de ator não poderia agir no refinamento da atenção, numa abertura da sensibilidade? Agir tendo o próximo instante sempre como uma descoberta e não como surda convicção prévia. Esse caminho interessava ao nosso grupo.

Quanto à questão do "eu" que fala, do "eu" que atua, não se tratava, para nós, de rejeitar instantaneamente qualquer nomeação. Mas, da capacidade de perceber a si mesmo sem se identificar em demasia com as representações implicadas pela própria presença – fossem essas representações sociais, relacionais, psicológicas, ficcionais, etc. E de poder estabelecer uma relação passível de se surpreender consigo mesmo, estranhar-se, ver-se como se vê um outro, ouvir-se como se ouve um outro. O personagem d'O *Inominável* diz em algum momento: "Algumas vezes me trato de tu, se sou eu quem fala" (BECKETT, 1989, p.

26). Trata-se de uma relação com uma alteridade, mesmo que essa alteridade se construa na relação com um outro de si mesmo. Nessa lógica, o sujeito (ator/enunciante) já não pode reduzir-se a uma ideia sobre si. No mínimo, ele é aquele que fala e, ao mesmo tempo, aquele que escuta/recebe, o remetente de suas próprias falas.

Neste outro trecho, o autor trabalha com a hipótese de o personagem estar submetido a algo que vai além do seu desejo voluntário (desejo que não chega a ser considerado ou mencionado), de estar submetido à vontade de outras pessoas (outras forças?):

Eis por fim alguma coisa que dá ideia da minha situação. Deram-me um castigo, ao nascer talvez, para me punir por ter nascido talvez, ou sem razão especial, porque não me amam, e esqueci em que consiste ele. Mas me terá sido especificado alguma vez? [...] Meu senhor. Eis um filão que é preciso não perder de vista. Mas no momento estou no – na realidade talvez sejam vários, todo um consórcio de tiranos, divididos entre si no que me concerne, deliberando desde um bom pedaço de eternidade, escutando-me de tempos em tempos, depois indo comer e jogar cartas, em segredo, a expensas do governo, à minha revelia, será preciso esclarecer – castigo, que sem ofender posso comparar, parece-me, a esta lição abandonada depressa demais, inconsideradamente demais... abandonada, dizendo-me que, se tenho um castigo a fazer, é porque não soube minha lição, e que quando tiver terminado meu castigo terei ainda que dizer minha lição, e que só então terei o direito de ficar tranquilamente em meu canto, babando e vivendo, a boca fechada, a língua inerte, distante de qualquer perturbação, qualquer ruído, com a consciência tranquila, isto é, vazia. Mas isso não me faz avançar grande coisa. (Ibid., p. 26)

Há a ideia, aqui, de que quem fala foi levado por outro – ou outros – até a condição na qual se encontra; outros que teriam uma noção mais inteira do que ou quem é o enunciador, do que ele deve fazer. Podemos pensar, a partir disso, em como as forças sociais, as forças engendradas pelos poderes hegemônicos, que circulam de maneira predominante no mundo em que vivemos, não são forças que aparecem exclusivamente fora do sujeito. Elas também nos fazem sujeito e, neste trecho d' *O Inominável*, o narrador apresenta a consciência dessas forças que o formam (e o conformam). Ele se pergunta sobre elas, mas não tem clareza sobre a resposta. Nos *Hanimais*, também buscamos essa consciência das forças relacionais normativas que agem em nós para que pudéssemos operar fugas, ainda que pequenas, desses modos de ser que funcionam na lógica mais dominante.

Ainda no trecho acima, o enunciador não tem – ou não pode ter – uma dimensão completa sobre si mesmo. Parece haver a sustentação de uma indeterminação quando é ele

quem fala e ao mesmo tempo se pergunta se não são os outros que o obrigam a falar. Quem seria responsável pelas palavras que são proferidas? Não há um dono estabelecido¹¹. "Acreditam eles que eu acredito que sou eu quem fala? Isso também é deles" (ibid., p. 64).

Os textos do Livro do Desassossego, de Fernando Pessoa, com os quais trabalhamos, também questionam, à sua maneira, a ideia de um sujeito de identidade definida e definitiva.

Cheguei hoje, de repente, a uma sensação absurda e justa. Reparei, num relâmpago íntimo, que não sou ninguém. Ninguém, absolutamente ninguém. Quando brilhou o relâmpago, aquilo onde supus uma cidade era um plaino deserto; e a luz sinistra que me mostrou a mim não revelou céu acima dele. Roubaram-me o poder ser antes que o mundo fosse. Se tive que reencarnar, reencarnei sem mim, sem ter eu reencarnado.

[...]

Penso sempre, sinto sempre; mas o meu pensamento não contém raciocínios, a minha emoção não contém emoções. Estou caindo, depois do alçapão lá em cima, por todo o espaço infinito, numa queda sem direcção, infinitupla e vazia. Minha alma é um maelstrom negro, vasta vertigem à roda de vácuo, movimento de um oceano infinito em torno de um buraco em nada, e nas águas que são mais giro que águas bóiam todas as imagens do que vi e ouvi no mundo - vão casas, caras, livros, caixotes, rastros de música e sílabas de vozes, num rodopio sinistro e sem fundo.

E eu, verdadeiramente eu, sou o centro que não há nisto senão por uma geometria do abismo; sou o nada em torno do qual este movimento gira, só para que gire, sem que esse centro exista senão porque todo o círculo o tem. Eu, verdadeiramente eu, sou o poço sem muros, mas com a viscosidade dos muros, o centro de tudo com o nada à roda (PESSOA, 2019, p. 161 e 162).

Vivemos num mundo que privilegia a racionalidade, a atividade, a utilidade, numa sociedade marcada pela positividade (HAN, 2015). Nos formamos dentro dessa lógica de mundo e reproduzimos, naturalmente, seus modos de existência e relação. Modos que valorizam e entendem a presença como algo que sublinha a subjetividade e a individualidade do sujeito frente a outros elementos – uma presença que merecesse esse nome deveria ser firme, plena e completa –, rejeitando a aparição das fragilidades, das fraquezas, das falhas e também das faltas, as ausências que nos acompanham ou nos acometem. Tendo isso em vista, a leitura desse texto de Pessoa – se o pensarmos como "conselheiro" de práticas de atuação (o

¹¹ Essa operação de dissociação da voz/palavra com o corpo esteve presente no trabalho dos Hanimais Hestranhos e será discutida mais adiante no tópico "Voz: entre alteridade, intimidade e transformação".

que quer dizer também de práticas de/da vida) – nos convoca a um abandono abrupto do lugar individualista e racional ao qual estamos afeitos.

Num extremo oposto à manifestação de uma presença rígida, imposta e auto-afirmativa, o autor sugere uma percepção "absurda e justa" da ausência do indivíduo em si mesmo. Perceber-se esvaziado de qualquer coisa que possa chamar de eu. Da construção e constituição de um indivíduo resta algo da ordem da sensação: "um poço sem muros, mas com a viscosidade dos muros". Retira-se o centro do sujeito que fala para que outras coisas possam aparecer, talvez; para que se possa sentir o mundo, talvez, numa condição pré-linguagem: "Roubaram-me o poder ser antes que o mundo fosse". No entanto, ao escrever o poema, ou ao pronunciar um texto, navegamos através da linguagem. Esse espaço entre pré-mundo e mundo já existente nos interessava como caminho investigativo nos *Hanimais Hestranhos*. Talvez, tratava-se, assim como propõe Beckett, da possibilidade de esburacar a superfície da linguagem para aparecer o que se esconde atrás. (BECKETT apud DELEUZE, 2010, p. 108).

Ao mesmo tempo que buscávamos um "sair de si", no sentido de uma desidentificação com qualquer coisa que pudéssemos nos apropriar enquanto identidade – o que, em certa medida, poderíamos chamar de um recuo em relação às nomeações da linguagem, para pisar num terreno da ordem das sensações e das forças sem nomes –, o jogo inevitavelmente acontecia através de e por meio da linguagem, da qual não podemos fugir. Ao abrir os braços para os lados, ao invés de selecionar um significado prévio para o gesto, era a sensação daquela postura, o ângulo dos braços, o ar debaixo das axilas, o alongamento dos dedos, que nos devolvia múltiplas imagens, sentidos, leituras para aquele gesto (um abraço? uma crucificação? uma exclamação?). O gesto se alargava em suas potencialidades neste movimento de não se definir anteriormente ou imediatamente. Uma não definição que, em oposição a se tornar algo completamente ilegível ou apagado, apontava para situações e relações diversas e distintas.

Enquanto buscávamos a manutenção desse entre-lugar que navega entre a linguagem e as forças anteriores a ela, outro entre-lugar também nos interessava, que se situava entre as noções de vida e arte/teatro. Desde o início da pesquisa, Tatiana, ao nos pedir para realizarmos algum tipo de criação, costumava chamar a "coisa" que deveríamos fazer de "fragmento de vida", quando não chamava mesmo de "coisa". Com isso, ela dizia tentar desviar das primeiras ideias já construídas por cada um do que se deve fazer quando se faz uma "cena". Criar um "fragmento de vida", ou mesmo uma "coisa", alargava as noções de teatro já instituídas. Começávamos, assim, a pensar o trânsito entre vida e cena de modo um

pouco menos demarcado, e um pouco mais misturado. Nos interessava a cena como um lugar para pensar e experimentar transformações nos modos de existência (modos de se relacionar, de agir, de pensar) por parte do sujeito ator (com sorte, também no sujeito espectador). Então, pelo menos a princípio, nos preocupava menos uma cena teatral dentro de alguma forma preexistente (ainda que pudéssemos nos utilizar – e nos utilizamos – de determinadas formas) do que a investigação das forças vitais que circulam pelas coisas/cenas/fragmentos que realizávamos.

Pessoa também nos convidava – na direção de um questionamento sobre o eu que fala –, em contraposição à sensação do vazio, a observar a multiplicidade de "eus" que nos habitam e conjugam a complexa constelação em formação contínua que somos.

Cada um de nós é vários, é muitos, é uma prolixidade de si mesmos. Por isso aquele que despreza o ambiente não é o mesmo que dele se alegra ou padece. Na vasta colônia do nosso ser há gentes de muitas espécies pensando e sentindo diferentemente. Nesse mesmo momento, em que escrevo, num intervalo legítimo de trabalho hoje escasso, estas poucas palavras de impressão, sou o que as escreve atentamente, sou o que está contente de não ter nesta hora de trabalhar, sou o que está vendo o céu lá fora, invisível de aqui, sou o que está pensando isto tudo, sou o que sente o corpo contente e as mãos vagamente frias. E todo este mundo meu de gente entre si alheia projeta, como uma multidão diversa mais compacta, uma sombra única (Op. cit., p. 229).

Quando evidencia a presença de muitos em si mesmo, Pessoa contraria a noção de um sujeito uno, com todas as partes coerentes entre si. E, ao escolher uma imagem para condensar a união desses muitos, o autor fala sobre a projeção de sua sombra: elemento real e concreto (pelo menos no sentido literal), mas que não pode dar a ver uma dimensão integral de um ser. Como metáfora, a sombra mantém a dimensão de opacidade – de impossibilidade de definição absoluta – na identidade do indivíduo descrito. Dimensão cara, no entendimento dos Hanimais, ao trabalho de atuação. Para nós, que somos estimulados a todo tempo, em sociedade, a definir, tomar posse e nomear o que somos e o que são as coisas, o exercício do recuo em relação aos nomes age amolecendo algumas certezas e abrindo espaço para novas experiências, novas verdades. Acolher as indeterminações da sombra, permitir a pluralidade de vozes (de eus) falantes em nós possibilita a manutenção da complexidade do sujeito/ator/falante, sem achatar e empobrecer sua existência amalgamando suas vozes internas numa leitura final definitiva resultante do somatório dessas vozes.

José Gil caracteriza essa variedade de vozes em coexistência nos versos de Pessoa como um plano voz-multidão (GIL, 2010, p. 17), dizendo que desse plano nasce a singularidade marcada da voz na poesia. A profusão de vozes na voz delineiam, segundo o autor, as sutis variações de ritmo, de fluxo de emoções, de sensações, tocando uma espécie de espaço íntimo da voz. Uma intimidade tornada pública dentro de sua própria interioridade. Uma voz que "ecoa num espaço interior tornado exterior" (Ibid., p. 16). Havia um interesse muito grande de Tatiana que encontrássemos algo próximo dessa "intimidade pública" no nosso trabalho com os textos. Um tipo de oralidade que a estava interessando, e que buscamos investigar, era justamente a presente nesse paradoxo: direcionada para fora, exteriorizada, e ao mesmo tempo apontada para o interior, de modo a tornar público camadas sensíveis e sutis da fala, e conseqüentemente daquele que emite a fala, o que se pode chamar de uma certa intimidade¹².

Quando experimentávamos alguma dinâmica de investigação textual/vocal, muitas vezes Tatiana nos alertava para que colocássemos a voz para fora, no sentido de fazê-la ser ouvida, de ressoar no espaço, de deixar que ela aparecesse com consistência. Entendo que as dinâmicas nascidas de uma improvisação ou de uma cena, por vezes, faziam com que eu "segurasse" demais a voz, ou me levasse a "minguar" a emissão vocal, de tal modo que eu mesmo tinha dificuldade de me relacionar com ela, o que é o mesmo que dizer que estava controlando a sua "saída" por um sentido ou relação previamente imaginados. Isso acontecia quando, por exemplo, eu experimentava uma relação com algo mais próximo de mim – e achava que, necessariamente, deveria colocar a voz de certa maneira –, ou quando entendia já de início um texto como se se tratasse de uma fala voltada para mim mesmo. O resultado podia aparecer no volume da fala, mas a questão não repousava exatamente aí. O pedido de "colocar a voz para fora" tinha a ver com submeter-se ao contato, inclusive ao contato com a própria sonoridade da voz. Era um movimento para não ensimesmar-se, um movimento de se fazer ser ouvido e de ouvir-se. Soltar a voz, nesse sentido, possibilitava uma recepção mais justa do som emitido, da palavra proferida, simplesmente pelo fato de que assim, nós nos oferecíamos algo talvez mais concreto com que nos afetar. Ao ouvir nossa própria voz – sua aparição, sua presença e vibração no espaço – podemos continuar a dinâmica em resposta a nós mesmos, num jogo de constante afetação por cada fala/ação inscrita em cena, por nós ou por outros.

¹² Mais adiante neste capítulo, no tópico "Voz: entre alteridade, intimidade e transformação", abordarei um pouco melhor esse assunto.

Outra estratégia que Tatiana utilizava bastante conosco com intuito de trazer nossa atenção de volta à experiência em curso quando nos perdíamos por algum motivo (quando nossa atenção vagava por lugares que colocavam a investigação num lugar mais ensimesmado) era a de pedir para que realizássemos pausas, suspensões no meio do jogo, da cena, ou da improvisação. De onde estivéssemos, deveríamos perceber e receber nossa postura e posição e as relações de forças implicadas ali e, daquele ponto, experimentar uma fala mais conectada sensivelmente com aquilo que experienciávamos com estas posturas. Por esse caminho, entendo que buscávamos a qualidade "interior" mencionada anteriormente. Por meio da atenção às micro variações de movimento, ao sabor dessas variações, aos retornos que elas nos ofereciam enquanto memórias, imagens, situações, acessávamos – ou desejamos acessar – afetos e forças singulares e conectadas com nossa matéria/memória viva.

Lembro-me de uma cena específica onde a busca por essas duas dimensões da "intimidade pública" era nítida para mim. Era um fragmento onde, num determinado momento, Leonardo soltava meu cabelo, até então preso, o segurava firme num rabo de cavalo e começava a me manipular pela cabeça. A partir desta manipulação, eu iniciava um texto enquanto Leonardo me virava para diferentes direções, me tirava do eixo vertical e, eventualmente, tocava em diferentes partes do meu corpo com sua outra mão, me indicando lugares para abrir e/ou distensionar. No início deste trabalho, pela natureza dos toques leves e da relação cuidadosa de Leonardo comigo, costumava trazer minha voz para muito perto de mim, com pouco volume, ou pouca precisão, ou sem uma direção muito clara, impedindo-a de ocupar o espaço. Era como se eu respondesse com a minha voz mais a ideia da relação que estava se estabelecendo do que à própria relação. Tatiana logo me pediu para que deixasse a voz sair um pouco mais. Ao mesmo tempo, cada pequena mudança proposta por Leonardo me lançava num mar de sensações diversas, com as quais eu tentava jogar (e, talvez, tentasse “representar”?). Muitas vezes, me perdia na tentativa de processar todas elas e minha fala perdia sentido ou qualidade de afetação. Ao fim do fragmento, Tatiana vinha dizer que algo ainda não estava justo, era como se eu não estivesse ouvindo as palavras que eu mesmo dizia ou não percebesse onde estava meu corpo, e minha relação com Léo, enquanto falava. Mas, algumas vezes (às vezes, apenas uma frase durante todo o texto, outras, uma sequência de frases) a coisa parecia ter encaixado. Nesses momentos, eu, de fato, pude sentir, ao fazer, que alguma coisa se transformava. Ainda que não saiba dizer com precisão o que, sei que falava de um lugar muito conectado com o movimento relacional – invisível e visível – da cena e ao ouvir minha própria voz desse lugar, ela fazia sentido sem que eu colocasse sentido algum sobre ela. Isso, para mim, parecia ser o lugar interior, íntimo. Íntimo não por se ter vencido

um pudor na revelação de si mesmo para as outras pessoas, mas por ser algo extremamente sensível e sutil e que não se acessa com frequência na vida cotidiana.

Para ser capaz de perceber e acompanhar a copresença de diversas forças, vetores e pensamentos que atuam ao mesmo tempo em nós – e, com efeito, tocar essa espécie de espaço íntimo – é necessária uma abertura sensível. Essa consciência da pluralidade que nos constitui não é vivida como uma compreensão intelectual, uma percepção inteligente de nós mesmos; ela não se manifesta sem um trabalho agudo sobre a percepção, sem uma atenção muito apurada aos movimentos internos e externos, sem uma receptividade operante. Nossa investigação no campo da atuação nos Hanimais Hestranhos passava por um trabalho desse tipo.

Nestas impressões sem nexos, nem desejo de nexos, narro indiferentemente a minha autobiografia sem factos, a minha história sem vida. São as minhas Confissões, e, se nelas nada digo, é que nada tenho que dizer. Que há (de alguém) confessar que valha ou que sirva? O que nos sucedeu, ou sucedeu a toda a gente ou só a nós; num caso não é novidade, e no outro não é de compreender. Se escrevo o que sinto é porque assim diminuo a febre de sentir. O que confesso não tem importância, pois nada tem importância. Faço paisagens com o que sinto. Faço férias das sensações. Compreendo bem as bordadoras por mágoa e as que fazem meia porque há vida. Minha tia velha fazia paciências durante o infinito do serão. Estas confissões de sentir são paciências minhas. Não as interpreto, como quem usasse cartas para saber o destino. Não as ausculto, porque nas paciências as cartas não têm propriamente valia. Desenrolo-me como uma meada multicolor, ou faço comigo figuras de cordel, como as que se tecem nas mãos espetadas e se passam de umas crianças para as outras. Cuido só de que o polegar não falhe o laço que lhe compete. Depois viro a mão e a imagem fica diferente. E recomeço (PESSOA, 2019, p. 19 e 20).

A atenção do enunciador neste trecho do Livro do Desassossego está nas sensações, nos desdobramentos sensíveis, inexplicáveis, que transbordam palavras, confissões, que nada têm a dizer na lógica racional, ou que não dão importância às explicações ou interpretações. Não há necessariamente história, nada se conta, nada se revela ou se deseja revelar no sentido informativo necessário para a sequência de uma narrativa. O campo em que o enunciador está inserido é outro, as impressões são de outra ordem. O que se sente é aquilo que modela, ou forma, no instante, o contorno, a cor, a suavidade, a ternura ou a aspereza com que se observa, se diz ou se faz algo. E, numa circularidade contínua, é também da sensação que nasce o que se faz e/ou o que se diz.

A imagem das figuras de cordel sugere, talvez, um procedimento (auto)criativo. Ao trabalhar com as diversas linhas de forças, ritmos e sensações que nos atravessam, a pergunta pode ser como organizá-las, desorganizá-las e reorganizá-las de modo a seguir em transformação? Há muitos ângulos para aquilo que sou/estou, para aquilo que me atravessa, há diversas organizações, montagens, que me são muitas caras. Consequentemente, muitas sensações unem-se às sensações mais conhecidas, previamente nomeadas, dificultando assim a capacidade de definição daquilo que me acomete, daquilo que sou, daquilo que acontece num determinado encontro. Busca-se seguir, então, o caminho oferecido pela matéria sensível, pela dinâmica que se descobre na justeza de acompanhar os próprios processos internos. Processos esses que não existem separadamente daquilo que acontece externamente ao sujeito. A relação de afetação e as alterações dos fluxos de emoção e de sensações existem num constante contato com o meio em que nos encontramos. O meio age sobre o sujeito, atravessa-o, ao mesmo tempo em que este desdobra seus processos íntimos.

Neste outro trecho, Pessoa se debruça sobre os processos de interferência e afetação do sujeito pelo ambiente que o circunda:

Depois que as últimas chuvas deixaram o céu e ficaram na terra - céu limpo, terra úmida e espelhenta - a clareza maior da vida que com o azul voltou ao alto, e na frescura de ter havido água se alegrou embaixo, deixou um céu próprio nas almas, uma frescura sua nos corações. Somos, por pouco que o queiramos, servos das horas e das suas cores e formas, súditos do céu e da terra. Aquele de nós que mais se embrenhe em si mesmo, desprezando o que o cerca, esse mesmo não se embrenha pelos mesmos caminhos quando chove do que quando o tempo está bom. Obscuras transformações sentidas talvez só no íntimo dos sentimentos abstratos se operam porque chove ou deixou de chover, se sentem sem que se sintam porque sem sentir o tempo se sentiu. (Op. cit., p. 229)

O clima, uma mudança de paisagem, uma alteração na atmosfera do dia, aqui, são fatores que desencadeiam mudanças no interior do sujeito, mesmo que sutis e despercebidas. Movimentos internos são aflorados pela experiência de um momento do dia logo após a chuva. Os acontecimentos externos, segundo o autor, por mais que não se tenha consciência deles, acontecem também, em certa medida, dentro de nós. Há uma reverberação, um eco, uma impressão; eles fazem corpo.

O trabalho de atuação que nos interessava nos Hanimais Hestranhos tinha como busca essa consciência cada vez mais refinada dos acontecimentos internos e externos em seu entrelaçamento, dos processos da vida em curso, e suas variações constantes de dinâmica, de

atmosfera, de temperatura, de ritmo. Interessavam-nos as relações de afetação entre esse dentro e fora. Os dois trechos citados acima trazem ângulos diferentes de um processo que acontece mutuamente, e desejávamos que nossa atenção fosse capaz de acompanhá-lo. Isso nos exigia um estado perceptivo apurado. Deveríamos captar as alterações externas e internas e o que elas nos provocavam em termos de sensações, agir em consonância com nossas sensações e perceber as alterações que essas ações provocavam no todo, e continuar por esse caminho numa espiral de constante e cada vez mais sutil contato. Nossa pele funcionaria como uma membrana permeável que troca informações entre dentro e fora e é feita da mistura dessas instâncias¹³.

Compreendendo que essa relação de afetação é algo que já acontece naturalmente em vida, quando um corpo se encontra disponível, a ideia era localizar o que impedia esse movimento e apurar a percepção para potencializar a sua fluidez. Também nos interessava aprofundar as respostas em dimensões menos corriqueiras, encontrando com a dimensão experiencial-poética de cada instante. Quer dizer, a atenção ao processo natural de conexão interno-externo poderia nos levar a corporeidades, vocalidades, modos de habitar aquele espaço cênico já diferentes de um corpo formatado cotidiano. Era necessário trabalhar para não impedir o entrelaçamento dentro-fora, seja pelo bloqueio de impulsos, seja pela negação de acontecimentos externos, o que gera uma separação entre sujeito e mundo (o que também acontece naturalmente em vida, pelas forças que nos formam).

Como Fábio de Souza Andrade diz sobre *O Inominável*, de Beckett,

À contínua substituição das cascas sucessivas a que damos nome de "eu" corresponde um mundo igualmente cambiante e a arte deve fazer justiça à natureza movediça do terreno em que pretende promover o encontro (ou denunciar o desencontro) entre o sujeito e o universo (ANDRADE, 2001, p. 21).

É necessário não perder de vista o movimento que está acontecendo a todo momento em nós e fora de nós. Algo que é constante e, seja nas macro ou micro mutações, acompanhado continuamente por fios que conectam todas as forças em relações também cambiantes.

Outro tema presente nos textos e que permeava nossa sala de trabalho era a ideia de inutilidade, em oposição à alta demanda por produtividade, à necessidade excessiva de ser útil a todo momento, a que estamos submetidos no dia a dia. Como Manoel de Barros,

¹³ Ver capítulo 3, tópico "Para começar, a pele".

estávamos interessados em "fazer coisas desúteis" (BARROS, 2016, p. 13). Do vazio de significado, ou da ausência de propósito, pode-se abrir espaço, talvez, para a aparição de outras forças já não imediatamente reconhecíveis, ou mesmo para a aparição e sustentação desse mesmo vazio. Acreditávamos que este era um ponto de partida fértil para a criação.

Considero a vida uma estalagem onde tenho que me demorar até que chegue a diligência do abismo. Não sei onde ela me levará, porque não sei nada. Poderia considerar esta estalagem uma prisão, porque estou compelido a aguardar nela; poderia considerá-la um lugar de sociáveis, porque aqui me encontro com outros. Não sou, porém, nem impaciente nem comum. Deixo ao que são os que se fecham no quarto, deitados moles na cama onde esperam sem sono; deixo ao que fazem os que conversam nas salas, de onde as músicas e as vozes chegam cômodas até mim. Sento-me à porta e embebo meus olhos e ouvidos nas cores e nos sons da paisagem, e canto lento, para mim só, vagos cantos que componho enquanto espero.

Para todos nós descera a noite e chegará a diligência. Gozo a brisa que me dão e a alma que me deram para gozá-la. E não interrogo mais nem procuro.

Se o que deixar no livro dos viajantes puder, relido um dia por outros, entretê-los também na passagem, será bem. Se não se entretiverem, será bem também. (PESSOA, 2019, p. 14)

Ao considerar a vida um lugar onde se tem que fazer hora até que a morte chegue, acaba-se por atribuir às coisas da vida uma importância relativa. Nesse sentido, tudo pode se igualar num mesmo patamar de importância. Aquilo que consideramos mais inútil e sem propósito pode ter um valor semelhante àquilo que achamos fundamental. Ou podemos perceber os valores como invertidos, pois, nesta lógica, estamos mais propensos a reinventar as coisas e seus lugares de importância. É assim – nessa espécie de indiferença atenta e ampla – que, na fronteira entre o que é e o que faz, o eu lírico, imerso na paisagem da qual faz parte, compõe vagos cantos enquanto espera. É assim que, também, numa outra passagem de Pessoa, o escritor resolve por fim sentar-se na pedra da encruzilhada e começar, a sós consigo mesmo, a fazer barcos de papel (Op. cit., p. 100).

Em atuação, permitir o despropósito e sustentar a falta (de explicações, de respostas imediatas, de um corpo sempre pre-parado) significa dissolver a rigidez das ações demasiadamente ativas e (auto) afirmativas. Significa abrir fendas nas significações, expandindo e multiplicando suas leituras e possibilidades. Significa poder encontrar na vulnerabilidade – e não mais somente na segurança do que acreditamos (já) saber – seu lugar de potência. Ao invés de investir no conforto de logo atribuir uma leitura representativa

fechada para uma ação, ou para uma fala, ou para uma situação, e querer compreender do que se trata, estávamos preferindo, neste tempo de investigação dos Hanimais Hestranhos, "inventar coisas que aumentassem o nada" (BARROS, 2008, p. 5).

Para isso, era necessário a aproximação com um tempo de contemplação, que é diferente do tempo veloz e útil da informação. O tempo do sentar-se à porta e poder aguardar distraidamente atento. É necessário sustentar algo da ordem da espera, mesmo sem saber exatamente o que se espera. Uma curiosidade paciente, anti-ansiosa, pelo que está por vir. Um ator que pode experimentar (-se) e não tem medo de encarar o vazio e de embarcar em outras temporalidades que não aquela dispersa e agitada do dia a dia⁶. Sobre essa agitação e necessidade de preencher o tempo, diria Beckett: "curiosa ideia, e muito discutível, aliás, essa de ter sempre uma tarefa para realizar antes de poder estar tranquilo" (BECKETT, 1989, p. 26). Renata dizia esse trecho em uma de suas cenas; era uma reflexão que parecia se dirigir à própria pesquisa que estava realizando como atriz. Como se por trás dela houvesse uma pergunta de viés investigativo: como se desviar da necessidade de cumprir tarefas pelo impulso automático e produtivista e encontrar modos de realizá-las através do contato com a rede sensível de afetos que desabrocham quando nos permitimos afrouxar o controle e mecanicidade das ações?

Aliás, os textos apresentavam, muitas vezes, essa face durante nossas cenas. Muitas coisas que dizíamos apareciam como uma espécie de presentificação das perguntas que nos moviam na nossa pesquisa em atuação. E isso funcionava, também, como vozes que nos lembravam o porquê de estarmos ali, ou com o que deveríamos nos preocupar. Então, quando eu falava que "somos servos das horas e das suas cores e formas, súditos do céu e da terra", eu dizia porque buscava dirigir minha atenção, como ator, à afetação que as alterações de cada instante, que a temperatura, a claridade ou o clima, provocavam em mim. Quando Leonardo perguntava "Quem, agora?", era porque ele, de fato, não sabia quem ou o que se tornava a cada passo de sua cena. Quando Bruna dizia "desenrolo-me numa meada multicolor, ou faço comigo figuras de cordel", era porque, no desenrolar de sua pesquisa, buscava acompanhar as transformações pelas quais passava, deixando que elas acontecessem, encontrando formas e cores diferentes a cada momento.

Passamos por um processo intenso de buscas, investindo verdadeiramente na dimensão investigativa do processo criativo em atuação. Mais do que estabelecer e fixar modos de fazer, métodos, encontrar respostas finais para perguntas que nos fizemos, a natureza da pesquisa que realizamos era aberta, e se pretendia sempre um desdobramento do que vinha se fazendo – tanto no sentido de aprofundar, refinar lugares de interesse, quanto no

sentido de alargar os campos de sentido, a qualidade da atenção e as camadas investigativas dentro de um mesmo material, tecendo a complexa rede de interconexões entre os temas, as cenas, os afetos, as ações, as relações, os imaginários, os reais. Entre coisas inomináveis, coisas desconfortáveis, sensações, incertezas, multiplicidades, alteridades, figuras de cordel, peles, membranas, misturas, interrogações, ambivalências, inutilidades, vácuos, estalagens, paragens e fragilidades. No meio desse caldeirão, o processo investigativo encontrou momentos muito distintos: aquele de não saber, aquele de abandonar o que se descobriu para seguir outro caminho que fizesse mais sentido no momento, aquele das crises pessoais, nessas idas e vindas, onde nada é permanentemente estável, mas seguimos a percorrer o caminho... E ao seguirmos fazendo, talvez porque era o que nos restava a fazer, talvez porque confiássemos na própria investigação, dessa permanência, nasceram coisas que nos tocaram e nos impulsionaram a continuar mais, e um pouco mais. Também acontecia de nada nascer e de termos de lidar com a frustração da expectativa. Talvez eu possa comparar esse nosso movimento de pesquisa com a citação de Beckett abaixo. Bruna era quem dizia esse texto, num dos seus fragmentos. Era um dos textos que mais me devolvia essa dimensão de pesquisa mencionada no parágrafo anterior. Ela falava, por exemplo, sobre buscar e perder, porque, como atriz, buscava e perdia; sobre descobrir e deixar de descobrir, porque, como atriz, também passava por esse processo. Essa realidade provavelmente brotou pontualmente na experiência de cada um/uma do grupo, mas, naturalmente, não se apresentou durante todo tempo de trabalho. Achei divertido fazer essa aproximação. E com essa brincadeira suspendo, por hora, a análise dos nossos materiais textuais.

[...] querendo parar, não podendo parar, buscando por que, por que essa necessidade de falar, essa necessidade de parar, essa impossibilidade de parar, descobrindo por que, não descobrindo mais, buscando ainda, não descobrindo nada, descobrindo enfim, não descobrindo mais, falando sempre, sedento sempre, buscando sempre não buscando mais, falando sempre, buscando ainda, perguntando-se o quê, de que se trata, buscando aquilo que se busca, exclamando Ah sim, suspirando Nada disso, gemendo Basta, gritando Ainda não, buscando sempre, perdendo a bola, buscando a bola, contando sempre, seja lá o que for, buscando ainda, seja lá o que for, na sede, não se sabe mais o quê, ah sim, alguma coisa a fazer, nada disso, mais nada a fazer, desde quando, desde sempre, e depois basta, a menos que, por acaso, busquemos ali, ainda um esforço, busquemos o quê, é verdade, procuremos saber, antes de buscar, o que se busca, antes de buscar por ali, por onde, falando sempre, buscando sempre, em si, fora de si, não buscando mais, perdendo a bola, maldizendo Deus, não o maldizendo, não podendo mais, podendo sempre, buscando sempre, na natureza [...] onde está o

entendimento, o que é que se busca, quem é que busca, quem é que busca, buscando quem se é, último equívoco, onde se está, o que se faz, o que nos fizeram, o que eles vos fizeram, falando sempre, onde estão os outros, quem é que fala, não sou em quem fala, onde estou, onde é que é, ali onde sempre estive, onde estão os outros, são os outros que falam, é a mim que falam, é de mim que falam, eu os ouço, sou mudo, o que querem eles [...] que eu seja isto, que eu seja aquilo, que eu grite que eu mexa, que saia daqui, que nasça, que morra, que escute, escuto, não basta, que compreenda, tento, não posso, não tento mais, não posso tentar, estou farto (BECKETT, 1989, p. 106 e 107).

26/04/2016 – Encontro com Tati

- Como desaparecer e aparecer – mangas, golas – roupas e objetos grandes
- Objetos/acessórios – carnaval – festa – futurista?
- Sapatos, roupas femininas
- Sacos, sacolas
- Criar problemas
- Ações–segredo – verificar se está vivo ou morto
- Observar–se enquanto faz
- Abrir e fechar a boca, mãos, pernas...
- Cair é diferente de deixar–se cair
- Dançar
- Cantar
- Tocar um instrumento
- Vestir–se
- Observar um objeto como se observa um humano
- Preparar para começar algo
- Observar quem te olha como se fossem animais ou objetos ou você mesmo
- Grito
- Algo que se quebra
- Duas coisas que se chocam
- Perceber as palavras enquanto sílabas – essa música?
- Memória/citação – faz do meu corpo um duplo corpo

Os quadros com fundo preto que aparecerem de agora em diante reproduzirão textos selecionados de meus “cadernos de ensaio”. As notas foram feitas em sala de trabalho.

1.2 - Voz: entre alteridade, intimidade e transformação

O modo como Tatiana trabalhava conosco, não somente nas investigações sobre os textos, mas de um modo geral, relacionava-se, como vimos na Introdução, com a noção de "via negativa", elaborada por Grotowski. Assim trabalhávamos nos Hanimais, buscando entender/perceber – sob o olhar de Tatiana, que procurava nos ajudar a ver mais claramente – onde estávamos nos bloqueando (bloqueando um fluxo de vida), o que, às vezes, aparecia de maneira visível no corpo, na forma de um ombro tensionado ou uma sobrancelha franzida, por exemplo. Relaxar estes músculos era como uma estratégia para a liberação também daquilo que precisava fluir nas nossas ações. Da mesma maneira, descobrimos que havia maneiras de pensar – julgamento, antecipação, projeção – que também bloqueavam o fluir daquilo que fazíamos. Trata-se de pequenos exemplos entre inúmeros outros motivos/ações/pensamentos/posturas que trabalhavam no sentido de impedir o fluxo de vida (deve-se levar em conta, que esses impedimentos eram diferentes para cada um/uma de nós, que podiam se modificar a cada dia ou mesmo a cada “passada” da cena).

Dito isso, ressalto que ao longo de toda a dissertação tratarei de questões relativas aos desafios que se nos apresentavam durante nossas investigações, ou seja, de questões relativas aos bloqueios que tentávamos perceber e liberar, deixar cair. Não como condição final, no sentido de nos “limparmos”, nos livrarmos para sempre dos bloqueios, mas no sentido de percebê-los quando e a cada vez que se apresentavam em nossas cenas, ações, exercícios. Neste capítulo, especificamente, isto passará pela questão de como liberar o fluxo da "vida" no interior de uma forma previamente dada – sendo essa forma, neste tópico, os textos de Beckett e Pessoa que falávamos em cena e em sala de trabalho. Mais adiante, tratarei das figuras que vestíamos e de uma determinada partitura de ações de uma das cenas trabalhadas.

Logo nos primeiros dias de pesquisa, Tatiana nos pediu para selecionarmos um dos trechos de textos – alguns foram citados acima – previamente selecionados por ela. Deveríamos fazer essa escolha livremente, de modo intuitivo/afetivo, pelo chamado que o texto nos fazia, como ele nos tocava, os afetos a que ele nos convocava, ou por qualquer outra ordem de interesse que surgisse. Lembro-me de ter escolhido um determinado trecho¹⁴ do Inominável muito pelas imagens e lembranças de infância evocadas, de lições angustiantes na escola, que ressoaram em mim. Ao escrever isso agora, penso como me distanciei (me esqueci) dessa primeira ressonância. Se tivesse dirigido minha atenção a ela, será que

¹⁴ Nono texto do Anexo I.

encontraria um lugar de trabalho que me auxiliasse nas investigações sobre oralidade que experimentamos no grupo? Levanto a questão menos por acreditar absolutamente numa afirmativa como resposta à pergunta – menos ainda por achar que seria uma solução milagrosa para as dificuldades que encontramos – e mais como um pretexto, simplesmente, para dizer que nossas investigações sobre a enunciação dos textos encontrou diversos desafios sobre os quais me debruço - intelectual e praticamente - ainda hoje.

Apesar de ser um dos pontos de investigação que esteve presente desde o início da nossa pesquisa, não chegamos a ter um módulo dedicado unicamente a ele. A enunciação dos textos foi um trabalho árduo que não chegou, na maioria dos casos, a se manter continuamente, na nossa percepção, num lugar satisfatório de execução. Também ali, vimos surgir momentos de rara beleza ou estranheza (vozes - as nossas - muito diferentes daquelas que conhecíamos) que nos interessava investigar. Ainda que pontuais e/ou fugidios, esses momentos revelaram qualidades de atuação/enunciação que nos impulsionaram a seguir buscando, na tentativa de reencontrá-las, e de, assim, continuar a explorar caminhos desconhecidos.



Figura 1: Jef Lyrio na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo.

Uma das primeiras imagens que Tatiana nos trouxe como estímulo para o trabalho sobre a voz era a do corpo como canal. Ela nos sugeria imaginar a possibilidade de sermos

tomados de súbito por uma fala que não é produzida por um desejo/impulso individual nosso: o corpo, ao seguir seu fluxo de movimentos e relações, se permitiria ser habitado por uma torrente em forma de fala vinda de outro lugar. A boca se moveria não completamente por vontade própria, mas para dar passagem a esse discurso, que, por sua vez, afetaria o corpo de modo sensível, pois este estaria aberto às forças trazidas pela própria articulação das palavras. A voz seria vista como alteridade, como um outro/uma outra que falasse através de mim. Uma das experiências que fizemos nesse sentido foi com falas ou cantos realizados por outros que tivessem nos tocado: por exemplo, uma música que, em determinada situação, meu pai havia cantado para mim. Como abrir a minha boca e deixar aquela voz chegar? Como era mesmo aquela voz? Em que contexto e relação se apresentava? Tatiana nos sugeria essa brincadeira investigativa. O que será que pode aparecer com essas vozes? Na prática, eu podia perceber que essa investigação só conseguia se sustentar se mantivéssemos operantes as perguntas acima. Se, por exemplo, ao lembrar a voz de alguém conhecido, eu tentasse reproduzi-la com um apego muito grande à sua forma – quer dizer, as vezes, a ideia de como era a voz chegava na frente da própria experimentação –, eu acabava por dar um fim à brincadeira antes mesmo dela começar. Acontece que, ao abrir a boca para deixar uma determinada voz sair (seja uma voz que eu lembrava, ou mesmo uma voz que eu imaginava), no exato momento em que ela saía, eu a percebia diferente do que eu havia projetado. A investigação já estava em andamento. Era necessário jogar, ao mesmo tempo, com o que se apresentava e com busca por se aproximar da voz que estava na minha memória/imaginação, atualizando e reajustando a fala a todo momento, na medida em que a pergunta trazida por Tatiana, "como era mesmo?", trabalhava como estímulo à nossa curiosidade investigativa.

Tatiana nos sugeriu uma maneira singular de decorar os textos, retirada de sua própria experiência em trabalhos com François Kahn¹⁵: escrever repetidamente até aprender perfeitamente o texto – sem modificar palavras e, assim, fixá-lo sem dizê-lo. Depois, passar o texto mentalmente, primeiro sem fazer nenhuma ação, apenas sentados e, num próximo passo, realizando tarefas rotineiras, como lavar louça ou escovar os dentes. O importante era não dizer as palavras em voz alta até que fosse o momento de fazê-lo em sala de ensaio, em frente aos outros. Esse método parecia ajudar a guardar um certo frescor no texto, dizendo-o somente em situação de contato, de relação. Para mim, funcionava como um tempo silencioso

¹⁵ François Kahn é ator e diretor francês, integrou as atividades do Teatro Laboratório sob a direção de Jerzy Grotowski de 1973 a 1981. Tatiana estabelece há muitos anos uma parceria com François que, nos cursos/oficinas/vivências que oferece, costuma sugerir este modo de aproximação e memorização dos textos, o que nos foi relatado por Tatiana. Mais tarde, também pude experienciar por conta própria esta prática com François Kahn na ocasião de uma oficina nomeada "Crianças no Círculo", em janeiro de 2017, na qual participamos todos, atores e atrizes que à época compunham o coletivo.

de maturação, ou de germinação de uma semente, até que a primeira flor pudesse se abrir. E era relevante poder ouvir a própria voz ressoando no espaço as palavras que por tanto tempo aqueceram seus contornos frios em nossas chamas internas. Não enunciar o texto logo no primeiro contato com ele, do meu ponto de vista, também era uma operação que agia dissolvendo uma rápida autoidentificação com o texto: ao segurar sua enunciação, as ideias iniciais sobre o discurso se transformavam e somavam-se a elas novas possibilidades de contorno e sentido. O silêncio funcionava como um ambiente de germinação, uma incubadora para o desenvolvimento oculto do discurso, uma contração que contém, em si mesma, uma expansão.

Com o texto devidamente memorizado, iniciávamos os trabalhos sobre a fala. Era, ao mesmo tempo, divertido e desafiador. Divertido, talvez, pela liberdade do brincar, a que nos propúnhamos quando havia permissão em nós para o humor e o jogo. Desafiador porque, no fim das contas, poucos eram os momentos onde, através da voz, encontrávamos aquele fluxo de vida, vida expandida.

Começamos a investigação sobre o texto com improvisações individuais. Um por vez, sob o olhar e respondendo aos estímulos de Tatiana, experimentávamos falar o texto. Deveríamos deixar que os movimentos corporais que vinham com a palavra, acontecessem inteiramente, até o fim, sem que interrompêssemos seus fluxos. Movimentos físicos e voz, nessa investigação, eram instâncias que deveriam se interferir mutuamente, num jogo sensível, como partes de um mesmo corpo que são. Às vezes, uma determinada postura convocava uma determinada voz, às vezes uma determinada voz convocava um determinado movimento; mas o mais interessante, a meu ver, – e mais desafiador – era quando não conseguíamos definir quem puxava o quê, quando não parecia haver essa divisão.

Tatiana nos pedia para que não ficássemos tão apegados aos significados das palavras neste jogo, no sentido de não ser esse o lugar primeiro de leitura, não estávamos buscando dar a "correta" legibilidade com a entonação "correta" guiada por nossa inteligência mental. Nossa atenção deveria procurar seguir o fluxo daquela experiência, que poderia tomar múltiplos caminhos. Sem receios de dizer o texto de maneiras que soassem, a princípio, "menos corretas" aos nossos ouvidos, estávamos atrás de uma operação que busca, antes de um trabalho direto sobre os sentidos do texto, ou sobre o encadeamento das ideias ali presentes, uma investigação sobre a materialidade da palavra, sobre a respiração, as dinâmicas, ritmos, impulsos, contatos, sobre a massa sonora/corporal, sobre a palavra como

carne; entendendo, como Gonçalo M. Tavares¹⁶, que a fala é algo que manifesta uma "flexibilidade atlética invejável". O escritor diz:

não há movimento orgânico mais subtil que o som humano que pode sair não apenas em cerca de duas dezenas de letras (sons determinados), mas que pode ainda combinar-se de bilhões de maneiras diferentes. Cada palavra dita é a expressão de uma habilidade física orgânica minuciosa; e antes de admirarmos a infinidade de sentidos que os homens em comunicação uns com os outros deram aos sons, teremos que admirar a infinidade de formas de *torcer* esses sons, de os diferenciar. A capacidade de linguagem, antes de ser a capacidade de um ser pensante, de um ser racional, que dá sentido aos sons, *é uma capacidade física, orgânica, muscular* (TAVARES, 2021, p. 254 e 255)

Eu entendia que exercitar a consciência dessa dimensão física da palavra, como exposta por Tavares, era um dos desejos de Tatiana. Dimensão a que costumamos dar pouca atenção frente à forte valorização do sentido que se destaca na nossa sociedade e no nosso teatro. Desta investigação muitos sentidos poderiam se abrir (não estávamos desinteressados dos sentidos), mas a chegada deles viria de outro lugar que não da organização racional. Quer dizer, não se tratava de optar por uma ou outra coisa – o sentido ou a sonoridade – mas de encontrar sentidos que não estivessem construídos numa lógica apenas mental, numa suposta boa compreensão e articulação do texto, ou numa primeira, rápida e definitiva “leitura”. Talvez, este caminho fosse uma aposta de Tatiana, no seu desejo de fazer com que não aderíssemos de imediato o texto à nossa personalidade mais conhecida, mas deixássemos que ele cavocasse outros em nós.

Realizar movimentos corporais, engajando os músculos, as articulações, a coluna, o centro do corpo, era, a meu ver, um modo de acessar esse aspecto muscular da voz: o próprio movimento do corpo implicava – muitas vezes, no impulso para a palavra, no modo de respirar, no tipo de apoio necessário ou possível – em conjunturas que modelavam a palavra, ao mesmo tempo formal e afetivamente. Era possível perceber, nessas dinâmicas, quando estávamos atentos ao jogo, os momentos justos para a entrada da voz; e disso, tornava-se claro que a palavra tinha seu início antes do rompimento do silêncio, e que o silêncio não era algo que interrompia o fluxo de fala se dissociando dela mas, ele próprio era, também, em certa medida, voz.

¹⁶ Em 2021 recebi de presente, de uma parceira de trabalho, o livro "Atlas do Corpo e da Imaginação", de Gonçalo M. Tavares, onde me deparei com ideias interessantes, algumas delas, dialogavam com nosso trabalho, como a citada acima.

Uma das dinâmicas que realizamos continuamente em sala de trabalho foi a que chamávamos de "O Jogo das 6 Possibilidades". Não explicarei essa dinâmica detalhadamente por agora¹⁷. Por enquanto, basta compreender que jogávamos, inicialmente, a partir unicamente das seguintes possibilidades de ação: andar, correr, parar, saltar, ir ao chão e passar pelo chão. Uma das indicações dadas por Tatiana neste exercício era a de que a possibilidade "parar" não configurava uma saída do Jogo, uma pausa em que se permite pensar em outra coisa qualquer, onde sua atenção se desconecte daquilo que está ocorrendo ao seu redor. Parar, ali, configurava uma suspensão *no* Jogo, e não uma suspensão *do* Jogo. Uma pausa que se realiza dentro e junto com a dinâmica que se desenvolve, e não algo que nos posiciona fora da brincadeira. Penso que a questão de que falei no parágrafo anterior, do silêncio e da voz, se associa diretamente a isso. O silêncio não funcionava, em alguns momentos interessantes de investigação, como algo que está simplesmente depois do fim ou antes do começo da voz, como algo dissociado dela; ele aparecia como parte constituinte da voz, ambos compunham um mesmo jogo, uma mesma vida.

Alguns momentos das cenas que eu fazia me vem à mente quando abordo esse assunto. Numa delas, eu me levantava da cadeira onde estava sentado no canto do palco e ocupava o espaço vazio da cena com uma partitura física que nasceu de um exercício que se interessava pela vetorização de partes do corpo¹⁸. A partitura começava com movimentos pequenos e mais vagarosos, que iam aumentando e tomando um fluxo próprio. Num dos movimentos da partitura, eu posicionava um dos braços ao longo do corpo com a palma da mão apontada para fora e meus dedos e mão davam um leve tapinha no ar para cima, como se eu lançasse um pequeno objeto invisível para o alto. Esse movimento se repetia junto de outros, alternando os braços onde ele se iniciava, até o ponto em que, desse "lançamento" com as mãos – que ia, aos poucos, aumentando sua amplitude –, escapava o texto. Mesmo que de maneira não pensada, o silêncio que acompanhava a partitura antes do início do texto, parecia conter o texto. Como se, num serpenteante movimento interno, a palavra fosse circulando e germinando até transbordar em som. Como se, da mesma maneira, toda a estrutura da cena fosse música e pudesse ser escrita numa partitura musical. Nesse caso, a linha que diz respeito à voz teria grafado, no momento inicial onde não havia fala, uma

¹⁷ Discorrerei mais extensamente sobre o Jogo no terceiro capítulo, dentro dos tópicos "O Jogo das 6 Possibilidades", "Foco suave, atenção cartográfica e o plano de composição" e "Convivência, imersão, fluxo e continuidade".

¹⁸ Neste exercício, iniciamos segmentando algumas partes do corpo como, cabeça, ombros, braços e punhos, peito, quadril, joelhos, pés e experimentando com cada uma delas, separadamente, movimentos vetorizados – como se uma seta puxasse desses pontos para alguma direção no espaço. Em seguida, juntamos aos poucos as partes, até que estivéssemos numa experimentação de todas elas num fluxo de alternância próprio, criando uma espécie de dança pessoal, encontrando lugares de trabalho que nos interessassem, nos chamassem a atenção.

pausa. Ou seja, o silêncio está inscrito no discurso, faz parte dele; o discurso não se completa sem o silêncio.

Numa outra cena, eu tentava reproduzir – o que, no trabalho, dizia respeito a tentar ouvir, com o ouvido da imaginação, se perguntando “como era mesmo?”, e a partir dessa escuta, dizer – uma voz que escutei durante minha infância, do senhor que trabalhava no prédio em que eu morava, chamando meu nome¹⁹. Mas, para a chegada dela, eu tentava imaginar minha boca cheia de pedras – copiando um gesto de uma das cenas de Leonardo, que efetivamente colocava várias pedras na boca e depois as cuspiam vagarosamente –, posicionava minha mão embaixo como se fosse pegar as pedras que caíssem, mas quando abria a boca, saía não um objeto mas um som agudo e prolongado, um chamamento, o meu nome. Ali, a imagem que eu tinha era como se as palavras estivessem entaladas na boca antes de vazarem para fora dela.

Tavares diz que a *"linguagem pensará pior o mundo do que os micromovimentos orgânicos que a antecedem"* (Ibid., p. 257). Antes da enunciação da palavra algo acontece, como um pensamento corpóreo, que se difere daquele da razão – se quisermos chamar isso de pensamento, como o autor. Talvez, com a consciência e apoio nessa espécie de inteligência do corpo, possamos encontrar uma fala mais próxima do corpo e do mundo; ou, ao menos, uma fala menos dominada pelos caminhos e organizações significantes.

Em certo momento da pesquisa, Tatiana compartilhou conosco uma imagem que ela tinha tido ao presenciar algumas de nossas investigações com a fala e que chamou de "intimidade sobre coturnos". Tratava-se de uma fala (lugar onde tinha nos visto ir algumas vezes e que desejava que pudéssemos tocar com frequência) ao mesmo tempo subjetiva e pública. Algo próximo da "intimidade pública" de José Gil, citada no tópico anterior. Os coturnos aludem a um calçado de plataforma grossa e elevada, utilizado antigamente por atores gregos, que fazia com que se produzisse outra relação de suporte para a atuação. Essa imagem faz relação com a experiência de Tatiana, durante quase dez anos, no projeto "Mergulho no Trágico", estudando as tragédias gregas. Falar sobre coturnos geraria "uma fala pública porque ex-posta, maior – ou menor, não sei dizer – do que aquela possível para um indivíduo sobre seus sapatos ou pés" (MOTTA LIMA, 2017)²⁰. A "intimidade sobre coturnos" nos oferecia uma imagem de um ator elevado pelas plataformas e de pé sobre a

¹⁹ Esse material surgiu do módulo em que trabalhamos sobre a memória. Tatiana sugeriu que resgatássemos lembranças de vozes que escutamos e que nos tocaram por algum motivo. Também experimentamos tentar lembrar e reproduzir, a pedido de Tatiana, vozes em momentos específicos ou de prazer, ou de riso, ou de choro.

²⁰ Material não publicado – e posteriormente disponibilizado pela autora a mim – da palestra "O texto e a canção como um chamado para outras vozes: ecos do si e do fora de si", realizada no Seminário Corpo e Palavra do grupo CRIA, Artes e Transdisciplinaridade.

ágora – espaço de compartilhamento público por excelência –, a emitir um discurso que externaliza seus movimentos mais internos e, por isso, íntimos. Para isso, a fala deveria poder afetar e transformar o próprio falante na medida em que fosse pronunciada. O que se expõe, nesse sentido, o que se torna público, aparece quando somos capazes de vislumbrar, tocar, permitir a aparição daquilo que não é certeza e fortaleza em nós, da nossa fragilidade, nossa vulnerabilidade (BONDIA, 2002), nosso desamparo (SAFATLE, 2016). "Ou será que toda fala pública tem que aparecer como uma fala retórica, um manifesto ou uma peça publicitária?" (MOTTA LIMA, 2016, p. 10).

Como parte do nosso processo criativo, vestimos peças de roupa e acessórios que criavam figuras individuais²¹. Com suas singularidades e especificidades, chegamos a comentar que essas figuras funcionavam como nossos "coturnos". A imagem que cada uma formava e também as posturas/posições a que nos levavam, (por exemplo, ter os braços presos e colados no corpo sob a pressão de uma roupa justa; ou estar, de fato, elevado sobre um salto alto) inauguravam lugares distintos daqueles cotidianos para a enunciação do texto. No que carregavam de abertura, de produção de diferença (pela singularidade de suas composições imagéticas e pelas alterações – mesmo as pequenas – de nossas posturas provocadas pelas peças de roupa), essas figuras poderiam funcionar como nossas plataformas para uma fala "pública" ou "exposta". Vesti-las seria mais ou menos como subir num palanque. E para que não se tratasse de "discursar", a dimensão subjetiva dessa fala nascia, além do abandono das armaduras, de uma percepção e uma escuta refinadas, para permitir, no lugar do que se considera "público", a potência de uma presença vulnerável, uma intimidade sob coturnos. Para mim, este trabalho não era simples, mas quando algo acontecia nesse sentido – algumas vezes o que me afetava, afetando assim, as palavras que eu dizia, era a postura em que eu me encontrava; outras vezes, era a percepção da maneira como eu estava vestido e da inscrição disso no espaço; outras ainda, o próprio conteúdo daquilo que era dito, ou até o som de minha própria voz em registros menos rotineiros – era sempre alguma coisa que parecia me tomar por inteiro. O que quero dizer por "inteiro" é que, por mais que o estímulo para uma conexão e um refinamento da percepção (e, portanto, da aparição dessa intimidade) viesse de um ponto específico – como a postura do meu corpo, sua forma em relação a si mesma e ao espaço –, esse ponto não fazia com que a atenção se fixasse nele. O ponto específico funcionava como porta de entrada para uma percepção mais ampliada de

²¹ Ver tópico "Eu-figura: da relação com a própria imagem".

mim mesmo, onde eu me percebia integralmente engajado (não segmentado) na ação realizada, no espaço em que me encontrava e no momento presente. Eu, um outro.

Sobre a importância, no teatro, daquilo que acontece dentro, Novarina²² diz:

O jogo não é uma agitação a mais dos músculos sob a pele, uma gesticulação de superfície, uma tríplice atividade das partes visíveis e expressivas do corpo (amplificar as caretas, revirar os olhos, falar mais alto e com mais ritmo), jogar não é emitir mais sinais; jogar é ter, sob o invólucro da pele, o pâncreas, o baço, a vagina, o fígado, o rim e as tripas, todos os circuitos, todos os tubos, as carnes pulsantes sob a pele, todo o corpo anatômico, todo o corpo sem nome, todo o corpo escondido, todo o corpo sangrando, invisível, irrigado, exigindo, mexendo ali debaixo, reanimando-se, falando. (NOVARINA, 2009, p. 21)

Com o autor, podemos falar sobre intimidade sem que ela perca seu aspecto físico, material. Pensar a conexão com os movimentos internos como uma espécie de ativação do corpo inteiro e mesmo de seu entorno. Também é incluído no pacote "todo corpo sem nome, todo corpo escondido". Algo ao mesmo tempo oculto, não sabido – da zona do silêncio –, e muscular, orgânico – no sentido da vida pulsante nos órgãos –, acontece no jogo da atuação. "É o corpo não visível, é o corpo não nomeado que representa, é o corpo do interior, é o corpo com órgãos" (Ibid., p. 24). E é desse lugar que, me parece, buscávamos a intimidade exposta de nossa fala. Lugar que aparece quando apuramos nossa sensibilidade às coisas sem nome que nos habitam e nos constituem. Continuemos ainda com Novarina:

O corpo do ator é o seu corpo-de-dentro (não seu corpo chique de marionete com etiqueta ou de boneco de engonço), seu corpo profundo, interior sem nome, sua máquina de ritmo, ali onde tudo circula torrencialmente, os líquidos (quimo, linfa, urina, lágrimas, ar, sangue), tudo isso que, pelos canais, pelos tubos, as passagens de esfíncteres, desaba nas encostas, volta a subir apressado, transborda, força as bocas, tudo isso que circula no corpo fechado, tudo isso que enlouquece, que quer sair, fluxo e refluxo, que, de tanto se precipitar nos circuitos contrários, de tantas correntes, de tanto ser levado e expulso, de tanto percorrer o corpo todo, de uma porta fechada à boca, de tanto, acaba encontrando um ritmo, encontra um ritmo de tanto, decuplica-se pelo ritmo - o ritmo vem da pressão, da repressão - e sai, acaba saindo, ex-criado, ejetado, jaculado, material.

²² Valère Novarina foi um autor cujos escritos já vinham interessando Tatiana, que trouxe-o como referência para nosso trabalho (principalmente no trabalho com a voz). Também lemos o autor durante o curso "Digamos que você não está muito presente: presença e ausência no trabalho do ator", ministrado pela professora em 2017.1, no programa de pós graduação em artes cênicas da UNIRIO, onde eu, Bruna e Leonardo participamos como ouvintes e Renata como aluna inscrita, já que cursava mestrado àquela época.

Isso é a palavra [...] É o principal líquido excluído do corpo e é a boca que é o lugar de sua omissão. É o que há de mais físico no teatro, é o que há de mais material no corpo. (Ibid., p. 22 e 23)

A voz é entendida como mais um líquido corporal, que em seu fluxo, num incessante movimento físico e muscular (involuntário) interno, busca saídas. Neste sentido, como diz Tavares, a voz "ainda é corpo, apesar de fazer linguagem; a voz ainda é, pois, algo que não se domina por completo: não se domina a voz como se domina o sujeito, o predicado e o complemento direto" (Op. cit., p. 146). O discurso precisa de qualquer espécie de ordem para existir. A voz – o corpo – existe independente da estruturação racional do discurso; não se categoriza uma voz, nem se captura um corpo, pois neste campo lidamos com a singularidade, a instabilidade e uma constante mutação. Nessa tensão entre a natureza não domesticável da voz e o rigor organizacional da linguagem, surge a fala. Não se trata, portanto, de uma divisão que separa voz/som e discurso/sentido. O que está em questão é a coexistência dessas instâncias e a constante reorganização que há na articulação entre elas.

Percebo, com esse pensamento, que muitos dos desafios que enfrentei nas dinâmicas sobre oralidade e textualidade nos Hanimais se relacionavam com a dificuldade de não pender demais para nenhum dos dois lados dessa relação: nem o racional, cuja manifestação se dava quando minhas ideias sobre o texto (de sentido, de dinâmica ou de ritmo) se colocavam à frente do que se passava concretamente na improvisação, num impulso inconsciente de *dominar* a fala; nem aquele da liberdade sem critérios, que se apoia na natureza não domesticável da voz, se furtando a manter um estado de percepção ativo e transformando a fala em qualquer coisa informe e com pouca capacidade de afetação.

Muitas vezes, me percebia simplesmente deixando o texto sair sem critério algum – ou, antes que percebesse ou processasse o que ocorria, isso era pontuado por Tatiana. Acredito que, nestes momentos, eu não estava sendo capaz de escutar minha própria voz; ou não conseguia me abrir o suficiente para ser afetado por aquilo que eu dizia e fazia. O resultado era um esvaziamento das possibilidades de sentido do texto, de afetos e forças na voz, de nuances, uma ausência da música das palavras, no sentido de ressonâncias em respostas a si mesmas no desdobrar do tempo. O desejo não era necessariamente que a voz estivesse colada no movimento, sublinhando o que se faz ou, ao contrário, o corpo ilustrando a palavra de modo representativo. Mas o extremo oposto também não era o objetivo. Poderia haver dissociação entre o que se diz e o que se faz (na esfera das leituras significantes, ou simbólicas, que vem depois do nascedouro da voz e da ação), mas não entre a voz e corpo.

Pois, como vimos dizendo, aquela é, pelo menos, uma dimensão desse. Era importante lembrar que um corpo saltando, ou agachado é informação sensível e a palavra que nasce dali é também, de certo modo, uma palavra que salta ou uma palavra mais próxima do chão. Que a voz é carne consequência da carne e não ideia consequência da razão.

Os textos que falávamos não eram propriamente textos "fáceis". Os de Beckett traziam muitos desvios, numa espécie de fluxo de pensamentos com idas e voltas, cheios de nuances não muito facilmente presumíveis. Os de Pessoa continham palavras e construções que serviam belissimamente à poesia, mas, estavam muito longe da linguagem coloquial, corriqueira ou cotidiana. Em um certo sentido, para nosso trabalho, essa dificuldade era interessante, pois os textos nos convocavam, logo de início, a uma reorganização do lugar do falante. Por exemplo, em um dos textos de Pessoa que trabalhei, a primeira frase é extensa, com sobreposições, apostos; necessita de uma respiração outra: "Depois que as últimas chuvas deixaram o céu e ficaram na terra – céu limpo, terra úmida e espelhenta – a clareza maior da vida que com o azul voltou ao alto, e na frescura de ter havido água se alegrou embaixo, deixou um céu próprio nas almas, uma frescura sua nos corações" (PESSOA, 2019, 229). As explicações entre vírgulas e entre travessões vão somando imagens, expandindo e refinando a lembrança num ritmo próprio da experiência da escrita (e da leitura). Dizer esse texto, parece pedir que a fala reencontre, de algum modo, essa experiência; falar, talvez, como se estivesse escrevendo. Num dos trechos de "O Inominável", como incessantemente acontece no romance, temos a presença de muitas vozes habitando um mesmo discurso. Vozes que parecem conversar entre si, interpelações, observações, hipóteses, afirmações que o enunciador faz consigo mesmo: "Prefiro assim, o que assim, ah vocês sabem, quem vocês, deve ser a assistência, vejam há uma assistência, é um espetáculo, paga-se por um lugar e se espera, ou talvez seja gratuito, deve ser gratuito, um espetáculo gratuito, espera-se que isso comece" (BECKETT, 1989, p. 102.). Quebra-molas, guinadas, recuos, rotatórias que levam ao mesmo lugar, o texto exige alterações a todo tempo. Dizê-lo implica, me parece, a capacidade de rápidas reorganizações internas, do agenciamento de vetores que vão, a cada momento, apontar um caminho distinto, que será substituído sem cerimônia pelo próximo.

Esta desestabilização do lugar cotidiano da fala, unida ao desejo de que a investigação não partisse do sentido representacional das palavras, talvez tenha sido o que dificultou o desenvolvimento das minhas investigações naquele momento. Suspeito ter dado pouco tempo àquilo que as palavras diziam (como lugar de estudo mesmo) antes de partir para a – ou num trabalho paralelo à – investigação da entrada da voz pela materialidade sonora, pelo fluxo de fala. Diante dos desafios que se apresentavam, sinto ter negado, de certo modo, o campo dos

sentidos e mesmo, talvez, por conta disso, da materialidade do texto escrito. O que pode ter sido um fator que veio a fazer falta durante as improvisações.

Algumas vezes, acontecia, por exemplo de, no calor do jogo – ou, talvez, na falta de calor – e no esforço para dar conta de suas demandas, as palavras se fixarem em certos tons, certas musicalidades. Tatiana dizia, por exemplo, "cuidado, Jef, para não deixar as frases terminando sempre 'para cima'". Já há, em qualquer texto, uma espécie de ritmo oferecido pela pontuação, e tais indicações de Tatiana pareciam apontar para isso: algo anterior, que estava sendo esquecido ou ignorado. Novarina nos lembra que "os pontos, nos velhos manuscritos árabes, eram assinalados por sóis respiratórios" (NOVARINA, 2009, p. 9). Nossa respiração marca o ritmo, bombeia e propulsiona a fala em cena. Para além disso, partindo do ritmo sugerido, os pontos finais também parecem pedir uma certa "musicalidade" de fim de frase; e estes finais "para cima" pareciam estar em dissonância em relação à essa musicalidade.

Outras vezes, Tatiana buscava mostrar como já nos encontrávamos noutra lugar de investigação, enquanto continuávamos com o texto no mesmo "tom". Particularmente, acredito que tenho uma inclinação por dizer/pensar o texto partindo de uma escuta da musicalidade do discurso, o desenho sonoro que se desdobra no espaço, volumes, dinâmicas, texturas, tons. Sempre me interessou a música da fala e me afeta quando posso ouvir o "falado cantado" de uma atriz ou ator – expressão utilizada por Novarina ao referir-se à atriz Helene Weigel (Op. cit., p. 29). Para o autor, "criar palavras para o teatro é preparar a pista onde se vai dançar" (Ibid., p. 18). Falar um texto às vezes me parece exigir uma escuta que se aproxima daquela que temos quando cantamos ou ouvimos alguém cantar uma canção, uma escuta que se abre à dança das palavras. E chegar nesse "falado cantado", para mim, tem a ver com uma tal entrega ao texto que sua dimensão musical, sua dança, algo como seu relevo sonoro, soa de repente aos ouvidos como se pudéssemos tocá-la ou mergulhar nela e ser por ela levados. Entendo que utilizar como entrada para o trabalho sobre a voz um pensamento sobre esse aspecto musical da fala, no entanto, pode manifestar, se o ator está desatento e desconectado do jogo – e, também, dos outros aspectos do texto e da cena, como o próprio sentido –, uma formalidade que enrijece, de algum modo, a experiência; o que, de fato, algumas vezes acontecia, e fazia com que, por exemplo, eu fixasse certas entonações ao falar.

Talvez por perceber essa minha tendência, e por saber do meu gosto pela música, Tatiana sugeriu, durante alguns encontros, que eu cantasse algo antes de começar a falar o texto. Eu escolhi uma música e, durante alguns encontros nos quais fizemos essa dinâmica,

me mantive com ela²³. A escolha de Tatiana por essa estratégia também se deu, acredito, por confiar que a palavra cantada pode oferecer uma saída mais justa para a voz, que deve seguir o movimento sinuoso da canção, ocupando-se menos de cair na rápida reprodução dos modos internalizados da produção oral e da compreensão do texto.

Enquanto eu cantava, Tatiana me auxiliava buscando estimular pequenas alterações no meu corpo para que a voz pudesse sair mais plenamente, ou de maneira mais justa com a dinâmica que a canção pedia. Lembro muito dela me pedir para abrir espaço na virilha e também no peito/plexo solar. Essas aberturas me provocavam – tanto ao ver o movimento que ela fazia com o próprio corpo ao me explicar, quanto quando eu experimentava este mesmo movimento (muitas vezes, a indicação de Tatiana era um leve toque no joelho ou nos ombros sugerindo para onde vetorizar estas partes do corpo visando impedir que este se fechasse) – a sensação de que a voz pudesse escoar por esses canais, do peito e do sexo. De fato, a abertura física implicava, na maioria das vezes, uma abertura, uma direção e uma precisão da voz. Em determinado momento, Tatiana me pedia para que cessasse a canção e iniciasse o texto. Este momento de passagem propiciou, algumas vezes, uma certa fluidez na oralidade e, como dizia Tatiana, alguns “pequenos milagres”. À medida que o texto avançava, no entanto, era comum essa qualidade inicial se perder.

Algum tempo depois, Tatiana – talvez ressoando as palavras de Novarina – propôs outra dinâmica de investigação com os textos: deveríamos imaginar que nossa voz passava por um tubo que liga boca a ânus, ou então, topo da cabeça a períneo. Este lugar de passagem (de ar, de som...) seria estímulo para o fluxo da fala. "Boca, ânus. Esfíncter. Músculos redondos que fecham nosso tubo. A abertura e o fecho da palavra" (NOVARINA, 2009, p. 2). Talvez, fosse uma tentativa de fazer com que as palavras não se fixassem tanto em sentidos e significações ou, por outro lado, em entonações formalmente construídas, experimentando a imagem da fala correndo sem obstáculos através dessa passagem oca. De qualquer modo, a proposição era algo para experimentarmos, não sabíamos exatamente a que lugares poderia nos levar. Aqui, Tatiana também me alertou, em algum momento, que eu ainda estava agindo muito sobre o som. Que eu deveria deixá-lo agir mais, deixando correr o ar por esse tubo e escutando as nuances do som produzido ao dar essa permissão. Ela disse que o tubo servia como estímulo e que era perigoso se apegar demais a ele. E realmente, percebo que naquele momento a imagem oferecida se tornou, na minha experiência, uma espécie de forma a ser concretizada. A tentativa de materializar o tubo chegava na frente da escuta da voz

²³ A canção era uma composição em língua inglesa de Jordana Shapiro, Fabrizio Moretti e Rodrigo Amarante intitulada "Next Time Around".

estimulada por esse tubo. Ainda não tinha compreendido, ali, que o tubo fazia mais sentido na soltura da voz, na sua passagem (o que poderia levar a infinitos modos de dizer o texto), do que na tentativa de fazer aparecer o tubo na voz. Os estímulos oferecidos por Tatiana não eram uma convocação a uma estética específica – inclusive isso era algo que ela costumava repetir, e mesmo assim eu, na prática, às vezes, acabava por reproduzir essa ideia. Na verdade, eles serviam para nos ajudar a acessar um corpo vivo, a encontrar outras forças e modos de estar presente, ou de dizer um determinado texto, ou realizar uma determinada partitura. Os exercícios não eram feitos para serem reduzidos aos seus enunciados, mas para dar passagem a outras coisas – mesmo que, nesse processo, o próprio enunciado do exercício fosse se desfazendo aos poucos.

Mais adiante, Tatiana adicionou outra proposição, que investigamos alternadamente com a do tubo. Nesta, a imagem que servia de estímulo era a de 7 bocas situadas em lugares específicos do corpo, por onde deveriam sair as palavras, num exercício corpóreo-imaginativo: topo da cabeça, boca, garganta, plexo solar, estômago, centro do corpo (4 dedos abaixo do umbigo) e períneo. Deveríamos escolher uma das bocas para iniciar a investigação e, se quiséssemos, poderíamos trocar, alternando as bocas ao longo do exercício. Aqui, o impulso de formalizar a palavra era ainda maior para mim. A boca do topo da cabeça e a do períneo me faziam querer produzir uma voz aguda e uma voz grave respectivamente, para dar um exemplo. O que não era necessariamente o problema; aliás, as imagens trabalhavam também e muito nesse sentido – o de abrir caminhos menos esperados para a enunciação das palavras. Mas, o desafio, para mim, era, a princípio, impedir que essa voz grave ou aguda não se tornasse a representação de uma boca, ou uma espécie de ilustração dela. Era fazer com que a escolha por uma frequência (no sentido de ondas sonoras²⁴) específica partisse, desde o primeiro som, de uma postura de investigador, que tem a escuta aberta, permitindo vincular-se às transformações a que a própria experiência conduzia. E não como uma espécie de “bom ator” ou “bom aluno” que quer realizar o que foi solicitado.

Havia ainda um terceiro exercício paralelo a esses, que consistia em dizer o texto palavra a palavra, sem se preocupar necessariamente com a sequência lógica das frases, mas dando atenção à experiência sonora/afetiva/sensorial de cada palavra, provando seus sabores. Neste exercício, ficava bastante claro algumas coisas que Tatiana sempre nos falava. Ela gostava de trabalhar com uma noção que costuma chamar de dupla seta. Explicava esta noção com a imagem de um arqueiro que, no momento em que lança a flecha no espaço, percebe ela

²⁴ Uma frequência mais alta gera ondas mais curtas e uma sonoridade que chamamos aguda; uma frequência mais baixa gera ondas mais longas e uma sonoridade que chamamos grave.

ser lançada na mesma intensidade e ao mesmo tempo em direção a ele mesmo – ou seja, no momento em que faço a ação, estou também recebendo-a e transformando-me a partir dessa recepção. Há uma volta da ação que é instantânea, ela ressoa no seu “fazedor” e não só naquele que a recebe. Isso significa ser capaz de usufruir da própria ação, sentir o sabor daquilo que se faz, e não simplesmente executar uma ação ignorando (ou impedindo?) a reverberação sensível de sua realização em nós. O "Palavra a palavra", talvez pela própria dinâmica da proposição, que nos fazia parar e dar atenção a cada palavra por vez, me proporcionou a experiência da dupla seta com bastante nitidez. Cada palavra dita, em timbres, intensidades, volumes específicos (não necessariamente escolhidos racionalmente) causava em mim uma impressão muito distinta; e revelava um amplo universo sensível. Elas me afetavam tanto nas dimensões de sonoridade quanto nas dimensões de sentido, que não se separavam. Pude provar, ali, essa não separação. Além disso, essa proposta investigativa exercitava, a meu ver, nossa capacidade de dar tempo às ações e realizá-las até o fim. Tatiana nos oferecia uma estratégia (entre outras) que tinha o intuito de ajudar com que mantivéssemos nossa atenção naquilo que está se fazendo a cada instante, dando importância ao caminho, impedindo que o objetivo final (se há algum) tome a frente do percurso da cena e transforme-a numa ideia, e não numa experiência. Era uma estratégia simples que consistia em realizar uma coisa de cada vez. Ter a consciência de cada ação, e realizá-las em sua plenitude nos seus tempos de início, meio e fim, uma após a outra. Assim, buscávamos maior precisão, víamos surgir e nos permitíamos usufruir da potencialidade de cada pequeno momento. "Palavra a palavra" era um exercício que, à sua maneira, reproduzia uma estratégia desse tipo.

Próxima à noção de dupla seta estava a ideia de eco que Tatiana nos oferecia nos Hanimais Hestranhos. Talvez ela fosse um outro modo de dizer ou de se chegar à dupla seta. Nela, deveríamos, ao pronunciar uma frase ou uma palavra, deixar que a palavra ressoasse no espaço, sentindo o eco de sua reverberação invisível; e então, a próxima frase ou palavra, deveria ser sempre em resposta a esse eco da frase anterior. No exercício "Palavra a palavra", o silêncio imediato após cada palavra permitia uma percepção aguda desse eco. Eu sentia como se o espaço tivesse um tempo de recepção e transformação – ou o tremor de algo invisível que o sustenta – a partir da palavra dita em voz alta.

Todos os três exercícios citados eram realizados individualmente por cada ator/atriz, sem deslocamentos pelo espaço e, inicialmente, de olhos fechados. Os deslocamentos e a abertura dos olhos poderiam surgir, já que não estávamos – novamente é preciso afirmar – presos a uma forma. Apenas, colocávamos alguns limites para os começos. A princípio, com

o corpo imóvel, a ideia era focar a investigação na materialidade sonora da voz, além de deixar correr o texto, deixar sair a voz. Lembro-me de Tatiana dizer para não julgarmos o que viesse, poderiam nascer coisas inesperadas dessas investigações, era um lugar para estarmos realmente abertos a forças (e formas) de ordens distintas, hestranhas.



Figura 2: Bruna Trindade na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo.

Nestes exercícios, me sentia, na maior parte das vezes, numa busca que encontrava uma formalidade não desejada. Não conseguia me livrar de um estado demasiadamente racional, julgando o modo como as palavras saíam de minha boca. Mas, me lembro de presenciar alguns instantes estranhamente interessantes nas investigações dos meus colegas de trabalho. Lembro-me especificamente de Leonardo experimentando alguma postura muscular da boca (da garganta, bochechas, língua...) relaxada, que fazia com que sua voz saísse grave, perturbadora e, ao mesmo tempo, com certo humor. A perturbação talvez viesse pelo fato de realmente parecer ali um outro que não o Leonardo conhecido por nós. Seguindo essa investigação, também houve algumas passagens de registro vocal – dinâmica, timbre, ritmo, altura – imprevisíveis e, ao mesmo tempo, conectadas com o que estava sendo produzido até ali. Ele parecia realmente manter uma espécie de desconhecimento acerca deste outro que falava por ele, pois os caminhos percorridos pela voz, nestes pequenos instantes de

investigação, apareciam como surpresas, acredito, para todos os presentes, inclusive para ele mesmo.

Numa de nossas últimas aberturas de processo, já em 2019, o texto que Leonardo dizia individualmente em uma de suas cenas pareceu ressoar de modo claro e sutil como poucas vezes conseguimos realizar. Não havia esforço, e a coisa toda parecia muito simples de ser dita. O professor José Da Costa²⁵ que, a convite de Tatiana, assistiu o trabalho neste dia, comentou o ocorrido numa conversa final. Entre outras coisas, pontuou que havia, no Leonardo, neste momento da cena, um relaxamento da boca que permitia que as palavras saíssem sem um obstáculo; quando em silêncio, a boca de Leonardo permanecia levemente entreaberta. O professor apontava para uma possível barreira sobre o fluxo da palavra quando fechávamos a boca após uma frase, ou mesmo no meio de uma frase; uma manifestação que parecia, segundo ele, gerar um certo registro formal em relação ao texto (ou seria a formalidade que fazia com que nossas bocas se fechassem?). O justo relaxamento, por outro lado, trazia (se lembrarmos também dos três exercícios mencionados anteriormente) algo que permite, além de uma espécie de organicidade da voz, a aparição de vozes que soavam ao mesmo tempo e paradoxalmente tão naturais quanto estrangeiras ao sujeito falante.

Uma outra imagem trazida por Tatiana durante nossas investigações com o texto foi a que ela chamou de "boca monstra". Ela nasceu quando, após uma de nossas apresentações ao público, uma espectadora comentou que o texto "não cabia na boca dos atores". Essa expressão, muito utilizada quando criticamos uma performance teatral, parece ter como base a ideia de que um texto, para ser bem dito, tem que ser de tal modo apropriado pelo ator que, ao dizê-lo, temos a impressão de que aquelas palavras *pertencem* àquela boca. Dito de outra maneira, não pode haver um descompasso entre texto e ator, eles precisam estar ajustados um ao outro. O comentário feito pela espectadora provavelmente tinha relevância, pois nosso trabalho, na maioria das vezes, ainda se mostrava frágil no campo da oralidade. Entretanto, Tatiana compartilhou conosco que a crítica a fez pensar sobre a expressão utilizada. Pensando nos nossos experimentos, ela percebeu que nos interessava justamente algo que parece ser o contrário do que aquilo que a expressão usada pela espectadora sugere. Ao invés de querer fazer a fala caber na boca do ator, Tatiana nos ofereceu a possibilidade de pensar uma fala que não cabendo em nossa boca, e precisamente por não caber, por ser um corpo estranho, por não ser compatível, nos convida a realizar um salto, deformar nossa boca de um jeito que seja possível dizê-la. Daí a ideia de uma boca monstra. A boca que se transforma no ato de

²⁵ Professor Associado Nível 4 na Escola de Teatro da UNIRIO (Graduação) e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) na mesma instituição.

oralizar o texto pode trazer uma alteridade, um outro de si. Uma transformação que é também transformação do sujeito.

Para citar uma obra que, do meu ponto de vista – e também no de Tatiana e do grupo – dialoga de modo interessante com todas estas nossas questões relativas à voz, lembro-me do espetáculo *Vaga Carne*, de Grace Passô. O trabalho de Passô como atriz se aproxima, a meu ver, daquilo que buscávamos nas investigações sobre os textos nos Hanimais. Consigo enxergar, na sua execução, muitas das imagens que permeavam nosso grupo, como a da boca mostra, a da intimidade sobre coturnos ou a do corpo como canal. Não só sua atuação vai ao encontro destes lugares de interesse, mas a própria concepção dramática do espetáculo – também escrito por Passô – já parte de ideias que têm irmandade com as que investigávamos.

Em *Vaga Carne*, temos a seguinte situação: uma voz invade um corpo de mulher (corpo de Passô, no caso, que está sozinha em cena) e começa a falar através desse corpo. Ao início do texto publicado, a autora sinaliza que a personagem da peça é *uma voz*, enquanto o cenário é um *corpo de mulher* (PASSÔ, 2018). A Voz se apresenta enquanto ser não-humano, que vagueia pelo espaço, penetra matérias, as conhece e experimenta por dentro, e que, então, resolve invadir esse corpo humano de mulher. Nesse movimento, voz e corpo passam a estabelecer uma relação, entre estranhamentos e identificações, que se desenvolve até o fim do espetáculo. A voz é emitida por aquele corpo, mas reserva sua alteridade, sua condição de ser outra. A própria premissa dramática trazida por Passô já não está em consonância com os desejos de fala em cena que Tatiana compartilhou conosco? Parece-me que sim.

Ao introduzir este tipo de relação, Grace Passô estabelece, como base estruturante da obra, um problema para sua atuação. Como atuar num exercício de separação entre corpo e voz? Que tipo de performance é possível quando as palavras que emito não estão necessariamente vinculadas à boca – pelo menos aquela mais conhecida pelo sujeito – que as profere? O mote criado pela autora levanta perguntas que também apareciam para nós durante nosso trabalho. O que está em jogo em *Vaga Carne* é que a voz não está identificada com um corpo único – corpo originário, lugar onde ela tenha nascido, por exemplo. A voz vagueia, passando por moradas/corpos distintos a cada vez, constituindo-se como existência independente. Dessa maneira, está menos compelida a processos de assujeitamento de um indivíduo, que o conformam a identidades, comportamentos, representações de si mesmo. Esse problema/operação perturba, ao mesmo tempo, a própria noção de personagem e a concepção de uma atuação baseada unicamente na ideia de representação.

As definições de voz como personagem e corpo como cenário propostas pela autora fazem lembrar uma outra imagem oferecida a nós por Tatiana:

o ator é palco para a cena e não personagem dela. Palco, por exemplo, para as sensações [...] Palco para a vida, palco para os trechos – objetos, roupas – e, palco para o próprio sujeito. As figuras que aparecem em cena são o palco dos acontecimentos, o humano é pensado como instalação. (MOTTA LIMA, 2016, p. 15)

Ela está interessada, como já foi dito, na formação e no trabalho do ator fora de uma reificação individualista (ibid., p. 10). E, talvez possamos acrescentar, fora de uma organização *demasiadamente humana*: um ator entendido enquanto palco, ou enquanto cenário, é uma ideia que possibilita que humanos e não-humanos estejam em um mesmo patamar de interesse, de curiosidade. Poderíamos dizer, talvez, que há aqui uma tentativa de fuga de um antropocentrismo que hierarquiza o ser humano (no caso, a atriz ou o ator), atribuindo mais importância a ele próprio que a outros seres e elementos da cena.

Ser palco/cenário significaria, além disso – e acredito que o foco maior do interesse de Tatiana trace essa rota de pensamento –, deixar com que as coisas *se façam* no corpo, mais do que fazê-las a partir unicamente da nossa razão e desejo individuais. Dessa maneira, podemos pensar uma atriz que suspende aquilo que ela poderia chamar de “eu” (uma determinada ideia sobre si mesma, e que age ou reage a determinados estímulos de maneiras já conhecidas, ou pré organizadas) para que outras forças possam operar; modo como Passô parece atuar em *Vaga Carne*. Uma atriz que não busca agarrar-se ao texto, por exemplo, como algo que possa levá-la a traçar contornos bem definidos de uma identidade, como algo que possua, como algo que ela possa chamar de seu. Ainda Tatiana: "Mais do que buscar algo que a pertença, é ela quem oferece algo à sua pertença" (ibid., p. 20). Em *Vaga Carne*, Grace deixa as palavras agirem no contato com o seu corpo, e atua justamente ao permitir que a voz venha até ela de um lugar que não o s(eu) – ao invés de se apropriar dela e conformá-la ao seu corpo – produzindo, nesse encontro, alguma coisa outra. A proposição dramaturgica demanda, por si só, que a atuação se desenvolva por esse caminho.

Acredito que, em *Vaga Carne*, o jogo da voz/texto que entra como elemento estrangeiro num corpo de mulher (um corpo já dado?) provocando reorganizações das relações, dos afetos, das forças, desestabiliza as convicções sobre o que ou quem é, ali, dona daquelas palavras, permitindo, dessa maneira, que a potência da atuação se sustente na manifestação das incertezas, dos borramentos, das indefinições. Isso faz lembrar a voz d'O Inominável, que segue falando sem ser capaz de definir, de uma vez por todas, o que é. A dificuldade de definir a quem pertence o discurso, provocada pela cisão estabelecida como premissa para o espetáculo, impede uma leitura determinante sobre aquele corpo, prejudica o

olhar que pretende capturar e categorizar aquilo que olha, e propõe uma possível resposta à pergunta de Tatiana: "Como o corpo abre mão de ser – ou ser apenas – espaço de representação de um indivíduo?" (ibid., p. 10 e 11).

Para além disso, o fato de, em *Vaga Carne*, suprimir-se quase que completamente a ação, os desejos e os movimentos da mulher cujo corpo é invadido (a voz, em alguns momentos experimenta fazer movimentos com aquele corpo, como levantar um braço, ou mesmo caminhar), faz lembrar a seguinte citação de Novarina: "Matar, extenuar seu corpo primeiro para encontrar o outro - outro corpo, outra respiração, outra economia - que é o que deve atuar" (Op. cit., p. 20). É uma espécie de abandono do "eu" referido por Tatiana e buscado por todos nós dos Hanimais. O escritor diz que "o ator que lança todas as palavras na cara do público e aos quatro pontos cardeais sabe muito bem que o homem não está no espaço como um animal, habitando-o, mas como um buraco negro bem no meio. Um ponto invisível que fala" (Ibid., p. 30).

Ao dialogar com o espetáculo de Passô – e, também, no discurso que venho construindo, de um modo geral – não trago nenhum método sobre como chegar a tocar esses lugares de atuação na lida com um texto. Trago minhas experiências e reflexões com a confiança de que os ventos provocados por esse movimento semeiem algo de novo naqueles que porventura lerem esse trabalho, e em mim mesmo, nos meus atrevimentos futuros como ator.

*

Algumas lembranças: quando eu ministrei um curso de teatro e um dos alunos, ao apresentar uma cena em que falava um texto sobre a relação difícil que tinha com seu pai, se emocionou com o que dizia, mesmo que, como ele nos relatou depois, nada daquilo fosse verdade; quando Renata disse, depois de um trabalho com o trecho de texto que estava investigando, que teve a sensação de que quem falava (sua voz?) estava dizendo aquelas coisas para ela (Renata?); quando participei de uma oficina voltada para o trabalho vocal e o artista que conduzia o encontro disse que eu estava preso ao desenho melódico da música que eu experimentava cantar; quando, numa outra oficina, essa mais relacionada a canto, a condutora me perguntou, depois de eu ter cantado, porque eu estava agindo daquele jeito (preocupado, talvez), que eu não precisava provar nada pra ninguém ali, e eu me senti constrangido; quando, nessa mesma oficina, mais adiante, me senti tão livre e à vontade que, quando voltei a cantar, a coisa se desenvolveu tanto que, ao mesmo tempo

em que fui atingindo regiões agudas da voz, tive a impressão de ter me tornado uma espécie de alter ego meu, que é mulher, cantora e se chama Raissa; quando conheci Luiz Tatit, músico que compõe obras onde o canto se situa num lugar deslizante entre a fala e a melodia, e então compreendi um pouco melhor meu interesse por esse deslizamento, então passei a perceber essa relação com mais frequência nas conversas do dia a dia; quando escrevi no meu bloco de notas, inspirado por ele e por Novarina, "cantar é só (mais) um jeito diferente de falar, falar é só (mais) um jeito diferente de cantar".

*

1.3 - Eu-figura: da relação com a própria imagem

Estavam distribuídas no chão da sala uma variedade extensa de peças de roupa. Uma parte delas era do acervo pessoal da Tatiana, outra parte do acervo da UNIRIO. Brincamos de vesti-las, despi-las, tocá-las e criar relações entre elas e nossos corpos, ambos “coisas”, estimulados por proposições/exercícios propostos por Tatiana. Saímos dali com uma tarefa: criar uma figura composta por aquelas peças e/ou outras peças e dar a ela algumas ações. Matheus apareceu com uma camisa azul cintilante de botão, calça preta e carregava um pedestal de microfone. Leonardo, com uma roupa toda branca e cheia de camadas – camisa, calça, sapatos de salto, saia, um vestido com bolinhas penduradas na borda por cima e um adorno de cabeça. Eu calcei um sapato de salto alto marrom, vesti uma legin preta, um colete sem mangas marrom por cima de uma camiseta preta e escondi meus braços por dentro da camisa e da legin (uma figura, inicialmente, “sem braços”). Nas orelhas, pendurei dois brincos que eram mini globos espelhados. Pouco tempo depois, apareceu um capuz preto que escondia os brincos deixando de fora apenas a frente do meu rosto.

Essas figuras, e todas as outras que surgiram depois, não eram, e também não se tornaram, personagens stricto sensu. Elas vestiam peças de roupas atribuídas pela norma ao masculino ou ao feminino (Tatiana tinha nos pedido algo nesse sentido) – como sapatos de salto, vestidos, paletó e sapato social – mas não chegavam a concretizar referências claramente reconhecíveis, nem de gênero. Porque, em alguns casos, como na minha figura dos brincos, somavam-se a esses elementos outras peças que impediam que a composição inteira do figurino versasse sobre uma única e evidente temática; mas isso acontecia também, e principalmente, porque não agíamos (ou não tínhamos a intenção de agir) no sentido de representar aquelas vestimentas. A tentativa era justamente estabelecer uma relação não

unicamente representativa daquilo que nos vestia, produzindo uma certa distância da pele com o tecido, mas não tão grande que o ignorássemos. Seria mais como estabelecer articulações com aqueles parceiros que, em determinado momento, eram colocados sobre nossos corpos. Ao invés de uma colagem imediata aos significados primeiros de certos objetos, era mais interessante tensionar uma negociação entre as nossas percepções do presente instante com as múltiplas alusões e sentidos provocados por aquelas peças de roupa.



Figura 3: Renata Asato na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo.

Tatiana gosta de compartilhar uma canção do Arnaldo Antunes em sala de aula de atuação (e também compartilhou conosco) para ressaltar o que chama de a "vida" dos objetos (inclui-se aí acessórios e figurinos), as potencialidades presentes nas coisas. A canção diz assim: "As coisas têm peso, massa, volume, tamanho, tempo, forma, cor, posição, textura, duração, densidade, cheiro, valor, consistência, profundidade, contorno, temperatura, função, aparência, preço, destino, idade, sentido, as coisas não têm paz" (ANTUNES, 2006). Através desse destaque das múltiplas qualidades das coisas podemos, talvez, estabelecer uma relação com elas – nós, com nossas próprias qualidades, nós que também não temos paz – como parceiros, ao invés de uma relação que segue a tendência de naturalizar a ideia de um sujeito, possuidor de atributos, que, assim, possui também os objetos, que só tem importância na medida em que estão vinculados à necessidade e ao desejo desse sujeito, e à utilidade que

lhes é atribuída. Era este modo de estar em cena – com companheiros humanos e não humanos – que nos interessava; e isso se aplica, naturalmente, à relação com os figurinos e peças de roupa.



Figura 4: Matheus Gomes da Costa em sala de trabalho, UNIRIO, 2016. Foto de Maria Duarte.

O que gostaria de falar sobre as figuras tem relação com nosso trabalho como um todo. Talvez isso aconteça com frequência nesse texto, como acontecia em sala de trabalho. Muitas vezes, questões específicas eram ou se tornavam apenas uma versão de um interesse que se estendia para muitas situações diferentes.

Chamávamos a cena realizada com minha primeira figura de "Brinco". Eu, coisa magra, longilínea, postura ereta, alta, sem braços, um poste com duas finas pernas. Em "Brinco", eu realizava uma série de ações. Grosso modo: começava agachado, me levantava, observava o espaço movendo a cabeça, experimentava caminhar, tropeçava, me coçava, tirava os braços pelos buracos da camisa, tirava as orelhas com brincos para fora do capuz, emitia sons com a voz, cantava e falava um texto. Eu conservo a memória de um divertimento na lida com a imagem daquela figura da primeira vez que a apresentamos publicamente. Havia ali ainda um certo frescor de novidade. Depois, o fato de repetir muitas vezes a mesma estrutura, fez com que eu experimentasse sensações diversas em relação ao

mesmo material. E, poucas vezes, voltei a experienciar a leveza e o humor daquela primeira apresentação. Essa questão me parece parte de problemas centrais de se fazer teatro, que tem a ver com a repetição. E acredito ter sido no trabalho com esta cena específica que pude perceber isso de modo mais concreto na minha trajetória como ator.

Por mais que eu repetisse a mesma sequência de ações, movimentos, ritmos, velocidades, algo parecia não estar encaixado grande parte das vezes. Quando a coisa dava certo, era perceptível para mim e, também, para o público, ou para os colegas que me assistiam, pois reagiam diferentemente à cena. Mas, saber construir um caminho até esse lugar era um desafio. Eu perseguia um determinado ponto sensível que parecia se esconder com destreza. Por outro lado, quando era capaz de encontrá-lo e sustentá-lo, uma simples imagem, mesmo sem movimento, passava a apresentar uma força, uma rica fonte de vida. Isso eu podia perceber também – e com mais clareza, pois aqui eu observava – nas figuras dos meus parceiros de trabalho.

Georges Didi-Huberman²⁶, ao recordar as considerações de Walter Benjamin sobre fotografia, fala sobre a diferença entre a fotografia como arte, que se reduz a "devolver a realidade" e a arte como fotografia, que seria "aquilo que modifica de cabo a rabo essa mesma arte" (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215). Quando nossa tentativa de manter a sutileza da cena não era bem-sucedida, a imagem enfraquecia, a figura se tornava desinteressante, restando-lhe uma insuficiente resistência na sua qualidade representativa. A composição de roupas que nos vestiam perdia sentido – quer dizer, como na fala de Brecht citada por Didi-Huberman, "o simples fato de 'devolver a realidade' não diz nada sobre essa realidade" (BRECHT, apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215). Mas se, caso contrário, mantivéssemos a sensibilidade necessária, as imagens produziam efeitos para além da estética, encontrando caminhos menos evidentes, rompendo "o limite de toda representação" (Ibid.). Para esses momentos, eu talvez possa dizer, como Didi-Huberman, que tocávamos o real, ou então, tomar emprestada a expressão de Benjamin utilizada pelo primeiro e dizer que realizávamos algo como "desmascarar o real" (Ibid.). As figuras deixavam de ser meramente informativas e passavam a apresentar uma certa vida; e também – como as imagens segundo Didi-Huberman – uma certa natureza lacunar: ao observá-las, era como se eu pudesse me confrontar não somente com aquilo que era visível nelas, mas também com algo além disso. Algo que falta e, porque falta, inaugura uma espécie de verdade na figura, uma espécie de

²⁶ Meu contato com o texto de Georges Didi-Huberman referido no parágrafo se deu no curso "Subjetividades e políticas da cena: o real e a comunidade como inquietações contemporâneas", ministrado pelo professor José da Costa 2020.2, no programa de pós graduação em Artes Cênicas da UNIRIO.

vida. Mas como acessar esse lugar? Falo, aqui, de um problema ligado à atuação. Que qualidade é essa que permite uma atriz ou um ator conceber ou retirar vida à imagem de seu próprio corpo? O que deve fazer uma atriz – ou como uma atriz deve se preparar – para que as imagens que produz não se limitem ao lugar de "imagem como arte", e passem a operar mais no sentido de "arte como imagem"? Que tipo de trabalho nos permitiria atuar por trás do reflexo, de mãos dadas com o que há para além da imagem?

As figuras, na sua natureza primeira, são imagens e nada mais que isso. Elas aludem a pessoas, arquétipos, personagens, situações, condições. Apontam para identidades, mas não permitem que nos alojemos em nenhuma delas. Uma figura não tem interior, nada que possa reclamar para a construção de um indivíduo, ou mesmo de um sujeito. Imagem pura, desdobra-se apenas como imagem. Assim devemos tentar mantê-la. E, na própria manutenção da artificialidade que a constitui, encontrar – paradoxalmente – a vida que lhe é própria.

Para ser considerada arte como imagem, é necessário, talvez, uma certa composição sensível da imagem, que não seja ingênua. Exige-se, para isso, uma compreensão/captação das forças que operam ali. Mais do que isso, é necessário ser afetado por essas forças. Se tomarmos as considerações de Didi-Huberman sobre aquilo que Benjamin admirava no trabalho do fotógrafo francês Eugène Atget, talvez possamos encontrar algumas pistas para a atuação que buscávamos nos Hanimais, e para a vida que queríamos fazer brotar das figuras. Benjamin dizia que o fotógrafo tinha essa capacidade de "desmascarar o real" e isso advinha de sua ""extraordinária faculdade para fundir-se nas coisas" (BENJAMIN, apud DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215). Didi-Huberman continua:

Mas, que significa isto, fundir-se nas coisas? Estar no lugar, indubitavelmente. Ver sabendo-se olhado, concernido, *implicado*. E, contudo, mais: parar, manter-se, habitar durante um tempo nesse olhar, nessa implicação. Fazer durar esta experiência. E logo, fazer dessa experiência uma forma, depreender uma forma visual (DIDI-HUBERMAN, 2012, p. 215).

Compreendo que estas observações são feitas partindo de um trabalho com a fotografia e que também faziam sentido tomando o conjunto da obra do fotógrafo em questão. Mas, estas palavras não soam justas para pensarmos uma determinada atuação? Elas remetem à necessidade de uma atenção específica; uma atenção, me parece, contemplativa, que é afetada pela experiência e não apenas cooptada pela forma. A forma é uma consequência dessa interação, que se dá por uma espécie de integração; uma fusão, para utilizar a expressão de Benjamin. A fotografia é o resultado dessa operação, no seu campo

estético. No nosso caso, no teatro, nas figuras que criamos, o resultado seria algo como a animação dessa figura – não num sentido somente artificial, mas animação como um fogo que acenderia a vida da figura. Fogo que faz com que talvez possamos dizer, em concordância com Didi-Huberman, que "a imagem arde no seu encontro com o real" (Ibid., p. 208).

Ao performar uma figura/imagem, deveríamos, portanto, buscar essa implicação com ela que, no limite, quer dizer também uma implicação com o momento presente e com os atravessamentos entre o tempo, o espaço e nós mesmos. Desse modo, poderíamos nos ancorar no ato de transposição da condição de uma *atuação/performance como arte*, para uma condição de *arte como atuação/performance*. Tanto a imagem quanto a performance implicam-se uma na outra, têm qualidades que devem atuar num circuito de retroalimentação.

Segundo Achille Mbembe²⁷,

[...] não existe real - e, portanto, vida - que não seja ao mesmo tempo espectáculo, teatro e dramaturgia. O acontecimento por excelência é sempre flutuante. A imagem ou, melhor, a sombra não é uma ilusão, mas um facto. O seu conteúdo excede sempre a sua forma. Existe um regime de troca entre o imaginário e o real, se tal distinção fizer sentido. Pois, no fundo, um serve para produzir o outro. Um articula-se com o outro, podem ser convertidos um no outro, e vice-versa. (MBEMBE, 2014, p. 225)

O autor não vê uma separação entre vida e teatro – ou, se quisermos, entre real e imagem. Estamos sempre, deste ponto de vista, flutuando entre estes dois lugares, que estão sempre interpenetrados – ou *fundidos*. Ele nos alerta sobre a existência factual, concreta, real, da imagem (e da imaginação) e, na mesma medida, podemos falar da existência ficcional, imaginária, teatral, daquilo que tomamos por realidade (não será tudo uma construção nossa?). Essas instâncias se invertem, se sobrepõem, se confundem a todo tempo. E nessa mistura, diz Mbembe, encontra-se a verdade. Ela está "nesta reserva e nesta mais-valia; nesta saturação e nesta elipse - coisas às quais só se acede desenvolvendo uma função de vidência que não corresponde propriamente à função visual" (Ibid.). Ela se apresenta naquilo que resulta da relação, da mistura entre essas duas ideias; algo que – e voltamos à questão lacunar – existe para além do campo meramente visível; que é possível ver apenas por meio de uma outra visão, a que o autor chama de vidência. Mas, se esse pensamento nos dá uma noção de

²⁷ O contato com este autor também se deu no curso "Subjetividades e políticas da cena: o real e a comunidade como inquietações contemporâneas".

que o entrelaçamento é a todo momento, e do entrelaçamento podemos tocar a realidade, o que resta a fazer no trabalho de atuação? Talvez seja a simples (porém, não necessariamente simples em sua execução) consciência dessa relação somada à atenção que dirigimos ao encontro entre vida e forma, ao que se produz nesse encontro – ao invés de uma concentração da atenção na vontade de vida, ignorando a forma, ou na preocupação formal, ignorando a vida.



Figura 5: Leonardo Samarino na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo.

No trabalho com as figuras, eu me visto com aquelas roupas e produzo uma imagem que é minha comensal ao mesmo tempo em que sou comensal dela. Esse mutualismo é a engrenagem da lida com as figuras nas nossas cenas. A engrenagem pára quando vamos com sede ao pote e devoramos a figura que desaparece por entre nossas mandíbulas de atores; ou quando nos deixamos engolir pela imaginação que acaba por mistificar a figura e torná-la inacessível (ou, paradoxalmente, mero estetismo). O que terminamos por descobrir é que não podemos ser considerados, nem eu, nem aquilo que me veste, realidades independentes uma da outra nesse sistema. A realidade – ou a vida – não se divide em dois universos distintos, mas o encontro dessas duas instâncias (o corpo e o tecido/acessório, os sentidos e a imaginação) nos empurra incessantemente em direção a uma realidade/vida/cena sempre por

vir. Nas palavras de Mbembe: "O verdadeiro caroço do real é uma espécie de reserva, de mais-valia situada, algures, num devir" (Ibid.).

Talvez, aquilo que me impedia de realizar "Brinco" tocando o ponto sutil que transforma as qualidades da cena para a leveza e o humor que experimentei algumas vezes, esteja alojado na maneira desmedida de me servir da figura ou de me deixar consumir debaixo das elaborações que produzia, comigo mesmo, sobre ela. Soma-se a isso um apego pela lembrança do que supostamente foi uma "boa cena" e a tentativa, por vezes inconsciente, de reproduzir aquela memória, o que também não me ajudou. Isso só me fazia perder a oportunidade de acompanhar a cena no seu próprio desenrolar e produzi-la nesse movimento, o que sempre se mostrou um caminho mais fértil.

A plena impressão que tenho é a de que, para chegar onde desejo, não há escolha senão continuar a fazer. Não existe compreensão racional para um problema como este. Um saber experiencial que não se descreve e não se ensina – eis como se apresenta, para mim, a flor do trabalho de atuação. E, no entanto, escrevo; e conforme o faço, tento aprender alguma coisa com isso.



Figura 6: Jef Lyrio, Renata Asato, Leonardo Samarino e Bruna Trindade (da esquerda para a direita) na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo.

*

A obscuridade não é vista com bons olhos. Talvez apenas olhos cheios de malícia possam enxergar nela algo além do convencional. Quero dizer, na maioria das vezes ainda somos muito ingênuos. Há infinitamente mais coisas que não podemos ver do que aquelas que sim. O céu à noite é preto: de costas para o sol somos lembrados de que não emitimos luz própria. Habitamos desde sempre as trevas: somos da noite mais que do dia. Carlos Papá disse que sábio é aquele que tem a capacidade de caminhar ao lado de sua sombra. Anrandua é a palavra para isso. Ele parece falar de sombra no sentido daquilo que rejeitamos em nós, nossos defeitos. Mas a palavra também carrega a sua própria sentença: aquilo que não se pode ver ou discernir. O escuro, energia da mãe, do cuidado, do frio, da dúvida, do cultivo, e que devemos cultivar; pois a luz deu de predominar gerando um desequilíbrio nas nossas vidas – Papá fala mais ou menos disso também. Então: perceber – sem rejeitar – o incômodo gerado por nossas zonas turvas e pela opacidade que há em tudo. Talvez desse ponto de partida possamos criar de verdade, ser como atores sábios. Vamos experimentar uma pausa na atuação iluminadora, que mostra tudo e se mostra inteira, como se fosse possível, mas acaba sendo, porque não deixa que reste nada a fazer para aqueles que presenciam sua exposição.

*

22/05/2016 – Estratégias

- Imitar; repetir
- Perceber que/se está vivo ou morto
- Desafiar o corpo – estar fazendo realmente algo ao invés de mover o corpo indiscriminadamente
- Trabalho sobre tensão e relaxamento
- Perceber as zonas de conforto – zonas cinza
- Fazer as ações e ver as reverberações no espaço e nos outros – respirar
- Investir e desdobrar um tema
- Oferecer as ações aos outros – engajar todo o corpo
- Errar melhor

22/09/2016

- Primeiro dia com Bruna e Renata!
- Ideia – exercitar a fuga do frontal para pensar outras lógicas de convivência
- Figura 1 de Bruna – Sacolas Estamira – cobrir os braços?
- Figura 1 de Renata – Homem Coelho deformado como se tivesse passado a t.v. para baixo – David Lynch – festa/crime – sapato maior que o pé
- Cena Bruna – Objeto que carrega papel – Impressora – Ações sem propósito – tentar equilibrar os papéis – chupar papel para colocar na cara – se cobrir com eles – cabelo talco
- Renata figura 2 – festa máscara feminina – A criminalizada
- Bruna cena 2 – Figura do falo em relevo – sexual – sexo com objetos – acoplar-se à cadeira – coisa – movimento minhoca. Aquela coisa transa com aquela outra coisa
- Renata figura 3 – Prima da figura Léo – toda branca – madame coberta – perucão – bolsinha pendurada – muito alta! – Blanche esperando no ponto
- Bruna figura 2 – Furadeira secador – vento no cabelo com pente, maquiagem e muito contos. Saltão
- Renata cena – A caminhada, vida, parto, nascimento, dedinhos do bebê e vida agora. camisola – música que acompanha
- Bruna figura 3 – molhada mãos e pés moles – acompanha um desânimo

1.4 - Estar perto de si mesmo

O fragmento de cena que nomeamos Brinco geralmente se iniciava com alguém me carregando nos braços para dentro de cena e me posicionando agachado num determinado ponto no espaço. A pessoa saía e eu iniciava uma série de movimentos e ações que eu considero como o primeiro movimento da cena, o movimento de chegada. Mais adiante, o fragmento havia um ponto em que eu quebrava o silêncio emitindo um som com a minha voz: segundo movimento. No terceiro e último movimento, a entrada da voz se desenvolvia em canto e fala, nesta ordem.

Como já disse, a execução de Brinco sempre foi um evento de eficácia flutuante. Algumas vezes, dava certo, outras vezes não. E o primeiro movimento da cena talvez fosse um dos pontos mais críticos relacionados a essa questão. Havia, quando me perdia da sensibilidade das ações, um adiantar ou um adiar interno em relação ao próximo movimento. E de fato eu percebia, em muitos momentos, o problema passar pela mente: *agora tenho que levantar a perna, mas assim eu posso cair, da última vez eu desequilibrei, agora eu tremi, esqueci de olhar para o chão e agora não dá mais, vou fazendo esse movimento... desse... jeitinho... que vai ficar... bem mais acertado*. Muitas vezes tumultuavam minha concentração, com discursos não tão claros quanto o exposto. Eu entendia que talvez não fosse possível parar o falatório, que talvez não se tratasse disso. Tratava-se sim de criar uma relação com essas falas de maneira que sua ocorrência não interferisse na realização fluida dos movimentos/ações. Nunca cheguei a dominar (talvez também não seja essa a palavra), no entanto, o(s) caminho(s) para se chegar a essa relação. Isso me fazia experimentar muitas vezes um descompasso em relação àquilo que eu mesmo executava; eu não me encontrava junto do meu corpo, junto das ações, junto das relações.

Certa vez, Tatiana, numa tentativa de me ajudar, sugeriu que eu realizasse estas ações iniciais como se elas fossem parte de algo que eu/essa figura realizava com frequência. Como se, por exemplo, ela disse, eu entrasse num palácio e depois de anunciada a minha entrada, houvesse alguns movimentos de apresentação que eu deveria fazer, uma espécie de protocolo de chegada, vinculado às relações dentro daquela instituição, ou ao modo de organização daquela sociedade. Algo que eu realizaria, por exemplo, todos os dias naquela realidade inventada e, por isso, uma estrutura ausente de segredos, algo que eu deveria apenas cumprir como parte de um ritual preexistente. Tal sugestão modificou a maneira como eu realizava os movimentos. Eu pude perceber ao fazer as ações seguindo essa sugestão, e Tatiana sublinhou

isso, que eu me encontrava, então, bem mais *perto de mim*. Mas por que isso foi possível? E que perto é esse se se tratava da repetição de algo protocolar?

Acho que, antes de qualquer coisa, a história que a indicação trazia consigo foi importante no meu processo porque, no decorrer da pesquisa, por mais que as ações tenham sido criadas por mim (provavelmente numa situação de improviso, onde ficaram esquecidas as motivações iniciais para as ações), não fixei nada por trás daqueles movimentos (imagens passavam, mas como eram muitas, eu acabava não concretizando nenhuma). Eu me perdia em blocos flutuantes e sem fundo. E, aqui, aparecia, na indicação de Tatiana, de certa forma, uma pequena circunstância. Entretanto, acredito haver aspectos ainda mais relevantes relacionados à transformação que se seguiu às indicações.

Para começar, a indicação liberou as ações que eu realizava da vinculação com uma intenção. Eu não precisava mais preencher cada movimento com uma explicação intencional. A explicação que me foi sugerida – repetição de movimentos previamente conhecidos de uma apresentação – servia para as ações como um todo. Ao virar a cabeça para um lado e, depois, para o outro, logo no início da cena, ao invés de tentar fazê-lo imaginando ouvir alguma coisa do lado esquerdo e depois do lado direito, ou fazer o reconhecimento do espaço desconhecido onde teriam me colocado – para utilizar dois exemplos de objetivos que experimentei para essas ações –, foi o próprio ato de virar a cabeça que passou a ter importância, mais do que qualquer “objetivo” por detrás dele. Como se passasse a me acompanhar um pensamento que diz "é assim que se faz agora" ou, "agora, a cabeça vai pra cá". E a mesma coisa ocorreu no restante destas primeiras ações. Ao olhar meus sapatos, não me preocupava mais em pensar "oh, estou de salto alto", como se se tratasse de uma descoberta do momento. Estava ocupado com o movimento de abaixar a cabeça até que meus olhos se detivessem em meus pés. Ao dar alguns passos com os pés em ponta chicoteando o ar antes de pisar, ao transferir o peso e ondular a coluna num movimento que termina na cabeça, ao invés de espantar-me com o fato de minhas pernas estarem andando "sozinhas", concentrava-me no desdobramento dessa caminhada, que envolvia diversas cadeias musculares, articulações e uma fluidez dos movimentos que aparecia nas nuances de ritmo e velocidade. Também ao fazer formas diversas com meu corpo (me equilibrando numa perna só e esticando na horizontal tronco e perna suspensa, desenhando um T no espaço; ainda me equilibrando sobre uma perna, esticando o tronco na vertical e reposicionando a outra perna na horizontal formando um ângulo de 90 graus com o corpo; pousando a perna no chão, os pés em *andeor* e dobrando o joelho num *plié* formando um losango com as pernas), ao invés de querer mostrar minhas habilidades no movimento, minhas capacidades de dar diferentes contornos ao corpo, passei a

realizar com calma cada posição, cuidando de seus detalhes e cumprindo a ordem de aparição de cada uma. Dessa maneira, eu não precisava, nem criar intenções diversas, nem me preocupar com transições lógicas de um movimento para o outro que respondessem à uma determinada narrativa criada por essas intenções; também não me vinculava à virtuosidade dos movimentos. As transições ocorriam pelo fluxo dinâmico dos próprios movimentos, pelos seus ritmos, por uma musicalidade das ações.



Figura 7: Jef Lyrio na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo.



Figura 8: Jef Lyrio na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo.

O fato de serem ações repetidas, burocráticas, protocolares, quase como "ações mortas", tiraram delas qualquer interesse que não fosse aquele de estar na companhia dessas ações, em tomá-las como parceiras de cena. Tatiana me advertia, algumas vezes, em Brinco, sobre maneirismos de reação que eu esboçava em cena: eu expressava, ainda que sutilmente, no rosto, no olhar, um estranhamento, ou comentava um interesse, uma dúvida, uma aprovação, o que, segundo ela, além de desnecessário, me retirava daquilo que estava fazendo. Eu entendia seu comentário como uma espécie de escapulida que eu dava rumo a uma atuação representativa que desestruturava a delicadeza do momento – alguns desses “comentários” faciais apareciam quando eu colocava as intenções mencionadas no parágrafo anterior, à frente da ação; as intenções, neste caso, não atuavam como verdadeiras intenções, mas pensamentos que manipulavam, comentavam ou explicavam as ações. O aspecto aparentemente morto ou mecânico das ações, que apareceu quando segui a sugestão que Tatiana me deu naquele dia, tornou as ações, de certa maneira, desinteressadas e, portanto, livres também das minhas afetações – e problemas - de ator.

No início do século XX, Gordon Craig²⁸ falava sobre seu sonho de substituir o ator pela Supermarionete (CRAIG, 2012). Para ele, o problema do teatro era o ator que, como ser humano, está sujeito às próprias emoções e afetações. A atuação estaria, portanto, condenada às interferências do acaso, nunca podendo atingir o controle necessário para a realização de uma obra de arte perfeita. Para Craig, a arte seria definida pela ordem e pelo controle:

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

Não evoco aqui a memória de Craig porque acredito na exclusão total do humano/ator do teatro como uma forma de elevá-lo a uma categoria superior de arte – ou, como queria o autor, para simplesmente poder chamar de arte o nosso trabalho. Retomo seus pensamentos porque, mais do que uma substituição de atores por seres divinos e perfeitos na sua artificialidade, entendo ser importante a indicação que o autor nos dá de uma necessidade de mover o eixo da atuação do interior para o exterior. E me parece, por mais que tenhamos nos desvencilhado do vínculo com o texto dramático e, também, do vínculo com uma atuação que

²⁸ Lembrei-me das ideias de Craig, lido por mim durante a graduação em Artes Cênicas na UNIRIO, enquanto escrevia sobre as experiências com os Hanimais e achei que poderia experimentar um diálogo com o autor.

insiste em se apoiar num psicologismo, a questão da artificialidade ainda se configura como uma importante discussão para o trabalho do ator. Craig diz:

Existe uma expressão de palco usada por atores: “entrar na pele do papel”. Uma melhor ainda seria “sair da pele do papel, de uma vez por todas”. “O quê?” grita o ator com o sangue a ferver e os olhos faiscantes. “Não existirá carne e sangue nessa sua arte do teatro? Não haverá vida?” Isso depende do que você chama de vida, signor, quando você usa essa palavra em relação à arte. O pintor quando fala sobre vida em sua arte se refere a algo bastante diferente, e os outros artistas geralmente se referem a algo essencialmente espiritual. (Ibid., p. 106)

É claro que devemos levar em conta o contexto histórico no qual Craig se encontrava – o ator afetado do qual fala é o ator que está preocupado em imitar a vida, em representar o personagem, aproximando-se ao máximo possível da "vida real". Sabemos que o problema esboçado pelo autor está relacionado a uma época e local nos quais o teatro estava diretamente ligado ao texto teatral, ao drama por assim dizer. Essa estrutura veio a se modificar ao longo do século, distanciando o artista da cena, em muitos casos, da ideia de reproduzir uma cópia da vida no palco.

Entretanto, suas palavras parecem ser convenientes para que eu me confronte com meu trabalho como ator nos Hanimais, especificamente com o trecho de Brinco que coloco em questão. A indicação de "sair da pele do papel" pode ser aproveitada em dois sentidos que, no caso do meu trabalho, acredito estarem entrelaçados. O primeiro diz respeito à figura: não representar uma determinada ideia sobre ela, sobre o que ela faz, procurar não acreditar cem por cento naquilo que ela nos sugere numa primeira leitura; que, por exemplo, por ter os braços escondidos e lembrar uma pessoa com ancas largas (pois os braços ficavam, dentro da roupa justa, ao lado e ao longo do corpo, gerando a impressão de um quadril maior que o meu), ela é uma figura engraçada – e, portanto, deveria possuir um humor assim ou assado. E a segunda diz respeito a mim mesmo enquanto ator: cuidar das reproduções mais ou menos automáticas de determinados modos de atuar – no meu caso, por exemplo, a recorrência à triangulação com a plateia, comentando e pontuando breves acontecimentos ou grandes viradas da cena; trata-se de uma operação que deseja, grande parte das vezes, fazer graça, ou qualquer coisa próxima disso. Nesse sentido, a “saída da pele do papel”, seria perceber essa espécie de protocolo que construí para mim mesmo como ator, que não deixa espaço para perceber o que a cena – e as parcerias das quais ela é feita – requer. Esse tipo de humor, a que recorro com alguma frequência, está ligado, também, a um certo tipo de teatro e, talvez, a um

certo tipo de ensimesmamento – ainda que, paradoxalmente, triangulado –, como era o caso daquele momento em Brinco. A cena tinha humor por si só – não era uma questão de ser uma cena séria, pelo contrário, ela se abria para muitos lugares –, mas o humor, do modo como eu o trazia para a cena, sublinhava alguma coisa que eu poderia deixar aparecer de modo mais natural e mais misturado às outras qualidades da cena. Isso seria, acredito, mais justo, mais refinado e menos redutor.

Então, além de uma atenção à nossa incapacidade, como seres humanos, de controlarmos tudo, pois estamos afetados pela vida que nos atravessa – e isso seria outra pista para pensarmos a partir de Craig: se não somos capazes de controlar a vida, nosso trabalho como atores não deveria se preocupar com isso, e sim com outra coisa, com buscarmos maneiras de acompanhá-la, talvez, de jogar com ela. O sonho da supermarionete é visto aqui como uma espécie de provocação: o pensamento de Craig me convoca a dirigir minha atenção aos meus padrões de atuação em cena e na vida. Estimula-me a buscar caminhos investigativos que não sejam uma reprodução daquilo que já assimilei e compreendi como algo que é meu, como algo que me constitui (ou constitui o personagem ou a figura em questão). Convida-me a ocupar-me mais com o exterior, com o que ainda não conheço, com a qualidade de artifício da cena, que não me oferece, de cara, leituras finalizadas, intenções prévias e nem identidades estabelecidas.

Acredito que possamos dar um passo e entender o interior, que pode aparecer nesse modo de interessar-se pelo artifício, como o espaço de intimidade abordado por Tatiana Salem Levy²⁹ ao refletir sobre a obra de Maurice Blanchot. Levy ressalta em Blanchot o caráter da literatura como exterioridade pura, como pura imagem, e, portanto, destituída de qualquer manifestação íntima, que tenha a ver com o autor enquanto indivíduo. Ela diz que "a relação da literatura com o imaginário está, pois, associada a seu caráter superficial. Construir o fora, colocar-se fora do mundo, fora do *eu* e fora de si é exatamente esse "desdobrar-se", esse "deixar-se" vir à tona, à superfície" (LEVY, 2011, p. 36 e 37). Vemos aqui o espaço exterior, "superficial", artificial, não como algo meramente formalista, mas como um lugar de força justamente por oferecer algum acesso a esse vazio de prévia interioridade. Pois, não haveria possibilidade de acessar esse lugar sem antes algum abandono do "eu" enquanto identidade inabalável, interioridade estabelecida. Por isso, acho importante nossas investigações nos Hanimais: o trabalho do ator, pelo menos aquele ao qual tenho tido mais

²⁹ Conheci Levy através do curso "Digamos que você não está muito presente: presença e ausência no trabalho do ator", ministrado por Tatiana Motta Lima em 2017.1, no programa de pós graduação em artes cênicas da UNIRIO.

acesso, parece ainda carecer de práticas vinculadas a esses modos outros de pensar exterioridade e intimidade, de perceber a vida e a arte.

O fora, como experiência estética, funda-se sobretudo no estremecimento do *cogito* cartesiano. Desdobrar-se, sair do interior, é antes de mais nada colocar-se para fora de si, desmoronar a unidade do *eu* e provocar um trânsito ao *ele*. Quando se fala da morte do autor, fala-se da morte de um sujeito dono da verdade, mas fala-se também da morte da ideia de literatura como expressão de um *eu* interior (Ibid., p. 39).

A autora ressalta que a experiência do fora não é aquela de expor qualidades, sentimentos ou pensamentos que pertencem exclusivamente ao indivíduo escritor. No fora, a escrita não existe na manifestação de uma individualidade, mas se direciona a um ponto onde aquilo que ela expressa diz respeito também a um outro, ou a outros; ela se liberta de uma história pessoal, para tornar-se, no mencionado "trânsito ao ele", a história de "alguém" – e, portanto, mais coletiva ou universal. Talvez Levy explique isso ainda um pouco melhor quando diz que "saindo da intimidade do eu, o discurso alcança a abrangência do ele. A frase "Ele é infeliz" não pertence apenas àquele que a escreveu, mas também a outros homens" (Ibid., p. 40). Desse modo, despersonaliza-se a escrita, que entra num campo que passa a ser, ao mesmo tempo, paradoxalmente, criado pelo autor e estrangeiro a ele. Será que não podemos pensar o teatro, a cena e o ator de um modo parecido? Era isso que explorávamos nos Hanimais.

A estratégia de reproduzir as ações iniciais de Brinco como se fossem movimentos amplamente conhecidos de um possível protocolo inventado de apresentação (algo, talvez, como as codificações gestuais presentes em gêneros de teatro tradicional japonês, como o Nô) fez com que tudo aquilo que eu realizava com meu corpo não me dissesse respeito particularmente, não precisasse ser preenchido por intenções prévias. Talvez, Tatiana tenha querido me empurrar para esse "fora". E, no caminho do interior para o fora, em direção à imagem, ultrapassei, também, qualquer ideia representativa ou virtuosística da imagem, indo em direção ao *fora do fora*. Quero dizer: o exterior, aqui, não significa uma oposição ao interior, mas, apresenta-se como uma espécie de avesso do mundo como o conhecemos, como uma suspensão das categorias, criadas por nós mesmos, e que definem esse mundo. Nas palavras de Levy, uma "recusa das formas implicadas pelo conhecimento: a unidade, a identidade, o mesmo e a presença" (Ibid., p. 42).

Isso não significaria, no entanto, para o caso específico da atuação, uma deserção por completo, um perder-se no esquecimento do que seria “geral”. Não quer dizer, por exemplo, um abandono da interioridade, mas um reaprender relações com esse interior, ou mesmo aprender sobre o que pode ser chamado “interior”. Relações que não permitam mais a constituição de um "eu" como uma certeza. Não quer dizer, da mesma maneira, recusar a nomeação das coisas, numa perspectiva de anulação do sentido, não se trata de abdicar de possíveis leituras do mundo – pergunto-me mesmo se isso seria factível sem levar uma pessoa à loucura. A ideia do trabalho é interromper as palavras, os nomes, as leituras mais rápidas, mecânicas e condicionadas a determinados modos de subjetivação, da posição privilegiada de produtora de sentidos e significados. E encontrar um certo lugar onde, mesmo que elas não desapareçam totalmente, elas não capturem aquilo que diga respeito às relações, ao fluxo, as opacidades presentes em cada situação atoral e cênica. O *fora*, para a atuação, funcionaria como uma saída realizada dentro da impossibilidade de sair, com todo o paradoxo – beckettiano por excelência – aí apresentado.

Para dar seguimento aos motivos pelos quais foi oportuna a sugestão da imagem criada para as ações iniciais de Brinco, há de se destacar que a "historinha" acatada não deixa de ter uma finalidade: trata-se de uma apresentação. Entretanto, devo dizer que, assim como quaisquer outras narrativas internas criadas por nós, eu não tomei essa narrativa como um drama no qual eu deveria me inserir e o qual deveria representar, mas como uma imagem que liberava a presença de outras histórias, que me acompanhavam. Finalmente, houve espaço para outras narrativas que conviviam concomitantemente. A sugestão não era, pois, uma escolha definitiva por uma narrativa específica, que determinaria o contexto e os limites dentro de um perímetro fechado. E sim, uma estratégia, que exercia influência sobre minha performance, mas permitia janelas de ventilação. Ademais, mesmo a finalidade ligada à narrativa da apresentação, serviu unicamente para poder ir além dela. Na hora de realizar a cena, as ações *para* me apresentar ultrapassaram o *para*, e transformaram-se em ações livres, que se bastavam nelas mesmas (cabe dizer que a plateia não tinha acesso à narrativa criada e, dessa maneira, já recebia aqueles movimentos com um peso menor de intenções – que podia apenas ser imaginada por cada um). As ações perderam *um* propósito, e tornaram-se *ações para nada*.

Utilizamos bastante essa expressão durante a pesquisa. De um modo geral, nossa busca era por esse tipo de *ação livre* de porquês, de fins e utilidades prévias. Valorizávamos a falta de respostas, ou a impossibilidade delas. No exercício de auto-observação a que nos propúnhamos, percebíamos a presença das forças hegemônicas do nosso mundo nas nossas

ações, relações e maneiras de viver. Observávamos as questões que surgiam com isso também na nossa atuação, como a ideia de produtividade e de funcionalidade, a necessidade de ser útil, de servir para algo – questões centrais para o desenvolvimento de uma sociedade capitalista neoliberal. Numa oposição a isso, apostamos em cenas que não servissem *para nada*, na potência da produção de outras subjetividades, ancoradas na ausência da busca por explicação ou solução.



Figura 9: Jef Lyrio em sala de trabalho, UNIRIO, 2016. Foto de Maria Duarte.

Certamente, Beckett nos serviu de inspiração com exemplos, em sua obra, de personagens, situações e estruturas que apontavam nessa direção. Para falar de apenas um deles, que me auxiliou a descobrir outra relação possível com o material inicial de Brinco, e que está conectado com o que foi discutido até aqui, lembro-me de "Ato Sem Palavras II" (BECKETT, 1987).

O dramático apresenta dois personagens que reproduzem ações de uma maneira automática, disparadas por um dispositivo externo: A e B estão dentro de sacos, um ao lado do outro. C, uma pilha de roupas, está ao lado de B. Entra em cena, pela lateral, um agulhão – espécie de ferro comprido de ponta aguda – que cutuca A até A sair do saco e iniciar uma série de ações. De maneira resumida: medita, reza, toma um frasco de comprimidos, coloca a

roupa, come uma cenoura, carrega os sacos para o lado, tira a roupa e entra no saco de novo. Então, entra novamente o agulhão e cutuca o saco de B, que agora inverteu sua posição com A. B sai do saco e, por sua vez, executa uma outra série de ações, que incluem consultar um relógio, escovar os dentes, vestir as roupas, se olhar num espelho, comer uma cenoura, arrastar os sacos para o lado, despir as roupas e voltar para o saco. Com as posições de A e B novamente invertidas, o agulhão entra mais uma vez e começa a cutucar A, que sai do saco e recomeça suas ações, dando ideia de um ciclo que vai se repetir ad infinitum.

A estrutura cíclica criada pelo dramaticulo insere as ações dos personagens numa lógica mecânica. Como autômatos, A e B continuarão a *repetir* as mesmas ações da mesma maneira, sempre disparadas pelo agulhão, elemento fundamental para o funcionamento daquele mecanismo. Ao estabelecer essa relação, Beckett retira das figuras humanas que devem representar A e B, o acaso e a variação. Ao mesmo tempo, confere às ações delas o desinteresse que já mencionamos. Sem finalidade e automáticos, os personagens se distanciam da noção mais imediata que atribuímos ao humano. Leonardo Samarino chama tal processo de "desumanização": "no teatro tardio de Samuel Beckett, a desumanização está relacionada com o rompimento das constantes normatizações sobre a linguagem e, conseqüentemente, sobre o sujeito" (LAGES, 2019, p. 173).

O caminho para a desumanização seria, neste caso, uma inserção da ação dos personagens dentro de um circuito em que não é perceptível a existência de um objetivo que os acompanhe. O humano do qual ela se distancia é aquele muito apegado aos desejos e às ações que buscariam realizá-los, aos porquês, à lógica linear dos acontecimentos. Num certo sentido, é aquele humano excessivamente individualizado e individualizador, preocupado com a própria narrativa ou com narrativas pessoais de outros. A desumanização, portanto, seria um movimento direcionado a outros modos de percepção e de existência, apontando para uma maneira de conceber a vida que não a encerra em corpos, que não a separa do mundo: em *Ato Sem Palavras II*, os personagens já não são o centro das atenções pela carga pessoal que carregam, mas são partícipes de um evento que é mais importante do que isso. Nesse sentido, aquele humano está mais próximo dos outros elementos que convivem com ele na cena (não à toa são denominadas a partir de letras tanto as figuras humanas – A e B, quanto a pilha de roupas – C).

Algo parecido aconteceu em *Brinco quando*, através da circunstância de fundo sugerida, me desprendi dos propósitos das ações. Ali, estar mais próximo dos elementos também quer dizer poder se afetar mais por eles e seguir a cena com outro grau de sensibilidade. As *ações para nada*, através de um movimento de desnarrativização das coisas,

podem ser disparadoras de outros modos de habitar o mundo que não são nem frios nem mecânicos. Ao contrário, podem, inclusive, colocar à vista nossas engrenagens e nos sensibilizar para além – ou aquém – dos dramas individuais.

Segundo Hanna Arendt³⁰, a ação é uma característica própria do ser humano e está, para ele, completamente relacionada à natalidade (ARENDR, 2007): tem em si a qualidade de inaugurar algo no mundo.

[...] seu ímpeto decorre do começo que vem ao mundo quando nascemos, e ao qual respondemos começando algo novo por nossa própria iniciativa. Agir, no sentido mais geral do termo, significa tomar iniciativa, iniciar (como o indica a palavra grega *archein*, «começar», «ser o primeiro» e, em alguns casos, «governar»), imprimir movimento a alguma coisa (que é o significado original do termo latino *agere*). Por constituírem um *initium*, por serem recém-chegados e iniciadores em virtude do fato de terem nascido, os homens tomam iniciativas, são impelidos a agir (Ibid., p. 189 e 190).

Uma ação "desmontada", desnarrativizada, talvez problematize a ideia de ação como disparadora de algo novo. Sem o objetivo ou a história associados à ação, esta passa a fazer parte do mundo sem necessariamente uma causa específica. Para Arendt, existe uma relação próxima entre ação e discurso e essa relação se deve ao fato de que "o ato primordial e especificamente humano deve, ao mesmo tempo, conter resposta à pergunta que se faz a todo recém chegado: «Quem és?»" (Ibid., p. 191). Suspender a narrativa (ou, ao menos, deslocá-la de certo lugar privilegiado na hierarquia da cena/vida) significa perturbar a formação (e a recepção) do discurso no interior da ação, tornando-o incerto, menos evidente. Com isso, ao invés de oferecer respostas mais explícitas à pergunta sobre a identidade, mantém-se esta pergunta ao lado, ao passo que a ação se desenvolve. Isso não significa mover-se num campo de leitura incompreensível, mas abrir-se a outras possibilidades de ser e, portanto, também, a outras possibilidades de recepção e de leitura. O caráter inaugurador da ação se configura, aqui, me parece, dentro de outra lógica. Não um início marcado pela vontade, dentro de um contexto de significações que destaca a individualidade do agente frente às coisas do mundo. Mas, ações que se abrem porque estão em contato com toda uma rede de conexões (externas e, também, internas), algo inaugurado dentro de um contexto maior, em que todas as coisas se afetam. Não se trata da surpresa dura de uma imposição, mas da surpresa fluida (que pode, inclusive, ser arrebatadora) que nasce do acompanhamento e da percepção da ação *enquanto*

³⁰ Aproximei-me desta autora durante o mestrado pois me interessei por seu livro "A Condição Humana", que parecia conter discussões interessantes para o trabalho com os Hanimais. Ative-me, contudo, apenas à questão da ação.

ela se faz. Pois, ao desprender-se do discurso/da narrativa, o agente é empurrado a uma relação mais íntima com o que permanece deste evento, que é a própria ação – e são também todos os elementos materiais, dinâmicos, o plano de forças, intensidades e qualidades.

Talvez, este modo de operar se aproxime das considerações que François Julien³¹ faz, tratando dos escritos do Tao Te Ching, a respeito da eficácia da ação. O autor também destaca o caráter inaugural da ação, mas, a partir do Livro do Caminho e da Virtude, percebe esse evento como algo que compromete o fluxo natural da vida, que só poderia ser atingido através da *não ação*. Segundo Julien, o "não agir" do Tao significaria uma não intervenção ativa na vida, que deve se desenvolver livre do movimento brusco da ação. Esse seria o caminho para realização de uma ação *eficaz*: agir sem agir.

A partir do momento em que se atua, efetivamente, se instaura «outro começo» em relação à forma como evoluía a situação, se cria um «princípio de assunto» [...] Pelo que carrega de exterior, pelo que inaugura sem que estivesse implicado anteriormente e, portanto, pelo que interfere, a ação é inevitavelmente fonte de obstáculo, intervém como uma trava; se uma pessoa «não ousa atuar» [...] é, antes de tudo, para não impedir que aconteça o que de outro modo aconteceria sozinho³² (JULIEN, 1999, p. 140).

A ideia da não ação tem a ver com a capacidade de não perturbar aquilo que já está se passando por conta própria. Aproximando esse pensamento de uma reflexão sobre atuação, através da lembrança do trabalho sobre as ações em Brinco, diria que "não perturbar" o desenrolar natural das coisas não significa simplesmente seguir, não quer dizer "não agir" no sentido de furtar-se à responsabilidade das ações. Mas subtrair da ação seu caráter demasiadamente disruptivo, ou de “movimento brusco”, como diz Julien, que surge, me parece, com a anexação da intenção, do desejo, de um objetivo excessivamente pessoal que não se interessa pela teia de relações, virtualidades e vazios já existentes.

A "via negativa", aquele modo de trabalhar que vejo presente na condução de Tatiana, parece se relacionar com a ideia da não ação. Pois, a intervenção dos desejos e receios subjetivos pelo que vai ocorrer operam bloqueando o desenvolvimento da ação; a eles devemos estar atentos, trabalhando no sentido da desobstrução, o que quer dizer, no sentido das relações e das forças que se apresentem na cena. E era esse tipo de bloqueio que operava em mim, acredito, durante as ações de Brinco. Era esse tipo de bloqueio do qual eu lutava

³¹ Conheci este autor no curso "A prática de atuação como busca de linguagens contemporâneas", ministrada pelo professor André Carreira em 2020.2, no Programa de Pós Graduação em Teatro da UDESC.

³² Fonte em espanhol, tradução minha.

para me liberar. Mas, eu lutava muito ativamente, o que também não ajuda muito neste tipo de busca. E a ação protocolar sugerida por Tatiana apresentou-me outra espécie de tática.

Uma ação sem ação opera mais numa lógica da reação sem “lugar próprio” – que está sempre conectada com outros – do que da ação – que pode vir apenas de uma intenção excessivamente autocentrada. Julien diz:

Enquanto a ação, estagnada por seu projeto, tem que se imobilizar num ponto em particular e limitar-se a ele, a reatividade da reação mantém a esta viva e móvel: como o corpo do dragão-serpente, reage em todas as direções [...] Como o resume o tratado de diplomacia, a reação «não tem lugar próprio»³³ (Ibid., p. 156).

Segundo essa lógica, a ação, no trabalho de atuação, deve se fazer a partir de um lugar de receptividade. O par atividade/passividade deve andar de mãos dadas em uma espécie de equilíbrio. Muita atividade gera rigidez, imposição, cegueira, uma cena autocentrada; muita passividade gera apagamento, impedimento, apatia, uma cena anêmica. Trata-se de uma capacidade de perceber, receber e, assim, acompanhar a ação no momento mesmo em que ela está se fazendo. E de deixar que a ação nasça *também* do/em contato com as forças que operam externamente ao agente/atuante (o que não quer dizer produzir respostas rápidas aos acontecimentos – não é dessa noção de reação que falo –, mas de um não desligamento dos fios que unem todas as coisas, como dizia Tatiana).

Tatiana nos ofereceu ainda uma certa imagem para esse tipo de relação em algum momento de nossas investigações: o "ator chapa fotográfica". Este ator seria aquele que se afeta pelos acontecimentos exteriores, que operariam sobre ele, impregnando-o de impressões. Como a película negativa de uma câmera fotográfica, sua pele seria lugar onde ficariam marcadas as impressões retidas do mundo externo. Quer dizer, há neste ator uma sensibilidade que não é expressão de seu interior, mas impressão na superfície, ou lugar entre interior e exterior. Estas marcas influiriam sobre o desenvolvimento de suas ações, que já não estariam completamente assujeitadas, pois nasceriam do encontro/contato com alguma outra coisa. Não há, assim, uma divisão marcada – uma separação – entre dentro e fora, entre sujeito e mundo, entre eu e outro; e sim uma relação onde todas as partes se afetam e são componentes de um mesmo mundo em confluência. Indo um pouco mais longe nessa ideia, talvez possamos dizer que, nessa via de mão dupla, o ator também deixa suas impressões no mundo, que tem, ele também, sensibilidade própria. Como na ideia de quiasma, de Merleau

³³ Tradução minha.

Ponty (2014), quando tocamos uma mão na outra, ambas sentem e são sentidas ao mesmo tempo. Da mesma maneira, manteríamos relação com as coisas externas: um toque compartilhado.

Uma ação assim, gerada no/do contato entre as coisas, era o tipo de ação que buscávamos nos Hanimais. Nela, essa não separação mencionada aparece, também, no próprio sujeito ator. Não há um controle, ou mesmo um descompasso, da razão/do pensamento em relação ao que se faz, pois busca-se não antecipar nem atrasar a ação na relação com as coisas. Mente e corpo não estariam, assim, divididos. Há uma citação de Grotowski que diz o seguinte: "Não confiar no corpo de vocês quer dizer não ter confiança em vocês mesmos: estar divididos. *Não estar divididos*: é não somente a semente da criatividade do ator, mas é também a semente da vida, da possível inteireza" (GROTOWSKI, 2007, p. 175). Essa inteireza eu, talvez, pude experimentar ao realizar as ações de Brinco segundo as já mencionadas indicações de Tatiana. A ideia de que eu repetia sempre e da mesma maneira aqueles movimentos, de que eu devia sempre cumprir aquela tarefa rotineira, me fez realizar cada movimento sem reticências quanto ao porquê, à funcionalidade da ação, ou ao fundo, ainda não encontrado, da cena. Sem essas preocupações, e acreditando que meu corpo sabia o que fazer, eu tive uma certa confiança que me permitiu realizar o que eu já realizava. É uma confiança que nasce quando eu sou capaz de me retirar da ação, deixando que ela se faça sem a forte intervenção de um determinado "eu" que tem medo de errar ou quer controlar previamente a situação cênica, sem a separação interna que faz de meu corpo um instrumento do qual eu teria posse. Nas palavras de Tatiana, "quando esta divisão opera, aparece, dentro do próprio indivíduo, um sujeito e um objeto" (MOTTA LIMA, 2018, p. 4). De certo modo, Tatiana talvez tenha me feito desviar dessa divisão quando me sugeriu que eu realizasse as ações como movimentos de apresentação, ou como um protocolo de chegada.

Há, nesta transformação da relação com as ações, uma mudança nos regimes de atenção e percepção cotidianos. Este é um dos pontos destacados por Tatiana ao refletir sobre como repensar a noção de ação no trabalho da cena:

Uma resposta rápida, primeira, aos estímulos, não é, necessariamente, uma resposta livre. Ela pode ser, ao contrário, uma resposta padronizada e, muitas vezes, romantizada do estar (no momento) presente. Deveríamos, então, ser capazes de interromper essa mecanicidade (já a própria percepção de que ela opera em nós é uma espécie de interrupção) e esse corte seria, ao mesmo tempo, uma abertura para outra qualidade de ação: aquela da amizade com as coisas, [...] de estar no fluxo da vida, de ser partícipe de um momento que, se me inclui, sempre me ultrapassa (Ibid., p. 9).

Um primeiro passo para cessar uma ação mecânica, mais voluntarista e separada do mundo, seria o próprio ato de perceber esses padrões de atenção. De todo modo, busca-se interromper esses processos, cansar(-se) (d)as estruturas rígidas que criamos com a rotina, com a vida social. Esgotar o possível, o conhecido que cria bloqueios, para liberar o acesso a outras possibilidades de relação e, portanto, de ação. Um cansaço, um esgotamento, que não exaure o sujeito de tal maneira que invalide sua presença no mundo; mas, que evidencie aquilo de que podemos abrir mão, tudo o que sobra, tudo o que não é necessário para a plena execução da ação. Que nos permita "perceber não aquilo que se deve fazer, mas aquilo que pode/deve ser deixado de lado" (Ibid., p. 8). Que nos faça seguir naquilo que já está inequivocamente lá. Esta ação "evidente", não é mais produzida pelo sujeito ator, mas configura-se como parte de um contexto maior do que ele.

Como não se trata de uma ação que é gerada pela intencionalidade do sujeito, o que deve ser ativo talvez não seja a ação em si, mas a sensibilidade dispensada ao que se passa, uma escuta. Tatiana diz que "uma escuta 'ativa' pressupõe uma ação 'passiva', entendendo aqui 'passividade' como a permissão de receber, deixar ressoar e reagir às permanentes mudanças que ocorrem no espaço interno/externo do próprio ator" (Idem, 2009, p. 30). Interessava-nos, então, mais a nossa capacidade de estar junto das ações, de acompanhá-las de perto, e não necessariamente do afã de produzi-las. Em Brinco, quando me retirei da condição de "dono" das minhas próprias ações, ao invés de me distanciar delas e, assim, contribuir para meu próprio apagamento da cena, o que aconteceu foi o contrário: pude experienciá-las melhor, enriquecendo não somente minha presença, mas a cena/situação como um todo.

Associada a esse movimento de perceber a ação no seu momento de fazimento, está a noção de dupla seta, já citada neste trabalho³⁴. No momento em que realizo as ações, estou, ao mesmo tempo, recebendo sua realização, experimentando os sabores de sua aparição e desdobramento no espaço e no tempo. Na verdade, como diz Tatiana, a ação de cada um torna-se, em certa medida, um outro com o qual ele se relaciona. Como alteridade, a ação tem maior poder de afetação: é bem mais difícil, senão impossível, afetar-se pelo já sabido/já compreendido. Foi assim que pude ter certo prazer ao realizar as ações iniciais de Brinco com o pano de fundo que me foi sugerido pela Tatiana.

³⁴ Ver o tópico anterior, "Voz: entre alteridade, intimidade e transformação".

Nasceu, ali, além da possibilidade de saborear as ações que eu realizava, uma compreensão de perceber-me "dentro do tempo", como seguindo o fluxo natural de um rio. Não havia necessidade de esforço algum, nem ansiedade ou confusão em relação ao modo como executar e desenvolver as ações. Dessa relação com o tempo, nascia uma espécie de silenciamento interior que reverberava – e isso foi pontuado por Tatiana e pelos outros atores – no acontecimento como um todo. Esse silêncio era, de certa maneira, presentificado. Sobre isso, eu escreverei no próximo capítulo.

Como desenvolvi inúmeros tópicos, acredito que seja bom retomar aqui as principais ideias desenvolvidas em torno das ações iniciais de Brinco e explicar o título dessa parte da dissertação: estar próximo de si mesmo. Toda a questão do "automatismo" (um automatismo sensível?), gerada pela ideia de que estou cumprindo uma regra com um gestual de apresentação conhecido, fez com que minhas ações não tivessem uma importância unicamente ligada à minha individualidade. Fez com que se tornassem, talvez, ações quaisquer. Elas não me diziam exatamente respeito. Diziam respeito a elas mesmas sem uma intervenção duramente ativa de minha parte. Na ausência de um certo "eu", as ações ficam livres para existirem independentes de um sujeito que detenha domínio sobre elas. Assim, "a fronteira entre o fazer e o feito desaparece, e já não se sabe a quem ou ao que atribuir o efeito" (JULIEN, 1999, p. 147).

Acreditamos, nos Hanimais, que, dessa maneira, conseguindo atuar sem o protagonismo do "eu" enquanto identidade já sabida e, permitindo assim, a liberação da ação, é possível, paradoxalmente, manter-se *próximo de si mesmo*. Esse "si mesmo" que não é aquele com o qual o próprio sujeito se identifica, mas apresenta-se com uma pergunta (quem, agora?), uma alteridade, só pode existir de maneira processual, em contínua mudança, em constante transformação, confundindo-se com o próprio caminho e com as relações estabelecidas ao caminhar. Estar perto de si seria acoplar-se ao movimento permanente da vida. Seria estar perto de um "si" que fundamentalmente não existe, pois não pode manter-se o mesmo ao passo que as coisas se transformam. Estar perto de si seria deixar as definições em suspenso e mover-se confiando em alguma indeterminação, seria estar perto de outras coisas, que não da busca incessante por controlar e fixar a constituição de um "eu".

Talvez, naquele momento em Brinco, eu tenha tocado o sentido da não ação. Pois fui capaz de "esquecer-me" de mim e, enquanto eu realizava as ações, pude deixar, paradoxalmente, com que elas se fizessem sozinhas. O resultado não foi um grande acontecimento catártico ou arrebatador, mas simplesmente uma serenidade interna que desembocava numa clareza das ações e numa justeza no tempo e no modo de executá-las.

Isso me fazia estar junto a elas, recebê-las, participar inteiramente daquilo que eu já estava fazendo e, portanto, apreciar, saborear mais a experiência.

Vale comentar que a indicação sugerida, que segui na parte inicial de Brinco, me serviu para aquela situação específica, mas poderia não servir à outra pessoa, ou poderia não me servir num outro contexto ou momento. Ainda, poderia deixar de me servir posteriormente, como já senti acontecer algumas vezes, inclusive dentro da pesquisa (isto é um outro problema, que não vou abordar aqui, acho que nem saberia como, por enquanto). De qualquer maneira, a condução de Tatiana nunca teve como norte construir um método ou oferecer-nos uma coleção de modos de fazer específicos. Quer dizer, ela nunca nos impôs – e nem estávamos atrás de – nenhum tipo de receita que devesse servir a todas as situações. Ela acreditava mais em um amadurecimento dentro da pesquisa – ou seja, uma abertura de nossa percepção para nós mesmos – do que em um conjunto de táticas ou técnicas. Suas sugestões, ideias, críticas, acompanhavam de perto aquilo que se realizava em cena a cada momento. Uma condução processual, em pesquisa, na busca por essa ação/não ação, por essa cena "em comunhão", na amizade entre as coisas, e não na separação entre os corpos. Ela trazia consigo estas perguntas e desejos; e isso, sim, compartilhou fortemente conosco. Mas, o que realizávamos no desenrolar dessa "caçada" era algo que tentávamos juntos – ela na condução e nós na atuação –, encarando os sucessos e fracassos de cada empreitada, descobrindo novas perguntas, ou reformulando as antigas. Dessa maneira, experimentando junto conosco, ela pôde chegar a me fazer a sugestão que deu vida a este capítulo.

Eu realizei essa cena seguindo essa estratégia uma única vez, durante uma apresentação e, depois disso, encerramos nosso trabalho. Talvez tenha sido esse o fator que me fez desejar retomar a esse momento, esmiuçando-o e dele retirando tantas questões. Não saberia dizer para onde a continuidade do trabalho com esse pano de fundo me levaria, se conseguiria me alimentar dele com o mesmo proveito que fiz da primeira vez. Talvez, não faça sentido me preocupar com isso agora. Prefiro me ater ao presente e considerar mais significativo, por enquanto, aquilo que pude assimilar naquele momento de apresentação e as reflexões nascidas dali.

*

No mesmo curso que mencionei numa passagem anterior, propus que os alunos escolhessem pelo menos uma de suas tarefas rotineiras para fazer o exercício de manter a atenção

naquilo que estão fazendo – se a atenção vagasse para outros pensamentos, a indicação era trazê-la de volta à ação presente, fosse essa ação a de escovar os dentes, ou lavar um prato. Tatiana já havia proposto exercícios como este nos HH, e resolvi tentar a experiência naquele curso. Uma das alunas voltou com o relato de que, ao realizar o exercício, sentia que seus movimentos e gestos, ao mesmo tempo, se reduziam e se ampliavam. Achei uma boa síntese do que eu mesmo sinto quando realizo uma prática como essa – e, muitas vezes, também, quando atuo. O movimento se reduz porque, ao dirigir nossa atenção à ação do instante presente, o processo de seleção deixa de "fora" as possíveis interferências alheias à ação. Aquilo que poderia passar batido porque divide espaço de atenção com outras coisas, ganha importância, e o curso de nossas ações, nos seus detalhes, complexidades, ritmos e intensidades, começa a aparecer. E é justamente porque isso começa a aparecer que o movimento também parece se ampliar. Uma sensação paradoxal e estranhamente prazerosa.

*

16/06/2016

- Duvidar um pouco quando tem muito "eu".
- Não temos medo do padrão, temos medo do mecânico

02/05/2017

- Não é sobre movimentar ou não se movimentar, mas sobre perceber e deixar desfazer os lugares de fixidez

21/03/2017

- O que desorganiza? – um certo humor interno
- Cena do brinco – menos parando e voltando e mais num crescente. Ao mesmo tempo que faço, percebo. E não faço pra depois perceber

12/05/2016

- A relação do quadril com o cóxis – importância relativa à importância da coluna.
- O olhar fixo em algo – estratégia: fazer como se algo fosse aparecer ou acontecer ali a qualquer momento a todo momento
- AONDE ESTÁ A MINHA ATENÇÃO? – olhar/pensamento – 2 instâncias
- Tudo que sai, entra ao mesmo tempo – No momento em que o arqueiro lança a flecha, a flecha se lança contra ele.

TRABALHO COM TEXTO INDIVIDUAL:

- O corpo um rio no texto e o texto um rio no corpo
- Caçar aquilo que libera o corpo canal
- O sino dá o fim da investigação
- Inteira como algo contrário à identidade – inteira = o vazio para a entrada de infinitos/identidade em trânsito/vacância, diferente de ausência – identidade = 1
- Me perdi? atenção e interesse

2 - ESSA LONGA OFENSA AO SILÊNCIO EM QUE TODOS SE BANHAM

A preocupação, neste capítulo, será com a questão do tempo e do silêncio. Interessava, aos Hanimais Hestranhos, que pudéssemos perceber o quanto e quando estávamos tomados pela temporalidade do mundo contemporâneo, que privilegia a velocidade das informações, a produtividade e o rendimento do trabalho e a utilidade/funcionalidade das ações. O desejo era abrir brechas nessa realidade para as paragens, as falhas, as ausências, os silêncios e as inutilidades. Seria esse outro tempo possível? O que perceberíamos ao acessá-lo? Que modos de vida e que modos de cena se apareceriam aí? Serão lembrados, aqui, alguns exercícios e estratégias que utilizamos para cavar estas outras temporalidades. Em especial, vou olhar para uma de nossas cenas, chamada de "Vestir o Léó", onde a longa duração e o silêncio latente constituíam elementos marcantes. A partir desses elementos, será possível refletir sobre meu encontro com outras concepções de tempo. Buscando ainda um outro exemplo de temporalidades distintas das que naturalizamos no dia a dia, será lembrado um momento em sala de ensaio em que, durante a vivência de um exercício de dança Butoh, experienciei um estado extremamente sensível e delicado de percepção e de ação. A experiência se fez tão intensa – ainda que sutil – que parece ter se apresentado ali, para mim, uma temporalidade de "outro mundo".

2.1 - Estar junto do tempo: buscando outras temporalidades

"Há muito tempo não programo atividades para "depois". Temos de parar de ser convencidos. Não sabemos se estaremos vivos amanhã. Temos de parar de vender o amanhã" (KRENAK, 2020, p. 88).

No livro "A Vida Não É Útil", o líder indígena Ailton Krenak³⁵ fala, frente à situação em que o planeta se encontra, com a pandemia do novo coronavírus, sobre o buraco em que nós mesmos, como raça humana, nos enfiamos. O modo de vida inventado pelo homem branco, cada vez mais encapsulado, separado daquilo que nós chamamos de natureza, é fruto de uma arrogância que faz com que achemos que somos mais importantes que outros seres e

³⁵ Aproximei-me mais de Ailton Krenak em 2019, quando fui a alguns encontros do "SELVAGEM - Cielo de Estudos Sobre a Vida", realizado no Jardim Botânico, Rio de Janeiro. Leio suas publicações desde então e sei que Tatiana também tem se interessado em tê-lo como interlocutor, pois tem se utilizado de textos e falas suas nos cursos que oferece na graduação. Pude acompanhar um pouco alguns deles em 2021.

que outras coisas. Krenak se opõe à vida que o neoliberalismo nos oferece: aquela da produtividade, do utilitarismo, da eficiência, do rendimento, do trabalho e do consumo. Uma vida que está, com sua avidez inescrupulosa, comendo o planeta até não que não reste mais nada. Aquela vida em que estamos inseridos e que nos é apresentada e vendida constantemente; uma vida de consumidores. Consumidores não só dos produtos físicos, dos bens materiais, como se diz, mas também os relacionamentos, a nossa saúde e o nosso tempo. Afinal, como dizem, “tempo é dinheiro”.

O isolamento social, o lockdown como medida de segurança, a necessidade de parar a vida, para Krenak, é uma maneira de mostrar que o mundo dominante, do dinheiro, da mercadoria e da incessante atividade produtiva, pode e tem que parar. Por esta via, o que o autor nos convoca a pensar, com a frase que iniciei este capítulo, é sobre a experiência que travamos com o tempo – e a compreensão que temos dele – dentro dessa lógica consumidora de mundo.

[...] a criação do mundo não foi um evento como o Big Bang, mas é algo que acontece a cada momento, aqui e agora. O próprio evento geofísico da existência do planeta no cosmos é um evento ativo. Tudo que pensamos que já existiu está acontecendo agora, se as pessoas conseguirem acessar isso, poderão sentir que esse mundo que nós, de diferentes perspectivas, acreditamos que existe, segue em transformação. Não está escrito em uma linha do tempo: "Neste dia o mundo foi criado".

Acredito que nossa ideia de tempo, de contá-lo e de enxergá-lo como um flecha – sempre indo para algum lugar –, está na base do nosso engano, na origem do nosso descolamento da vida (Ibid., p. 69 e 70).

Somos provocados por Krenak a conceber outra forma de relação temporal, na qual o presente instante ganha maior relevo. Esse é o lugar em que tudo não cessa de se criar e se transformar. Diferente da flecha, que pode nos remeter à noção de "evolução" ou "progresso" – ou simplesmente de que estamos caminhando para determinado ponto – o presente instante afirma que não estamos indo a lugar algum, que este lugar é agora. O tempo-flecha, do desenvolvimento, se articula ao trabalho incessante, ao utilitarismo e à necessidade de chegar em um "lá" que não existe. Ou pior, que nos levará a um lá – crise climática – que fala da destruição da nossa vida no planeta. O tempo-agora, segundo Krenak, se relaciona com a criação incessante, com a ociosidade e com a ausência de necessidades para além daquelas que nos mantém plenos, vivos e saudáveis.

O filósofo Byung Chul Han³⁶ também critica a forma de vida contemporânea e sua relação com o tempo. E o faz trazendo à tona algo que era basilar em nosso trabalho: um olhar para a nossa maneira de perceber, para a nossa atenção. Vivemos, segundo Han, em um mundo com excesso de positividade. Diferente da sociedade disciplinar de Foucault, que é dominada pela negatividade – o dever, a proibição, as leis –, o mundo contemporâneo é a sociedade do desempenho – do empreendimento, da produtividade, da iniciativa (HAN, 2015). Se aquela peca pela rejeição ao diferente, esse peca pelo excesso do mesmo. Somos interpelados por uma enxurrada incessante de estímulos, informações e impulsos. Isso, junto à gradativa sobrecarga de trabalho, age sobre nossa relação com o tempo e sobre a estrutura da nossa atenção (Ibid., p. 18). Ao invés de uma atenção que é capaz de pousar e se demorar num elemento ou numa questão, a atenção que nasce da nossa sociedade é uma espécie de hiperatenção, que responde à hiperatividade à qual estamos sujeitos. Nesse processo, nos distanciamos progressivamente da possibilidade de experienciar tempos para nada, tempos lentos, tempos que não respondem à lógica da necessidade de produção e rendimento; nos afastamos da possibilidade de tocar o que o autor chama de uma *vita contemplativa*.

Os desempenhos culturais da humanidade, dos quais faz parte também a filosofia, devem-se a uma atenção profunda, contemplativa. A cultura pressupõe um ambiente onde seja possível uma atenção profunda. Essa atenção profunda é cada vez mais deslocada por uma forma de atenção bem distinta, a hiperatenção (*hyperattention*). Essa atenção dispersa se caracteriza por uma rápida mudança de foco entre diversas atividades, fontes informativas e processos. E visto que ela tem uma tolerância bem pequena para o tédio, também não admite aquele tédio profundo que não deixa de ser importante para um processo criativo (Ibid., p. 19).

Ambos, Krenak e Han, se inquietam com a dificuldade latente que temos de parar, de abrir brechas para vislumbrar outros modos de existir que não o da velocidade como eficiência, ou o do projeto futuro como promessa. Ambos se incomodam com o que vejo presente na frase de Beckett que usei para nomear esse capítulo, ou seja, com essa "longa ofensa ao silêncio em que todos se banham" (BECKETT, 1989, p. 96). A frase está presente em um dos fragmentos de *O Inominável*, com o qual trabalhei nas investigações dos Hanimais Hestranhos.

³⁶ Pude ler o Han no curso ministrado por Tatiana no PPGAC, "Digamos que você não está muito presente: presença e ausência no trabalho do ator".

Essa mesma crítica, esse mesmo incômodo nos acompanhava em nossa pesquisa atoral. Perguntamo-nos como manter com o tempo relações distintas daquela mais normativa, acostumada à utilidade, hiperatividade, finalidade e desenvolvimento. Como sair de um *modus operandi* que acredita que o ator e a cena precisam "preencher" o tempo? O que seria trabalhar com tempos "vazios", vazios desse tempo que necessita ser "completado" para ter validade? Como incluir, também, o silêncio nas ações? A permissão para esse tipo de experiência implicava entender que os ritmos, as dinâmicas, as durações, as velocidades, tomam diferentes formas a cada momento, apresentam uma necessidade própria, e cabe a nós, atores, estarmos atentos para não impedir que estes tempos se realizem de forma justa. Assim, poderíamos, talvez, encontrar outras temporalidades e, neste caminho, encarar os vazios mais longamente, sem fugir depressa dos incômodos que eles podem vir a gerar. Se fazia necessário, falando de um modo geral, um determinado alargamento da percepção, que englobaria e daria visibilidade ao que ocorre no espaço e no tempo. Também, como já explicitiei em outro momento, não buscamos dar ênfase ao conteúdo, à informação, ou às narrativas e possíveis sentidos atribuídos ao que fazíamos. Era mais importante, para nosso trabalho, nos atermos à materialidade da cena, e quando digo "material" falo dos aspectos relacionais, dinâmicos e sensórios/sensíveis. Assim, sem apego aos porquês, a cena se abria a um despropósito que permitia temporalidades – e sensibilidades – mais alargadas, onde poderíamos (atores e público) acompanhar calmamente o desenrolar de uma ação que não tinha propriamente nenhuma utilidade prévia. Tatiana nos oferecia essas indicações e, também, as aprofundava ou as reformulava conforme avançávamos em nossas experiências.

Outro ponto levantado por Tatiana era a aparição de um determinado "tempo teatral" que costuma, segundo ela, mostrar-se com frequência nos atores e atrizes. Este tempo seria uma espécie de entendimento rápido de dinâmicas que "funcionam" em certos momentos, modos de operar que respondem a uma certa ideia já consolidada do que é teatro. Em uma palestra para a ABRACE, em 2017, suas palavras foram: "Vimos claramente que possuímos um metrônomo teatral, um sentido de "ritmo da cena", que precisamos, não voluntariamente desligar, mas ao menos perceber. E talvez "ligar" um outro metrônomo mais orgânico." (informação verbal)³⁷. Para esse tipo de mudança, e também buscando a inclusão do silêncio e uma apreciação do tempo mencionadas acima, realizamos alguns exercícios – nunca como fórmula/resposta, sempre como aposta, tentativa – e experimentamos algumas estratégias.

³⁷ Material posteriormente disponibilizado pela autora a mim.

Lembro-me de um exercício que fizemos logo no início de nossos encontros. Havíamos, já naquele momento, criado algumas cenas. Tatiana nos propôs que realizássemos a mesma estrutura na qual estávamos trabalhando, mas que experimentássemos, no decorrer das ações, pausas/paragens/suspensões. Poderíamos dividir as ações em partes maiores ou em muitas pequenas partes nesse processo. Nessas pausas, deveríamos perceber como estávamos, a posição do nosso corpo, seus vetores, o contato com o chão ou objetos, a sensação da roupa tocando o corpo, e que “sabor” isso tinha, e também o espaço onde estávamos, sua luminosidade, calor, etc e o tempo, esse tempo da pausa. Divido essas percepções para nos fazermos entender, mas na realidade, a atenção do ator flui entre elas muito rapidamente, oferecendo o que Tatiana chamava dessa espécie de sabor ou sensação de corpo. Essas interrupções funcionavam provocando uma espécie de desorganização do projeto inicial da ação. A pausa promove um estancar da projeção e das expectativas colocadas sobre uma ação que se inicia. Permite não só uma percepção mais detalhada das pequenas alterações dentro de uma ação maior, mas também integra outras temporalidades na cena – tempo de respirar, tempo de parar para olhar. Não se tratava, vale ressaltar, ao interromper a ação, de uma interrupção e abandono do trabalho, mas de uma pausa que é, em si mesma, uma ação de/do trabalho. Uma das ações com a qual eu trabalhava era pegar um violino. Tenho a lembrança de, ao integrar nela as pausas, sentir que esses gestos traziam a ação de *lembrar* em duas dimensões. Numa camada representativa, me parecia, quando executava o exercício, que eu parava porque havia me lembrado de alguma coisa. Numa camada que tem a ver mais com o que buscávamos, a pausa funcionava como para lembrar – a mim mesmo e aos possíveis espectadores (naquele caso, meus parceiros e Tatiana) – que nós ainda estamos ali, que não nos afastamos daquele tempo/espaço para um tempo mental de realização de nosso projeto, como se algo nos dissesse a todos nós, "vamos juntos?", ou "estamos ainda todos juntos aqui?".

A paragem ainda funcionou como estratégia posteriormente, no decorrer da pesquisa. Era sempre uma possibilidade durante as investigações. Tatiana sugeria, por exemplo, às vezes, parar e abrir a boca; ou parar e colocar a língua para fora; ou parar e verificar se estávamos vivos (para isso poderíamos: perceber a respiração, ou sentir as batidas do coração, ou olhar para as próprias mãos, por exemplo); ou simplesmente parar para perceber como estou, como as coisas se reorganizaram a partir das ações prévias e como posso seguir a partir dali estando perto de mim, perto das relações, perto daquilo que brotou nas/das ações realizadas anteriormente.

Junto ao exercício das paragens, fizemos, também, a pedido de Tatiana, com o mesmo material de trabalho, um outro exercício. Neste, ao invés de pausar a ação, deveríamos realizá-las como se escutássemos uma música. A música era para ser sentida/ouvida internamente, e sua dinâmica, suas intensidades, deveriam interferir na qualidade das ações. Não se tratava de dançar, mas de deixar-se habitar por um outro ritmo interno – longe do blá-blá-blá do pensamento que manipula as ações –, que deveria imprimir-se sutilmente no que era realizado externamente. Talvez assim pudéssemos ir ao encontro de – ou deixar que viessem ao nosso encontro – ritmos menos mecanizados, temporalidades menos inconscientemente programadas.

Além das estratégias e exercícios, acredito que a cena que mais se associava à questão do vazio, do silêncio e do tempo em nossas criações, por sua natureza dinâmica, era a que chamamos de "Vestir o Léo". Ali, experimentamos, de maneira concreta, a longa duração e o silêncio, buscando uma certa quietude, uma suspensão da agitação que tende a nos acompanhar.

Isso demandava uma qualidade de atenção muito sutil, um outro tipo de receptividade, tanto para quem fazia quanto para quem observava. E, como disse anteriormente a respeito de outra cena, essa qualidade de atenção nas relações e nas ações, que tem a ver com a manutenção de um silêncio, de um vazio, era algo que nos interessava no trabalho como um todo. Escolhi, entretanto, "Vestir o Léo" para abordar esses temas porque o efetivo encontro com um tempo mais alargado de ação que havia nessa cena, me permitirá, acredito, delinear com mais clareza determinados pontos dessa busca.

Em primeiro lugar, quero deixar claro que a busca não era pela lentidão em si, como se se tratasse da opção por uma determinada estética vinculada a uma cena em ritmo lento. A paragem, o desacelerar das ações e informações não tem exatamente a ver, nesse caso, com a lentidão ou rapidez dos corpos e das ações. Da mesma maneira, o silêncio, não tem exatamente a ver com a presença ou ausência sonora. O que está em jogo é um assentamento interior que culmina numa espécie de vacuidade que pode, então, acompanhar a passagem, a evolução ou a transformação das coisas. Na experiência, vimos, muitas vezes, que não era a realização vagarosa das ações que garantia aquele silenciamento interno; muitas vezes, ela simplesmente nos conferia uma seriedade formal, uma espécie de sacralidade forçada, e gerava um arrastar moroso da cena. Entra em questão, mais uma vez, o *estar perto de si*, que, neste caso, devo chamar de *estar junto do tempo*, ou, como Tatiana escreveu certa vez, "estar no tempo", "instalar-se no silêncio" (MOTTA LIMA, 2012, p. 14). É sobre essa experiência

quase inominável que tentarei escrever nos tópicos abaixo, me aproximando dos fazeres e descobertas implicados em “Vestir o Léo”.

2.2 - Soltar

Em "Vestir o Léo", eu entrava em cena empurrando Leonardo que já estava deitado, e que rolava pelo chão. Enquanto isso, Bruna trazia uma cadeira onde estavam penduradas várias peças de roupa. Bruna e eu levantávamos o Léo e começávamos a vesti-lo com as roupas da cadeira, peça por peça, manipulando seu corpo para podermos cumprir a nossa tarefa, posicionando-o de modos distintos conforme a necessidade de cada momento: erguendo-o num abraço, sentando-o, ou inclinando-o para liberar uma perna e, assim, podermos colocar o seu sapato, por exemplo. Léo não realizava nenhum movimento voluntariamente, apenas seguia, o mais próximo possível, a nossa condução. Aqui e ali, parávamos alguns instantes entre o colocar de uma peça de roupa e outra, mais perto ou mais longe dele, para perceber um detalhe ou outro que estivesse fora do lugar ou para simplesmente contemplar a composição que se formava, criando uma respiração para nós mesmos. Depois, retomávamos a atividade. Ao terminar, Léo estava inteiramente vestido de branco: além da camisa e da calça de pano fino, portava uma saia comprida, sapatos de salto baixo, um vestido comprido aberto na frente e com bolinhas penduradas nas bordas, um adorno de cabeça feito de um embolado de tecidos leves amarrados e uma bolsinha delicada pendurada no dedo de uma das mãos. Chamávamos essa figura de "Branca".

Essa era a estrutura básica de “Vestir o Léo”. Depois de pronta a figura, dávamos uma última olhada e saíamos levando a cadeira. Léo seguiria dali, iniciando movimentos por conta própria, desenvolvendo uma cena onde então lidava com aquela figura que tinha se colocado sobre seu corpo. A coisa toda costumava durar aproximadamente uns vinte minutos. Vinte minutos de silêncio absoluto, alargados pela execução de uma única tarefa conhecida por todos já no início com a chegada das peças de roupa: iríamos vestir aquele corpo, peça a peça.



Figura 10: Bruna Trindade, Leonardo Samarino e Jef Lyrio (da esquerda para a direita) na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo.

Uma das dificuldades desta cena era lidar justamente com a sua duração. Por vezes, confundíamos aquilo que buscávamos com um ter que fazer as coisas devagar. Falo no plural porque entendo que todos nós enfrentamos, em algum momento, cada qual à sua maneira, essas mesmas questões³⁸ que continuarei a desenvolver aqui. Falamos muito sobre percepção neste trabalho e, muitas vezes, entrávamos num modo de operar que transformava a percepção num estado ralentado, vago e etéreo, quase como se confundíssemos a percepção com uma representação dela, com um mostrar que estávamos percebendo. Agíamos numa ânsia por uma boa execução que denunciava, com esses sintomas, nossa relação com um tempo da eficiência e da produtividade. O resultado não era, neste caso, um tumultuamento externo das ações, como se poderia imaginar falando dessa maneira, não se tratava de um tempo hiperativo e funcional. O trabalho sobre uma percepção ativa – que desejávamos realizar – se transformava num trabalho sobre uma lentidão descompassada, que chamamos algumas vezes de uma "atuação ensimesmada" ou "homem na lua".

Demasiadamente preocupados com a manutenção de uma percepção sutil, sem querer, representamos a própria percepção, como se ela fosse um objeto palpável: com uma certa "cara de paisagem", olhávamos as coisas devagar, quase parando. Esse movimento fazia com

³⁸ Inicialmente, Matheus era quem fazia a cena e vestia o Léo comigo. Com sua saída, Bruna o substituiu nessa investigação. Nós três, principalmente (também o Léo, mas seu modo de estar em cena ali era distinto do nosso, o que modificava sua relação com a cena), travamos nossas lutas com o modo de ser/estar naquele trabalho.

que nos agarrássemos aos instantes, e provocássemos um atraso em relação ao andamento natural das coisas, demorando além da conta naquilo que já havia passado fazia tempo. Como se esperássemos terminar de receber determinados estímulos ou informações quando não havia mais nada a esperar.

Outra questão que enfrentamos, e que está ligada a essa, era que, às vezes, lidávamos com a ideia de vazio como se não pudéssemos expressar nada, o que nos rendia uma neutralidade apática. Desejávamos desviar de agir pelas ideias, evitando proposições duramente ativas. Entretanto, o fazíamos de tal modo que talvez transformássemos aquilo também numa ideia fixa. Era isso simplesmente: por medo de errar, produzimos, em alguns momentos, um apego à ideia de não ter ideias. E isso foi algo que cada um de nós teve que trabalhar para abandonar.

Essa espécie de apego que surgia, me parece ser a materialização do impulso que temos de possuir e controlar as coisas. Ela também pode ocorrer, num contexto diferente, como um apego ao futuro ou a uma projeção, e não só a uma ideia; ou, ao passado, ao que já não há, tendo sido isso prazeroso ou desastroso. Sobre isso, introduzo um trecho da Palestra Sobre Nada, de John Cage³⁹:

Nossa poesia agora é a percepção de que não possuímos nada. Qualquer coisa, portanto, é um deleite (uma vez que não a possuímos) e, logo, não é preciso temer sua perda. Não precisamos destruir o passado: ele já se foi; a qualquer momento, pode reaparecer e parecer estar no e ser o presente. Seria isso uma repetição? Somente se pensarmos que o possuímos, mas como não, ele está livre e nós também⁴⁰ (CAGE, 1973, p. 110).

A citação nos oferece três pontos que se associam ao abandono da possessão: o prazer, a diferença ou singularidade e a liberdade. Não possuir as coisas nos possibilitaria fruir o gozo da própria liberação, não segurar e, portanto, não carregar o peso do segurado. Dessa maneira, podemos ter, para com as coisas, uma espécie de "livre deleite". Ao mesmo tempo, deixar de dispor e reter as coisas impossibilitaria algo como a ideia de repetição, indo ao encontro da singularidade de cada instante: cada instante é o primeiro de seu próprio momento. Não ter apego, por último, significaria que nada nos prende e que, então, estamos livres, liberamos tanto as coisas – o tempo, as memórias, os projetos –, como nós mesmos.

³⁹ Artista que me interessa desde muito tempo e ao qual recorri buscando suas reflexões sobre silêncio para pensar este tema no nosso trabalho.

⁴⁰ Original em inglês, tradução minha.

Tatiana nos perguntava se, enquanto vestíamos o Léo, imagens não surgiam. Ela nos dava alguns exemplos de imagens que ela experienciou ao nos ver em cena e nos perguntava sobre as nossas. Algumas que apareceram: ao amarrar agilmente a alcinha da blusa no ombro de Léo, surgia uma sensação ou uma memória de estar vestindo uma criança – ou de ter sido vestida assim quando criança – para sair; ao segurar e levantar um dos lados do vestido do Léo – por ter uma divisão no meio, o vestido se abria em duas partes laterais – enquanto Bruna fazia o mesmo com o lado oposto, me sentia segurando, com ela, as asas de um anjo que surgia como uma aparição, ou segurando as vestes esvoaçantes de um fantasma que paira; ou ainda, quando, depois de colocar um dos sapatos brancos no Léo, eu continuava agachado no chão e ia me movendo, engatinhando de costas e passando por baixo da saia que ele segurava com sua mão direita, suspensa no ar ao seu lado, e me sentia como um animal acuado se recolhendo para dentro de sua toca. A ideia não era representar essas imagens, mostrar uma ideia, mas perceber a aparição dessas sensações-memórias e deixá-las reverberar, provocando micro-alterações na qualidade dos movimentos e das relações. E, então, elas poderiam passar e se transformar conforme o desenrolar da ação. Por exemplo, ao terminar o laço da alcinha e olhar o rosto de Léo de perto, percebendo a proximidade do meu corpo com o dele e sentindo o calor de seu corpo, uma sensação ou memória de tensão erótica poderia aparecer sendo capaz de alterar a qualidade da ação. Assim, não seguíamos uma história, mas uma espécie de memória do corpo relacional que nos habita. Seria mais ou menos como tomar consciência do que já está se passando e permitir que aquela situação/composição/relação dispare imagens que vão trabalhar, de modo sutil, para o refinamento das ações. Então, havia um desejo por seguir a transitoriedade das imagens internas. Deveríamos perceber quando passássemos por elas (ou elas por nós), mas também era necessário soltá-las, deixá-las ir.

Na realidade, era necessário soltar toda e qualquer coisa que estivéssemos segurando no tempo. Isso significava soltar não só as ideias, as nomeações, as representações, mas também a preocupação em soltá-las (que, inevitavelmente, não nos deixaria livres delas). Mas, evidentemente, esse soltar inaugura um lugar de vulnerabilidade, porque nos força a lidar com a incerteza e a instabilidade que nascem da ausência de pontos fixos de apoio, de narrativas lineares. Naquela cena, soltar significava deparar-se com um vazio em latência. No íntimo, acho que o que me perturbava, ao executar as ações, era que a cena fosse "só aquilo". Sem muita consciência disso, eu sentia que não conseguia me "sintonizar" com o tempo da cena quando iniciamos nossas investigações. O trabalho com as associações, mencionado acima, me ajudou muito nesse sentido. Além de fazer com que eu não me desligasse do

instante presente – pois estar atento às associações implicava estar atento ao que se passava em mim enquanto realizava os toques, as dinâmicas, os movimentos –, as associações (que voltavam de maneira quase natural) foram dando nuances sutis às ações, enriquecendo a cena e deixando evidente que "só aquilo" já era (ou podia ser) bastante coisa.

Abrir a sensibilidade ao toque fosse nos panos, fosse no Léo, era uma indicação frequente de Tatiana. Ela apostava na sensação, no tato e também no contato que estabelecíamos entre nós e entre nós e os objetos, como estratégia para que a cena não se diluísse no estado etéreo que por vezes nos encontrávamos. Por exemplo, eu e Bruna – aqueles que estavam realizando a movimentação da cena e as trajetórias pelo espaço – deveríamos estar sempre atentos um ao outro, como se um fio nos ligasse. Atentos às distâncias e aproximações que realizávamos entre nós e em relação ao Leonardo, e também às velocidades e intensidades com que cada um executava suas ações. Dessa maneira, tínhamos, por vezes, a sensação de que nossos gestos e deslocamentos eram parte de uma espécie de dança conjunta – porque muito conectados – que incluía o espaço e evidenciava também os outros elementos de cena. Também, ao pegar cada peça de roupa, Tatiana nos pedia para que percebêssemos suas qualidades materiais. O peso da saia, a textura do tecido, a cor do sapato, o caimento do vestido. A sensação de cada uma dessas qualidades funcionava como uma âncora para o presente e induzia, numa pequena escala, alterações na relação que se estabelecia com o objeto (e, conseqüentemente, com a cena como um todo). Tatiana ainda sugeria que experimentássemos, no contato com Leonardo, diferentes toques – hora mais forte, com mais pressão, hora com muita delicadeza, tocando sua pele muito levemente, por exemplo. Estes toques serviriam para, de fato, oferecer sensações diferentes a ele, que deveria ser sensível para deixar-se afetar por elas na condição "imóvel" em que se encontrava. Além de servir também como ancoragem, ao mesmo tempo, para o Leonardo e para nós, o fato de experimentar diferentes toques era naturalmente produtor de novas associações, parencas e sensações. Enfim, o contato nos servia, entre outras coisas, para que não nos perdêssemos daquilo que estávamos fazendo e conseguíssemos seguir, avançar com o acontecimento, sem apegos.

Seguir assim, sem apegos, permite que as coisas ocorram, passem e se transformem. Nesse sentido, a atuação opera num lugar que tem mais a ver com a passividade e a receptividade do que com a atividade ou propositividade do sujeito. Esse "soltar", de que falo, é um "deixar ir" que contém, e isso é que descobrimos concretamente, um "deixar vir".

Jorge Larrosa Bondía⁴¹, ao abordar o conceito de "experiência" propondo-a como o real fator do processo de (trans)formação, e opondo-a à ideia de conhecimento como acúmulo de informações, diz que o sujeito da experiência se define exatamente por sua passividade.

Trata-se, porém, de uma passividade anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial (BONDIA, 2002, p. 24).

Nessa abertura, o sujeito estaria desarmado e capaz de ser atravessado e transformado por aquilo que, antes, não lhe seria possível. Isso permite alterações em seu percurso que estão em consonância não com aquilo que lhe importa pessoal e exclusivamente, mas com aquilo que se passa, e que tem mais a ver com a *relação* entre sujeito e meio, entre sujeito e tempo, entre sujeito e sujeito, entre sujeito e coisa; em suma, entre sujeito e alteridade. Há, nessa passividade, um tornar-se acessível às relações. Nas palavras de Bondía, "o sujeito da experiência é um sujeito "ex-posto" [...] com tudo que isso tem de vulnerabilidade e risco" (Ibid., p. 24 e 25).

O autor nos mostra que na etimologia da palavra "experiência" há uma "dimensão de "travessia e perigo" (Ibid., p. 25). É necessário enfrentar, quer dizer, passar pelos encontros sem blindar-se às paixões, ou a qualquer coisa que possa nos afetar. Para fazer experiência, ou seja, para poder efetivamente (trans)formar-se (e, portanto, permitir as mudanças naturais do próprio percurso), é preciso atravessar e ser atravessado. E sair do encontro, inevitavelmente, com "um vestígio, um rastro, uma marca, uma ferida" (Idem, 2011, p. 8).

Para isso, seria necessário uma certa desposseção da identidade, entendida como algo fixo. Isso significa abrir mão de um certo "si mesmo". Ou, nas palavras de Vladimir Safatle⁴², "uma dissolução da ficção da pessoa e suas propriedades" (SAFATLE, 2016, p. 12). Ao renunciar aos atributos que me são próprios, lanço-me numa "zona de indiscernibilidade" (Ibid., p. 14) que não faz eliminar por completo minha existência no mundo, mas que pode, diferentemente, potencializar mudanças nas minhas relações e afetos. Beckett diria, talvez, e Tatiana nos falava sobre essa frase, uma "falta que promete" (BECKETT, 1986, p. 137).

O caminho para esta abertura, no entanto, exige um trabalho que não é simples. De um modo geral, nosso corpo cotidiano está implicado em uma autoidentificação e em uma

⁴¹ Autor que li com Tatiana e os Hanimais no curso "Digamos que você não está muito presente: presença e ausência no trabalho do ator".

⁴² Autor também lido no curso de pós graduação da Tatiana.

rápida captura e leitura do mundo. Tínhamos o desejo, nos Hanimais, de atrasar um pouco essa leitura e, para isso, investimos no contato. O atraso tem como efeito uma espécie de desmontagem desse corpo, que possibilita um modo de estar entre as coisas que identifico com que Cassiano Quilici⁴³ nomeia como "a experiência da não forma". Seria poder operar quase um resgate (de um lugar incógnito) de um corpo anterior à – ou deslocado da – organização e ao condicionamento cotidianos. Através dessa condição "o corpo informe se mantém no fluxo contínuo de sensações, afetos, percepções, que aparecem e se dissolvem incessantemente, sem querer agarrá-las ou rejeitá-las" (QUILICI, 2015, p. 121).

Em Vestir o Léo (e nas nossas cenas como um todo), buscávamos essa qualidade de abertura, vulnerável e desamparada, anterior ou para além da forma, que nos fizesse poder seguir, nas micropercepções, caminhos internos-externos sutis, menos controlados, acomodados ou previsíveis. Onde a incerteza se estende por toda a ação, desde a indeterminação do que ou de quem somos ali (sempre a perceber e a inventar), até a impossibilidade de precisar para que estamos fazendo o que estamos fazendo (esse objetivo tornando-se desimportante frente às relações que se estabeleciam), ou qual caminho devemos seguir a cada instante (o instante guiando os caminhos e não o contrário).

O ato de "soltar" é um gesto que nos força a um "não saber", uma vez que já não há mais a garantia das coisas permanecerem do jeito que estão, pois devemos abrir mão da pretensão de controlarmos a sucessão dos acontecimentos. Evidentemente, em Vestir o Léo, por exemplo, tínhamos uma ordem para as ações, então esse "não saber" não diz respeito a abandonar a estrutura criada e substituí-la por um estado permanente de "improvisação aberta". Ele se apresenta mais como uma pergunta que acompanha todo o percurso, ou como aquele não apego de que falei, seja em uma estrutura pré-concebida ou não.

Nos Hanimais Hestranhos, buscávamos uma abertura que nos conduzisse, ainda que dentro das estruturas fechadas e pré-organizadas, a perceber as micro-transformações de cada instante, continuamente atualizando o jogo (a vida?) latente da cena. E fazendo com que, a cada vez, a cada encontro com a cena, pudéssemos ter uma vivência diferente e, portanto, uma nova transformação. Cena como lugar-momento de produção de conhecimento e não como representação de saberes anteriores a ela.

Todo esse soltar tem que ver com a necessidade de viver "no agora", embora também a noção de "momento presente" não seja óbvia ou previamente dada, pois, afinal, de que é feito o momento? Buscávamos não estar nas projeções mentais do futuro, nem no apego ao

⁴³ Pesquisador a quem Tatiana faz muita referência. Na disciplina Interpretação IV, em 2012, quando conheci Tatiana, a professora já nos propunha sua leitura.

passado, mas fruir o instante e em conexão com a atualização constante de aspectos externos/internos que se apresentam a nós mesmos enquanto agimos.

Outro problema que enfrentamos foi a exposição a um tempo que sentimos como esvaziado, já que não respondia à nossa ansiedade e/ou necessidade de nos entretermos, a nós mesmos e aos outros. Bondía diz que uma das causas para, atualmente, a experiência ser cada vez mais rara é a falta de tempo, relacionada à velocidade com que tudo acontece, à "obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno" (BONDÍA, 2002, p. 23). Tantos e tão velozes são os estímulos e as informações, que nada, de fato, tem espaço para atravessar e produzir uma transformação no sujeito; não se experiencia nada, somos "informados". O sujeito moderno "é um consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades, um curioso impenitente, eternamente insatisfeito. Quer estar permanentemente excitado e já se tornou incapaz de silêncio" (Ibid.). Bondía ressalta, então, a importância de permitir a abertura de brechas nesse tempo atribulado, de garantir paragens, suspensões, para que algo, de fato, possa acontecer.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço (Ibid., p. 24).

Nesse sentido, Vestir o Léo, funcionava quase como uma resposta literal ao que Bondía sugere. Dávamos tempo, silêncio, e atenção contínua a uma única tarefa. Não quero dizer com isso – mais uma vez repito – que realizar uma cena "lenta" ou "silenciosa" é uma fórmula para ser atravessado por uma experiência e já falei dos equívocos de determinadas maneiras de pensar sobre tempo e silêncio. Nem mesmo digo que seja um caminho mais fecundo que outros. Mas, ele foi pedagógico para olharmos para certas questões de maneira experiencial. A suspensão da pressa, como já dito, não quer dizer obrigatoriamente realizar as ações de maneira lenta e o silêncio de que falo durante esse trabalho não está necessariamente associado ao silêncio literal (pelo menos não no contexto cênico que me interessa aqui). Mas, a lentidão – fazer uma coisa de cada vez – e o silêncio – a princípio exterior, mas que pode convocar um outro, o silêncio mental – podem, e isso ocorria muitas vezes em Vestir o Léo,

nos ajudar a entrar em contato mais diretamente com nosso próprio modo de lidar com as coisas e de percebermos que habitamos e somos habitados, frequentemente, por um mundo interno/externo veloz e tagarela que, muitas vezes, nos angustia e limita a percepção de nossas relações.



Figura 11: Bruna Trindade, Leonardo Samarino e Jef Lyrio (da esquerda para a direita) na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo.

Ao vivenciar o tempo alargado de "Vestir o Léó", pude perceber, talvez com mais clareza que em outras situações, os momentos em que estava "segurando" a cena, ou vibrando numa frequência incompatível com as ações que realizávamos. Muitas vezes, esses momentos eram percebidos e pontuados no momento mesmo pela Tatiana. Mas, com o tempo, percebi que fazer a cena devagar, quer dizer, com calma, parando, olhando, respirando, me "colocava no meu lugar". Fui entendendo que a própria cena me induzia a uma tranquilidade interior (à qual eu não necessariamente sempre chegava a concretizar). Realizar as ações, de forma bem clara, uma após a outra, com seus tempos de início, meio e fim mais facilmente compreendidos – ou, devo falar de tempos mais facilmente degustados, já que não tratamos aqui de entendimento racional – me levava, muitas vezes, a vivenciar aquela percepção de estar vivendo *junto do tempo*.

Há, nessa qualidade de percepção, uma espécie de aceitação do caráter transitório de tudo, do mundo em sua condição de impermanência. A longa duração, segundo Cassiano, pode se configurar como um lugar de esgotamento das expectativas, "dos desejos por narrativas" (Ibid., p. 40), apontando para outras qualidades de percepção, mais sensíveis às sutilezas e às micro variações. Fora do tempo da história, com suas causalidades e consequências, a percepção do instante se aproxima mais do "tempo da natureza" (Ibid.), com seus despropósitos e com a efemeridade de cada instante que lhe é própria.

A percepção do instante parece trazer consigo uma espécie de silêncio, que é diferente de uma simples ausência sonora. Para John Cage, o silêncio, nesta última acepção, não existe. O músico fez a experiência de entrar numa câmara totalmente à prova de som e, ao sair, disse ter ouvido ainda um ruído agudo e outro grave, que depois descobriu serem, respectivamente, seu sistema nervoso e sua circulação sanguínea (Op. cit., p.8). Ao calar todos os sons externos, Cage se deparou não com o completo silêncio, mas com os ruídos de seu próprio corpo. Esse relato nos traz uma ideia de que o silêncio só pode existir numa perspectiva relacional, ou dialética (SONTAG, 1987, p. 18): na medida em que reconheço o som, posso opor a ele o silêncio. Ou: quando calo alguma coisa, estou automaticamente possibilitando a evidenciação de outras coisas, outros ruídos. Temos um bom exemplo disso na famosa performance de Cage, 4,33⁴⁴.

Quando digo "uma cena silenciosa", então, refiro-me a um silenciamento de outra ordem. Ele tem que ver com um emudecimento interior, ou a diminuição do volume da agitação interna, das vozes internas (aquelas mesmas vozes que se apresentavam para mim no início de "Brinco"). Quase como um processo de decantação, onde os sedimentos – a confusão prolixa e a perturbação ansiosa –, antes espalhados e talvez indistinguíveis da água – nossa presença e existência –, assentam no fundo, permitindo uma maior nitidez do líquido, e descansando sua infindável conversa num canto agora “reservado”. Esse silêncio é, para mim, mais como um invólucro impermeável onde cada ação ou cada palavra, toma claro relevo, onde cada pequeno movimento imprime a sutil grandeza que lhe é inerente. Essa seria a relação dialética do silêncio aqui. Ao calar a verborragia interna, as ações ganham clareza de tempo e contorno, não mais estão embaçadas e imprecisas por trás do tumulto mental/corporal.

⁴⁴ Neste trabalho, o músico se senta ao piano para tocar uma partitura musical que se constitui de 4 minutos e 33 segundos de pausa. A obra é uma ação que convida, de certa maneira, o público presente a ouvir aquilo que ficaria em segundo plano se uma melodia fosse executada, detendo o foco num único elemento do acontecimento.

Como deve ter ficado evidente, tempo e silêncio aqui parecem ser correlatos. Na verdade, nas experiências que tive com ator nos Hanimais, não vejo uma separação entre esses dois elementos. Isso foi algo que sempre me interessou na investigação: a busca por um tempo que estivesse alojado no silêncio. Ou, o silêncio próprio do andar *junto do tempo*. Uma qualidade que sustenta, em certa medida, um "mistério vivo" na cena. Um encantamento que nasce da capacidade de habitar o instante, acompanhando "de corpo inteiro" suas mutações. A magia que, talvez, decorra do ato paradoxal de fazer morada no caminho.

16/05/2017

- Tudo faz com a gente – é mais deixar que tudo faça com a gente do que fazer mais as coisas
- Cena "vestir o Léo" – como se tivéssemos visto uma foto dele vestido um tempo antes e agora estamos lembrando como era – dar diferentes estímulos para o Léo – pegar mais forte, mais suave – a gente coloca ele numa posição e recebe como ficou
- Se é tudo para nada então tudo interessa – uma coisa de cada vez

23/03/2017

- Aquecimento com Rê – trabalho dos oitos/infinitos
- Quase um desinteresse em relação ao que se fotografa fora (a imagem)
- O silêncio espacializado
- Mais o lembrar ao fazer do que o fazer
- Uma urgência que não faz pressão sobre a resolução
- Como uma curiosidade por aquilo que faltou – um humor
- Onde que era? – pergunta ao fazer – para o Branco – cuidado com o procurar/o querer aquilo que volta
- HUMOR INTERNO
- Kokoro Kamai clownesco – só a postura do clown – não ele mesmo
- SOLIDÃO COLABORATIVA – como estar neste lugar de suspensão, de não saber, de paragem, mas junto?
- O Branco – começo não ta rolando – como fazer para não ser descritivo e ter continuidade para quando Léo me toca?

Centros para trabalho:

- Peito – frente e trás
- Umbigo (até pouco abaixo) – também conexão com atrás
- Conexões dos membros com o centro do corpo
- Mais força do centro/abdomen
- O eixo do cóxis (região de ngm) em linha para baixo e para cima até o cocuruto para cima
- Trabalho com as torções (desorganizações)
- O centro do sexo – abertura
- Escuta em ritmo mais rápido – jogo das 7 possibilidades

24/11/2016 – Trabalho com Rê

COMO ESTRATÉGIAS TAMBÉM

- Olhar de longe – olhar de pássaro
- Olhar de perto – olhar de inseto
- Olhar adiante – (3 a 5 metros)
- Olhar para dentro – o pensador

- Kokoro kamai – postura do coração
- Ressonância – todo movimento parte do centro, engaja o corpo inteiro – NÃO só extremidades – Abraçar o ar
- Busca pelo silêncio – deixar cair – charme sutil – algo se faz em você enquanto você descansa – tem força mas não esforço
- Fidelidade ao que já está se passando
- Vigilante mas ao mesmo tempo passivo
- Cuidado com segurar os tempos – sacralizá-los

2.3 - Fuso de fantasmas

Acho que uma das experiências mais surpreendentes que tive junto aos Hanimais tem relação com esse encanto, essa magia que beira o inexplicável e está relacionada fortemente à essa capacidade de navegar *dentro do tempo*, avançando, no entanto, para alguma coisa que vem depois dessa capacidade. Foi num encontro em que estávamos apenas eu, Renata, Leonardo e Bruna. Tatiana estava viajando e dávamos continuidade ao trabalho sem ela durante aquelas semanas. Era um período em que Renata estava conduzindo as atividades iniciais e propondo exercícios e dinâmicas relacionadas às práticas orientais que integram sua

pesquisa como atriz. Nesse dia, ela propôs um exercício que aprendera numa oficina de Butoh com Tadashi Endo⁴⁵.

Nos dividimos em duplas – eu e Leo, Renata e Bruna. Um de frente para o outro, deveríamos encostar a ponta dos dedos indicadores na ponta dos indicadores do parceiro. Um dos dois deveria fechar os olhos e, então, os dois deveriam dançar juntos a partir do toque, encontrando esse movimento conjunto. Quem estava de olhos abertos desempenhava a condução. O outro se deixava conduzir, mas isso não significava uma passividade completa. A ideia era descobrir com o parceiro o caminho dessa dança (como numa dança de salão onde há o condutor e o conduzido, o conduzido não está completamente sujeito ao condutor) sendo sensível às mínimas variações do toque dos dedos. Depois de um tempo, o parceiro de olhos abertos desencostava os indicadores, deixando o outro seguir sozinho. A indicação para quem continuava era deixar que a memória do contato com o corpo do outro continuasse ressoando. Como se, de alguma maneira, aquele corpo permanecesse no trabalho, mesmo depois de ausente. Ao fim da dança, invertíamos os papéis e quem conduziu passou a ser conduzido.

Minha experiência com esse exercício foi muito forte. Especificamente quando, ao estar na posição de conduzido, Leo desfez o contato comigo. Não sei se saberei descrever o que aconteceu ali. Vivi um momento, até o fim da dança, de sensibilidade extremamente aflorada. A lembrança recente do toque parecia se prolongar de maneira profundamente leve, como se, apesar do Léo ter ido embora, seu espectro ainda continuasse comigo. Era algo muitíssimo delicado que, à mínima perturbação, poderia dissipar-se, como fumaça no ar.

Só pude viver isso dessa maneira, acredito, porque, no momento em que estávamos juntos, eu e Léo parecíamos ter nivelado nossa frequência vibratória – como encontrar as boas palavras? – nesse grau de sensibilidade. Estávamos, já ali, muito atentos e abertos.

O fato é que, quando fiquei sozinho, podia sentir ainda seu toque e, portanto, pude seguir, sem domar os movimentos com a imposição da minha subjetividade sobre eles. Manteve-se, assim, como que uma condução externa a mim. O que regia minha dança não era de modo algum minha imaginação ativa, quer dizer, a racionalização que eu produzia da lembrança do seu toque ou o esforço de concretizar sua presença ainda diante de mim. Mas, sim, a faculdade de seguir *fora* de mim, de gerar a dança partindo de alguma outra coisa que não era eu.

Recordo-me que os pensamentos que eu tive naquele momento não dificultaram o livre desenrolar dos movimentos. Muito embora não houvesse um calar absoluto das vozes

⁴⁵ Bailarino de Butoh, coreógrafo e diretor japonês.

internas, estas, acho, manifestavam-se mais como golpes de surpresa: parecia que restava a esse eu controlador, que pensa exageradamente, uma risada interna, um discurso espantado, abobalhado com a performance do desconhecido. Percebo agora que, se fosse possível separar, diria que vivi esse momento como dois: um que observa e se surpreende, e outro que dança.

O pensamento – o eu produtor incessante de juízos e ideias – não foi eliminado em proveito do vazio. O que parece ter acontecido foi uma convivência dele com outro tipo de percepção, reorganizando todo movimento interno e realocando a produção mental de tal modo que ela não mais fazia ruído. As palavras pareciam tomadas por uma espécie de paz. Sua posição hierárquica havia se enfraquecido. Elas poderiam falar, mas não chegavam a me comunicar nada. Se havia qualquer sentido, este emanava do próprio evento.

Talvez eu possa dizer que me deparei, nesse reajuste, com outro modo de pensar, que, se não parecer pretensioso, posso comparar àquele que Evelyne Grossman⁴⁶ observa em Artaud, um pensamento que nasce da Carne. Segundo a autora,

A emergência do pensamento, Artaud a vê na vivacidade inaugural disso que ele chama de Carne. Desde seus primeiros textos poéticos, ele opõe ao pensamento pessoal tomado de impotência um pensamento incoativo, impessoal e pulsional, que surge na Carne. Há pensamento antes que eu pense, ele sugere [...] (GROSSMAN, 2016, p. 10).

O pensamento antes: anterior à linguagem, à forma, aos significados, às projeções, ao sujeito. Se algo em mim pensava de modo mais exposto, era, talvez, por essa via. Através do contato, da pele, da energia inerente ao corpo físico. No entanto, a dança em que me encontrava se fazia de um modo tão sutil que até a palavra Carne me parece um pouco rude para me referir ao lugar de onde tudo surgia. Sem dúvida, o desenvolvimento do exercício não se deu pelo controle mental ou pela imposição do desejo pessoal e, nesse sentido, se aproximava mais de uma dada materialidade do corpo. Mas, talvez pelo fato dessa materialidade ter sido evocada pelo toque mínimo da ponta dos dedos, o nascedouro dos movimentos parecia se relacionar diretamente com o corpo mas também, ao mesmo tempo, ultrapassá-lo, oscilando entre o físico e – aqui tomo coragem para dizer – o espiritual.

A espiritualidade a que me remeto não é relativa à religião. Também não quero que sua menção soe como um misticismo ingênuo. Tínhamos muito cuidado com a nomeação desse terreno nos Hanimais. Se utilizo-me dessa imagem é porque ela me parece mais

⁴⁶ Tatiana me sugeriu a leitura desta publicação de Grossman durante uma reunião de orientação acadêmica.

próxima da inexplicável experiência que aqui tento descrever. É porque, nos minutos em que dançava de olhos fechados na companhia invisível do meu parceiro, senti que mantive contato com forças que fazem muito menos visitas ao nosso mundo de formas concretas, de matéria visível. Não encontrei forma melhor de nomear a qualidade dessa dança do que chamá-la de "espiritual". Afinal, dançar com um espectro (do Léo), talvez só seja mesmo possível na medida em que eu mesmo me encontre num modo espectral.

A qualidade de percepção que experimentei não parece compatível com uma determinada noção de corpo como matéria densa, como algo limitado aos contornos de sua forma. Era uma espécie de refinamento que coaduna com alguma coisa mais próxima ao fantasma desse corpo. Fantasma, não no sentido de projeção significativa, como Deleuze e Guattari opõem ao Corpo Sem Órgãos⁴⁷, mas como uma entidade com a subjetividade rarefeita (questionável?), mistério que paira. Como aquele que pode tomar formas impensadas na sua natureza de espírito e nunca se é possível vê-lo em sua consistência afirmativa. Ultrapassando sua camada translúcida, quem olha o fantasma pode ver, ao mesmo tempo, o espectro e o fundo sobre o qual ele se encontra. Atuar assim, com o espírito, seria a capacidade de concentrar menos a importância do acontecimento cênico na materialidade dura do corpo e nas habituais significações atribuídas a ele. Seria abrir caminhos para potências de outras ordens.

Não posso negar que, para chegar até essas imagens, eu tenha sido influenciado pelas palavras de Kazuo Ohno⁴⁸. Espírito, fantasma, alma e espectro são palavras que povoam o vocabulário do dançarino e dão toda uma dimensão misteriosa a seu discurso. Não recorri a ele por acaso quando escolhi pensar sobre um exercício oriundo de práticas de dança Butoh. E seu modo de falar iluminou diversos pontos daquela experiência, sobre os quais eu não saberia falar antes desse encontro. Eis uma das falas do dançarino:

[...] existe movimento, eu sei. O que eu não sei é se esse movimento é *soul dance*. Está apenas pensando com a cabeça, fazendo sem se dar conta, ou está dançando para expressar o espírito? Até mesmo um pedacinho de unha, não importa, é *soul*. Por isso cuidem com carinho, viu? Qualquer momento tem relação com *soul*. Como o ferro, objetos de aço, isso também é *soul*. A intenção vai até lá, mas se não houver *soul*, não

⁴⁷ "Isto não é um fantasma, é um programa: há diferença essencial entre a interpretação psicanalítica do fantasma e a experimentação antipsicanalítica do programa; entre o fantasma, interpretação a ser ela própria interpretada, e o programa, motor de experimentação. O CsO é o que resta quando tudo foi retirado. E o que se retira é justamente o fantasma, o conjunto de significâncias e subjetivações" (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 14).

⁴⁸ Busquei as palavras de Ohno pensando neste momento específico da escrita. Renata, na época dos Hanimais, nos mostrou este livro, que havia acabado de ser publicado.

dá. E quando perguntarem se estavam pensando em algo, a resposta é não, provavelmente não estamos pensando em nada. Basta a pose de estar pensando – o espírito já viu tudo (OHNO, 2016, p. 46).

"Dançar para expressar o espírito" pode soar como uma atitude passional romântica. Mas ao contrário da expressão romântica, carregada do peso dos assuntos subjetivos, aqui, a ação carrega a subjetividade do espírito, da alma (*soul*) – isso se pudermos falar que alma tem subjetividade –, que engendra uma sabedoria de outra ordem, de outro mundo. E a pose, "vazia" de ideias, se conecta à sensibilidade do espírito, manifestando as centelhas de sua visão de todas as coisas, uma visão que não se tem com os olhos, mas com o arrepio.

Enquanto eu dançava sozinho com meus dedinhos, tive a experiência mais concreta possível da formação e transformação das imagens internas mencionada no tópico anterior. A cada passagem das mãos por pontos diversos, a cada pose/postura que se apresentava, a cada micro alteração da menor parte do corpo, uma ou mais imagens simplesmente brotavam e desapareciam num tempo que podia perceber como o tempo natural da ação. Então, enquanto me surpreendia com os caminhos pelos quais a dança me levava, eu também gozava das poses e movimentos, nas aparições que eles me suscitavam. Isso tudo era muito leve, vulnerável e compatível com um afloramento da sensibilidade.

Acredito que um dos fatores para que eu pudesse encontrar as qualidades descritas até aqui, para que eu pudesse experimentar essa dança tão singular, tenha sido, como disse anteriormente, o ato de me entregar completamente à temporalidade do instante (que envolvia a sala, o Leo, o meu corpo e esse corpo outro de que falava). Nessa ocasião, estar *junto do tempo* transformou todo meu modo de perceber e de sentir. Com efeito, havia uma quietude e um silêncio muito grandes durante toda a dança. Ainda que houvesse uma música tocando de fundo (algum estilo de música tradicional japonesa colocado por Renata), predominava, no encaixe dos meus movimentos, aquela mudez ou vacuidade já mencionadas.

Vale ressaltar que não houve, de minha parte, um esforço intelectual de "emparelhamento" com o tempo. O toque dos dedos funcionou como o ponto de atenção que me ancorou junto ao instante. Estar agudamente atento a uma parte tão pequena do corpo foi uma ação suficientemente eficaz, nesse sentido.

Esse tempo que acompanha o fluxo de micro acontecimentos está tão distante da nossa experiência cotidiana que, estar imerso nele, naquela ocasião, me deu a impressão de conexão com uma realidade outra. Digo naquela ocasião, porque, ali, essa imersão aconteceu de uma maneira significativamente mais intensa do que em outros momentos. Noutras cenas

experimentei, muitas vezes, um tempo justo de ação que me permitia receber e perceber os acontecimentos sem atrasos ou precipitações, acompanhar os processos externos e internos de um modo já diferente do habitual e, acredito, mais interessantes para a cena. Mas, na dança com os dedinhos a coisa parece ter ido mais longe. Talvez, por um caráter de maior improvisação dos movimentos, que me permitia seguir caminhos mais inusitados, isso não importa. O fato é que, na relação estabelecida com o desenrolar da dança, na imersão em sua temporalidade, minha sensibilidade se apurou de tal forma que era como se meu corpo fosse um prisma que se abrisse a cores do tempo de um outro mundo. Deparei-me, como diz Ohno, com outro fuso e outro espaço:

[...] ao entrar no recôndito do âmago, da alma dessa pessoa deste mundo, não se trata de um mundo assim ou assado. É um outro mundo. Por isso, mesmo que se faça igual, assim, é um mundo totalmente diferente, há fuso horário e espacial, diferença de tempo, defasagem espacial. Prefiro, portanto, mais fuso horário e espacial de fantasmas, mundo e fusos horário e espacial de fantasmas. Como um morto enviado dos céus, o modo de andar, por exemplo, é um pouco diferente. Dá quatro passos e quando faz assim, já está lá longe, a se perder de vista, com quatro passos. Eu não quero que se dance num mundo em que se pense com a cabeça e se meça tudo com a fita métrica, "se fizer assim, fica portanto assado". Previsível. Dar quatro passos e passar suavemente ao outro mundo. O tempo e o espaço são outros (Op. cit., p. 126).

Quando trago estas falas e utilizo estas palavras, não significa que entrei numa espécie de viagem que me separava do mundo. Pelo contrário, o fato de estar tão conectado com forças desse mundo (o contato com o dedo do Léo) permitiu a constatação de uma possibilidade de habitá-lo de uma maneira radicalmente diferente. Seria, então, o refinamento da atenção, o apurar da percepção, a capacidade de *habitar o tempo*, condições para "um mergulho na própria alma", que nos faria experimentar uma inauguração ou um reencontro com outros mundos na dobra com esse mundo visível que habitamos? Ou simplesmente experimentar uma liberdade em relação a ele? Parece-me que sim.

Atuar, dançar, performar, pelo trabalho que podem operar sobre a percepção, são atividades capazes de alterar os modos como nos relacionamos habitualmente com a vida. Nesse sentido, podem indicar aberturas para outros modos de lidar tanto com o próprio trabalho artístico, quanto com a vida cotidiana. A experiência que tive com a dança dos dedinhos, dentro de todo o trabalho agudamente investigativo que realizávamos em Hanimaís, foi disparadora de questões sobre meu fazer artístico, sobretudo no que diz

respeito à nossa relação com o tempo. Neste trabalho, eu pude me sentir integralmente "dentro" do tempo, a ponto de não haver mais a manifestação interior de passado ou futuro. Uma brecha possível – através do labor – na lógica ansiosa e atribulada do cotidiano. Fiz esse exercício outras vezes depois desse dia, mas nunca mais cheguei perto daquela sensação. Entendo que, para amadurecer esse tipo de contato, é necessário um trabalho sério e continuado. Tínhamos esse tempo e dedicação nos Hanimais, mas, ainda assim, essa dedicação terá de lutar permanentemente contra toda uma formação, em vida, de uma subjetividade moldada pelo tempo do capital. Talvez, por isso, a dança tenha sido tão forte para mim, pelo impacto da oposição à realidade acachapante que nos cerca todos os dias. Assim, não deixo de me perguntar, partindo dessa experiência, mas também de muitas outras vividas nos Hanimais e fora dele: quando imergimos na percepção do instante, quais não são as misteriosas surpresas e encantamentos que nos aguardam?

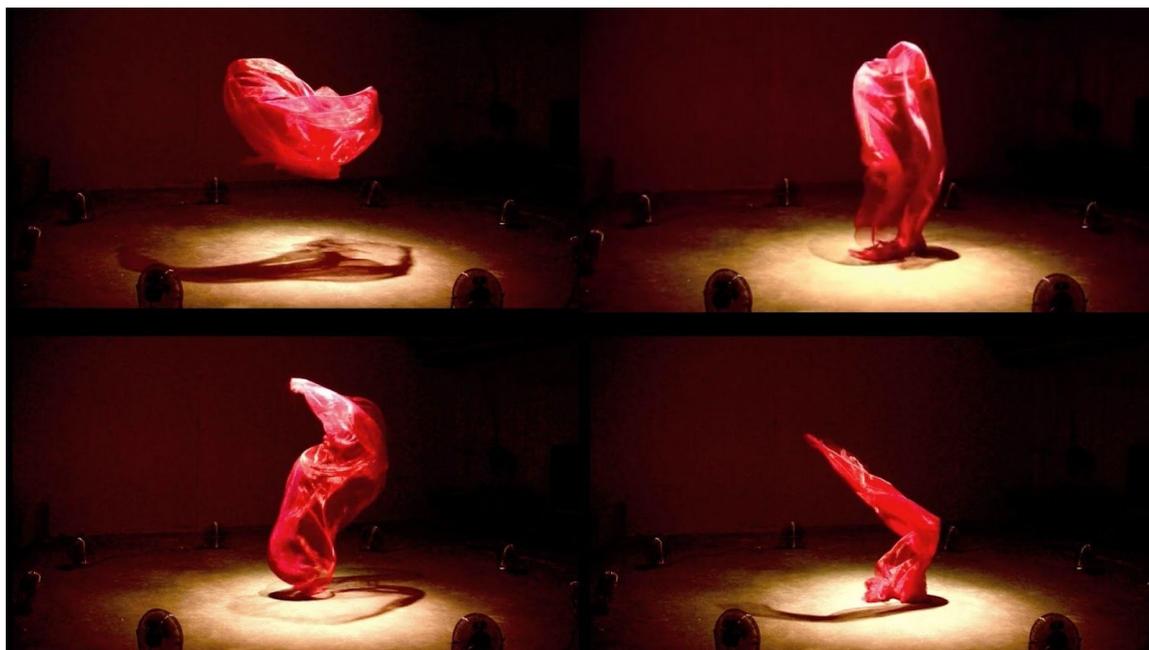


Figura 12: Print screen do vídeo da obra *Magic Carpet*, de Daniel Wurtzel⁴⁹.

⁴⁹ Disponível em: <https://www.danielwurtzel.com/>

*

As imagens acima são de uma obra do artista Daniel Wurtzel. Um tecido cercado de ventiladores ligados, calculadamente dispostos para que o vento não o permita sair do círculo. O vídeo é hipnotizante. O tecido é de um material leve e reage maciamente ao vento passando por muitas formas, numa bela e suave dança. Ao assistir seus movimentos lembro, de repente, de minha própria dança encantada, visita inesperada de um dia qualquer em sala de trabalho. Vento regente, corpo macio. A dança acontece, o corpo mexe, mas o motivo vem de outro lugar. Há um motor gerador continuamente ligado do lado de fora; ali trabalha-se muito. Cá dentro, quanto mais repouso, mais me pega de surpresa um balanço outro. Se algo em mim pensa, eu-pano. Deslizo gostoso, me enrolo sobre mim, produzo vetores; um lugar e já foi, um objeto e já foi, uma intenção e já foi. Como o ar, tudo passa, mas, ao passar, a brisa empurra meu corpo e de repente abro os braços, sou enorme, posso engolir o espaço. Às vezes mais leve e mais pertinho do corpo, embolado, com pequenas sobras tremulando ao redor, como o tremor do espectro que me habita e se agita. Tudo meio transparente, esse tecido tem uma sensibilidade involuntária... será o tempo dos espíritos o mesmo tempo dos objetos? As coisas têm alma tanto quanto pudermos enxergá-las. Por certo sou corpo-coisa e quando sou corpo-coisa, acho que a alma (que também é coisa?) se sente mais convidada. Quando sou corpo-gente, corpo-gente a gente preenche demais o corpo, acho que a alma tem uma dificuldade maior de aparecer, não sei, fica apertado. Corpo-gente precisa demais do tempo. Corpo-coisa não, já está no tempo, tempo do ar, mesmo material de que é feito e desfeito o fantasma. Tempo de formas mutáveis, ora longo, contínuo e ondulado, ora curto, ligeiro e rugoso. Tempo-mundo, tambor de todos os ritmos, tempo-junto-do-tempo.

*

3 - QUAL É O COLETIVO DE ERMITÃO?

Não se entra no país das maravilhas
pois ele fica do lado de fora,
não do lado de dentro. Se há saídas
que dão nele, estão certamente à orla
iridescente do meu pensamento,
jamais no centro vago do meu eu.
E se me entrego às imagens do espelho
ou da água, tendo no fundo o céu,
não pensem que me apaixonei por mim.
Não: bom é ver-se no espaço diáfano
do mundo, coisa entre coisas que há
no lume do espelho, fora de si:
peixe entre peixes, pássaro entre pássaros,
um dia passo inteiro para lá. (CÍCERO, 2002)

A questão abordada neste último capítulo será aquela de uma atuação "em comunhão". Ao invés da ênfase no sujeito ator, ou mesmo no objeto ou qualquer outro elemento de cena, nos Hanimais buscávamos pensar – e atuar – de modo que o acontecimento como um todo fosse levado em consideração. Interessava-nos menos a demarcação dos protagonismos que a busca e a consciência de que somos parte de uma mesma paisagem. Essa percepção que a tudo inclui não só permite que nos vejamos no "espaço diáfano do mundo", como também dá a ver este espaço, com todas as singularidades e diferenças que nele coabitam. Ainda, no abandono da necessidade de afirmar sua existência individual e/ou da dependência depositada no outro para a realização de suas ações, é possível, para aquele que atua, sair de uma lógica dicotômica entre dentro e fora: confundem-se, então, as fronteiras entre sujeito, meio e objeto. Para tratar deste tema, será evocada a memória de duas cenas realizadas por Bruna Trindade, dentro das quais a atriz trabalhou, junto às indicações de Tatiana, para manter com os objetos uma relação de paridade e de parceria, relação radicalmente diferente daquela cotidiana de manipulação e utilização das coisas. Também será evocada, como metáfora para o tipo de sensibilidade buscada pelo grupo – que diz respeito a um processo de reconfiguração (e desnaturalização) do toque e do contato estabelecido com as coisas – a roupa-pele que era usada como base em todas as nossas cenas. Por último, será abordado o "Jogo das 6 Possibilidades", dinâmica realizada continuamente desde o início das investigações dos Hanimais e, através da qual é possível refletir, talvez, um pouco mais profundamente sobre as questões elencadas acima.

3.1 - Para começar, a pele

Em "HHHHHHHH", utilizávamos uma roupa base da qual não nos despíamos nunca. Toda e qualquer composição das figuras que mencionei era feita por cima desta roupa; e quando estávamos despídos, esta roupa era nossa pele. De fato, era assim que a chamávamos: roupa-pele. Eram tecidos com elasticidade, justos no corpo, de tonalidade próxima às cores das nossas peles. Mais do que justas, algumas delas realmente pressionavam com intensidade a pele e os músculos. Cobriam nossos troncos, braços e pernas. E ainda, para as cabeças, uma espécie de touca feita de bandagens. A referência inicial, trazida por Tatiana – que trouxe a ideia da roupa – foi o filme "A pele que habito", de Almodóvar. Com elas certamente também compúnhamos figuras específicas, mas o que interessava na referência trazida era a possibilidade de lembrarmos-nos que éramos figuras que se vestiam de outras figuras, figuras por debaixo das figuras.

A imagem que eu tinha de nós vestidos com a roupa-pele era a de que estávamos desnudados. Era vestir para despir. Mas, o resultado não era uma nudez que expõe uma intimidade, ou que revela o que estava escondido. A roupa-pele agia, a meu ver, provocando uma espécie de neutralização ou indefinição: retirava de nós uma imagem habituada que temos de nossos próprios corpos, que compõe nossa formação como indivíduos, e que está colada às nossas particularidades, aos nossos problemas, aos nossos segredos. Com aquela segunda pele acoplada à nossa pele, nos despíamos dessa imagem e éramos empurrados para uma zona ainda indefinida. Não mais exatamente indivíduos, mas ainda sem um jeito de ser outra coisa, permanecíamos alguma coisa ainda por se formar (ou deformar, ou compor, ou decompor).

Podemos pensar também uma pele, como Jean Luc Nancy⁵⁰, como um órgão que tem qualquer parte passível de se tornar uma zona erógena. Essa zona, para o autor,

não é um lugar, de fato. Nem uma região, nem um lugar, nem um terreno. Isso seria antes de tudo uma desterritorialização diretamente no território ou um território como uma divisão e deiscência de si mesmo. A palavra grega zone é formada sobre o ato de se cingir (NANCY, 2014, p. 9).

O que a pele, como zona, provoca, é um talho, uma abertura no território estabelecido. Abertura essa que inaugura uma relação desidentificada com o outro, com os estímulos

⁵⁰ Autor que busquei pelo título da obra como referência para esse momento de escrita.

externos, e porque despida das reações primeiras a estes estímulos, apresenta sensibilidade aflorada, de repente virgem de todo toque. Se a pele é potencialmente zona erógena, talvez, nossas roupas versassem um destaque dessa zona. E, portanto, talvez também falassem de uma busca por um corpo sensível ao toque, às aproximações e distanciamentos. Nosso desejo era abrir e estabelecer algo semelhante a esta zona como nosso espaço de trabalho, onde fosse difícil para qualquer movimento, ação, respiração, temperatura, passar despercebido. A roupa-pele era nossa base, a figura primeira, o órgão independente que foi selecionado como guia das travessias em que nos aventurávamos. O trabalho se fundava na zona dos arrepios, do contato desautomatizado, sutil, que eriça na brisa, esquenta quando encosta e, no abraço, toma o "aspecto de adesivos, argamassas" (Ibid., p. 10).

A professora Maria Cristina Franco Ferraz⁵¹ observa que nossa sociedade atual produz uma espécie de blindagem da pele. O modo veloz como as informações circulam através das redes de comunicação virtual, dentro da lógica insistente e dominante de consumo, age sobre nossa atenção, que se acostuma à efemeridade e à rápida expiração das ideias, imagens e notícias convertidas em produto, que vêm logo ser substituídas ou soterradas por tantas outras. Isso gera uma dificuldade de absorção, de recepção e afetação pelos encontros; tudo tende a ser uma experiência supérflua, ou seja, que não passa da superfície. Suely Rolnik⁵² diz que esse bloqueio operado pelo neoliberalismo se dá sob a forma de um "constrangimento de nossa vulnerabilidade às forças do mundo em sua irreduzível alteridade" (ROLNIK, 2016, p. 11). A imagem que Ferraz nos oferece para esse modo de existência é a da pele como teflon. Segundo a professora, "o teflon é o material com mais baixo coeficiente de atrito e o maior grau de impermeabilidade" (FERRAZ, 2018). Estamos cada vez menos permeáveis às experiências; nada nos atravessa, tudo nos escorre da pele. A roupa-pele dos Hanimais Hestranhos talvez estivesse falando sobre uma vontade de produzir uma outra pele, que não essa impermeabilizada. Abrir os poros da pele que se fecham pelos modos de vida que circulam em predominância entre nós. E encontrar uma pele como órgão de troca, como película que não nos separa, mas nos conecta, nos liga ao mundo.

A pele que, em geral, acreditamos fechar e conter nossos corpos, tem um estatuto paradoxal. É uma verdadeira interface dentro e fora, é uma membrana de trânsito e troca com o que costumamos chamar de "meio ambiente". Não se trata de um mero invólucro ou embalagem. A pele não termina lá onde a situamos, como uma

⁵¹ Assisti sua palestra na disciplina Atuação IV, ministrada pela Tatiana, que acompanhei em 2021.

⁵² Autora sugerida pelo professor José da Costa na banca de qualificação deste trabalho, como referência para ajudar a pensar minha dissertação.

espécie de traçado ou linha de cesura e isolamento. Prolonga-se, na verdade, muito além do espaço ao qual geralmente à circunscrevemos. Quando se concebe a pele em seu estatuto paradoxal, emerge uma noção de dentro do corpo radicalmente diversa da usual. Uma visão de interior que já não se opõe ao exterior, uma vez que esse interior é produzido em continuidade, um contínuo indiscernível com a superfície porosa da pele (Ibid.)

A ideia de corpo vibrátil, de Suely Rolnik, passa mais ou menos por aí. Pela noção de um corpo que se abre para ser afetado pelo plano de forças do mundo, sem reduzir sua ação e suas relações privilegiando (inconscientemente, pois as forças dominantes nos empurram a isso) o plano das formas. O corpo vibrátil, segundo a autora, se encontra na capacidade de estabelecer relações vivas que, em sua abertura relacional, não faz "distinção entre sujeito cognoscente e objeto exterior" (ROLNIK, 2019, p. 54); nesse tipo de relação "o mundo vive efetivamente em nosso corpo e nele produz gérmenes de outros mundos em estado virtual" (Ibid., p. 55). Esse processo pode levar a uma transformação do sujeito, das subjetividades, das relações que se estabelecem num determinado contexto. E esse tipo de transformação nos interessava nos Hanimais Hestranhos. Desejávamos que a pele, no nosso processo criativo, funcionasse como uma membrana vibrátil: ao passo que nos liga ao mundo, faz com que lidemos com a alteridade, que faz pulsar, tremer, vibrar as configurações de nosso modo de existir (e de atuar) antes estabelecidas por nós, gerando possibilidades de transformações, tanto na atuação como nos modos de existência – instâncias intrinsecamente ligadas, para nós.

3.2 - Coisa entre coisas

Cada um de nós, atores pesquisadores do Hanimais Hestranhos, tínhamos nossas particularidades como performers. Éramos corpos diferentes, com formações e trajetórias em arte distintas e, portanto, desenvolvíamos caminhos investigativos muito singulares, em conexão com nossos processos particulares, que eram estimulados pelo modo de condução de Tatiana e pelos diversos trabalhos que fizemos nos quais investigávamos sozinhos em cena. Bruna Trindade foi uma atriz, no processo, que costumava trazer muitos objetos consigo nas suas proposições de cena. Desde seu primeiro dia no grupo, ela aparecia acompanhada dos mais distintos parceiros de cena. Pilhas de papel, sacos plásticos, malas, pedras, furadeira, e

por aí vai.

Numa de suas cenas individuais, ela entrava segurando um grande saco plástico preto e vestindo um chapéu de palha de aba muito grande que fazia esconder uma parte significativa de seu rosto, quando não o rosto inteiro. Ela pousava o saco no chão e brincava com a posição do chapéu na cabeça, sem colocar as mãos. Depois, tirava do saco maior outros sacos menores, e jogava-os no ar entretendo-se de não os deixar cair, jogando com o peso deles no ar e com o desenho que realizavam em suas trajetórias. Depois, ainda tirava outro chapéu do saco maior e substituía pelo que estava usando. Pegava o saco maior e corria com ele pelo espaço enchendo-o de ar. Mais para o fim da cena, quando Bruna começava a falar seu texto, ela estabelecia, em alguns momentos, uma relação com a própria saia, que, com seus movimentos de quadril, rodava se abrindo ligeiramente.



Figura 13: Bruna Trindade na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo.

Descrevo a cena para deixar claro que, ali, na maioria das vezes, Bruna estava em companhia de algum tipo de objeto. Em sua atuação, Bruna, apoiada na condução de Tatiana, buscava estabelecer uma relação de parceria com os objetos, e não de utilidade, como costumamos estabelecer com nossos objetos do dia a dia. Bruna, algumas vezes, na sua investigação, perdia um pouco essa relação de vista, principalmente no início do trabalho. Conforme o tempo foi passando e sua inteligência cênica, por meio da repetição, foi se

refinando, conseguíamos ver com maior frequência um jogo interessante nascer de suas cenas nesse sentido.

Ali, os objetos pareciam indicar o caminho a se tomar: quando ela lançava um saco para cima e permitia que ele fizesse o movimento que precisava para cair até o chão, acompanhando-o sem interferir, de repente, um silêncio se estabelecia na sala e podíamos, juntos, acompanhar a delicadeza dessa queda, com todo o desenho suave de sua trajetória no ar. O saco ditava o tempo da cena; ele era, em alguma medida, protagonista naquele momento, a importância da cena estava nas mãos da sua leve existência dançante no vento da sala. Não só isso, mas nesses momentos de silêncio e contemplação podíamos ver e ouvir a sala como um todo, a dimensão espacial parecia ser evidenciada, assim como o fato de estarmos ali, presentes, nós, os objetos, o vento, os sons que entravam pelas janelas da sala.

Renato Ferracini⁵³ diz, num pequeno artigo, que o conceito de presença tal como eles entendem no Lume⁵⁴ não tem a ver com algo que se encerra num corpo individual. Presença e vida são apreendidos por eles "como aspectos relacionais e composicionais que rejeitam a questão de serem atributos específicos de corpos individuais" (FERRACINI, 2013, p. 1). Uma presença que não está presa a um corpo; que, pelo contrário, só se define a partir do movimento de descentralização desse corpo. E que, por consequência, é composicional. Um estado de perceber-se sendo parte do mundo, em composição com outros seres. Abrir a percepção para um modo de operar que, ao invés de selecionar e escolher, inclui, abarca e lida com as coisas, como e quando elas se apresentam, com suas forças, seus pesos e suas diferenças. Parece ser esse tipo de potência de presença que surge quando, ao acompanhar os movimentos sutis do saco, de repente, podemos perceber o espaço inteiro. Um efeito que evidencia o caráter conjunto de nossa existência, de que fazemos parte de um mesmo evento e de que há modos de estar que permitem que percebamos melhor essa evidência.

É esse o contexto que acolhe o conceito de presença: não como uma potência privada, um atributo individual localizável e inteligível que teria como objetivo um simples "chamar a atenção do público" [...]; mas, sim, como efeitos de presença que são produzidos por uma porosidade relacional dos corpos numa sempre ontogênese da ação em ato; uma certa escuta do fora que inclui o outro, o espaço e o tempo na tentativa de estabelecer uma relação coletiva de jogo potente e poético. Uma presença da composição poética de múltiplos corpos em relação de ampliação de potência e diferenciação de si (Ibid., p. 03).

⁵³ Ator pesquisador ao qual recorri para pensar a questão da presença no pré projeto desta dissertação.

⁵⁴ LUME Teatro - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, grupo de teatro e de pesquisa em artes da cena da cidade de Campinas desde 1985.

Deixar com que os sacos existissem ao seu lado, sem impor ou projetar nada sobre eles, parecia potencializar a composição relacional de todos os elementos presentes. A condição estática do espaço tornava-se latente, e podíamos habitar juntos o silêncio de que ele era feito. Eleonora Fabião⁵⁵ diz que a "ação cênica é co-labor-ação" (FABIÃO, 2010, p. 323). Uma ação que é um trabalho feito em conjunto; tudo na cena de certo modo realiza o acontecimento cênico – não apenas a atriz – quando permitimos que se estabeleça uma relação de afetação entre os outros elementos cênicos e nós. Os objetos, desse modo, parecem conduzir a qualidade da nossa atenção e quase dizer como devemos estar ali, naquele momento. Essa era a sensação que eu tinha ao observar o trabalho de Bruna, que para realizar essa qualidade de atuação, necessitava operar um trabalho sobre a escuta e uma abertura da receptividade.

Geralmente a criatividade é privilegiada em detrimento da receptividade, a força criativa em detrimento do poder receptivo. Estamos mais habituados a agir do que a distensionar, a ponto de sermos agidos; somos treinados para treinar e executar movimento, não para ressoar impulso; geralmente sabemos ordenar e dar ordens ao corpo mais e melhor do que sabemos nos abrir e escutar. A busca por um corpo conectivo, atento e presente é justamente a busca por um *corpo receptivo*. A receptividade é essencial para que o ator possa incorporar factualmente e não apenas intelectualmente a presença do outro (Ibid.).

Caso não houvesse essa abertura relacional, essa receptividade, a cena reduzia suas possibilidades às vontades de Bruna como sujeito. Por exemplo, ao jogar 3 sacos plásticos menores no ar, Bruna pegava cada um alternadamente, num jogo para que não caíssem no chão, formando algo que se assemelhava a uma experiência de malabares. Em alguns momentos, quando menos receptiva aos objetos, esse jogo se transformava numa demonstração de suas habilidades como malabarista de sacos (o que fazia com que a cena "fracassasse", caso um saco caísse no chão). No entanto, quando ela permitia uma abertura em si para receber os sacos, o *jogo* era potencializado, nascia uma dança entre atriz e sacos, os movimentos entre ela e eles pareciam estar conectados; e o espaço todo pulsava.

Num outro fragmento, Bruna equilibrava folhas de papel ofício nos seus braços, perna e cabeça, enquanto se equilibrava numa perna só. Quando essa cena surgiu, algumas vezes, quando uma folha caía no chão, Bruna fazia um leve comentário com o rosto, que poderia ser interpretado como uma lamentação pelo fato dela não ter conseguido realizar seu equilíbrio com perfeição até o fim. Era uma espécie de triangulação sutil com o público. Tatiana

⁵⁵ Autora a que recorri durante a escrita dessa dissertação.

apontava esse comentário como algo que não era interessante para a cena, que fazia com que perdesse potência. Bruna lê a crítica da seguinte maneira:

[...] poderia refletir sobre dois aspectos. O primeiro é a objetificação dos não-humanos (as folhas, neste caso). Alguma coisa operava no meu interior que ratificava a ideia de que as coisas deveriam fazer o que eu quisesse, e qualquer outra possibilidade seria vista como erro. E a segunda é o adestramento das reações. Não é que eu não reagisse àqueles incidentes/imprevistos/casualidades, mas a forma com que o acontecimento ressoava em mim revelava uma escuta bruta ou automática, pouco sensível e pouco detalhada (SOUZA, 2018, p. 10).

Se aprendemos sobre atuação com os textos de Beckett e Pessoa e também com a experiência e condução de Tatiana e através das nossas investigações, os objetos pareciam, do mesmo modo, nos ensinar coisas. Quando Bruna seguia o caminho indicado naturalmente pelos objetos a cena ganhava uma qualidade sensível apurada – e/ou interessantes camadas de estranheza. No mesmo fragmento do equilíbrio das folhas de papel, Bruna realizava a seguinte ação: agachada sobre um tapete, rasgava uma folha de papel em tiras e, a cada tira, passava o pedaço na boca para umedecê-lo e o colava em alguma parte de seu rosto, até que o rosto estivesse coberto deles. Em seguida, sua atenção se dirigia aos pequenos movimentos faciais que realizava (uns voluntária, outros involuntariamente) e que fazia com que as tirinhas de papel fossem lentamente se descolando de seu rosto e caindo no chão, uma a uma. No meio deste percurso, ela dava início a um texto. Trabalhou-se – e aqui o trabalho de Tatiana e Bruna era um trabalho de não bloquear essa ação que, virtualmente já estava ali – uma relação muito forte entre a sensação provocada pelos papezinhos grudados na sua pele e seu movimento de desgrude com a maneira como o texto saía da boca de Bruna. Essa relação papel-saliva-pele parecia indicar o caminho da fala, ou a textura da voz, ou o tom das palavras. A relação com os papezinhos “ensinava” a atriz a falar o texto.



Figura 14: Bruna Trindade na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo.

A atenção dedicada aos objetos, atenção tão trabalhada por Tatiana e Bruna, também fez com que a atriz experimentasse modos de subjetivação menos cotidianos, menos humanos, por assim dizer. Ela deixou registrado que, em determinado momento, sentiu-se como um objeto entre objetos, sensação que também tive em relação a ela durante alguns instantes quando observava seu trabalho. Aqui, nossa busca por uma cena menos protagonizada por um ator/atriz-indivíduo e, também, menos antropocêntrica, encontrava materialidade.

No final do fragmento “sacos”, eu estendia o saco grande preto, já vazio, na frente do meu corpo. Ele ficava preso no chapéu verde, e com o tempo – que nunca era o mesmo –, ia escorregando e caía no chão. Costumava apenas olhar para ele quando caía no chão. Lembro-me bem do dia em que ele caiu, e eu senti que ele me convidou a cair junto com ele. Então eu caí murchinha no chão. Foi um dos primeiros momentos em que me senti um saco no meio dos sacos. Um objeto que também inflava, esvaziava, caía, rodopiava. Uma coisa somente. Sem vontades, sem querereres. Uma presença apenas. Sem posses, sem poderes. (Op. cit., p. 21)

Na cena dos sacos, criava-se uma tal relação de afetação entre atriz e objetos, que ao invés de enxergar uma atriz agindo sobre coisas, podíamos ver algo como a vida que circula no ambiente em que conviviam Bruna e coisas. Desse modo, o lugar central e

voluntariamente ativo que poderia aparecer na atuação de Bruna, se transformava num movimento que a aproximava daquele coletivo de objetos com os quais ela compartilhava o espaço. A atriz, em alguns momentos, talvez possa ousar dizer, entrava num certo "devir-saco". Gilles Deleuze e Félix Guattari⁵⁶ ressaltam que o devir "é da ordem da aliança", e que ele se dá "no vasto campo das simbioses que coloca em jogo seres de escalas e reinos inteiramente diferentes, sem qualquer filiação possível" (DELEUZE e GUATTARI, 2012, p. 19). Foi na relação simbiótica entre atriz e objetos, portanto (ou seja, na relação de convivência, contato e afetação), que um outro corpo, uma outra atuação, um outro modo de existência hestranha pôde despontar.

Num terceiro fragmento realizado por Bruna nos Hanimais Hestranhos, a atriz carregava para dentro do espaço cênico uma mala de onde tirava uma enorme variedade de objetos: livros, potes de vidro, objetos de porcelana, pequenas e grandes esculturas, sapatos, etc. Conforme tirava os objetos de dentro da mala, Bruna os distribuía pelo espaço equilibrando-os ao formar com eles estruturas, pilhas, arranjos pouco estáveis. Estas formações ficavam mesmo, na maioria das vezes, a ponto de cair a qualquer momento⁵⁷.

Ao realizar esta ação, Bruna chamava atenção para a presença daqueles objetos ali. O equilíbrio evidenciava, através do risco da queda, e das sensações que nos provocavam, a vida latente nos objetos. Já não mais importava somente a presença da performer em cena. Todos os objetos equilibrados em pilhas aparentemente instáveis dividiam o foco da cena para vários focos possíveis. Principalmente se algum deles caía depois de algum tempo. Através dessa ação, ela provocava o público (e a si mesma) a dar uma atenção maior às presenças não-humanas no espaço e, dessa maneira, diminuir a distância entre coisas e pessoas. Também nesta cena, muitas vezes, Bruna alcançava um certo estado de escuta e de atenção (era necessário estar profundamente atenta para que nenhum objeto caísse) onde a dimensão espacial e temporal, com seu silêncio latente, aparecia fortemente.

Neste fragmento, claramente havia uma circulação do protagonismo, ou mesmo uma diluição dele. Se, na cena dos sacos, Bruna "se tornava" saco, ali, da mesma maneira, e também no fragmento do equilíbrio, os objetos se tornavam atores da cena. O foco destinado aos objetos aproximava-os da atriz no seu grau de importância para o acontecimento cênico. Assim, passamos, como atores e atrizes, a reconfigurar nossa relação com os objetos, podendo olhá-los, por exemplo, como elementos com certa vida e, quem sabe, atribuir-lhes

⁵⁶ Autores aos quais recorri durante a escrita dessa dissertação.

⁵⁷ Este fragmento, posteriormente, se tornou parte do espetáculo solo de Bruna, "A Mulher Que Virou Planta". Mais informações: <https://hanimaishestranhos.wixsite.com/arts/amqvp>

certa subjetividade, ao mesmo tempo que reorganizamos a nossa.

Cenas como as que descrevi nos convocam a encontrar novas maneiras de compreender nossa existência e as formas de vida ao nosso redor. Maneiras que façam realocar as posições que tomamos e as que atribuímos às coisas. Lembro-me do conceito de perspectivismo de Eduardo Viveiro de Castro⁵⁸, que analisa os modos de perceber a vida de alguns povos indígenas ameríndios e expõe suas perspectivas de mundo como algo que se opõe ao nosso padrão (branco, ocidental) dominante de pensamento. Acredito que podemos estabelecer cruzamentos do conceito com as ideias sobre a cena que venho delineando até aqui. Diferentemente das cosmologias 'multiculturalistas' modernas, que estabelecem uma unidade da natureza e uma multiplicidade da cultura – a noção de que todos os corpos, objetos, são feitos de uma mesma matéria e o que difere um ser do outro é o espírito, o significado, o pensamento, a subjetividade – o perspectivismo ameríndio estabeleceria "uma unidade do espírito e uma diversidade dos corpos. A cultura ou o sujeito seriam aqui a forma do universal, a natureza ou o objeto a forma do particular." (VIVEIROS DE CASTRO, 2004, p. 226). Os mitos dos povos indígenas mostram que, para eles, existiu um tempo em que não havia diferença entre humanos e animais. No decorrer da história, os animais perderam seus atributos humanos e se tornaram animais, enquanto os humanos continuaram a ser o que são. Dessa maneira, a humanidade torna-se, para os povos indígenas, o fundo comum, a ligação entre os seres. Ora, se considerarmos que outros seres enxergam a si mesmos como humanos em seus pontos de vista, o centralismo de nossa existência como homens (como a percebemos), e a suposta superioridade de nossas vidas sobre as outras, é colocada em xeque. E se ampliarmos essa ideia para "não-humanos", ou seja, qualquer outro elemento ou ser – não apenas animais – podemos, primeiro, fazer o exercício de atribuir subjetividade aos objetos, e segundo, considerar que, em seu ponto de vista, o objeto nos olha do mesmo modo que nós o olhamos. Algo nesse sentido parecia operar nas cenas de Bruna com os objetos. Ali, as hierarquias se desestruturavam e o centro podia, então, passear de um ser – ou elemento – a outro a cada momento. Cada ser – ou elemento – tinha importância singular e única e podia tomar o foco (ou *um* foco) do acontecimento cênico.

Portanto, quando abordo estas cenas e faço comentários sobre o devir-objeto de Bruna ou sobre a vida que desponta dos objetos, estou dando relevo ao que nelas pode fazer com que o centro da experiência da vida/cena possa transitar ao tomar pontos de vista diferenciados a cada momento. De maneira que, em certo ponto, já não haja mais centro,

⁵⁸ Autor a quem recorri durante o mestrado para pensar relações entre humanos e não humanos.

apenas a multiplicidade relacional desses pontos de vista.

Para ir um pouco mais adiante nesse pensamento de mudança da percepção do nosso modo de existência, lembro das reflexões do filósofo italiano Emanuele Coccia⁵⁹, que discute nosso estado enquanto seres vivos no planeta, partindo da observação das plantas. Segundo o autor, a planta é "a forma mais intensa e, mais radical, mais paradigmática do estar-no-mundo", interrogar as plantas seria "compreender o que significa estar-no-mundo." (COCCIA, 2018, p. 13). Após seu surgimento na história do planeta, a atmosfera se transformou completamente, tornando possível a existência dos animais aeróbios terrestres. Através do mecanismo da fotossíntese, o nosso mundo se cobriu de oxigênio. As plantas construíram o novo mundo, e a percepção deste fato, para o autor, vai na contramão do padrão reflexivo hegemônico da biologia e das ciências naturais dos últimos séculos: que privilegia "o meio sobre o vivente, o mundo sobre a vida, o espaço sobre o sujeito." (Ibid., p. 17), ou que simplesmente separa as duas ideias.

As plantas, sua história, sua evolução, provam que os viventes produzem o meio em que vivem, em vez de simplesmente serem obrigados a se adaptar a ele. Elas modificaram para sempre a estrutura metafísica do mundo. Convidam-nos a pensar o mundo físico como o conjunto de todos os objetos, o espaço que compreende a totalidade de tudo o que foi, é e será: o horizonte definitivo que já não tolera nenhuma exterioridade [...] Demonstram que a vida é uma ruptura da assimetria entre continente e conteúdo. Quando há vida, o continente jaz no conteúdo (e é, portanto, contido por ele) e vice-versa. O paradigma dessa imbricação recíproca é o que os antigos já nomeavam sopro (*pneuma*). Sopr, respirar, significa de fato fazer esta experiência: o que nos contém, o ar, se torna conteúdo em nós, e, inversamente, o que estava contido em nós se torna o que nos contém. Respirar significa estar imerso num meio que nos penetra com a mesma intensidade com que nós o penetramos (Ibid.)

Quando penso na relação que Bruna, por vezes, estabelece com os objetos em cena e, também, em outros momentos que experienciamos nos Hanimais, de escuta refinada, de receptividade ativa, que modificavam a atmosfera do instante e transformavam nosso estado perceptivo, penso que encontramos algo da ordem do que fala Coccia, dessa condição primeira como seres vivos. Um estado de percepção do mundo onde sujeito e ambiente se interpenetram e, portanto, se confundem; num plano de imersão em que não há mais uma

⁵⁹ François Kahn recomendou o primeiro livro de Coccia – "A Vida das Plantas - uma metafísica da mistura" a Tatiana que apresentou-o a Bruna. O espetáculo "A Mulher Que Virou Planta", também uma produção dos Hanimais em parceria com Grupo Lacuna, se inspirou nesse livro, e foi onde conheci o autor.

ordem hierárquica no mundo, visto que não existe mais separação entre sujeito, objeto e meio. De fato, nossa cultura (ocidental) está tão amalgamada no pensamento que separa sujeito de objeto, que para o homem conseguir mudar esse padrão (sem julgar, a princípio, a necessidade dessa mudança) talvez seja necessária uma espécie de metamorfose do percepto.

Atingir este objetivo, perceber-se parte não separada do mundo, parece um desejo pertinente ao trabalho de um ator. Tal mudança serviria no sentido de fugir das malhas da centralização, em si mesmo, do evento teatral, na tentativa de possibilitar um fluxo, um trânsito natural dos acontecimentos entre todas as coisas presentes. Seria a capacidade de, como dizia inúmeras vezes Tatiana, encontrar "estratégias para sair de si", de abandonar aquele eu seguro e controlador, e dizer, mais uma vez, com Beckett, "chega dessa puta primeira pessoa" (BECKETT, 1989, p. 61), agora, vamos conjugar também outros pronomes. Agora, se nos interpenetrarmos, talvez devamos até mesmo inventar outros pronomes e chamamentos.

3.3 - O Jogo das 6 Possibilidades



Figura 15: Renata Asato, Leonardo Samarino, Jef Lyrio e Bruna Trindade (da esquerda para a direita) na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo.

Ao longo do tempo, na pesquisa, experimentamos uma grande diversidade de atividades práticas. Algumas delas, realizamos muitas vezes, foram como nossas companhias durante todo o processo. O "Jogo das 6 Possibilidades" foi uma prática que se tornou parte do que poderíamos chamar de nosso treinamento. Ao mesmo tempo, esta atividade também esteve presente em todas as estruturas que elaboramos com nossas cenas para eventuais apresentações; ela estava no início de todas as apresentações. Nesses casos, ela funcionava da mesma maneira que quando em sala de trabalho fechada, ou seja, como um jogo mesmo, tendo o imprevisto e o acaso como constituintes estruturais da experiência. O Jogo era o único momento, nas apresentações, em que todos nós vestíamos apenas a roupa-pele. Ele foi essencial para o levantamento de questões que estiveram no cerne do nosso trabalho como um todo. Abordarei algumas delas. Mas ressalto que, se sou capaz de escrever sobre elas, foi porque passaram diretamente pelo meu corpo. Portanto, o que trago aqui é fruto da experiência, que fez com que eu pudesse enxergar e atualizar tais questões a partir daquilo que me atravessou no exercício continuado do Jogo.

O "Jogo das 6 Possibilidades" nos foi apresentado pela Tatiana, que já experimentava esta prática há muitos anos dentro de sala de aula com seus alunos. Para explicá-lo, tomo emprestado suas palavras:

As possibilidades que são jogadas tanto individualmente, quanto em duplas, trios, grupos pequenos ou com todo o grupo são: andar, correr, saltar, ir ao chão (e voltar), passar pelo chão e parar. As regras vão se fazendo à medida que o jogo se desenvolve. As duas primeiras são apenas: faça tudo em silêncio e faça as ações na sua plenitude, como uma doação/presente que você oferece. A pergunta guia é aquela sobre a escuta. A pergunta/busca seria, se devo explicá-la de maneira mais extensa, como, com essas possibilidades, descobrir um eu menos ativo e que abra mão da pilotagem racional de seu próprio corpo, um eu/algo que possa seguir um fluxo – o que, de certa maneira, tem a ver com um desidentificar-se – que o acolha e o ultrapasse. Não um “eu ajo”, mas um “isso me age” (MOTTA LIMA, 2012, p. 11).

Conforme realizávamos esta atividade, a cada encontro, novas possibilidades foram nascendo. E, ao passo em que se repetiam, acabamos por incluí-las em nosso enunciado de jogo. Somaram-se, então, às seis ações iniciais, as possibilidades "girar" e "girar saltando". Bem mais adiante, também incluímos algumas imagens que funcionavam como uma espécie de "fonte" daquilo que estávamos fazendo; imagens-tema, onde poderíamos buscar alimento para "aquecer o motor" que movia nossos corpos. Tatiana costumava dizer "um fogo que se

acende". Eram elas: *os amantes, as crianças, os pássaros e os animais*. A pretensão não era, de maneira alguma, representar essas figuras, dar nome ou delinear esses personagens. A escolha de uma dessas imagens deveria servir mais no sentido de nortear um caminho sensível de ação. Agir sob o fogo dos amantes diria respeito, por exemplo, à uma sensação mais erótica, no sentido de uma atenção voltada à pele, uma sensibilidade ao ar, às proximidades e distâncias, aos arrepios – amantes correndo juntos, num divertimento íntimo; o fogo das crianças trazia a possibilidade de nos percebermos crianças numa certa brincadeira ao ar livre, com um corpo que tem energia para gastar e possibilidades para experimentar; o fogo dos pássaros nos convocava a experimentar a sensação de sermos um bando de pássaros em revoada, planando e executando seus desenhos sinuosos no ar; e o fogo dos animais nos impelia a investigar as ações que fazíamos à partir do corpo de um animal escolhido, experimentando qualidades de movimento e pontos de vista eventualmente diferentes.

Além disso, destacamos, também, possibilidades que poderiam ser experimentadas coletivamente: *a movimentação em oito* – quando juntos, em grupo, a trajetória que desenhávamos topograficamente no espaço traçava continuamente a forma do símbolo do infinito; *a relação de proximidade* – quando fazíamos todas as ações muito perto uns dos outros, bem juntinhos; e *cada um por si* – quando nosso foco não estava direcionado àquilo que o grupo fazia junto, mas sim aos nossos próprios fluxos individuais (o que não deixava de configurar uma forma particular de estar com o todo, não tratava-se de maneira alguma de um corte).

Importante ressaltar que essas novidades despontaram naturalmente do próprio Jogo. O que Tatiana fez foi um trabalho de conscientização e nomeação daquilo que, enquanto ela nos observava, dava as caras, confiando que isto auxiliaria – e enriqueceria – nossa investigação na prática. Eis, então, um panorama mais ou menos introdutório de alguns experimentos realizados com o "Jogo das 6 Possibilidades".

3.4 - Foco suave, atenção cartográfica e o plano de composição

Tatiana escreveu, certa vez, em um artigo intitulado "A noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões", citado acima, sobre algo que vinha acontecendo no Jogo das 6 Possibilidades nas suas aulas da graduação na UNIRIO. Alguns alunos, influenciados por

curtos e oficinas de Viewpoints⁶⁰, que naquela época (o artigo é de 2012) apareceram em grande número na cidade do Rio de Janeiro, pareciam responder ao Jogo das 6 Possibilidades numa espécie de escuta que Tatiana chamou de "objetivante".

Não sou estudiosa dos *viewpoints* e, por isso, falo aqui não da metodologia dessa abordagem, mas de algo muito mais empírico e pragmático: do impacto sofrido pelo Jogo das 6 Possibilidades quando lido/entendido pelos alunos – desde o primeiro momento – à luz de suas experiências com os *viewpoints*.

[...]

frente às experiências viewpointianas dos alunos, o jogo, quando é apresentado, já aparece como um saber fazer. Vejo, então, uma espécie de discurso, uma narração (ainda que não dita, ainda que silenciosa) que acompanha o fazer: já se sabe para onde se deve olhar, o que se deve procurar e como jogar.

[...]

Além disso, começou a haver também uma ênfase excessiva no coletivo que fixava a atenção numa espécie de composição espacial dos corpos ou das ações (como um olho de diretor que opera sobre os corpos, organizando-os). Uma espécie de inteligência espacial onde a visão estaria, de certa forma, identificada com o que vê (a distância do ver, nesse caso, opera um controle sobre o próprio corpo) (MOTTA LIMA, 2012, p. 12, 13 e 14).

Conversei bastante com Tatiana sobre minha experiência com os Viewpoints e gostaria de trazer essa conversa para a dissertação pois acredito que ela é fértil de questões sobre atuação "em comunhão". Começo com uma memória da primeira experiência que tive com os Viewpoints. Menos para defender a metodologia, acusando uma possível imaturidade ou má aplicação dela por parte dos alunos (eu não estava lá, e, também, apesar de ter passado por algumas experiências com a técnica, não sou especialista em VPs), e mais para compartilhar uma aproximação diferente com a técnica, que me permite inclusive aproximá-la, em alguns pontos, do Jogo das 6 Possibilidades – com isso, talvez consiga expor um pouco melhor o Jogo e algumas questões envolvidas na sua prática. Também não vou me preocupar em fazer um diagnóstico dos sintomas apreendidos em tantos alunos de cursos de Viewpoints, procurando o porquê da recorrência de tal qualidade de escuta percebida por Tatiana. Essa investigação é tema para todo um outro trabalho, que não me cabe escrever no momento.

⁶⁰ Técnica de criação conjunta para atores/bailarinos/performers desenvolvida por Anne Bogart e Tina Landau.

No primeiro semestre de 2012, participei da disciplina Dramaturgia Compartilhada, oferecida como técnica paralela na UNIRIO, ministrada pelo professor e pesquisador Caio Riscado. Um dos interesses da disciplina era investigar a noção de ator-autor, pensar como o ator pode estar implicado na criação dramaturgica⁶¹ dentro de um processo de construção de cena em grupo. Entre outras coisas, foi-nos introduzida a técnica de Viewpoints.

Aquilo ainda era uma novidade⁶² para mim e sinto que os exercícios ali propostos ampliaram a experiência que eu tinha da cena, pois contribuíram para a construção de uma percepção mais alargada e sensível, pelo menos em relação ao espaço e ao outro. Em parte do relatório final para a disciplina escrevi o seguinte trecho:

Dos nossos encontros, quando eu não saía aturdido e emaranhando questões na cabeça, fazia meu caminho de volta andando nas ruas como se a vida fosse um grande jogo de raia. Brincando com tudo, reagindo e escutando tudo. As pessoas que andavam ao meu lado, os carros e ônibus, o motorista e o cobrador do ônibus, o homem que vendia cachorro quente ao se abaixar pra pegar mostarda, tudo fazia parte do jogo e tinha sua colocação totalmente estética no espaço em relação a minha.⁶³

Essa fala parece condizer com o trecho final da citação da Tatiana, quando ela critica uma maneira de jogar que está preocupada com uma certa organização e composição espacial. E, de fato, pode ser que algo nesse sentido operasse ali. Entretanto, o que eu consigo perceber agora, ao me voltar para aquele momento, é que essa minha atenção dirigida ao espaço e ao outro, não me produzia uma sensação de "saber fazer", uma segurança, ou mesmo uma fixação da atenção. Ao andar na rua, ocupado unicamente com a ação de andar, sem agir ativamente para produzir uma imagem ou relação com o que quer que seja, atinha-me ao ato de perceber e *receber* as dinâmicas que se desenrolavam ao meu redor conforme eu fazia meu caminho habitual. Este lugar de percepção intensificava-me a noção de partícipe da "anima mundi" (MOTTA LIMA, 2009, p. 29). O que eu talvez ainda não soubesse expressar era que a atenção à dimensão estética a que eu me referia não se reduzia às formas que se desenhavam. Ao abrir minha atenção para os acontecimentos ao meu redor,

⁶¹ Compreendendo dramaturgia de um modo ampliado, não só restrita à criação textual. Os conceitos de dramaturgia do ator (Barba) e dramaturgia cênica (Pavis) foram algumas abordagens do curso nesse sentido.

⁶² Eu já havia entrado em contato com algumas dinâmicas provenientes dos VPs, como o jogo de raias, nas aulas de expressão corporal da professora Cláudia Mele, na Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), em 2010, mas nunca havia lido sobre os pontos de vista, nem trabalhado com eles num processo mais amplo de criação. Além disso, nessa disciplina, discuti questões como a tensão entre realidade e ficção, em contato com debates em torno do conceito de "teatro performativo", de Josette Féral.

⁶³ O relatório foi escrito unicamente como exercício e resposta à disciplina e não foi publicado posteriormente.

eu autorizava a presença deles no meu mundo ao mesmo tempo que me incluía no mundo em que, todavia, eu já me encontrava.

Uma das ferramentas básicas em VPs é aquilo que Bogart e Landau⁶⁴ chamam de "foco suave". O foco suave diz respeito a um relaxamento do olhar, que deve procurar não se concentrar em um ponto específico, mas permitir que sua atenção se dilua por todo o campo de visão. Dessa maneira, ao invés de impormos nossa atenção e interesse às coisas, criamos terreno para que as coisas possam vir até nós. Nas palavras das autoras:

Ao retirar a pressão que recai sobre os olhos por serem eles os coletores dominantes e primários de informação, o corpo inteiro começa a ouvir e a coletar informação de novas e mais sensíveis formas.

Em uma cultura governada pelas comodidades, consumo e glorificação do indivíduo, somos ensinados a mirar naquilo que queremos e encontrar formas de consegui-lo. A forma como usamos os nossos olhos na vida diária implica em procurar aquilo que possa satisfazer nossos desejos particulares. Quando estamos com fome, por exemplo, só vemos padarias. Passamos por lojas e restaurantes na maioria das vezes procurando aquilo que queremos comprar e o que queremos ter. Como um caçador atrás da caça, nossa visão é estreitada por uma série de possibilidades pré-concebidas.

No treinamento em *Viewpoints*, pede-se aos participantes para olharem o que está à sua volta e às outras pessoas *sem* desejo (BOGART; LANDAU, 2017, p. 50).

Um dos exercícios, de uma série de exercícios iniciais propostos no *The Viewpoints Book*, consiste em exercitar o foco suave:

O exercício 8 inverte nossas formas habituais, aculturadas, de olhar e ver. Isso encoraja o *soft focus*, permitindo ao mundo entrar. Ele desenvolve uma percepção global. O exercício nos pede para não olhar para fora em direção àquilo que queremos, procurando uma presa, mas, ao invés disso, com o *soft focus*, inverter nosso foco direcional habitual e permitir a informação se mover de forma a *chegar* em nossa direção. Novidades *penetram* nossas sensibilidades. Quando os olhos, que tendem a dominar os sentidos, são suavizados, os outros sentidos ganham igual valor (Ibid.).

O objetivo dessa ferramenta seria justamente se desprender da atenção objetivante – e, conseqüentemente, de uma "escuta objetivante", da qual falou Tatiana – que se encerra, muitas vezes, na observação das autoras, na visão como sentido dominante; e que, ao mesmo

⁶⁴ Li um pouco a Anne Bogart na disciplina mencionada, em 2012, mas tive um pouco mais de contato com "O Livro dos Viewpoints" nos módulos laboratoriais de Viewpoints e Diagramas Móveis do Brecha, estrutura de criação e pesquisa multidisciplinar em artes, nos anos de 2014, 2015 e 2016.

tempo, age em função dos desejos particulares do ator/performer. Ao inverter o caminho do olhar com o recorte da vontade/desejo para um olhar menos rígido, que se desdobra na possibilidade de recepção mais apurada e sensível dos estímulos – ao invés da leitura representacional, ávida pela construção de signos, formas e refém das ideias –, a tendência, pelo menos na minha experiência, é caminhar mais na direção de um "não saber" o que vem aí do que na direção de um "saber fazer". É abrir-se mais aos estímulos que não cessam de acontecer e, por isso, não ter espaço para pensar num fazer que não esteja em profunda conexão com estes estímulos. Como a própria Tatiana diz, "o espaço da cena, é muito menos um espaço de expressão voluntária [...] e mais um espaço de afetação ou de contágio." (MOTTA LIMA, 2009, p. 30).

Acredito que o olhar que deseja, em Bogart e Landau, tenha relação com um modo de operar pelo controle (inconsciente, talvez) da mente, da razão. "Ouvir com o corpo todo" sugere um escape a esse controle e, dessa maneira, deveria inaugurar um modo de relação em jogo menos "maquinador". Repito uma frase já citada de Tatiana: "Uma escuta 'ativa' pressupõe uma ação 'passiva', entendendo aqui 'passividade' como a permissão de receber, deixar ressoar e reagir às permanentes mudanças que ocorrem no espaço interno/externo do próprio ator" (Ibid.).

Talvez possamos relacionar ainda, ao foco suave, a atenção como "concentração sem focalização" (KASTRUP, 2020, p. 33), que Virgínia Kastrup caracteriza como uma das qualidades da atenção do pesquisador cartógrafo.

O pesquisador cartógrafo, segundo Kastrup⁶⁵, é aquele que, ao invés de representar objetos, acompanha processos; que procura escapar à predominância da busca por informação, para poder abrir-se aos encontros. Para isso, o pesquisador deve exercitar uma atenção menos apegada a ideias e desejos de resposta:

Tomar o mundo como fornecendo informações prontas para serem apreendidas é uma política cognitivista realista; tomá-lo como uma invenção, como engendrado conjuntamente com o agente do conhecimento, é um outro tipo de política, que denominamos construtivista. Nesse sentido, realismo e construtivismo não são apenas posições epistemológicas abstratas, mas constituem atitudes investigativas diversas, reveladas, conforme veremos, em diferentes atitudes atencionais. Trata-se aqui de ressaltar que a atenção cartográfica – ao mesmo tempo flutuante, concentrada e aberta – é habitualmente inibida pela preponderância da atenção seletiva (Ibid., p. 33 e 34).

⁶⁵ Autora que Tatiana me sugeriu como referência durante o mestrado para me ajudar a pensar questões da atenção no nosso trabalho.

Dessa maneira, poderíamos tomar o ator/performer de que falamos, como uma espécie de ator cartógrafo. Ou pelo menos reconhecer a similaridade da qualidade de atenção buscada pelo pesquisador cartógrafo com aquela a que me refiro sobre o trabalho de atuação – tanto no que diz respeito à técnica de Viewpoints quanto no Jogo das 6 Possibilidades. Nos dois casos, me parece, busca-se desviar da inibição da atenção cartográfica pela atenção seletiva.



Figura 16: Renata Asato, Leonardo Samarino, Jef Lyrio e Bruna Trindade (da esquerda para a direita) na apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo.

Esta qualidade de atenção era o que me fazia, ao caminhar nas ruas após as aulas da técnica paralela em 2012, experienciar um contato diferenciado com o mundo ao meu redor – integrado; parte que afeta, mas, antes disso, ou junto a isso, na mesma medida, afetada pelo todo. É algo como a postura de um ator cartógrafo que faz com que, também muitas vezes no Jogo das 6 Possibilidades, mais do que movido por uma necessidade de compor, eu me perceba já, a todo momento, em composição.

Composição, partindo desse pensamento, já não quer dizer simplesmente um procedimento de organização prévia; não diz respeito meramente a um método, a uma ferramenta de um método, ou ao resultado de um arranjo específico de elementos.

Composição, aqui, se apresenta como algo que está constantemente se fazendo, na atualização natural da vida, a rede movente de ligações entre todas as coisas. Ela só pode ser pensada nesse sentido na sua estreita relação com a presença (naturalmente, aquela presença composicional de Ferracini, mencionada no tópico anterior). O trabalho de atuação que me interessa, e que era radicalmente experienciado nos Hanimais, é esse no qual podemos fazer com que essas ideias funcionem como duas faces de uma mesma moeda.

Este estado só pode ser encontrado, me parece, numa tal ampliação da percepção que seja possível compreender todas as coisas como um complexo conjunto vivo, continuamente mutante, do qual somos parte tocante e, também, parte tocada, onde estamos "entregues às imagens do espelho"; ser *com* os outros, "coisa entre coisas" (CICERO, 2002). É como sair de um plano de representação, que privilegia a diferença, e entrar numa espécie de *plano de composição*, que não ignora a diferença (e, também, não ignora a representação), mas privilegia as relações, o contato, o conjunto em seu eterno processo de afetação e de (trans)formação.

É diminuindo o volume do sentido – aquele sentido que busca organizações, onde se engendra o potencial maquinador, e que está associado, portanto, ao desejo particular e à escuta objetivante – que se pode ascender uma presença como esta: relacional e composicional.

Acredito que o ponto que mais diferencia os VPs do Jogo das 6 Possibilidades é que Bogart e Landau estão interessadas na construção, na criação de uma cena, no levantamento de uma obra, no processo coletivo de elaboração e estruturação criativas de um espetáculo; assim, o alargamento da percepção dos atuantes está vinculado com esse objetivo. A composição aparece como parte do processo de levantamento de materiais para uma produção. "Seu trabalho funciona do mesmo modo que o esboço para o pintor" (Op. cit., p. 137). No Jogo das 6 Possibilidades, por outro lado, a pergunta sobre o fluxo é mais importante que qualquer ideia de levantamento de materiais. Interessa-nos, ali, encontrar uma fidelidade tanto ao coletivo, ao contato e ao acontecimento na sua dimensão macro, quanto às dinâmicas individuais e o desdobramento das ações num tipo de continuidade do movimento. A busca é por uma certa vida que nasce do encontro e, talvez, de uma espécie de fusão entre estas duas instâncias. Tentarei desenvolver esta questão no próximo tópico. Entendo que a composição, neste caso, aparece como aquilo que já está lá e se torna visível no instante em que nos percebemos parte de um quadro vivo, imersos em um fundo comum – o plano de composição.

Bogart e Landau propõem um treinamento e uma prática para, sim, sensibilizar e promover uma abertura nos atores, que pode desembocar, também, em outros modos de percepção e de vida. Mas o que vejo ali é, antes, a extensão de um certo olhar de "encenador" para os atores, visando uma ampliação da consciência dos elementos e das forças operantes da cena. Isto requer, certamente, como, creio, em qualquer técnica, um rigor e um amadurecimento do trabalho, uma internalização do treinamento. Caso contrário, o resultado pode ser – e aqui sugiro uma explicação possível ao que, no início deste tópico, disse que não tinha a pretensão de responder – aquilo que Tatiana percebia em sua sala de aula: uma escuta de respostas imediatas, um controle da cena pelas ideias, pela organização prévia de estruturas, pela projeção muito mental de uma determinada "encenação".

No entanto, ainda que as buscas sejam diferentes, me parece que o Jogo das 6 Possibilidades demanda qualidades de atenção e escuta que se aproximam daquelas buscadas quando utilizamos o "foco suave" nos Viewpoints – neste ponto, nas condições básicas para seus desenvolvimentos, o Jogo e os VPs se aparentam: ambos reclamam um corpo disponível e sensível aos atravessamentos, ao contato, uma percepção alargada, distribuída por todos os sentidos. Os dois casos buscam fazer do contato com os aspectos concretos e materiais que estão presentes, uma fonte potencializadora tanto da sensibilidade individual quanto da consciência coletiva – a macro percepção da composição como uma constante atualização na qual estamos inseridos.

28/06/2016

- Corpomundo – não dissociação
- A memória como microencarnações que apontam caminhos

02/08/2016

- Sobre o jogo a três – Quando a gente olha o outro a gente vê mais a aura, como se vissemos cores e temperatura... energia. Mais do que ver a composição imagética, forma, carcaça matemática

3.5 - Convivência, imersão, fluxo e continuidade



Figura 17: Bando de estorninhos - Manuel Presti⁶⁶.

O que é e como seguir um fluxo? Esta seria a "pergunta/busca" do exercício, e está ligada, naturalmente, a um processo individual, específico de cada jogador. Tal processo, no entanto, não deve se tornar individualista. É necessário, para estarmos no Jogo, estar juntos: do parceiro de trabalho, do espaço, do som, do outro. Daí, a questão que se apresenta: como manter uma relação sensível com o outro, aberta a possibilidades de criação conjunta e, ao mesmo tempo, se manter implicado na manutenção, criação e transformação daquilo que diz respeito aos nossos processos individuais?

No desenrolar da nossa pesquisa, passei por um momento, no Jogo, que me engajava tanto naquilo que se passava em mim que acabava por ignorar muito do que se passava à minha volta. Tatiana entrevistou algumas vezes me pedindo para que eu "incluísse o espaço". Mais adiante, talvez por tentar muito enfaticamente cumprir esta demanda, encontrei-me no

⁶⁶

<https://www.smithsonianmag.com/science-nature/how-just-one-bird-can-urge-entire-flock-change-directions-180952426/>

processo inverso. Agora, minha atenção estava fixada demais nos parceiros de jogo, ou no movimento do coletivo no espaço. E Tatiana entrevistou novamente me pedindo para que eu deixasse minha atenção fluir também para uma sensibilidade mais próxima a minha pele e àquela noção de associação que já explicitiei. Trago estas memórias para ilustrar melhor o problema. Como equilibrar esta balança? Como estar sozinhos juntos? Como *conviver*? Essa é, sem dúvida, uma das perguntas implicadas no Jogo das 6 possibilidades.

Convívio foi uma palavra que, em determinado ponto do nosso trabalho, ganhou uma importância muito grande para Tatiana, modificando ainda que de maneira suave a sua condução. Começamos a recorrer à noção de convivência para nos defrontarmos com a questão apresentada acima. Abro um parêntese para introduzir brevemente de onde ela surgiu.

Ainda no primeiro ano de pesquisa, antes da chegada de Bruna e Renata, quando realizamos alguns experimentos e criações a partir da *memória*, Tatiana propôs que cada um de nós criasse uma célula de cena com o estímulo de memórias que fomos recolhendo durante alguns dias de trabalho. Não se tratavam de quaisquer memórias, mas de memórias que nos colocassem frente a determinadas qualidades de relação com outros ou com o ambiente: lembranças que tínhamos de outros ou de nós mesmos, lembranças de quando teríamos percebido em outros – pais, amigos – ou em nós mesmos um corpo/vida mais aberto ao mundo, às relações. Ela nos propôs ainda que construíssemos outra célula de cena com um estímulo intitulado "memória do que poderia ter sido", onde trabalhamos sobre algo que mesmo não ocorrido teria deixado um desejo ainda presente em nós por sua ocorrência. A ideia era experimentar uma relação com a lembrança que pudesse "abrir" certas qualidades de vida no ator. Dessa proposta nasceram, entre outras coisas, dois fragmentos de cena. Um dos fragmentos foi criado pelo Leonardo e consistia numa série de ações que ele fazia junto a um cavalo imaginário; o outro fragmento foi criado por mim, trabalhava com a união de memórias distintas e me concentrava em um momento significativo na relação que eu tentava manter com a arquitetura e os móveis do cômodo de uma casa também imaginários. Não vou explicitar todo o trabalho realizado, porque quero apenas chegar ao ponto de nascedouro da ênfase na convivência. Não é que essa ideia já não estivesse presente desde o início do trabalho. Falei, mais acima, por exemplo, sobre a noção de contato como noção basilar no trabalho de Tatiana. Mas, é que essa ideia ganhou uma outra configuração. Vejamos: num determinado ponto da pesquisa, Tatiana sugeriu que realizássemos estes fragmentos juntos, quer dizer, ao mesmo tempo, na sala, de maneira justaposta. Logo na primeira experiência, algo aconteceu que nos chamou a atenção. Nossas cenas se interpenetravam porque,

invariavelmente, invadíamos o espaço onde o outro estava desenvolvendo suas ações, já que nossas ações iniciais utilizavam, ambas, a sala como um todo; passávamos por onde antes o outro havia passado e se relacionado com um objeto imaginário, chegamos a nos aproximar muito, mas nos mantínhamos dentro da nossa própria "partitura", não deixando, então, que aquela relação de proximidade se tornasse uma relação direta – nossos olhares não se detinham no corpo um do outro, mas o atravessava como se fosse um fantasma transparente, vendo além. Não havia interação direta, no entanto, não ignoramos completamente aquela presença. Eu sentia, ao fazer, uma tensão diferente, uma relação particularmente sensível com a presença do Leo. Uma fricção intensa-suave acontecia no espaço *entre* nossos corpos quando nos aproximávamos. Estávamos ambos, me parecia, num estado de atenção muito delicado. Quando terminamos, Tatiana se mostrou interessada em investigar esse caminho que se abria. E ao comentar suas impressões, evocou naturalmente a palavra *convívio*, no sentido de que a presença de cada um era percebida de maneira sensível pelo outro, mas não “manipulada” por qualquer desejo de modificação, manipulação ou ação direta.

A relação de convivência seria, então, para nós, uma relação sensível com o outro, que se dá numa espécie de equalização das presenças, numa capacidade de entrarmos conjuntamente numa sintonia vibracional onde todos possam fundar e habitar um campo comum, ainda que cada sujeito mantenha um modo e ocupe um lugar próprios no interior desse campo. Dentro deste campo, não há uma expectativa sobre a resposta a um estímulo, nem nenhuma obrigação de reagir conforme qualquer expectativa. Constrói-se um terreno onde não sou simplesmente cooptado nem pelo outro nem pelo cego desenvolvimento de minhas próprias ações. Quer dizer, não há um descarte do outro em proveito do que faço, nem o contrário, um esquecimento do que faço em benefício do que o outro faz; mas, num terceiro caminho, a possibilidade da *convivência* entre diferentes. Um espaço de contato sensível sustentado na conservação da potência das individualidades. Ou uma comunidade, no sentido levantado por Peter Pál Pelbart⁶⁷, que só desponta no "compartilhamento de uma separação dada pela singularidade" (PELBART, 2011, p. 33). Ou ainda, "uma política do semelhante, mas num contexto onde [...] o que partilhamos em comum sejam as diferenças" (MBEMBE, 2014, p. 297). Uma maneira de conceber a construção coletiva na projeção de uma relação ideal(?), utópica(?), talvez, entre indivíduo e coletivo.

O Jogo me levou, algumas vezes, a experimentar uma sensação boa, que por falta de palavra melhor, descrevo como uma sensação de 'liberdade'. Talvez, isso tenha se passado

⁶⁷ Autor a que também tive acesso durante o curso "Digamos que você não está muito presente: presença e ausência no trabalho do ator".

quando eu "alcançava" o fluxo desejado do enunciado do jogo. E o sentimento era mesmo o de "ser agido"; algo me despojava daquilo que eu fazia, me equalizava numa certa frequência cujo efeito era de leveza: as ações (correr, saltar, etc) já não eram fardos, objetivos que eu levava meu corpo a realizar, mas coisas que aconteciam a/em mim porque continuavam. Também aqui, como em Brinco⁶⁸, o que se realizava eram ações sem intenções ligadas a uma narrativa, era ações para nada, o que impedia uma frequente inauguração/marcação/interrupção do andamento natural das coisas para a realização de algo que partia de um desejo muito individual e mental. Sem incorrer nestes engasgos, todo o Jogo funcionava, para mim, como um continuum, sem começo nem fim. Uma ação se ligava na outra simplesmente pelas aberturas dinâmicas que nasciam de cada movimento e pela capacidade de afetação oferecida pela constante atualização da dinâmica do grupo. Quero dizer, as ações não continuavam porque *eu* as fazia continuar, mas porque elas apresentavam uma continuidade própria. Nos instantes em que toquei essa qualidade de jogo – alguns se sustentavam, e muitos outros eram fugidios –, percebi que algo também mudava na minha relação com o externo. Assim como não havia uma preocupação com as possibilidades que eu deveria cumprir, tampouco havia preocupação com a reação e a relação com o outro. Eu já não respondia aos estímulos externos, as reações eram parte da continuidade. Eu agia sem uma *necessidade* dos outros e, no entanto, me sentia mais integrado a eles e ao espaço do que noutros momentos.

Cabe aqui, retomarmos o erotismo evocado tanto na imagem dos amantes, a que nos propúnhamos algumas vezes, quanto no pensamento sobre a pele como zona-erógena. Parece-me importante insistir na importância de um aguçamento da sensibilidade numa atividade como o Jogo (e, também, no nosso trabalho como um todo). Quero dizer que, talvez, o erotismo, no nosso trabalho, não valha apenas por uma abertura dos poros relacionais, mas que, através dessa abertura, como Bataille⁶⁹ nos propõe, pudéssemos nos direcionar a essa certa continuidade que tento descrever.

Para o autor, somos todos seres descontínuos, que é uma maneira de falar sobre nossa condição individual: "Se vocês morrerem, não sou eu que morro" (BATAILLE, 1987, p. 11). Mas, vivemos com a "nostalgia da continuidade perdida" (Ibid., p. 12). Essa é representada pelo momento de união do espermatozóide com o óvulo, sua transformação até virarem uma coisa só, uma outra coisa, que já seria então, por sua vez, um ser descontínuo. Assim, nossa

⁶⁸ Ver capítulo 1.

⁶⁹ Autor a quem recorri para buscar ampliar a noção de erotismo que, surgida em sala de trabalho, principalmente com relação ao Jogo das 6 possibilidades, eu resolvi abordar na escrita da dissertação.

busca não poderia se completar, se caracterizaria por um movimento constante, apontado para algo que, suposta e fundamentalmente, ninguém nunca pôde experienciar. O erotismo, segundo Bataille, seria aquilo que mais possibilita ao ser humano uma aproximação, um sabor dessa continuidade perdida. Tal busca seria a própria natureza do erotismo. O que me interessa neste pensamento é que, no momento de nos distanciarmos dessa separação, no próprio "ato erótico", o que acontece é um impulso rumo ao escape às representações, às formas, ao mundo previamente criado:

O que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas. Digo: a dissolução dessas formas de vida social, regular, que fundam a ordem descontínua das individualidades definidas que nós somos. Mas no erotismo, menos ainda que na reprodução, a vida descontínua não está condenada [...] a desaparecer: ela está somente posta em questão. Ela deve ser incomodada, perturbada ao máximo. Existe uma busca de continuidade, mas em princípio somente se a continuidade, que só a morte dos seres descontínuos estabeleceria definitivamente, não triunfar. Trata-se de introduzir, no interior de um mundo fundado sobre a descontinuidade, toda a continuidade de que este mundo é suscetível (Ibid., p. 14 e 15).

Se estamos condenados a viver a experiência da separação, como seres descontínuos, a morte seria então o único meio de reconstituir o "continuum" perdido. Que tipo de morte, portanto, somos capazes de experienciar sem irreversivelmente dar cabo de nossa existência? A resposta provisória e, talvez, questionável, que me ofereço, a partir de Bataille, é a seguinte: a morte – ou pelo menos um recuo, a supressão momentânea – dos predicativos, das palavras, das ideias que nos definem e que definem o mundo à nossa volta. O autor diz que "o erotismo abre para a morte. A morte abre para a negação da duração individual. (Ibid., p. 18).

Talvez seja importante dizer aqui, entretanto, que, em Bataille, o ato erótico está ligado a um movimento de transgressão do interdito, questão do qual não nos aproximamos nos Hanimais. Se no nosso trabalho havia transgressão, ela não vinha propriamente da consciência de algo proibido, mas, talvez, simplesmente através da recusa à dominação da razão e à ênfase no indivíduo, sem que isso estivesse necessariamente associado a um gesto contraventor. Também há, em Bataille, me parece, a presença muito forte do erotismo numa acepção sexual, o que não necessariamente estávamos procurando com o nosso trabalho. Nos Hanimais, tratava-se mais de um erotismo como um modo de estar extremamente receptivo e sensível aos acontecimentos, independente de sua natureza. Interessa-me, portanto, pensar o erotismo como uma abertura no/do sujeito que o projeta em direção a uma dissolução da sua

individualidade; e o aproxima (ou deseja aproximá-lo) de um modo de estar com o outro em que as fronteiras entre um e outro já não estão tão rigidamente estabelecidas.

Então eu me pergunto: Seria pretensioso demais dizer que o sentimento que me é suscitado, às vezes, no Jogo, de estar/ser junto às coisas que, no entanto, não são totalizadas numa unidade homogênea, é aquele sentimento, possível enquanto ser descontínuo que sou, de tocar a continuidade? Poderia dizer que, nesses instantes, assumi uma negação da duração individual que me levou "ao limite de todo o possível" (Ibid., p. 18), que estou no limiar de todas as coisas dadas?

Não tender à resposta rápida – no jogo e na vida – de individualizar ou homogeneizar (duas faces de uma mesma moeda) nosso modo de estar no mundo/em cena talvez seja uma tarefa difícil pela natureza da nossa formação, no seio de uma sociedade moldada por um pensamento condicionado à lógica dos objetos. No mundo binário ao qual estamos acostumados, a fuga de um nos leva unicamente ao outro, que seria seu pólo oposto. Talvez, a resposta esteja mesmo na fuga do mundo dos nomes, em direção a um modo de existência desconhecido.

Mas se, inseridos no mundo das nomeações, essa fuga não é de todo possível, ao menos nos parecia viável, nos Hanimais, uma reeducação da percepção, uma insistência no exercício de deixar-se atravessar pelos estímulos no campo das forças e intensidades, ao invés de reduzi-los ao imponente campo das representações. Kastrup, citando Rolnik, nos diz que "a subjetividade do cartógrafo é afetada pelo mundo em sua dimensão de matéria-força, e não na dimensão de matéria-forma" (Op. cit., p. 42). Este tipo de afetação nos interessa particularmente pois, do mundo que nos rodeia e nos constitui, a matéria-força é aquilo que temos ao nosso alcance, sendo material sem ser traduzível, totalmente comunicável, dominado pela razão.

Kastrup, desta vez junto com Caio Herlanin, ao comentar o trabalho do etólogo e psicanalista Daniel Stern, que estuda os processos primários de subjetivação da criança, nos apresenta o conceito de percepção amodal. Segundo Kastrup e Herlanin:

A percepção amodal funciona como uma espécie de base ou fundo da experiência perceptiva. Toda aprendizagem envolvendo as modalidades sensoriais específicas e suas relações lhe é posterior. A percepção em sua dimensão amodal não se dá por meio da visão, audição ou toque, mas sim, por meio de intensidades, formas e padrões temporais, passíveis de serem extraídos de qualquer modalidade sensorial (HERLANIN; KASTRUP, 2018, p. 123).

As modalidades amodais de percepção são aquelas que atravessam qualquer sentido: ritmos, velocidades, intensidades. Elas não são conformadas pela representação de um sentido único, são modalidades que permitem uma circulação por todos os sentidos. Os autores ressaltam a descrição de Stern relacionada à atenção do bebê:

Também atraem sua atenção as grades do berço, com formas retas, alongadas, finas e bem definidas, com caráter nítido e ritmo sequencial. Sua harmonia rápida, regular e simples contrasta com a cadência mais lenta da parede do fundo. O ritmo é apresentado como uma propriedade perceptiva amodal, no sentido em que não é exclusivo da visão, mas está presente em outros sentidos, como a audição e o tato (Ibid., p. 122 e 123).

Mover-se na percepção amodal significa deixar-se afetar pelos sentidos fora da organização das modalidades sensoriais segmentadas. Talvez não seja possível (e nem desejável) um descarte da organização modal da percepção, não se trata disso. O que me parece é que, no Jogo das 6 Possibilidades, quando ultrapasso o modo operacional racional e controlador, não só há um alargamento da percepção, mas esse alargamento também aponta para um modo de perceber que é anterior à naturalização da separação das modalidades perceptivas. Não se trata mais do que eu vejo, do que eu ouço, do que eu toco, mas de como eu recebo todas essas coisas: quase como uma música, nas dinâmicas de sua partitura de fabricação instantânea e contínua. Mesmo na velocidade, aparece uma espécie de estado contemplativo, que estabelece com as coisas relações que ultrapassam a superfície naturalizada/cristalizada da própria percepção.

Apesar de uma das 6 possibilidades propostas no Jogo ser a ação "andar", ela não era executada de maneira convencional. Ao invés disso, era como se corrêssemos mais ou menos rápido. Explico: Tatiana nos propôs uma certa maneira de nos colocar em movimento no Jogo – os joelhos flexionados e o peso do corpo, sem perder o alinhamento da coluna, pendido para frente, de modo que, por indução e necessidade de locomoção, nosso corpo se movesse para compensar o peso. Assim, uma vez iniciado o movimento, não era mais tão fácil parar⁷⁰. Essa indicação, que auxiliava em um desbloquear do movimento, em seu fluxo, fez com que a ação de andar não fosse aquela cotidiana, mas estivesse vinculada à questão das velocidades. Com efeito, quando estava em Jogo, eu experienciava as ações, encontros, surpresas, sempre como passagens. O movimento constante, a corrida interminável que caracterizava nossos jogos – muitas vezes o obstáculo era descobrir como ultrapassar o

⁷⁰ Havia, claro, a ação de parar. Esta, no entanto, não deveria funcionar como um abandono do trabalho, mas como parte da continuidade dele. A pausa como movimento.

cansaço, ou travar outras relações com ele – impedia o estabelecimento de uma percepção apegada às ideias e também aos sentidos atribuídos a elas. Acredito que a dinâmica que desenvolvemos ali ajudava bastante (pelo menos me ajudava) a agir, reagir e transformar a partir das forças e dos ritmos, daquilo que nos toca antes de qualquer captura e reconhecimento – as capturas se desfaziam na corrente de ar provocada pelo deslocamento dos nossos corpos.



Figura 18: Renata Asato, Jef Lyrio e Tatiana Motta Lima (da esquerda para a direita) momentos antes da apresentação de HHHHHHHH no Sérgio Porto, em 2017. Tatiana, como fazia às vezes, entrou, por alguns momentos, no Jogo das 6 Possibilidades. Printscreen da filmagem por Germina Coletivo.

Um dos estímulos que nos foi oferecido por Tatiana foi o de trabalharmos, no Jogo, sem abandonarmos nossa relação com o deslocamento do ar provocado por nossos corpos. Tratava-se de nossa relação com o ar, dos ventos produzidos por meu corpo ao atravessar o espaço, e da ideia de que estamos unidos por essa mesma matéria, que nos envolve, nos penetra, nos constitui: o ar era o nosso mar. Creio que esta imagem indicou um caminho fértil para nossas perguntas. O filósofo italiano Emanuele Coccia nos diz que nós, vivos, estamos misturados à atmosfera, espaço que habitamos e que nos habita; que devemos pensar

nosso estar no mundo na lógica da imersão, onde a relação de separação entre sujeito e objeto desaparece:

um ser imerso tem uma relação com o mundo não calcada na que um sujeito mantém com um objeto, mas na que uma água-viva mantém com o mar que lhe permite ser o que ela é. Não há nenhuma distinção material entre nós e o resto do mundo. (COCCIA, 2018, p. 36).

O autor também nos dá uma pista sobre como podemos pensar a noção de fluxo, e que dialoga com os problemas levantados na minha experiência em Jogo. Para ele, "um fluido não é um espaço ou um corpo definido pela ausência de resistência. [...] Fluida é a estrutura da circulação universal, o lugar onde tudo vem ao contato de tudo, e se mistura sem perder sua forma e sua substância própria." (Ibid., p. 31). Esta seria nossa própria condição de seres vivos: seres imersos, interpenetrados, partes constitutivas de um meio que é um fluido, onde as relações são levadas em conta enquanto fluxos, forças, intensidades. E, longe de diluir e igualar as singularidades num mundo sem diferenças, esta imersão preserva ainda a "substância própria" de cada coisa/ser.

Aqui, as ideias de fluxo e imersão são incompatíveis com um pensamento de separação, ao qual nos leva nosso modo de percepção racional do mundo: separação entre eu e o espaço, entre eu e o outro, entre eu e meu corpo. Isso, aparentemente, é o que se manifesta quando o Jogo "não dá certo".

O que a prática do "Jogo das 6 Possibilidades" indica é a possibilidade de uma atuação que desloque os modos de perceber e se relacionar com o mundo, desvelando outras possibilidades de conceber o "estar juntos". Nesse sentido, muitas vezes me perguntei: Uma vez "alcançado" o lugar de *convívio*, ou de *imersão*, como fazer para mantê-lo, para que não seja algo que nos visita de tempos em tempos, ao acaso, que evapora quando menos se espera? Ou, talvez fosse melhor perguntar de que maneira podemos criar condições mais favoráveis à mudança dos padrões perceptivos, possibilitando que experiências como a da *imersão* nos façam visitas mais regulares? E, talvez a pergunta guia de todas as outras para os Hanimais: De que outros modos uma atuação pode repensar as relações mais normativas entre sujeito, meio e objeto? Quais outros deslocamentos possíveis?

*

Corto o ar num zunido. Sou pássaro, sou um corpo projétil. Os outros três também correm, deslocam ar. Em conjunto, formamos belos desenhos aleatórios na trajetória dessa corrida. Uma dança imprevisível e harmônica. Se vistos de um ponto muito longe no céu, podemos parecer, às vezes, partículas em movimento browniano: o ar nos empurra, mas somos nós, também, uma espécie de gás. Um salta, outro rola, um para. Se aquele que observa resolver acompanhar somente um de nós quatro, perceberá um caminho muito singular. Cada um segue por direções perfeitamente independentes. O que não impede que se encontrem aqui e ali, mas ninguém os leva até lá. O que acontece, acontece. Isso tudo, claro, no melhor dia. Nesse caso, continuamos sem realmente saber o que de fato nos faz seguir: uma força interna-externa oculta, o motor primordial de tudo: uma vez acionado, somos levados a fazer o que quer que esteja jorrando dessa fonte misteriosa. Separados, porém juntos. Elevando ao máximo o paradoxo da experiência terrena. Uma comunidade de eremitas. Qual é o coletivo de ermitão?

*



Figura 19: Renata Asato, Tatiana Motta Lima, Leonardo Samarino, Jef Lyrio e Bruna Trindade (da esquerda para a direita).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Do último encontro dos Hanimais Hestranhos até hoje, vivi algumas outras experiências com o teatro. Experiências muito distintas entre si, desde o conteúdo articulado nas criações e o modo como o trabalho de atuação foi abordado, até o conjunto de artistas e profissionais envolvidos em cada projeto. Desses encontros, reafirmei algumas ideias que se formavam para mim na época dos Hanimais, ou mesmo antes disso.

A primeira delas é que o aprendizado – e, neste sentido, a (trans)formação – mais profundo acontece na (e a partir da) realização dos encontros. A convivência com o outro, a reunião de universos e trajetórias diversas, o contato com a alteridade e, a partir daí, os agenciamentos e operações que se tornam necessários, são fatores que nos colocam em movimento. Dos encontros surgem coisas belas, mas também despontam desafios. Se formos capazes de vivê-los na conservação de nossa vulnerabilidade – ou seja, com abertura, receptividade –, podemos ser afetados pelas forças inexplicáveis que ali circulam; e o que levamos dessa experiência não se resume às representações que atribuímos a ela, mas o que sentimos, aquilo que nos afetou, torna-se alguma coisa cuja tradução em palavras é quase impossível. Estas sensações podem ser incômodas, quanto menos reconhecíveis ou dentro do nosso universo se encontram. É isso, como diz Suely Rolnik, que "mobiliza e impulsiona a potência de criação, na medida em que nos coloca em crise e nos impõe a necessidade de criarmos formas de expressão para as sensações intransmissíveis por meio das representações de que dispomos" (ROLNIK, 2016, p. 13). Somos impelidos a provocar mudanças nos nossos modos de pensar e agir "de modo a transformar a paisagem subjetiva e objetiva" (Ibid.).

Cada um dos processos que vivi depois dos Hanimais ressaltou, para mim, a potência dos encontros nesse lugar. Algo que se desdobra, se desenvolve e se aprofunda quanto maior o tempo de convivência e/ou quanto maior a intensidade da experiência que se vive juntos. Talvez, por isso o teatro ainda sobreviva. Talvez, por isso a insistência nos grupos continuados de criação e pesquisa em artes da cena ainda seja um ato de resistência. Talvez por isso eu tenha resolvido escrever este trabalho: como uma tentativa de mobilizar, de dar forma, de transformar ou traduzir aquilo que desestabilizou o que eu havia instituído como norma no meu teatro (e, por tabela, na minha vida) – desde os "pequenos milagres", como diz Tatiana, pelos quais eu passei, e aqueles que presenciei, até os insistentes bloqueios que não cessaram de aparecer no meu trabalho. Coisas que (ainda?) não sei totalmente explicar e que, por isso mesmo, acendem minha curiosidade e me impulsionam a fazer algo delas, com elas;

por exemplo, escrever.

A outra ideia que foi reavivada com os processos artísticos pós Hanimais é a de que a investigação que realizamos neste grupo de pesquisa não é necessariamente aplicável em outras criações. Pesquisávamos determinadas perguntas que não são comuns a todos os processos e, dessas perguntas, nasceram experiências atorais, cênicas, estéticas., Outros processos devem buscar suas perguntas e, assim, modos de atuar que convenham aos parâmetros de suas criações. Sim, eu podia recorrer a algumas estratégias utilizadas nos HH para trazer minha atenção ao que estava fazendo, ou para sair de certos lugares comuns de ação, por exemplo. Entretanto, mesmo nos Hanimais, as formas de fazer eram apenas meios e não fins, como Tatiana insistia em reforçar. A busca era pelo fluxo de vida, e, assim, não havia fixação em determinados modos de fazer; Tatiana falava das formas, das maneiras de fazer e dos exercícios como estratégias, realçando o seu caráter investigativo e continuamente direcionado ao desconhecido. O que levo comigo para todos os trabalhos é, antes, esta busca. Senti-me, nestas outras criações, por outro lado, mais amadurecido como ator – no mínimo, eu percebo melhor as variações constantes daquilo que acontece comigo e na cena, eu demoro menos tempo para perceber quando estou com algum tipo de bloqueio e consigo compreender mais frequentemente os motivos ou os lugares do bloqueio, ainda que não saiba necessariamente como operar para liberá-los –, o que só foi possível, acredito, pela continuidade, aprofundamento e insistência presentes na condução de Tatiana e nos desejos renovados dos atores e atrizes dos HH..

Tentei abordar, nesta dissertação, alguns tópicos sobre o trabalho de atuação que investigamos no nosso grupo de pesquisa. O que dividi em três grandes temas – a vida na forma, o tempo e o silêncio e a ideia de convivência ou comunhão –, na verdade, todos são pontos implicados um no outro. Só fiz essa subdivisão para facilitar a minha análise, pois a impressão que tenho é a de que quando tocávamos uma qualidade de atuação que nos interessava, as dimensões destes três temas apareciam de uma só vez, compondo as camadas de um mesmo trabalho.

Se eu tivesse que destacar o que, de nossa pesquisa, continua ressoando, de alguma forma, em mim, além da memória no corpo – essa que faz com que eu entre em cena, hoje, carregando as marcas invisíveis das nossas experiências, sentindo-me mais maduro –, eu diria que é sua dimensão político pedagógica. Dos constantes encontros com Tatiana, Bruna, Leonardo, Renata e Matheus, saí me indagando: em que tipo de atuação me interessa investir daqui para frente? Certamente, não sinto desejo de reproduzir as mesmas formas de agir a que estamos repetidamente sujeitos na nossa vida comum. Interessa-me muito mais uma atuação

que possa inscrever ações outras no mundo, que não as que dominam nossos sentidos no dia a dia pois se replicam ao nível de uma saturação. Como nos Hanimais, me atrai uma investigação de ator que carrega em si a intenção de um refazimento, diante do mundo, do indivíduo implicado na atuação; uma reorganização que não se restringe ao teatro, ou à sala de ensaio, mas rompe suas fronteiras encontrando a vida cotidiana. Com frequência, na minha rotina, faço o exercício de perceber como estão meus pensamentos agora, ou como está minha atenção hoje, como herança do processo com os Hanimais. A prática de autopercepção opera como uma prática de cuidado, ampliando a consciência do nosso modo de estar no mundo e dos padrões que repetimos automaticamente. Amplia-se também, nesse movimento, a consciência das forças que predominantemente constroem as formas de nossa vida social.

O trabalho político pedagógico também não se encerra naqueles que atuam, mas chega nos que participam da experiência cênica como observadores, recepção, público que, no confronto com a criação proposta, são convocados, em alguma medida, só para começar, a transformar o olhar com que observam e a qualidade da atenção que dispensam.

Desse modo, nos interessava um trabalho onde, ao invés da hiperatenção, da atenção multfragmentada – regime atencional cada vez mais dominante no nosso mundo tecnológico –, ao invés da necessidade de preencher nosso tempo com tarefas e/ou explicações, pudéssemos nos inclinar em direção a um tempo de contemplação, ao confronto com o vazio e com o silêncio. Ao invés de uma atuação produtiva, rentável, que serve para algo, uma atuação improdutiva, inútil, que não vai nos dar nada em troca: nenhum objeto a consumir. Ao invés de uma atuação segura, que impõe certezas, que deseja a completude, uma atuação que inclui nossas debilidades, falhas e dúvidas. Ao invés de uma atuação demasiadamente ativa, uma atuação mais receptiva. Ao invés da ideia de um indivíduo separado do mundo, a dissolução dessas dualidades – interno/externo, indivíduo/coletivo, pensamento/ação –, uma atuação que nasce em comunhão com todas as coisas.

Não sei se consegui, neste trabalho, colocar em palavras a experiência rigorosa e sensível da perseguição por essas qualidades de atuação. O esforço, no entanto, me possibilitou, ao menos, uma escrita que, se não traduz a experiência, cria linhas paralelas à ela, com quem se relaciona diretamente. O que se encontra neste texto é fruto do desejo de dar vazão ao que continua a pulsar em mim da vivência com os HH, desde as vívidas memórias até as incansáveis perguntas que não me abandonaram e das quais não sei as respostas. Perguntas como as de Beckett, "onde agora, quando agora, quem agora" (BECKETT, 1989, p.5) ou, seria melhor, que atuação agora? Vivem em mim as perguntas sobre como chegar a um corpo liberado, vivo, e sei que elas só podem ser respondidas dentro

de cada contexto específico. Não acredito, portanto, tê-las respondido aqui, apenas levantei algumas possibilidades partindo de nossa experiência, e trouxe com isso, espero, matérias e materiais para a reflexão. Por esse motivo, nestas considerações finais, não hei de chegar a conclusão alguma, uma vez que, ainda suspensas no ar, estas perguntas continuam a me interpelar, no que parece ser um processo sem fim.

Continuo, daqui pra frente, interessado nas atuações hestranhas, ou seja, como já disse em algum momento no decorrer deste texto, atuações que produzem desvios nos nossos modos mais naturalizados de ser e agir. E confio neste tipo de hestranheza como uma ação política e uma provocação social e estética, como reiteração da impossibilidade de nos definirmos completamente, uma indefinição que sustenta o mistério de estarmos vivos.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Fábio de Souza. Samuel Beckett: o silêncio possível. São Paulo: Ateliê, 2001.
- ANTUNES, Arnaldo. "As Coisas". In: Qualquer. Rosa Celeste, 2006. Faixa 12.
- ARENDT, Hanna. A Condição Humana. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- BARROS, Manoel de. Memórias inventadas: a infância. São Paulo: Planeta, 2003.
- _____. Memórias inventadas: a terceira infância. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2008.
- _____. Livro sobre nada. Rio de Janeiro : Alfaguara, 2016.
- BATAILLE, Georges. O erotismo. Porto Alegre : L&PM, 1987.
- BECKETT, Samuel. O Inominável. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- _____. Malone morre. Tradução Paulo Leminski. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- _____. Act without words II. In: Collected Shorter Plays. Nova Iorque: Groovepress, 1984.
- BOGART, A.; LANDAU, T. O Livro dos Viewpoints: um guia prático para viewpoints e composição. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Revista Brasileira de Educação, (jan-abr), 2002, nº 19. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbedu/a/Ycc5QDzZKcYVspCNspZVDxC/?format=pdf&lang=pt>
- CAGE, John. Silence. Hanover: Wesleyan Paperback, 1973.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. Perspectivismo e multinaturalismo na América indígena. In: O que nos faz pensar, [S.l.], v. 14, n. 18, p. 225-254, sep. 2004. ISSN 0104-6675. Disponível em: <<http://www.oquenosfazpensar.fil.puc-rio.br/index.php/oqnfpa/article/view/197>>.
- CICERO, Antonio. A cidade e os livros. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- COCCIA, Emanuele. A Vida Das Plantas: uma metafísica da mistura. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2018. 159 p.
- CRAIG, Gordon. O ator e a supermarionete. Sala Preta, vol. 12, n. 1, jun 2012, p. 101-124.
- DELEUZE, Gilles. Sobre teatro: Um manifesto de menos; O esgotado / Gilles Deleuze; tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu, Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Mil Platôs. Vol. 3. São Paulo: Editora 34, 2012 (2ª edição).
- _____. Mil Platôs. Vol. 4. São Paulo: Editora 34, 2012 (2ª edição).

DIDI-HUBERMAN, Georges. Quando as imagens tocam o real. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 206-219, 2012.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. In: Revista Contrapontos – Eletrônica – vol. 10 – nº 3, (set-dez) 2010.

FERRACINI, Renato. Presença e Vida. Corpos em arte. In: Anais da VII Reunião Científica da Abrace. Belo Horizonte. Portal Abrace: Portal Abrace, 2013. Disponível em: http://www.portalabrace.org/viireuniao/tfc/FERRACINI_Renato.pdf

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Por uma política de ruminação em tempos de dispersão hiperconectada. Youtube, 20/12/2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=iGnl3ZTjhGU>

GIL, JOSÉ. O Devoir-Eu de Fernando Pessoa. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2010.

GROSSMAN, Evelyne. Corpos hipersensíveis: para além da diferença dos sexos. Rio de Janeiro: Zazie edições, 2016.

GROTOWSKI, Jerzy [1965]. Em busca de um teatro pobre. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.). O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

_____ [1969] Exercícios. In: FLASZEN, Ludwik; POLLASTRELLI, Carla (orgs.). O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969. São Paulo: Perspectiva: SESC; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

HAN, Byung-Chul. Sociedade do cansaço. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

JULLIEN, François. Tratado de la eficacia. Buenos Aires: Perfil, 1998.

KASTRUP, Virgínia; PASSOS, Eduardo; ESCÓSSIA, Liliana da (orgs.). Pistas do método da cartografia: pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2020. 207 p.

KASTRUP, Virgínia; FERNANDES, Caio Herlanin. A atenção conjunta e o bebê cartógrafo: a cognição no plano dos afetos. Ayvu, Rev. Psicol., v. 05, n. 01, p. 117-139, 2018.

KRENAK, Aílton. A vida não é útil. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

LAGES, Leonardo Samarino. Modos de presença no teatro tardio de Samuel Beckett. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 186 p. 2019.

LEVY, Tatiana Salem. A Experiência do fora. Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.

MBEMBE, Achille. Crítica da Razão Negra. Portugal: Antígona, 2014. 306 p.

MERLEAU-PONTY, Maurice. O visível e o invisível. São Paulo: Perspectiva, 2014.

MOTTA LIMA, Tatiana. A Noção de escuta: afetos, exemplos e reflexões. Ilinx. Revista do Lume, Campinas, N.2, nov, p.1 a 19, 2012.

_____ Atenção, porosidade e vetorização: por onde anda o ator contemporâneo? Revista Subtexto, n. 6, p. 27-36, dez. 2009.

_____ [2016] Beckett, pedagogo do ator: práticas de esgotamento. Sala Preta, 16(2), 5-23.

_____ Palavras Praticadas: o percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959 - 1974. São Paulo: Perspectiva, 2012. 437 p.

_____ Uma corrida tal que somos capazes de olhar calmamente em volta: repensando a noção de ação no trabalho do ator/atriz. PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG, [S. l.], p. 248–261, 2018.

NANCY, Jean Luc. A pele essencial. O Percevejo Online, portal de periódicos PPGAC/UNIRIO. Vol. 06. Número 01, Janeiro-Junho, 2014 | p. 01-12

NOVARINA, Valère. Carta aos atores e para Louis de Funès. Ed. 7Letras, 2009.

OHNO, Kazuo. Treino e(m) poema. São Paulo: n-1 edições, 2016.

PAPÁ, Carlos. Carlos Papá no Selvagem 2019. Youtube, 10/02/2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=o8LYj9mqr4o>

PASSÔ, Grace. Vaga Carne. Belo Horizonte: Javali, 1ª edição, 2018. 80p.

PESSOA, Fernando. Livro do Desassossego. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PELBART, Peter Pál. Vida Capital: Ensaio de Biopolítica. São Paulo: Iluminuras, 2011. 247p.

QUILICI, Cassiano. O Ator-Performer e as poéticas da transformação de si. São Paulo: Annablume, 1ª edição, 2015. 228 p.

ROLNIK, Suely. Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo. 2ª edição, Porto Alegre, Sulina; Editora da UFRGS, 2016.

_____ Esferas da insurreição - notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SAFATLE, Vladimir. O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SONTAG, Susan. Estética do silêncio. In. A vontade radical. São Paulo: Editora Schwarcz Ltda, 1987.

SOUZA, Bruna Alves Peixoto de. Este corpo: meio oca, meio oco. Monografia (Curso de Atuação Cênica) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO. Rio de Janeiro, 53 p. 2018.

TAVARES, Gonçalo M. Atlas do corpo e da imaginação: teoria, fragmentos e imagens. Porto Alegre: Dublinense, 2021. 528 p.

ANEXO I

HISTÓRICO DE REALIZAÇÕES DO GRUPO

Apresentações:

A Mulher Que Virou Planta

17/08/2019 a 15/09/2019 - Rampa, Lugar de Criação. Primeira temporada. (RJ)

01/11/2019 - Festival Corpos Críticos. (RJ)

16/11/2019 e 17/11/2019 - Rampa, Lugar de Criação.(RJ)

Hentre Hos Hanimais Hestranhos Heu Hescolho Hos Humanos

24/11/2017 – Seminário "Em Cia de Samuel Beckett", no Espaço Cultural Municipal Sérgio Porto (RJ).

Direção: Tatiana Motta Lima

Elenco: Bruna Trindade, Jef Lyrio, Leonardo Samarino e Renata Asato.

08/11/2017 – Seminário “CRIA 2017: Corpo e palavra”, no Auditório da Escola de Belas Artes/UFMG (MG).

Direção: Tatiana Motta Lima

Elenco: Bruna Trindade, Jef Lyrio, Leonardo Samarino e Renata Asato.

15/08/2017 – FITU (Festival Integrado de Teatro da UNIRIO), na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (RJ).

Direção: Tatiana Motta Lima

Elenco: Bruna Trindade, Jef Lyrio, Leonardo Samarino e Renata Asato.

28/10/2016 – Seminário “Artes da Cena e Práticas Contemplativas”, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (RJ).

Direção: Tatiana Motta Lima

Elenco: Bruna Trindade, Jef Lyrio, Leonardo Samarino e Renata Asato.

25/05/2016 – Seminário “CRIA 2016 - Corpo e Cena: para além da técnica”, realizado na Escola de Belas Artes da UFMG (MG).

Direção: Tatiana Motta Lima

Elenco: Jef Lyrio, Leonardo Samarino e Matheus Gomes da Costa.

Comunicações:

24/06/16 – Comunicação sobre as pesquisas desenvolvidas pelos Hanimais Hestranhos no “I Encontro de Pesquisa Artes do Movimento”, na UNIRIO, Rio de Janeiro.

Tatiana Motta Lima, Jef Lyrio, Leonardo Samarino e Matheus Gomes da Costa.

Palestras:

03/10/18 - “Corpo instável: traduzindo em cena o corpo beckettiano”

Em: “Samuel Beckett e tradução: teatro, prosa, música, corpo e performance” na UFSC. Link do artigo:

Leonardo Samarino

07/11/17 – Palestra “O texto e a canção como um chamado para outras vozes: ecos do si e do fora do si”

Em: Seminário "CRIA: Corpo e Palavra" na UFMG.

Tatiana Motta Lima

23/05/16 - Palestra “Beckett pedagogo: práticas de esgotamento para o ator”

Em: Seminário “CRIA - Corpo e Cena: para além da técnica” na UFMG.

Tatiana Motta Lima

Palestra - Performance - Piloto

21/09/18 – “Falar O Inominável: oralidade e subjetividade no trabalho do ator a partir do romance de Beckett”.

No: Colóquio “Samuel Beckett: linguagem, palavra e silêncio” na UFF.

Tatiana Motta Lima e Bruna Trindade

ANEXO II

I - Encontrei-me neste mundo certo dia, que não sei qual foi, e até ali, desde que evidentemente nascera, tinha vivido sem sentir. Se perguntei onde estava, todos me enganaram e todos se contradiziam. Se pedi que me dissessem o que faria, todos me falaram falso, e cada um me disse uma coisa sua. Se, de não saber, parei no caminho, todos pasmaram que eu não seguisse para onde ninguém sabia o que estava, ou não voltasse para trás – eu, que desperto na encruzilhada, não sabia de onde viera. Vi que estava em cena e não sabia o papel que os outros diziam logo, sem o saberem também. Vi que estava vestido de pagem, e não me deram a rainha, culpando-me de a não ter. Vi que tinha nas mãos a mensagem que entregar, e quando lhes disse que o papel estava branco, riram-se de mim. E ainda não sei se riram porque todos os papéis estão brancos, ou porque todas as mensagens se adivinham. Por fim sentei-me na pedra da encruzilhada e comecei, a sós comigo, a fazer barcos de papel.

II - Nada tenho que dizer. Que há (- de alguém) confessar que valha ou que sirva? O que nos sucedeu, ou sucedeu a toda gente ou só a nós; num caso não é novidade, e no outro não é de compreender. O que confesso não tem importância, pois nada tem importância. Faço paisagens com o que sinto. Faço férias das sensações. Compreendo bem as bordadoras por magoa e as que fazem meia porque há vida. Minha tia velha fazia paciências durante o infinito do serão. Essas confissões de sentir são paciências minhas. Não as interpreto, como quem usasse cartas para saber o destino. Não as ausculto, porque nas paciências as cartas não têm propriamente valia. Desenrolo-me como uma meada multicolor, ou faço comigo figuras de cordel, como as que se tecem nas mãos espetadas e se passam de umas crianças para as outras. Cuido só que o polegar não falhe o laço que lhe compete. Depois viro a mão e a imagem fica diferente. E recomeço.

IV - Depois que as últimas chuvas deixaram o céu e ficaram na terra – céu limpo, terra úmida e espelhenta – a clareza maior da vida que com o azul voltou ao alto, e na frescura de ter havido água se alegrou em baixo, deixou um céu próprio nas almas, uma frescura sua nos corações. Somos, por pouco que o queiramos, servos da hora e das suas cores e formas, súditos do céu e da terra. Aquele de nós que mais se embrenha em si mesmo, desprezando o que o cerca, esse mesmo se não embrenha pelos mesmos caminhos quando chove do que quando o céu está bom. Obscuras transformações, sentidas talvez só no íntimo dos sentimentos abstratos, se operam porque chove ou deixou de chover, se sentem sem que se sintam porque sem sentir o tempo se sentiu. Cada um de nós é vários, é muitos, é uma prolixidade de si mesmos. Por isso aquele que despreza o ambiente não é o mesmo que dele se alegra ou padece. Na vasta colônia do nosso ser há gente de muitas espécies, pensando e sentindo diferentemente. Nesse mesmo momento, em que escrevo, num intervalo legítimo do trabalho hoje escasso, estas poucas palavras de impressão, sou o que as escreve atentamente, sou o que está contente de não ter nesta hora de trabalhar, sou o que está vendo o céu lá fora, invisível de aqui, sou o que está pensando isto tudo, sou o que sente o corpo contente e as mãos vagamente frias. E todo esse mundo meu de gente entre si alheia projetada, como uma multidão diversa mais compacta, uma sombra única.

V - Se eu fora outro, penso, este seria para mim um dia feliz, pois o sentiria sem pensar nele. Concluiria com uma alegria de antecipação o meu trabalho normal – aquele que me é monotonamente anormal todos os dias. Tomaria o carro com amigos combinados. Jantaríamos em pleno fim de sol, entre hortas. A alegria em que estaríamos seria parte da paisagem, e por todos, quantos nos vissem, reconhecida como de ali. Como, porém, sou eu, gozo um pouco o pouco que é imaginar-me esse outro. Sim, logo ele-eu, sob pareira ou árvore, comerá o dobro do que sei comer, beberá o dobro do que ousa beber, rirá o dobro do que posso pensar em rir. Logo ele, eu agora. Sim, um momento fui outro: vi, vivi, em outrem, essa alegria humilde e humana de existir como animal em mangas de camisa. Grande dia que em fez sonhar assim! É tudo azul e sublime no alto como o meu sonho efêmero de ser caixeiro de praça com saúde em não sei que férias de fim de dia.

VI - Onde está Deus, mesmo que não exista? Quero rezar e chorar, arrepende-me de crimes que não cometi, gozar ser perdoado como uma carícia não propriamente materna. Um regaço para chorar, mas um regaço enorme, sem forma, espaçoso como uma noite de verão, e contudo próximo, quente, feminino, ao pé de uma lareira qualquer... Poder ali chorar coisas impensáveis, falências que nem sei quais são, ternuras de coisas inexistentes, e grandes dúvidas arrepiadas de não sei qual futuro... Uma infância nova, uma ama velha outra vez, e um leito pequeno onde acabe por dormir, entre contos que embalam, mal ouvidos, com uma atenção que se torna morna, de perigos que penetravam em jovens cabelos louros, como o trigo... E tudo isso muito grande, muito eterno, definitivo para sempre, da estatura única de Deus, lá no fundo triste e sonolento da realidade última das coisas. Um colo ou um berço ou um braço quente em torno do meu pescoço... Uma voz que canta baixo e parece querer fazer-me chorar... O ruído de lume na lareira... Um calor no inverno... Um extravio morno da minha consciência... E depois sem som, um sonho calmo n'um espaço enorme, com a lua rodando entre estrelas.

①

...prefiro assim, o que assim, ah vocês sabem, quem vocês, deve ser a assistência, vejam há uma assistência, é um espetáculo, paga-se por um lugar e se espera, ou talvez seja gratuito, deve ser gratuito, um espetáculo gratuito, espera-se que isso comece, o quê isso, o espetáculo, espera-se que o espetáculo comece, o espetáculo gratuito, ou talvez seja obrigatório, um espetáculo obrigatório, espera-se que isso comece, o espetáculo obrigatório, é demorado, ouve-se uma voz, talvez seja um recitativo, é isso o espetáculo, alguém que recita, trechos escolhidos, provados, seguros, uma vespéral poética, ou que improvisa, mal se ouve, é isso o espetáculo, não se pode sair, tem-se medo de sair, aliás talvez seja pior, arranja-se como se pode, fazem-se conjecturas, chega-se cedo demais, aqui era preciso um latim, isso apenas começa, isso ainda não começou, ele ainda faz o prelúdio, limpa a garganta, sozinho no seu camarote, vai mostrar-se, vai começar, ou é o diretor, dá suas instruções, suas últimas indicações, a cortina vai subir, isso é o espetáculo, esperar o espetáculo, ao som de um murmúrio, raciocina-se, será uma voz afinal de contas, talvez seja o ar, subindo, descendo, estirando-se, turbilhonando-se, buscando uma saída em meio aos obstáculos, e onde estão os outros espectadores, não havíamos notado, na tensão da espera, que estamos sozinhos à espera, é isso o espetáculo, esperar sozinho, no ar inquieto, que isso comece, que alguma coisa comece, que haja alguma outra coisa além de nós mesmos, que pudéssemos sair, que não tivéssemos mais medo, que refletíssemos, talvez sejamos cegos, somos sem dúvida surdos...

③

Há eu, eu o sinto, sim, confesso-o, inclino-me. Há eu, é preciso, melhor assim, não teria dito, não o direi sempre, aproveito-me disso, de dever dizer, é uma maneira de falar, que há eu, de um lado, e esse ruído, do outro, disso nunca duvidei, não, sejamos lógicos, isso jamais foi motivo de dúvida, esse ruído, do outro, se há outro, seria essa sem dúvida a matéria da próxima deliberação, quero dizer que é tempo de tratar dessa questão a fundo, com a cabeça fria, resumo, agora que estou aí sou eu quem resumirá, sou eu quem dirá e sou eu quem dirá isso que teria dito, vai ser alegre, resumo, eu e esse ruído, não vejo nada mais no momento, mas acabo apenas de entrar em função, eu e esse ruído, e quando seria isso, não me interromperéis, procuro fazer o melhor, repito, eu e esse ruído, duas coisas, sobre as quais, invertendo a ordem natural, parece enfim sabido, entre outras coisas, o que se segue, isto é, de um lado, quanto ao ruído, não foi possível até agora determinar com certeza, nem mesmo com verossimilhança, o que é, como ruído, nem como chega até mim, nem porque órgão é emitido, nem porque órgão percebido, nem porque inteligência apreendido, nas suas linhas gerais, e, por outro lado, quanto a mim, vai demorar mais, quanto a mim, vai ser alegre, que não foi dado ainda estabelecer com o menor grau de precisão o que sou, onde estou, se sou palavras entre palavras, ou se sou o silêncio no silêncio, para lembrar apenas duas hipóteses lançadas sobre o assunto, embora para dizer a verdade o silêncio não se fez notar muito até agora, mas não se deve prestar atenção nas aparências.

⑤

Acreditam eles que eu acredito que sou eu quem fala? Isso também é deles. Para me fazer acreditar que tenho um eu meu e que posso falar dele, como eles do seu. É ainda uma armadilha, para que eu me veja de repente, errac, entre os vivos. É o meio de me enganar que eles deviam ter me explicado mal. Eles não terão jamais razão, com a minha idiotice. Por que me falam assim? Talvez que ao atravessar-me certas coisas mudem, as coisas importantes, e que quanto a isso eles nada possam. Acreditam que eu acredito que sou eu quem faz essas perguntas? Também isso é deles. Um tanto adulterado, talvez. Não digo que não seja o bom método. Não digo que eles não acabem por vencer-me. Eu bem que gostaria, para que me deixassem. É essa caça que é fatigante, esses encurralamentos intermináveis. As imagens, eles imaginam que forçando as imagens acabarão por fazer-me cair no engodo. Como as mães que assobiam para que o bebê não apanhe uma nefrite.

⑥

A partir do momento que o silêncio se rompe, dessa maneira, isso só pode ser uma coisa. Ordens, preces, ameaças, elogios, censuras, razões. Elogios, sim, já me disseram que eu fazia progressos. Está bem, meu rapaz, isso basta por hoje, volta para a tua noite e até amanhã. E eis-me aqui, com minha barba branca, sentado entre as crianças, dizendo qualquer coisa, com medo de ser espancado. Morrerei no primeiro ano ginásial, cheio de anos e de castigos, tenho voltado a ser muito pequeno, como quando tinha futuro, as pernas nuas, com minha velha blusa preta, molhando as calças. Aluno, pela milésima vigésima Quinta vez, o que é um mamífero? E eu cairei mortinho da silva, consumido pelos rudimentos. Mas terei feito progressos, me disseram eles, só que não o bastante, não o bastante. Ah. Onde estava eu, quanto aos meus deveres? Esqueço-me. Eis o que foi fatal para o meu desenvolvimento, minha falta de memória. É verdade. Aluno, repita comigo. O homem é um mamífero superior. Eu não podia. Sempre questão de mamíferos, nessa coleção de animais. Eu espero minha vez. Sim, não desespero, feitas as contas, de chamar a atenção deles para meu caso, um dia, vejam, deve ter havido erro, compreende-se, eu compreendi, mas é minha vez, também tenho o direito de ser reconhecido impossível, parece-me. Isso não acabará nunca, inútil ter ilusões, sim sim, eles verão, depois de mim estará acabado, eles se desinteressarão, dirão, Tudo isso não existe, contaram-nos histórias, contaram-lhe histórias, somos todos inocentes, basta. Inocentes de quê, ninguém sabe ao certo, de querer saber, de querer poder, de todo esse ruído, em torno de nada, para nada, dessa longa ofensa ao silêncio em que todos se banham, não se procura mais sabê-lo, o que ela cobre, essa inocência em que caímos, ela cobre tudo, todas as faltas, portanto as perguntas, ela põe fim às perguntas. Então estará acabado, graças a mim estará acabado, eles se irão, um a um, ou cairão, se deixarão cair, ali onde estão, não se mexerão mais, graças a mim, que não terei compreendido nada, de tudo que eles acreditaram que devia dizer, nada

podido fazer de tudo que eles acreditaram querer que eu fizesse, e o silêncio descera novamente sobre nós, pousará, como sobre a arena, após os massacres, a areia em pó.

④

O senhor. Ah, sim, certas coisas, feitas por mim, acreditando fazer bem, cheio de dúvidas, rouco de fadiga, eu me lembro delas, nem sempre as mesmas. Mas quanto a tratar essa questão um pouco a fundo, não pensei nunca nisso. E se penso agora, é que minha própria história, desespero de alcançá-la. Um momento de desânimo, a aproveitar. Meu senhor portanto, supondo-o único à minha imagem, quer-me bem, o pobre, quer o meu bem, e se não tem o ar de fazer muita coisa para não se decepcionar, é que não há muita coisa a fazer, que digo, é que não há nada a fazer, senão ele teria feito, deve ser assim, meu bom senhor, meu poderoso senhor, há muito tempo, o pobre. Outra hipótese: ele fez o necessário, sua vontade está feita no que me concerne (talvez ele tenha outros protegidos) e eu não sei. Caso um e dois. Vou deter-me um pouco no primeiro, se puder. Em seguida me curvarei sobre o segundo, se ainda estiver de pé. Mas ocupa-te dele logo, meu caro, senão vais esquecer. Ei-lo portanto desolado, o infeliz, minha culpa, que nada tem para fazer quando tanto quer fazer, ele que tem o hábito de mandar, e de ser obedecido. Quero que estejas bem, ouves, eis o que ele não cessa de me repetir. E eu de responder, numa atitude respeitosa, Eu também, meu príncipe. Digo isso para dar-lhe prazer, ele tem o ar tão infeliz. Enfim, se era para ter má sorte, ele realmente a teve. Com certeza não me escolheu, não se escolhe sempre o ilota que se quer. O que ele quer dizer por bem, meu bem, é toda uma história. Ele é capaz de querer que eu esteja contente, isso se viu, parece. Ou que eu sirva para alguma coisa. Ou as duas coisas ao mesmo tempo, numa mistura inacreditável. Um pouco mais de franqueza de sua parte, ele que tem naturalmente a iniciativa, e isso talvez fosse melhor, tanto de seu ponto de vista como do ponto de vista que me atribui. Que ele se explique, por fim. Que ele me faça saber de uma vez por todas precisamente o que quer de mim, para mim. O que ele quer é o meu bem, eu sei, afinal eu digo, na esperança de levá-lo a melhores sentimentos, se ele existe e, existindo, me escuta. Mas qual, deve haver

vários. O supremo, talvez. Enfim, que ele me esclareça, é tudo o que lhe peço, para que eu tenha pelo menos a satisfação de saber em que deixo a desejar. Mas talvez eu esteja errado em acusá-lo, meu bom senhor, ele talvez não esteja só como eu, meu bom senhor, não seja livre como eu, mas associado a outros, todos tão bons quanto ele, querendo meu bem como ele, mas tendo sobre isso pontos de vista divergentes. Todos os dias, lá em cima, nos dias, várias vezes por dia, desde a hora convencionada até a hora convencionada, tudo estando convencionado exceto o que é conveniente fazer de mim, eles se reúnem, para tratar de mim. Que durante esse tempo eu continue a ser o que sempre fui, isso é preferível sem dúvida a uma decisão capenga, tomada quem sabe apenas por uma maioria absoluta, ou resultante de um vil segundo escrutínio. Ora, uma sugestão, enquanto penso, antes de empregar-me melhor. E se eles me libertassem, cansados de tanta luta? Talvez isso me fizesse bem. Não vejo como. Poderia talvez calar-me, definitivamente. Não, tudo isso não é sério, estou livre, abandonado. Eis aqui o que de novo deita tudo a perder.

8

Eis por fim alguma coisa que dá a idéia da minha situação. Deram-me um castigo, ao nascer talvez, para me punir por ter nascido talvez, ou sem razão especial, porque não me amam, e esqueci em que consiste ele. Mas me terá sido especificado alguma vez? Aperta, meu amigo, aperta bem, não abuses, mas aperta mais um pouco, trata-se de ti talvez. Algumas vezes me trato de tu, se sou eu quem fala. Chegas talvez ao fim. Depois de dez mil palavras? De qualquer modo há um fim, depois haverá outros. Falar comigo, nunca falei comigo o suficiente, não escutei o suficiente, não respondi o suficiente, não me consolei o suficiente, falei com meu senhor, procurei ouvir as palavras de meu senhor, nunca chegadas. Está bem, minha criança, está bem, meu filho, podes parar, estás livre, podes ir, estás liberado, estás perdoado, nunca chegadas. Meu senhor. Eis um filão que é preciso não perder de vista. Mas no momento estou no – na realidade talvez sejam vários, todo um consórcio de tiranos, divididos entre si no que me concerne, deliberando desde um bom pedaço de eternidade, escutando-me de tempos em tempos, depois indo comer e jogar cartas, em segredo, a expensas do governo, à minha revelia, será preciso esclarecer – castigo, que sem ofender posso comparar, parece-me, a esta lição abandonada depressa demais, inconsideradamente demais... abandonada, dizendo-me que, se tenho um castigo a fazer, é porque não soube minha lição, e que quando tiver terminado meu castigo terei ainda que dizer minha lição, e que só então terei o direito de ficar tranquilamente em meu canto, babando e vivendo, a boca fechada, a língua inerte, distante de qualquer perturbação, qualquer ruído, com a consciência tranquila, isto é, vazia. Mas isso não me faz avançar grande coisa. Curiosa idéia, aliás, e muito discutível, essa de uma tarefa a realizar, antes de poder estar tranquilo.

3

Inútil contar histórias a si mesmo, para passar o tempo, as histórias não fazem passar o tempo, nada o faz passar, isso não importa, é assim que se contam histórias, depois contamos a nós mesmos qualquer coisa, dizendo, Não são mais histórias, quando continuam sendo sempre histórias, isso foi sempre seja lá o que for, sempre contamos a nós mesmos seja lá o que for, desde o mais remoto dos tempos, não, um pouco mais de longe que isso, sempre a mesma coisa, para passar o tempo, depois, não passando o tempo, para nada, querendo parar, não podendo parar, buscando por que, por que essa necessidade de falar, essa necessidade de parar, essa impossibilidade de parar, descobrindo por que, não descobrindo mais, descobrindo, não descobrindo mais, não buscando mais, buscando ainda, descobrindo ainda, não descobrindo mais, não buscando mais, buscando ainda, não descobrindo nada, descobrindo enfim, não descobrindo mais, falando sempre, sedento sempre, buscando sempre, não buscando mais, falando sempre, buscando ainda, perguntando-se o quê, de que se trata, buscando aquilo que se busca, exclamando Ah sim, suspirando Nada disso, gemendo Basta, gritando Ainda não, buscando sempre, perdendo a bola, buscando a bola, contando sempre, seja lá o que for, buscando ainda, seja lá o que for, na sede, não se sabe mais o quê, ah sim, alguma coisa a fazer, nada disso, mais nada a fazer, desde quando, desde sempre, e depois basta, a menos que, por acaso, busquemos ali, ainda um esforço, busquemos o quê, é verdade, procuremos saber, antes de buscar, o que se busca, antes de buscar por ali, por onde, falando sempre, buscando sempre, em si, fora de si, não buscando mais, perdendo a bola, maldizendo Deus, não o maldizendo, não podendo mais, podendo sempre, buscando sempre, na natureza, no entendimento, sem saber o quê, sem saber onde, onde está a natureza, onde está o entendimento, o que é que se busca, quem é que busca, quem é que busca, buscando quem se é, último equívoco, onde se está, o que se faz, o que nos fizeram, o que eles vos fizeram, falando sempre, onde estão os

outros, quem é que fala, não sou eu quem fala, onde estou, onde é que é, ali onde sempre estive, onde estão os outros, são os outros que falam, é a mim que falam, é de mim que falam, eu os ouço, sou mudo, o que querem eles, que eu seja isto, que eu seja aquilo, que eu grite que eu me mexa, que saia daqui, que nasça, que morra, que escute, escuto, não basta, que compreenda, tento, não posso, não tento mais, não posso tentar, estou farto, inútil contar histórias a si mesmo, é preciso continuar, não posso continuar, vou continuar.

60

Desta vez, eu sei para onde estou indo, não é mais a antiga noite, a noite recente. Agora, é um jogo que eu vou jogar. Nunca soube jogar, até agora. Bem que eu queria, mas era impossível. Mas tentar, tentei. Acendia todas as luzes, olhava bem em volta, começava a brincar com o que via. Brincar é o que as pessoas e as coisas mais adoram fazer, certos animais também. A princípio, todas vieram de bom grado, vieram todos até mim, felizes que alguém quisesse brincar com elas. Se eu dizia, “agora eu quero um corcunda”, imediatamente um corcunda vinha correndo, todo prosa da bela bossa com que ia representar. Não lhe ocorria que eu poderia pedir que ele tirasse a roupa. Mas logo eu estava sozinho, no escuro. Foi por isso que desisti de brincar e fiz meus para sempre o informe e o inarticulado, as hipóteses incuriosas, a treva, o longo caminhar com os braços estendidos, o me esconder. Essa é a seriedade da qual, quase um século agora, não consegui nunca me desvencilhar. De agora em diante, vai ser diferente. De agora em diante, vou só brincar. Não, não devo começar com um exagero. Mas vou brincar boa parte do tempo, de agora em diante, a maior parte do tempo, se puder.

✎ X|) >

Tudo se reduz a uma questão de palavras, é preciso não esquecer. Eu não esqueci. Tive de dizê-lo, já que o digo. Tenho que falar de um certo modo, com calor talvez, tudo é possível, em primeiro lugar daquele que não sou, como se fosse ele, depois, como se fosse ele, daquele que sou. Antes de poder, etc. É uma questão de voz, de voz a prolongar, de boa maneira quando elas param, de propósito, para me experimentar, como neste momento aquela que quer, de um modo geral, que eu esteja vivo. A boa maneira, o calor, a desenvoltura, a fé, como se fosse minha voz, minha, dizendo palavras a mim, palavras dizendo-me com vida, pois nela é que querem que eu esteja, não sei por quê, com seus bilhões de vivos, seus trilhões de mortos, isso não lhes basta, é preciso que eu também vá com minha pequena convulsão, vagir, chorar, troçar e sorrir, no amor ao próximo e nos benefícios da razão. E os objetos, qual deve ser a atitude para com os objetos? Em primeiro lugar, será necessária? Que pergunta. Mas eu não me escondo que eles são previsíveis. O melhor é nada decidir sobre isso, antes. Se um objeto surgir, por qualquer razão, levá-lo em conta. Onde há gente, como se diz, há coisas. Quer isso dizer que admitindo as primeiras, é necessário admitir as segundas? É o que resta saber. O que é preciso evitar, não sei por quê, é o espírito do sistema. Pessoas com coisas, pessoas sem coisas, pouco importa, eu espero poder varrer tudo isso em pouco tempo. Não vejo como. O mais simples seria não começar. Mas sou obrigado a começar. Quer dizer que sou obrigado a continuar. Acabarei talvez por estar muito cercado, numa confusão. Idas e vindas incessantes, atmosfera de bazar. Estou tranquilo, vamos.

XIV - ...prefiro assim, o que assim, ah vocês sabem, quem vocês, deve ser a assistência, vejam há uma assistência, é um espetáculo, paga-se por um lugar e se espera, ou talvez seja gratuito, deve ser gratuito, um espetáculo gratuito, espera-se que isso comece, o quê isso, o espetáculo, espera-se que o espetáculo comece, o espetáculo gratuito, ou talvez seja obrigatório, um espetáculo obrigatório, espera-se que isso comece, o espetáculo obrigatório, é demorado, ouve-se uma voz, talvez seja um recitativo, é isso o espetáculo, alguém que recita, trechos escolhidos, provados, seguros, uma vesperal poética, ou que improvisa, mal se ouve, é isso o espetáculo, não se pode sair, tem-se medo de sair, aliás talvez seja pior, arranja-se como se pode, fazem-se conjecturas, chega-se cedo demais, aqui era preciso um latim, isso apenas começa, isso ainda não começou, ele ainda faz o prelúdio, limpa a garganta, sozinho no seu camarote, vai mostrar-se, vai começar, ou é o diretor, dá suas instruções, suas últimas indicações, a cortina vai subir, isso é o espetáculo, esperar o espetáculo, ao som de um murmúrio, raciocina-se, será uma voz afinal de contas, talvez seja o ar, subindo, descendo, estirando-se, turbilhonando-se, buscando uma saída em meio aos obstáculos, e onde estão os outros espectadores, não havíamos notado, na tensão da espera, que estamos sozinhos à espera, é isso o espetáculo, esperar sozinho, no ar inquieto, que isso comece, que alguma coisa comece, que haja alguma outra coisa além de nós mesmos, que pudéssemos sair, que não tivéssemos mais medo, que refletíssemos, talvez sejamos cegos, somos sem dúvida surdos...

A lua, que é a própria imagem do capricho, olhou pela janela enquanto dormias em teu berço, e disse consigo, mesma: - "Esta criança me agrada." E desceu maciamente a sua escada de nuvens, e deslizou sem ruído através das vidraças. E pousou sobre ti com um suave carinho de mãe, e depôs as suas cores em tuas faces. Então, tuas pupilas se tornaram verdes, e tuas faces extraordinariamente pálidas. Foi contemplando essa visitante que os teus olhos se dilataram de modo tão estranho; e ela com tão viva ternura te apertou a garganta que ficaste, para sempre, com o desejo de chorar.

