

MACHADO, Nicolle. **Por que tão cru? Quando a experiência desacata a representação.** Uberlândia: Universidade federal de Uberlândia. Instituto de Artes; Programa de pós-graduação em Artes Cênicas; aluna do mestrado; Orientador: Narciso Laranjeira Telles. Bolsista pela Fundação de Amparo à Pesquisa e ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Maranhão - FAPEMA.

RESUMO

Os modos contemporâneos de preparação do ator mesclam técnicas e motivações diversas, sobre diferentes perspectivas da matriz criativa, para o alcance de estados físicos e psíquicos que tragam cada vez mais vivacidade à cena. Esses processos incluem jogos e exercícios que acionam repertórios e desejos para a criação, mas é possível estimular ambientes que disponibilizem os corpos à experiência e tecam novos reais? Este estudo persegue a experiência no processo criativo como fundadora de dramaturgia própria, onde o ator é autor imediato e transgride a representação; sobrepondo o desejo às materialidades e espreitando os riscos da congruência arte-vida nas tensões: laboratório e ateliê, ensaio e encontro, referência e representação. A discussão adentra no território dos Entres e liminaridades da mimesis para pôr luz a momentos de não-representação; acompanha o movimento cartográfico da pesquisa de mestrado da autora em sua trajetória de investidas práticas e se debruça sobre o processo criativo como acontecimento, explorando os eventos e sensações ali vivenciadas para tecer a cena.

Palavras-chave: Não-representação. Experiência. Atuante. Processo criativo. Teatro contemporâneo.

Why so raw? When experience defies representation

ABSTRACT

The contemporary modes of preparation of the actor mix different techniques and motivations, about different perspectives of the creative matrix, to reach physical and psychic states that bring each time more liveliness to the scene. These processes include games and exercises that trigger repertoires and desires for creation, but is it possible to stimulate environments that make bodies available to experience and weave new real? This study pursues experience in the creative process as founder of own dramaturgy, where the actor is immediate author and transgresses the representation; superimposing the desire on the materialities and lurking the risks of the art-life congruence in the tensions: laboratory and atelier, essay and encounter, reference and representation. The discussion enters the territory of the Between and liminaries of mimesis to put light to moments of non-representation; accompanies the cartographic movement of the master's research of the author in her trajectory of invested practices and focuses on the creative process as a case, exploring the events and sensations there experienced to weave the scene.

Keywords: Non-representation. Experience. Actor. Creative process. Contemporary theater.

Um mergulho performativo, um flerte com o real

*“MELCHIOR - Pra que isso?
MORITZ - Pra quê? E precisa de motivo? A gente é feliz assim. Só isso. Os vivos são tão patéticos que a gente nem tem como sentir pena. A gente fica olhando e dá risada desse desespero, dessa ansiedade. **Dá a mão.** Se você me desse a mão, ia explodir de dar risada quando sentisse tudo o que pode acontecer depois – depois de me dar a mão.
MELCHIOR - Você não sente nojo?
MORITZ - Ninguém lá sente isso. Eu andei no meio do meu funeral, foi divertido. Que comédia, Melchior. Isso que é o sublime. Eu chorei mais alto do que todo mundo. Depois eu subi devagarzinho em cima do muro e comecei a rir sem parar. Você precisa vir parar aqui pra digerir toda essa porcaria. Eles devem ter rido de mim antes, também.
MELCHIOR - Eu não tenho vontade de rir do que está acontecendo comigo.
MORITZ - Eu não entendo como você pode ser tão ingênuo. Agora eu vejo a fraude, com tanta nitidez. **Dá a mão,** Melchior. Por que você foge de mim? Está com medo? Num segundo você vai ver você de lá de cima. Você vai ver que a sua vida é um pecado de omissão.”
(O despertar da Primavera, Frank Wedekind, 1891)*

Não paro de mexer os pés enquanto escrevo. Um processo que, pela visualidade que oferece, não induz a uma culminância em laudas, certo?No entanto, como gente de teatro – ou corpo de cofo sem fundo, quando preciso explicar –tenho aprendido que os trajetos da criação no contemporâneo seguem as leis da vontade, da urgência; pautas bombas doa o texto que doer. Então esse pensar de agora é sobre pés que se mexem, seja para andar, fazer sexo, cena ou artigos. É sobre como aproveitar um caminho sem legislar a chegada. Sobre entres.Comecemos então pelo que me fez mover. Me dá a mão!

Há um ponto em minhas incursões na cena em que me noto inquieta com o fazer teatro (precisamente em 2013¹). Essa é uma quebra importante porque evidencia um estágio em que o esforço de interlocução para o ilusionismo e fidelidade a um discurso unívoco extrapola o meu tédio para me doer em ânsia. Então virar o pescoço à performance foi fácil. Me agradava sobremaneira o aqui-agora que emergia na realidade por meio do performer e desorganizava o sistema de códigos das relações, violentando a lógica do espaço e germinando significados tridimensionais; numa espécie de suspensão da representação, como se a

¹ Período em que eu cursava Licenciatura em teatro na Universidade Federal do Maranhão.

efetivação desta fosse momentaneamente prejudicada pelo deslocamento do “o quê”, “onde”, “como” e “quem”. Mas eu queria fazer performance para criar teatro. Porque o que eu buscava era um teatro que soubesse se valer desses elementos sem perder seu território:

Entretanto, se há uma arte que se beneficiou das aquisições da performance, é certamente o teatro, dado que ele adotou alguns dos elementos fundadores que abalaram o gênero (transformação do ator em performer, descrição dos acontecimentos da ação cênica em detrimento da representação ou de um jogo de ilusão, espetáculo centrado na imagem e na ação e não mais sobre o texto, apelo à uma receptividade do espectador de natureza essencialmente especular ou aos modos das percepções próprias da tecnologia...). Todos esses elementos, que inscrevem uma performatividade cênica, hoje tornada freqüente na maior parte das cenas teatrais do ocidente (Estados Unidos, Países-Baixos, Bélgica, Alemanha, Itália, Reino Unido em particular), constituem as características daquilo a que gostaria de chamar de “teatro performativo”. (FERÁL, 2015, p. 114)

Uma forma borrada de participantes banquetando sem a preocupação de anunciar linguagens; que valorizasse o que se tinha presente, substituindo a representação das ausências pela apresentação dos afetos. Um teatro descompromissado das convenções e oportunista das sensações, que parasse de sacralizar os elementos e soubesse profana-los – ou descarta-los - em prol da experiência:

Com o termo performativo pode-se, talvez, ressaltar mais o aparecimento das presenças em tensões do ator, em narrativas mostradas como constelações, ou seja, algo menos normativo no aspecto composicional, menos representacional, sugerindo de maneira mais contundente uma recepção não necessariamente coletivizada, pretensamente homogeneizada, mais evidenciada por pontos de atração e à escolha de cada um. As expressões performativas podem enfatizar mais os processos “entre” linguagens, “contaminados” por materiais diversos da atuação, ou mesmo de outros elementos, cênicos e diferentes desses. (BRAGA, 2014, p. 57)

Mas experiência de quem? Primeiro eu fui arrogante – ou ingênua - o suficiente para acreditar que a anarquia dos elementos pudesse conduzir a um colapso nos sistemas de identificação para representação de quem vê. E talvez até possa, mas eu penso que, a menos que eu me transforme em uma célula do espectador, nunca terei como assegurar isso. A bem da verdade, eu não tenho como garantir essa efetividade sobre nenhuma propriedade alheia, só posso mesmo é hipotetizar. Destarte, a essa altura, o incômodo me serviu para descoberta de que o meu problema residia muito mais no fazer do que no produto do mostrar:

Uma das principais características desse teatro é que ele coloca em jogo o processo sendo feito, processo esse que tem maior importância do que a produção final. Mesmo que essa seja meticulosamente programada e ritmada [...] (FERÁL, 2015, p. 130).

Isso porque meu descontentamento partia da maneira como se compunham as cenas, com o que eu acreditava ser dar potência ao falso. Porque eu julgava que preferíamos ser covardes insistindo na simulação emotivas, em detrimento da pulsão à vontade, desperdiçando o abrir do acontecimento. Eu acreditava que estar na sala de ensaio agarrado a uma referência para agir era a pior traição ao livre arbítrio.

Então, durante os ensaios eu corria em busca do empurrão que desequilibrava e entregava ao chão em dor, do olhar que atraísse para o beijo. Meus colegas frequentemente me pediam contenção e protestavam “isso não é teatro”! Daí se tornou uma questão de apetites – meu problema me encurralava e se esgarçava ainda mais. Que beijos ou tapas eram esses que tinham o dever de existir? Me sussurravam como simulacros, trapaceiros, contraventores do interesse. Sonhei com Artaud:

É preciso acreditar num sentido da vida renovado pelo teatro, onde o homem impavidamente tornar-se o senhor daquilo que ainda não é, e o faz nascer. E tudo o que não nasceu pode vir a nascer, contanto, que não nos contentemos em permanecer simples órgãos de registro. (2006, p. 8)

Recusei com Kantor:

De fato Kantor tira do ator o “papel”, ele lhe recusa o poder e o direito de exprimir, ele o introduz num processo, numa prática, ele o encarrega de intervir. O ator não é mais um imitador, não é mais mestre em ilusão e em psicologia, mas um ser em sua presença imediata e sua realidade concreta, um viajante vindo a nós. Kantor não gosta da palavra “ator” que conserva bafio de ilusionismo teatral e de interpretação. O ator tradicional interpreta uma ação previamente definida por um texto dramático. (BABLET, 2008, p. 19)

Renunciei com Grotowski:

Se permitirem que o seu corpo procure o que é íntimo, o que fez, faz, deseja fazer na intimidade (em vez de realizar a imagem da recordação evocada anteriormente nos pensamentos), ele procura: toco alguém, seguro a respiração, algo se detém dentro de mim, sim, sim, nisso há sempre o encontro, sempre o Outro...e então aparece aquilo que chamamos de impulsos. (2001, p. 206)

Eu tenho paixão pelas palavras e birra do significado. Isso implica admitir que admiro as imagens e desconfio das pessoas. Cismava com os termos: laboratório e ateliê; ensaio e encontro; referência e representação²; informação e experiência; reale ficcional; intérprete, ator, performer e atuante. Essas perturbações me assaltaram a um nível em que eu não concebia mais um abraço sem desejo. Então eu fui à sala cartografar vontade.

Deste modo, cabe enfatizar, este estudo é sobre cruzeiras porque cobiça verdades. Atuantes que perseguem a experiência e, por isso, é que borbulham real. Que criam existindo e vice-versa. Sobre o que só se estabelece como cena na presença do público, porque dantes era apenas encontro.

No rastro da vontade

Pedi muitos tapas nos ensaios, me orgulhei de muitos hematomas (“fazer teatro dói”, eu defendia) e quase fui expulsa da minha relação amorosa enquanto me atinava que eu torcia o nariz à mímese, porém o núcleo do ranço residia mesmo era na referência:

Quando falamos em representação, estamos na maior parte dos casos nos referindo a um objeto que contém um grau reconhecível de referencialidade. Refletir sobre a referencialidade envolve, por sua vez, o reconhecimento da existência no objeto ou no campo de observação de códigos e convenções sócio-culturais. (BONFITTO, 2008, p. 90)

Mas, dada a minha implicância com as palavras, eu gostaria de propor aqui um devaneio para considerarmos os termos, mais no sentido de estabelecer uma relação consequente do que de desautorizá-los. Enquanto a referência subtende um processo de comprometimento com a realidade, a representação caminha na esteira de uma projeção ideológica, imagética, de uma demanda de realização. A referência pode ser o objeto real: que se torna referência quando eleito a ser referenciado - onde há que se manter alusões dentro dos “códigos e convenções” para garantir a referenciação; ou representado - onde está ao sabor dos processos de sentido e significação, contaminados pela subjetividade. Por sua vez, a representação jamais comportará o objeto real, seu referente, porque, em seu processo de realização, já é

²Neste estudo, em virtude da proposta de síntese, me deterei nas razões de escolha resultantes dessas três primeiras relações.

substância de diferenciação, coisa outra, portanto. Em uma “representação” linguística rápida, eu diria a referência está para o acordo assim como a representação está para a moral e a não-representação para a ética:

Eis, pois, o que é a Ética, isto é, uma tipologia dos modos de existência imanentes, substitui a Moral, a qual relaciona sempre a existência a valores transcendentais. A moral é o julgamento de Deus, o sistema de Julgamento. Mas a Ética desarticula o sistema do julgamento. A oposição dos valores (Bem/Mal) é substituída pela diferença qualitativa dos modos de existência (bom/mau). (DELEUZE, 2002, p. 29)

Forjo esse caminho para situar quando, para mim, a crise da representação materializou-se como uma crise de referência. É preciso esclarecer que, no momento em que me dei conta que as ações no processo criativo baseavam-se na representação de referências extrínsecas aos “aquis” do agora, foi que eu quis duelar com o que eu nomeei de “intrusas”:

A representação associada a um símbolo deve ser diferenciada da sua referência e do seu sentido. Se a referência de um símbolo é um objeto empírico passível de ser percebido, a representação que tenho dele é uma imagem interna decorrente da memória de impressões sensíveis que tive e de ações, tanto internas quanto externas, executadas por mim. Essa imagem é geralmente embebida em sentimentos; a clareza das suas partes separadas é variada e oscilante. Nem sempre a mesma representação é associada ao mesmo sentido, nem mesmo para a mesma pessoa. A representação é subjetiva: a representação de uma pessoa não é a mesma que a de outra. Apenas isso já deixa claro que há uma multiplicidade de representações associadas ao mesmo sentido. (FREGE, 2011, p. 24)

O ponto nevrálgico é que, quanto mais eu buscava o nosso autorreferencial processual para o desaguar em real, mais eu concluía ser uma luta inglória. Se “Não é que o corpo tenha memória. Ele é memória.” (Grotowski, 2001, p. 173), me parecia que, a menos que eu trabalhasse com zigotos, era impossível extirpar apoios preliminares àquela realidade. E nem mesmo assim, já que estou cada vez mais convencida de que movimento é pensamento e pensamento é corpo – de sorte que, a convocatória de células diploides também estava descartada. O fato – e me perdoem os absurdos, mas o problema é desesperador – é que eu julgava ridícula a ideia de que se pudesse partir de um nada ou preparar um vazio – onde a delimitação do espaço para então se afirmar vazio já alerta para uma existência e, no caso do esvaziamento, uma ex-presença³. Ou seja, eu precisava aceitar

³ Exemplo baseado no Axioma do conjunto vazio, presente na Teoria de Conjuntos de Zermelo, publicada em 1908 pelo alemão Ernst Zermelo.

esse “corpo-vida” (Grotowski, 2001), logo, imbricado de referências. Contudo, eu ainda podia sabotar suas representações dando-lhes oportunidades de acontecer por outra realidade; não no sentido de ir contra as referências existentes, mas provocando-as à mutação. E foi assim que eu cheguei à experiência.

Como eu já sugeri, acho por demais utópica a ideia de que possamos dar experiências a alguém. E não é que eu tenha resistência às utopias, até costumo levar meu trabalho em um fluxo que se inicia nos impossíveis para se descamar em inesperados possíveis. Creio que assim conservamos a alquimia do teatro. Mas o caso é que a experiência pode ser tão intangível quando nos passa (BONDIA, 2002), que é frágil e garante acontecimento e, portanto, origem exata. Talvez seja mais sensato dizer que convidamos pessoas e estimulamos experiências. As palavras são perigosas...é por isso exploraremos aqui a experiência mais no seu entre potencial e consequências, e menos na certeza e mensuração. Dito isso, eu continuava nos ensaios e oficinas importunando a paciência de colegas, diretores e alunos à guisa da minha obsessão por paixão: “[...] al pasar por mí o enmí, deja una huella, una marca, un rastro, una herida. De ahí que el sujeto de la experiencia no sea, en principio, un sujeto activo, un agente de su propia experiencia, sino un sujeto paciente, pasional” (BONDIA, 2016, p. 17)

Se eu não acreditava ser possível me/lhes esvaziar da vida pré-agora, eu queria ajudar a apresentar novas referências, para infectar os circuitos habituais de associação, identificação e significação; assaltar as representações imediatas que levam a fingir. Para isso eu não enxergava receita e processo criativo de prateleira a ser empregado, dada essa matéria que respira e representa sem controle. Mas haviam pistas de negação que, em eliminação, sugeriam máxima aproximação. Eu fui querer saber então o que impedia a experiência, Jorge Larrosa Bondía (2002) foi o primeiro a me ajudar: “[...] uma sociedade constituída sob o signo da informação é uma sociedade na qual a experiência é impossível” (p.22); “[...] excesso de opinião [...] a obsessão pela opinião também anula nossas possibilidades de experiência” (p.22); “a experiência é cada vez mais rara, por falta de tempo [...] a velocidade e o que ela provoca, a falta de silêncio e de memória, são também inimigas mortais da experiência.” (p. 23); “a experiência é cada vez mais rara por excesso de trabalho [...] A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção [...]” (p.23-24).

Após me informar sobre o que impossibilitava a experiência, na esperança de entender como ser disponível a ela, eu questionei sua conexão com a vontade, sua autoridade sobre o desejo que, para mim, eram fagulhas do acontecimento, matrizes desse entre a referência e a representação.

La experiencia no se hace, sino que se padece. La experiencia, por tanto, no es intencional, no depende de mis intenciones, de mi voluntad, no depende de que yo quiera hacer (o padecer) una experiencia. La experiencia no está del lado de la acción, o de la práctica, o de la técnica, sino del lado de la pasión. Por eso la experiencia es atención, escucha, apertura, disponibilidad, sensibilidad, vulnerabilidad, ex/posición. (BONDIA, 2016, p. 36)

Minha reação imediata foi paralisar com a caneta na boca. Eu, que estava pensando para uma oficina próxima no grupo de teatro estudantil que eu orientava⁴, quis ligar para anunciar o impedimento. Não o fiz, porém me senti desmascarada. Precisei retomar o fluxo do entendimento para perseverar. Ora, eu pretendia a manifestação da vontade para acender o desejo que pressionasse ao acontecimento, estimulando a experiência - que não está feita, mas se fazendo -, abrindo um real que apresenta afetos, desorganiza referências e suspende a representação; potencializando o sentir, borrando cena em arte-vida. Deleuze (2018), em suas interpretações de Nietzsche, me conduziu a uma digressão no caminho: “[...] uma força que se relaciona com outra força. Sob este aspecto, a força se chama vontade. A vontade (vontade de potência) é o elemento diferencial da força. ”(p. 16). “[...] a vontade de potência é “a forma afetiva primitiva”, aquela da qual derivam todos os outros sentimentos. ” (p. 83). Quando esse o jogo de forças que opera em expansão e domínio começou a se mostrar para mim como competência do acontecimento, entrei em contato com a atualização do termo para atender às molas da sociedade do signo e do valor, a *capitalística*:

Se o desejo produz, ele produz real. Se o desejo é produtor, ele só pode sê-lo na realidade, e de realidade. O desejo é esse conjunto de sínteses passivas que maquinam os objetos parciais, os fluxos e os corpos, e que funcionam como unidades de produção. O real decorre disso, é o resultado das sínteses passivas do desejo como autoprodução do inconsciente. Nada falta ao desejo, não lhe falta o seu objeto. É o sujeito, sobretudo, que falta ao desejo, ou é ao desejo que falta sujeito fixo; só há sujeito fixo pela repressão (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 43)

Um leitor mais apressado, a este momento pode questionar o que eu, pessoa de teatro, quero ter com a vontade se minha função é só andar nas tábuas. Mas é

⁴ Grupo de teatro do Liceu Maranhense, 2017.

didático traçar minhas descobertas para que a cartografia das palavras no meu processo não ressoe como jargão. O ponto é que eu suspeitava que, sob o véu das representações, era a vontade e o rio de Heráclito que singularizavam, faziam o inédito. Se Nietzsche já refutava as ideias socráticas e platônicas do desejo como falta, postulando *vontade de potência* como força do existir, da ordem do criar, em um contexto de recalque cristão, Deleuze e Guattari (2010) o refinam aos modos de vida capitalista e nos põem em face de um desejo que, para além da vontade em efetivar-se, não tem alvo, quer se experimentar, não se interpretar:

A tese da esquizoanálise é simples: o desejo é máquina, síntese de máquinas, agenciamento maquínico — máquinas desejantes. O desejo é da ordem da produção; toda produção é ao mesmo tempo desejante e social. Portanto, censuramos a psicanálise por ter esmagado esta ordem da produção, por tê-la revertido à ordem da representação. Longe de ser a audácia da psicanálise, a ideia de representação inconsciente marca, desde o início, sua falência ou sua renúncia: um inconsciente que não mais produz, mas que se limita a acreditar. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 390)

Esse percurso para o entendimento sobre o que eu tomava por vontade, em vez de afastar da experiência, me fez persegui-la ainda mais. Ocorre que, nunca considere o ter vontade como escolha, ato maquinado, mas como uma força que impele projeção. Deleuze (2018) coloca a vontade de potência como uma paixão que se transmuta em desejo respondendo aos estímulos exteriores e resiste ao julgamento porque é impossível estancar sua existência. Não há, para ele, voluntariedade nesse processo, mas reatividade de um querer empurrado por essa força interior que não dá tempo à moral ou legitimação identitária. Era esse movimento de exposição sem ordem de intenção, ao qual eu denominava de vontade e que BONDIA (2016) considera paixão, que eu ansiava como fagulha de rearranjo do real. Dimensão que, tal qual o desejo, nunca está plena e se reorganiza da produção. A experiência então não consiste na ação desempenhada pelo atuante, mas na reprodução de intensidades que seu desejo faz sobre ela, produzindo diferença:

Toda a produção desejante é esmagada, submetida às exigências da representação, aos jogos sombrios do representante e do representado na representação. Aí está o essencial: a reprodução do desejo é substituída por uma simples representação, tanto no processo de cura quanto na teoria. O inconsciente produtivo é substituído por um inconsciente que sabe apenas exprimir-se — e exprimir-se no mito, na tragédia, no sonho. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 77)

Convém então, a partir daqui, fundirmos a vontade no desejo e, conscientes de que sua potência em si mesmo já é disponibilidade à experiência – não como garantia de chegada, mas como sim ao devir experimentar-se - retomarmos a questão da experiência no entendimento de que se o desejo produz real e a experiência se abre ao real, a experiência nos acontece agenciando desejos e, por conseguinte, produzindo real:

La experiencia se abre a lo real como singular. Es decir, como acontecimiento. Pero que la experiencia se abre a lo real como singular quiere decir, también:

- Que no sabe, ni puede, ni quiere identificarlo (lo singular es lo que desborda cualquier identidad, cualquier identificación, lo singular es precisamente lo inidentificable),
- Que no sabe, ni puede, ni quiere representarlo (lo singular es lo que no es más que su presencia, que su representación, es decir, lo que desborda cualquier representación, lo que no representa nada, lo singular es precisamente lo irrepresentable),
- Que no sabe, ni puede, ni quiere comprenderlo (lo singular es lo que desborda cualquier inteligibilidad, lo que está siempre más allá de cualquier comprensión, lo incomprendible). (BONDÍA, 2016, p. 29)

A essência do singular é uma ordem da diferença. E quanto mais eu teimava identificar, mais eu descobria que eram os “como” os descortinadores do real. Quanto mais eu achava mimetizar, mais as forças do desejo se rebelavam em diferença. Quanto mais precisava esclarecer, mais os colapsos do “não sei” violavam, pensavam, criavam. Perceber a experiência como plano de um acontecimento que sabota as praxes da representação foi a maneira mais atrativa que me chegou para a ideia de uma composição do presente. E, como tal, quis pensar cada um como máquina desejante massificada pela repressão, não generalizado, não individualizado, rosnando no entre vida e morte que lhe dá potência de existir. Foi assim que eu intuí que precisava conhecer uma epistemologia dos entres.

Meu esboço sofreu alguns desvios conceituais: desregrar o desejo para encontrar a experiência, que age contaminando as referências e sabota a representação. Só que é preciso estar dentro para sabotar. Eu precisava entrar em um “como”.

Tensões

Pulverizei enquanto pude minhas ambições de criação e atuação nos trabalhos em que estive presente ao longo desse período de caça sobre como fazer um pacto com a paixão –a que me cabia talvez fosse a de morte, já que não foram raras as vezes em que me advertiram a não “matar ninguém”. Mas eu permanecia anunciado que estava viva, porque eu já tinha entendido que não se tratava de alcança-la, mas de fazê-la saber que eu estava aberta ao seu ímpeto. De toda forma, as atividades experimentais e comerciais nas quais eu me envolvia periodicamente já não eram suficientes ao meu desejo de pesquisa. Passei a confabular possibilidades.

Primeiro eu planejei abrir um laboratório que desse aparato espacial e material à criação entre os participantes. Porém, logo tomei cisma da palavra. A imagem de ambiente controlado do experimento parecia cercear a experiência:

Sinun experimento tiene que ser homogéneo, es decir, tiene que significar lomismo para que todos los que loleen, una experiencia es siempre singular, es decir, para cada cuallasuya⁵. [...] Si un experimento tiene que ser repetible, es decir, tiene que significar lomismo em cada una de sus ocurrencias, unaexperiencia es, por definición, irrepitable⁶. [...] Un experimento siempre se produce “en general”. Sin embargo, si laexperiencia es para cada cuallasuya o, lo que es lomismo, en cada caso outra o, lo que es lomismo, siempre singular, entonceslaexperiencia es plura⁷! [...] laexperienciaproducela pluralidade. Y lamantiene como pluralidade. (BONDIA, 2016, p. 27 -29)

E de tal forma, ainda que eu aceitasse um laboratório sem o sê-lo, a aura da palavra poderia nos conduzir ao experimento. O laboratório me remetia à ativa atividade, observação delimitada, doses de aplicação, controle do externo para preservar o interno. Ao passo que eu só queria o choque corpo/objeto em sua potência de realidade, não feita, mas se fazendo. Foi assim que optei pelo ateliê. Na fé de um lugar consciente dos materiais, mas não arbitrário de seus usos, sem metas de aplicação, que abrisse à pausa e a continuidade conforme o corpo desejasse, que espregueiasse o ambiente e compusesse na diferença, que não fosse seduzido pela equalização de grupo.

⁵ Principio de singularid (BONDIA, 2016)

⁶ Principio de irrepitibilidad (BONDIA, 2016)

⁷ Principio de pluralidad (BONDIA, 2016)

O movimento seguinte foi considerar a ética da entrega ao local. O costureiro ensaio não me desceu à garganta de imediato. A possibilidade de escolha de uma estrutura a ser testada ao êxito me soava também como experimento e inspirava homogeneização, um desperdício de novas potências de existir e, portanto, criar. O Encontro me pareceu mais fendido à experiência:

Definiremos um animal, ou um homem, não por sua forma ou por seus órgãos e suas funções, e tampouco como sujeito: nós o definiremos pelos afetos de que ele é capaz. [...] A Ética de Espinosa não tem nada a ver com uma moral, ele a concebe como uma etologia, isto é, como uma composição das velocidades e das lentidões, dos poderes de afetar e de ser afetado nesse plano de imanência. Eis por que Espinosa lança verdadeiros gritos: não sabeis do que sois capazes, no bom como no mau, não sabeis antecipadamente o que pode um corpo ou uma alma, num encontro, num agenciamento, numa combinação. (DELEUZE, 2002, p. 129-130)

Eu me convencia, a cada desavença com os termos e suas projeções de efetivação, que a minha pesquisa consistia em mapear intensidades, não em antecipá-las e, assim, viciá-las. Então, que fossemos bons e maus encontros, em sua imprevisibilidade, a provocação dos máximos que fazem emergir presença; que elas fossem valorizadas:

La experiencia siempre tiene algo de imprevisible (de lo que no se puede ver de antemano, de lo que no está ya visto de antemano), de impredecible (de lo que no se puede decir de antemano, de lo que no está ya dicho), de imprescriptible (de lo que no se puede describir de antemano, de lo que no está escrito). La experiencia siempre tiene algo de incertidumbre. (BONDIA, 2016, p.31)

O não poder ver, dizer ou escrever a experiência no prévio ao seu acontecimento, é essencial para entendermos o estado das coisas se criando. Não há como, em presença da experiência e do objeto real, dar de pronto definição, porque esses já são fluxos posteriores capturados das convenções. Para se dar sentido a algo, é preciso primeiro haver. Há um estado imanente nesse entre que eu acredito chocar-se ao desejo, algo cujo impulso é existir e do qual a representação não dá conta:

Ao propor um afastamento das formas convencionais de representação e uma proximidade aos estados de vivência, de implicações éticas, de movimentos na qualidade de vida, alguns processos artísticos começam a explorar caminhos que parecem deixá-los perto, uma vez mais, de experiências rituais. (CABALLERO, 2016, p. 58)

O atuante, ao rebelar-se ao mimetismo textual a às realidades que ele toma como descaradamente externas de si, luta ingloriosamente em prol de uma

exclusividade de autoria; que os processos de subjetivação já desmoronam na concepção. Lembro com exatidão do dia em que, quando criança, me dei conta de que respirava. Não entendia como meu corpo tinha me enganado por tanto tempo. Como eu lembrava a todo instante de fazer algo qual sequer haviam me contado? Passei dias incomodada com aquela imposição. Dias prendendo a respiração e variando a intensidade das lufadas. Dias achando que respirar era um castigo, porque respirar demais ou de menos, tudo me incomodava. Eu não conseguia mais esquecer que precisava respirar! Quem inventou tal necessidade não se deu conta do quanto exaustivo cumprir isso sem parar, a vida toda, pode ser? Com oito anos eu não precisei de diploma para saber que isso só podia dar em morte. Comecei a achar que a morte era um esgotamento do respirar, uma desistência nessa escravidão que nos haviam imposto. Tempos depois me dei conta de que minha revolta não era com o respirar, mas com a consciência sobre isso. Porque uma vez que a revelação vem, toda a sorte de dúvidas sobre o sentido e necessidade disso me assolava em significando e atribuía valor ao ato de respirar. Meu problema não era com o desejo de existir que se atualizava em respirar; era com a pressa em representação dessa presença para vacinar-se contra o entre. Erika Fischer-Lichte (2013), ao analisar transgressões do real-ficcional nas tensões entre os corpos dos atores e espaço da cena contemporânea, dialoga com Victor Turner – assim como o faz Ileana Caballero (2016) - para evidenciar esse estado liminar da percepção:

A dinâmica do processo perceptivo ganha novos contornos a cada novo deslocamento. Ela perde seu caráter aleatório para delimitar um objetivo, ou então, ao contrário, cessa de perseguir um objetivo para tornar-se desgovernada, caótica. [...] o que é que se passa no momento do deslocamento, isto é, no momento exato em que a ordem de percepção que existia até então é perturbada mas em que a outra ordem ainda não foi estabelecida: esse momento de passagem da ordem de presença à ordem de representação ou inversamente? Aparece um estado de instabilidade. Ele transporta o sujeito perceptor entre duas ordens em um estado intermediário. Desta forma, o sujeito perceptor encontra-se num umbral – o umbral que informa e marca a passagem de uma ordem a outra. (p. 21)

Meu problema não é o ator ser obrigado a respirar, é abrir mão desse acontecimento para julgar se é mais ou menos eficaz conter ou forçar a respiração para representar o tédio que sente por seu companheiro. Meu problema é ele ficar chamando voluntariamente as “intrusas” para decidir e desperdiçar a chance de sentir esse fluxo de respiração único que brotará quando ele apenas se deixar implicar com os estímulos do parceiro. Meu problema é ele desperdiçar essa energia

de gozo e de morte em favor de se tapear, abrir mão do sentir para dar o sentido que vai lhe conferir mais fidelidade à coisa. Meu problema é essa urgência pela representação do que se julga estar dado, com esse comprometimento de anunciar e ilustrar as experiências em lugar de se permitir vivê-las. Me parece, nessa via, que o artista se recusa ao saber da experiência e rouba do público o direito de pensar. A essa animosidade que se instaurou no meu fazer e não sossegou até convidar atuantes para se exporem aos entres, dei o nome de processos criativos da experiência⁸. Aos momentos de síncope - inidentificáveis, irrepresentáveis e incompreensíveis –estou chamando de não-representação.

Por que tão cru?

Foi de tal maneira que, em agosto de 2017, eu me reuni com nove pessoas⁹ - em São Luís, MA - para dar início a um ateliê, composto de dois encontros semanais e sem previsão de conclusão – mas que foi interrompido em fevereiro de 2018 para compartilhar publicamente algumas práticas do período. A apresentação foi intitulada “Pacto” e tinha no elenco três participantes da formação inicial porque os demais saíram no decorrer da investigação. Não fiz convocatória, tampouco seleção, fui à sala com bons afetos, com quem tinha o ofício artístico como modo de fluir no mundo, com quem me ouvia sonhar nas salas de trabalho e mesas de bar e, quando eu pedi “me dá a mão”, disse sim. Com que desejava:

Teatro de texturas, não de textos, que experimente com os processos sinestésicos, para dizer com a capacidade neurológica de mesclar vários sentidos, como mecânica de comunicação: ver com os ouvidos, cheirar com os olhos, tocar com o nariz, escutar com a boca, e assim por diante. Presença ou representação, experiência compartilhada e não comunicada, processo e não produto, manifestação e não significação, impulso de energia e não informação. Que o sentido fique postergado ou em suspenso. (WEHBI, 2016, p. 94)

A partir de um primeiro encontro, nós lemos um texto resultante de um processo do qual eu havia sido parte em 2014¹⁰ e daí criamos dezoito questões de toda a sorte de sentidos:

⁸ Parte do título da minha pesquisa de mestrado até o momento

⁹ Artistas residentes em São Luís, Maranhão, de formação híbrida, mas todos com experiência em espetáculos teatrais.

¹⁰ Processo para o espetáculo “Pacto Carmim”, dirigido por Luciano Teixeira e inspirado no Canto Primeiro da obra *Les Chants de Maldoror* (1868) de Isidore Ducasse; onde fui atriz e dramaturgista.

1. *“Estrutura medieval, relação com a crueldade, animalidade, quase maldade.”* - Tieta Macau
2. *“Por que tão cru?”* - Renato Guterres
3. *“Uma Relação com um Divino que aparentemente é puro, mas não é.”* - Juliana Rizzo
4. *“Eu nunca acreditei no que me era passado, e como a gente é julgado quando fala que não acredita.”* - Beatriz Chaves
5. *“Há no nada a pureza dos teus olhos. Na tua boca a imundice desejante dos que te beijam.”* - Samuel Moreira
6. *“As questões do ser humano quando ele tem que ter uma escolha entre o que é ensinado e o instinto. Entre a resposta e o irracional.”* - Gabi Miguel
7. *“A relação com o feminino não escapa dos estereótipos.”* - Andressa Carvalho
8. *“Uma filha anda pelada na frente do pai. Como é que a gente vai saber?”* - Julia Martins
9. *“Condicionado socialmente para não ceder ao cru.”* - Jairiane Muniz
10. *“A polêmica existe porque a sociedade esconde as coisas.”* – Paulo Serejo
11. *“Por cima de quantos cachorros a gente passa por dia?”* - Nicolle Machado
12. *“Você é assim, um expurgo da sociedade. O ser humano é mau. A gente só precisa de uma circunstância para mostrar essa maldade.”* - Beatriz Chaves
13. *“O que é irracional?”* - Andressa Carvalho
14. *“Até que ponto vai a minha inocência?”* - Júlia Martins
15. *“Quando se percebe, fica a ferida. Sempre caímos nas questões de certo e errado.”* - Jairiane Muniz
16. *“O que é mais certo: autopunição ou autoconhecimento?”* - Paulo Serejo
17. *“O arco-íris não existe, é uma projeção”* - Nicolle Machado
18. *“Saber que você tem a capacidade de desejar seu pai ou seu filho.”* - Paulo Serejo

Eis o plano para desorganizar as referências: preparar um encontro – ou mais – para cada questão levantada. Ali não me interessava responder a nada, mas extrair elementos de cada formulação e disponibiliza-los em processo. Eu queria mapear o fluxo de criação no esgarçar da referência, o que se germinava de diferença: “A flor pode vir a ser real. O perfume também. E com isso podemos atravessar muros. Rindo, inclusive, de suas pedras históricas” (BRAGA, 2014, p. 64). A cada encontro, em lugar de fazer a imagem das “pedras históricas” da nossa interpretação, nos colocávamos em contato com texturas, gostos, cheiros dessas pedras - de inocência, de sexo, de cru, de pai, de filho, de bêbado. Ali sentíamos ao que aquele contato movia e nos deixávamos ir, se assim conseguíssemos – entendendo que o não também é afeto e substância de reação que engendra outros tratamentos. De forma que não se tratava de distribuir papéis e explorar essas ações e relações para uma imagem de verdade, mas de se colocar em toque com fagulhas – concretas ou não – e perceber que potências e relações entre os atuantes elas criavam. Então o casal que se beija o faz porque, em determinado encontro, surgiu esse desejo. Bem como o que se estapeia quis essa realização. A relação se funda nas pulsões de realização dos nossos desejos e a cena se constrói de nossas experiências.

Naquele momento escolhi um texto, mas agora penso que poderia ser uma pedra que achasse no caminho para o encontro ou a bituca do cigarro que eu fumei.

É claro que a aura do referente conduz, mas ela é triturada conforme a expomos à crueza de seus átomos. O que se cria está muito além e aquém. Concorro cada vez mais com meus colegas “isso não é teatro”, é uma maneira de fazê-lo vivo.

Referências

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BABLET, Denis. O jogo teatral e seus parceiros. *In*: KANTOR, Tadeusz. **O teatro da morte**. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC SP, 2008.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Experiência. *In*: ALEIXO, F. M. e LEAL, M. L. (Orgs.). **Teatro: ensino, teoria e prática. Processos de criação: experiências contemporâneas**. p. 13-39 Uberlândia: Edufu, 2016. v. 3.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**. Anped, São Paulo, n. 19, p.20-28, jan./ abr. 2002.

BONFITTO, Matteo. O ator pós-dramático: Um catalisador de aporias?. *In*: GUINSBURG, J. e FERNANDES, S. (Orgs). **O pós-dramático**. p. 87-100. São Paulo: Perspectiva, 2009.

BRAGA, Bya. O florescer do ator. Maneiras de atuação performativa semeadas pela “artesanaria do ator”. *In*: CARREIRA, A. e BAUMGÄRTEL, S. (Orgs). **Nas fronteiras do representacional**. p. 54-66. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2014.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares**. 2ª edição. Uberlândia: Edufu, 2016.

DELEUZE, G e GUATTARI, F. **O Anti-Édipo**. Tradução de Luis B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Nietzsche e a filosofia**. Tradução de Mariana de Toledo Barbosa e Ovídio de Abreu Filho. São Paulo: Editora N-01, 2018.

DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. Tradução de Daniel Lins e Fabien Pascoal Lins. São Paulo: Escuta, 2002.

FÉRAL, Josette. **Além dos limites: teoria e prática do teatro**. Tradução por J. Guinsburg et al. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. Realidade e ficção no teatro contemporâneo. **Revista Sala Preta**, São Paulo, Universidade de São Paulo, v. 13, n. 2, p. 14-42, 2013.

FLASZEN, Ludwik *et al.* **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva: SESC SP; Pontedera, IT: FondazionePontedera Teatro, 2001.

FREGE, Gottlob. Sobre o sentido e referência. Tradução de Sérgio R.N. Miranda. **Fundamento – Revista de Pesquisa em Filosofia**, v. 1, n. 3, p. 21-44, 2011.

WEBHI, Emilio. Poética da discordância. Manifesto para mim. *In*: TELLES, N. (Org). **Cena contemporânea: Estudos de encenação e atuação [em Potestade]**. p. 91-100. Jundiaí– SP:Paco Editorial, 2016.

WEDEKIND, Frank. **O despertar da primavera**. Tradução de Maria Luiza Khaled. São Paulo: Editora KLM, 1992.