



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE TEATRO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

IAMI REBOUÇAS FREIRE

ULTERIDADES

SER E NÃO SER UMA ENCENAÇÃO TESE

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação
em Artes da Universidade Federal da Bahia,
como registro parcial para a obtenção do
título de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Sonia Lucia Rangel

Salvador

2015



Para João

AGRADECIMENTOS

Agradecimentos especiais aos meus pais, que me deram a educação primária e me nutriram com amor.

Aos que me encorajaram a enfrentar o desafio de realizar uma tese de doutorado.

À paciência e perseverança da minha orientadora, que não me deixou desistir.

Aos amigos que acompanharam mais de perto que me deram ombro, colo, broncas e, principalmente, ouvidos. Agradeço a cumplicidade dos que passam pelo mesmo conflito e buscam uma saída leve e bem humorada para esse enfrentamento de limites, desejo de liberdade e necessidade de submissão a um conjunto de regras. Agradeço aos que ouviram e participaram incansavelmente destas elucubrações. Aos mestres que me ensinaram os caminhos do fazer teatral e da pesquisa acadêmica.

Gratidão especial à minha amada família, que sempre me deu suporte e incentivo, às minhas amigas queridas que me toleraram em todos os achaques e queixumes e me fizeram rir de mim mesma.

Aos meus amigos, claro. Amigo é amigo e sabe que é e quando a gente precisa deles.

Aos espectadores que me acompanharam, aos que me acolheram e aos que me criticaram e, desta forma, me ensinaram mais sobre alteridade e fortaleceram as minhas convicções como artista.

Agradeço aos filósofos e artistas que me inspiraram e me emprestaram suas palavras para compor, inteiros, os fragmentos do caleidoscorpis de Ulteridades. Uma EncenaçãoTese?

Sou também grata aos que compuseram as minhas bancas, tanto na primeira como na segunda qualificação, pelas contribuições que deram, pelo entendimento da minha proposta e pela confiança. Do mesmo modo, agradeço carinhosamente, aos componentes da banca de defesa.

Depois de elaborar uma extensa lista de nomes pelos agradecimentos, opto pelo anonimato dos que me ajudaram para cometer menos injustiças do que as que cometi durante a escrita e não trair mais do que já tenho traído em todas as traduções que venho tentando fazer, principalmente a maior traição de todas que é a que cometo contra aquela que escreve.



Perceber é sempre muito mais que perceber.
Ver sempre é mais que ver.
A estrutura de ULTERIDADE do corpo lança-se para a frente.
Aquilo que é perspectiva e visualmente dominado não está imóvel [...]

Dino Formaggio

FREIRE, Iami Rebouças. *Ulteridades: ser e não ser uma EncenaçãoTese* a partir do tema da alteridade. 2015. 128 fls. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2015.

Resumo

Ulteridades é uma pesquisa prático-teórica inserida na linha de Poéticas e Processos de Encenação. O seu objeto é o processo de criação de uma EncenaçãoTese para a qual a relação da atriz em cena, com suas personas, personagens e espectadores, foi tomada como Princípio Dominante. Ao longo dos quatro anos de pesquisa, foram realizadas oito Imersões Criativas, quatro em Salvador (Brasil), três em Northampton e uma em Londres (Inglaterra). A atriz, em procedimentos de improvisação, explora os paradoxos inerentes ao universo da criação cênica e da sua prática artístico-acadêmica, nas quais aparece a temática da alteridade no teatro. O enfoque metodológico, que a autora já vem desenvolvendo desde o mestrado, com uma pesquisa vocal para o teatro e também resultou na encenação *Umbigüidades*, é aqui aprofundado. Do ponto de vista filosófico, seguindo a proposição da Abordagem Compreensiva, adotada por Rangel (2012) – em consonância com Pareyson (2001) – para a qual o “método” de trabalho instaura-se no próprio processo da criação, com seus Princípios e Procedimentos específicos, a atriz em cena, em diálogo com seus espectadores, atua como criadora da EncenaçãoTese. A imagem do espelho fragmentado tornou-se eficaz para operar a forma do pensamento, de como foram apropriadas as referências para o desenvolvimento dessa EncenaçãoTese. Obedecendo à compreensão dos pensamentos instaurados nas ações cênicas, essas referências funcionam para a construção do sentido de alteridade experimentado no próprio processo da encenação e na escrita da tese. O espaço do palco é, assim, explorado para colher e editar material artístico e filosófico e estimular o debate com o público, envolvendo-o no desenvolvimento da encenação como participante ativo. Dessa forma, um diálogo sem hierarquias é estabelecido com autores teóricos e artistas, tais como: Arthur Schopenhauer, Carl Jung, Constantin Stanislavski, Emanuel Lévinas, Friedrich Nietzsche, Gaston Bachelard, Guimarães Rosa, Luigi Pareyson, Machado de Assis, Robin Nelson, Simon Jones, William Shakespeare, só para citar alguns. As duas personagens elaboradas no processo, Filósofeu e Babel, ocupam lugar de destaque na cena, entrelaçando situações cômico-trágicas, mediando a problemática da atriz, seu duplo entre ser e não ser personas e personagens. Importante para a leitura da tese é o acompanhamento de trechos do registro videográfico das oito Imersões Criativas e dos ensaios, assim como a gravação completa de uma das oito apresentações da temporada, disponibilizadas em DVD. Os resultados da pesquisa afirmam o lugar da prática como produção de conhecimento, assim como a abertura de perspectivas para a expressão artística no universo acadêmico.

Palavras-chave: Poéticas Cênicas. Interpretação Teatral. Processo Criativo. Espectador. Alteridades em Cena.

FREIRE, Iami Rebouças. *Ulteridades: ser e não ser uma Encenação* Tese a partir do tema da alteridade. 2015. 128 fls. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2015.

Abstract

Ulterities is a practical-theoretical research project linked to the Poetics and Processes of Performance research cluster. The objective of the enquiry is the creation of a Performance Thesis in which the relationship between the actress on stage and her personas, characters and audience members is the Dominant Principal. Throughout the four years of research, eight Creative Immersions took place; four in Salvador (Brazil), three in Northampton and one in London (UK). Drawing on improvisational procedures, the actress explores the paradoxes inherent to both theatrical devising and her own artistic-academic practice, in which the theme of alterity in the theatre comes to the fore. The methodological focus, which the author has developed since her MA (which focused on vocal research in the theatre and also culminated in a performance, *Umbigüidades*), is here further elaborated. From a philosophical perspective, following the proposed Comprehensive Approach adopted by Rangel (2012), and in consonance with Pareyson (2001), the “method” of work on the Performance Thesis derives from the creative process itself, with its specific Principles and Procedures, such as the actress on stage in dialogue with her spectators. The image of the fragmented mirror became an effective trope that has guided the way in which references were appropriated over the course of the development of this Performance Thesis. Obeying the logic deriving from the performance context, these references serve to construct a conceptualisation of alterity garnered from the devising process and the writing of the thesis. The stage is thus explored in order to collect and edit artistic and philosophical material and stimulate debate with the public, involving them in the development of the performance as active participants. In this way a non-hierarchical dialogue is established with theoreticians and artists such as: Arthur Schopenhauer, Carl Jung, Constantin Stanislavski, Emanuel Lévinas, Friedrich Nietzsche, Gaston Bachelard, Guimarães Rosa, Luigi Pareyson, Machado de Assis, Robin Nelson, Simon Jones and William Shakespeare, to name but a few. The two characters developed over the course of the process - Filósofeu and Babel- occupy a central place on stage, interweaving tragi-comic situations, mediating the actress’ existential questionings - her doubles, enabling her to explore whether to be or not to be personas and characters. An important aspect of the thesis is the accompanying video recording of the eight Creative Immersions and rehearsals, as well as the complete recording of one of the eight performances of *Ulterities*, which are all available on DVD. The results of the research affirm the centrality of practice in knowledge production, and open up perspectives for artistic expression within academia.

Keywords: Scenic Poetics. Acting for the Theatre. Creative processes. Spectator. Alterities on stage.

FREIRE, Iami Rebouças. *Ulteridades: ser e não ser uma Encenação* Tese a partir do tema da alteridade. 2015. 128 fls. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2015.

Résumé

Ulteridades est une recherche pratique-théorique inscrite dans le sillage de Poétiques et Processus de Mise-en-scène. Son objet est le processus de création d'une Mise-en-scène-Thèse pour laquelle le rapport de l'actrice sur la scène avec ses *personae*, personnages et spectateurs, a été entendu comme Principe Dominant. Au fil des quatre années de recherches, huit Immersions Créatives, quatre à Salvador (Brésil), trois en Northampton et une à Londres (Angleterre), ont été faites. L'actrice, par des procédés d'improvisation, explore les paradoxes inhérents à l'univers de la création scénique et de sa pratique artistico-académique, dans lesquelles apparaît la thématique de l'altérité dans le théâtre. L'approche méthodologique, que l'auteure développe déjà depuis son master, à travers une recherche vocale pour le théâtre et qui a abouti aussi dans la mise-en-scène d'*Umbigüidades*, s'approfondit ici. Du point de vue philosophique, selon la proposition de l'Approche Compréhensive, adoptée par Rangel (2012) - en consonance avec Pareyson (2001) - pour lequel la "méthode" de travail s'instaure dans le processus de création même, avec ses Principes et Procédés spécifiques, l'actrice sur la scène, en dialogue avec ses spectateurs, joue en tant que créatrice de la Mise-en-scène-Thèse. L'image du miroir fragmenté devient donc efficace pour façonner la pensée, tout en permettant aussi de comprendre comment les références pour le développement de ces Mises-en-scène-Thèse ont été intégrées. En obéissant à la compréhension des pensées instaurées dans les actions scéniques, ces références sont en conformité avec la construction du sens de l'altérité éprouvé dans le processus de mise-en-scène et l'écriture de la thèse. L'espace de la scène est ainsi exploité pour cueillir et éditer le matériau artistique et philosophique et stimuler le débat avec le public, en l'emballant dans le développement de la mise-en-scène à guise de participant actif. De ce fait, un dialogue sans hiérarchie s'établit avec les auteurs théoriciens ou artistes tels qu'Arthur Schopenhauer, Carl G. Jung, Constantin Stanislavski, Emmanuel Lévinas, Friedrich Nietzsche, Gaston Bachelard, Guimarães Rosa, Luigi Pareyson, Machado de Assis, Robin Nelson, Simon Jones, William Shakespeare, pour n'en citer que quelques-uns. Les deux personnages composés dans le processus, Filosofo et Babel, prennent une place exceptionnelle sur scène, tout en entremêlant des situations comico-tragiques, moyennant le problématique de l'actrice, son double être et ne pas être des personnes et personnages. Suivre des extraits de l'enregistrement vidéographique des huit Immersions Créatives et des répétitions, ainsi que l'enregistrement complet de l'une des huit représentations de la saison disponibles en DVD est important pour la lecture de la thèse. Les résultats de la recherche confirment la place de la pratique comme production de connaissance, ainsi que l'ouverture de perspectives pour l'expression artistique dans l'univers académique.

Mots-clés: Poétiques scéniques. Interprétation théâtrale. Processus créatif. Spectateur. Altérités en scène

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1- ABC – foto: autor desconhecido – formatura de alfabetização em 1964	pág.02
2- O olhar no espelho – foto Juliana Roldão (Londres)	pág.04
3- A máscara de <i>Ulteridades</i> – foto Zélia Uchoa	pág.22
4- Filósofeu – foto Zélia Uchoa	pág.32
5- Babel com o caleidoscópio – foto Zélia Uchoa	pág.35
6- Babel de pernas pro ar – foto Zélia Uchoa	pág.38
7- A plateia no espelho – foto Zélia Uchoa	pág.40
8- A máscara de Babel com Hamlet e a ampulheta – foto Zélia Uchoa	pág.43
9- Buraco no espelho – foto Zélia Uchoa	pág.50
10- Conversa com o espectador – foto Daisy Andrade	pág.57
11- Primeira imersão* – imagem João Marcos	pág.63
12- Segunda imersão – imagem Isolda Libório	pág.78
13- Terceira imersão – imagem Isolda Libório	pág.85
14- Quarta imersão – imagem Ying-Yu	pág.96
15- Quinta imersão – imagem Ying-Yu	pág.101
16- Sexta imersão – imagem Ying-Yu	pág.107
17- Sétima imersão – imagem Ying-Yu	pág.112
18- Oitava imersão – imagem Mauricio Lidio	pág.116
19- Sala 5 - Ensaio – foto Jandira Barreto	pág.121
20- Teatro Gamboa - Apresentação – foto Tatiana Carcanholo	pág.136
21- O monstro – foto Zélia Uchoa	pág.139

*As fotos de número 11 a 18 são fotogramas retirados dos vídeos das oito imersões e dos ensaios. Essas imagens foram editadas em DVD e retiradas das gravações por Paulo Henrique Dias Costa. As imagens em vídeo são de João Marcos, Isolda Libório, Ying-Yu e Mauricio Lidio.

SUMÁRIO

1	CONSIDERAÇÕES INICIAIS	10
2	ULTERIDADES: TEXTO DRAMÁTICO	21
3	ALTERIDADES EM CENA	43
4	ÚTERO: EXPERIMENTOS CÊNICOS NA CORDA BAMBA	57
4.1	IMERSÃO CRIATIVA EM 2011: SALVADOR	63
4.1.1	Primeira Imersão Criativa (08 de novembro de 2011)	63
4.2	IMERSÕES CRIATIVAS EM 2012: SALVADOR	78
4.2.1	Segunda Imersão Criativa (23 de abril de 2012)	78
4.2.2	Terceira Imersão Criativa (28 de maio de 2012)	85
4.3	IMERSÕES CRIATIVAS EM 2013: NORTHAMPTON	96
4.3.1	Quarta Imersão Criativa (03 de julho de 2013)	96
4.3.2	Quinta Imersão Criativa (20 de setembro de 2013)	101
4.3.3	Sexta Imersão Criativa (06 de dezembro de 2013)	107
4.4	IMERSÕES CRIATIVAS EM 2014: LONDRES – SALVADOR	112
4.4.1	Sétima Imersão Criativa (29 de março de 2014)	112
4.4.2	Oitava Imersão Criativa (28 de maio de 2014)	116
5	ULTERIOR: DO BURACO NEGRO À TORRE DE BABEL	121
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	136
	REFERÊNCIAS	141
	ANEXOS	147

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

QUER FAZER UM DOUTORADO, ARRANJE UM PROBLEMA¹

Esta pesquisa, realizada como tese de doutorado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA), insere-se na linha de Poéticas e Processos de Encenação e tem como objeto o processo de criação de uma EncenaçãoTese para a qual a relação da atriz em cena com suas personas, personagens e espectadores, em procedimentos de improvisação, foi tomada como um Princípio Dominante para a construção da dramaturgia cênica.

A temática gira em torno da alteridade no teatro e explora os paradoxos derivados tanto do universo da criação, como da prática artístico-acadêmica, condição da atriz-pesquisadora-professora para estabelecer uma situação teatral na, com e pela presença do espectador, quando os conflitos instalam-se pelo modo de criação adotado, com o objetivo de intensificar esta própria condição da alteridade já inerente à categoria da arte teatral. Para alcançar estes objetivos, foram feitos oito experimentos cênicos denominados Imersões Criativas, sempre realizados na presença de um público convidado a acompanhar o percurso da atriz em sua pesquisa, compartilhando suas buscas em cena, ao incorporar os paradoxos implícitos no trânsito entre o fazer artístico e o acadêmico.

Ao longo das Imersões Criativas, objetos foram experimentados e incorporados, consolidando a dramaturgia também pelas imagens/referências trazidas por estes objetos na composição do discurso cênico. Eles foram aparecendo, muitas vezes, por uma escolha intuitiva, e a sua presença justificando-se em múltiplos significados, o que o leitor terá oportunidade de perceber no desenvolvimento desta tese. Entre esses objetos estão o espelho e o caleidoscópio em seus desdobramentos; a ampulheta, o sino, e o relógio, trazendo imagens do tempo; a corda, o banco, as malas, os livros empilhados, trazendo, pelo uso em cena, imagens da corda bamba, do equilibrar o conhecimento entre ser e não ser artista e professora.

¹ Todas as frases/citações que aparecerão ao longo destas Considerações Iniciais são fragmentos do texto encenado e fazem parte do *Hip Hop-Funk* do parto de Babel.

O título desta tese nasceu em resposta à pergunta de alguns espectadores, sobre o que seria o doutorado, depois de assistirem a *Umbigüidades* – a encenação articulada à pesquisa de mestrado². Embora o doutoramento não estivesse nos meus planos naquela ocasião, arrisquei uma resposta bem humorada: O doutorado será *Ulteridades*, porque agora “o buraco é mais embaixo”. Referia-me tanto às palavras ambigüidades e alteridades como à relação do umbigo com o útero, mas também jogava com essa expressão do senso comum que significa que a questão é mais profunda, é mais complicada, ou que algo ainda está por ser revelado.

Em relação ao Processo Criativo, objeto central desta tese, reconheço, como experiência embrionária, a metodologia desenvolvida no mestrado. O elemento escolhido como linha condutora para construção da encenação, naquela ocasião, foi o uso da voz no palco, seus aspectos técnicos e expressivos, o que resultou em um caleidoscópio de cenas com imagens vocais selecionadas dos espetáculos de meus primeiros vinte anos de atuação como atriz. Em dezembro de 2000, estreou *Umbigüidades* – uma encenação elaborada em processo semelhante ao que foi adotado agora, no doutorado, em que o espectador foi convidado a participar desde o início do processo. Até os dias atuais, quando tenho oportunidade de apresentar *Umbigüidades*, é sempre possível o público se expressar numa urna disponibilizada para recolher opiniões e sugestões, assim como, na maioria das ocasiões em que o trabalho é apresentado, há um espaço para uma conversa com os espectadores depois do espetáculo. O resultado alcançado, ao longo de mais de uma década de experiência com o produto de um mestrado, foi surpreendente em termos da tão desejada ponte entre a pesquisa artística acadêmica e a comunidade não acadêmica.

Assim, atravessando a fronteira da academia, a pesquisa realizada expandiu-se, uma vez que, após assistirem à encenação e participarem dos debates, muitos interessaram-se pela leitura da dissertação. Outro aspecto relevante da experiência, em *Umbigüidades*, foi a diversidade de público que foi atraído pela pesquisa encenada. Além de ter sido apresentada em mais de quarenta diferentes locais, tanto em Salvador como em outras cidades da Bahia e do Brasil – Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Florianópolis, mais quinze cidades em Santa Catarina, Vitória do Espírito Santo – envolveu situações diversas, em variadas configurações de palco-plateia, incluindo praça pública e festival de teatro. Em 2014, por ocasião do meu

² *Umbigüidades, Reflexões sobre a encenação de uma Pesquisa Vocal para o Teatro*. Dissertação disponível na Biblioteca da Escola de Teatro da Ufba.

estágio doutoral na Inglaterra, ainda realizei uma apresentação para plateia de língua inglesa, em Northampton, somando-se até hoje mais de cem apresentações.

O trabalho obteve êxito de crítica, com vários registros em matérias de jornais e em matérias veiculadas na internet, ao longo desses seus mais de treze anos de trajeto. Pelo meu desempenho em *Umbigüidades*, recebi o Prêmio Braskem de Melhor Atriz do Teatro Baiano em 2000.

*E SE NA DISSERTAÇÃO JA DÁ MUITO O QUE ESCREVER,
IMAGINE EM UMA TESE ...*

A outra referência fundamental para o aprofundamento da prática como produção de conhecimento foi a compreensão dos Princípios em Processos Criativos, em estudos realizados nas disciplinas Teorias do Imaginário e Processos de Encenação, ambas ministradas pela orientadora desta tese, Dra. Sonia Rangel, autora de três livros de ensaios, imagens e poemas, conectados com uma visão prático-teórica. Adotando uma Abordagem Compreensiva³ como referência teórico-metodológica, Rangel conduz o pesquisador a um encontro com os Princípios do seu objeto de pesquisa. Ao encorajar o artista a valorizar as suas aquisições a partir de uma visão singularizada, aproximando-se da imagem como operador de ação e pensamento, torna a sistematização do conhecimento um processo de interpretação instrumental para assimilação das próprias descobertas. Nos seus programas de trabalho, Rangel nos apresenta uma diversificada e aberta lista de autores como referência teórica, incluindo, nesta mesma categoria, as obras artísticas, o que estimula o nosso potencial criativo, dando-nos a liberdade para compartilhar nossas referências preferenciais, abrindo muitas portas para a consolidação da pesquisa.

... É MAIS TRABALHO PRA VOCÊ ... AH ... AH ...

³ Sobre Abordagem Compreensiva e a noção de princípio como método, Rangel esclarece: “Do ponto de vista da abordagem filosófica, inspiro-me no que defende Maffesoli em sua sociologia compreensiva, isto significa colocar-se dentro, em processo, em contato, sem um pré-modelo a ser comprovado, sem um pré-conceito, numa atitude de reconhecer o que emerge ou se configura como fluxos do pensamento encarnado nas ações, princípios da criação, ou seja, compreender, na medida do possível, a invenção e a recepção para o artista da sua própria obra; e, no campo das ideias, compreender como o próprio pensamento opera com suas recorrências e originalidades.” (Rangel, 2012).

Árdua é a tarefa para os doutorandos que se aventuram a realizar uma tese com encenação. Escrever uma tese e produzir um trabalho para ser levado a público exige muito, tanto do pesquisador como do seu orientador, que, além de acompanhar a escrita da tese, também se ocupa de acompanhar os trabalhos de uma montagem. Nesse sentido fui muito bem assessorada. Além de uma brilhante carreira como professora e orientadora, Sonia Rangel acumula mais de quarenta anos de experiência artística, nas Artes Visuais, na Poesia e nas Artes Cênicas, como atriz, encenadora e autora de textos. Assim como na encenação, o seu “livro objeto” *CasaTempo* é a base da minha “torre de livros”⁴. Tê-la como orientadora foi, para mim, como ler um “livro sujeito”, rico em cores e saberes. Portanto, seguindo a proposição de Rangel, adotei, do ponto de vista filosófico, a Abordagem Compreensiva, quando o “método”⁵ de trabalho configura-se em instaurar e compreender, no próprio processo de criação, seus Princípios e Procedimentos, ou seja, neste caso a atriz em cena, em diálogo com seus espectadores como criadora da EncenaçãoTese. Portanto, ao reconhecer meu modo de operar, aproximo-me de seu pensamento:

No campo da pesquisa em arte (diferente da pesquisa sobre arte) onde e quando é o artista quem atua e fala como o único sujeito que pode ocupar esse lugar no interior da urdidura de um processo, suas escolhas e seus procedimentos é que modelam seu “método” (...) Depoimentos e falas em primeira pessoa sobre os processos criativos ligados à cena tornam-se documentos de primeira grandeza para o aprendizado (...) (RANGEL, 2009, p. 116).

MAIS TRABALHO PRA ESCREVER...

Outro autor fundamental para a compreensão da natureza do Processo Criativo, e que apresenta afinidades artístico-filosóficas tanto com os procedimentos adotados por Rangel quanto os que venho desenvolvendo, ao longo da minha experiência como pesquisadora, é o italiano Luigi Pareyson (1918-1981). Ele afirma, por exemplo:

⁴ Uma pilha de livros que faz parte da encenação e que expressa a imagem de Torre que será apresentada com maiores detalhes na primeira Imersão.

⁵ Adotei, em alguns trechos ao longo desta tese, seguindo a referência da professora Rangel em seus textos, a palavra método, sempre entre aspas.

É evidente, então, que o sucesso pressupõe, justamente, um fazer que deva ser ao mesmo tempo invenção do modo de fazer. Seja qual for a obra a se fazer, o modo de fazê-la não é conhecido de antemão com evidência, mas é necessário descobri-lo e encontrá-lo, e só depois de descoberto e encontrado, é que se verá claramente que ele era precisamente o modo como a obra deveria ser feita. (PAREYSON, 1993, p. 61).

No seu discurso sobre a obra de arte, o autor reafirma, constantemente, ser esta a produção de objetos radicalmente novos, “uma inovação radical e um incremento imprevisto da realidade, alguma coisa que primeiro não era e que é única no seu gênero, realização primeira e absoluta” (PAREYSON, 2001, p. 33). Esse argumento do autor contribui para deixar ainda mais evidente a permanente tensão entre o compromisso com os pressupostos acadêmicos na construção de uma tese e a “invenção” desse “incremento imprevisto” ao qual se refere Pareyson. O filósofo italiano defende, ainda, a experiência concreta como fundamental para a apreciação estética, considerando ser uma a continuidade da outra. É categórico quando afirma que, sem a experiência, a especulação torna-se mera abstração, ao passo que a análise de objetos estéticos, sem uma reflexão filosófica, torna-se mera descrição (PAREYSON, 2001).

*AGORA TÁ NA HORA DE DAR CONTA DO RECADADO...
AGORA É O MOMENTO DE NASCER UM DOUTORADO...*

O meu trabalho pode se aproximar, também, da categoria de Prática como Pesquisa (*PaR*)⁶, uma abordagem metodológica cada vez mais aceita nos círculos acadêmicos, especialmente em processos envolvendo encenações em dança, em música e em teatro. Os autores cujas obras serviram de referência para essa abordagem metodológica foram conectados a partir da experiência no estágio doutoral, também chamado “doutorado sanduíche” que realizei na Universidade de Northampton entre abril de 2013 e março de 2014.

O interesse por realizar esse estágio surgiu de uma parceria antiga com o professor Patrick Campbell, ator, diretor e pesquisador, que realizou o seu mestrado e o seu doutorado

⁶ *PaR (practice as research)* é um modelo de pesquisa acadêmica que vem sendo cada vez mais adotado, principalmente nas áreas em que o desenvolvimento de uma prática consistente e constante tem sido reconhecido como fonte primeira de conhecimento, aceito como referência metodológica em muitos Programas de Pós-Graduação, na Europa e nos Estados Unidos. Essa modalidade de pesquisa pressupõe uma documentação adaptável à natureza de uma pesquisa artística, por exemplo.

no PPGAC, entre os anos de 2004 e 2011. No período do meu doutorado sanduíche, ele compunha o quadro permanente de professores do curso de Drama na Universidade de Northampton. Antes mesmo do início do estágio, tive a oportunidade de apresentar uma comunicação, na semana de abertura do semestre na *School of Art, Northampton*⁷, como aluna do PPGAC e professora do Departamento de Fundamentos do Teatro na Universidade Federal da Bahia. O sucesso deste primeiro contato mostrou as grandes possibilidades de ampliação do intercâmbio.

Preparei, então, juntamente com a orientadora da pesquisa, um plano de trabalho que foi aprovado pela CAPES, tornando possível a minha permanência por doze meses como artista-pesquisadora e professora visitante naquela instituição. O contato com outros artistas, o acompanhamento das aulas e atividades acadêmicas, o aprofundamento do estudo do inglês, tudo isso permitiu a abertura de fronteiras para essa pesquisa em andamento, coerente com uma perspectiva de mudança de paradigmas que vem se fortalecendo também no PPGAC, pois a *PaR* afirma o fazer artístico e o acadêmico na contemporaneidade de modo diferenciado dos modelos tradicionais.

Sob a orientação do Prof. Doutor Victor Ukaegbu, nigeriano pesquisador do teatro pós-colonial, em parceria com o Prof. Patrick Campbell, iniciei algumas leituras em língua inglesa e entre elas estão duas referências à prática como pesquisa, totalmente alinhadas com o que já vem sendo adotado em pesquisas como a de Sonia Rangel e a minha própria, como coloquei anteriormente. Esse formato de pesquisa, com ênfase na prática como primeira referência, vem ganhando espaço nos programas de pesquisas de pós-graduação. É, portanto, um movimento que encoraja cada vez mais os artistas pesquisadores a investirem na sistematização das suas pesquisas artísticas.

Um dos defensores da Prática como Pesquisa é o Doutor Robin Nelson, professor de Arte Contemporânea da Universidade Metropolitana de Manchester, que prescreve o abandono dos velhos preconceitos acadêmicos e a aceitação do “saber-fazendo”⁸ como fonte legítima de conhecimento na academia. Tal postura apresenta alternativas para que o pesquisador crie e assuma a sua produção como conhecimento a ser compartilhado, em uma

⁷ Conferência sobre a Pesquisa em Pós-Graduação, que acontece todos os anos na Escola de Artes da Universidade de Northampton, em setembro, período da abertura do ano letivo. O programa completo da edição 2012 encontra-se em anexo.

⁸ No original *doing-knowing* – que pode ser traduzido tanto como saber-fazendo quanto fazer-sabendo, implicando uma hierarquia na escolha – o que me fez escolher a primeira opção, no sentido de ir sabendo enquanto faz e não já saber antes de fazer.

interação dinamizada pelo permanente diálogo tanto com outras práticas como com os referenciais de pesquisas teóricas (NELSON, 2013).

Outra referência relevante na abordagem metodológica que prioriza a prática é a do Professor Simon Jones, da Universidade de Bristol, também na Inglaterra. Para ele, a Prática como Pesquisa, sendo fundamentada nos corpos e suas transformações, em lugar de textos e suas traduções, mostra com isso força, mas também fragilidade (FUSCHINI; JONES et al., 2006). A fragilidade – aqui considerada como aspecto positivo – se expressa na própria maneira de conhecer o objeto dos estudos da performance, no ato de abrir-se para a experiência a partir da mistura irrevogável do cotidiano – o que o autor chama de “estado de ubiquidade” – do entre-lugar e da incompletude, do qual todas as outras formas de estudo, pelo menos de algum modo, fogem. E é assim que se instala a coragem necessária para defender a falta de convicções e assumir a força da nossa incerteza, sem partir de pressupostos definidos, mas em busca do desconhecido que somente encontra lugar para emergir nesses espaços da incompletude (FUSCHINI; JONES et al., 2006).

Para o autor, a Prática como Pesquisa desafia o que poderia ser chamado de paradoxo da academia, pelo qual as universidades juntam os indivíduos com o objetivo de facilitar a mistura para que os corpos e as mentes possam ser separados, em seguida, em disciplinas distintas. Ele afirma, por exemplo, que: “A contribuição da prática como objeto de pesquisa está na sua própria modalidade em misturar corpos e carnes, audiências e espectadores, atores e *performers*, dialetos e textos, histórias e lugares, motivações e suposições, instâncias e teorias.” (FUSCHINI; JONES et al., p. 23).

A coragem para expressar o que não se sabe pressupõe, então, falar sobre o indeterminado, apontar o indizível, o que, fundamentalmente, não se trata de aceitar por antecipação o objeto em um determinado tempo/espaço. A questão é dar conta deste entre-lugar que constitui a nossa experiência do espaço e do tempo em geral.

Outro aspecto relevante nos argumentos deste autor é a questão dos documentos de processo. Embora encarando alguns paradoxos, como o da impossibilidade da apreensão no tempo e no espaço do que, por princípio, é de natureza efêmera, Jones refere-se à importância de uma documentação pertinente à valorização desse tipo de percurso. Ele argumenta que “[...] a mudança paradigmática requer uma escrita apropriada ao fazer. Requer do fazer que fuja da escrita, daquilo que pode ser escrito, fraseado, conhecido, porque seu propósito é jogar-se no vão do não saber.” (FUSCHINI; JONES et al., 2006, p. 30). É, portanto,

imprescindível considerar, nesse tipo de abordagem que aqui é feita, a relevância da encenação como registro, tanto quanto as diferentes etapas do processo. Certamente é outro tipo de percepção e de impacto, mas, sem dúvida, é uma modalidade de pensamento que não pode deixar de ser levada em consideração, no mesmo grau de hierarquia que a escrita, no caso de uma tese sobre um processo de criação cênica.

MEU ÚTERO TÁ MOVENDO, TÁ SUBINDO...

O sujeito está implicado no objeto, o trajeto no sujeito e o objeto no trajeto. “*Ulteridades*” é alteridade, útero e ulterior. Eu posso dizer que essa palavra se inventou nas imagens sonoras. Ela nasceu do som de alteridade com útero e coincidiu com ulterior. Eu faço minhas as palavras de Larrosa Bondía quando diz: “Eu creio no poder das palavras, na força das palavras, creio que fazemos coisas com as palavras e, também, que as palavras fazem coisas conosco.” (LARROSA, 2002, p. 1). Guiada por essa “crença”, permiti que as palavras se apresentassem como imagens-guia para que as minhas ideias emergissem, considerando que: “Quando fazemos coisas com as palavras, do que se trata é de como damos sentido ao que somos e ao que nos acontece, de como correlacionamos as palavras e as coisas, de como nomeamos o que vemos ou o que sentimos e de como vemos ou sentimos o que nomeamos.” (LARROSA, 2002, p. 2).

A palavra útero foi tomada inicialmente como imagem da criação, mas ao longo do processo surgiu outro sentido para a sua inserção no título da tese. Na interseção do discurso das duas personagens, que foram desenvolvidas na encenação, aparece a referência ao momento da história da ciência em que acreditou-se que a histeria estava relacionada com a mobilidade do útero no corpo da mulher. Esse equívoco científico é mencionado na dramaturgia e será comentado com maiores detalhes ao longo da tese. Na palavra ulterior está a própria noção do devir. Considero, assim, poder lançar um olhar para muitos paradoxos implícitos na problemática do “ser e não ser” como pressuposto fundamental no trabalho do ator.

VAI PHD, TÁ NA HORA DE NASCER...

Nos aspectos operacionais deste “método” de criação, a construção desta EncenaçãoTese configurou-se com a realização das Imersões Criativas; nelas, repito, os espectadores sempre tiveram voz ativa. Os meus materiais eleitos como ponto de partida para a elaboração de uma situação cênica foram levados ao palco e foi estabelecido um diálogo com o público, que tornou possível o levantamento e a composição da encenação. Para tornar esse diálogo produtivo, fez-se necessário, ao longo desta pesquisa, aperfeiçoar e criar instrumentos de acesso e interpretação da fala deste componente fundamental para o meu específico acontecimento teatral que é o espectador. Além do espaço reservado, depois de cada apresentação, para que os espectadores pudessem contribuir com as suas impressões sobre o trabalho, seja com observações críticas ou sugestões de textos ou de imagens, também houve o convite para que essas contribuições pudessem vir no formato escrito. Papel e caneta foram disponibilizados para a audiência, assim como um endereço de e-mail foi utilizado pelos que preferiram escrever depois de mais tempo de reflexão.

QUEM É O PAI DESSA CRIANÇA...

SCHOPENHAUER, BACHELARD, MACHADO DE ASSIS,

ROSA GUIMARÃES

Quando optei pela temática da alteridade no teatro como fio condutor do processo de construção cênica, já tinha em mente duas grandes referências da literatura brasileira que, a meu ver, traduzem exatamente a perspectiva pela qual o tema da alteridade é abordado nessa EncenaçãoTese. Refiro-me aos contos de Machado de Assis (2009) e Guimarães Rosa (2001), ambos intitulados *O Espelho*, e que tratam, respectivamente, de duas personagens que vivenciam uma experiência de alteridade em relação a si próprias ou “auto-alteridade” em um momento de encontro e desencontro com a própria imagem no espelho. O detalhamento – a respeito de como as imagens reveladas pelas duas narrativas vão servir de referências para os argumentos desenvolvidos nessa EncenaçãoTese – será tratado na parte *Alteridades em cena*.

Além dessas Considerações Iniciais, a tese está dividida em mais cinco partes principais. Na segunda parte, *ALTERIDADES: O TEXTO DRAMÁTICO*, reforçando a prática artística como modalidade de pesquisa numa EncenaçãoTese, apresenta-se a dramaturgia encenada. Esta edição dramatúrgica partiu de um roteiro inicial, selecionado nas Imersões Criativas, editado e configurado para o palco, buscando a construção de um discurso que refletisse as alteridades no teatro. Foram incluídos, paulatinamente, os textos selecionados

das obras de referência da tese e, assim, a composição da cena foi sendo configurada, na presença dos espectadores. Duas personagens foram desenvolvidas ao longo do processo: Babel, já esboçada desde o início do doutorado, e Filosofoeu, que somente apareceu no período de montagem. Entre essas personagens principais, a atriz e seu duplo, instalam-se as situações cênicas e seus conflitos.

Na terceira parte, ALTERIDADES EM CENA, situa-se uma reflexão sobre perspectivas de alteridades na cena. Vários autores, filósofos e poetas são convocados a compor um caleidoscópio com seus pontos de vista sobre o tema. Pela imagem do espelho fragmentado, da cena ao texto e do texto à cena, traduz-se a maneira pela qual essa abordagem metodológica, para os processos criativos, estruturou a tese. Portanto, não interessa para esse trabalho de ação-reflexão do artista em cena elaborar considerações aprofundadas sobre o tema da alteridade na filosofia ou no teatro. Em síntese, recolho os fragmentos de leitura que influenciaram o meu pensamento consolidado pela prática nas Imersões Criativas.

Nesta construção, conecto com o pensamento de Emanuel Lévinas, chamado por muitos de “filósofo da alteridade”; com os “homens de teatro”, dos quais destaco Shakespeare (1564-1616), Stanislavski (1863-1938), Grotowski (1933-1999), e, quando o objeto Espelho é evocado, ou aparece como imagem, concreta e misteriosa, os autores escolhidos são os brasileiros Machado de Assis (1839-1908) e Guimarães Rosa (1908-1967). Nesse contexto especular, também é feita uma referência à contribuição da psicanálise e da psicologia analítica; assim como ao campo do Imaginário, entrelaçando os devaneios cósmicos de Bachelard (1884-1962) e a urdidura poética de Rangel, entre outros, compondo o que eu chamo “a minha torre de Babel”.

Na quarta parte, ÚTERO: EXPERIMENTOS CÊNICOS NA CORDA BAMBÁ, apresenta-se o percurso do Processo Criativo, metodologicamente focado em oito Imersões Criativas, lugar da gestação de imagens e cenas, que aconteceram ao longo dos quatro anos de pesquisa, entre Brasil (Salvador) e Inglaterra (Northampton e Londres). Nessa perspectiva de deixar que a prática na presença dos espectadores se expressasse, a teoria do caos emergiu como mais um aporte metodológico. Na medida em que essas novas informações foram surgindo, foi também se configurando um discurso filosófico na cena, nascido da experiência, fonte de inspiração poética, abrindo espaço para que outros autores pudessem se fazer presentes.

Em seguida, na quinta parte, intitulada ULTERIOR: DO BURACO NEGRO À TORRE DE BABEL, o leitor toma conhecimento de como as escolhas foram feitas na composição dramaturgica da cena. A concepção da encenação é revelada numa síntese dos procedimentos adotados ao longo dos oito ensaios realizados, explicitando os seus elementos: espaço, tempo, ações, definição dos objetos utilizados, sonoplastia e componentes cenotécnicos. É também nessa parte que o urdimento e a interpretação pessoal na composição das personagens são apresentados.

Na sexta parte, CONSIDERAÇÕES FINAIS, são retomadas questões do início do percurso, mas também outras que se abriram nestas reverberações como num multifacetado cristal ou retomando a imagem do caleidoscópio que continuará repercutindo seus fragmentos. Considerei como ápice de meus resultados desta EncenaçãoTese a temporada de oito apresentações, para um público pagante, no teatro Gamboa Nova, das quais duas fizeram parte da sétima edição do Festival Internacional de Artes Cênicas, em Salvador (FIAC), para o qual fui selecionada. Depois de cada uma dessas apresentações, mantive a conversa com a plateia, o que me motivou a continuar *Ulteridades* em novas temporadas, após a defesa da EncenaçãoTese, a partir de convites que já me foram feitos.

Para a leitura desta EncenaçãoTese, incluí ANEXOS e APÊNDICES e foram editados dois DVDs, um com o indispensável registro da encenação e outro com uma edição de trechos das oito Imersões Criativas, com cerca de quatro a sete minutos cada, junto com quatro minutos de edição de cenas dos ensaios que compõem a matéria poética do trajeto desta pesquisa.

Convido, então, o espectador-leitor, tendo ou não assistido às Imersões Criativas ou apresentações de *Ulteridades*, para acompanhar essa EncenaçãoTese nos registros escritos, fotográficos e videográficos, fruto da minha experiência como atriz-pesquisadora.

2 ULTERIDADES: TEXTO DRAMÁTICO⁹

A arte de escrever exige principalmente substitutos para as formas de expressão que apenas quem fala tem; ou seja, para gestos, acentos, tons, olhares. Por isso o estilo escrito é muito diferente do estilo falado e algo bem mais difícil: - Quer-se fazer entender tanto quanto este, mas com menos meios.
Nietzsche

Ulteridades estreou publicamente como espetáculo no Teatro Gamboa Nova, em 3 de outubro de 2014, com uma configuração de 40 minutos de cena e mais dez a vinte minutos de tempo aberto para uma conversa com os espectadores.

Nem é preciso alertar para o fato de que, por mais minuciosa que eu seja na descrição, nunca poderei reproduzir o que aconteceu e acontecerá aos olhos dos leitores que puderam experimentar esta dramaturgia como espectadores. Certamente que aqueles que não estiveram presentes nas Imersões Criativas, nos ensaios abertos ou nas apresentações da temporada não serão afetados pelos mesmos estímulos dos que acompanharam ou presenciaram alguma etapa deste trabalho. A filmagem da encenação registrada em DVD, que acompanha essa tese, poderá minimizar a distância entre as percepções da prática que deu origem a esta dramaturgia, sem, no entanto, desmerecer a importância para mim de escrevê-la para compartilhar a criação em outro formato.

Na formatação do texto dramático, adotei as seguintes convenções: rubricas estarão em itálico, textos de outros autores, mas como fala da atriz, pronunciados em cena, estarão entre aspas, às vezes também a voz da atriz aparecerá com indicações de gravada em *off*. Passo a narrar, então, a forma escrita do texto *Ulteridades* por mim criado e encenado. Embora trate-se de uma encenação solo, a atriz se desdobra em vozes e silêncios de múltiplas personas e personagens.

⁹ Todas as fotos nesta parte foram todas feitas por Zélia Uchôa no Teatro Martin Gonçalves. Assistência de Enjolas Matos.



Enquanto o público entra, a atriz está no palco, onde estão duas malas, uma de viagem, preta, grande, ao lado de outra, de madeira, forrada com fotografias. A atriz encontra-se sentada nesta última mala, segurando com a mão esquerda, apoiada no joelho esquerdo, um livro miniatura de capa preta, escrito Hamlet em letras douradas na lateral, enquanto, com a outra mão, segura uma pequena ampulheta de madeira à altura dos olhos, para onde concentra o seu olhar.

VOZ DA ATRIZ EM OFF

Boa noite! (ou boa tarde/bom dia!) Obrigada por terem vindo. Obrigada ao pessoal do Gamboa Nova por nos acolher, obrigada a toda a equipe de trabalho, meus assistentes, minha orientadora e a todos os que participaram como espectadores e colaboradores nessa minha jornada doutoral-teatral. Esse trabalho é resultado de muitos encontros de corpos presentes. Aos amigos e parceiros que tornaram possível trazer para a cena uma pesquisa de doutorado, eu dedico esse trabalho. Por favor, desligue o seu celular e façamos um minuto de silêncio por tudo o que passou.

A atriz continua olhando fixamente para a ampulheta. Depois de um minuto – ouve-se no áudio uma gota d’água – a atriz levanta-se e dirige-se para a sua direita, esquerda baixa do palco. Chega ao ponto do foco de luz e põe a ampulheta no chão, abre o livrinho e fala para a plateia.

ATRIZ

“O ator é o hipócrita. Que corresponde ao substantivo grego *hipocrités*, enquanto o verbo *hipocrinestai* significa representar um personagem. Representar um personagem, isto é, revestir-se de um ser que não é ele próprio e, sobretudo, conquistar por esse meio a simpatia de outros homens.” (Após dizer este texto, cita o autor, o que se repetirá nos quatro próximos textos, ditos sempre no ponto em que se abrir um foco de luz.) Jean Duvignaud, Sociologia do Comediante (DUVIGNAUD, 1972, p. 13).

Depois que fala, abaixa-se e coloca o livro debaixo da ampulheta. Olha para o público, sorri e dirige-se para a mala preta. No meio do caminho, é surpreendida pelo áudio com o som de duas gotas. Interrompe a sua caminhada, olha para o alto e, lentamente, volta para o seu percurso. Chega até a mala, abre-a e pega um relógio de parede. Examina-o, confere a hora e dirige-se para a direita baixa do palco, põe o relógio no chão e diz olhando para a plateia.

ATRIZ

“Toda a humanidade antiga está cheia de respeito ‘ao espectador’ porque este mundo esteve feito para os olhos e não podia conceber-se a felicidade sem espetáculos e sem festas. Até o grande castigo, repito, era uma festa.” Friedrich Nietzsche, Genealogia da Moral (NIETZSCHE, 2011, p. 68).

Torna a voltar-se e dirigir-se para a mala grande. Outra vez o áudio a surpreende, agora com o som de três gotas. Repete o gesto de olhar para o alto e continua o seu caminho. Abaixa-se perto da mala e pega um caleidoscópio espelhado, que usa experimentando com a iluminação, até dirigir-se para o fundo esquerdo do palco (esquerda alta) olhando-se nos fragmentos de espelho, por onde pode enxergar a plateia, antes de colocar este objeto no chão.

ATRIZ

“[...] um rosto humano é um mosaico onde se combinam a vontade de dissimular e a fatalidade da expressão natural.” Gaston Bachelard, *O Direito de Sonhar* (BACHELARD, 1986, p. 171).

Quando volta a dirigir-se para a mala, ouve quatro gotas ecoando no espaço e torna a olhar para o alto. Chega até a mala e pega um pequeno sino com uma escultura de um cavalo. Examina-o, colocando-o na palma de uma das mãos.

ATRIZ

“(...) não posso me experimentar como um problema científico.” Carl Jung, *Memórias, Sonhos, Reflexões* (JUNG, 1978, p. 19).

Bate o pequeno sino algumas vezes e depois coloca-o na direita alta do palco, de forma a criar um quadrilátero com os outros três objetos. Volta-se outra vez para a mala preta, de dentro dela tira uma corda que começa a desenrolar. Brinca um pouco com a corda e, em seguida, coloca-a no chão, experimentando andar sobre a mesma, como se estivesse criando um caminho, na medida em que passa pelos quatro objetos. Quando passa pelo lugar da ampulheta e do livrinho, começa a dizer o texto.

ATRIZ

“Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência,
a que me induziram, alternadamente, séries de raciocínios e intuições.

Tomou-me tempo, desânimos, esforços.

Dela me prezo, sem vangloriar-me.

Surpreendo-me, porém, um tanto à parte de todos, penetrando conhecimento que os outros ainda ignoram” .

Nesse instante, já terminou o percurso da corda e se dirige para o centro do palco, apontando aleatoriamente para algum espectador, mas continuará dizendo este trecho do texto de Guimarães Rosa.

ATRIZ

“O senhor, por exemplo, que sabe e estuda, suponho nem tenha ideia do que seja, na verdade, um espelho? Demais, decerto, das noções de física, com que se familiarizou, as leis da óptica. Reporto-me ao transcendente. Tudo, aliás, é a ponta de um mistério. Inclusive, os fatos. Ou a ausência deles. Duvida? Quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.” João Guimarães Rosa, *Primeiras Estórias*. (ROSA, 2001, p. 119).

Ouve-se no áudio mais cinco gotas d'água. Presta atenção e, logo em seguida, ouvirá sua voz em off pronunciando frases como se fosse seu próprio pensamento: sobre o espelho, sobre o fio de Ariadne. Tudo gravado em superposição, dando a ideia de uma espécie de confusão ou proliferação de pensamentos. Seguem-se os textos base utilizados para esta gravação.

VOZ DA ATRIZ EM OFF

“Como estão próximas, numa água tranquila, a superfície e a profundidade! Quanto mais profunda a água, mais claro é o espelho. O espelho das águas é o único que tem vida interior”. Gaston Bachelard (BACHELARD, 2010, p. 189).

“(…) A vida autêntica de um pensamento dura até que ele chegue ao ponto em que faz fronteira com as palavras. Ali se petrifica e a partir de então está morto. Entretanto é indestrutível. Também se pode comparar a sua autêntica vida momentânea à de um cristal no instante de sua cristalização. Assim, logo que o nosso pensamento encontrou palavras, ele já deixa de ser algo íntimo, algo sério em um nível mais profundo... Quando ele começa a existir para os outros, para de viver em nós.” Schopenhauer, *A Arte de Escrever*. (SCHOPENHAUER, 2010, p. 21).

Enquanto se ouve o áudio, a atriz pega um pequeno banco de madeira, com tampo de couro, e o coloca no chão, entre as duas malas. Um pouco mais para frente, deita a mala pequena. Antes que o áudio chegue ao final, a atriz pega um livro, abre-o em uma página marcada por um postal com uma reprodução do rosto de Picasso. Dá um giro com o corpo, procurando a luz, e para. Lê o livro a certa distância da face, e depois fica de frente para a plateia.

ATRIZ

“A verdade fica mais bonita nua e a impressão que ela causa é mais profunda quanto mais simples for sua expressão” Arthur Schopenhauer, A arte de escrever. (SCHOPENHAUER, 2010, p. 94).

Ouve-se no áudio, então, seis gotas ecoando no espaço. Depois de refletir por um instante, olha a pilha de livros e dirige-se aos espectadores.

ATRIZ

E agora? Agora entra o conflito profundo: ler ou não ler? Escrever ou não escrever? Ter pensamentos próprios ou usar pensamentos alheios? (*aponta para a pilha de livros e depois anda até o proscênio*) Penso, logo me desespero. O inferno sou eu mesma. Os outros são o purgatório. E o paraíso? (*finje chorar*) O paraíso só Deus sabe. (*Volta a ocupar o fundo do palco, atrás do banquinho e desaba debruçada sobre os livros, lamentando-se*) Ai que coisa mais difícil é essa de fazer um doutorado!!!

Um refletor posicionado de frente para o palco é aceso.

DUPLO DA ATRIZ (*voz em off*)

Aaahhhh criatura! Deixa de ser dramática! Reaja! Você dê conta desse negócio! Já que você inventou de fazer um doutoramento com encenação, agora se vire. Tem que ter consciência da consistência. Tem que ter produção de conhecimento, vocabulário adequado. Calma, respire. (*suspiro*), busque o seu equilíbrio interior! OM!

*Na medida em que escuta a sua própria voz gravada, reage ao que está ouvindo e tenta refazer-se. Concentra-se, pega a pilha de livros que está no banco à sua frente, elevando-a acima da cabeça. Enquanto ergue os livros com as duas mãos, ouve-se no ambiente uma música percussiva, sem melodia. A atriz então empurra o banco para o centro do palco com o pé direito, dá um passo para a frente, sobe no banco, ficando um pé suspenso no ar e equilibra-se com os livros na cabeça. Com os dois braços abertos, inclina o seu corpo para a frente, até que os livros caem e ela, complementando a ação, joga-se no chão. Após a queda, diz um trecho do poema *CorpoCavalo*, de Sonia Rangel. (RANGEL, 2005, p. 37).*

ATRIZ

“Por que não nos fizeram os deuses nascer
como os cavalos, fortes e pulando, já em pé?”

Ouve-se então o som de sete gotas no áudio.

ATRIZ

(Olha os livros espalhados pelo chão e começa a arrumá-los. Pega o livro de capa verde brilhante, olha para o público e anuncia.) Momento oracular. *(Abre o livro aleatoriamente e escolhe um parágrafo para ler: depois que o lê mostra a capa do livro para a plateia e anuncia título e autor.)* *Humano, Demasiadamente Humano, Friedrich Nietzsche (2008).*

“Dizer duas vezes – É bom exprimir algo duas vezes, dando-lhe um pé direito e um pé esquerdo. A verdade pode se sustentar numa só perna, é verdade; mas com duas ela andaré e circulará.” (NIETZSCHE, 2008, p. 171).

Seguem-se os outros trechos deste livro lidos a cada dia ao acaso nesta temporada.

“O sentido mediador” – O sentido do gosto, como verdadeiro sentido mediador frequentemente convenceu os outros sentidos a adotar seus pontos de vista sobre as coisas e

lhes inculcou suas leis e seus hábitos. Na mesa, pode-se obter informação sobre os mais sutis segredos das artes: observe-se o que tem gosto, quando tem gosto, de que e por quanto tempo tem gosto.” (p. 215).

“Enquanto amigos da música” – Afinal, queremos bem a música assim queremos bem ao luar. Nenhum dos dois quer desbancar o sol – querem apenas iluminar nossas noites tanto quanto são capazes. Mas podemos gracejar e rir deles, não é verdade? Um pouco, pelo menos? De vez em quando? Do homem na lua? Da mulher na música?”(p. 239).

“A troca e a equidade – Uma troca se dá de forma honesta e legal apenas se cada um dos envolvidos exige quanto seu objeto lhe parece valer, levando em conta o trabalho de obtê-lo, a raridade, o tempo despedido etc, juntamente com o valor afetivo. Quando ele faz o preço tendo em vista a necessidade do outro, é um bandido e extorsionário mais sutil – Se dinheiro é o objeto de troca, deve-se ponderar que é diferente em *táler* na mão de um rico herdeiro, de um diarista, de um comerciante ou de um estudante: cada um deveria receber muito ou pouco por ele, conforme tivesse feito quase nada ou muito para obtê-lo – isso seria equitativo: na verdade, como é sabido, sucede o contrário. No grande mundo do dinheiro, o *táler* do mais preguiçoso rico rende mais que o do homem trabalhador e pobre.” (p.181).

“Medida para o valor da verdade – O esforço requerido para subir uma montanha certamente não é uma medida para a altura da montanha. E na ciência deve ser diferente! – dizem alguns que querem passar por iniciados – o esforço para alcançar a verdade deve justamente decidir quanto ao valor da verdade! Essa louca moral parte do pensamento de que as “verdades” não seriam mais do que aparelhos de ginástica, em que teríamos que trabalhar arduamente até a fadiga – uma moral para atletas e ginastas do espírito.” (p. 165).

“O excesso como remédio – Pode-se reaver o gosto pelo próprio talento ao venerar e fruir excessivamente o talento contrário por bastante tempo. Utilizar o excesso como remédio é um dos mais sutis expedientes da arte de viver.” (p. 148).

“O que deseja da arte? Um deseja, através da arte, alegrar-se com o seu próprio ser; o outro deseja com a sua ajuda momentaneamente sair, afastar-se do seu ser. Conforme as duas necessidades, há duas espécies de arte e de artistas.” (p. 149).

“A eterna criança – Nós julgamos que histórias de fadas e brincadeiras são coisas da infância: míopes que somos! Como se em alguma idade da vida pudéssemos viver sem brincadeiras e histórias! É certo que as denominamos e vemos de outro modo, mas justamente isso mostra que são a mesma coisa – pois também a criança vê a brincadeira como seu trabalho e as histórias como sua verdade. A brevidade da vida deveria nos guardar da pedante separação das idades da vida – como se cada uma trouxesse algo novo – e um poeta poderia nos apresentar um homem de duzentos anos, um que realmente vivesse sem brincadeira e histórias.” (p. 119).

“Saber ser pequeno – Deve-se estar ainda tão próximos às flores, relvas e borboletas, como as crianças, que não muito mais altas que elas. Já nós, adultos, as ultrapassamos em crescimento e temos que nos rebaixar até elas; acho que as relvas nos odeiam, quando confessamos nosso amor por elas. – Quem quer participar de tudo o que é bom, tem de saber ser pequeno em alguns momentos.” (p. 195).

Quando encerra a leitura, olha contemplativamente para a plateia. É outra vez surpreendida pela sua voz.

DUPLO DA ATRIZ (*voz em off*)

Ai ai ai ai ai, tá vendo aí?! Você nunca achou que seria fácil fazer um doutorado. Escrever uma tese sobre um processo criativo da própria encenação sobre a alteridade no teatro. Um método espelhar, caótico por princípio e imprevisível por opção, cheio de paradoxos e “invencionismos”. O drama tem uma base no conflito, no diálogo e, se você não tem com quem contracenar, o jeito é contracenar consigo mesma, porque a hipótese aqui é uma releitura da dúvida fundamental – Ser ou não ser? A dúvida de Hamlet. A única hipótese para o ator é ser e não ser. Em vez da alternância, a superposição. Cadê o conflito?

Ouve-se uma música de suspense. A atriz olha para as suas mãos e as eleva até a altura das orelhas, com as palmas viradas uma para a outra. A partir daí começa a dar tapas na cara entrando em um duelo consigo mesma. Bate primeiro com a mão direita na face direita e a cabeça se volta para a mão esquerda como se estivesse falando com ela. Na próxima réplica o tapa é devolvido, agora com a mão esquerda batendo na face esquerda, o que faz com que o rosto se volte agora para a mão direita. Esta ação se repete até o final do diálogo. Os textos abaixo em caixa alta são os que são dados com o rosto voltado para a mão direita.

ATRIZ E SEU DUPLO EM CENA

- Qual é o seu drama?
- ESCREVER.
- Mas para fazer um doutorado você tem que escrever.
- MAS O QUE EU ESTOU FAZENDO NÃO SE ESCREVE – SE MOSTRA.
- Mas na Academia as regras são outras.
- MAS É UM DOUTORADO EM ARTES CÊNCIAS.
- É um PhD – Um doutorado filosófico.
- E TEM COISA MAIS PRÁTICA DO QUE A FILOSOFIA?
- Tem coisa mais teórica do que a filosofia?
- LÁ VEM A VELHA DISCUSSÃO ENTRE A TEORIA E A PRÁTICA
- Escute: a senhora vai ter que escrever pelo menos umas duzentas páginas em uns quatro ou cinco capítulos, com *abstract*, sumário, introdução e conclusão.
- NÃO ME LEMBRE ISSO AGORA...
- Quem mandou você inventar esse negócio de encenação?... Agora você vai ter trabalho dobrado.
- EU SOU UMA PESQUISADORA PRÁTICA – UMA OPERÁRIA DO TEATRO.
- Mas é um doutorado, feito para ser lido!!!
- PARA 7 PESSOAS LEREM.
- Se quiser que mais gente leia, publique!

- VOCÊ ESTÁ POR FORA. E A PRÁTICA COMO PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO?
ACORDA, AMOR!!! NOVA YORK, LONDRES...

- E Paris, Berlin, minha linda... Na Alemanha eles iriam rir de você com essa invenção de doutorado prático.

- ÔXE, O QUE É QUE TENHO COM ALEMANHA?

- Olhe no seu currículo?

- ISSO AQUI TAMBÉM PODE SER CONSIDERADA UMA PEÇA DIDÁTICA, MINHA FILHA.

- Não comece com as suas confusões...

- TAMBÉM, TEM MUITA PEÇA ALEMÃ QUE VOCÊ TEM QUE FAZER UM DOUTORADO PARA ENTENDER.

- Ignorante.

- METIDA.

- Artista.

- ACADÊMICA.

- Histérica.

- NEURÓTICA.

- Ridícula!

AH, AH, AH (*quase gritando*).

Outra vez o refletor que representa a “outra que questiona” é aceso e a voz em off interfere na cena.

DUPLO DA ATRIZ (*voz em off*)

– Calma, calma, tenha calma. Tudo bem, você até tentou dialogar consigo mesma, mas sem personagem? E a personagem? Não tem personagem na peça e assim mesmo é teatro ou seria uma performance? Tem personagem ou não tem personagem? Arranja uma personagem! Uma

figura cênica que expresse o seu pensamento, assim como uma personagem conceitual, filosoficamente fundamentada. Tente, vá!

Enquanto ouve a sua “interlocutora”, a atriz se refaz do descontrole e esboça respostas com voz insegura e acuada. Aos poucos vai se dirigindo para a mala e tenta seguir as recomendações da voz.

Tira da mala um par de sapatos masculinos, uma manta preta e uma barba postiça. Coloca esses acessórios e vira-se para a plateia, cumprimentando-a, com uma voz masculina.



FILOSOFEU

Boa Noite! (*O texto é memorizado, mas com espaços para improvisação.*) Estou aqui para apresentar uma proposta para um doutoramento, e como um doutoramento envolve um conhecimento filosófico, é preciso saber grego, pois sem o conhecimento do grego não é possível adentrar nas profundezas do saber. Então, como é possível compreender genuinamente o pensamento de Sócrates, Platão, Aristóteles, sem o conhecimento do grego? Sim, porque as traduções do grego chegam até nós passando pelo latim ou pelo alemão ou sabe lá deus por onde. É importante ler os gregos, embora Sócrates eu não leia, porque

Sócrates não escreveu. Então, se ele não escreveu, eu não vou ler. Aliás, como diz o nosso amigo Schopenhauer, “segundo Luciano, no Philopseudes 24, Sócrates teria tido uma barriga grande, o que não é um dos sinais distintivos do gênio. Igualmente, no que se refere às altas habilidades intelectuais, fica-se, todavia na dúvida [...]” E ele afirma que essa dúvida se perpetua também com todos aqueles que não escreveram, como é o caso de Pitágoras, o matemático, o do teorema, que todos os senhores certamente conhecem. Mas, voltando à problemática do conhecimento profundo, e seguindo o pensamento de um nosso conterrâneo contemporâneo que diz que só é possível filosofar em alemão, adentrei-me no estudo da língua alemã e descobri que Heidegger, em seu doutorado, é que afirma que só é possível filosofar em sua língua materna... E assim conheci a obra de Goethe, o grande poeta tedesco. Gostaria de citar aqui uma passagem muito famosa de Mefistófeles, no Fausto, que os senhores certamente já conhecem, mas eu vou lembrar e que diz o seguinte: *(fala o texto seguinte fazendo gestos largos, em uma espécie de coreografia)* “Der Geist der Medizin ist leicht zu fassen, Ihr dürstudieren den grossen und kleinen Welt um erst am Ende geht zu lassen wie Gotts gefählt [...]” Estão acompanhando o meu raciocínio? Claro que sim, mas para a pequena minoria, que ainda não domina totalmente o alemão, eu vou traduzir, quer dizer, vou fazer uma tradução aproximada porque tradução é sempre uma traição. O que o autor diz é o seguinte *(repetindo os mesmos gestos de antes)*: “O espírito da medicina é fácil de se compreender. Ela estuda o grande e o pequeno mundo para finalmente deixar que Deus decida como ele bem entender.” Mas agora voltemos à filosofia propriamente dita. Eu gostaria de recomendar para os senhores este livro que, embora ilustrado, é um livro sério... *(folheia o livro “Antologia ilustrada de Filosofia, das origens à idade moderna”, de Ubaldo Nicola (2005) lê alguns títulos de capítulos ou citações dos filósofos)*. Não deixem de ler sobre os céticos e os cínicos. Por exemplo, Pirro de Elis, o cético que escreveu os dez mandamentos contra a verdade. Esse livro é inteiramente escrito por homens, o que o torna uma obra confiável, porque o que não podemos admitir é que as mulheres se metam em assuntos intelectuais. As mulheres têm em seu interior um buraco, o útero, muito perigoso porque não sabemos o que pode sair lá de dentro. E quando elas se envolvem em estudos avançados, o sangue sobe para a cabeça e o útero pode se mover. Hipócrates, o pai da medicina já alertava para esse perigo. Elas se tornam umas histéricas e por este motivo é que temos que controlar essa onda de fêmeas querendo se meter em filosofia, umas malucas, histéricas...

No auge da empolgação, a personagem é interrompida.

DUPLO DA ATRIZ (*voz em off*)

Não, não, não, não, para, para! Essa personagem está horrível! O texto é horrível! Tá uma coisa quadrada, retrógrada. Além do mais o cara é misógino. Que é isso?! Mulher não pode ser filósofa? Que maluquice é essa?

(Na medida em que ela vai ouvindo a voz em off vai se desmontando, ficando sem graça, tira primeiro a barba postiça e se dirige outra vez para a mala). E essa coisa de histeria é anterior a Freud. Ó, a gente já tá muuuitoouoo mais adiante.

(Tira os sapatos e a capa e, à medida que a voz avança, ela pega uma pantaloneta preta e veste, coloca um lenço preto amarrado na cintura, pega um par de sapatos altos pretos e vai até o banco calçá-los.).

DUPLO DA ATRIZ (*voz em off*)

Olha, você podia fazer uma coisa assim... quer dizer, pode ser... pode ser assim, um, um, um, uma... é você podia fazer uma personagem assim mais antenada com a modernidade, mais descolada, uma coisa assim mais, mais, mais multi, mmmm mista, miscigenada, mixada, múltipla, poli, supra, ultra, trans. Uma personagem transmisteriosa, ontológica, ôntica, simbólica, simbiótica, rotativa, translativa, transcidentalorientalizada. Na perspectiva fundante da modernidade aquosa. Referenciada na polifonia da epistemologia pela ótica da hermenêutica, revisitada por, por, é... uma coisa assim, uma coisa assim intercultural, transacional. Entendeu?

ATRIZ

(Respondendo para o público) Não. Não entendi nada. Mas vou tentar...

(Levanta-se do banco, repetindo algumas recomendações das que ouvia, resmungando). Personagem transmisteriosa? Ôntica? *(Enquanto isso, de costas para a plateia, pega uma peruca na mala, examina a mesma e a coloca na cabeça. Vira-se e faz uma pose. Ouve-se a introdução de uma música estilo marchinha e ela se prepara para a coreografia. Apresenta-*

se dublando essa música. Enquanto canta, faz uma coreografia e se relaciona com a plateia, sempre simpática e sorridente.).



BABEL (*dublando*)

Nasci na Paralela

A minha vida foi em muitas transversais

Subi ladeira, descí ladeira

Entro em beco saio em beco

Caí em muitos buracos

Mas achei a torre para alcançar meu céu, eu sou Babel. Eu sou Babel

Je suis Babel, I am Babel, Ich bin Babel

(Cumprimenta a plateia dizendo qualquer coisa em qualquer língua.).

Estou aqui para defender o meu ponto de vista ...

Como filha da fenomenologia com a tal desconstrução.

(Mais um trecho de improvisação se relacionando com a plateia.).

O Caos é a minha metodologia.

Se para Hamlet ser ou não ser era a questão,

Aqui afirmo, diante de vocês, que ser e não ser é a minha solução.

Ai que confusão.

Do you understand?

Verstests Du?

Tu comprends, Tu comprends, tu comprends?

Comprendes?

Entendeu?

A música acaba e ela continua falando com a plateia.

BABEL

Hola, que tal...? Me llamo Babel y estoy acá para hacer un doutoramento and I would like to explique qual que es a mi ideia about to be and not to be...

A cena que se segue é majoritariamente improvisada. A partir daqui a atriz comunica-se com a plateia alternando diferentes fragmentos de frases em francês, inglês, espanhol, alemão, italiano ou em imitações de sonoridades de outras línguas como o chinês, japonês e árabe etc. Entre outras frases, a atriz comenta que o paradoxo somente é masculino no Brasil. Em toda a América Latina “La Paradoja” é feminina. Usa também alguns trechos de músicas como ‘You are the world’¹⁰, “Ne me quite pas”¹¹. A atriz dirige-se até a mala colorida de onde tirou os livros e pega algumas fichas, volta para o proscênio, e começa a ler alguns trechos e comentar. São assuntos diversos como o significado do nome Babel, que é sinônimo de confusão, a frase clássica do Hamlet, sobre o conflito entre o diafragma e o cérebro em uma explicação sobre as emoções, trechos em italiano, em francês e em alemão, que afinal

¹⁰ Letra de Michael Jackson e Lionel Ritchie. Disponível em: <<http://www.vagalume.com.br/michael-jackson/we-are-the-world.html>>. Acesso: 20 mar. 2015.

¹¹ EDITH PIAF. Letra de Jacques Brel. Disponível em: <<http://www.paroles.net/jacques-brel/paroles-ne-me-quitte-pas>>. Acesso: 20 mar. 2015.

não fazem um sentido exato, mas sempre sugerem, ou introduzem um novo pensamento. O mais importante é que ela assume a sua própria confusão.

BABEL

(Depois de 3 a 5 minutos improvisando e se comunicando com a plateia, ela começa a introduzir o assunto do parto em comentários como. – Sinto-me embaraçada de mi mesma. Sinto que mi útero se mueve e estoy a beira de parir alguma coisa muito séria, mui fuerte, como que... una tese de doutoramento... (Começa a mover o abdome como se algo realmente se agitasse em suas entranhas.)

Ouve-se a introdução de uma música em ritmo de funk e hip hop .

(A sequência de ações durante a música se inicia com a atriz se movendo de forma robótica, se dirige à mala pequena e pega quatro cadernos – os cadernos de anotações do todo o processo do doutorado – vai espalhando pelo palco, fazendo anotações. Em seguida, vai pegando os livros que estão no banquinho, vai abrindo um a um e também os espalha no palco. A próxima ação é pegar uma pilha de papéis, que incluem rascunhos, trechos de textos, anotações diversas, escritos de espectadores, pequenos cartazes com frases de diferentes autores, canetas, desenhos. Todos esse material vai sendo espalhado pelo palco. As ações são de escrever, ler, sentar-se sobre a pilha de papel disposta sobre o banquinho e ir tirando as páginas uma a uma , como se estivessem saindo das entranhas e sendo lançadas no espaço. Há um momento em que ela pega a apostila com as regras da ABNT e folheia e anota e vai se arrastando pelo chão, engatinhando e escrevendo em vários lugares, anotando, riscando e, finalmente, ela acaba deitada sobre a papelada, exausta, como se tivesse adormecido escrevendo...).



BABEL *(em off, canta em ritmo de funk e hip hop)*

Quer fazer um doutorado?

Arrume um problema, mas primeiro você tem que fazer o seu mestrado.

E se na dissertação já dá muito o que escrever.

Imagine uma tese, é mais trabalho pra você...

Ah, ah , mais trabalho pra escrever.

Agora tá na hora de dar conta do recado.

Agora é o momento de nascer um doutorado.

Meu útero tá movendo, tá chegando na cabeça.

Tá subindo, tá subindo, tá subindo pra cabeça, tá saindo, tá saindo.

Tá faltando a revisão.

Cuidado com as regras da ABNT.

Vai nascer, vai nascer.

Olha a cara da criança,

É a cara da mamãe, é a cara do papai

Ai, ai, é a cara do papai. E quem é o papai?

Schopenhauer, Bachelard, Machado de Assis, Rosa Guimarães, Nietzsche, Diderot, Freud, Jung ou Lacan ou será que é Foucault?

Ou será que é Foucault?

Não, pode ser Merleau-Ponty. É mais fácil ser Pareyson ou Calvino.

Ai, olha a cara do menino. Esqueceu Stanislavski? Barba, Grotowski e Brecht?

Não, eu não posso esquecer os encenadores, os autores e atores,

Cito Shakespeare, Borges e Rangel para dar continuidade a essa Torre de Babel

El, el, A Torre de Babel.

O buraco é mais embaixo. O buraco é mais embaixo.

E pra falar de alteridades vou citando Lévinas, Pré-socráticos, Céticos e Cínicos,

Tá subindo, tá subindo... Pré-Socráticos, céticos e cínicos...

Tá subindo, tá subindo, tá saindo, a tese vai nascer.

Como é o nome da criança? É PhD

Como é o nome da criança? É PhD.

Fique atento para as regras da ABNT.

Cuidado, cuidado, pois na hora da defesa isso vai aparecer.

É melhor obedecer às regras, às regras

Às regras, às regras da ABNT

Produzir conhecimento é melhor pelo prazer. Ai, ai, a tese vai descer.

Tá gostoso, tá gostoso, tá saindo, vou escrever. Tá na hora de nascer.

Como é o nome da criança? É PhD

Como é o nome da criança? É PhD

Nota de rodapé, referência explicativa.

Apud é igual a citado por, conforme ou segundo fulano de tal.

E.f.¹², e.g. Exempli gratia, supra

Sic, sic, sic

idem ibidem

Idem, Idem, Ibidem

Opus citatum

Opere citato

Let. Cit. conferere, sequentia, sequentia, sequentia, sequentia...

Terminada a música, depois de um momento de silêncio, ouve-se, no áudio, o som de oito gotas. Depois das gotas, começa uma projeção em vídeo de alguns trechos das imersões cênicas, memória do processo criativo de Ulteridades. Aos poucos, a atriz vai se recompondo, senta-se no chão e assiste às imagens e devagar vai se arrastando até a mala onde pega uma máscara com um espelho no lugar da face, mas, que a deixará sem enxergar, veste-a e vai se levantando aos poucos.



¹² Segundo as referências da ABNT, a sigla exata é c.f. (...), assim como a que é mencionada como Let é na realidade Loc. Esse desvio da escrita original ocorreu no momento em que improvisava a música no estúdio.

O OUTRO – PERSONAGEM COM MÁSCARA.

Posiciona-se de costas para a plateia, em frente à cortina preta no fundo do palco onde as imagens estão sendo projetadas. Aproximadamente na metade da gravação – que começou depois do primeiro minuto de projeção – ela vira-se para a plateia e começa a caminhar lentamente para a frente. O texto que se segue é de Dino Formaggio (apud MOTA, 2006).

VOZ DA ATRIZ EM OFF

“Perceber é sempre muito mais que perceber. Ver sempre é mais que ver. A estrutura de ULTERIDADE do corpo lança-se para a frente. Aquilo que é perspectiva e visualmente dominado não está imóvel, a não ser graças a uma identidade abstrata ou a uma instantaneidade excepcional e inexistente. O presente vivente flui. É presente fluente. O que está mais à frente não é apenas o que está à frente. É percorrido por tramas de ausência, de invisível. Move-se num fluxo espacial. É fluxo espacial do mesmo modo que é fluxo temporal. A percepção é este campo dinâmico espaço-temporal. Quanto mais o fixamos, mais se modifica, prossegue, se agita e eleva como se levasse. Não para de fermentar em cada uma das suas partes e nós estamos aí dentro misturados com o mundo. Estes são os limites relativistas de objetividade do experimentalismo científico. Por isso não existe qualquer espectador desinteressado. Nem existe um conhecedor puro, visto que perceber é já práxis. É ação do corpo no mundo.”

Depois do final do texto, as imagens continuam sendo projetadas.

O OUTRO – PERSONAGEM COM MÁSCARA

Ainda movimentava-se pelo palco, movendo os braços, o tronco e a cabeça. Assim permanece até que o texto se encerra e ouvem-se as gotas finais, como se essas estivessem caindo na água.

ATRIZ

Retira a máscara e examina o caos em sua volta. Lentamente vai sentando-se no banquinho, olha para a plateia, respira fundo, sorri e informa aos espectadores que o trabalho não se encerra. A partir daquele momento, o espaço está aberto a perguntas, observações, sugestões, críticas, enfim, qualquer forma de participação da audiência.

Dentre as colocações feitas pelos espectadores, presencialmente, em registros escritos ou e mails, selecionei algumas para incluir como finalização deste texto dramaturgico.¹³

ESPECTADOR 1: “É isso a sua tese? Você ainda precisa escrever?”

ESPECTADOR 2: “Por que você associou essa encenação a um doutorado? Por que não a fez independente da academia?”

ESPECTADOR 3: “Eu me senti totalmente identificada com a sua angústia, com o caos gerado. Você me fez repensar a minha pesquisa. Me senti estimulada para uma nova abordagem no mestrado que pretendo fazer.”

ESPECTADOR 4: “Sinto falta de mais textos sobre o espectador. Achei que você deveria fechar a encenação e depois abrir para a conversa. O começo é um pouco formal. Use a palavra acorda.”

¹³ Em Anexo, pode-se ler o registro de alguns dos bilhetes deixados por espectadores que deram o seu consentimento para divulgação, assim como dois dos e-mails que me foram enviados durante esta temporada.

3 ALTERIDADES EM CENA

A personagem, o “outro” do ator no momento da ação cênica, resulta de todos esses olhares para se finalizar com o olhar do espectador.



O teatro é fenômeno da presença. O ator e os espectadores se encontram no mesmo espaço físico, muitas vezes “cara a cara”. Se a referência para encenar é da literatura dramática, o ator já se depara com uma personagem “construída”; as falas estão escritas, cabendo ao ator estudá-las, aprofundar e traduzir o caráter da personagem, assumir as suas ações físicas compreendendo o seu caráter em tempo ritmo na “falação”¹⁴, para levar à cena a sua interpretação, a sua versão dessa construção de um conjunto de gestos que vão se apresentar como imagem/movimento na cena. A composição passa pelo olhar do encenador; habitualmente o primeiro a fazer uma leitura e atribuir imagens ao texto, o que se costuma chamar “a metáfora cênica”, conduzindo o elenco, principalmente se é um tipo de diretor que trabalha com o ator até em suas mínimas ações cênicas. Ou não. Difícil saber sobre essa relação estando fora. Soma-se ainda a leitura do assistente de direção, a do figurinista, cenógrafo, a do autor da trilha, a do iluminador e assim por diante. A personagem, o “outro”

¹⁴ Fala e ação formam essa palavra, costumo usá-la com os alunos de técnica e expressão vocal e também de dicção, para referir-me ao “método” com que trabalho.

do ator no momento da ação cênica, resulta de todos esses olhares para se finalizar com o olhar do espectador. Portanto a alteridade é inerente ao que chamamos teatro, está em sua ontogênese, já em forma de multiplicidades de olhares e relações.

E o que chamo alteridade? Pela própria implicação nas imagens-tema da encenação desta tese, ela já se apresenta em multiplicidade de referências. Em linhas gerais, como no dicionário Michaelis da língua portuguesa, a palavra alteridade é definida como o estado ou qualidade daquilo que é outro. Todavia, essa delimitação do verbete expande-se em linhas de abordagem diferenciadas e, devido à variedade das interpretações em diferentes perspectivas, a própria percepção do termo já encerra uma complexidade. Como mencionei nas Considerações Iniciais, a imagem do espelho fragmentado revelou-se eficaz para operar a forma como o pensamento foi se estruturando, para dar conta de um discurso que atendesse às demandas objetivo-subjetivas de uma tese de doutorado, sem deixar que as características de um processo criativo em teatro, a partir da cena, fossem limitadas pelos pressupostos acadêmicos.

A profissão do ator já implica, portanto, no exercício constante da alteridade. A reflexão que desejo fazer aqui é, principalmente, a partir da cena, da experiência concreta de estar na presença do(s) outro(s). É preciso, portanto, esclarecer que, quando alguns fragmentos de textos encontrados na pesquisa teórica foram usados, nem sempre o foram da maneira que é habitualmente esperado em uma pesquisa acadêmica. Em geral, o que se exige numa tese é o aprofundamento dos “conceitos”, principalmente segundo referências em trabalhos científicos já publicados. Ao manter-me em exercício praticando improvisação e composição cênica na presença dos espectadores, articulei nesta EncenaçãoTese a minha principal referência: a experiência prática como atriz de teatro e os seus documentos de processo. Suponho que o leitor já tenha lido o texto encenado – apresentado como segunda parte no corpo da tese, não seu apêndice. Lá existem configurações do espelho na cena: em textos e objetos. Essa forma fragmentada que aparece no texto cênico é também imagem reflexo na problematização teórica a respeito de questões derivadas de ser ou não ser uma EncenaçãoTese. É a partir deste espaço-tempo que também dialogo com as referências da literatura, de obras artísticas e filosóficas. Este modo de operar é pertinente à abordagem compreensiva adotada como metodologia e à linha de Poéticas e Processos de Encenação na qual a tese se insere.

O acesso a uma diversidade de registros disponibilizados na *internet* é um privilégio para o pesquisador das artes na contemporaneidade; não apenas como documentos escritos e

fotografados, mas também como registros videográficos. Filmes documentários, entrevistas ou programas especiais, com depoimentos sobre o trabalho de muitos autores, aos quais somente tínhamos acesso pelas traduções em obras escritas agora estão “na rede”. Hoje os eventos são documentados em vídeo com relativo baixo custo, isto facilita ao pesquisador tanto organizar uma documentação do seu próprio trabalho, como uma aproximação ampliada com os autores que compõem as referências da sua pesquisa.

Durante a escrita da tese, adotei também essa nova forma de entrar em contato com o pensamento de alguns autores, assistindo aos mesmos em entrevistas na internet. Esse foi o caso, por exemplo, de Gaston Bachelard (...), Carl Jung (...) e Emmanuel Lévinas (...). Depois de tê-los visto e ouvido falar, mesmo com as limitações de compreensão dos seus discursos em língua estrangeira sem legendas em português, fiquei mais sensibilizada por suas ideias. A imagem das suas “personas” contribuiu para uma “escuta” mais apurada também dos seus escritos. A inclusão desses autores nas referências se confirmou, também, por esse critério de uma escuta afetiva.

Em constante exercício de aproximação e distanciamento, fui encontrando o caminho para que a imagem de alteridade, que me interessava explorar, fosse composta a partir das ações e reflexões sobre este tema, em cena, na presença do espectador. Então, nesta EncenaçãoTese, referências apresentaram-se sem obediência a uma hierarquia. Os textos situam-se em outra ordem de sentido, na medida em que se reconfiguravam poeticamente, quando levados ao palco para serem confrontados com o espectador, parte fundamental desses fragmentos especulares das “alteridades em cena”, princípio dominante para esta metodologia de criação cênica.

O espelho fragmentado produz uma imagem de multiplicidade, de transbordamento das imagens, de incompletude, de descontinuidade, de transfiguração. Considero, na cena e no texto, as imagens aos pedaços como reflexos de uma mesma matriz imagética. Assumi intencionalmente a “tergiversação”¹⁵ como estratégia discursiva na escrita e na cena, para que

¹⁵ Apresento aqui algumas versões do verbete em três dicionários consultados: 1 Ato ou efeito de tergiversar. 2 Desculpa, evasiva, rodeio. 3 Interpretação forçada do sentido das palavras, que as adultera por completo. TERGIVERSAÇÃO. In: MICHAELIS – Moderno Dicionário da Língua Portuguesa. São Paulo: Companhia Melhoramentos, 1998. p. 2047 – ...aquilo que é utilizado como subterfúgio: desculpa ou evasiva. Jurídico. Maneira de agir ilegal utilizada pelo advogado que defende (ao mesmo tempo o réu e o autor em processos relacionados ou no mesmo processo. Dicionário de português – Palavra originária do latim=tergivesatione. É o ato ou efeito de tergiversar; evasiva, rodeios; subterfúgio – Dicionário informal... Dicionário Priberam (on line) ter-gi-ver-sar – Conjugação (latim tergiversor, -ari, voltar atrás) verbo intransitivo 1. Voltar as costas. 2. Usar de evasivas, procurar rodeios, empregar subterfúgios. = RODEAR 3. Hesitar.

Palavras relacionadas: tergiversante, tergiversação, tergiversável, tergiversador, rodear, marombar.

eu pudesse “fugir” do lugar comum, “evitar” repetir os modelos pré-conceituais, “contornar” as ameaças de enquadramento, “ladear” a minha própria incerteza, “rodear” a cena, “hesitar” nas escolhas, “bordejar” os espectadores e “subterfugar” para que os leitores-espectadores desta tese não se esqueçam de que se trata de uma EncenaçãoTese, escrita na perspectiva do olhar de uma atriz de teatro em seu trajeto criativo na presença dos espectadores.

Seguindo então a logística do espelho em pedaços, que em efeito caleidoscópico projetou, a meu ver, muitos desdobramentos de imagens de alteridade, elegi alguns autores que ofereceram uma variedade de visões pelas quais o tema pode ser tratado. Nessa seleção, como já anunciei nas Considerações Iniciais, trago, nesta parte da tese, um pouco da visão do filósofo Emmanuel Lévinas; algumas abordagens dos homens do teatro, como é o caso de Shakespeare e Stanislavski; e os exemplos da literatura brasileira, nos contos de Machado de Assis e Guimarães Rosa. Outros fragmentos aparecem ainda com a contribuição de: Bachelard, Borges, Lacan, confirmando a imagem desse caleidoscópio de reflexões sobre a alteridade no texto e na cena.

Vou começar citando o lituano-francês Emmanuel Lévinas, que aborda a compreensão do fenômeno da alteridade pela sua dimensão ética. Partindo das ideias desenvolvidas por Descartes sobre o infinito, discute a relação do Mesmo e do Outro numa perspectiva da espiritualidade, enfocando a questão da responsabilidade humana em uma compreensão do desejo não como falta ou carência, mas como transcendência (LÉVINAS, 2010). Com uma obra muito extensa e complexa, o autor em questão segue a tradição da fenomenologia como abordagem filosófica. Em suas considerações sobre “o rosto”, o “face a face”, “o encontro” como primeira ética, pude encontrar no diálogo com seu pensamento aspectos que contribuíram para o objeto de interesse desta tese. Ele afirma que “o rosto é o início de toda inteligibilidade” (2010, p. 130), alertando, porém, para o fato de que, mesmo que aí já se configure uma perspectiva da ética, ainda não é filosofia, uma vez que a filosofia pressupõe um teórico. No meu entender, essa relação amplia a perspectiva do ser e não ser, e pergunto: o filósofo é poeta ou o poeta é filósofo? O autor considera o comprometimento ético desde o ato de pensar – não como uma atitude passiva, contemplativa, mas com um envolvimento – o que ele chama de “estar englobado no que se pensa, estar embarcado – acontecimento dramático do ser-no-mundo” (2010, p. 23). O filósofo ainda reafirma a necessária implicação do sujeito no objeto da sua reflexão, quando diz: “Quando filosofia e vida confundem-se [...]

"tergiversar", in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2013. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/dlpo/tergiversar>>. Acesso em: 12 jul. 2015.

não se sabe mais se alguém se debruça sobre a filosofia, porque ela é vida, ou se preza a vida, porque ela é filosofia” (2010, p. 23).

A próxima referência ao tema da alteridade, tomada para esta Encenação Tese, é a famosa questão proferida pela personagem Hamlet¹⁶ em peça homônima escrita pelo famoso bardo inglês, William Shakespeare, “Ser ou não ser?”. No caso dessa pesquisa, o ponto de discussão não é o da alternância entre “ser ou não ser” e sim o da simultaneidade entre “ser e não ser”. É o processo de construção de um lugar entre encenar e refletir.

Nessa tragédia, o príncipe Hamlet interrompe os seus estudos no exterior e retorna ao reino da Dinamarca para os funerais do seu pai, o rei Hamlet. Em seguida, assiste aos festejos do casamento da sua mãe Gertrudes, a rainha viúva, com o irmão do falecido rei, seu tio Claudio. O fantasma do seu pai, que andava rondando o palácio, aparece para Hamlet e revela que foi assassinado pelo seu próprio irmão, o qual teria derramado veneno em seu ouvido enquanto dormia. O príncipe, então, incumbe-se de vingar a morte do rei. É aí que começa o seu grande conflito existencial, quando, já no seu primeiro solilóquio, reflete sobre o sentido da vida, a finitude, a transcendência e questiona:¹⁷

Pois quem suportaria o escárnio e os golpes do mundo, as injustiças dos mais fortes, os maus-tratos dos tolos, a agonia do amor não retribuído, as leis amorosas, a implicância dos chefes e o desprezo da inépcia contra o mérito paciente, se estivesse em suas mãos obter sossego com um punhal? (Shakespeare, Ediouro, n/c, p. 74).

Pois quem suportaria o açoite e os insultos do mundo, a afronta do opressor, o desdém do orgulhoso, as pontadas do amor humilhado, as delongas da lei, a prepotência do mando e o achincalhe que o mérito paciente recebe dos inúteis, podendo, ele próprio, encontrar seu repouso com um simples punhal? (Shakespeare, 1997, p. 63).

O sossego, ao qual Hamlet se refere, não pode ser assegurado porque não se conhece “os sonhos” que podem advir desse “sono eterno”. É tudo mistério, especulação, crença, ficção. Pertence à ordem “dos fantasmas da nossa imaginação”. Mas em Shakespeare, o fantasma é materializado como um chamado da consciência ou das profundezas do inconsciente. É o fantasma, “em pessoa”, que diz a Hamlet não poder encontrar “sossego” enquanto não for vingado. Hamlet assume a tarefa, mas pelo conteúdo das suas palavras na

¹⁶ SHAKESPEARE, William. São Paulo: Abril Cultural, 1976. A tragédia de Hamlet, príncipe da Dinamarca, ver ato III cena 2.

¹⁷ Apresento aqui as duas traduções para que o leitor confira quanto elas podem divergir entre si.

citação acima, sabe-se que ele não o faz com o coração em paz. É exatamente no momento em que ele questiona: “Ser ou não ser”. A personagem segue então o seu plano de vingança usando o próprio teatro, que, segundo o autor, tem a finalidade de “exibir um espelho à natureza, mostrar à virtude sua própria expressão; ao ridículo sua própria imagem e a cada idade e geração sua forma e efígie.” (SHAKESPEARE, 1997, p. 68). Aproveitando a presença de um grupo de atores na corte, Hamlet arquitetava uma forma de desmascarar o seu tio traidor com uma encenação a qual denomina “A ratoeira”. Uma jogada de astúcia que surpreende a corte e desencadeia uma drástica mudança no curso dos acontecimentos. Assim que o rei percebe a “armadilha” preparada pelo sobrinho, inicia um ardiloso plano contra o príncipe da Dinamarca, tramando a sua morte. Após a longa trama que segue, Hamlet é morto no final da peça com uma espada envenenada. Nessa mesma cena, morre sua mãe, seu tio Cláudio e seu opositor em duelo, Laertes, irmão de Ofélia e filho de Polônio, ambos também mortos direta ou indiretamente por causa dessa grande “*character*”¹⁸ como numa legítima tragédia shakespeariana. Hamlet, personagem de grande complexidade, que ora se mostra fraco e vulnerável ora apresenta uma peculiar ousadia, perspicácia e malícia, é um dos “*characters*” mais analisados da história do teatro. Entre os autores, que se ocuparam de estudar essa personagem, está uma das mais famosas tradutoras da obra de Shakespeare no Brasil, Barbara Heliadora(). Para ela, “Hamlet é uma metáfora da própria vida: a um homem é imposta uma tarefa que ele não buscou, mas da qual tem de se desincumbir, como a todos nós é dada a vida que temos que levar avante”. (HELIODORA. 1998, p. 100).

A obra de Shakespeare é matéria recomendada para aqueles que têm interesse pelo fascinante universo da literatura dramática e sua transposição para a cena. É sabido, aliás, que muitos dos textos atribuídos a Shakespeare surgiram na cena, nos ensaios, partindo da fala dos atores; só então foram perpetuados na escrita, depois de burilados e então publicados e largamente traduzidos, fazendo de Shakespeare um dos mais conhecidos e encenados poetas dramáticos de todos os tempos. Não é por acaso que ele é uma das minhas inspirações, aparecendo como referência já no título da tese.

Outro autor eleito para compor meu diálogo com as alteridades em cena foi Constantin Stanislavski (1863-1938), uma das maiores referências prático-teóricas sobre a arte de representar. O que selecionei, entre os famosos recursos usados pelo mestre russo para a abordagem de uma personagem pelo ator, é o “se mágico”. Uma estratégia que, a meu ver,

¹⁸ *Character* é o mesmo que *personagem* em inglês. Por isso a tradução de *caráter* da personagem para o inglês não faria o mesmo sentido que faz para nós.

está no princípio da alteridade, ou seja, o ator deve se colocar no lugar do outro, que é a personagem, e agir segundo as motivações dessa personagem. (STANISLAVSKI, 1970). Ação e reflexão alternam-se, uma engendrando a outra numa relação simbiótica e de interdependência. Esta simultaneidade foi reconhecida, no caso de *Ulteridades*, na minha condição de estar em cena enquanto personagem, nos paradoxos da atriz-acadêmica e da pessoa-artista.

Na minha formação como aluna de Interpretação Teatral na Escola de Teatro, o sistema de Stanislavski foi o principal modelo para as disciplinas de Preparação do Ator e de Desempenho de Papéis. Evidentemente que existem confusões geradas tanto pelas traduções, adaptações e também por interpretações distorcidas ou limitadas da sua proposta. Entre alguns diretores, com os quais eu trabalhei, por exemplo, percebi leituras diferenciadas dos ensinamentos do mestre russo. Ainda assim, ele permaneceu por muito tempo sendo a principal referência para a formação dos atores, pelo menos da minha geração. Seu minucioso trabalho como pesquisador da cena é da maior importância para fomentar outras pesquisas sobre o desenvolvimento técnico e expressivo do ator. O próprio questionamento do seu método de trabalho ou reinvenção dos seus exercícios é a prova da sua importância. Com o aumento das publicações sobre Stanislavski e muitos ajustes em traduções, houve uma releitura do trabalho do mestre para aqueles que, durante muitos anos, no Brasil somente o conheciam pela tradução do inglês de seus três mais conhecidos livros. Em uma palestra de Jerzy Grotowski durante o Festival de Teatro de Santo Arcângelo, na Itália¹⁹, ele refere-se ao trabalho do mestre russo sobre as “ações físicas”:

As atividades no sentido de limpar o chão, lavar os pratos, fumar cachimbo, não são ações físicas, são atividades. Pessoas que pensam trabalhar sobre o método das ações físicas fazem sempre esta confusão. Muito frequentemente o diretor que diz trabalhar segundo as ações físicas manda lavar pratos e o chão. Mas a atividade pode se transformar em ação física. (1988)

A descrição que Stanislávski fez do seu processo criativo, baseado na sua experiência como ator e encenador, na sua própria evolução realmente ficou para a história do teatro. Ainda que muitos não trabalhem exatamente com o que foi sugerido por ele, como método, não resta dúvida de que sua contribuição, a partir do século XX, é definitiva para o teatro

¹⁹ Disponível em www.grupotempo.com.br Acesso em - acesso em 06 de janeiro de 2015.

ocidental. Considero a sua proposta, principalmente pelo seu legado escrito, entre uma das legítimas referências da prática como pesquisa no teatro, tema central da minha EncenaçãoTese.

Como já comentei anteriormente, o espelho nessa EncenaçãoTese foi considerado em várias perspectivas e dimensões. Como objeto concreto ele chegou a ser distribuído para os espectadores em algumas das Imersões Criativas e foi testado de diferentes formas em cena. Foi experimentado no figurino e permaneceu na versão final na torre-caleidoscópio e na máscara. Mas além de ser usado como objeto material, o espelho também foi tomado como imagem, principalmente na sua forma fragmentada. Em sua própria operação com as imagens, o espelho já contém o princípio de alteridade. Espelhos são desde sempre objetos intrigantes e relacionados tanto ao conhecimento quanto ao imponderável, ao transcendente e ao misterioso. O espelho em si já é capaz de provocar enormes desdobramentos e não é por acaso que encontramos essa imagem de referência em tantas formas filosóficas, literárias e artísticas, como nos autores com quem dialogo a seguir.



Na leitura do capítulo “Devaneio e Cosmos”, de Gaston Bachelard (2010) encontrei a poesia – inspirada na natureza – assumida como pensamento filosófico. As imagens projetadas por Bachelard, com as suas figuras de oposição, suas considerações sobre o homem

em seus conflitos, confrontado com as forças da natureza, revelam um rico material dramático. Em uma passagem do texto encenado de *Ulteridades*, por exemplo, na cena em que procuro retratar o pensamento com a sua proliferação e superposição de imagens, cito a frase: “Como estão próximos em uma água tranquila a superfície e a profundidade” (BACHELARD, 2010. p. 189). Ao refletir sobre o espelho d’água, essa imagem de contraste, que revela transparência, cria a ilusão de proximidade entre superfície e profundidade, reflete também o fenômeno da auto-percepção. Existe um ruído permanente entre o que você demonstra e o que você realmente é. Também é diferente como você se percebe e como é percebido pelo outro. A transparência, superfície e profundidade aplica-se à situação de superposição ator/persona/personagem. Que imagem afinal é refletida para o espectador? Foi o argentino Jorge Luis Borges (1899 – 1986) quem me trouxe outra pista.

Borges (1983) diz que bastam dois espelhos opostos para que se tenha um labirinto. Eu defendo a noção ainda mais radical de que basta um único espelho para instaurar um labirinto. O labirinto é também compreendido, aqui, como processo, percurso e diálogos que me levaram a vários caminhos possíveis para a exploração do tema das alteridades. O que busco realizar, como um duplo rito de passagem, é revelar esses “outros” que se configuram tanto na pessoa da atriz em cena como na escrita da atriz-pesquisadora. Um rito que se refere tanto ao exercício de aprofundamento teórico desejado como, também, àquele rito que se inicia a cada nova composição de personagem. Sobre essa permanente renovação, que acontece no rito de se fazer outro, do ator, é ainda Borges que me traz uma intrigante imagem quando trata do espelho: “Quando eu estiver morto, copiarás outro e depois outro, e outro, e outro, e outro...” (BORGES)²⁰. Esses “muitos outros” de Borges, posso também imaginá-los como os que se foram, mas ficaram recolhidos nos espelhos dos teatros.

Objeto obrigatório em nossos camarins, o espelho chega a ser, para alguns atores, o principal recurso para a composição da máscara. Durante esse grande período de tempo à frente do espelho, montando e desmontando uma máscara, seja ela por maquiagem ou postigos, seja uma máscara complexa ou típica, o ator, sem que atente necessariamente a isso, ocupa a posição de primeiro e “último” espectador. A dramaturga, poeta, professora e atriz Cleise Mendes, fez-me um relato comovente de momento delicado que viveu no teatro, quando assistiu ao seu colega de elenco, Carlos Petrovich, no último dia da temporada de *Seis*

²⁰ _____. **O ouro dos tigres**. Arquivo em Pdf. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/mackenzista2/jorgeluisborges-ourodostigres120112131638phpapp01-31778015>>. Acesso em: 18 mai. 2015.

*personagens à procura de um autor*²¹, despedir-se chorando de sua personagem, enquanto retirava a maquiagem.

Nos debates de algumas Imersões Criativas, Lacan e Freud foram lembrados por espectadores por suas teorias associadas ao espelho na construção da subjetividade. Isso me encorajou a incluí-los neste texto, pela pertinência associativa, sem também ignorar, no desenvolvimento dos meus argumentos, a demanda dos espectadores, parceiros de criação dessa EncenaçãoTese. Devo lembrar, que estou mencionando os estudos desses dois autores, para compor fragmentos de meu caleidoscópio de referências sobre as alteridades em cena. Não cabe aqui, e nem interessa, pela configuração criativa adotada, avançar em assunto tão complexo.

Em uma conhecida passagem dos seus *Escritos*, Jacques Lacan (1901-1981) considera “o estádio do espelho” como uma identificação, no sentido pleno que a análise atribui a esse termo, ou seja, a transformação produzida no sujeito quando ele assume uma imagem [...]” (LACAN, 1998, p. 96). O que o autor denomina “estádio do espelho” é o momento em que a criança, entre os seus seis e dezoito meses de vida se reconhece como outro e a partir daí tem a noção de se constituir como individualidade. Esse reconhecimento de si, que depende do olhar do outro, acontece tanto pelo olhar da mãe ou seu substituto, como pelo contato direto com o objeto espelho. Lacan desenvolveu as suas pesquisas a partir dos estudos de Freud, de cujas ideias foi seguidor no início de sua carreira, mas depois elaborou suas próprias teorias e a sua “cura pela palavra”²² ganhou contornos diferentes daqueles esboçados pelas teorias tanto de Freud como de Jung. Lacan associa diretamente esse encontro com o reflexo da própria imagem à sua teoria da constituição do sujeito. Trata-se de uma das fontes mais apontadas pelos estudiosos da alteridade para referir-se tanto ao conceito do “eu” quanto do “outro”.

Finalmente, de todos os “espelhos” que compõem o jogo de sentidos da EncenaçãoTese, os que refletem imagens mais aproximadas da noção de alteridade que eu quero tratar são os

²¹ Peça de Luigi Pirandello, montada pela CIA de Teatro da UFBA, direção de Harildo Deda.

²² Em geral, verbalizar pela livre associação, falando tudo o que passa pela cabeça, os sonhos, as sensações físicas, os medos, as frustrações, e assim por diante. No blog de Sergio Gomes ele define esse tipo de verbalização de uma forma muito sintética e eficaz como “teoria e técnica que Freud construiu ao longo dos anos, dando “voz” aos sintomas de seus pacientes. Tanto Jung, na psicologia analítica, quanto Lacan, nas suas teorias psicanalíticas também exploraram esse método na cura de seus pacientes”. GOMES, Sergio. A cura pela palavra. 2010. Disponível em: <file:///Users/IAMI/Desktop/Sérgio%20Gomes:%20A%20CURA%20PELA%20PALAVRA.webarchive>. Acesso em: 19 nov. 2014.

que aparecem nos contos homônimos intitulados “O espelho”, de autoria de dois brasileiros, dos mais consagrados contadores de histórias de todos os tempos: Machado de Assis e João Guimarães Rosa; aos quais me referi nas Considerações Iniciais. Nos dois contos, escritos com um intervalo de um século de distância, as atitudes adotadas pelas personagens diante de um espelho assemelham-se à situação de construção e de demolição da máscara, situação frequentemente explorada no teatro.

No conto de Machado de Assis, Jacobina é um homem por volta dos seus quarenta e cinco anos que relata para um grupo de senhores um episódio que aconteceu na sua juventude, defendendo a teoria de que o ser humano possui duas almas, uma que olha de dentro para fora e outra que olha de fora para dentro. Quando tinha vinte e cinco anos, Jacobina, militar de pequena patente, subitamente foi promovido a alferes da Guarda Nacional. Passa então a ser tratado de maneira diferenciada pelos familiares, para os quais ele torna-se “O Sr. Alferes”. É convidado por uma tia para passar uma temporada em seu sítio. Lá é presenteado com um grande espelho, que pertencera à Família Real Portuguesa, e agora é instalado no quarto do ilustre hóspede. Passados alguns dias, sua tia precisa se ausentar, deixando o sobrinho na companhia apenas de alguns escravos, que logo também o abandonam. Jacobina passa então a experimentar a angústia da solidão. Mesmo a sua própria imagem, de uma certa forma o abandona, uma vez que já não é refletida com nitidez no imponente espelho. Nessa altura da sua narrativa a personagem fala:

Lembrou-me vestir a farda de alferes. Vesti-a, aprontei-me de todo; e, como estava defronte do espelho, levantei os olhos, e... não lhes digo nada: o vidro reproduziu então a figura integral; nenhuma linha de menos, nenhum contorno diverso; era eu mesmo, o alferes, que achava enfim, a alma exterior. (ASSIS, 2009, p. 50).

Dessa forma Jacobina remedia um pouco sua solidão, passando a vestir a sua farda todos os dias para esse encontro “consigo” – ou com sua persona ou personagem – no espelho. É somente a alma exterior que é revelada no espelho, “O Alferes” é que traz sentido à sua existência, sentido este atribuído pelo olhar do outro.

Poderia dizer, então, que para nós, atores, a alma exterior está na personagem e o espelho seria o público. Usamos a nossa “farda de personagem” para atribuir sentido ao nosso estar em cena. Em outro trecho, o autor diz que a sua “alma ausente”, a sua “alma exterior”, estava ali recolhida no espelho (ASSIS, 2009). Exatamente porque ele se colocou como

“outro” e como “outro” nos vemos outros. Agora era ele mesmo o seu espectador, que atribuía sentido ao seu personagem, à sua máscara. Vestir a sua farda e reconhecer-se Alferes no espelho era o que o fazia sentir-se menos só. O tema da teoria das “duas almas” conecta-se com a questão da essência e da aparência, a vida privada e a vida pública, a autoimagem e a aceitação pelo outro.

Na experiência narrada por Guimarães Rosa, a personagem relata uma situação que viveu ainda jovem quando, refletido em um jogo de ângulos produzidos por dois espelhos, um fixo na parede e outro numa porta lateral, vê uma imagem que lhe provocou nojo, “uma figura, perfil humano, desagradável ao derradeiro grau, repulsivo senão hediondo” (ROSA, 2001, p. 122). Percebendo, logo em seguida, ser ele próprio a figura rejeitada, o narrador, seguindo o seu método original, vai em busca de sua essência evitando qualquer ilusão que os seus olhos pudessem criar.

Numa espécie de tentativa de reconciliação com a imagem refletida como sua identidade, ele passa a dedicar o seu tempo ao que ele mesmo chama de “procura de si mesmo ou ao eu por detrás de si, naquilo que é refletido no espelho”. Para isso, ele lança mão de vários “métodos” de análise, como no trecho que se segue:

Operava com toda sorte de astúcia: o rapidíssimo relance, os golpes de esguelha, a longa obliquidade apurada, as contra-surpresas, a finta de pálpebra, a tocaia com a luz de repente acesa, os ângulos variados incessantemente. Sobretudo, uma inembotável paciência. [...] Releve-me não detalhar o método ou métodos de que me vali, e que revezavam a mais buscante análise e o estrênuo vigor de abstração. [...] era principalmente no *modus* de focar, na visão parcialmente alheada, que eu tinha de agilizar-me: olhar não-vendo. (ROSA, 2001, p. 123-124).

O que se processa é uma demolição da máscara para o reconhecimento do eu como o sujeito atrás do espelho. Nessa intensa busca pela sua essência, a personagem sofre uma alteração de percepção, operada ao longo de um minucioso e obsessivo estudo da própria imagem no espelho. Passa por diferentes estágios: a especulação sobre o fato de todo ser humano ter o seu sócia animal; o percurso de sua ancestralidade, de seus afetos e desafetos consigo próprio e com os outros. Tão extenuante é sua minuciosa investigação, que acaba por adoecer, o que o obriga a abandonar a insólita tarefa. Depois de passado muito tempo, volta ao seu trabalho de busca e, curiosamente, já não visualiza qualquer imagem quando está diante de um espelho. É então que retoma o procedimento que abandonara, para finalmente

poder encontrar o “eu por trás de si”. Como resultado da sua persistência, começa por perceber no espelho uma imagem luminosa, que evolui para um “esboço mal acabado”, o seu “quase rosto”. Nessa retomada da tarefa de investigação o narrador identifica no espelho a imagem que ele descreve como “menos que um menino”, talvez ainda um embrião trazendo a promessa de algo a ser resgatado. Instaure-se assim mais uma situação de alteridade, que interpreto, associando aos meus paradoxos, como reverberação da imagem de “ser e não ser” como uma condição de estar no mundo.

Ainda sobre o ato de observação, tão necessário também ao processo de composição cênica, a personagem na ficção de Guimarães Rosa acrescenta: “[...] os olhos, por enquanto, são a porta do engano; duvide deles, dos seus, não de mim” (ROSA, 2001, p. 120), e, mais adiante, refere-se ao olhar do outro e a sua interferência na nossa percepção a partir dessa consciência de estar permanentemente dizendo “[...] a espécie humana peleja para impor ao latejante mundo um pouco de rotina e lógica, mas algo ou alguém de tudo faz frincha para rir-se da gente...” (ROSA, 2001, p. 120). Portanto, por mais que tentemos controlar resultados, para os processos criativos, algo em nós, ou esses outros além de nós acabam nos reconduzindo ao imprevisível, impreciso terreno das subjetividades.

Tanto a personagem do conto de Assis como a do conto de Rosa experimentam a condição do entre-lugar, entre o ser e não ser, aproximando-se da questão central que é tratada aqui nesta EncenaçãoTese. O ciclo vital de construção e desconstrução, de nascimento e morte, de passagem da inocência para a consciência da incompletude, da imperfeição, negação e reconciliação, em muitos aspectos somente pode ser compreendido pela arte. Experimento esse vínculo com o exercício criativo, como pessoa curiosa e agitada, que precisa brincar para dar sentido ao jogo da vida e por isso encara o brinquedo como coisa séria, um trabalho a ser exercitado. A comparação entre o teatro e a vida, já retratada anteriormente nas palavras da personagem de Shakespeare, aparece também na seguinte citação de Lévinas, quando ele refere-se à existência:

Nós somos, então, não o que temos consciência de ser, mas o papel que exercemos em um drama do qual não somos mais os autores, figuras ou instrumentos de uma ordem estranha ao plano de nossa sociedade íntima; ordem que talvez guie a inteligência, mas uma inteligência que, nas consciências, se revela somente por sua astúcia. (LÉVINAS, 2010, p. 44)

Algumas vezes, fui surpreendida pela descrição feita por um espectador de uma personagem composta por mim, que não coincidia com a imagem que eu própria tinha da personagem. E será que o que ele viu e o que eu pensei ter feito foi o que o autor queria dizer? E quem é o autor? A personagem é e não é aquilo que parece? Há várias representações do “outro” ou dos níveis de alteridade na experiência da pessoa em relação à “persona” atriz em cena ou à “personagem” pessoa. Todas essas questões reverberam sempre no trânsito entre ser e não ser.

Em cena, o ator deixa de ter nome e de ter rosto, enquanto representa um “outro”. O ator refere-se a si mesmo como já sendo outro. A personagem passa a ter voz própria, “vontade própria”. Existe esse nível de desdobramento em que, como dizem os autores acima citados, o transitivo e o substancial confundem-se em uma existência fundada no paradoxo.

Estes estados de consciência da presença foram matéria prima na construção da dramaturgia de *Ulteridades*. Criei situações cênicas que serviram para explorar os graus de controle e descontrole que tem o ator sobre si próprio e sobre o outro. Já é inerente ao trabalho do ator a constante troca de “identidades”, ou seja, o exercício de alteridades em cena, em diferentes níveis de relação pela identificação ou distanciamento, no ofício de trazer à cena a personagem em representação. Convido então o leitor-espectador a acompanhar em seguida, meus “experimentos cênicos na corda bamba”, onde narro a experiência com as oito Imersões Criativas.

4 ÚTERO: EXPERIMENTOS CÊNICOS NA CORDA BAMBA

O servidor de Dionísio, embriagado nas festas em honra ao deus, precisava estar, ao mesmo tempo, à espreita de si mesmo, como observador. Aqui o caráter artístico se mostra não na alternância entre lucidez e embriaguez, mas em sua simultaneidade. O mesmo será exigido do trabalho do ator, que simultaneamente é o ator e o personagem.
Viviane Mosé



Trata-se nesta parte sobre dos procedimentos adotados a fim de levantar o material para a construção da Encenação Tese. Com esse propósito, como primeiro passo, foram realizadas oito Imersões Criativas. Para elas foram trazidos os materiais que já se acumulavam desde o início do processo do doutorado, nas disciplinas, seminários. Assim, foram criadas as circunstâncias para os experimentos cênicos na “corda bamba”, dando voz ativa aos espectadores. Essa é a pesquisa de campo da atriz, como abordagem operacional deste “método”. As oito Imersões Criativas foram fotografadas e filmadas, organizadas e produzidas por mim, sempre com o auxílio de alguns colaboradores, não só para divulgar o trabalho, mas para gerar os documentos de processo que eu necessitava. O leitor espectador pode, antes, durante e/ou depois da leitura da Imersão Criativa que estiver acompanhando, com a ajuda de uma pequena edição de imagens, ampliar a percepção do que está sendo apresentado na tese (DVD – Edição das Imersões Criativas e Ensaios).

O segundo passo metodológico foi assistir às imagens filmadas e interpretá-las. Essa etapa extrapolou a previsão inicial de cronograma por exigir da minha parte um tempo maior para a assimilação do produto das improvisações, com um necessário “distanciamento”. Para suavizar o impacto emocional das imagens, na difícil tarefa de “ver-me” em cena e poder interpretar o material teórico-dramatúrgico que dali surgia, precisei me habituar a ver as gravações como documentos dos processos derivados das Imersões Criativas. Também foi um exercício constante de alteridade o confronto com opiniões de espectadores, às vezes discordantes entre si ou até contrárias à minha, sobre o trabalho ou sobre a minha atuação.

O prazer de improvisar nas Imersões Criativas sempre existiu, ainda que em situações muito precárias, enfrentando os desafios escolhidos por mim, de não ter um diretor, não ter um roteiro a ser seguido e sem personagem construída. O lugar do desconforto aparece sempre quando assisto o que foi registrado em vídeo. O primeiro olhar capta todas as imperfeições da imagem e do meu desempenho, principalmente quando é a “pessoa” que está ali e não uma personagem.

Somente depois de repetir muitas vezes a experiência de escuta e observação das imagens, o olhar foi sendo mais criterioso e também foi menor o grau de preconceito. Só então foi possível compreender as minhas ações, procurando encontrar as conexões entre os textos proferidos em improvisações e o que vinha estudando em paralelo. Neste sentido, os espectadores que consegui atrair, esses outros com os quais contracenei durante esse processo de pesquisa – alguns que me acompanharam mais de perto e outros que até assistiam às gravações comigo – sempre me davam o suporte necessário para seguir adiante. Na medida em que o processo avançava, conteúdos relevantes para a pesquisa foram assimilados e adquiri maior consciência dos caminhos que pretendia percorrer e, para não perder-me pelos labirintos da mente, teci o meu fio de Ariadne com a ajuda dos espectadores. Fui Ariadne e fui também Teseu e o próprio Minotauro nessa aventura do ser e não ser, na corda bamba, na linha divisória, mas também de ligação, entre o fazer artístico e o acadêmico.

Enquanto processo tudo se justifica impreciso, defeituoso, incompleto até que se faz necessário definir o que pode ser contido. Chega o momento de declarar a pesquisa finalizada e apresentar uma conclusão, mesmo que momentânea. Saber que nada sabe não foi privilégio de Sócrates²³.

²³ [...] Sócrates, como Jesus e muitos outros profetas religiosos, também decidiu não escrever e confiar a sua mensagem aos colóquios entre indivíduos e à força concreta do exemplo, tanto do modo de viver quanto do de morrer (Nicola, 2005, p. 49).

Também a dúvida filosófica básica não está apenas nas meditações de Descartes (apud. NICOLA, 2005), nem nas questões levantadas por Hamlet, no seu conflito existencial, mas está, em uma certa medida, na cabeça de cada um de nós. “Tudo aliás é a ponta de um mistério, inclusive os fatos.” (ROSA, 2001, p. 119). Então posso dizer: penso, logo tenho muitas dúvidas. E foi no processo de repetição de ações experimentais que estas dúvidas transformaram-se não em certezas, mas em possibilidades, em alternativas. Assim as escolhas foram se efetivando na medida em que a pesquisa avançava.

Cada Imersão teve sua logística de improvisação, adaptando-se às circunstâncias, em que diferentes estímulos foram utilizados. Na cena em que a personagem Babel se apresenta, ela canta: – *O caos é a minha metodologia*. Também endosso esta afirmação, pois os procedimentos predominantemente improvisados na presença dos espectadores são a matéria da minha criação, lembrando que a forma caótica exige grande capacidade de adaptação.

Na ocasião em que foi realizada a Quinta Imersão, em um estúdio da Universidade em Northampton, surgiu uma borboleta na cena, o que foi uma situação inusitada deixando todos os presentes intrigados. Depois do episódio, o professor Patrick Campbell aconselhou-me a leitura e a tradução de um artigo da autora Karen VanderVen sobre a relação da teoria do caos, com o *self* proteico e o processo educacional (apud BERGEN; FROMBERG, 2006). Esse trabalho ampliou a perspectiva de abordagem metodológica desta pesquisa. Aquela borboleta surgida inesperadamente, além de símbolo de liberdade, transformação, imprevisibilidade, conduziu-me mais uma vez à noção de *dependência sensível das condições iniciais* conforme problematiza a autora citada anteriormente. A referência a esse episódio e seus desdobramentos estão expostos com maiores detalhes nas Quinta e Sexta Imersões Criativas. Antecipo aqui apenas uma citação sobre sistemas complexos, que se relacionam com a adaptação no trabalho do ator diante das situações cênicas que experimenta.

A teoria da complexidade estuda o comportamento dos sistemas complexos adaptativos – cuja principal característica é responder ou mudar a cada nova informação que chega do ambiente, através de um processo de aprendizado. Um sistema complexo adaptativo é formado por vários componentes (agentes adaptativos), que interagem entre si de acordo com um conjunto de normas que constroem o aprendizado, isto é, seu comportamento modifica à medida que ele evolui e interage com o ambiente. A teoria da complexidade elimina a ideia de que a realidade, a natureza são fenômenos simples que podem ser estudados por disciplinas isoladas. Ela demonstra que o mundo é um fenômeno transdisciplinar. (FREITAS, 2005, p. 33)²⁴

²⁴ Freitas estuda as características dos sistemas complexos, que incluem a entropia, auto-organização e evolução.

Reconheço no teatro um sistema complexo e, portanto, ele pode apresentar características semelhantes ao que está exposto acima, com o seu “comportamento” modificado. Também, no processo criativo, podemos identificar essa evolução a partir da interação – interdependência – como no caso de *Ulteridades*. É a partir do que está disposto na cena e preparado como material de suporte que a ação se desenvolve e vai se transformando, também, a partir da relação que é estabelecida com o espectador. Não havendo ensaios prévios, é à medida que as Imersões Criativas sucedem que há recorrências, repetições, pequenos caos. Ao longo do tempo, principalmente no último ano da pesquisa, um formato foi precipitando-se até que se configurou a encenação. E nessa experiência da prática como produtora de conhecimento, muitos aspectos devem ser levados em consideração, desde a disponibilidade energética corporal/vocal da atriz, passando pela consciência da necessidade de ordenar um discurso a partir de ideias aparentemente desordenadas até a busca por uma movimentação cênica mais adequada, mais harmônica. Finalmente, foram incorporados os recursos audiovisuais em cena, o que nos torna sempre vulneráveis e, por este motivo, é imprescindível manter uma atenção redobrada.

Além de autores que somente surgiram nas Imersões Criativas, como é o caso de Schopenhauer, bastante citado, ou Diderot, de quem foi escolhido o primeiro texto do espetáculo, também aparecem, nesse capítulo, aqueles que estavam presentes no alicerce da minha primeira elaboração escrita, ainda no projeto da tese, e que já foram mencionados anteriormente. Entre esses estão: Guimarães Rosa e Machado de Assis, por causa dos seus contos homônimos intitulados “O Espelho”; Gaston Bachelard, principalmente pelas citações retiradas dos capítulos, “Devaneio e Cosmos”, da sua *Poética do Devaneio* e “A Máscara”, de *O Direito de Sonhar*; Luigi Pareyson, reafirmando a sua defesa de aprender a fazer enquanto faz; Sonia Rangel, da qual adotei procedimentos metodológicos da sua abordagem compreensiva. Foi como atividade da disciplina ministrada por ela que o primeiro laboratório temático, que depois eu chamaria de Imersão Criativa, surgiu. Cada aluno pesquisador teve o espaço de aproximadamente trinta minutos para apresentar o seu trabalho no formato que lhe conviesse, podendo convidar espectadores para participar do evento. Depois das apresentações, abria-se um espaço para discussão sobre o trabalho. Essa foi uma excelente oportunidade para que eu desse início aos procedimentos práticos da minha pesquisa.

(NICOLESCU, 1999; WALDROP, 1992; HOLLAND, 1997; MORIN, 1990, 2000).

A primeira Imersão foi realizada no primeiro ano do doutorado, em 2011, a segunda e a terceira Imersões Criativas aconteceram em 2012, segundo ano do doutorado. Essas três primeiras Imersões Criativas foram apresentadas no Teatro do Goethe-Institut Salvador. A quarta, quinta e sexta Imersões Criativas foram realizadas em 2013, na Universidade de Northampton (Inglaterra) como parte do meu estágio doutoral. Finalmente as duas últimas Imersões Criativas aconteceram em 2014, uma no estúdio *Art Center, 64-84*, em Londres e a última, outra vez no Teatro do Goethe-Institut Salvador.

Uma vez que eu me permiti ser vista, ouvida, analisada, criticada, comparada, encorajada, interpretada, confundida, questionada, procurei também estar atenta e aberta para incorporar essas contribuições dos espectadores na montagem. É necessário levar em conta as várias categorias desses espectadores que acompanharam o processo e o grau de envolvimento dos mesmos. Alguns entre eles foram mais ativos na interferência no processo, auxiliando-me a elaborar mais profundamente as questões pertinentes à pesquisa. Todas essas referências foram compondo o processo criativo que tem como características implícitas a imprevisibilidade e a não linearidade.

Os meus colegas doutorandos – atores, diretores, dançarinos, dramaturgos, músicos, educadores, artistas visuais – foram os meus primeiros espectadores. O olhar deles está impregnado de informações, de indagações, de conjecturas, de críticas e de sugestões. Informados sobre a semiótica e a fenomenologia da cena, eles são considerados espectadores especializados ou “da área”. Quando, finalmente, dei o primeiro passo para defrontar-me com espectadores de fora da academia, não atores, “não artistas” a pesquisa começou a atingir o seu grande propósito. Depois de oito encontros foi possível reunir um material para ser editado como dramaturgia da cena. Esse material foi chegando de fontes diversas e as imagens foram consolidando-se como um trabalho de composição pelo olhar do outro, o espectador.

A partir da Segunda Imersão, o material surgido na experiência anterior foi sendo reeditado, principalmente os momentos apontados pelos espectadores como mais expressivos. Todavia, o ponto de partida foi sendo modificado a cada nova edição. Os objetos foram dispostos na cena em outra configuração, usei outro figurino, mudava a ordem dos textos gravados, dividindo-o agora em fragmentos, gravava um ou dois textos novos e sempre procurava incorporar algumas das sugestões feitas pelos meus parceiros de percurso, os espectadores.

Farei agora alguns esclarecimentos em relação aos procedimentos adotados para a transcrição do material apresentado. Segui uma sequência cronológica tanto na escrita como no material disponibilizado em edição de vídeo. Optei por omitir muitas repetições e apenas comentar duas vezes a mesma situação cênica quando realmente se fez necessário. Intencionalmente, a narrativa dos acontecimentos da cena será feita ora em primeira pessoa ora em terceira, para diferenciar referências à pessoa, ao duplo da atriz, às personas e às personagens. Finalmente, proponho uma grafia que diferencia o que é fala improvisada da atriz, colocando-a em itálico, do que são textos citados de autores e espectadores ou transcritos destes últimos, que estarão entre aspas.

Passo, então, a narrar em detalhe o que foram essas oito Imersões Criativas.

4.1 IMERSÃO CRIATIVA EM 2011: SALVADOR

4.1.1 Primeira Imersão Criativa (08 de novembro de 2011)



Quando cheguei ao Teatro do Goethe-Institut/ICBA – uma hora antes do horário combinado com os espectadores convidados – arrumei o ambiente com o que havia disponível no local mais uns poucos objetos selecionados no dia anterior. A escolha desse material não obedeceu a um critério especial. Apenas procurei selecionar acessórios que pudessem servir para a caracterização de personagens ou para dar-me algum apoio durante as improvisações. Havia dois pedestais de microfones que eu encontrei no teatro, onde pendurei uma peruca, um *nicabe*²⁵, um chapéu, um guarda chuva, um véu, um gorro e uma barba postiça.

Na parede do fundo do palco, foi colado o nome *Ulteridades* com as letras recortadas de revistas coloridas. Perto desta parede, foi colocado um pequeno banco de madeira com assento de couro, onde empilhei alguns livros que serviram de referência bibliográfica para o anteprojeto da tese. No chão, mais próximo da plateia, outros livros foram dispostos, sem uma ordem determinada, cartazes com alguns aforismos, citações de filósofos e de poetas, cadernos abertos onde se podiam ver desenhos e anotações diversas, algumas fotografias,

²⁵ O acessório que as muçumanas usam para cobrir o rosto, deixando apenas os olhos à mostra, mais conhecido como *burca* pelos ocidentais – por esse motivo usarei a palavra *burca* para facilitar a visualização da cena.

pastas com documentos de processos, cartões, um pequeno espelho, uma folha de papel metro amarelo, uma corda, dois pares de sapato (um feminino e outro masculino) uma mala ao canto do palco. No centro da cena, um relógio marcaria o tempo determinado para a atuação. Como disse, não havia uma previsão exata de uso desse material. Procurei trabalhar com escolhas mais ou menos aleatórias.

Recebi os convidados vestida com uma roupa básica de malha preta. O primeiro movimento foi uma espécie de instalação de atmosfera, quando eu apresentei a proposta do experimento cênico para o público e expliquei o propósito da distribuição do que chamei de “kit espectador” – um saco plástico transparente contendo um pequeno espelho, um canudo de papel feito da xerox de uma página de livro ou uma folha de apostila, contendo um fragmento do que foi lido para o doutorado e uma caneta que poderia ser usada para alguma anotação ou apenas como brinde.

Escolhi alguns trechos para o áudio dessa Imersão sem muita reflexão a priori e os gravei numa sequência de pouco menos de 10 minutos. Enquanto ouvia o áudio, improvisava as ações em cena. Quando o texto gravado acabou, continuei improvisando também o texto. Quando o relógio em cena indicou que os 30 minutos previstos para a apresentação tinham se passado, eu interrompi a teatralização e convidei o público para uma conversa. Devo me alongar na descrição desta primeira Imersão Criativa, pois nela pude experimentar, em primeira mão, tudo que vinha sendo assimilado e imaginado no percurso do doutorado, em disciplinas, leituras e atividades, gerando significativos resultados para a encenação.

Este primeiro encontro com os espectadores convidados serviu como fonte de inspiração para textos poéticos escritos por duas espectadoras, Cristina Dantas, publicado em site, e Luciana Vasconcelos, publicado em *facebook*, descrevendo as suas experiências de fruição (ver anexo). Isto revelou como foi promissor o primeiro passo dessa trajetória.

Também nessa Imersão é instalada a estratégia metodológica adotada no trabalho, com os seus principais enunciados cênicos, desdobrando-se do Princípio Dominante, ou seja, a atriz em cena na presença de seus espectadores como colaboradores diretos da pesquisa. Os enunciados que aqui foram testados, confirmaram-se também como Princípios Criativos em imagens disparadoras tanto para o processo cênico, como para a dramaturgia e as outras partes da tese. São eles: “ser e não ser”, “o buraco negro”, “a torre de Babel”, “a hipocrisia”, “o palco”, “a academia”, “o conflito”, “a confusão”, “o caos”. São intencionalmente explorados em categorias diversificadas, que abarcam tanto a utilização de objetos cênicos como os temas

desenvolvidos em cena. Por serem assim tratados, como Princípios Criativos, como imagens fragmentadas, propiciaram a multiplicidade de leituras.

Depois que o público, formado por cerca de vinte e cinco espectadores, se acomodou, anunciei o início do procedimento, que duraria meia hora, marcada a partir daquele momento que podia ser acompanhado pelo relógio presente na cena. Consciente de que meu intuito ali era, antes de mais nada, aprender com a experiência, não procurei esconder o nervosismo que estava evidente na minha instabilidade vocal, tempo-ritmo de fala, no excesso de justificativas para o procedimento e na minha agitação gestual. Sabendo que, dada a natureza da pesquisa a ser realizada, lacunas evidentes só poderiam ser preenchidas na execução do trabalho em si, e do trabalho sobre si, respirei fundo e mergulhei de cabeça nessa primeira imersão. As primeiras palavras pronunciadas foram:

*- Ai, que desespero! Meu Deus, que coisa difícil, tô sem inspiração, me ajuda aí, vai, Zeus!*²⁶

Naquele momento, eu realmente desejava que uma espécie de “Deus Ex-Machina”²⁷ me tirasse do impasse; aquele momento, antes da ação, em que um pensamento tanto pode ser a porta aberta para a criação, como a composição cênica ou para o abismo. E, em seguida, eu faço o seguinte comentário:

- Nunca se sabe quando eu estou realmente representando ou se estou falando a verdade, né gente?

Essa indagação foi feita originalmente por um dos espectadores que compareceram a uma apresentação feita em um seminário em 2005, quando *Ulteridades* surgiu como proposta de encenação. Ali já se instalara uma experiência de Imersão Cênica, mas, devido à distância de tempo que separa as experiências, nessa tese apenas será considerado o Processo Criativo a partir do meu ingresso no doutorado como aluna regular, em 2011. Cito a observação do

²⁷ Literalmente o Deus que desce numa máquina, é uma noção dramaturgica que motiva o fim da peça pelo aparecimento de uma personagem inesperada. Em certas encenações de tragédias gregas (especialmente Eurípedes) recorria-se a uma máquina suspensa por uma grua, a qual trazia para o palco um Deus capaz de resolver, “num passe de máquina”, todos os problemas não resolvidos (PAVIS, 2005, p. 92).

referido espectador pela sua reação. Ele irritou-se profundamente com o fato de eu confundilo, deixando-o sem saber quando era a atriz quem falava e quando era a personagem, pelo fato de continuar usando a peruca e os saltos altos, depois da apresentação, enquanto dialogava com os espectadores interessados em saber maiores detalhes sobre o processo criativo. Achei curioso que este comportamento o tenha perturbado tanto.

Na cena, dirijo-me a uma folha de papel metro amarelo que está entre os elementos dispostos no palco e piso no seu centro e digo: *Faz de conta que aqui é o palco e que agora eu começo a representar*. Por um lado havia a coragem para me atirar na cena, mas a vulnerabilidade da atriz sem texto, sem diretor, sem personagem revelava uma grande aflição, não somente para a atriz como também para os que a assistiam. Naquele momento, foi como se o chão me fugisse aos pés. Por alguns segundos enfrentei o “branco”²⁸, pesadelo de muitos atores. Para sair do impasse desabafei: - *Que desespero!* Corri para o fundo do palco, segurei com as duas mãos a pilha de livros que estava no banco, coloquei-a na cabeça e assim concretizou-se uma imagem que se repetirá em todas as outras Imersões Criativas e depois na encenação: eu me equilibrando em cima do pequeno banco com os livros empilhados na cabeça. Nesse momento, exatamente quando abro os braços na ação de equilibrar-me, ouve-se o áudio²⁹ com a minha voz gravada. A primeira coisa ouvida é uma ruidosa gargalhada e em seguida a pergunta:

Você acha o quê? Que ia ser fácil essa coisa de fazer um Doutorado? Aliás, eu sei que você não acha, porque há 10 anos que você está tentando isso e não consegue. Mas calma! Calma. Antes de tudo respire, respire, porque esta é a base da nossa vida e do seu trabalho também, não é querida ? [...]

Enquanto os espectadores ouvem o texto em *off*, a atriz tenta equilibrar a pilha de livros na cabeça, ao mesmo tempo em que empurra o banco para a frente com um dos pés e, a cada deslocamento, sobe e desce do banco sempre equilibrando os livros na cabeça.

[...] Você sabe muito bem que não é fácil estar nesse lugar aí, diante de tantos olhos lhe observando. Mas foi isso que você queria. Era isso que você queria? Que as pessoas viessem aqui e lhe ajudassem a pensar uma forma de escrever essa tese/espetáculo ou esse espetáculo tese [...]

²⁸ A expressão “deu um branco” é usada para a situação em que o ator esquece a sua fala e tem que improvisar.

²⁹ Todos os textos foram gravados no Estúdio de Luciano Bahia, autor da trilha sonora da encenação.

Observem que o termo “espetáculo” é usado em lugar de “encenação”. No decorrer da pesquisa, optei por adotar apenas o termo encenação e EncenaçãoTese. Outro detalhe que gostaria de destacar é o erro gramatical cometido na gravação que foi incorporado como marca de oralidade. Eu pergunto “era isso que você queria” a mim mesma e depois corrijo perguntando: Não foi isso que você queria? No fluxo da fala espontânea isso costuma acontecer. Durante o processo, tive que lidar com muitas situações de expor as minhas fragilidades e de enfrentar o julgamento mais severo que é o gerado pela minha própria autocrítica.

Nunca sabemos exatamente quando e como estamos sendo percebidos pelo outro. O ator escolhe ocupar o palco para ser visto e ali ele se expõe à aceitação ou à rejeição da plateia. Diante dos olhares dos espectadores tive receio de ser rejeitada ou de ser recebida com frieza, sem provocar qualquer entusiasmo ou interesse pelo meu discurso. O público busca o teatro para se divertir, se emocionar, aprender algo diferente. Mas, antes de instruir ou divertir, o teatro é uma arte. E arte tem múltiplos sentidos, cada um pode buscar o seu. Há pessoas que sentem necessidade de fruição apenas. Muitos precisam expressar a sua existência através da arte ou essa existência perde o sentido.

O livro que servia de base para os outros como superfície de apoio, foi o *CasaTempo* (Rangel, 2005). Quadrangular, de capa dura e vermelha, ele destacava-se dos outros como um livro objeto, uma base perfeita para a pilha de livros que representa a bibliografia selecionada. Um livro cheio de poesias e de imagens, um livro que convida o leitor para um exercício lúdico e profundo. A artista conecta as imagens que desenha com os versos que escreve. Existem várias representações do “eu” da autora. Foi também nesse livro que encontrei um depoimento com o qual me identifiquei inteiramente e trago aqui como um exemplo desses momentos em que nos colocamos entre ser sujeito e objeto da nossa pesquisa.

[...] me debrucei mais uma vez sobre os poemas e os desenhos realizados recentemente. Este debruçar-se é sempre acompanhado de dois sujeitos “o que faz” e “o que olha”. O primeiro conduz e realiza o reencontro com a criação. O segundo revisita as sensações do ter ou não sentido, do localizado e do deslocado e sempre indaga: que destino dar a essas novas “criaturas”? (RANGEL, 2005, p. 17).

Como em todo ciclo vital existem aqueles momentos férteis, em que colhemos resultados muitas vezes inesperados e gratificantes e outros em que um vazio se instala e não conseguimos nos expressar ou as ideias surgem enviesadas, sem clareza. O mais importante é sabermos lidar com os prejuízos e as perdas. Assim, desfazer-se do material que precisa ser descartado, mesmo aquele que nos tomou tempo de reflexão, deve tornar-se um constante exercício de desapego. É preciso procurar olhar de diferentes ângulos. Às vezes o que parece claro para nós não está para o outro. No processo criativo, é necessário vez por outra tomar distância do objeto, para depois reconsiderá-lo por outro ângulo. Depoimentos como os de Rangel revelam o laborioso exercício do artista que reflete sobre a sua arte. Encontrar essa sintonia de sensação com a experiência do outro se torna fundamental para aqueles momentos quando a única certeza é a de que temos que seguir tentando até que uma nova fase de clareza possa surgir. Assim aconteceu com o processo aqui apresentado. Seguindo o mesmo raciocínio, a autora complementa:

O sentido que cada um vai encontrando, na criação, é percebido e cultivado, abrindo-se diálogos também entre o criador e a criatura. Nesses diálogos configura-se a tentativa de exercer um controle, que é sempre parcial, no entendimento deste enigmático exercício da criação. (RANGEL, 2005, p. 18).

Outro momento especialmente rico no processo de criação aqui relatado foi o debate com os espectadores após o final de cada imersão. Alguns depoimentos foram particularmente encorajadores e levaram-me a acreditar que estava tomando um caminho adequado para chegar aos meus objetivos. Abaixo, transcrevo um trecho de um dos depoimentos, da atriz Cristina Dantas, divulgado em um site na internet, que pode dar uma ideia do tipo de resposta que eu obtive da audiência.

[...] Iami nos falava do que seria sua proposta cênica, nos conduzindo para o “abismo” do “não-sentido”, indo na contramão das narrativas convencionais, expondo seus “desvios” e expondo-se por meio da confissão das suas angústias e da maior delas, estar num palco como atriz sem um texto preparado, na aflição da ausência de uma “personagem”, no “buraco da cena” recheado de “significantes”, aparentemente sem “significado”, mas que em sua vacuidade possuía todos os “sentidos” possíveis. (DANTAS, 2011, p. 1).

A aflição apontada pela espectadora – e que também foi mencionada em outros depoimentos – estendeu-se ainda por todo o processo, principalmente no exercício da escrita da tese, nas articulações teóricas, quando foi necessário aprofundar-me no movediço terreno das discussões conceituais. Enfrentei grandes períodos de bloqueios, em que não conseguia encontrar nas palavras escritas a mesma força que as imagens produziam na cena. Foi necessário admitir a impossibilidade de tradução de uma experiência para outra. Em lugar de forjar uma substituição, investi na complementariedade. Assim foi se solidificando o formato EncenaçãoTese que é aqui proposto, como resultado desses dois modos de operar com a produção e registro do conhecimento em via de mão dupla; a prática alimenta a reflexão e esta, por sua vez, fortalece as imagens produzidas na cena, ampliando o campo de percepção do fazer artístico com suas referências pertinentes.

Em lugar do solilóquio, recurso utilizado na literatura dramática para exposição do pensamento da personagem, como no caso de Hamlet em seu dilema entre ser ou não ser, a estratégia utilizada aqui na abordagem do conflito foi adotar um diálogo exteriorizado. O questionamento é exposto com argumentações de dois pontos de vista, desenvolvidos pela mesma pessoa. Assim, o questionamento continua no texto em *off*:

Então, de qualquer maneira você vai ter que escrever, vai ter que encarar a escrita. Vou te dar uns conselhos que são de um cara que é muito respeitado e antigo, muito antigo, mas que escreveu sobre a erudição e os eruditos, depois eu te digo quem é ele. O importante é que ele diz que:

(lendo em off)

Quando observamos a quantidade e a variedade dos estabelecimentos de ensino e de aprendizado, assim como o grande número de alunos e professores, é possível acreditar que a espécie humana dê muita importância à instrução e à verdade. Entretanto, nesse caso, as aparências também enganam [...]. (SCHOPENHAUER, 2010, p. 18).

O livro do qual foi tirada esta citação chama-se *A arte de escrever* (2010) e chegou às minhas mãos de forma bastante curiosa. Justamente no momento em que andava às voltas com a problemática da escrita, enquanto esperava em uma fila de supermercado, avistei uma edição de bolso do referido livro em um tipo de estante giratória. Peguei um exemplar e comecei a leitura ali mesmo na fila. Quando relatei esse episódio para uma professora alemã da Universidade em Northampton, que é estudiosa do filósofo, ela custou a acreditar que, no Brasil, um livro de Schopenhauer (1788-1860) pudesse ser comprado em um supermercado.

Mais dois textos de Schopenhauer foram ainda usados nesta imersão: *Fragmentos da história da filosofia* (2003) e *Como vencer um argumento sem ter razão* (1997). Um dos examinadores da minha banca de qualificação questionou o uso de tantos textos do filósofo uma vez que não lhe parecia ter relação com o tema central da pesquisa. Naquele momento, não encontrei uma resposta para essa questão levantada. Apenas procurava trabalhar com as emergências e com as recorrências, seguindo os pressupostos de um processo criativo, em que o artista-pesquisador somente pode responder a certas questões depois dar espaço para que a experiência mostre os caminhos a serem seguidos. A orientadora dessa pesquisa costuma alertar que: quem está procurando certezas melhor não vir trabalhar em processos de criação, pois este lugar exige suportar, conviver com as incertezas. (RANGEL, 2006).

Conhecido como o filósofo pessimista, Schopenhauer utiliza-se, tanto na *Arte de escrever* (2010) como *Fragmentos da história da filosofia*, de um humor sarcástico para descrever uma certa categoria de acadêmicos, principalmente os da Alemanha da sua época. É sabido, pela sua biografia, que foi um homem polêmico, provocador, controvertido e que influenciou gerações de escritores como Nietzsche e Machado de Assis, também referências nesta tese. Ainda que o propósito aqui não seja discutir aspectos mais relevantes da sua filosofia, alguns temas polemizados por Schopenhauer (2010) foram importantes para que eu fizesse uma reflexão sobre a diferença entre o que seria a busca apressada por informações e um processo de “instrução”. Assim como um ator necessita por em prática a sua expressividade corporal e vocal, mantendo-se em constante atividade, também aquele que usa as palavras escritas como meio de expressão precisa manter-se em exercício constante para desenvolver o seu estilo, com o domínio da língua culta, empregando um vocabulário adequado e diversificado para transmitir as suas ideias ao leitor com clareza e elegância. Pelo menos é isso que se espera de um bom escritor.

As questões tratadas por Schopenhauer (2003) despertaram a minha atenção, embora não concorde com todas as suas colocações, mas considero que suas preocupações são legítimas em muitos aspectos. Além de dirigir as suas críticas para a valorização exagerada da novidade editorial por parte dos seus contemporâneos, resultando em uma ênfase na comercialização de livros sem consistência, também o incomodava bastante aqueles que escreviam sem o conhecimento profundo da língua alemã e os que não estavam preparados para a leitura das obras de referência no original grego ou latim – as línguas clássicas europeias. O autor chega a ser um tanto agressivo, usando de ironia para referir-se aos escritores de sua época. Esse seu estilo sarcástico confere também uma certa comicidade às

suas falas como no trecho abaixo: A cada trinta anos, desponta no mundo uma nova geração, pessoas que não sabem nada e agora devoram resultados do saber humano acumulado durante milênios, de modo sumário e apressado, depois querem ser mais espertas do que todo o passado. (SCHOPENHAUER, 2010, p. 19).

Quando li o trecho acima pensei nos meus trinta anos de experiência teatral completos em 2011. Pensei se eu não poderia me incluir nessa categoria de escritores criticada pelo autor. Nas minhas primeiras experiências em teatro, sabendo ainda muito pouco sobre o ofício de ator, em uma atitude semelhante aos que são alvo de suas acusações, “devorava apressada” fragmentos de saberes alheios para apresentar-me como atriz. Aliás é o que costuma acontecer com a maior parte dos atores, uma vez que é uma profissão que se pode exercer sem nenhuma formação prévia. Eu aprendi a ser atriz na prática, nos palcos, e paralelamente fui adquirindo uma técnica, uma metodologia de trabalho. Quando ingressei como aluna do curso de Artes Cênicas, em 1985, já estava atuando há três anos. Continuei a minha prática como atriz ao tempo em que cumpria a grade curricular. Embora o curso se propusesse a passar um conhecimento prático-teórico, resultou que ficamos no meio do caminho, sem uma preparação teórica adequada para uma futura vida acadêmica, por exemplo, e uma prática insuficiente para a preparação profissional. Durante os meus anos de Escola de Teatro nunca cheguei a apresentar um trabalho para o público que fosse vinculado ao currículo. Teria me formado sem ter tido experiência prática efetiva não fosse a minha carreira como atriz, desenvolvida em paralelo. Por este motivo, as críticas de Schopenhauer ao comportamento dos acadêmicos de sua época serviu-me de inspiração e, usando uma dose de auto-ironia, associei a problemática discutida com a minha própria experiência, uma vez que me tornei uma acadêmica, ainda que os meus conhecimentos tenham sido adquiridos principalmente pela minha prática artística.

O outro ponto polêmico abordado pelo autor é sobre a validade das traduções, o que considero relevante para toda reflexão teórica a respeito de qualquer tema, que tenha como referência obras traduzidas. Essa temática será ainda tratada com maiores detalhes neste mesmo capítulo. E, para concluir os argumentos que respondem aos questionamentos feitos por ocasião da minha primeira qualificação em relação ao excesso de citações de Schopenhauer, acrescento que ele foi a principal fonte de inspiração para a composição de Filósofeu, uma das personagens da encenação.

Voltando à cena da Imersão, enquanto ouviam-se os textos do áudio, a atriz continuava a ação de equilibrar a pilha de livros na cabeça, ao mesmo tempo em que tentava também

ficar em pé no banco onde anteriormente estavam os livros, alternando o apoio ora em uma perna, ora em outra, trabalhando com o exercício de equilíbrio precário, procedimento muito explorado no treinamento vocal do ator, tanto para trabalhar a musculatura abdominal como para trabalhar foco e equilíbrio. Na ação que se segue, a atriz busca, entre a pilha de livros que equilibra na cabeça, aquele de onde havia selecionado o texto que estava sendo ouvido, ao mesmo tempo em que o banco continua sendo impulsionado para a frente, cada vez mais próximo do público a cada nova tentativa de equilíbrio. Depois de algumas tentativas em que um livro é alcançado, examinado e devolvido, finalmente foi encontrado *A Arte de Escrever*, de onde foi retirado o texto que estava sendo ouvido:

Em geral estudantes e estudiosos de todos os tipos e de qualquer idade, têm em mira apenas a informação não a instrução [...] Não ocorre a eles que a informação é um mero meio para a instrução. Tendo pouco ou nenhum valor por si mesma. No entanto é uma maneira de pensar que caracteriza uma cabeça filosófica [...] (SCHOPENHAUER, 2010, p. 20).

Embora o texto acima não tenha permanecido na encenação, por se afastar do ponto principal da tese, ele cumpriu um papel importante nessa primeira imersão, servindo como um comentário crítico em relação a certa confusão de prioridades, comum nos círculos acadêmicos. O tom crítico que aparece na sua escrita, traz um tom de comicidade, reforçado pela maneira como foram lidos na cena. Há um trecho, por exemplo, em que o autor diz: “[...] diante da imponente erudição de tais sabichões às vezes digo para mim mesmo: – Ah! Essa pessoa deve ter pensado muito pouco para poder ter lido tanto.” (SCHOPENHAUER, 2010, p. 20).

Nessa altura da gravação vem o momento em que a atriz veste uma túnica preta, coloca a *burca*, calça o pé esquerdo com um pé do sapato masculino e o outro com o feminino. Ela afasta então uma perna da outra e inicia uma troca de pontapés entre o lado direito e o esquerdo. O que depois eu pude observar, assistindo ao vídeo desta Imersão, é que a imagem criada reportava a duas situações de representação da oposição entre masculino e feminino: a dominação masculina – sapatos grandes e pesados; e a submissão feminina – uso da *burca* junto com a estabilidade precária provocada pelos saltos altos – estereótipo de beleza e elegância da mulher no ocidente.

A ideia de usar a burca surgiu depois da minha experiência em Londres, cidade onde é possível presenciar um desfile étnico muito diversificado. As mulheres de burca, elas em

grupo, sozinhas ou acompanhadas pelos respectivos maridos, na maior parte das vezes vestidos de modo ocidental, sempre atraíam a minha atenção pela maneira de cobrir o corpo inteiro de preto, deixando apenas os olhos à mostra.

Resolvi, então, experimentar essa imagem na cena. Circulando pelo palco vestida com a tal indumentária, apanhei um dos cartazes do chão onde estava escrito: “O rosto humano é um mosaico onde se combinam a força da expressão natural com a vontade de dissimular.”³⁰ (BACHELARD, 1986, p. 171). Percorri o limite entre o palco e a plateia segurando esse cartaz, que tinha também um espelho no centro. Foi uma tentativa de incluir o espelho como elemento de ligação com o espectador. A intenção foi de oferecer possibilidades ao espectador de olhar o seu próprio rosto, olhar para os meus olhos ou ler o que estava escrito. Vendo as imagens registradas e ouvindo os depoimentos dos espectadores constatei que, embora a ideia tenha sido boa, o recurso não funcionou por causa do pouco tempo de exibição do cartaz, não sendo suficiente para que as pessoas pudessem ver o seu rosto refletido no espelho e assim pensassem sobre o conteúdo da frase.

Dando continuidade ao discurso do filósofo alemão, destaco, a seguir, alguns trechos que alimentam outra problemática que estará sempre em destaque ao longo dessa tese, que é a impossibilidade de realizar uma tradução sem que haja infidelidade ao texto, ou à linguagem original (no caso, por exemplo, da tradução de um formato para outro – imagem para escrita).

[...] A vida autêntica de um pensamento dura até que ele chegue ao ponto em que faz fronteira com as palavras: ali se petrifica, e a partir de então está morto, entretanto é indestrutível, [...] Também se pode comparar a sua autêntica vida momentânea à de um cristal no instante de sua cristalização. Assim, logo que o nosso pensamento encontrou palavras ele já deixa de ser algo íntimo, algo sério em um nível mais profundo... Quando ele começa a existir para os outros, para de viver em nós. (SCHOPENHAUER, 2010, p. 66).

– E agora? Agora entra o conflito profundo. Ler ou não ler? Pensar ou não pensar? Escrever ou não escrever, ter pensamentos próprios ou usar pensamentos alheios? Ah! Penso logo me desespero³¹, o inferno sou eu

³⁰ Parte do texto encenado – ver, pg.

³¹ Referência à doutrina cartesiana, do filósofo francês René Descartes, do “[...] cogito (abreviação de *cogito, ergo sum*, “penso, logo existo”) indica a evidência pela qual cada indivíduo reconhece a própria existência enquanto sujeito permanente.” (Descartes apud NICOLA, 2005, p. 227).

mesma³² os outros são o purgatório e o paraíso só Deus sabe, Ser e não ser³³, essa é aqui a questão. Pois, mas deixando todos os filósofos do além e os teóricos do além pra lá, vamos ao que interessa: você dê conta desse negócio (...) você precisa propor alguma solução para essa sua questão fundamental – construir um espetáculo/tese e uma tese/espetáculo – É possível?

Não existe uma única resposta para essa pergunta. Poderia generalizar dizendo que tudo é possível, em uma perspectiva totalmente subjetiva. Cenicamente foi um momento onde o humor fez-se presente com a própria exposição do estado de confusão da atriz-doutoranda. Era clara a sua dúvida de como conduzir a encenação, sem roteiro, sem direção e com um grande desafio de elaborar um formato inovador, onde o conteúdo exigido pelos padrões acadêmicos pudesse aparecer com consistência, mas também com a dinâmica e fluidez necessários para que o interesse dos espectadores fosse mantido. Na continuidade da cena, a atriz coloca uma peruca e, a partir daí, o esboço da personagem Babel assume a cena, tentando dublar o áudio, como se aquelas ideias estivessem sendo produzidas naquele mesmo instante.

A partir de agora nós vamos adotar outra estratégia para ver se a gente chega a algum ponto diferente daquele que a gente, aliás, nunca chegou... Em todo caso, todo o ponto de partida é um ponto de partida e eu realmente morro de inveja de Sócrates. Porque? Porque Sócrates não escrevia, né gente? Ele não precisava escrever, as pessoas ouviam o que ele falava e escreviam [...] Esse meu amigo (ainda referindo-me a Schopenhauer) diz também que “a sabedoria de Sócrates é um artigo de fé filosófico. É claro que o Sócrates platônico é uma figura ideal, portanto uma personagem poética que expressa os pensamentos de Platão.” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 31).

Aqui é colocada uma questão muito interessante sobre a história da filosofia. É sabido que o responsável pela escrita das ideias de Sócrates foi, principalmente, Platão, seu mais famoso discípulo, e aqui nosso conhecido Sócrates é quase ridicularizado.

³² Referência à Jean-Paul Sartre em seu texto *Entre quatro paredes*, em que uma das personagens diz que o inferno são os outros. Disponível em: <file:///C:/Users/Raimundo/Downloads/entre%20quatro%20paredes.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2015.

³³ Referência à célebre frase de Hamlet “ser ou não ser”. Vide xxx

[...] Segundo Luciano, no *philopseudes* 24, Sócrates teria tido uma barriga grande. O que não é um dos sinais distintivos do gênio. Igualmente no que se refere às altas habilidades intelectuais fica-se, todavia na dúvida como com todos aqueles que não escreveram, portanto também com Pitágoras. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 31).

Nesse ponto, começa a ser tratado o conflito que deu origem à encenação. A impossibilidade de traduzir para a expressão escrita, o que tem como natureza a presença corporal vocal, o instantâneo, o efêmero que é a cena. Toda habilidade se desenvolve com a prática, a repetição, o exercício continuado. Em relação à escrita, pode-se aplicar o mesmo pensamento, mas, certamente que, assim como para outras artes, existe uma habilidade nata para a arte de escrever e é por isso que não é somente uma questão de treino. Alguns expressam-se poeticamente através da escrita, outros são mais habilidosos com o uso da palavra, quando esta se torna presente na oralidade, por um impulso físico, da emoção de falar e ser ouvido, pela energia da sonoridade corporal expressa através da voz. Mas, como alerta o filósofo alemão com o seu leve toque de humor:

O órgão que se fala a humanidade é unicamente a escrita. Oralmente falamos apenas a certo número de indivíduos e, por isso, o que assim é dito permanece assunto privado em relação ao gênero humano. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 31).

Nesse momento entra o áudio da fala improvisada da atriz (em *off*):

Eu acho que foi isso que pensaram quando inventaram esse negócio de doutorado pra gente escrever uma tese, porque não adianta ficar fazendo peça. As pessoas não podem ficar o tempo inteiro ali e nem levar a peça para casa e ver um pouquinho, depois ver o resto. As pessoas têm que sair de casa para ir lá se dispor a assistir, gasta um tempo danado e além do mais só assiste o pessoal daquela geração porque os atores morrem e como é que fica depois? Como é que vocês vão saber como é que eles atuaram? Então não tem como, tem que escrever, então não tem outro jeito Iami, tem que fazer uma tese. Não adianta fazer só um espetáculo que você não vai conseguir o grau filosófico. Para conseguir o grau filosófico tem que ser escrevendo. Então comece, vá, porque tem que começar. Boa sorte!

O último trecho da gravação é sobre o ator, de autoria de Duvignaud (1972) e será repetido na Segunda Imersão, quando será transcrito. A duração do texto em *off* para essa

apresentação teve duração de pouco mais que nove minutos e não foi intercalado com nenhum comentário, estratégia utilizada nas próximas ocasiões.

A partir daqui resumirei os principais momentos do que foi improvisado durante os outros vinte minutos de cena. Depois que termina o áudio, Babel, personagem em construção, conduz a cena com a sua confusão idiomática³⁴. Começa explicando aos espectadores em espanhol misturado com português, que está ali para tentar fazer uma tese de doutorado. Depois continua a dizer, agora em francês, que quando está ali diante das pessoas ela simplesmente... e, sem concluir o seu pensamento, continua em alemão, volta para o espanhol cheio de erros, outra vez o francês, sempre misturando os sotaques, as regras gramaticais, sem nenhuma obediência formal.

Claro que o sentido exato das palavras de Babel interessa menos do que a forma que ela tenta se comunicar, usando alguns idiomas de forma claramente imperfeita e incompleta, revelando o seu permanente estado de confusão. Em relação à problemática da tradução, Babel alerta para o fato de que nunca podemos confiar totalmente no que os livros de filosofia nos dizem, pois, na sua grande maioria, foram escritos em outros idiomas e talvez o que está lá escrito não é mais o que o autor disse, por isso aproveita para recomendar dois grandes autores brasileiros, Machado de Assis e Guimarães Rosa (livros que ela pega entre os objetos de cena) porque no caso desses livros, ou de quaisquer livros desses autores, você tem a certeza de que o que se encontra no livro é realmente o que foi escrito. A importância da escolha desses livros é incontestável e já foi devidamente justificada no primeiro capítulo.

A fala de Babel é transgressora, se permite transitar pelas ideias sem o compromisso com nenhuma conclusão lógica, encarna vários paradoxos e assume todas as contradições, misturando os vocabulários e deixando-se surpreender pelas próprias palavras no seu fluxo improvisacional. Em um dos seus devaneios, ela confessa a sua dificuldade em controlar o que diz. A fala não foi premeditada, mas o seu efeito cômico se revelou de imediato. Ela confessa, por exemplo, que muitas vezes quer dizer alguma coisa, mas o seu “eu inferior” diz outra. Essa foi uma das falas de Babel que me surpreenderam durante a improvisação. Não pude deixar de pensar se esse “eu inferior” não seria a atriz por trás, censurando a lógica da personagem.

³⁴ Assim como já foi visto no texto da encenação, todas as falas de Babel apareceram nesse formato de mistura de línguas, que não é possível traduzir.

Muitos paradoxos estão presentes nas situações envolvendo o fazer artístico na academia. Esse é um dos temas que permeia a nossa prática, é sempre motivo de reflexão e acabou se tornando, para mim, a matéria prima para o próprio fazer artístico. A escrita seria a de cristalização das ideias, ainda que muitos escrevam sem deixar nenhuma ideia concluída, expondo argumentos que até se contradizem, ou nada dizem. Na seguinte frase de Goethe: “Não me venham confundir com contradições, logo que falamos, começamos a errar.” (apud SCHOPEHAUER, 2010, p. 67) o autor refere-se à transposição do pensamento em palavras. Talvez a transposição direta do pensamento para a escrita não seja tão distorcida, mas, sem dúvida, como está dito na epígrafe deste capítulo, a expressão oral tem mais recursos expressivos que a sua versão escrita.

Outra forma de representação do conflito da atriz/doutoranda aparece na troca de bofetadas entre o seu lado direito e o esquerdo, em um duelo absurdo, em que a discussão sobre a impossibilidade ou a passividade se expressa em um diálogo, em que cada réplica é pronunciada depois do tapa na face, em uma sucessão de argumentos que evidenciam muito da angústia do artista que apenas deseja sua livre expressão, em conflito com as demandas mais restritivas das atividades acadêmicas. Essa cena foi pensada a partir de um exercício que fizemos na disciplina Processos de Encenação, à qual já me referi na introdução, em que desenhávamos uma forma que representasse um aspecto da nossa pesquisa. O desenho que fiz inspirou várias associações, como útero, caroço de feijão, gaita escocesa, sinal de interrogação e também uma luva de boxe. Resolvi experimentar uma luta entre os meus dois lados, o que resultou na cena dos tapas, para isso utilizei a corda que estava no cenário como se fosse um ringue de boxe.

Na conversa com a plateia, depois da apresentação, houve uma aconchegante sensação de receptividade e as contribuições foram sendo registradas. Houve vários comentários, principalmente sobre o que mais se mostrou expressivo na cena, para que pudesse ser incorporado ao trabalho. O mais importante foi a certeza que me foi passada de que a minha pesquisa tinha futuro, fazia sentido para quem estava assistindo, inspirava uma boa discussão sobre as questões levantadas e, potencialmente, era um meio de produção de conhecimento a partir da prática. Alguns depoimentos dos espectadores, assim como desenhos, anotações poéticas feitas pelos espectadores desta e de outras Imersões Criativas que não entraram no corpo da tese podem ser encontrados nos anexos. Passo a narrar, em seguida, pela ordem cronológica, as próximas Imersões Criativas.

4.2 IMERSÕES EM 2012: SALVADOR

4.2.1 Segunda Imersão (23 de abril de 2012)



A segunda Imersão, também realizada para público, foi no palco do Teatro do Goethe-Institut em Salvador, às 19h de uma segunda-feira. Estiveram presentes trinta e quatro pessoas, das quais menos da metade tinham assistido à primeira Imersão. O espaço cênico agora incluía um pedestal de microfone, uma mesa e uma cadeira que já se encontravam no local. Sobre a mesa eu coloquei um espelho com uma base e o computador. Pendurado de forma que o público pudesse ler, estava um pedaço de cartolina vermelha com a frase “a imaginação é a louca da casa” de Nicolas de Malebranche, e que foi encontrada ao acaso. No chão já não havia fotos e os objetos estavam mais concentrados em algumas zonas do palco.

Enquanto na primeira Imersão houve apenas uma faixa sonora, dessa vez utilizei sete faixas e as indicações para quem operava o som foram dadas no momento da apresentação, sem ensaio técnico, e lógico, houve então alguns desencontros. Risco que tinha consciência de estar correndo, mas nada que prejudicasse o andamento do experimento. Mais dois textos foram acrescentados e foram selecionados cinco trechos do que foi utilizado na Imersão anterior, editados agora em uma nova sequência. Também o figurino inicial foi modificado,

experimentando agora uma túnica de cetim com espelhos recortados em pequenos quadrados presos na parte da frente. Não funcionou. O reflexo dos espelhos incomodavam muito os olhos dos espectadores. Mas foi com essa túnica que eu iniciei a segunda Imersão.

Essas tentativas “fracassadas” revelam a natureza experimental da pesquisa que se propõe a uma real exposição das etapas em processo. Não é possível apressar o processo buscando resultados imediatos ou apenas os já anteriormente experimentados. Nada mais adequado que o pensamento de Luigi Pareyson para essa abordagem metodológica. As suas ideias são muito claras a esse respeito, quando diz que:

[...] para descobrir e encontrar como fazer a obra é necessário proceder por tentativas, isto é, figurando e inventando várias possibilidades que se devem testar através da previsão do seu resultado e selecionar, conforme sejam ou não capazes de resistir ao teste, de tal forma que, de tentativa em tentativa, de verificação a verificação, se chegue a inventar a possibilidade que se desejava. (PAREYSON, 1993, p. 61).

Seguindo essa logística, parti para a segunda etapa dessa minha procura, outra vez recebendo os espectadores convidados com algumas palavras de esclarecimento sobre os objetivos daquele encontro. O que também havia acontecido seis meses antes, por ocasião da primeira Imersão. Segue-se trechos da fala de abertura:

Bem vindos! (...)

A ideia que a gente possa hoje decantar mais algum material para juntar com o que foi produzido na primeira oportunidade que tive em estar com vocês.

Então eu ouvi algumas sugestões, vocês vão ver algumas repetições (quem já esteve aqui) e vamos ver o que está funcionando agora, então, se vocês quiserem anotar sugestões ou outras coisas, eu agradeço. Vou me aquecer um pouquinho, depois tiro isso aqui (mostra os espelhos colados na bata), por que pode estar incomodando... a luz... eu fiz um experimento da reflexão do espelho, mas parece que é mais uma sensação de incomodo que dá. Vou me aquecer. Vou tentar, né?

A decisão pelo aquecimento inicial foi um artifício para estimular a fisicalidade, buscando uma maior expressividade corporal, procurando evitar a repetição de movimentos observada no vídeo da primeira Imersão. Comecei então a correr dando voltas no espaço e a fazer exercícios vigorosos de respiração. Quando iniciei uma sequência de saltos, o peso dos

espelhos pendurados na bata de cetim dificultaram os movimentos e, finalmente, um se descolou e caiu no chão quebrando-se em pequenos pedaços. Se para muitos isso é mau presságio para mim foi sinal de transformação e de boa sorte. Parti, então, para a repetição da ação de equilibrar os livros subindo no banco, uma das cenas mais comentadas pelos espectadores no último experimento. Ao mesmo tempo que ação é realizada, ouve-se o primeiro trecho da gravação em *off*, que foi retirado do livro de Jean Duvignaud, *Sociologia do Comediante*.

O ator é o hipócrita. Que corresponde ao substantivo grego *hipocrités*, Enquanto o verbo *hipocrínestai*, significa representar um personagem. Representar um personagem, isto é, revestir-se de um ser que não é ele próprio e, sobretudo conquistar, por esse meio, a simpatia de outros homens. O ator encarna condutas imaginárias que ele torna convincentes ao realizá-las na trama da vida real.³⁵ Provoca então essa participação ativa que prepara a efervescência renovadora da vida social, que sem isso fica adormecida ou cristalizada. (DUVIGNAUD, 1972, p. 13).

Enquanto este texto é ouvido em *off*, continuo a ação física de equilibrar-me apoiada apenas em um pé em cima do pequeno banco com a pilha de livros na cabeça. Ainda em áudio depois da leitura do texto de Duvignaud, faço um comentário imediato: *Meu Deus, aliás, meu Zeus³⁶, isso é que é uma profissão!*

Embora o texto tenha sido proferido com certa ironia, concordo com a opinião do autor. A profissão do ator é mesmo fascinante e principalmente a do ator de teatro, na minha opinião. Ainda que seja uma profissão muito difícil de ser exercida em sua plenitude, com a dedicação que ela merece, o ator de teatro continua tendo uma função importante mesmo na sociedade atual, na qual a espetacularidade expandiu-se para a vida cotidiana e a indústria televisiva e cinematográfica transformaram muito a visão que se tem de um ator. O teatro também mudou muito, mas a sua característica presencial, de alcance limitado e seu caráter efêmero permanece. Como a vida social muda constantemente, é também constante a mudança da imagem do ator para a sociedade.

³⁵ Este trecho da citação faz parte do texto cênico e será retomado em outros momentos da tese, portanto, para não recair numa repetição, a citação não virá com a sua respectiva referência bibliográfica.

A pilha de livros selecionados para usar em cena cresceu e prejudicou o meu equilíbrio corporal. Compreendi, portanto, na corda bamba da cena, que não poderia acrescentar todos os itens da bibliografia, principalmente aqueles sobre os quais ainda nem havia aprofundado as leituras. Essa imagem refletia a minha insegurança como pesquisadora “em” cena e “sobre” a cena: os que não podia carregar fisicamente na cabeça e os que de fato não havia assimilado os conteúdos. O aprendizado foi ser menos hiperativa na cena, respirar mais pausadamente, sobretudo manter uma certa tranquilidade para fazer as escolhas, para tomar algumas decisões sem deixar que a ansiedade turvasse a minha atuação. Não me canso de repetir como foi fundamental, nesse processo, o espaço de expressão da prática para, somente então, ampliar as buscas teóricas, no sentido de consolidar esse elo entre as duas expressões.

Na cena do equilíbrio dos livros na cabeça, não consegui soltar as duas mãos e abrir os braços como das outras vezes. Nesse tempo que me permiti continuar tentando, tive que improvisar um texto depois que terminou o áudio. Comecei perguntando: *Vocês não acham?*

A ação de equilibrar os livros na cabeça poderia até ter funcionado com um maior número, não tinha sido ensaiada com aquele volume de livros. Precisaria treinar para conseguir realizar. Ao mesmo tempo, procurava justificar a minha presença, as minhas ações, as minhas intenções e continuei improvisando, falando para o público, enquanto seguia tentando, experimentando soltar uma das mãos, ou outra, um pouquinho as duas sem abrir os braços. Depois com uma das mãos agarrei um livro e abri aquele braço, depois com uma mão que o segurava abri em uma página e coloquei diante dos meus olhos testando a distância ideal para a leitura, troquei de livro e subi mais uma vez no banco de um pé só, enquanto isso dizia:

Mas, olha. A questão que está aqui em jogo não é ser ou não ser ator, a questão aqui é uma atriz tentando fazer um doutorado. Então, pra isso eu tenho que ter uma base muito grande da teoria. Mas, ao mesmo tempo, eu não posso perder o equilíbrio da minha pessoa, já que estou pesquisando a questão da alteridade, ou seja, a relação de mim para mim mesma numa situação teatral [...].

Essas foram as palavras que surgiram espontaneamente daquela experiência. Descrevia a leitura que tinha daquela ação. Ao mesmo tempo sentia-me à beira do ridículo porque tinha medo do que falava, quase sem pensar. Estava ocupada com uma ação física. Mas continuei falando:

*Por que quando **a gente** mexe com tudo que está dentro da cabeça da **gente**, **a gente** corre o risco de não ter mais as ideias que **a gente** tinha antes e essa transição pode acontecer numa situação saudável, mas às vezes não, às vezes **a gente** se confunde, porque é tanta coisa que **a gente** lê, tantas coisas, tantas ideias, tantas pessoas que acabam mexendo com as **nossas ideias**[...].*

Nesse trecho, eu repito seis vezes a expressão “a gente”. Quando eu assisto ao vídeo me doem os ouvidos. Ao mesmo tempo sou eu. É a minha identidade e minha alteridade. Por outro lado, depois de passada a vergonha inicial, pude notar na continuidade do meu discurso material dramático em potencial que, depois de um exame mais cuidadoso, poderia ser usado na construção do texto cênico.

Reverendo as imagens, percebo o quanto intencionalmente colocava-me na corda bamba para testar a minha capacidade de adaptação. Por isso, o material produzido nessa pesquisa é tão precioso para a minha compreensão do quanto eu pude ensinar a mim mesma com essa experiência. Grande também é o apreço pelos que me serviram de espectadores e agora pelos que me estão lendo. Eu sei que esse voto de confiança em um processo que se afasta dos padrões esperados é muito importante. O que foi exposto na cena nessa imersão é também uma revelação de um paradoxo entre a minha vulnerabilidade associada a uma ousadia, que me surpreende em muitos momentos quando assisto ao material gravado. O mais importante é que isso tem uma ressonância nas outras pessoas. A cena dos tapas na cara é sempre uma representação explícita dessa fragilidade compartilhada.

Nessa imersão, o diálogo nos revela muito da tensão entre o raciocínio e a emotividade. Dois timbres vocais marcaram a diferença, sendo que o tom mais grave era o lado que seguia os argumentos em favor do razoável, e a voz mais aguda defendia a sua necessidade de liberdade para fazer uma tese de doutorado para ser mostrada e não escrita. A experiência de analisar o conteúdo da minha improvisação coloca-me no lugar muito curioso de espectadora e crítica de mim mesma, nesse trânsito entre pessoa, persona e personagem. Eu sofro com a minha ansiedade em resolver os problemas na cena e preciso assistir repetidas vezes até me acostumar. Há momentos de descontrole pelo extremo nervosismo e outros em que pareço muito tranquila, embora saiba intimamente que não tinha o total controle da situação.

Considerando a disponibilização dos dois DVDs que acompanham a tese, um com o registro da encenação e outro com a edição de momentos mais relevantes do processo, opto

aqui por ser mais seletiva nos trechos a serem transcritos. Se o leitor tiver interesse por maiores detalhes do que aconteceu no palco pode recorrer às imagens gravadas.

A cena da burca nessa imersão foi realizada de forma distanciada, sem que houvesse uma intenção de composição de personagem. Apenas expunha aquela vestimenta para referir-me a ela como algo que me havia impressionado na minha convivência com as mulheres de burca em Londres. Aqui, nessa imersão, a minha representação da mulher de burca permaneceu cerca de três minutos. A força da imagem exposta aos espectadores foi mais importante do que o texto produzido. Vou transcrever apenas um pequeno trecho que tem relação mais direta com o tema da alteridade no teatro aqui tratado. Vestida como a mulher de burca, a atriz comenta:

Às vezes quando eu olho para uma pessoa que só me olha eu fico querendo que ela me veja. É como para o público que vem ao teatro. Eu quero mostrar mais que um personagem. Eu quero mostrar aquilo que ele (o espectador) tem dentro dele. Por isso eu falo da alteridade do público. Ele vem para ver o ator ou para se ver no ator? O que é o teatro para vocês que não estão no teatro?

Na próxima cena entra outra vez o áudio em que a atriz diz que morre de inveja de Sócrates porque este não escrevia. Enquanto o texto é ouvido pelos espectadores, ela reage ao que está sendo dito enquanto tira as meias e recoloca os sapatos, põe a peruca de Babel e toma o centro da cena. Inicia-se um longo período de improvisação, do qual destacarei dois trechos em seguida:

[...] porque um de los grandes problemas da atualidad é la traducción. Por que toda as pessoas escrevem livros que já... ??? escrito por... Os mesmo livro traduzido por duas personas diferentes que non diziam a mesma coisa. Este é um problema seríssimo quando temos que estudar. Por isso eu voy a comentar... eu já ai comentato... o a vocês... que temos aqui dois livros de autores brasileiros que sempre faz com esta autorização... Aliás eu vou fazer a propaganda de três. Non é muito... Este aqui é a minha base porque és o livro de minha orientadora e que me gusta muito porque ela és... é poeta. És poeta sabe sempre o que dizer... muitas vezes nos non sabemos o que eles dizem...

É muito importante! Yo estoy hablando espanhol porque penso que és muy mais fácil para compreender [...] Eu vou recomendar dois livros muy buenos que são dois poetas da nossa língua. Poetas escritores que são... são gênios. Yo considero gênios. Este João Guimarães Rosa, Primeiras Histórias e aqui está Machado de Assis, é muy antigo. Lo... Los dois estão muertos. Pera... lo que escrevera está vivo. Está muy vivo. E non tenne

problema de tradução. Porque logo o que pensara está aqui. Como eles pensaram. Porque hay escrito, hay revisado, está tudo aqui. E tiene dois contos muy lindos, muy buenos sobre este objeto que está aqui. Que és lo espelho. Todo sabem o quanto isto é um problema na nossa vida. Às vezes procuramos aqui a solução em nossos problemas e não encontramos. Mas se lerem esses dois autores que tiene contos que se há... que se chama Espelho... O espelho. És maravilhoso! Tenho certeza que há encontrar soluções para teus problemas. Para os problemas de usted... aqui na literatura. És muy mais importante que se olhar... que se mirar solamente no espelho. Tenho muito problema com espelho desde que quando vi que tava pequenina. Porque queria ser uma outra persona. Isso era uma cousa muy séria na vida de qualquer um. Temos a comparación, temos a academicion. Essas coisas todas. Que nos dizem uma imagem diferente daquilo que somos. E quando nos miramos... Que decepcion! Não somos aquilo que pensamos que somos. Somos o que somos.

Particularmente nessa Imersão considero que Babel saiu-se muito bem nas suas ações improvisadas, nas suas tiradas cômicas, sua gama de expressões faciais, devo admitir. Houve por parte da plateia reações muito positivas. Quando interrompi a certa altura a apresentação e perguntei ao público se gostaria de sugerir algo para os cinco minutos que ainda restavam de cena, alguém sugeriu: “oráculo!”. Isso mostra o espectador reincidente. O procedimento em “oráculo” foi de abrir e ler ao acaso os livros disponíveis em cena, já havia sido apresentado na primeira Imersão e agora era referido pelo espectador, como uma das cenas que poderiam ser consideradas para ser usada sempre que desejável.

O livro do oráculo ficou sendo o *Humano, Demasiadamente Humano II* de Nietzsche (2008), por ser um livro de aforismos, mais fácil de localizar trechos curtos. Enquanto Babel explica o procedimento do oráculo, que, segundo ela, deve ser usado nos momentos de falta de inspiração, quando você pega qualquer livro, abre o mesmo ao acaso e lê o primeiro trecho que você seleciona com os olhos. Ela comenta que aquele livro, por exemplo, é ótimo para quem tem problemas em digerir textos grandes de uma só vez. Ela então abre o livro ao acaso e pede ao público que escolha um dos números entre a sequência que cita e então começa a leitura dos trechos correspondentes às escolhas de dois espectadores:

47. *Uma espécie de calma e de contemplação.* – Cuidar para que sua calma e sua contemplação não semelhem as de um cão ante um açougue, que não vai para a frente por medo, nem para trás por desejo: e que abre os olhos como se fossem bocas.

50. *Compaixão e desprezo.* – Manifestar compaixão é visto como sinal de desprezo, pois claramente a pessoa deixou de ser objeto de *temor*, quando alguém lhe demonstra compaixão. Ela desceu abaixo do nível de equilíbrio, ao passo que mesmo ele já não satisfaz a vaidade humana, apenas o destacar-

se e inspirar temor oferece à alma o mais desejado dos sentimentos. Por isso há o problema de saber como surgiu a *estima* da compaixão, e igualmente deve ser explicado por que agora se louva o desinteressado: originalmente ele era *desprezado* ou *temido* como enganador. (NIETZSCHE, 2008, p. 194-195).

Depois da leitura, a atriz ainda pede que sejam ouvidos mais dois textos do áudio, que retornarão na terceira Imersão. Após essa audição, encerra-se a improvisação no palco, ela pega a cadeira da cena e a coloca próxima aos espectadores que permaneceram para o bate-papo. Depois de agradecer, se coloca à disposição para ouvir os comentários. Faz perguntas em relação ao que eles perceberam ao que poderia ser selecionado para a próxima etapa, o que mudou em relação ao que foi apresentado na primeira Imersão e assim por diante, consolidando uma reflexão ampliada sobre a alteridades no palco e o processo criativo.

4.2.2 Terceira Imersão (28 de maio de 2012)



No palco havia duas cadeiras, um pedestal, um cubo de madeira de cerca de um metro de altura pintado de branco, onde coloquei o espelho que havia usado na segunda Imersão, o espelho que se move sobre uma base fixa e, logo à sua frente, um pequeno espelho esférico com duas faces, uma delas com lente de aumento. No chão estava uma lupa de leitura, um caderno de desenhos, uma história ilustrada da filosofia, de capa vermelha, canetas, um

caderno de anotações, alguns papéis, um relógio, uma garrafa de vinho, livros empilhados em um pequeno banco de madeira.

Acatando a sugestão de uma espectadora, o nome *Ulteridades* na parede do fundo do palco agora tinha a letra L fora de alinhamento, com se estivesse despencando. A sequência dos textos gravados foram preparadas em outra ordem e duas novas citações, falando sobre o rosto e a máscara, foram acrescentadas. Nesta Imersão, a atriz recebeu os espectadores virada de costas, acompanhando a entrada dos mesmos na sala pelas imagens refletidas no espelho. Vestida de preto, com o véu cobrindo rosto e apenas com os olhos à vista, volta-se aos poucos para a plateia à medida que os últimos convidados entram no espaço e começa a caminhar pelo palco enquanto, por debaixo do véu preto, roda a manivela de uma miniatura de realejo, de onde sai o som de *La vie en Rose*, de Edith Piaf³⁷. Esta cena era uma alusão à problemática que se instalara na França naquele ano por causa da proibição do uso da burca em lugares públicos e eu acompanhei a polêmica mais de perto durante a minha estadia na Inglaterra. Enquanto isso, ouvia-se a voz gravada em *off* dizendo:

Por mais que as máscaras apresentem infinita variedade, pode parecer que a vontade de se mascarar seja bastante simples e, conseqüentemente, a psicologia do ser que se mascara, seja feita com facilidade. Parece que a máscara realiza, de imediato, a dissimulação. Entrincheirado atrás da máscara, o ser mascarado está no abrigo da indiscrição do psicólogo (BACHELARD, 1986, p. 165).

A palavra *entrincheirado* faz lembrar a situação das mulheres usando a burca em Londres. Independente de qual seja a justificativa, acima e abaixo de qualquer juízo, é uma situação estranha de alteridade em que o rosto, as expressões, as intenções são escondidas. Os olhares distintos por trás daquelas máscaras sugerem muitas fisionomias, mas esconde a pessoa. Tive vontade de experimentar sair de casa vestida daquela forma. Se fosse no Brasil, eu não teria coragem por que certamente provocaria um grande estranhamento, mas aproveitando estar em um país onde aquela imagem já tornara-se parte do cenário, arrisquei a experiência, que embora nem tenha durado uma hora, foi suficiente para perceber o grande desconforto. Para evitar polêmica ou mal entendidos a burca não foi usada na encenação, apesar do impacto causado pela imagem e da aprovação e incentivo por parte dos espectadores. Essa figura ainda aparece na oitava imersão mas foi apenas para confirmar que

³⁷ Edith Piaf (1915 a 1963) é um dos principais símbolos da música francesa, muito conhecida no Brasil. *La vie en Rose* (1946) é um dos seus maiores sucessos.

já não era necessária para a encenação, ficando apenas na edição das imagens projetadas na cena final de *Ulteridades*.

O próximo texto gravado é também de Bachelard (apud RANGEL, 2012) e refere-se à composição e à decomposição da máscara. O conflito entre o que se pretende esconder e o que é denunciado pela força da expressão dos sentimentos. No caso do ator, esse percurso é consciente, preparado, estudado, avaliado e exposto como estratégia de dissimulação. Embora esse “fingidor” nem sempre finja que sente ou sinta que finge. É outra vez a condição de ser e não ser do ator. Isso remete também ao ponto de partida de todo o paradoxo que envolve a profissão do ator, como sente ou como pensa. Esse assunto interessa a todos que lidam com essa arte. A maior parte das obras sobre teatro, desde a Tragédia Grega (Século V a.C.), passando por Shakespeare (1564-1616), Diderot (1713-1784), Stanislavski (1863-1938), Artaud (1896-1948), Grotowski (1933-1999), Brecht (1898-1963), Boal (1931-2009), Barba (1936-), entre muitos outros, fazem referência ao envolvimento emocional do ator. Mesmo no trânsito entre a dança-teatro, teatro físico, performance, todas as formas de abordagens das Artes Cênicas passam pela composição e decomposição da máscara, seja ela feita de papel, de ossos, músculos, pele, pelos, nervos ou de sentimentos. Mostrar ou esconder o que se deseja faz parte do mesmo jogo. Também assim é na filosofia, no discurso, nas ações, e concordando com Lévinas, tudo começa pelo rosto, considerado, por este, a primeira ética. “Do rosto à máscara e da máscara ao rosto existe, porém, um trajeto que a fenomenologia deve necessariamente percorrer. Nesse trajeto é que se poderão distinguir os diversos elementos da vontade da dissimulação.” (LÉVINAS, 2010, p. 166).

O tema de rosto já foi apresentado no primeiro capítulo quando foi feita a referência à alteridade em Lévinas. A fisionomia é sempre reveladora de toda a espécie de sentimentos e sensações, por mais que as queiramos esconder. Somos surpreendidos por pequenos gestos que nos traem e revelam muitas vezes o que insistimos em ocultar. Todavia o grau de transparência das expressões faciais não é o mesmo entre um indivíduo e outro e a capacidade de percepção de quem observa também não pode ser considerada como semelhante em todos os indivíduos. Ainda no capítulo *A Máscara*, onde ele refere-se mais especificamente às máscaras de Rocharch³⁸, Bachelard cita um intrigante texto de Edgard Allan Poe, que no seu depoimento diz a respeito:

³⁸ Também conhecido como O teste de Rorschach foi desenvolvido pelo psiquiatra suíço Hermann Rorschach, inspirado em um jogo popular da sua época – *Klecksographie* (Klecks significa mancha de tinta) em que os jogadores eram desafiados a construir poemas inspirados em manchas de tintas em papéis.

Quando quero saber até que ponto alguém é circunspecto ou estúpido, até que ponto é bom ou mau, ou quais são atualmente seus pensamentos, componho meu rosto de acordo com o seu, tão exatamente quanto possível, e então espero para saber que pensamentos ou que sentimentos nascerão em meu espírito ou em meu coração, como para se assemelhar e corresponder à minha fisionomia. (POE apud BACHELARD, 1986, p. 167).

Talvez pudéssemos utilizar o mesmo caminho na construção da personagem para chegarmos à percepção do que acontece por detrás da superfície. Uma tal capacidade de percepção do outro em seu íntimo, a partir da observação do rosto e da composição do mesmo, não me parece tão fácil. Na verdade, é necessária uma grande sensibilidade para chegar a esse nível de clareza na percepção.

Quando o texto sobre as máscaras chega ao final, a atriz senta na cadeira e, em silêncio, troca os sapatos femininos, que calçava, pelos masculinos que estavam ao seu lado, no chão. Levanta então o véu que cobria o rosto transformando-o em um acessório de cabeça, deixando à vista uma barba postiça. Assume gestos largos e firmes e começa a dublar a própria voz, usando o texto de Duvignaud “*O ator é o hipócrita* [...]”, que foi transcrito na dramaturgia da cena. Nessa nova configuração, a gravação recebeu um tratamento acústico, uma pequena distorção, aproximando a minha voz de características vocais masculinas. Esta primeira aparição da figura masculina nas Imersões Criativas não despertou a atenção dos espectadores. Houve críticas ao mau acabamento da caracterização e ao exagero do gestual, que o tornava pouco convincente. Por outro lado despertou diferentes leituras, como a que foi feita por um espectador, que enquanto dava seu depoimento era acompanhado pelos rostos expressivos que acompanhavam o seu raciocínio, trazendo a lembrança de Clarice Lispector. Ele observou o seguinte:

[...] debaixo da burca, a mulher barbada, eu vi ainda a mulher barbada – debaixo da máscara havia outra máscara... dessas retiradas das máscaras até você se desnudar... lembra uma frase de Clarice... mais ou menos assim... dizendo que ela tinha grande inveja do cachorro por que ele é, enquanto ela tem uma dificuldade grande em ser – conflito do humano.

Veja que, para esse espectador, que já acompanhava o trabalho e é diretor teatral, a figura masculina ainda era a mulher barbada. Talvez isso tenha contribuído para que eu

parasse de investir na caracterização masculina para *Ulteridades*, pelo menos naquele momento. Embora tenha levado em consideração as interessantes observações que ouvi referentes ao que viria a ser a personagem Filosofoeu, adiei a possibilidade de desenvolver esse material e aplicá-lo na construção de uma personagem masculina e continuei apostando apenas na Babel como proposta personagem mediadora. A figura masculina somente será retomada no período final do processo dos ensaios, no momento da montagem dramatúrgica. Na continuação da sua fala, o espectador ainda cita Clarice Lispector, uma importante referência literária para tratar da alteridade e para refletir da magia da existência nessa experiência de ser e não ser, como no trecho que se segue: “É curioso não saber dizer quem sou. Quer dizer, sei-o bem, mas não posso dizer. Sobretudo tenho medo de dizer porque, no momento em que tento falar, não só não exprimo o que sinto como o que sinto se transforma lentamente no que eu digo.” (LISPECTOR, 1993, p. 46).

A cena seguinte foi a da troca de tapas na cara. O duelo entre as duas partes continuou focado no conflito da escrita. Por um lado, há os argumentos da atriz, que quer ter a liberdade da criação sem o compromisso da elaboração teórica, por outro há aquela que questiona, chamando “a outra” para a sua responsabilidade como acadêmica que realiza um doutorado. O comentário que é feito pela atriz em cena depois do referido duelo é mais uma auto-crítica:

O pior é quando esta pessoa que já tem todos os conflitos de ser atriz ainda inventa de combinar a coisa de ser atriz com a coisa de fazer um doutorado. Porque aí você tem que pensar na questão da ciência e da arte, na questão do conhecimento, são questões muito profundas que a gente não dá conta em uma tese, nunca, nunca, nunca [...] por mais que você recorte, por mais que você tente se aprofundar...

Sem interromper o seu discurso, a atriz abaixa-se e pega a pilha de livros no banquinho, coloca eles na cabeça e empurra o banquinho para frente, fazendo com que ele deslize até ficar no centro do palco e então a atriz sobe no mesmo, repetindo a cena já realizada nas duas apresentações anteriores. Ouve-se o áudio com um texto que já fora transcrito na Primeira Imersão, pág. 50, e que também está na encenação:

E agora? Agora entra o conflito profundo: Ler ou não ler? Pensar ou não pensar? Escrever ou não escrever? [...] o tempo tá passando e você precisa propor alguma solução para essa sua questão: construir uma tese-espetáculo, um espetáculo-tese... é possível?

Depois que acaba o texto em *off* a atriz continua:

É possível? Será que a gente dá conta, uma linguagem artística, uma linguagem corporal, de corpo presente, diante das pessoas, a gente transformar isso aqui, uma representação, em alguma coisa que signifique produção de conhecimento?

A maneira como essa questão foi colocada para o público, pelo menos nessa réplica, foi muito ineficiente. A atriz estava visivelmente alterada em seu nervosismo, em sua ansiedade para elaborar algum pensamento construtivo, que levasse a uma reflexão, que fosse relevante tanto para aqueles que ali estavam como para a escrita da tese. Era visível o desconforto e o seu discurso era quase um desesperado pedido de socorro, tanto que a saída foi retomar as cenas dos tapas, com o seguinte diálogo:

– Vai, escreve. Você tem que treinar escrever pelo menos uma hora por dia senão essa tese não vai sair.

– Mas eu ainda estou lendo, ainda estou me aprofundando, eu não consigo definir ainda quais são os meus autores, com quem eu vou dialogar.

– Não dialogue; comece simplesmente a monologar, a pensar com seus próprios pensamentos, afinal de contas você já é muitas pra querer dialogar com os outros...

Aqui é um momento em que a atriz se distrai e troca as posições, o lado e a voz que até agora defendia a prática argumenta contraditoriamente. Diz:

– Você não entende nada, vá fazer o seu teatro e me deixe aqui com a minha escrita...

Essa inversão de “papéis” reflete claramente o lugar da confusão; com esse ato falho compreendi que o conflito não colocava necessariamente a que pensa e a que faz em lados opostos. Foi preciso encontrar o ponto de interseção entre os dois modos operantes da atriz-pesquisadora.

Nessa terceira imersão, foi dado mais um passo para a consolidação da personagem Babel, principalmente na interação com a plateia. A sua permanência em cena estendeu-se por mais tempo que o habitual, ela experimentou outra vez os idiomas e a comunicação direta com os espectadores. Vou transcrever alguns trechos das improvisações em que rendeu um bom material tanto para a construção da encenação quanto para a tese. No primeiro texto que transcrevo aqui, a questão da tradução, que tem uma relação direta com a sua essência como personagem, é colocada. Ela começa por perguntar-se se é possível filosofar em português. Depois confessa a sua confusão com as traduções.

Estou muy confusa porque non sei se posso filosofar em português. Estoy también muy confusa com las traduciones... não sei se o que leio es realmente o que estou levando porque pode ser que o autor tenha dito uma coisa e o tradutor queira dizer outra... Todas las personas son muy creativas entonces quando vamos hazer um trabajo como o trabajo que outras personas fizeram... nos tendemos a mudar alguma coisa, colocar uma outra cor... e isso se passa na tradução...

Interrompe o que estava dizendo ao avistar alguém se aproximar. Fazendo um movimento de braço indicando um lugar para sentar dizendo: *Pode entrar, tu parles francês?* Continua falando em francês que a pessoa fique à vontade e se sente, depois fala em alemão, mistura um pouco com inglês e se perde no seu raciocínio, até que retoma o seu discurso: *Oui, oui, la philosophie... Sür la philosophie, cést un problème de la philosophie que seulement les hommes, les, les... Homem, só homem, só homem* – Caminha em direção ao livro vermelho de filosofia que está no chão e pega-o dizendo:

Procurei uma mulher nesse livro, uma mulher, não tem uma mulher, nem uma filósofa eu achei. Procurei em todos os itens, sobre sexo, religião, discute-se sobre tudo... só tem opinião de homem ... então não me sinto muy representada na filosofia.

Sempre é importante sinalizar a presença feminina nas artes e nas letras, mas também não esquecer que muitas mulheres tiveram que usar nomes de homens para serem aceitas como autoras, outras foram amaldiçoadas por se envolverem com as Artes³⁹. Mas é uma

³⁹ Mulheres como Amandini Aurore Lucile Dupin que recorria ao pseudônimo de Georg Sand, Mary Anne E Evans sob o nome de George Eliot e as irmãs Acton Bell, Curren Bell e Ellis Bell, as famosas Irmãs Brontë que também usavam o mesmo pseudônimo. Disponível em: <www.dw.com/pt/uso-de-pseudonimos-por-escritores-tem-longa-tradição-e-varios-motivos/a-7004640>. Acesso em: 19 jun. 2015.

provocação de Babel porque a nossa herança filosófica é principalmente masculina. Na continuidade da sua fala, ela aponta a pequena diferença que tem entre homens e mulheres, até que chega na palavra confusão e repete:

A palavra confusão, eu vou explicar, porque me chiamo Babel.

Faz um gesto para que entre o áudio com uma citação retirada do livro de Jacques Derrida (2006) comentando o famoso ensaio do alemão Walter Benjamin, *A Tarefa do tradutor*⁴⁰. Avistei esse pequeno livro de capa branca e o nome Babel em vermelho se destacava no título: *Torres de Babel*. Não sabia do que se tratava o livro. Conhecia a referência bíblica da Torre de Babel, mas não tinha ainda estudado como imagem associada ao problema da tradução e nem tinha associado sua imagem ao universo acadêmico. Como pode ser conferido abaixo, o texto não é muito fácil de ser memorizado com bom ritmo, a palavra confusão é citada 10 vezes.

Em primeiro lugar: em qual língua a Torre de Babel foi construída e desconstruída? Numa língua no interior da qual o nome próprio Babel, podia, por confusão ser traduzido também por ‘confusão’. O nome próprio Babel, enquanto nome próprio deveria permanecer intraduzível, mas, por uma espécie de confusão associativa de uma única língua tornava possível, pôde se acreditar traduzi-lo, nessa mesma língua, por um nome comum significando o que nós traduzimos por confusão (...). Esse nome comum quer dizer, não somente a confusão, mesmo que ‘confusão’ tenha ao menos dois sentidos: confusão das línguas, mas também ao estado de confusão no qual se encontraram os arquitetos diante da estrutura interrompida, se bem que certa confusão já tenha começado a afetar os dois sentidos da palavra ‘confusão’. A significação de ‘confusão’ é confusa, ao menos dupla. (DERRIDA, 2006, p. 12-13).

Enquanto ela ouve o texto, passeia um pouco pelo palco. Mas é a atriz que também faz uma pausa, bebe água, muda a posição do espelho e volta ao proscênio, mostrando atenção ao que está sendo dito, principalmente quando começa a ficar engraçado. Os comentários gestuais ajudam muito nesses momentos. Em seguida Babel faz uma série de comentários sobre o seu nome e sobre a sua origem, na tentativa de estabelecer um histórico da

⁴⁰ Der Aufgabe der Übersetzung: publicado em 2008 com quatro traduções para o português pela UFMG. Organização de Lúcia Castello Branco (Ver Referências).

personagem, o que não chegou a um bom desenvolvimento. No texto a seguir, a personagem comenta sobre a simultaneidade do ser.

[...] *pensava que la alteridade só era possível se tenía alguém em frente a mi. Non. Tu puedes vivir tua alteridade só, solamente. Sozinha en casa tu pode refletir sobre la alteridade porque nos és nunca una pessoa só. Tu pensas que é, mas não é. Quando estás realmente pensando no que fizeste ontem e no vais fazer amanhã já és três personas.*

Continua tentando se explicar em relação ao fato de poder ser várias pessoas em uma, enfatiza a questão de ser e não ser, sem conseguir chegar ao fechamento de nenhuma ideia até que decide demonstrar com os seus recursos corporais para tentar se fazer entendida. Se desfaz de um xale de seda preto, que usava até então na composição de Babel e começa a explicar o texto que se segue: *Las lágrimas del comediante bajam de su cérebro; las del hombre sensível suben de su corazón*. Também cita a palavra paradoxo observando que em toda a América Latina é feminina enquanto somente no Brasil é masculina. Quando começa o áudio, ela inicia a sua sequência de partituras corporais.

Os trechos que se seguem também foram retirados do livro *La Psicología del Comediante* de André Villiers (1955). Neste livro, o autor analisa a obra *O Paradoxo do Comediante*, do filósofo francês Denis Diderot, publicada apenas em 1830, após a sua morte. O Paradoxo ao qual o autor se refere pode ser resumido na relação do que o ator sente e do que ele faz sentir. Dessa relação, o autor esperava que quanto maior fosse o investimento emocional do ator, mais capaz ele seria – com as suas qualidades técnicas – de emocionar o seu público. Nesse trabalho é também feita uma análise crítica sobre o papel do ator na sociedade, sua responsabilidade política, sua participação social nas mudanças de paradigmas. Para ele, a expressão “comediante” não se relaciona ao que faz graça, mas aos que têm raro talento e capacidade de serem úteis socialmente. A responsabilidade e o valor atribuídos ao ator são vistos nessa pergunta:

E como um papel seria desempenhado por dois atores diferentes, se no escritor mais claro, mais preciso, mais enérgico, as palavras não são e não podem ser senão signos aproximados de um pensamento, de um sentimento, de uma ideia; signos que o movimento, o gesto, o tom, a fisionomia, os olhos, a circunstância dada completam seu valor? (DIDEROT, 2006, p. 20).

Essa discussão se perpetuou no discurso de muitos autores, o que já foi sinalizado, principalmente a partir dos trabalhos de Stanislavski e de Brecht, e está presente em toda discussão a respeito do trabalho do ator e mesmo em toda literatura em que o teatro é tema. Grosso modo costuma-se associar Stanislavski ao teatro psicológico e Brecht ao teatro político, dialético. Não pretendo levar essa discussão adiante pelo fato desta pressupor muitos desdobramentos e não é exatamente o foco da pesquisa. Mas, como é dito na encenação, não posso deixar de citar os encenadores, os atores, os autores, como os meus principais mestres, sempre. As considerações a esse respeito, a meu ver, serão sempre consideradas em diferentes perspectivas. Por esse motivo, cito esse trecho de *O Paradoxo do Comediante*, de Denis Diderot, onde ele faz as seguintes referências às qualidades exigidas para um ator.

Mas o ponto importante, sobre o qual temos opiniões inteiramente opostas, teu autor e eu, é a questão das qualidades primordiais de um grande comediante. De minha parte, quero que tenha muito discernimento; acho necessário que subsista nesse homem um espectador frio e tranquilo; exijo dele, por conseguinte, penetração e nenhuma sensibilidade, a arte de tudo imitar ou, o que dá no mesmo, uma igual aptidão para toda espécie de caracteres e de papéis. (DIDEROT, 2006, p. 02).

Não é essa uma questão sempre abordada pelos principais teóricos do teatro? Em todos eles há sempre referência em relação ao “sentir” ou “fazer sentir”. E essa é afinal uma pergunta que é feita com frequência quando se pergunta ao ator sobre o seu processo de construção de personagem. O trecho escolhido aqui para ilustrar essa polêmica foi retirado da edição em espanhol do livro de Villiers (1955) e não foi traduzido intencionalmente para reforçar o seu lado cômico principalmente por ser pronunciado por Babel. Enquanto o texto era realizado em uma sequência de movimentos aleatórios, desenvolvendo uma partitura corporal, uma referência a movimentos da dança-teatro e, como não tenho preparação corporal para a execução bem acabada desse tipo de estética, procurei tirar um pouco de humor da cena, enquanto ouvia-se o texto em *off*:

Las lágrimas del comediante bajan de su cerebro; las del hombre sensible suben de su corazón; son las entrañas las que turban desmedidamente la cabeza del hombre sensible; es la cabeza del comediante la que lleva a veces un trastorno pasajero a sus entrañas [...]

¿ A qué edad se es gran comediante? ¿A la edad en que se está lleno de fuego, en que la sangre hierve en las venas, en que la más ligeira impresión lleva la turbación al fondo de las entrañas [...]?

Aquel a quien la naturaleza marcó comediante no sobresale en su arte hasta haber adquirido la larga experiencia, hasta que el ardor de las pasiones ha decaído hasta que la cabeza está tranquila el alma se domina. [...] Hay una marcada simpatia entre el diafragma e el cérebro. Se el diafragma se crispa violentamente el hombre sufre e se entristece. Se el hombre sufre e se entristece el diafragma se crispa violentamente. (DUVIGNAUD apud VILLIERS, 1955, p. 25-26).

Essa imersão foi finalizada com o oráculo, mas eu propus um formato diferente para o mesmo. Convidei os espectadores a lerem os textos que lhes haviam sido distribuídos no kit espectador e ainda entreguei alguns livros da cena a espectadores que chegaram depois da peça iniciada e pedi que eles escolhessem alguma frase que por acaso quisessem compartilhar. Embora a participação tivesse sido tímida, alguns arriscaram a projetar as suas vozes no espaço, o que, para mim, foi uma troca especial naquele momento. A conversa que se seguiu foi muito rica em contribuições. Alguns espectadores que não participaram da conversa enviaram e-mails. Um deles foi longo e detalhado e com muitas contribuições. Cito em seguida alguns trechos desse e-mail:

[...] palavra com mais de um sentido e essas palavras serem também coladas como extensão de Ulteridades. Então as palavras que você mesmo nos coloca como ULTERIOR, ÚTERO, ALTERIDADE, UTERINO, OUTRO... Painéis com essas palavras que dialoguem...

Daí pensei: por que não explorar as diversas mulheres que há escondidas nessa burca? E ser uma mulher e expor o seu interior revelando-a... Uma sensual, uma ninfa, uma desleixada, uma masculina, uma gorda, uma grávida... Sei lá! Brincar com imagens por trás da burca...

[...] Como seria estar grávida de si? Não estamos, volta e meia, grávidas de nós mesmos? Não nascemos sempre de nós? Enfim... Um outro que nos completa [...]

[...] O que escrevo sou eu ou o outro? (HAMAT, 2012)

Depois dessas três Primeiras Imersões Criativas, já havia reunido um material para ser apresentado na minha primeira qualificação, antes de me candidatar para o estágio doutoral na Inglaterra, onde realizei as próximas Imersões. Passo, agora, a descrever os acontecimentos da Quarta Imersão, realizada em Northampton.

4.3 IMERSÕES EM 2013: NORTHAMPTON

4.3.1 Quarta Imersão (03 de julho de 2013)



*Conheça todas as teorias, domine todas as técnicas, mas ao tocar
uma alma humana seja apenas outra alma humana.*

Carl Gustav Jung

Essa Imersão aconteceu vinculada ao *Creative Encounters: Art as Culture/Arts as Therapy? – Psyche in the Arts Research – Network Symposium*, evento que adotou da obra do psiquiatra e psicoterapeuta suíço Carl Gustav Jung a tensão entre imaginação criativa e procedimento científico. O convite veio do meu co-orientador no estágio doutoral, Dr. Patrick Campbell, um dos seus organizadores. A minha comunicação foi apresentada como performance, com duração de vinte minutos com o título: *Ulterities – Alterity, Uterus, Ulterior: A specular methodological approach to devising performance based on the actor-spectator/character-persona-person dialectic.*⁴¹ O evento aconteceu na School of Arts in Northampton University.

Ao aceitar o convite para participar deste simpósio, cujo autor de referência era Jung e sendo o meu enfoque a própria performance em cena para me comunicar, optei por “escutá-

⁴¹ Ulteridade, útero, ulterior, uma abordagem metodológica especular para o desenvolvimento de uma encenação baseada na dialética do ator-espectador/ personagem-persona-pessoa.

lo.” Como já disse nas Considerações Iniciais, foi importante “escutar” a fala de alguns autores; então, escutei uma entrevista *online* dada pelo renomado médico suíço falando sobre as suas teorias e o que captei para a minha experiência tornou-se fundamental nessa reaproximação com o autor⁴².

Gostaria de afirmar a minha total despreensão em relação a discussões filosóficas e psicológicas a respeito do famoso médico. O que procurei fazer aqui, de forma lúdica, foi uma espécie de “reapropriação” junguiana da catarse aristotélica, questionando, assim, as maneiras pelas quais o teatro pode promover uma exploração da alteridade que seja transformadora e, potencialmente, restauradora, ao mesmo tempo.

O plano inicial era ter a presença da minha orientadora professora Dra. Sonia Rangel, primeira indicação por parte de Patrick para compor o elenco de convidados para o evento, mas, por questões operacionais não foi possível a sua participação. Com uma diversificada experiência artística, passando pelas artes plásticas, sua primeira formação, e se expandindo pelo teatro, tanto na parte visual, ou como atriz e encenadora, a professora Sonia Rangel tem um papel fundamental no processo dos que optam pela linha de pesquisa Poéticas da Encenação no PPGAC. Embora essa questão já tenha sido apontada nas Considerações Iniciais, apenas gostaria de acrescentar aqui que todos os que tiveram a chance de ser aluno de Sonia, tanto nas disciplinas *Teorias do Imaginário* como *Processos de Encenação*, bebem também um pouco da rica fonte que é a obra de Carl Jung que, juntamente com Gaston Bachelard, aparece metodologicamente no elenco apresentado por ela, que nos convida a explorar os nossos devaneios e a colocar a “imaginação ativa”, para produzir e incluir nossas próprias imagens oníricas como integrantes dos olhares atentos de pesquisadores. Em seus ensaios sobre os processos de criação identificamos este diálogo, como neste texto sobre a noção da “máscara expandida”:

No pensamento junguiano, no processo de individuação a presença da Sombra é fator dinâmico e essencial; em diálogo, se pensarmos os processos criativos como verdadeiras “individuações”, pois o sujeito se cria ao criar a obra, encontraremos a Sombra que se ancora como um devir do sujeito, acontecimento, no confronto com todas as forças objetivas-subjetivas que atuam e se atualizam na obra e em seu psiquismo (RANGEL, 2012, p. 200).

⁴² Disponível em: <<https://youtu.be./dZIYrnxdQI>>. Acesso em: 25 mai. 2015.

Anteriormente já tinha tido contato com as teorias de Jung, em vivências terapêuticas, individual e em grupo, *workshops* de auto descoberta, explorando elementos do inconsciente e do imaginário, ou em laboratórios para levantamento de material para criação de personagens, o que incluía leituras de artigos ou escritos por ele ou sobre ele. Mesmo de forma fragmentada e em episódios esporádicos foi se formando um entendimento das suas teorias, sobretudo através do que era experimentado, elaborado e assimilado na minha prática como atriz. Cheguei a preencher alguns cadernos somente com anotações de sonhos, hábito que ainda cultivo para pensar sobre como trabalhar aquelas imagens oníricas, articuladas em um discurso não linear, porém revelador. Se nos permitirmos olhar para esse mundo aparentemente “fora de ordem” do nosso “subterrâneo”, isentos de preconceitos, podemos usufruir deste estado fronteiro entre conhecido e desconhecido de nós mesmos. Nesse sentido, para que algo novo surja, ou seja percebido, é preciso outra vez pensar na “*époche*”⁴³ – suspensão do julgamento. Para a natureza do trabalho do ator é importante essa isenção de pré-conceito como exercício de um ceticismo voltado para o permanente desafio de ser e não ser o que representa.

Pelas razões acima levantadas, fica claro o tanto que essa quarta Imersão dirigiu a minha atenção para algo importante na problematização do meu objeto. Pude associar minha experiência ao método desenvolvido por Jung, “da imaginação ativa”, que propõe uma convivência com as imagens do inconsciente, reveladas pela produção artística, assim como nos sonhos, e sua aplicação no processo terapêutico de individuação. Segundo as próprias palavras de Jung (2002, p. 235): “A imaginação ativa significa, como diz a expressão, que as imagens têm vida própria e que os eventos simbólicos se desenvolvem, eles também, segundo a sua lógica interna, ou seja, se, como é óbvio, a razão consciente não interfere [...]”.

O que procurei foi conectar esse procedimento com o que acontece na nossa prática artística. O ator trabalha esse processo em laboratórios muitas vezes com estímulos para que haja uma situação de elaboração onírica, ou de associação de uma música com uma imagem, um sentimento e uma cor, um som e um sabor, provocando sensações que muitas vezes levam a conexões com imagens de outros tempos, de outros lugares, e, muitas vezes de entre-lugares, entre a fantasia e a realidade. Outra vez evoco a imagem de ser e não ser do ator.

⁴³ O que eu cito como “*époche*” relaciona-se ao ceticismo de Pirro de Elis, também aparece na fala do personagem Filosofoeu. (NICOLA, 2005).

O espaço foi arrumado aproveitando o que estava disponível e alguns objetos selecionados previamente. Trazia um novo espelho, uma versão reduzida do que usara nas duas Imersões Criativas anteriores, com um semelhante suporte de madeira. Optei por iniciar uma ação de maneira que o público já me encontrasse em movimento. A minha apresentação foi a única realizada em um estúdio vizinho ao auditório onde aconteceram as outras comunicações do evento. Enquanto o público entrava para o local preparado para o experimento, ouvia-se uma gravação de áudio que preparei com uma sobreposição de diversos áudios que pesquisei na internet, em que o próprio Jung explica algumas de suas ideias em entrevistas, na maior parte em inglês, mas também em outras em que fala alemão, sua língua natal, com uma melodia ao fundo. O propósito não foi de fazer com que o texto fosse compreendido. O que procurei foi trazer a materialidade da voz de Jung para aquele espaço, de forma a criar uma atmosfera para a cena.

Enquanto o público de vinte espectadores entrava e se acomodava em duas filas de cadeiras em frente ao local da ação, a atriz corria atrás de uma pequena bola de borracha que ao bater no chão era lançada à distância, conhecida da minha infância como “perereca”, pois pula com muita rapidez, obrigando a um deslocamento acelerado. Além da peteca, a perereca é outro objeto que costumo usar para aquecimento pré-cênico, pois envolve todo corpo em uma ação, exercitando foco, respiração e trabalhando a espontaneidade do movimento. Assistindo ao vídeo, vejo a minha criança presa em corpo de adulta, esse corpo que ficou pesado, mas que se quer leve, de uma alegria em tentar ser leve, brincando com os trajetos inesperados e surpreendentes percorridos pelo pequeno objeto.

A ação foi interrompida quando a bola foi parar, ao acaso, na mão de uma espectadora. A partir daí a atriz faz alguns movimentos de alongamento e respiração e busca aguentar o olhar da plateia. Simplesmente respira e procura desacelerar, estar quieta, acalmando a respiração, buscando respirar mais fundo, simplesmente respirar, respirar, aguentando esses minutos olhando para os espectadores e ouvindo a voz de Jung. Em seguida, vai até o banquinho onde está a pilha de livros e repete a mesma ação realizada nas outras três Imersões Criativas que é a de equilibrar os livros na cabeça. Depois que os livros caem, ela remexe um pouco no material de cena até escolher entre eles o livro menor. Uma miniatura do texto de Hamlet, de capa preta. Caminha pelo ambiente lendo o livrinho, coincidentemente quando a música muda a sua dinâmica. Durante toda essa ação ainda ouve-se a voz de Jung na gravação. Ações continuam sem muita variação. Larga o livro pequeno, examina outros, pega o relatório da primeira qualificação de *Ulteridades* e folheia, vai então até o lado oposto do

palco e pega um papel e outro, até que a música é interrompida, a voz de Jung se cala, nesse instante ao acaso a atriz lê no papel que tem à mão, sem muita convicção, em voz baixa: *black hole* (buraco negro).

A primeira “sincronicidade”⁴⁴ que surgiu foi buraco negro que para mim tem o sentido também de abismo, que, por outro lado me remete ao inconsciente, como eu o compreendo, como eu o sinto. Eu somente vejo isso agora. Na cena, o abismo, o buraco negro, no fim do som das palavras ditas por Jung, mal gravadas, mal compreendidas, voz do além.

Havia combinado com o Professor Patrick que, a partir de quinze minutos depois do início da minha “comunicação”, que deveria durar vinte minutos, ele ficaria livre para encontrar o momento para soltar o segundo áudio, do texto que inicia com a frase: “Perceber é mais que perceber [...]” – (verificar pág. 34).

Durante o tempo em que este segundo texto é ouvido, a atriz vai até o fundo do palco, apanha um espelho de mais ou menos 20 x 30 cm, de moldura de madeira que é apoiado em uma base também de madeira. Volta e senta-se no banco enquanto examina-se no espelho. Depois faz uma série de manipulações com a sua musculatura facial, deformando a máscara. Por fim levanta-se, sobe no banco e segura o objeto cobrindo o próprio rosto, com a superfície espelhar voltada para fora, até que a gravação chegue ao final. Então tira o espelho da frente do rosto e agradece, abaixando a cabeça. Recebe os aplausos e convida os espectadores para voltarem para o outro espaço onde o Seminário teria continuidade. Antes dos espectadores deixarem a sala, eu distribuí pequenos estojos de espelhos, brancos e pretos, que juntos formaram uma imitação de um tabuleiro de xadrez no chão do estúdio onde foi feita a apresentação. Eram dez pretos e dez brancos. Coincidentemente havia na sala exatamente vinte pessoas, que receberam o pequeno estojo – outra sincronicidade. Ao abrir o estojo, podiam ser vistos dois espelhos e num pequeno pedaço de papel uma citação de Jung, escrita com a minha letra. Para cada estojo, eu escrevi uma citação diferente.

Ainda que o tempo dispensado para os comentários tenha sido bem reduzido, pude colher alguns depoimentos que valorizaram vários aspectos do trabalho, inclusive destacando a sua originalidade e importância para a abertura de espaço para as práticas artísticas como meio de produção de conhecimento. Uma pesquisadora francesa da obra de Jung e uma artista

⁴⁴ A doutrina que na psicologia analítica junguiana admite uma correlação entre estados interiores e eventos exteriores e, portanto, em paralelismo temporal, espacial e de significado entre condição psíquica e evento físico. Sincronicidade. In.: PIERI, Paolo Francesco. **Dicionário Junguiano**. São Paulo: Paulus, 2002. Pág. 467.

inglesa com experiência de mais de quarenta anos de trabalho com a voz, envolvendo também “imaginação ativa” nos seus procedimentos, ressaltaram principalmente o fato de que o meu trabalho tinha a característica de explicitar o envolvimento do sujeito na criação, em detalhes, como nas frases escritas pelo próprio punho, direcionadas individualmente aos espectadores, e também valorizaram o formato apresentado. Seguindo o rastro de uma imaginação ativa vamos agora à quinta Imersão Criativa.

4.3.2 Quinta Imersão (20 de setembro de 2013)



A quinta Imersão fez parte de um Seminário da Pós-Graduação na Universidade de Northampton e a minha pesquisa foi apresentada, como um doutorado em andamento, para alguns alunos e professores envolvidos em pesquisas de literatura, fotografia, dança, educação e performance. O programa completo com o resumo das apresentações encontra-se em anexo. Mais uma vez, assim como na quarta Imersão, o meu trabalho foi o único a ser apresentado em um local fora do auditório em que os outros pesquisadores expuseram os seus Power Points, procedimento cada vez mais adotado nas apresentações acadêmicas.

Quando o público entrou no espaço da apresentação, podiam ser vistos muitos papéis espalhados no chão, o pequeno banco com os livros empilhados, o caleidoscópio espelhado,

que permaneceu na encenação e o mesmo espelho de tamanho aproximado ao do rosto, usado na outra apresentação. A atriz estava sentada em uma pequena mala coberta de fotografias⁴⁵, onde podia ver-se uma peteca. Ela lia algo no computador, com uma caneta em uma das mãos. Quando os poucos espectadores acomodaram-se, ela começou a mover-se no palco, coloca o computador no chão e joga peteca. Nesse momento, o Prof. Patrick Campbell entra no espaço cênico e faz a apresentação do trabalho, enquanto o jogo continua ainda com a peteca e depois com a mesma bolinha de borracha usada na Imersão anterior. Os espectadores foram incluídos no jogo, recebendo e devolvendo a bolinha para a cena, de forma que estabeleceu-se um contato direto entre eles e a atriz.

Depois de fazer a apresentação, Patrick se retirou e foi iniciada a ação de equilibrar os livros na cabeça em cima do pequeno banco, cena repetida em todas as Imersões Criativas anteriores. Depois da queda dos livros, a atriz ajoelha-se, examina alguns livros, volta-se para os espectadores e diz, em inglês, o que será aqui transcrito em português:

Olá! Acho que vou precisar tradução porque é muito difícil expressar-me em outro idioma, por isso eu gostaria de convidar Patrick para ser meu tradutor, mas fiquem atentos porque todo tradutor é um traidor.

Coloquei então na frente do lugar do tradutor o mesmo pedaço de papelão usado na imersão anterior onde estava escrito “traduttore-traditore”. Ele começou a traduzir o que eu dizia:

Em outras palavras, as coisas são intraduzíveis. Principalmente quando tentamos trazer coisas da nossa vivência corporal e transformar em palavras escritas e esse é o início do nosso conflito, quando nós tentamos, como atores, como artistas, desenvolver uma tese de doutorado.

Segue explicando o seu conflito, enquanto prepara-se para a cena dos tapas na cara, cujo diálogo interior verbalizado é traduzido por Patrick e que termina com o permanente confronto:

⁴⁵ Essa mala acompanha-me praticamente há trinta anos e já esteve presente na cena de Adé-Até (1996) e Umbigiuidades (2000) e agora também faz parte da cenografia de Ulteridades (2014). Ela é coberta com fotos, recortes de jornais ou programas, tudo relacionado com registros de trabalhos dos quais participei. Muitos dos meus colegas atores estão ali retratados.

[...] *você tem que seguir as regras da academia*

– *mas eu sou uma artista*

– *você é uma acadêmica*

– *artista*

– *acadêmica*

– *artista*

– *acadêmica*

– *artista*

– *acadêmica*

– *artista*

– *acadêmica*

– [...] – *Ah, é tão difícil! Por mais que eu tenha visitado tantos filósofos eu ainda não consegui descobrir a essência da palavra alteridade, porque o princípio da alteridade começa dentro da gente mesmo, nesse conflito entre ser e não ser.*

Quando examino agora a minha imagem expondo essas ideias, vejo pelo gestual, pela angústia estampada na minha face, pela urgência em encontrar as palavras certas que, se fosse possível traduzir a minha linguagem corporal enquanto falo, o que é dito vai além do verbo, é um discurso impregnado de sentidos subjacentes que a escrita não dá conta de traduzir. Acrescentando que estava falando para uma plateia reduzida, porém composta de pessoas da Europa, África e Ásia, o que me fazia tentar expressar com a maior clareza possível, em um ritmo lento, intercalado pela tradução. Uma rica experiência de alteridade. Por isso também a palavra foi evocada no meu discurso.

Transcreverei, a seguir, somente os trechos que se tornaram relevantes para elucidar algumas características próprias do processo criativo, com muitas frases interrompidas com reticências, próprio do pensamento interrompido e retomado. O desabafo que se segue, por exemplo, é recorrente, muitas vezes até irritante para os que acompanham mais de perto o trabalho, mas torna-se relevante porque expõe exatamente o cerne do conflito, embora exponha a condição paradoxal entre as duas linguagens, como por exemplo nesse trecho:

Às vezes eu me sinto tão pequena, tão... incapaz... eu penso que... porque eu vou escrever alguma coisa se eu não sou feita pra isso, se tantos autores já escreveram sobre isso com muito mais propriedade, com profundidade... quando vejo que realmente as minhas palavras nunca vão expressar com tanta intensidade, com tanta qualidade, aquilo que os autores puderam dizer de tantos diferentes temas... para que escrever mais? – enquanto fala, apanha no chão um caleidoscópio que, em forma de torre, com quadrados de espelhos na superfície e começa a examiná-lo, continuando a fala como se estivesse pensando alto: Por que não criar outro tipo de expressão... Será que a única forma é escrevendo? Talvez... Mas então é preciso que a gente desenvolva uma outra forma de escrever.

Durante todo o tempo dessa fala, a atriz age como se tivesse mesmo perdida nos seus pensamentos. É como se ela encenasse ela mesma, o seu conflito interior não somente com as palavras, mas com essa ação de procurar, entre os objetos, com seus gestos, suas expressões, as respostas para o seu conflito. Abre então a malinha que antes servira de banco e tira de lá um par de sapatos e a peruca de Babel... continua:

Muito eu aprendi com o teatro, eu aprendi estando no teatro, com o meu corpo, principalmente com a audiência... uma das coisas que eu aprendi é que eu posso aprender com aquilo que é além de mim mesma, embora esteja partindo do meu corpo. Tudo isso é dito em ritmo lento, interrompendo sempre para que Patrick pudesse traduzir. Antes de colocar a peruca, ainda diz: Porque às vezes um simples disfarce pode fazer com que a gente se sinta mais confiante, para dizer qualquer coisa com que a nossa identidade cotidiana talvez não se arrisque.

Assim que coloca a peruca muda de atitude. Agradece ao tradutor, já falando em inglês e diz que não precisa mais dele, e mais tarde ela intercala sua fala com outras línguas, mas com pouca variação, porque o importante naquele momento era comunicar-se com aquela plateia. Começa por se apresentar dizendo que ela é uma pessoa que não é uma pessoa, que finge ser outra. Foi exatamente neste momento que a borboleta citada anteriormente começa a sobrevoar a cena. Babel continua:

[...] uma pessoa que finge que finge que finge que finge. E eu gostaria de explicar a vocês a minha inspiração para ser uma outra pessoa.

Como se diz no jargão do teatro, a borboleta estava roubando a cena. Não tinha como ignorá-la, pois ela pousava na papelada espalhada pelo chão, tornava alçar voo e voltava a pousar, como se quisesse mesmo contracenar com a atriz. Babel inicia então um diálogo com a borboleta:

Olá, tudo bem? Você quer falar comigo? Venha, por favor, venha para me ajudar...

E continuou dizendo que sabia que aquele era um sinal de liberdade, porque a arte necessita de liberdade. Mas o bater de asas daquela borboleta ainda não tinha sido associado por mim ao “efeito borboleta” relacionado à teoria do caos, mesmo porque nunca havia ouvido falar nisso antes. Foi quando tomei conhecimento do quanto a visita dessa borboleta articulava-se com o tipo de percurso que eu estava realizando. Esta cena pode ser vista na edição de imagens selecionada para fazer parte da encenação. Na próxima Imersão esse assunto será novamente abordado.

Em seguida, Babel explica o sentido do seu nome, lendo o texto de Derrida sobre a torre de Babel, que já havia aparecido nas outras Imersões Criativas em português, e agora é lido em inglês. Ela afirma que o estado da confusão é anterior à criação e depois justifica que precisa do caos para criar.

Então começa a explicar o título da tese, fala de alteridade e quando fala do útero refere-se à teoria do “*wandering womb*” (útero errante). É a primeira vez que o tema da histeria é tratado, uma referência importante na dramaturgia de *Ulteridades*. Foi conversando com uma inglesa que eu tomei conhecimento dessa teoria. Pesquisando sobre a história da Histeria, antes dos estudos desenvolvidos por Freud, percebi que houve muitos equívocos sobre o que desencadeava os sintomas “históricos” na mulher. Hipócrates, conhecido como o pai da medicina, defendeu a teoria de que o útero se movia no corpo da mulher e podia causar a sufocação. Ele acreditou, também, que mulheres, que não faziam sexo, eram mais suscetíveis a ter sufocação, pois o útero ficaria mais leve, tendo, assim, maior facilidade para se movimentar. (REMENSCHNEIDER, 2004).

Essa imersão foi marcada por situações surpresas, vindas de fora da cena. A primeira surpresa foi a borboleta e a segunda foi quando Babel nota que uma espectadora está cochilando. Ela começa a falar sobre os sonhos:

E a respeito dos sonhos. Quando eu não sei o que devo fazer eu vou dormir. Faz parte da minha metodologia, pois nos sonhos acontecem tantas coisas que muitas vezes é mais útil dormir e sonhar do que ficar ao computador.

Movida por uma reação ao ato do outro que estava à minha frente, veio a imagem da palavra sonho. O comentário foi feito pela personagem, que já desenhava o seu perfil com as recorrências das suas ações. É um comentário debochado, dito com a seriedade de Babel e que introduz um tema fundamental para o processo criativo que é o imaginário. E os sonhos nos

trazem imagens que desafiam a nossa consciência lógica, de dominar uma linguagem, de ser dono de uma coerência inabalável. Faz parte do mistério da vida. É uma palavra que, ao mesmo tempo, remete a um lugar fora da realidade, também remete a desejo, a projeção, a futuro, a expansão da vida.

Sem dúvida o mundo sonhado é grandioso, é misterioso, irreverente, provocador, transformador, como a arte e a natureza. Na poesia, as palavras encontram a sua liberdade maior, podem transgredir, multiplicar-se evocando imagens diversas, que vão se completar na perspectiva de cada leitor, de cada ouvinte, cada espectador.

Na sua *Poética do Devaneio*, Gaston Bachelard coloca a poesia como a grande possibilidade do homem de exercer a sua liberdade de sonhar e usar a sua imaginação simbólica para criar. Mas o sonho produtivo é o sono diurno, ao qual ele se refere como o “devaneio poético”, feminino⁴⁶. Por isso, a poética de Bachelard defende esse estado de potencialidade criativa do ser humano quando afirma:

O devaneio poético nos dá o mundo dos mundos. O devaneio poético é um devaneio cósmico. É uma abertura para um mundo belo, para mundos belos. Dá ao eu um não-eu que é o bem do eu: um não-eu meu. É esse não-eu meu que encanta o eu do sonhador e que os poetas sabem fazer-nos partilhar. Para o meu eu sonhador, é esse não-eu meu que me permite viver minha confiança de estar no mundo. (2009, p. 13).

Essa crença na poesia, na arte, como forma de conhecimento de si é o caminho do ser e não ser do artista em representação. Ele está imerso na sua própria experiência de ser ao tempo em que procura trazer à tona o ser da sua expressão artística pelo seu imaginário. No trabalho de construção de uma personagem, nas abordagens de alguns diretores, o sonho é incluído como matéria prima da criação. Na minha experiência como atriz, tive oportunidade de ter esse tipo de vivência. Quando trabalhei com o alemão Harald Weiss, ele pediu, durante a audição, que os candidatos contassem um sonho e a partir desse relato imagens iam sendo construídas na cena.

A apresentação foi concluída com a mesma cena que finaliza a imersão anterior, quando subo no banquinho de madeira e ponho o espelho que estava entre os elementos de cena, escondido atrás de um recorte de jornal onde se pode ler a manchete de uma matéria sobre o “*black hole*” buraco negro, cobrindo o meu rosto. Enquanto isso o áudio com o mesmo texto

⁴⁶ No francês, a palavra devaneio – *reverie* – é feminina.

de Dino Formaggio usado também na cena da quarta Imersão: “perceber é sempre mais que perceber”.

O que fica como imagem dessa quinta Imersão é principalmente o quanto os elementos da teoria do caos apareceram na cena improvisada: a imprevisibilidade da borboleta que roubou a cena e depois contracenou comigo, a não linearidade representada pelo discurso de Babel, o próprio caos presente na cena como imagem e também a interdependência, que pode ser observada em vários níveis, com o ambiente e com os espectadores. Assimilando o chamado “efeito borboleta” pode-se constatar que o “*input*” que parecia ser fraco pela sensação de caos, de falta de eficácia pela aparente fria reação dos espectadores, acabou gerando um rico material a ser trabalhado, o que eu ousaria associar aqui com um forte “*output*” como herança para a próxima Imersão.

4.3.3 Sexta Imersão (06 de dezembro de 2013)



A sexta Imersão foi apresentada para um público composto por alunos do primeiro e do terceiro ano do curso de Drama da Universidade de Northampton, com os quais eu já havia trabalhado em oficinas de improvisação, como parte das atividades do estágio. Eu teria entre

vinte e trinta minutos para minha performance, na verdade, com mais material disponível do que tempo.

As circunstâncias dadas somadas à minha avaliação do que resultou da quinta Imersão em termos de material para alimentar a versão escrita da tese foram responsáveis pela escolha do formato para a sexta Imersão. Embora aparentemente contraditório com a abordagem adotada, optei por seguir um roteiro na sexta Imersão. Preparei um *power point*, em inglês, transformando o conteúdo do meu objeto de pesquisa, para informar a um público que o desconhecia. Conservei, então, uma forma acadêmica e mais próxima do convencional, porém para integrar na dramaturgia cênica ele foi apresentado por Babel.

Patrick fez as devidos esclarecimentos iniciais e, para dinamizar a relação com os alunos, Babel entra em cena, sempre com sua linguagem corporal-verbal descontraída, solicitando que alguns lessem trechos do *power point*, o que provocava uma reação muito positiva por parte da audiência.

Atuando com essa plateia de alunos, assistindo depois à gravação, percebi um problema a ser considerado. Para mim, o desempenho de Babel não foi bom. A meu ver ela ficou um pouco “infantilizada”, fazendo esforço para ser engraçada, o que nem sempre surtiu o efeito desejado, prejudicando a compreensão do conteúdo. Em muitos momentos havia uma perda do desenho da personagem, imprecisão na voz, excesso de movimentação e muitos comentários, que considerei ruídos.

Outro grande problema foi o espaço. Havia uma mesa com o projetor de multimídia e o computador entre a tela e a audiência, o que dificultou e empobreceu muito a movimentação de Babel. A filmagem também foi prejudicada pelo posicionamento da câmera, que foi colocada, sem minha possibilidade de escolha, num lugar onde o registro da cena foi limitado pelo posicionamento de alguns espectadores. O registro em vídeo é documento imprescindível neste processo, mas no espaço cedido e compartilhado institucionalmente, nem sempre o pesquisador pode controlar as circunstâncias dadas.

Os dois aspectos que eu destaco como importantes na sexta Imersão foram: a preparação deste *powerpoint*, que será comentado parcialmente nesta parte, e a forma de participação da plateia. Como os alunos presentes já me conheciam, ficou mais fácil a comunicação, mesmo com as limitações do meu inglês. O primeiro *slide* apresentado por Babel foi a minha foto com cinco anos de idade, na formatura do ABC, em dezembro de 1964 (Fig.1) . Junto com esta foto, que para mim é uma preciosidade, guardei também o meu

diploma de Doutora do ABC, que recebi em uma cerimônia de formatura, em que as crianças recebiam o famoso “canudo”, tão almejado no término de um processo de formação. Babel, persona-personagem, brinca com o fato de que, comemorando os cinquenta anos de vida acadêmica, agora almejava o diploma de doutora, em outro nível, substituindo as três letrinhas por P h D. Claro que foi motivos de riso⁴⁷.

Em três *slides*, situo a apresentação da pesquisa, com o título, *Ulteridades* e suas três palavras embutidas: alteridade, útero e ulterior. Os textos dos primeiros *slides*, agora em inglês, são os mesmos mencionados nas Considerações Iniciais, assim como a justificativa da composição desse título, os objetivos da pesquisa, seu histórico, citando o mestrado e assim por diante.

Em seguida, aparece o comentário sobre “o efeito borboleta”, imagem que deriva da quinta Imersão, configurado por mim como movimentos que produzem gestos que geram ações: a ideia de deixar-se ir, mover-se como vento, fluir como água, vivo como o fogo e conectado com a terra, como estados vinculados a processo criativo. Em seguida associo a Teoria do Caos como princípio metodológico para o processo criativo, lembrando que o caos não é uma simples desordem, mas é a transição entre ordem e desordem, o que ocorre geralmente de maneira surpreendente.

Nos anos de 1960, o meteorologista, matemático e filósofo americano Edward Norton Lorenz (1917–2008), a partir de seus estudos para previsão do tempo, desenvolveu a tese básica de que pequenas variações nos valores iniciais das variáveis do seu modelo levavam a resultados muito divergentes (apud STEWART, 2014). Esta sensibilidade às circunstâncias iniciais passou a ser mais conhecida como o “efeito borboleta”. Lorenz descreveu um sistema relativamente simples de equações que resultam em alto padrão de complexidade. Com o tempo, passou a ser conhecido mundialmente como o “criador da teoria do caos” – que

⁴⁷ Do meu processo de formação escolar tenho poucos motivos para celebração e risos. Tanto a alfabetização e depois das muitas escolas que frequentei, restou uma memória não muito alegre. O que poderia ter funcionado como abertura para novos conhecimentos, um prazer de descobertas, ficou na lembrança como um processo opressivo, em que me senti muitas vezes discriminada e desorientada. O aprendizado escolar foi tenso e tinha dificuldade em gravar os conteúdos dados. A título de ilustração vivi uma experiência na adolescência de ter tido somente um dia de contato com um professor que compareceu em sala de aula apenas para informar as quatro notas de cada aluno, sem que nenhum conteúdo fosse passado e nenhuma avaliação fosse feita. Isso me deu muita tristeza. Quando terminei o curso técnico nessa Escola – CIENA – Centro Interescolar de Nazareth, não estava preparada para escolher uma profissão. O curso era na área de biologia o que me levou para a Odontologia. Em 1984, depois de sete anos de “conflito”, adquiri o diploma de dentista, mas nunca pratiquei.

apresenta justamente os sistemas complexos nos quais pequenas perturbações podem trazer resultados aparentemente caóticos.

Certamente uma compreensão mais aprofundada da aplicabilidade dessas teorias avançadas da física e da matemática exigiria um desdobramento mais detalhado do assunto, não se resumindo ao trabalho de um ou dois autores. O que interessa aqui é situar essa referência tão rica para o processo criativo e que está tanto na natureza como na abstração do conhecimento científico. No seu livro *Em busca do Infinito*, Ian Stewart sintetiza muito bem esse trânsito de saberes quando afirma:

Ao longo de toda sua longa história, a matemática tem tirado sua inspiração dessas suas fontes – o mundo real é o mundo da imaginação humana. Qual é o mais importante? Nenhum dos dois. O que importa é a combinação. O método histórico deixa claro que a matemática extrai seu poder, e sua beleza, de ambos. A época dos gregos antigos é muitas vezes vista como a Era de Ouro histórica, quando lógica, matemática e filosofia entraram em cena para tratar da condição humana. (STEWART, 2014, p. 374).

Ainda a respeito da teoria do caos, a partir da leitura do já mencionado ensaio “Atingindo o Self Proteico em um mundo de rápidas mudanças – entendendo o caos através do Jogo” (VANDERVEN, apud BERGEN; FROMBERG, 2006) também identifiquei imediatamente a aproximação da ideia geral defendida no texto com a situação do Processo Criativo. A autora desenvolve os seus argumentos sobre a prática de atividades lúdicas, assimilando-as com seus aspectos caóticos, como parte do programa curricular na escola primária, preparando assim o indivíduo para um mundo com mudanças cada vez mais aceleradas. A autora inicia os seus argumentos contextualizando o surgimento das Teorias do Caos e da Complexidade, como já foi dito, desenvolvidas por cientistas físicos e matemáticos nos anos de 1960, junto com os estudos da física quântica (STEWART, 2014). As primeiras características caóticas, relacionadas por essas teorias, são a não-linearidade, a interdependência e a imprevisibilidade. Em seguida é introduzida a noção de sistema complexo de adaptação que vai explicar o fato de existir ordem dentro do caos. É evidente a presença dessa complexidade e adaptabilidade no mundo. Os conceitos específicos do caos são então apresentados e relacionados com o desenvolvimento humano e com o jogo. As várias formas de jogo, desde o brinquedo infantil mais elementar, até formas mais avançadas

como o jogo com regras, os jogos de representação com número variado de participantes e o sociodrama são caracterizados como sistemas adaptativos complexos.

As características caóticas do jogo são detalhadamente analisadas e o papel do facilitador é discutido com a perspectiva de compreender em que medida este pode contribuir para encorajar a criança na aventura do brincar, observando o seu desenvolvimento como indivíduo a partir dessas experiências lúdicas, que os levam a uma compreensão maior da sua relação com o seu ambiente e com a sua convivência com os outros.

Em seguida, VanderVen (apud BERGEN; FROMBERG, 2006) chega ao conceito de *Protean Self*, que não tem uma tradução literal no português, mas que é uma expressão usada no campo da psicologia. O *Proteus*, deus grego dos mares, capaz de assumir muitas formas, é usado como metáfora para um *self* adaptável, capaz de se metamorfosear.

A autora então nos mostra como os atributos do *self* adaptável podem ser atingidos através das atividades lúdicas. Nessas atividades são identificados vários conceitos também relacionados à teoria do caos, como o desequilíbrio, bifurcação, dependência sensível às condições iniciais, lógica imprecisa, pequeno caos, autorregulação e assim por diante.

A perspectiva educacional, em uma prática que assimila o jogo como uma atividade fundamental na formação de um indivíduo mais preparado para os desafios de um mundo com mudanças constantes, é defendida então pela autora de forma criteriosa, cheia de exemplos elucidativos e convincentes, tornando claro para o leitor as formas pelas quais os atributos do *self* adaptativo podem ser ativados. As afinidades entre processo criativo e comportamento caótico já foram mencionadas algumas vezes nessa pesquisa, mas volto a lembrar de um dos aspectos dos sistemas complexos que é a necessária capacidade de adaptabilidade. A meu ver, o exercício da alteridade no teatro, como vem sendo defendido nesta tese, pode ser considerado como um sistema complexo. Ou seja, capacidade proteica, ou potencial de adaptabilidade que é pressuposto para lidar com o imprevisível, o não linear e com situações tanto de desequilíbrio como de lógica imprecisa.

O Teatro, em sua ontologia, antes de tudo é jogo e muito já se produziu a partir da noção de jogo, como material a ser aplicado na preparação do ator ou elaborado como reflexão filosófica ou ainda como imagem geradora da ação cênica.

Assim, o que é defendido no texto de VanderVen confirma o que busco praticar como artista e professora da cena. O processo de aprendizagem é muito mais eficaz quando não se limita apenas a uma obediência rigorosa à lógica formal, ao rigor das regras impostas. Não é

possível estabelecer uma boa plataforma para o exercício criativo no teatro, se não houver abertura para o novo, o desconhecido. O conceito de sistema adaptativo complexo, por exemplo, é absolutamente apropriado para um processo de criação cênica, pois vamos lidar com uma grande variedade de interferências exteriores. Para esse processo, em particular, essas interferências não somente foram aceitas e assimiladas: elas foram provocadas.

Usei o último minuto da quinta Imersão para experimentar a máscara de espelho que preparei, feita com uma caixa de papelão pardo e um espelho retangular que ficava no lugar do que seria um rosto. Foi uma versão da máscara especular sem que eu tivesse que segurá-la com as mãos.⁴⁸ Assistindo ao vídeo mais vezes, fui percebendo como aquela imagem podia ser desenvolvida e experimentada. Poderia ser um caminho para o estudo de uma máscara de espelho para Ulteridades.

Esta foi a última Imersão Criativa realizada na Universidade de Northampton, durante o meu estágio doutoral. Passarei em seguida a relatar os acontecimentos da única das Imersões Criativas realizada em Londres.

4.4 IMERSÕES CRIATIVAS EM 2014: LONDRES – SALVADOR

4.4.1 Sétima Imersão Criativa (29 de março de 2014)



⁴⁸ O espelho sempre esteve presente na cena e foi mostrado ao espectador intencionalmente para que ele possa se ver refletido. O caminho foi sendo construído e o objetivo era chegar na versão atual da máscara de espelho, que aparecerá na próxima Imersão.

Depois da Sexta-Imersão, realizada em seis de dezembro de 2013, passaram-se quase três meses até que eu voltasse a fazer algum experimento prático para levantamento de material para a Encenação Tese. A própria configuração da última Imersão fugiu um pouco ao formato que vinha sendo apresentado. Isso tudo me fez decidir fazer mais uma Imersão antes de finalizar o meu período de permanência na Inglaterra, sendo que agora na cidade de Londres, onde aluguei um espaço no chamado *Art Center 64-84*, localizado na *Chisenhale Road, London, E3 5QZ*.

O estúdio alugado era bem simples, sem muita estrutura para receber muitos espectadores, o que não chegou a ser um problema. Não criei falsas expectativas em relação a ter audiência e considero uma vitória ter conseguido reunir 10 pessoas para compor uma plateia. Alguns amigos brasileiros compareceram, mas a presença de alguns ingleses fez com que eu fizesse a apresentação principalmente em inglês. Desde a saída de Victor Ukaegbu do quadro de professores do departamento de Drama de Northampton, o professor Patrick Campbell já tinha assumido a orientação da pesquisa, mas, embora ele estivesse presente nessa sétima Imersão, eu não solicitei a sua tradução para que fosse possível experimentar comunicar-me em inglês, ainda que de forma limitada.

Cogitei a possibilidade de já usar imagens projetadas, o que gostaria de experimentar de forma mais apropriada do que na imersão passada, com o projetor fora de cena e as imagens ampliadas de forma que eu pudesse circular pela área de projeção. Porém, para simplificar a produção, uma vez que seria necessário alugar um projetor e preparar a sala, muito iluminada para uma apresentação marcada para as 16h, acabei por deixar a experiência para uma próxima ocasião. Durante a mesma semana, havia participado de um *workshop* de trinta horas com o ator e diretor português Jorge Parente, discípulo de Molik, ator fundador do Teatro Laboratório de Grotowski. A técnica desenvolvida por ele chama-se “Alfabeto do Corpo” (CAMPO, 2012) e explora as possibilidades vocais do ator e do cantor, a partir de uma partitura corporal envolvendo uma gama de movimentos associados ao fluxo respiratório, evocando algumas ações, como empurrar, apontar, afastar ou mesmo outras imagens como a borboleta, a cobra etc. Lamentavelmente as pessoas envolvidas no *workshop* não puderam comparecer à minha apresentação, principalmente os que não residiam em Londres e deixaram a cidade na mesma tarde em que eu me apresentava. No entanto mostraram grande interesse pela pesquisa e fizeram muitas perguntas e isso fez com que eu pudesse aprimorar o meu discurso sobre o trabalho.

Foi uma Imersão que não acrescentou tanto em termos de produção de novos materiais, mas que consolidou algumas ações já experimentadas anteriormente. Uma das novidades apresentadas foi o uso da máscara espelhada, evolução de dois formatos vistos anteriormente, o primeiro em que o espelho é segurado em frente ao rosto e o segundo, com o espelho colado em uma caixa de papelão. Houve também, nesse encontro, um retorno mais detalhado dos seletos espectadores convidados, incluindo alguns comentários escritos e outros desenhados, o que foi muito importante para alimentar o propósito de interatividade da pesquisa. Como nas Imersões Criativas anteriores, a experiência foi registrada e algumas imagens aparecem na edição em vídeo da encenação.

Entre os materiais dispostos na cena estavam os que permaneceram na primeira cena da encenação, quando a atriz faz a demarcação do espaço da representação com a ampulheta, o relógio, o caleidoscópio e o sino. A sonoplastia foi bastante precária e imprecisa por limitação do aparelho de som, o que acabou refletindo um pouco na organização do discurso da atriz que ficou ainda mais confusa por necessitar de se ocupar com as questões técnicas durante a improvisação. A essa altura da pesquisa já começava a pensar em encenação e principalmente nesta Imersão eu detectei o começo de uma linha divisória entre o momento de levantamento de material e o momento de montagem. Quatro dos espectadores já tinham estado presentes em pelo menos mais uma das Imersões Criativas anteriores e já conheciam a cena do equilíbrio com os livros na cabeça, a cena dos tapas e a personagem Babel. Para as outras, era tudo novidade. Os primeiros minutos foram muito fracos em termos expressivos. Percebia-se claramente que a atriz tentava ser o mais descontraída possível, mas demorou até que alguma ação cênica preenchesse uma aparente falta de aquecimento.

Comecei, como de praxe, explicando o que era a pesquisa, qual o propósito daquele procedimento prático e o que eu esperava colher como resultado. Para isso, pedi a um dos espectadores que fizesse a leitura em voz alta do texto de apresentação da minha pesquisa, com a explicação do título composto das três palavras: alteridade, útero e ulterior, o mesmo que já foi mencionado na sexta Imersão. Eu continuava procurando manter fidelidade aos procedimentos metodológicos da pesquisa – lidar com o imprevisível e a partir daí refletir o processo criativo na situação de alteridade do ator – por isso, mais uma vez, não preparei um roteiro de antemão e, sem refletir, coloquei a faixa de áudio da primeira Imersão para realizar a ação de subir no banquinho equilibrando os livros na cabeça. Não funcionou e ainda tive que interromper a cena para desligar o som do computador, o que levou alguns minutos porque me atrapalhei com o teclado. Tentando salvar a situação, procurei trazer a imagem da

cena de volta, explicando o seu significado: o banco representando o palco e os livros representando a academia. A minha percepção crítica do “erro” só aconteceu quando assisti ao vídeo e mais uma vez senti vergonha de minha atuação. Eu tomei um caminho equivocado explicando o significado da imagem para os espectadores. Esse tipo de sensação foi muito recorrente em todo esse processo enquanto me colocava no lugar de espectadora crítica. Nas palavras de Babel, não é muito confortável ser “*la outra de mi mesma*”.

A ação seguinte foi a do conflito, em que há a troca de tapas na cara. Foi uma das melhores versões desta cena pela sua carga dramática, uma vez que apontou muitas questões ligadas à problemática do trânsito entre a auto-aceitação e a auto-rejeição. Foi o primeiro momento desse experimento em que pode-se perceber o maior engajamento dos espectadores e a presença de maior nível de energia criativa da atriz. O ritmo do diálogo entre os dois lados, a precisão dos tapas, a diferença de qualidade vocal favorecia a visualização de um discussão inflamada, entre os dois lados opostos, sem que houvesse tempo de reflexão atrapalhando a dinâmica do diálogo. Na experiência de espectadora, foi o primeiro momento que, ao assistir ao vídeo, senti um pouco de alívio e me permiti apreciar o trabalho da atriz em improvisação.

O desempenho de Babel nessa Imersão Criativa foi mais convincente do que na anterior. Houve uma maior desenvoltura no seu discurso e questões como a da alteridade, o útero com o potencial de mover-se, a questão do buraco negro e da torre de Babel, a teoria do caos, foram colocadas para o espectador de forma muito clara, ainda que a personagem misturasse as línguas durante a sua fala. Ainda que não tenha sido totalmente compreendida na cena, Babel impôs a sua presença equilibrando o seu senso de humor com o compromisso de aprofundamento teórico e metodológico. Entre os textos improvisados, destaco o que ela fala sobre a relação com o espelho, a explanação sobre o útero ambulante e sua justificativa para assumir ser e não ser como alternativa para o conflito. Todos esses são temas recorrentes que se atualizam a cada nova edição.

A conversa, depois da apresentação e os recados anotados, foram de grande relevância para expandir as reflexões sobre a diversidade de resposta dos espectadores. Mais uma vez foi posto em evidência o trânsito pessoa/persona/personagem. Uma espectadora inglesa, por exemplo, fez uma observação à respeito dos *gaps*⁴⁹ entre esses níveis de representação da

⁴⁹ Uma coisa curiosa na tradução da palavra Gap é a quantidade de sinônimos. Mesmo em um dicionário reduzido, 10 foram encontrados: 1 vão, fenda; 2 espaço; 3 “tempo”, intervalo; 4 separação diferença; 5

personalidade. Depois de elogiar a passagem onde Babel em seu discurso (em inglês) diz que a coisa mais importante que ela tinha aprendido em Londres foi respeitar os *gaps*. Uma expressão ouvida cotidianamente nas estações de metrô chamando a atenção dos passageiros para o *gap* - o espaço - entre o trem e a plataforma. A piada teve uma boa repercussão, provocando muitas risadas. Todos os presentes imediatamente associaram às suas experiências pessoais como passageiros de metrô e também com os seus *gaps* particulares: as “lacunas”, “espaços vazios”, “tempo” aos quais precisamos estar atentos. Isso tudo também remete ao “buraco negro” e à “singularidade”, já comentados na Quarta Imersão.

O que ainda gostaria de destacar nessa sétima Imersão foi o uso da máscara do espelho, acessório confeccionado por mim. Ficou claro o quanto que eu teria que aprender a me mover no espaço sem enxergar o caminho a ser percorrido. Embora muitos tenham aconselhado o uso de outro material para substituir o espelho, o que permitiria que fossem feitos furos no lugar dos olhos para que eu pudesse enxergar. No entanto eu preferi a experiência de perceber o espaço sem a visão.

4.4.2 Oitava Imersão Criativa (28 de maio de 2014)



“deficiência”, lacuna, vazio. Um significado que sugere uma série de associações. GAP. In.: Oxford University Press. Disponível em: www.oup.com/elt. Acesso em: 23 março 2015.

Finalmente chegamos à última etapa do percurso das Imersões Criativas. De volta ao palco do Goethe-Institut em Salvador, onde fiz a primeira Imersão, em um reencontro caloroso com muitos dos espectadores que já acompanhavam o percurso desde o início do processo em 2012, e outros que trouxeram sua valiosa contribuição para o andamento do trabalho. Sabendo que seria a última oportunidade para colher material para a encenação, procurei experimentar todos os recursos que ainda não tinham sido testados, como a projeção de cenas das Imersões Criativas anteriores. Aproveitei do Power Point preparado para a sexta Imersão, embora estivesse em inglês. Por esse motivo foi a personagem Babel quem o apresentou. Projetado na parede do fundo do palco, possibilitou que imagens da atriz, persona, personagem interagissem. Foi uma experiência marcada por momentos cômicos, devido à performance de Babel. Em contrapartida, no final da apresentação houve uma atmosfera um tanto melancólica.

O espaço foi preparado como das outras vezes, com os elementos de cena espalhados pelo chão: a papelada, o banquinho, os livros, o espelho, relógio, ampulheta, carrossel, o sino e a mala forrada de fotos. Tive sorte de poder usar a iluminação montada para o espetáculo que estava em temporada no espaço, o que conferiu às imagens um efeito mais sofisticado, que também foi levado em conta quando da elaboração da luz da encenação.

Foi preparado um áudio específico para essa apresentação, mudando a ordem das faixas e acrescentando dois textos. O figurino básico não mudou muito: calça e blusa de malha pretas, sapatos e peruca para Babel, o manto preto usado na terceira Imersão e a máscara de espelho que foi usada na sétima Imersão.

Pela primeira vez arrisquei um texto memorizado, que já estava selecionado para a encenação. Foi o texto de abertura do conto *O Espelho*, de Guimarães Rosa (2001). Era um dos poucos textos que já havia definido para a encenação, mas a memória me traiu e eu não consegui chegar até o final do texto sem cometer vários tropeços, expondo claramente a minha insegurança. Parti depois para a última tentativa de uso da burca, mas não teve o mesmo impacto que já tivera em outras Imersões Criativas, talvez pelo fato de eu estar quase convencida a não usá-lo na encenação

Houve um trecho de Babel em que ela refere-se ao espelho, quando diz que quando estamos sozinhos não somos uma pessoa só se, por exemplo, temos o espelho e, quando nos olhamos no espelho, nós pensamos que estamos nos vendo, mas quando olhamos outra vez já

não somos mais o mesmo, porque já deixamos de ser aquilo que éramos há pouco. Nesse reflexo nos procuramos e não nos encontramos mais. Pela reação dos espectadores me parece que muitos se identificaram com o pensamento de Babel sobre a imagem no espelho. Quando perguntou como se dizia espelho em francês e um espectador de voz masculina agradável, um timbre de boa qualidade vocal, respondeu – *miroir* – o que provocou reação de deleite e ela perguntou se ele podia repetir. Quando ele tornou a falar: *miroir* – e outra vez a personagem reagiu com a interjeição “Uau!”, houve uma reação de muitos risos e logo em seguida ela diz:

That was myself (Isso fui eu).

A esse último comentário houve também reação de envolvimento dos espectadores. Com a afirmação de que aquilo tinha sido ela, confundia claramente os lugares – o da atriz e a da personagem. Essa problemática da identificação, rejeição, ou mesmo ilusão em relação à própria imagem refletida no espelho é uma temática recorrente nessa tese por ser um dos aspectos de alteridade que é levado em consideração tanto no plano pessoal, quanto no profissional, quando se trata do ator montando a sua máscara de personagem. Embora seja uma questão séria e muitas vezes origem de muitos conflitos psicológicos, na fala de Babel ela aparece com um toque de humor, como no trecho que se segue, em que ela se propõe a tentar traduzir para o português aquilo que diz para se tornar mais clara:

Se tu vês no espelho a tua imagem e pensas soy yo, eu estoy ali. Não, não es mais. Era tu. Tu procuras a ti mesmo e não estás mais lá. És una fantasia... porque não é você mais... e se então tu pensas: quem eu sou? Não sabes. Porque quando você pensa, você já era...

Esse foi um jogo de palavras que também provocou muitos risos na plateia por causa da expressão “já era” que na gíria quer dizer fora de moda, ultrapassado. Em seguida, ela faz um pequeno comentário sobre Derrida, dizendo que não foi ele que inventou o “devir”. Em relação a isso, observo que, de fato, alguns termos do jargão filosófico são atribuídos a determinados filósofos como autores daquela ideia, mas muitas vezes é apenas uma questão de terminologia, pois os tais conceitos já existiam com outra nomenclatura.

Essa questão do devir em Derrida me chamou a atenção pela comparação com o termo “ulteridade”. Quando adotei essa palavra como título da Encenação Tese não imaginava que

encontraria um significado para ela. Consultei vários dicionários e não encontrei esse verbete. Durante algum tempo continuei a busca e nada encontrei, e somente aparecia a correção para alteridade ou autoridade. Já vinha utilizando a palavra *Ulteridades* desde 2005, mas somente em 2012, em uma nova consulta na internet encontrei o termo em tradução portuguesa para uma citação de um trecho do filósofo italiano Dino Formaggio (apud MOTA, 2006), que agora é parte do texto da encenação e vem sendo utilizado desde a quarta Imersão, seja na versão traduzida para o inglês ou em português.

Na cena, Babel continua a circular pelo palco apanhando aleatoriamente papéis espalhados no chão e a sua próxima escolha ao acaso foi o trecho selecionado do texto *A psicologia do comediante*, já exposto no terceiro capítulo, mas que aqui aparece em outras circunstâncias, não mais gravado em áudio e sim comentado pela personagem:

Entonces vou ler para usted, que no caso na nossa comunidade sul americana pode muy bem entender o meu castelhano mal falado. Las grandes passiones son mudas, no hablan, nem sequer hay expressões para traduzi-las... Entonces volvemos a tratar sur “la Paradoja” – hay uma marcada simpatia entre el diafragma e el cérebro... das make sense? Se quieres sentir una passione profunda no Alora voy a hazer una pausa de mi mesma para apresentar el Power Point.

Nesse momento, ela pede para quem está na cabine que coloque a imagens do Power Point preparado em inglês, mas, antes de comentar o primeiro *slide*, ainda pega, no chão, uma folha de papel onde estava escrita a palavra “epoché”. Nesse momento, ela explica o significado da palavra – suspensão do julgamento – e recomenda ao público que lancem mão desse estado para não julgá-la.

Ai tenido mio primeiro diploma aos cinco anos de idade...e está aqui para provar... meu diploma de ABC, Me colocaram en esta situation bien difícil, olha como estoy séria, tão triste coitada, assustada com a academia.

Em seguida, ao apresentar as palavras incluídas em *Ulteridades*, envereda para a sua linguagem incompreensível e outra vez emenda com a crença na mobilidade do útero; fala de todo o sofrimento das mulheres em relação a essa interpretação equivocada, que considerava as mulheres incapazes, mistura com a informação de que as mulheres não eram consideradas

aptas, por exemplo, para fazer teatro. Também argumenta que os homens não podiam expressar a sua histeria na sociedade e buscavam o teatro. Porque que só homens podiam fazer os papéis femininos e depois confessa que ela está esperando que seu útero se mova para a cabeça para que ela possa parir uma tese. Esse argumento foi conservado no texto da encenação, tanto no discurso de Babel como na letra do *hip hop* do parto da tese.

Outros momentos que destaco incluem, por exemplo, quando a personagem refere-se à questão da tradução do pronome pessoal na língua francesa, que gera uma série de confusões nas versões dos textos em português. Ela diz:

Je suis très content de mi mesma mais en frances je ne suis moi même parce que jê cést pas la même chose que moi. Les francês son muitos inseguros about ser porque quando les dizem moi, não és la mesma coisa que je.

Houve uma certa confusão quando o som do vídeo se sobrepôs à fala da atriz em cena. Ela confessa a sua dificuldade em assistir às imagens gravadas, em ler o que escreve e, como personagem, confessa que é mais fácil se imaginar ser do que propriamente ser.

No último trecho do vídeo, a atriz já tinha colocado a máscara de espelho. Ela vai até o fundo do palco, onde as imagens eram projetadas, vira-se de frente e começa a caminhar em direção à plateia. Nessa caminhada, esbarra na mala forrada de fotografias, que estava aberta. Sem nada enxergar, apenas tateia, abaixa-se fecha a mala e a segura com uma das mãos. Depois de alguns segundos, percebe que está vazando água da mala. Ela relaciona-se com esta água como se aquilo fosse normal. Deposita então a mala no chão e continua o seu percurso em direção aos espectadores. Chega a tocar em um ou dois espectadores e praticamente abraça um terceiro que lhe estende a mão. Volta para o espaço cênico, tira a máscara e observa o caos ao redor. Fica um tempo em silêncio, observando a plateia, depois dá corda no pequeno carrossel que estava na cena, e ouve-se um tema de cantiga de ninar, termina de ouvir e continua o silêncio ainda por alguns segundos e, finalmente interrompe o clima instalado, dá por encerrada a improvisação e convida os espectadores a se manifestarem.

5 ULTERIOR: DO BURACO NEGRO À TORRE DE BABEL



Terminado o processo das oito Imersões Criativas, havia reunido um vasto material ao longo dos quase quatro anos de trajeto. O primeiro passo para organizá-lo em formato de roteiro para encenação e poder ensaiar e realizar depois uma temporada de oito apresentações foi rever as imagens das Imersões Criativas e selecionar os trechos, os textos e as ações dos momentos das improvisações que poderiam permanecer. Mantive, tanto nos oito ensaios corridos e/ou abertos como na temporada, espaço para improvisações. A cada nova olhada para essas imagens, revelava-se uma percepção diferente. Já estava trabalhando com algumas recorrências cênicas, tais como: o equilíbrio dos livros na cabeça, os tapas na cara, o caos da papelada espalhada pelo chão, a confusão do discurso de Babel e alguns textos que foram ponto de partida, já usados desde a primeira Imersão.

Preparei, então, um roteiro para o início dos ensaios, com os textos escolhidos das Imersões Criativas. Elaborei um plano de trabalho e a equipe técnica foi definida. Enjolras Matos e Jandira Barreto foram meus assistentes de direção e produção, Brenda Mello foi a contra-regra. A trilha sonora foi de Luciano Bahia, e Larissa Lacerda desenhou a luz. Sonia Rangel foi uma orientadora e conselheira artística que sempre acompanhou grande parte dos ensaios corridos e abertos e colaborou muito na construção do texto cênico e na tomada de decisões para composição da cena. Nestes ensaios, embora de forma discreta, houve a participação de espectadores mais envolvidos com o processo, como alguns amigos próximos.

Em duas ocasiões, foi feita uma divulgação, convidando os que queriam participar dos últimos encontros acontecidos nos dois sábados anteriores à estreia – ocorrida numa sexta-feira, 03 de outubro de 2014.

Nesses ensaios, tínhamos⁵⁰ que tomar muitas decisões, eu, a equipe técnica e de produção. O cenário, o figurino, a sonoplastia, a projeção, a luz, a divulgação, todos esses itens, que são parte da construção da encenação, foram definidos nesse período. Foi um trabalho de composição feito em um curto espaço de tempo. A partir dos objetos escolhidos, a cena foi sendo alinhavada, arrumada, costurada: a ampulheta – relógio de areia; o relógio de ponteiros; o caleidoscópio espelhado; o sino – marcador de tempo, o livro-miniatura de capa preta com o texto de Hamlet. Uma das espectadoras sentiu falta da corda, usada na primeira imersão, e foi uma boa lembrança. Assim, a corda voltou no ensaio seguinte.

Alguns textos do roteiro foram gravados no estúdio de Luciano Bahia, parceiro da trilha sonora desde *Umbigüidades*, além de diretor musical em muitos espetáculos em que participei como atriz, como preparadora vocal ou como coordenadora de equipe, no caso, por exemplo, de algumas montagens didáticas⁵¹.

O nosso trabalho em *Ulteridades* funcionou de forma muito simples. Escolhi alguns textos de outros autores para serem lidos e o restante foi improvisado. Depois de experimentar a trilha na cena, eu voltava ao estúdio para fazermos ajustes e gravar mais uma ou duas faixas sonoras.

Como foi visto na primeira Imersão, a gravação inicial tinha, aproximadamente, nove minutos e foi feita de improviso, usando citações de textos⁵² selecionados anteriormente e lidos, com seus respectivos comentários. Depois de examinar os registros das Imersões Criativas com a orientadora da pesquisa, escolhemos algumas imagens para compor a encenação. Optamos por iniciar a atuação com o palco vazio. Apenas estariam em cena duas malas. Em uma das malas, a maior, estariam os objetos de cena e as peças de figurino que

⁵⁰ O uso do pronome no plural aplicar-se-á aos casos em que as decisões foram coletivas.

⁵¹ Sou uma grande admiradora do trabalho de Luciano como músico e também do seu talento especial para trabalhar a música no teatro. Desde o meu ingresso como professora efetiva do Departamento de Fundamentos do Teatro observo o precioso suporte que ele vem dando ao corpo docente e discente na Escola de Teatro.

⁵² Na primeira Imersão a referência foi “A Arte de Escrever” e “Fragmentos da História da Filosofia”. Os meus comentários giraram em torno do desejo de fazer um doutorado em artes cênicas e a dificuldade para escrever uma tese nos padrões tradicionais. Nos textos lidos, há uma crítica ferrenha ao sistema de pensamento europeu do século XIX, do qual herdamos uma matriz que já não se adequa ao pensamento do século XXI. Também são apontadas algumas contradições do mundo acadêmico. Schopenhauer, autor dos dois livros, é um pessimista clássico, mas é dotado de um ácido senso de humor, o que considere um bom material para trazer à cena.

seriam utilizadas na composição das personagens. A outra mala, forrada com fotografias, serviria inicialmente de banco, onde eu estaria sentada para receber o público e de lá sairiam os livros que iriam compor a “torre” que eu equilibraria na cabeça no momento em que subisse no banquinho, retirado da outra mala. O leitor-espectador já pode acompanhar as imagens de como objetos foram experimentados em cena tanto pela leitura de “Útero, Experimentos Cênicos na Corda Bamba” e assistindo ao DVD das Imersões Criativas.

A definição de como ocuparia visualmente o espaço da cena foi sendo feita a partir de experimentações no espaço. A referência primeira foram as dimensões do palco do Teatro Gamboa Nova, onde seria a estreia. Para descrever como foram tomadas as decisões em relação à configuração da encenação, usarei também o recurso da primeira pessoa no plural, pois durante o mês de montagem o trabalho foi menos solitário. Como eliminei a função de direção assumida por um diretor/a teatral ou outra pessoa, fui ouvindo as opiniões da equipe para, só então, fazer as escolhas necessárias. Esse trabalho em equipe foi muito importante, pois mantive o princípio do espectador-colaborador pelos vários olhares que acompanhavam esse momento fundamental no processo.

Antes de passar à descrição das ações cênicas, gostaria de acrescentar algo sobre os objetos selecionados para serem utilizados na cena. O trabalho com objetos também faz parte da minha escolha e prática com improvisação como atriz sendo anterior à minha formação acadêmica. As principais influências que me mantêm atualizada com os princípios da improvisação, como nas demonstrações de trabalho que aprendi com a convivência, com o “legado de Barba”, tudo isto faz parte da minha dissertação de mestrado (FREIRE, 2001).

Mas, voltando agora aos objetos da cena de *Ulteridades*, acrescento: os significados que foram a eles atribuídos, ao longo do processo em várias leituras, foram ampliando o espectro da imagem dos mesmos na própria dramaturgia. Pontuo, por exemplo, nesse trânsito de ampliação das leituras, as observações valiosas da prof. Dra. Cleise Mendes sobre esses objetos, com seu olhar experiente de atriz⁵³.

⁵³ Cleise foi minha professora no doutorado e na graduação. No III Curso Livre de Teatro em 1981, era a professora de análise de textos. Tínhamos um panorama da teoria do teatro e depois trabalhávamos na adaptação e transposição do texto (no caso uma trilogia *Ubu*, de Alfred Jarry), junto com o diretor e coordenador do curso Paulo Dourado, com a saudosa Nilda Spencer no trabalho de voz, junto com Lia Mara. Tanto Nilda como Cleise estavam no elenco de *Seis Personagens à Procura de um Autor*, de Luidi Pirandello – direção de Harildo Deda, que também viria a ser meu professor mais tarde na Escola de Teatro. Conheci as minhas professoras no palco. Assim como conheci a orientadora dessa tese também no palco do então Teatro Santo Antônio. Essa referência é muito inspiradora para uma atriz, professora, agora doutoranda e envolvida com as mesmas pessoas, e ainda pisando no mesmo palco.

Começo pelas duas malas, uma delas é a mala que vem de *Umbigüidades*, parte da minha “bagagem” de atriz. Na outra, os materiais para *Ulteridades*. As duas malas presentes na cena, remetem a uma viagem-signo de passageiro. Remetem à minha trajetória artística, presente nas fotografias que forram a mala menor, contrastando com a impessoalidade da mala grande, de alguém que vem de algum lugar ou vai para outro lugar; alguém que muda de lugar. Depois vem a ampulheta: areia branca caindo como sal. Para mim são as lágrimas secas. É transformação, passagem do tempo, do tempo de areia, que se desfaz ao vento. Enquanto o tempo é observado em sua fluidez na mão direita, a outra segura o pequeno livro de Hamlet com capa preta e letras douradas, símbolo do conhecimento, da literatura e da poesia. Nesse livro está a famosa indagação da personagem de Shakespeare: Ser ou não ser. O próximo objeto é o relógio ordinário, desses espalhados pelo mundo nos lembrando do tempo real. Na encenação, ele mostra o tempo real. Depois, o que sai da mala, depois da segunda gota, é uma pequena torre de fragmentos de espelhos, que primeiro é experimentado como luneta, depois caleidoscópio e, finalmente, espelho. Nem preciso dizer o quanto esse objeto reverberou na tese pela imagem que evoca. Em seguida, vem o pequeno sino, com uma escultura de cavalo como haste. Cavalo, CorpoCavalo. Cavalo como veículo para que algo se inicie, se manifeste pelo som das badaladas. O sino está conectado na minha memória tanto como rotina de tempo, quanto para anunciar ocasiões especiais. Muitos têm experiência com sinos e eu contarei um pouco mais da minha experiência com esse pequeno sino, mais adiante, quando ele surgir outra vez na cena escrita. Acorda! A corda pelo sino despertador. A corda objeto de delimitação, de força, usada também como rédea, guia, caminho, narrativa, travessia, linha, fio e pavio. Aventura e experiência da atriz que parodia na sua ação, o narrador do conto que diz: “[...] se quer seguir-me, narro-lhe, não uma aventura, mas experiência⁵⁴. O andar na corda bamba acaba e a atriz corre para o centro do palco e diz, apontando alguém aleatoriamente: “o sr, por exemplo, que sabe e estuda, suponho, nem faça ideia do que vem a ser na verdade um – espelho?”

O pequeno banco assumi como meu palco na cena. É a imagem de palco e é instrumento de percussão. Subo no pequeno banco de tampo de couro e sinto a planta do meu pé pisando naquela superfície, “o palco”, como prolongamento, valorizando essa íntima relação. Os livros na cabeça complementam a imagem. Colocar os livros na cabeça é aqui entendido como estudá-los, conhecê-los, na perspectiva da atriz, direto da cena. Os livros de cena foram lidos. Os que eu equilíbrio na cabeça, como pilha, como torre, são os que eu li. E a

⁵⁴ Ver texto cênico.

ação de equilibrar os livros na cabeça surgiu em improvisação. Mas se eu os elegi é porque relacionam-se com o que assimilei nas leituras que me prepararam para desenvolver a tese. Depois dos livros, o que vai aparecer de objeto estará relacionado com a construção de personagem. São sapatos, manto, postição, peruca, enfim, peças de composição das personagens – adereço e figurino. A “papelada” que permaneceu agora na cena, nem sempre foi a mesma.

A ideia de estar mergulhada em papéis sempre foi boa para um doutorado. Aliás é bom para qualquer produto acadêmico. Gasta-se muito papel e tinta. Eu gosto de papéis. É desconfortável para mim me desfazer da papelada. Isso é pessoal e tento usar no profissional. Tento transformar no próprio trabalho. Eu cultivo o hábito de colecionar. Por isso, muita coisa que aparece na cena é resultado do meu trabalho de investimento na reciclagem. Algumas referências iniciais, como citações, palavras, fotografias, desenhos, recados de espectadores, sempre misturados na cena. Eu sempre enxerguei esse amontoado de coisas como materiais nesse lugar de objeto papel, seja em cartolinas, cadernos, papelões, fotos, cartões, tudo faz parte da papelada: muitas folhas de papel A4 com fragmentos de pensamentos de autores em rascunhos de trabalhos realizados nas disciplinas; sequência de páginas de textos de xerox; trechos de contos, de capítulo de livros da bibliografia e material pesquisado em internet. Além disso também compõem essa papelada a cópia do meu diploma a foto de doutora do ABC.

UM MINUTO DE SILÊNCIO POR TUDO O QUE SE PASSOU

Optei por receber os espectadores já em cena, ouvindo junto com eles a gravação do áudio de agradecimentos, (texto cênico, p. XX) no qual também pedia um minuto de silêncio por tudo que passou. Esse momento foi muito importante para mim. Foi um meio encontrado para que eu pudesse também me conectar com os que já “passaram para o outro lado” fazendo essa pequena homenagem silenciosa. Sempre pensei em seu Zé (1940-2010), que esteve tão presente no tempo do mestrado, quando ensaiava na Sala 5 da Escola de Teatro, e que tanto carregou aquela mala na qual agora estava sentada. Pensava também em Armindo Bião (1950-2013), meu professor na graduação, idealizador do nosso Programa de Pós Graduação; em Carlos Petrovich (1937-2005), do qual fui substituta na minha primeira experiência como docente; em Wilson Melo (1933-2010), meu parceiro de cena em muitas produções teatrais,

Nilda Spencer (1923-2008) professora e querida colega de elenco na minha pequena experiência em cinema, Ruy Cezar (1955-2013), ator, diretor, meu companheiro de Grupo Via Magia, por mais de cinco anos desde a sua fundação, Ana Sofia (1984-2010), querida aluna, e muitos outros que fizeram parte do meu trajeto no teatro, como atriz e professora. Claro que em cada espectador esse minuto desperta uma imagem própria na memória, ou apenas é um minuto da atriz em cena, segurando e observando o tempo passar em uma pequena ampulheta.

A PRIMEIRA GOTA

Como é que a atriz poderia saber da passagem de um minuto? A resposta veio com a continuidade da composição da trilha. A ideia de intercalar cenas com o som de gotas de água caindo em uma superfície teve origem na oitava Imersão. Um copo plástico cheio de água esquecido dentro da mala forrada de fotos, que estava na cena, criou uma imagem intrigante, quando a mesma é suspensa em cena e escorre água de dentro. No momento em que eu esbarrei na mala (vídeo da oitava Imersão) esqueci completamente do copo de água. A cena foi muito comentada e deu margem a várias leituras. Uma jovem espectadora de 17 anos escreveu um recadinho dizendo que a cena lembrou a “modernidade aquosa de Bauman⁵⁵”. Até então ainda não tinha ouvido falar nem do autor nem do tema. Por curiosidade, pesquisei a respeito na internet e fiquei sabendo o quanto a jovem estava atenta às novas tendências filosóficas.

Uma outra espectadora “viu” um mergulhador de escafandro saindo do fundo do mar. Outra imagem projetada foi a do lago na máscara do espelho, que pode ser observado em diferentes ângulos, sugerindo variadas associações. Também um espelho de água precipita-se no imaginário dos espectadores, como o espelho da lenda de Narciso.

O fato é que essa água escorrendo na cena não era prevista e, acontecida ao acaso, gerou um rico material para discussão. O meu desafio foi então o de incorporar o elemento água,

⁵⁵ Zygmunt Bauman é um filósofo polonês radicado na Inglaterra, autor, entre outros, de “Modernidade Líquida”, trata dos fenômenos da sociedade atual. Não foi objeto de estudo nessa pesquisa, mas aparece aqui como um exemplo de referência à interação com os espectadores. Há um momento incluído na cena, quando o duplo da atriz sugere que ela crie uma personagem mais “antenada” com a (...) “modernidade... aquosa”. (ver p.)”

mantendo-me na proposta de acatar ao máximo as imagens sugeridas pelos espectadores. Descartei logo a possibilidade de repetir exatamente o recurso do copo de água na mala, o que tinha acontecido por acaso. Para que eu não tivesse que lidar com as dificuldades que iriam surgir com a água em cena, sem os recursos necessários para garantir o seu uso sem causar danos, sem que os papéis e os livros fossem afetados e assim por diante.

Inicialmente, discuti com o autor da trilha a possibilidade de usar a sonoridade de água da chuva, da correnteza de um rio, das ondas do mar, da cachoeira ou algo que lembrasse o fluxo contínuo da água. Finalmente, chegamos à ideia das gotas. Eu pensei no tempo passando, de gota em gota. Assim, depois do minuto de silêncio, a primeira gota foi ouvida.

O ATOR É O HIPÓCRITA

Depois da primeira gota, o primeiro texto (pág. 16) fala da alteridade do ator e de uma ética própria embutida no código do teatro, o lugar da encenação. A palavra hipócrita é extremamente pejorativa em nossa sociedade, principalmente pelo fato de convivemos com vários setores onde a hipocrisia reina como princípio de boa convivência. Na ética da convivência, o princípio da alteridade é frequentemente negligenciado.

O ator finge ser outro com o consentimento do espectador que lhe assiste e sabe que ali é um espaço de representação. Esse jogo entre “outros”, o da pessoa do ator, a persona ator, e depois as personagens, faz parte do “acordo” estabelecido. Muitas vezes o espectador exerce certo grau de hipocrisia quando aplaude aquilo de que não gostou. É a necessidade de não desagradar, ou também porque isso faz parte de um “acordo” social. Como espectadores, podemos aplaudir apenas um ator ou somente o trabalho do diretor, a cenografia, a música. É difícil manifestar o nosso sentimento, o nosso gosto, se sabemos que vamos desagradar aos outros.

Muitas vezes, passei pelo constrangimento de não gostar do trabalho e ter medo de dizer e gerar um desafeto. Como artista, passo também por esse desagrado de ouvir críticas ao trabalho que estou realizando, principalmente se ele for mal interpretado, depreciado ou descrito de uma forma na qual não me reconheça. Aí está também um princípio de alteridade que não é respeitado. Não é simples a prática da alteridade. Aceitar o diferente não é fácil, principalmente quando esse diferente é o diferente em nós, o diferente daquilo que acreditamos que somos.

Na *Genealogia da moral*, (2011) Nietzsche apresenta o seu pensamento sobre a espetacularização do castigo como exemplo para o povo, que era convidado a participar como espectador do infortúnio do outro. Apenas essa frase do filósofo seria material para um extenso ensaio, mas aqui, no teatro, na dramaturgia da cena, ela é mais uma imagem da relação do ator – ou da encenação – com o espectador. A frase “esse mundo esteve feito para os olhos” (p. 68) também se relacionaria com a escrita, que é mais ainda dirigida aos olhos, porque é muda. Mas a palavra “espectador” sugere, contrariamente ao do “leitor”, uma situação de coletividade. O espectador de teatro, de cinema, de música, de dança, de esporte, geralmente é parte de uma experiência coletiva, diferente da experiência solitária do leitor. Por isso a frase “Toda a humanidade antiga está cheia de respeito ‘ao espectador’ [...] (NIETZSCHE, 2011, p. 68) é uma reflexão sobre essa necessidade de mostrar, de atrair a atenção e de promover a festa como parte da felicidade.

A VONTADE DE DISSIMULAR

“[...] um rosto humano é um mosaico onde se combinam a vontade de dissimular e a fatalidade da expressão natural.” (BACHELARD, 1986, p. 171). O tema do rosto como máscara aparece tanto na frase citada, como na ação de olhar na superfície do caleidoscópio coberto por fragmentos de espelhos. O espelho reflete as possibilidades de máscaras faciais, os olhares por intermédio do espelho e o caleidoscópio trazem a imagem de efeitos, de jogos de espelhos e as múltiplas combinações de reflexos, que também podem ser observados nas feições.

BATE UM PEQUENO SINO

O sino desperta muitas memórias e o considero como um símbolo de passagem do tempo, mas a forma pela qual ele chegou à cena foi fruto de um acaso. Voltando para casa um

dia, em Northampton, passei pela vitrine de uma *Charity Shop*⁵⁶, avistei aquele pequeno sino que tinha como segurador a escultura de um cavalo. Tanto a imagem do sino – uma imagem sonora para a encenação – quanto o símbolo do cavalo⁵⁷ fizeram-me adquirir o objeto. Isso foi antes da quinta Imersão. A partir daí, ele começou a fazer parte da cena, mesmo sem um lugar definido. Para mim, uma imagem que remete a muitas memórias, desde as badaladas do sino da igreja marcando a hora, passando pelas badaladas do “sino do relógio” do avô paterno que a cada hora lembrava do tempo passando. Lindo aquele relógio, aquelas badaladas que, ao meio dia, anunciavam o sabor da deliciosa comida preparada pelas mãos de minha avó. Esse entre muitos outros sinos são ouvidos nos nossos momento de silêncio solitário ou de conversas compartilhadas. O sino/cavalo dessa EncenaçãoTese foi colocado como o quarto objeto, delimitando o espaço da representação depois de ter sido proferida a fala: “[...] não posso me experimentar como um problema científico.” (JUNG, 1978, p. 19). Essa afirmação me remete à condição de ser e não ser.

SE QUER SEGUIR-ME...

Depois das badaladas do sino, foi o momento de usar a corda na cena, junto com o texto retirado do conto *O Espelho*, de Guimarães Rosa (2001), para fazer o convite aos espectadores. “Se quer seguir-me, narro-lhe; não uma aventura, mas experiência [...]” (ROSA, 2001, p. 119). A corda, imagem do percurso, é o fio de Ariadne, pode ser percebida como linha divisória, como limite do ringue. É também a corda que une, enlaça, enforca, amarra, puxa, aperta, a corda que bate, a corda que salva, a corda bamba. A corda que assume na cena a forma de U, a corda de *Ulteridades*.

PONTO EM QUE FAZ FRONTEIRA COM AS PALAVRAS

⁵⁶ Lojas ligadas à instituições de caridade muito comuns na Inglaterra e que vendem tanto roupas usadas ou doadas por outras lojas, objetos diversos, Cds, Dds, livros etc. Foi também nessas lojas que o caleidoscópio, o pequeno livro de Hamlet e os sapatos de Babel foram comprados.

⁵⁷ Ainda quando pesquisava sobre a palavra hipócrita, de origem grega, encontrei algumas coisas sobre “hipo”... relacionado à cavalo. “Hipócrates” era um nome próprio grego formado por HIPPOS, “cavalo” mais o verbo KRATÉO, “eu domino, eu tenho poder sobre, eu controlo”. Já a palavra Hipócrita origina-se de HYPOKRITÉS.

Observe que o início de “Hipócrates” e “Hipócrita” hoje é igual; alterações ortográficas e trânsitos em traduções levaram a uma convergência de forma no nosso idioma.

O pensamento é uma estrutura complexa, portanto, assim como foi visto na sexta Imersão, onde há referência aos sistemas complexos, sem linearidade, nem previsibilidade. É difícil expressar o pensamento em palavras. A cena que trata deste tema (ver vídeo) foi desenvolvida a partir de dois textos, um sobre a tradução do pensamento em palavras e outro sobre a superfície e a profundidade no espelho das águas. Representa também o sujeito no seu trajeto em busca de seu objeto.⁵⁸ O banco e os livros fazem parte do trajeto. Em uma apresentação em Northampton, antes mesmo do meu estágio doutoral, como convidada em um seminário da Pós-Graduação da *School of Art*, como já citado nas considerações iniciais, uma espectadora perguntou onde eu me encontrava na pesquisa. Sem saber se realmente estava respondendo à sua pergunta, mas confiando na imagem que “emergiu” ainda na primeira Imersão, subi no pequeno banco, coloquei a pilha de livros na cabeça e respondi: estou aqui, entre o palco e a academia. Foi o início de uma rica conversa sobre esse lugar de artista-pesquisador, o que contribuiu positivamente para o evento.

FLUTUAÇÕES: PESSOA PERSONA PERSONAGEM

A partir de agora começa o trânsito de alteridades da atriz. Ora é o seu pensamento que é expresso na cena, ora é sua voz em *off* que aparece como duplo, questionando as suas atitudes, em diálogo com a que está em cena. Depois, o grande desabafo em que a atriz confessa: “Ai que coisa mais difícil é essa de fazer um doutorado!!!” Essa mesma afirmação, utilizei para finalizar a encenação do mestrado, referência direta à minha experiência com a dissertação. Aqui começa a se desenhar o conflito central da encenação-tese, a busca de uma conciliação entre prática artística e estudo científico. Isso é expresso no diálogo realizado entre a atriz e seu duplo, seja nas interferências do áudio, nas falas ao vivo ou na própria ação.

Depois de aconselhar a “si própria” recomendando calma com uma sentença, que é concluída com a frase “busque o seu equilíbrio interior”, é o momento da cena do equilíbrio no banco, com os livros na cabeça. Após a queda dos livros, são pronunciados versos do poema *CorpoCavalo* (RANGEL, 2005, p. 37). Na linguagem comum, referindo-se aos rituais

⁵⁸ Um dos primeiros exercícios realizados na disciplina Pesquisa em Artes Cênicas, ministrada pelo professor Armindo Bião, foi a construção de um pequeno texto falando sobre o Sujeito da pesquisa, o seu Trajeto e o seu Objeto.

afro-brasileiros, os corpos dos que “recebem” as entidades são chamados “cavalos”⁵⁹. Nesse contexto, associei o “cavalo” deste poema também à situação ator-personagem. Em seguida é anunciado o momento oracular⁶⁰, interrompido pelo duplo da atriz, que agora pergunta pelo que afirma ser a base do drama, o conflito.

CADÊ O CONFLITO?

Como registrado na primeira Imersão, a cena dos tapas na cara foi idealizada a partir de um desenho que fizemos ainda na disciplina Processos de Encenação, no primeiro ano do doutorado, atribuindo uma imagem à nossa pesquisa. O desenho que fiz sugeria, entre outras coisas, uma luva de boxe. Busquei então fazer uma transposição para a cena, colocando uma corda no palco para dar a ideia de um ringue. Ainda usei os punhos fechados como se realmente estivesse usando a referida luva. Esse duelo se repetia a cada Imersão, sempre em textos improvisados, trazendo para a cena o que considero o núcleo conflitante central da EncenaçãoTese: a prática e a teoria, o papel do artista e o do pesquisador, a vontade de liberdade de expressão e as prerrogativas para uma escrita dentro dos padrões acadêmicos, o lado emocional e o racional da atriz e assim por diante. O texto elaborado para a encenação procurou contemplar diferentes momentos dessa cena, ao longo dos quatro anos da pesquisa, selecionando algumas das frases mais expressivas para que o conflito entre escrita e cena fosse compreendido.

E A PERSONAGEM? NÃO TEM PERSONAGEM?

Depois da demonstração do conflito, o duplo da atriz questiona então a falta de personagem e pergunta se, mesmo com a ausência de personagem, o que eu me propunha a fazer poderia ser considerado teatro. O duplo da atriz então aconselha: “Arranje uma personagem!” Assim é anunciada a presença das personagens na cena, ambas montadas na presença dos espectadores. Os acessórios utilizados para as suas caracterizações foram sapatos masculinos e uma barba postiça para Filosofoe e sapatos femininos e uma peruca para Babel. Esta personagem, desenhada inicialmente em outras situações, ganha o espaço da cena

⁵⁹ Essa referência apresento aqui como de experiência cultural.

⁶⁰ Chamo de momento oracular o ato de, em cena, abrir um livro ao acaso e ler aleatoriamente o texto.

já na primeira Imersão, permanecendo como peça chave em todo o percurso do trabalho. Filósofeu foi esboçado na terceira Imersão, mas somente volta a aparecer no momento da montagem propriamente dita, durante os ensaios. Inicialmente, não existia relação entre as duas figuras, mas as conexões foram surgindo à medida que a dramaturgia da cena foi se estruturando. Os dois principais pontos de aproximação são a temática da histeria, que serve como base para os respectivos discursos, e a referência que fazem à problemática da tradução.

FILOSOFEU

No esboço de sua primeira aparição, a personagem foi chamada pelos que estavam acompanhando os ensaios de “o filósofo”, mas depois dei o nome de Filósofeu. O duplo da atriz sugere que ela crie uma figura cênica filosoficamente fundamentada. O seu processo de construção atendeu à necessidade de criar um contraponto para Babel e, assim como esta, ele estruturou-se de forma lúdica a partir da sua interação com os espectadores. O manto de malha preta ajudou na composição do estilo clássico de “membro de cátedra”. Filósofeu é também inspirado no filósofo alemão Schopenhauer, conhecido pelo radicalismo das suas críticas ferozes aos círculos acadêmicos de sua época e pela misoginia, de que muitas vezes é acusado. Como foi visto na primeira Imersão, muitos de seus textos mostram a sua insatisfação com seus contemporâneos, que, segundo ele, confundiam a busca superficial por informações, sem se preocuparem com a verdadeira instrução. Defende o conhecimento do grego e do latim, para os que aspiram ser filósofos, faz críticas severas aos que se apropriam de ideias que estão em textos traduzidos e abomina o espírito de novidade do seu tempo. No discurso de Filósofeu, o que é defendido é o conhecimento do grego para ler os gregos e do alemão para ler os alemães. Também critica a tradução, mas, paradoxalmente cita Goethe e o traduz para os espectadores. Desqualifica totalmente a mulher que se atreve a adentrar nos assuntos científicos. Alerta para o perigo da mobilidade do útero, lembrando os ensinamentos do grande mestre Hipócrates, o pai da medicina, o qual acreditava que o útero podia mover-se no corpo da mulher, assim como muitos outros cientista que perpetuaram essa crença. Acusa então essas mulheres intelectuais de histéricas, malucas e que “estamos correndo um sério risco com a invasão dos círculos acadêmicos por essas descontroladas”. Embora seja fonte de humor e galhofa, é também uma crítica ao atual mundo do conhecimento científico, ainda, predominantemente masculino.

O discurso exaltado de Filósofeu é interrompido outra vez pelo duplo da atriz, que o acusa de ser totalmente anacrônico e misógino, e sugere a construção de uma personagem mais moderna. Descreve com uma série de adjetivos o que seria uma personagem “antenada com a modernidade”, o que soa como algo muito complexo e paradoxal. Quando pergunta se a que está em cena entendeu a descrição, a mesma responde que não, mas que vai tentar.

Babel sempre se apresentou como uma espécie de “*alter-ego*” da atriz, uma personagem conceitual e mediadora. Figura dominante ao longo de todo o processo de levantamento de material para a encenação, foi responsável por trazer várias temáticas para o centro da discussão, chegando a ser associada à figura da *Anansi*⁶¹ pelo Dr. Victor Ukaegbu, meu primeiro orientador no estágio doutoral, pela sua capacidade de costurar os assuntos que surgiam na cena.

Inspirada em um clássico clichê de feminino moderno, com o seu figurino preto básico, sapatos de saltos altos, cabelos lisos, ela está inserida na cena internacional, também pelo uso que faz de vários idiomas. Ainda que de forma precária, inacabada, distorcida, transita pelas línguas estrangeiras sem se deter em nenhuma para se comunicar, expressando, assim, a sua grande confusão. O seu próprio nome é sinônimo de confusão, o que remete imediatamente à imagem da Torre de Babel, o próprio lugar da confusão das línguas, da incomunicabilidade. Paradoxalmente, foi a empatia, que essa figura inacabada provocou nos espectadores, que ampliou o seu espaço em cena, aperfeiçoando, assim, seu enorme potencial mediador. Sem dúvida justo por ser extrovertida, divertida, espirituosa e muito confusa, ela foi a personagem central durante o processo das Imersões Criativas.

Como já tinha o desejo de criar algum tema musical para Babel, decidi construir, junto com o autor da trilha, duas músicas para serem interpretadas pela personagem. A primeira é um estilo de marchinha em que ela se apresenta. O texto é de minha autoria e a melodia foi sendo desenvolvida por meio de improvisação no estúdio de Luciano Bahia. Ela inicia a música com a frase “nasci na Paralela”. A avenida Paralela é uma das vias de acesso mais usadas no deslocamento entre Salvador e Arembepe, onde morei enquanto fazia o doutorado.

⁶¹ Figura lendária na cultura africana, associada à aranha, tecedora de histórias, conhecida como a criadora das histórias do mundo. Na mitologia grega corresponde a Aracne, a aranha tecedora. Disponível em: <www.okitalange.com.br/jeje_vodum_itans_anansi.htm>. Acesso em: 30 nov. 2014.

Por isso Babel inicia a sua apresentação dizendo que nasceu na Paralela. O restante da letra (vide texto encenado p. XX) expressa temáticas que estão presentes na tese, como o caos como metodologia, a fenomenologia e a desconstrução, a dúvida de Hamlet etc.

Depois do canto de apresentação, segue-se um momento em que a fala de Babel é improvisada. Ela vai até a mala, onde antes estavam os livros, e pega uma série de fichas e começa a ler fragmentos do que está escrito, e outra vez traz várias temáticas que são discutidas ao longo da tese, chegando até a problemática da histeria, expondo os seus argumentos no caminho oposto ao de Filosofoeu. Ela confessa seu desejo “histérico” de que o útero se desloque para a sua cabeça e assim possa parir uma tese. Na sequência da cena, quando começa a dizer que está sentindo que algo se move em seu corpo, entra o áudio da segunda música de Babel, agora um estilo entre o *funk* e o *hip hop*, que tem início com a frase: “Quer fazer um doutorado, arranje um problema”. Construída no mesmo caminho que a marchinha, essa música teve que ser cortada porque ficou inicialmente muito longa. Ainda assim ocupa mais de três minutos da cena e a ação é a do “parto da tese”. A comicidade da cena se revela pelo contraste entre a vulgaridade do estilo musical e da dança que ele sugere e a seriedade do assunto, ligado ao conteúdo teórico da tese. Um exemplo que ilustra esse contraste está na frase: “Como é o nome da criança? É PhD. Vai PhD, tá na hora de nascer.”

A ESTRUTURA DE ULTERIDADE DO CORPO LANÇA-SE PARA A FRENTE

Durante toda a encenação, ouvem-se, entre uma cena e outra, as gotas que vão se acumulando em número. Depois do parto de Babel, são ouvidas oito gotas. Em seguida, começa a ser projetada no fundo do palco uma edição de imagens de cenas das Imersões Criativas. Depois de uns dois minutos de projeção no silêncio, ouve-se o texto final da peça e, durante esse áudio surge a personagem com máscara de espelho (ver imagem no vídeo). Essa composição foi desenvolvida como uma espécie de imagem síntese de *Ulteridades*. O processo de evolução dessa máscara já foi mencionado na sétima Imersão Criativa.

O último texto citado na dramaturgia da encenação foi encontrado no percurso, quando fazia mais uma busca pelo sentido da palavra *Ulteridades*. Essa palavra, inventada por mim desde o tempo do mestrado, adotei como imagem para dar título a uma nova EncenaçãoTese. Após este ato intuitivo, busquei se a mesma já existia em consulta a vários dicionários e

também na internet. Até que, pela minha persistência, em 2011, me deparei na internet com a palavra “ulteridade” numa citação do livro *Arte*, do filósofo italiano Dino Formaggio. Mais um episódio de sincronicidade, uma vez que o conteúdo deste texto conecta-se com vários aspectos abordados na tese, como o campo espaço-temporal da percepção, a relação com o outro, a impermanência, o experimentalismo científico etc. Ainda assim, o interesse pelo texto é principalmente pelas imagens evocadas, como nas suas frases finais: “Por isso não existe qualquer espectador desinteressado. Nem existe um conhecedor puro visto que perceber é já práxis. É ação do corpo no mundo.”

Em muitas das Imersões Criativas, quando traduzia em poucas palavras o que era a pesquisa, dizia sempre que buscava me situar nesse entre-lugar: o “buraco negro”, abismo do palco, Torre de Babel, academia, onde há trânsito de muitos saberes, sem que haja um saber absoluto; as várias linhas ou correntes de pensamento se confrontam, se confundem, se desafiam ou se estruturam em diferentes texturas e tessituras, gerando mais perguntas que respostas, perpetuando a sede de conhecimento tanto a do artista da cena, que usa o seu próprio corpo como meio de apropriação do saber, como daquele que teoriza sobre o acontecimento. Nesse fluxo espaço-temporal prolixo, sempre me reconheço nas tergiversações das “ulteridades”, lugar onde nada e tudo foi possível, ou seja, no tempo da cena ainda podemos inventar um minuto a mais.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS



Concluo essa EncenaçãoTese como alguém que para em uma estação para tomar um café, ir ao banheiro, comprar uma água, sabendo que há muita estrada a ser percorrida ainda. Um processo criativo não acaba e, mesmo tendo sido fixado na escrita desta pesquisa, o percurso de *Ulteridades* continua. Qualquer “outro” passageiro poderá desviar o curso da história e trazer um outro jeito de olhar o mundo. Esses desvios fazem parte desse tipo de trilha que é aberta no ato do percurso. Como naquele jogo em que uma pedrinha é atirada em paralelo à água e propaga uma sequência de ondas, que vão se abrindo a cada novo contato da pedrinha com a água até ela finalmente mergulhar e virar fundo de rio. Como essa pedrinha, atirei-me nessa aventura e fiz o meu caminho aos saltos, mergulhos, ondas, buracos, idas e voltas, revoltas, retornos, desassossegos, sempre reconfigurada em meus próprios reflexos. Em cena e em texto deste rito de passagem, cumpro meu ritual que se refere tanto ao exercício de aprofundamento teórico, necessário para a aquisição de um grau acadêmico, como àquele que se inicia a cada nova composição de personagem, para revelar esses “outros” que se configuram em permanente renovação. Essa operação poética é constante no ato de se fazer outro do ator.

Nessa EncenaçãoTese surgiram as personagens Filosofoeu e Babel. Elas evoluem e se fortalecem no contato com os espectadores. Neste sentido, nunca estiveram finalizadas, nem estarão, porque ambas nasceram do improviso e nele sobrevivem. Essa forma, intencionalmente inacabada, me permitirá, inclusive, aprimorar a composição corporal/vocal das personagens citadas, em futuras temporadas ou mesmo em aparições mais pontuais, como em eventos acadêmicos ou artísticos.

Após ter realizado a temporada de *Ulteridades* de 2014, já com seu texto dramaturgico elaborado e fixado, voltei a apresentar fragmentos da peça, como um exemplo da pesquisa artístico/acadêmica no Brasil, na segunda edição da Semana Internacional da Escola de Artes da Universidade Metropolitana Manchester –Inglaterra, em fevereiro de 2015. Foram utilizados alguns *slides* para apresentação da pesquisa, mas o ponto forte do evento foi a mediação com os espectadores feita pelas personagens Filosofoeu e Babel. Embora contasse mais uma vez com o apoio de Patrick Campbell como tradutor, houve momentos em que a comunicação das personagens com os espectadores foi direta em inglês ou nas línguas de Babel. O discurso das mesmas manteve-se fiel aos conteúdos apresentados na EncenaçãoTese, mas com adaptações para as circunstâncias do evento. A audiência era formada por professores e pesquisadores estrangeiros que, depois da performance, demonstraram grande interesse pela pesquisa, contribuíram com observações sobre o trabalho, trazendo várias questões a respeito da especificidade da pesquisa acadêmica em teatro. De certa forma, para mim, esse foi um sinal de confirmação do caminho metodológico escolhido. (ref. em DVD).

Além das aquisições como artista da cena, neste processo, assinalo importantes resultados no que diz respeito à minha área de atuação também como professora. Por exemplo, a experiência desenvolvida na convivência com jovens artistas de outras nacionalidades e a excelente recepção que eles tiveram do meu trabalho, tanto como atriz quanto como professora, nas nossas práticas compartilhadas. Outro aspecto positivo nessa experiência foi a criação de laços institucionais que serão fundamentais para a ampliação de intercâmbio entre artistas dos dois países.

Como atriz, nos anos de 1990, já havia participado de experiências no exterior, em três cidades do Marrocos e em Zurich, na Suíça. Também nesse período, fui duas vezes selecionada, pelo Goethe-Institut, para acompanhar um evento que acontece anualmente em Berlin-Alemanha, participando de dois períodos de quinze dias de *workshops* ministrados por convidados internacionais, um em 1992 e outro em 1994. Também em 1994, participei por

três meses, como assistente observadora, no Theater an der Ruhr, na Alemanha, acompanhando uma montagem do diretor italiano Roberto Ciulli, em uma adaptação da obra de Henrik Ibsen, chamada “A casa de Ibsen”. As minhas experiências na Alemanha foram subvencionados pelo Goethe-Institut.

Agora, com o estágio doutoral na Inglaterra viabilizado pela bolsa sanduíche da CAPES para essa pesquisa, pela primeira vez vivi uma experiência acadêmica internacional na Inglaterra, em Northampton, depois se estendendo para Manchester. Nessas oportunidades, pude constatar o quanto a nossa experiência com abordagens metodológicas, priorizando a prática nas pesquisas em arte, têm a contribuir, nesses espaços de intercâmbio entre essas conceituadas universidades do Brasil e da Inglaterra, abrindo caminhos para que outros alunos pesquisadores se aventurem em experiências semelhantes. Tive a chance de trabalhar em vários laboratórios, convidando artistas locais e também de outras nacionalidades, em sessões de improvisação para livre expressão, com profissionais da dança, do teatro e da performance. Além disso, fiz parte de dois *workshops* de trabalho corporal vocal, um com Margareth Pikes, que trabalha com o método Roy Hart⁶², em uma semana de retiro em *Montpelieur*, na França; e outro, com Jorge Parente, discípulo de Zygumnt Molik, ator fundador do Teatro Laboratório de Grotowski, em trinta horas de *workshops* em Londres. Esses dois trabalhos atualizam também o meu repertório como professora da área de expressão vocal, o que une as minhas atividades como artista, docente e pesquisadora.

O aprendizado pela experiência de estar em cena continua e continuará em aberto. Assim como deixei espaço para improvisações e conversa com os espectadores durante a temporada já realizada, ainda me surgem repercussões, reverberações deste cristal multifacetado. Por exemplo, na última cena de *Ulteridades*, há duas referências ainda não reveladas até agora, mas que têm uma relação estreita, tanto com a temática desta pesquisa, quanto com a minha existência como atriz e como pessoa. São duas imagens criadas pelo escritor argentino Jorge Luiz Borges. A primeira imagem é a do *O Aleph*⁶³ que, no conto homônimo do autor, é um ponto no interior de uma residência argentina, onde se pode ter a visão do universo em todos os tempos e espaços. *Aleph* é também uma referência ao infinito, à primeira letra da cabala, que contém todas as outras letras. Na fala de um dos *Alephs*,

⁶² Método desenvolvido pelo ator sul-africano Roy Hurt, discípulo do alemão Alfred Wolfsohn. Os seguidores desse mestre da pesquisa vocal mantêm um centro de pesquisa na França.

⁶³ Li o conto *O Aleph* em 1985, quando me preparava para atuar em *A Caverna*, texto de Walter Smetak. As personagens desse texto eram identificadas como *Alephs*.

personagem da dramaturgia de Smetak, interpretada por mim, é dito: “Sou o primeiro do alfabeto e carrego todos os outros comigo. Eu sou o primeiro e o último. Me vem um pensamento estranho de que eu sou todos e todos estão em mim.”⁶⁴. Reconheço em “O Outro, A personagem de Máscara” de *Ulteridades*, uma aproximação com a imagem apresentada no texto de Smetak e na sua representação, pois com o espelho em lugar de rosto, também se pode enxergar o abismo, a infinitude, a incompletude e a superposição. Pelo olhar dos espectadores, a máscara do espelho foi vista como um buraco, um útero, um lago, um monstro, um lugar sem tempo, um entre-lugar.



A outra referência borgeana que assimilei nesse processo foi *O Squonk (Lacrimacorpus dissolvens)* uma das figuras encontradas em *O livro dos seres imaginários*. Ele é apresentado como o mais infeliz de todos os animais, que se derrete em lágrimas quando o carregam em um saco. A água que saiu da mala, na oitava Imersão, fez-me lembrar o *Squonk*. Minha memória não resgatou essa imagem nas primeiras vezes em que vi as gravações em vídeo, ela emergiu misturando-se às minhas próprias lágrimas que foram escorrendo por esse percurso. Muitas vezes, durante a escrita dessa tese, me senti como esse bicho que se dissolve em

⁶⁴ Esse trecho foi um dos selecionados para *Umbigüidades*. É o texto da primeira cena da peça e pode ser encontrado na minha dissertação – como já foi dito – disponível na Biblioteca da Escola de Teatro da UFBA.

lágrimas quando é aprisionado. Chorei muito, como é próprio da minha natureza aquosa, líquida. Isso me leva de volta a, exatamente quando ele diz no seu poema O espelho: “Quando eu estiver morto, copiarás outro e depois outro, e outro, e outro, e outro...” (BORGES, 2015)

Até a próxima rodoviária eu devo encontrar ainda muitos “outros” passageiros com suas histórias e suas bagagens. Na minha bagagem, levo o relógio, o caleidoscópio, o sino, a corda, o banco, os livros, as malas e os espelhos percorridos. Sigo com a esperança de ter embarcado também o leitor/espectador nessa viagem.

REFERÊNCIAS

ABRAM, David, **The spell of the sensuous: perception and language in a more-than-human world**. EUA: Vintage Books. 1996.

ASSIS, Machado de. **Contos escolhidos**. 9. ed. São Paulo: Martin Claret, 2009.

AZEVÊDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martin Fontes, 1989.

_____. **O direito de sonhar**. São Paulo: DIFEL, 1986.

BAGNO, Marcos. **Preconceito linguístico: o que é, como se faz**. São Paulo: Edições Loyola, 2008.

BARBA, Eugênio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BARBA, Eugênio. **Além das ilhas flutuantes**. Campinas: Editora Unicamp, 1991.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BERGEN, Doris; FROMBERG, Doris Pronin (Eds.). **Play from birth to twelve: contexts, perspectives and meanings**. Oxon: Routledge, 2006.

BORGES, Jorge Luís. **O Aleph**. São Paulo: Globo, 2001.

_____. **Obras completas**. Vol II. São Paulo: Globo, 2005.

_____. **O ouro dos tigres**. Arquivo em Pdf. Disponível em: <<http://pt.slideshare.net/mackenzista2/jorgeluisborges-ourodostigres120112131638phpapp01-31778015>>. Acesso em: 18 mai. 2015.

_____. **Sete noites**. São Paulo: Max Limonad, 1983.

BORGES, Jorge Luís; GUERRERO, Margarita. **O livro dos seres imaginários**. 8. ed. São Paulo: Globo, 2000.

BRANCO, Lúcia Castello (organização). **A Tarefa do Tradutor, de Walter Benjamin**. Quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAMPO, Giuliano; MOLIK, Zygmunt. **Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski**. São Paulo: É Realizações, 2012.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COELHO, Paula Alves Barbosa. **A Alteridade em Grotowski: uma metafísica da responsabilidade**. 2009. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/territorios/Paula%20Alves%20Barbosa%20Coelho%20-20A%20Alteridade%20em%20Grotowski%20uma%20metafisica%20da%20responsabilidade.pdf>>. Acesso em: 23 nov. 2012.

DANTAS, Cristina. **Iami Rebouças: flor que eclode no palco**. 2011. Disponível em: <www.maisbahia.com.br>. Acesso em: 11 dez. 2011.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Torres de Babel**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante**. São Paulo: Escala, 2006.

DUVIGNAUD, Jean. **Sociologia do comediante**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1972.

FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo movimento**. São Paulo: Summus, 1987.

FREIRE, Iami Rebouças. **Umbigüidades**: reflexões sobre a encenação de uma pesquisa vocal para o teatro. 2001. Dissertação de Mestrado. PPGAC – Universidade Federal da Bahia, Salvador – BA.

FREITAS, Wanderley Barbosa de. **As teorias do caos e da complexidade na gestão estratégica**. 2005. Dissertação de mestrado. Universidade Municipal de São Caetano do Sul, São Caetano do Sul – SP. Disponível em: <http://www.uscs.edu.br/posstricto/administracao/dissertacoes/2005/wanderley_barbosa_de_freitas/dissertacao_wanderley.pdf>. Acesso em: 13 jul. 2013.

FUSCHINI, L., JONES, S., KERSHAW, B. & PICCINI, A. (Eds) **Practice-as-Research: In Performance and Screen**. Oxon: Routledge, 2009.

GALENO, Alex. **Artaud**: a revolta de um anjo terrível. Porto Alegre: *Sulinas*, 2005.

HAMAT, Ana Flávia. Publicação [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <ulteridades@gmail.com> em 23 abr. 2012.

HELIODORA, B. **Falando de Shakespeare**. São Paulo: Perspectiva, 1998

JUNG, Carl Gustav. **Memórias, Sonhos, Reflexões**. Trad. Dora Ferreira da Silva. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

LACAN, Jacques. **Escritos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

LAROUSSE. **Grande Enciclopédia Larousse**. São Paulo: Nova Critical, 1998.

LARROSA, Jorge Bondía. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. In: **Leituras Seme, Revista Brasileira de Educação**. I Seminário Internacional de Educação. Campinas, 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. **O teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós**. Petrópolis: Vozes, 2010.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou O livro dos prazeres**. 19. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.

MENDES, Cleise Furtado. **O cruel aprendiz**. Salvador: EPP, 2009.

MOSÉ, Viviane. **O homem que sabe**: do homo sapiens à crise da razão. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.

MOTA, Pedro. **De Husserl a Merleau-Ponty e Mikel Dufrenve**: fenomenologia e estética – reflexão crítica. Porto Alegre: Edições Ecopy, 2006.

NAVAS, Cassia; ISACSSON, Marta; FERNANDES, Silvia (Org.). **Ensaio em cena**. Salvador, ABRACE, Brasília DF: CNPQ, 2010.

NELSON, Robin. **Practice as research in the arts**: principles, protocols, pedagogies, resistances. England: Palgrave Macmillan, 2013.

NICOLA, Ubaldo. **Antologia ilustrada de Filosofia**: das origens à idade moderna. São Paulo: Globo, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **A genealogia da moral**. Petrópolis: Vozes, 2011.

_____. **Humano, Demasiadamente Humano II**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. **Estética**: Teoria da formatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PICASSO, Pablo. **O desejo pego pelo rabo**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

PIERI, Paolo Francesco. **Dicionário Jungiano**. São Paulo: Paulus, 2002.

RANGEL, Sonia Lúcia. **A máscara expandida**: um devir poético na interface visualidade-teatralidade. **Repertório**, Salvador, nº 19, p. 199-204, 2012. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/6883/4738>>. Acesso em: 03 mar. 2015.

_____. **CasaTempo**: poemas e desenhos. Salvador: Solisluna, 2005.

_____. **Olho desarmado**: objeto poético e trajeto criativo. Salvador: Solisluna, 2009.

_____. **Processos de criação**: atividade de fronteira. 2006. Disponível em: <kinokaos.net/tefc/geral20061/pdf/srangel.pdf>. Acesso em: 15 mar. 2015.

REMENSCHNEIDER, Fabio. **Da histeria para além dos sonhos**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

ROSA, Guimarães. **Primeiras estórias**, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1987.

_____. **A linguagem da encenação teatral**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

ROUDINESCO, Elisabeth; PLON, Michel (Org.). **Dicionário de Psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

_____. **Hamleto**. São Paulo: Ediouro, n/c.

SCHOPENHAUER, Arthur. **A arte de escrever**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2010.

_____. **Como vencer um debate sem precisar ter razão**: em 30 estratégias. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. **Fragments para a história da Filosofia**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

_____. **Minha vida na arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STEWART, Ian. **Em busca do infinito**: uma história da matemática dos primeiros números à teoria do caos. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

TAKEDA, Cristiane Layher. **O cotidiano de uma lenda**: cartas do teatro de arte de Moscou. São Paulo: Perspectiva/Fapesp, 2003.

VIEIRA, Ernesto José. **Teoria do caos**: um estudo sobre controle de rupturas em mercados altamente competitivos. Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências Empresariais/Administração, FUMEC, Belo Horizonte. Disponível em: http://www.fumec.br/anexos/cursos/mestrado/dissertacoes/completa/ernesto_jose_vieira.pdf>. Acesso em: 25 nov. 2013.

VILLIERS, André. **La psicologia del comediante**. Buenos Aires: Libreria Hachette, 1955.

ANEXOS

(em ordem cronológica dos acontecimentos)

- 1 Diploma Douto do ABC
- 2 Conversa com a plateia – foto João Marcos
- 3 Arte de uma espectadora – primeira Imersão Criativa
- 4 Site Mais Bahia – artigo de Cristina Dantas: Flor que eclode no palco
- 5 Texto Luciana Vasconcelos – veiculado em mídias sociais
- 6 Network Symposium – Psyque in the Arts Research
- 7 Convite para a oitava Imersão Criativa
- 8 Convite para o ensaio aberto
- 9 Cartaz da peça
- 10 Programa da peça – poema de Sonia Rangel
- 11 Matéria de divulgação da peça – jornal “A Tarde” por Eduarda Uzêda
- 12 Programa do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia – 2014
- 13 Agenda Arte e Cultural Ufba – Crise das artes da UFBA?
- 14 Fotos das Imersões Criativas
- 15 Depoimentos de espectadores no Brasil (Salvador)
- 16 Depoimentos de espectadores na Inglaterra (Northampton, London)

ANEXO 1 – Diploma Doutor do ABC

J A R D I M I D E
I N F Â N C I A “ S . P I O X ”

O Instituto «Madre Savina Petrilli» confere ao aluno

Tami Rebouças Freire

o Diploma de

DOCTOR DO ABC

Anna Bernadette Leite
PROFESSORA

Luiza da Silva Leal
DIRETORA

ITAPETINGA – (BA.) 27 DE *setembro* DE 19*64*

ANEXO 2 - Conversa com a plateia – foto João Marcos



ANEXO 3 - Arte de uma espectadora – primeira Imersão Criativa



Fotos e montagem feita pela espectadora Isabela Sangiorgi, 12 anos, na primeira Imersão Criativa, para um trabalho escolar cujo tema era – “Conflito”.

Iami Rebouças: Flor que eclode no palco

Publicado em Sexta, 11 Novembro 2011 17:29



A atriz Iami Robouças apresentou, no dia 08 de novembro de 2011, no Teatro do Goethe-Institut, em Salvador, o resultado da primeira etapa prática do processo de criação da sua "tese-espetáculo" ULTERIDADES. A referida experiência teatral faz parte da pesquisa que desenvolve no âmbito do seu doutorado em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia. Essa benfazeja apresentação comemorou seus 30 anos de carreira e contou com seletos e privilegiados espectadores-convidados. Descreverei o que vi e senti, com um olhar e um coração de atriz, sem as especulações teórico-filosóficas que uma tese de doutorado demanda.

Nós, espectadores-convidados, fomos recebidos em sua anti-sala/ *foyer do teatro*, envolvidos pela delicadeza que lhe cabe como artista, com a oferta de uma simples e não menos sofisticada degustação. Depois, fomos gentilmente recepcionados na porta do teatro com um texto de boas vindas e a informação de que poderíamos escolher um "kit-espectador", este era composto por um espelho e um fragmento de uma escrita, compilada de autores diversos. Na face do espelho de alguns tinha um papel em branco colado no centro e na face de outros algumas frases inscritas. Prontamente essa "intervenção" já nos colocou no desconforto do "vazio". E agora? Pra que "serve" isso? Tem algum "sentido"? Qual a "utilidade" disso? Aleatoriamente peguei um cuja face havia um papel em branco.

Enquanto nos acomodávamos nas poltronas, "paradoxalmente" confortáveis, Iami nos falava do que seria sua proposta cênica, nos conduzindo para o "abismo" do "não-sentido", indo na contramão das narrativas convencionais, expondo seus "desvarios" e expondo-se por meio da confissão das suas angústias e da maior delas, estar num palco como atriz sem um texto preparado, na aflição da ausência de uma "personagem", no "buraco da cena" recheado de "significantes", aparentemente sem "significado", mas que em sua vacuidade possuía todos os "sentidos" possíveis. Ela se "jogou" e "jogou" com o imprevisto do improvisado. Não é fácil! Porém, a sua experiência de 30 anos no palco nos presenteou com a insólita "flor". O conceito de "flor" é altamente subjetivo e vem do teatro oriental. No livro de Sakae Giroux, "Zeami: Cena e Pensamento Nô", no qual se registra a experiência e o pensamento de um dos mais importantes atores e diretores japoneses, especificamente do Teatro Nô, o Sr. Zeami MotoKiyo, encontramos algumas

definições, não menos subjetivas, para a palavra: “a *flor* é a imagem do Belo”; “a *flor* se encontra na disposição do espírito; a *semente* deve ser o ofício”; “a *flor* nasce da técnica”; e finalizando “o Belo da *flor* que se reflete nos olhos do público e a alma da *flor* que nasce do sentimento do ator, formam o verso e o reverso de uma mesma *flor*, que se misturam sutilmente, refletindo a complexidade deste termo”.

Iami também nos deu total liberdade de escolha para sairmos do teatro durante a apresentação. O teatro era a sua “casa”, os espectadores seus “amigos”, portanto um “lugar íntimo”, sem as habituais regras de conveniência e decoro do teatro “tradicional ocidental”. No entanto, percebi certo constrangimento de alguns espectadores para dar vazão aos seus instintos e vontades, talvez devido à disposição espacial do teatro ainda se pautar na divisão distanciada entre o palco e a plateia.

A iluminação era a própria luz de “ensaio” do teatro, “nua e crua”, e o chão do palco estava “adornado” com objetos variados. Se a minha memória não falhar, são eles: fotos de sua carreira, dois pares de sapato, um feminino e um masculino, algo similar a uma burca, uma peruca, uma corda, um banquinho, livros diversos, dois batons, trechos de textos escritos em cartolinas espalhados, pedaços de papel, ou seja, fragmentos da sua vida e da sua história artística, além de objetos outros, improvisados, que ela encontrou no teatro quando chegou. Todos os artefatos iam surgindo na cena na medida em que ela se relacionava com eles e, conseqüentemente, ganhavam algum sentido para nós. No entanto, paradoxalmente, também iam sendo esquecidos uma vez que ela os deixava de lado para “jogar” com outros.

Iami começou ansiosa, frágil, questionando a si mesma nessa aventura, numa demonstração de total honestidade cênica para com o público. De repente, voltou-se para o fundo do palco, subiu em um banquinho, colocou alguns livros em sua cabeça e, logo depois, ouvimos a sua própria voz, *em off*, gravada, questionar o sentido disso tudo. Questionar o sentido da sua tese, da sua carreira, dos seus pensamentos filosóficos, do duelo entre a escrita cênica, “da cena”, e a escrita textual, “do papel”, e, sobretudo, da sua vida. Enquanto ela ouvia o texto sendo dito, tentava equilibrar uma série de livros em sua cabeça, mostrando-se absurdamente ainda mais frágil. Humana, demasiadamente humana. Em sua fortuna cênica, Iami ouvia o texto gravado e se deixava levar por suas ações espontâneas no palco, transitando entre a “dor” e o “humor”. Totalmente habitada no tempo presente. No “aqui e agora”. Segundo suas próprias palavras, nada havia sido preparado para a cena. Ela se expunha à possibilidade do erro, do lapso, da queda. Quando a “fita” acabou, ela continuou a improvisar com ações e textos que aparentemente não tinham a lógica da razão, mas que nos convidava insistentemente a pensar nas nossas amarras, nas nossas resistências, nas opressões de toda ordem, ditaduras do outro, seja da linguagem, seja de uma instituição, seja de um pai, seja de um “alguém” qualquer, seja até de nós sobre nós mesmos, ditaduras que nos impedem de sermos humanos. Para ela, não havia pretensão com o preciosismo estético. Nem com a “virtuose”, em sua face negativa. E sim em gozar com o “Zeitgeist”, o espírito do tempo da nossa época.

Ao final, sem o costumeiro “happy end” ou “gran finale”, sutilmente convidou-nos ao diálogo e, mais uma vez, à reflexão sobre a sua corajosa experiência. Talvez vocês estejam se perguntando o que eu fiz com meu “kit-espectador”. Bom, isso importa apenas a mim. De qualquer forma, respondo com um trecho do artista francês Antonin Artaud, em seu livro “O teatro e seu duplo”: “(...) quando pronunciamos a palavra vida deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de frágil e turbulento núcleo no qual as formas não tocam. E se ainda existe algo de infernal e de verdadeiramente maldito nestes tempos, trata-se desse demorar-se artístico sobre as formas ao invés de ser como os supliciados que se queimam e que fazem signos em suas fogueiras.”

ANEXO 5 - Texto Luciana Vasconcelos – veiculado em mídias sociais

Com a palavra, o espectador:

ULTERIDADES

Iami abre os braços e mergulha no abismo da cena. Começa a perigosa aventura de misturar vida e arte. À sua volta, a arena-espelho é convidada a mergulhar junto, para isso pequenos dispositivos são ofertados. Objetos ritualísticos ou instrumentos de vôo? Cada um sabe do que precisa...

O auto-imposto desafio começa na busca do equilíbrio. Literalmente, vida e arte bambeiam sob o peso da academia. Encarapitada em um banquinho Iami tenta equilibrar vários livros sobre a cabeça. Como combinar altas filosofias com o circo? Sim, é circo! E a arena ri, nervosa, torcendo pela queda da palhaça.

O picadeiro-espelho é o palco nu, infinito e, ao mesmo tempo, totalmente repleto com sua presença e seus objetos, espalhados desordenadamente. No meio desse aparente caos, uma corda delimita uma pequena área que tem como centro um cartesiano e frágil retângulo de papel amarelo. O pequeno quadrado da racionalidade, dentro do círculo zen das possibilidades, loucuras. Um palco ou um ringue? Será ali que vamos presenciar um exercício sublime de masoquismo: a luta das duas Iamis, ego e superego, duros oponentes, cada qual com suas razões... chegará uma terceira Iami para apaziguar as jaguatiricas? E o coliseu-espelho, ao final dará seu veredicto, *tumbs up or down*.

Em outro espelho, a sedutora Babel balbucia línguas estrangeiras, seu objetivo? Seduzir o mundo, claro! Babel nasceu para ser entendida por todos, para agradar a todos, para ser amada por todo mundo. Alemães, espanhóis, ingleses, italianos, gregos e baianos, todos são alvo de sua língua sedutora.

Angústia e Ansiedade também estavam no picadeiro e o relógio em cena nos lembrava delas a cada minuto. E, em tão pouco espaço de tempo, vida e arte se entrelaçaram, se abraçaram, se agarraram para não mais soltar. E agora? Como ir para casa se a vida ficou lá, no palco?

Luciana Vasconcelos é arquiteta e produtora cultural.

ANEXO 6 - Network Symposium – Psyche in the Arts Research



**Creative Encounters:
Arts as Culture / Arts as Therapy?**

**Psyche in the Arts Research
Network Symposium
Wednesday 3rd July 2013**

The University of Northampton
School of the Arts
Avenue Campus

St. George's Avenue
Northampton NN2 6JD
9.30am-5pm

Themes


Throughout his life, Jung's experiences of art making clearly had a significant influence on the development of his psychology. The tensions between creative imagination and scientific procedure were central to his work as he sought to develop an effective method by which to help alleviate the psychological problems of his patients in therapy.

Taking this 'tension' as a creative encounter in itself, the symposium will aim to critically examine the perceived relationship between art *as* therapy and art *as* culture. It will take as its starting point the proposition that all artistic expression, when viewed from a psychological perspective, contains both personal and transpersonal imagery and expression, mediated by the specific qualities inherent within its material, form and content.

As cultural expression, emphasis is on the collective, where art making and its appreciation centers on cultural values and needs — engaging both viewer and artist in an imaginative relationship reflecting shared, culturally situated and experienced, exigencies and values.

As therapeutic expression, emphasis is on the personal, the psychological condition of the individual. Here art, and its imaginative lining, assists in developing spiritual and emotional wellbeing and/or resolving psychological trauma.

Issues concerning both art and therapy therefore raise important questions:

- Is this separation between the personal and the collective so clearly defined in terms of the aims and objectives of each?
 - Are these two contexts to art making mutually incompatible?
 - What factors, within both contexts, are common to both?
 - Where does art begin and therapy depart — and visa versa?
 - How might mental health issues and art appreciation impact on attitudes towards aesthetic / cultural values in general?
 - What determines 'good' art and 'bad' therapy — and visa versa?
- 

Symposium Agenda

9.30-10am: Coffee and Registration

10 – 10.45am: Keynote Speaker

Margaret Pikes, Roy Hart Theatre (France/Germany)

“The Inner Artist – Personal Reflections on Roy Hart’s Voice Work”

10.45 – 11.15am: Keynote Q&A

11.15 – 12.15pm: First Panel

Prof. Jane Bacon, University of Chichester (UK)

“The Embodiment of Spirit: Authentic Movement and arts making”

Dr. Michael Evans, University of Northampton (UK)

“Process Painting as Psychic Defence or Meta-Therapy?”

Dr. David Parker, University of Northampton (UK)

“Painting as Process: Image and Imagination as Therapy in Culture”

12.15 – 12.45pm: Panel Q&A

12.45 – 1.30pm: Lunch

1.30 – 2.30pm: Second Panel

Dr. Rachel Karafistan, COSmino Theatre (Germany)

“Learning from the Shaman”

Iami Rebouças Freire, Federal University of Bahia (Brazil)

“*Uterities* - Alterity, Uterus, Ulterior: A specular methodological approach to devising performance based on the actor-spectator/character-persona-person dialectic”

Dr. Patrick Campbell, University of Northampton (UK)

“Tracing the Transcendent Function in Post-Grotowskian Theatre”

2.30 – 3pm: Panel Q&A

3 – 3.30pm: Coffee

3.30 – 4.10pm: Third Panel

Dr. Natalie Pilard, University of Aberdeen (Scotland, UK)

“Between cultural and psychological art : Art Brut through the example of Giselle's automatic drawings “*Femmes-objets*””

Stephanie Spindler, Contemporary Artist (UK)

“The Search for Meaning: exploring the common denominators between art and therapy”

4.10-4.30pm: Panel Q&A

4.30-5pm: Concluding remarks

Psyche in the Arts Research Network

"by actively attending to the inner imagery one is giving life to the Self"
(C. G. Jung, 1931, CW16, paragraph 106)

Psyche in the Arts Research Network (PARN) exists as a forum for critical debate, sharing and interrogation of 'depth experience' and arts/performance practice and research. It will be of interest to Jungians, arts and performance practitioners/scholars and all those interested in what we could call the most profound and meaningful aspects of arts practice. We aim to engage in and develop new modes of speaking and theorising from the experience of psyche and the processes of creation.

Psyche in the Arts Research Network was founded by three academics/practitioners from The University of Northampton, Prof. Jane Bacon (movement/video), Dr David Parker (painter) and Dr Michael Evans (painter), in the hopes of inspiring debate and exchange in and beyond the academy on the inter-relationships between arts

Booking and Accommodation

Attendance at the symposium is FREE, however spaces are limited and must be booked in advance by contacting Dr. Patrick Campbell at:
Patrick.Campbell@northampton.ac.uk.

There is a range of accommodation available in Northampton. There are some options listed below otherwise please visit the following website:
www.northamptonshire2013.com/accommodation

The Langham Hotel

Conveniently situated a short walk from the town centre, this hotel is minutes from the town's mainline railway station and within easy access of business and industrial estates.

Best Western Lime Trees Hotel

The charming appearance of the hotel's Georgian frontage and the mews courtyard at the rear are matched by the immaculate bedrooms, fine restaurant and cosy bar.

ANEXO 7 - Convite para a oitava Imersão Criativa

IAMI REBOUÇAS

Ulteridades

8ª imersão-processo
última antes da encenação

28 de Maio quarta-feira
Teatro do ICBA, 20 h
Corredor da Vitória

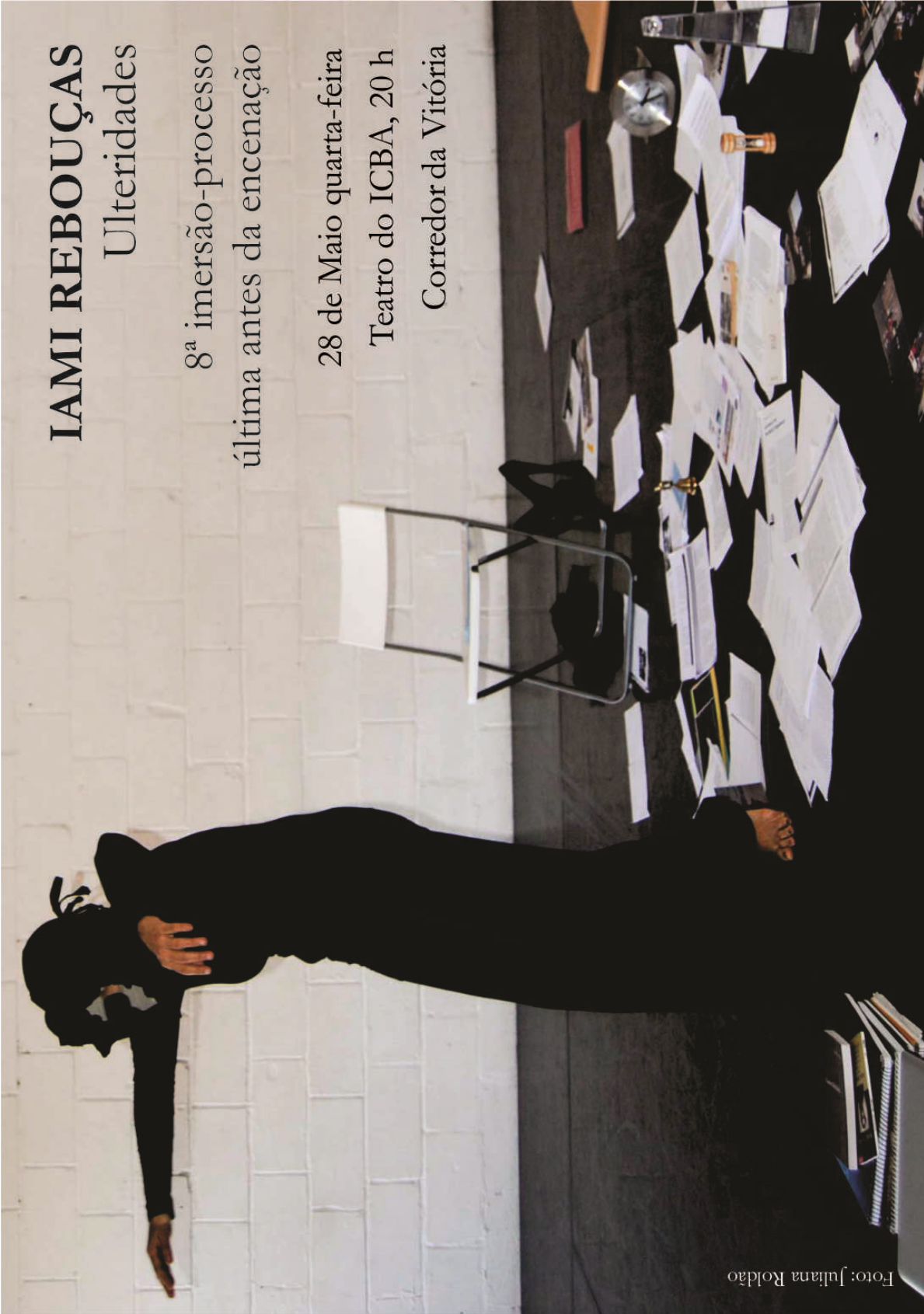
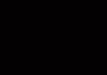
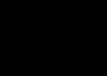


Foto: Juliana Roldão

Entrada franca



ANEXO 8 - Convite para o ensaio aberto

ENSAIO ABERTO DE ULTERIDADES

(ENCENAÇÃO DE UMA PESQUISA DE DOUTORADO

DOUTORANDA- Iami , ORIENTADORA – Sônia Rangel

-Ambas professoras da Escola de Teatro)

SABADO, 27 DE SETEMBO DE 2014 – 13 H - SALA 5

(aproximadamente 50 min – para quem se interessar tem uma conversa depois da apresentação).



Iami Rebouças em:
UTERIDADES

Teatro Gamboa Nova

Dias: 03 e 04; 10 e 11;

17 e 18 de outubro de 2014

sempre sextas e sábados às 20 h

encenação e atuação
Iami Rebouças
assistência
Enjolas Matos
Jandi Barreto
trilha sonora
Luciano Bahia
iluminação
Larissa Lacerda
fotografia
Zélia Uchoa
contrarregragem
Blenda Mello
edição de vídeo
Kenneth Kemp

Integra sua pesquisa no Doutorado
em Artes Cênicas PPGAC / ET-UFBA
Orientação Sonia Rangel



Iami Rebouças em:
ULTERIDADES

Teatro Gamboa Nova sempre sextas e sábados às 20 h

Dias: 03 e 04; 10 e 11; 17 e 18 de outubro de 2014



O QUE VI NO TEATRO ULTERIDADES DE BABELIAMI

Sonia Rangel

BABELI: suor
frio na espinha ossos quase
dor

LIAME: o insaber se comportar

AMBAS: fingida
sábia infantil
suposição da falha
a nos enganar

sempre falta completar
um fato
quando o outro projeta o meu
disfarce

justo o drama é sempre este

certo que a falta
ASLIGAVA: ao fundo

farto e duplo
o drama se derrama

furtiva que nem essa
passa-se no palco
a outra

peça embutida nessa
ABSOLUTA:
do teatro interior
plateia sempre lotada

dupla repercussão
MULTIPLICADA:
raro vigor de impro
visada cena
cópula instantânea

CENÁCULO
BABELIAMI: votiva
redenção trocada

ESPECTROESPECTADOR:
plateia deste ato
cúmplice Joelho-coxa
cheira saber
sopra sabor
anistiado ar
risada e silêncio
cúpula de espelho
em ubíquo olhar



Integra sua pesquisa no Doutorado
em Artes Cênicas PPGAC / ET-UFBA
Orientação Sonia Rangel

Agradecimentos: Ana Paula Feitosa,
Cyria Coentro, Daisy Andrade,
Frank Magalhães, Gordo Neto, Isolda Libório,
João Roldão, Luciana Vasconcelos,
Maria Menezes, Patrick Campbell,
Rino Carvalho, Rita Brandi, Sonia Rangel,
Yarasarrath Lyra, Yi Ying Wu, etc etc
e todos os espectadores cúmplices que
acompanharam a montagem...

encenação e atuação

Iami Rebouças

assistência

Enjolas Matos

Jandi Barreto

trilha sonora

Luciano Bahia

iluminação

Larissa Lacerda

fotografia

Zélia Uchoa

contrarregagem

Blenda Mello

edição de vídeo

Kenneth Kemp



CÊNICAS



Envie o texto ATCULT para o número 50010 e receba informações diárias sobre a agenda cultural. Disponível para as operadoras Claro, Oi, TIM e Vivo. R\$ 0,10+imp. por msg (1/dia).

LABIRINTO ESPETÁCULO ESTÁ EM CARTAZ NO SESC-SENAC PELOURINHO

Teatro

Abafabanca, Uma Delícia de Comédia

Textos adaptados de Miguel Falabella, Aninha Franco, Filinto Coelho, Luis Sérgio Ramos e do grupo, a Cia Baiana de Patifaria volta em cena com *Abafabanca, Uma Delícia de Comédia*, reúne esquetes irreverentes e críticas ao mundo moderno. Teatro Isba – Av. Oceânica, 2717, Ondina. (4009-3689) R\$ 50 e R\$ 25. Sáb dom, 20h. 16anos.

A Bunda de Simone

Nova produção do grupo Teatro Base, dirigida por Diego Pinheiro, discute artisticamente o direito da mulher ao próprio corpo. O título da montagem é uma referência à foto polêmica da filósofa francesa Simone de Beauvoir (1908-1986). Espaço Cultural da Barroquinha - Praça Castro Alves, Barroquinha. R\$ 20 e R\$ 10. Sex e sáb, às 20h. Dom, 19h.

Adão

[GRÁTIS]

Direção: Georgenes Isaac. Elenco: Chan Marçal, Heron Sena, Ricardo Andrade e Thiago Carvalho. Peça toma como partida a gênese cristã e aborda os momentos de solidão de Adão, antes do surgimento de Eva. Palacete das Artes - Rua da Graça, 284, Graça. Qui e sex, às 20h.

As Confrarias

[GRÁTIS]

Montagem da Companhia de Teatro da Ufba conta a história da ascensão e queda da família paulista Dias, em um painel histórico no qual vários nomes, personagens e elementos simbólicos, como a árvore e o relógio, reaparecem e se ressignificam ao longo de diferentes contextos econômicos, políticos e geográficos. Teatro Martim Gonçalves – R. Mal. Floriano, 396-518, Canela. Sex a dom, 19h30.

Labirinto

Espectáculo teatral idealizado e dirigido por Moacir Chaves. Primeira realizado junto à sua companhia de teatro, Alfândega 88, a peça traz textos do autor gaúcho José Joaquim de Campos Leão, e discute temas de cunho humano e social, como a liberdade sexual, o direito ao prazer e a emancipação feminina. O espetáculo integra a programação da 10ª Mostra Sesc de Artes – *Aldéia Pelourinho*. Teatro Sesc-Senac Pelourinho – Largo do Pelourinho, 19, Centro Histórico de Salvador. R\$ 20 e R\$ 10. Sáb, 19h30.

Lampião e Lancelote

Espectáculo músico-teatral retrata o encontro inusitado entre o cavaleiro medieval Lancelote, vivido por Marcos Domingo, e o cangaceiro Lampião, interpretado por Fábio Lago. Com direção de Debora Dubois, trilha e direção musical de Zeca Baleiro, o espetáculo foi adaptado a partir da obra homônima de Fernando Vilela. Av. Tancre-

CENA O espetáculo *Ulteridades*, que trata também sobre alteridade, está no Teatro Gamboa com a atriz Iami Rebouças

Reflexão humorada sobre o fazer artístico

EDUARDA UZÊDA

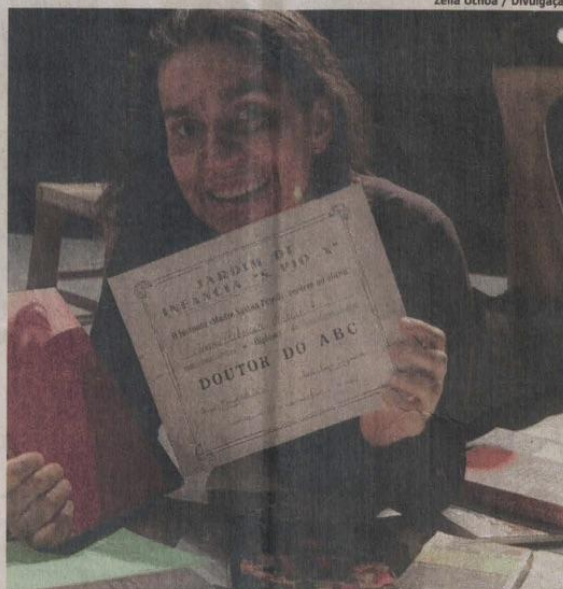
A atriz Iami Rebouças volta aos palcos baianos com o espetáculo *Ulteridades*, que está em cartaz no Teatro Gamboa, sempre às sextas e aos sábados, às 20 horas, até o próximo dia 18. Trata-se de solo bem humorado que reflete sobre o fazer artístico e integra projeto de doutorado da intérprete baiana.

Iami, que é destaque na cena local, já recebeu por duas vezes o Prêmio Braskem de Teatro na categoria de melhor atriz: em 1998, por *Mãe Coragem*, e em 2000, por *Umbigüidades*, encenação desenvolvida como parte de sua pesquisa de mestrado

“Neste espetáculo exponho o conflito entre a trajetória acadêmica e a artística, através da história de dois personagens candidatas a uma vaga para doutorado”, informa a intérprete.

Homem x mulher

Na trama, que reflete sobre alteridade, uma mulher e um homem entram em conflito. Enquanto o homem é misógino, a mulher, que tenta se comunicar em várias línguas, acredita na capacidade feminina” e na teoria pré-freudiana



Iami Rebouças e o diploma de doutora do curso de alfabetização

do útero que se move”, diz Iami. A montagem também aborda a questão de identidade e dos papéis sociais.

Iami, que já trabalhou com os diretores alemães Harald Weiss e Hans-Ulrich Becker, o italiano Pino de Buduo e o suíço-italiano Danieli Finzi Pasça, além do baiano Paulo Dourado, diz que o cenário é

minimalista e que há projeção de vídeo sobre sua trajetória artística. Em cinema, entre outros filmes, Iami atuou em *Central do Brasil*, de Walter Salles, e *Os Narradores de Javé*, de Lili Café.

ULTERIDADES/ SEX E SÁB, 20H/ ATÉ DIA 18/ TEATRO GAMBOA (3329-2418)/ LARGO DOS AFLITOS, 3, CENTRO /R\$ 20 E R\$ 10

ANEXO 12 – Programa do Festival Internacional de Artes Cênicas da Bahia – 2014



Teatro **25/10** | **26/10**
Gamboa Nova sáb • 16h | dom • 16h

Concepção, texto, direção, figurino, cenografia e atuação
 Iami Rebouças
 Trilha sonora
 Luciano Bahia
 Edição de vídeo
 Kenneth Kemp e Ying Wu
 Produção
 Iami Rebouças, Jandira Barreto e Blenda Mello
 Língua
 Português
 Duração
 1h

Foto: Zélia Uchôa

Ulteridades

Teatro
 Classificação etária
 16 anos

Iami Rebouças - BA

A atriz e suas máscaras: útero, alteridade, o que é ulterior. Em *Ulteridades*, Iami encena o tema da alteridade, a partir dos conflitos e paradoxos que emergem do encontro do acadêmico com o artístico. A encenação é parte da sua atual pesquisa no doutorado em Artes Cênicas na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e amplia a experiência solo de *Umbiguidades*, monólogo resultante do seu mestrado e no qual ela apresenta um mosaico das vozes de personagens criadas nos seus primeiros 20 anos de carreira. Agora, já como mais de 30 anos de profissão, ela leva para o palco o processo criativo e a imersão cênica como doutoranda.

Desde 1981, quando estreou na montagem de *Ubu Rei* (Alfred Jarry), resultado do III Curso Livre de Teatro do TCA, Iami vem construindo uma sólida carreira como uma das mais versáteis e talentosas atrizes baianas. Nas últimas três décadas, tem sido presença constante na cena teatral baiana, atuando com mais de 20 diretores em mais de 50 produções e conquistando reconhecimento nacional. Pelo seu vínculo com a academia, como professora da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Iami vem consolidando a sua carreira de atriz/pesquisadora. Recebeu duas vezes o Prêmio Braskem Teatro de melhor atriz: em 1998 (pela peça *Mãe Coragem*, de Bertolt Brecht) e em 2000 (pelo monólogo *Umbiguidades*).

#UlteridadesFIAC2014

Title
 Ulteridades
Director
 Iami Rebouças
Category
 Theatre
From
 Salvador/BA

The actress and her masks: the uterus, alterity, that which is ulterior. In *Ulterities*, Iami approaches the theme of alterity originated by the conflicts and the paradox that emerge from the relationship between the scholarly and the artistic. The play is part of her current doctoral research in performing arts at the Federal University of Bahia, following the solo experience *Umbiguidades*, a result of her master's thesis, in which she presented a patchwork of voices from the characters she had created during the first twenty years of her acting career. After 30 years working as an actress, she brings to the stage the creative process and artistic immersion as a doctoral student.

Devised, written, directed, costume and set design, performed by
 Iami Rebouças
Sound track
 Luciano Bahia
Video editing
 Kenneth Kemp and Ying Wu

Produced by
 Iami Rebouças, Jandira Barreto and Blenda Mello
Language
 Portuguese
Length
 1h
Age rating
 Not suitable for children under 16 years of age

Since 1981, when she first went on stage in a production of Alfred Jarry's *King Ubu*, a result of the III Curso Livre de Teatro do TCA, Iami has built a long and solid career as one of the most versatile and talented actresses from Bahia. For the past three decades, she has been a remarkable presence in Bahian theatre, having worked with more than 20 directors, in over 50 productions of national renown. Due to her employment relationship as a teacher at the Theatre School of the Federal University of Bahia, Iami has consolidated her career as an actress/researcher. She won two Braskem Theatre Awards for Best Actress: in 1998 (for her work in Bertolt Brecht's *Mother Courage*) and in 2000 (for the solo work *Umbiguidades*).




ANEXO 13 – Agenda Arte e Cultura Ufba – Crise das artes da UFBA?

Crise nas artes da UFBA?

Postado em outubro 22, 2014 por Lore Caliman em | Comments are closed



Por João Bertonie

A Universidade Federal da Bahia e sua relação com as artes foram tema de uma palestra envolvendo quatro professores da instituição. Cada um representou sua área de atuação artística - teatro (, música, belas artes e dança -, no palco do Teatro Martim Gonçalves, na Escola de Teatro (Etufba), na última sexta-feira, 17. Os palestrantes dedicaram-se a falar sobre a trajetória, as heranças e as perspectivas das artes dentro da universidade, em um momento que marcou o último dia

da ACTA, Semana de Arte, Cultura, Ciência e Tecnologia. A conversa foi mediada pelo professor Paulo Costa Lima, docente e pesquisador da Escola de Música (Emus/Ufba), e teve a presença do vice-reitor Paulo Miguez.

Antes da palestra, foram apresentados os projetos de dois doutorandos. O primeiro foi uma breve encenação do solo "Ulteridades", de Iami Rebouças, estudante do doutorado de artes cênicas, que propôs uma discussão sobre o encontro da linguagem artística com a acadêmica. O segundo mostrou a construção do processo criativo de Cristiano Piton, doutorando em artes visuais, que pediu aos presentes que o ajudassem a pendurar as páginas do seu "Livro Estendido" nos varais que foram colocados próximos ao palco do teatro.



"Ulteridades", de Iami Rebouças. Fotos: João Bertonie

ISOLAMENTO DA ACADEMIA

O vice-reitor Paulo Miguez fez a abertura do debate lembrando que também já foi estudante da Escola de Teatro e, no que diz respeito aos produtores de arte na academia, ele garantiu que há um desafio: como mapear quem faz arte na universidade? "Existe um sem-número de alunos que fazem coisas que são conhecidas fora da universidade e que dentro da universidade não se tem nem notícia", afirmou o vice-reitor.

A principal crítica que Miguez fez à UFBA foi a ineficiente comunicação. Segundo ele, as áreas artísticas da academia "não se expõem muito ao diálogo", tornando-se setores isolados da sociedade, que pouco interagem com seu entorno. "Há saber artístico de sobra lá fora que a universidade precisa incorporar", completou.

TRAJETÓRIA E PROBLEMÁTICAS DAS ARTES NA UNIVERSIDADE

A docente Cleise Mendes, da Escola de Teatro, endossou a opinião do vice-reitor. "A importância do teatro não é só o palco e a plateia; é o foyer, é o estacionamento, é o entorno", afirmou, ao referir-se ao fraco diálogo com a sociedade, estabelecido pela área acadêmica voltada às artes cênicas.

Referenciando Edgard Santos (1894 - 1962), reitor da então Universidade da Bahia, em 1946, e Eros Martim Gonçalves (1919 - 1973), um dos fundadores da Escola de Teatro, a professora dedicou-se à trajetória da Etufba, desde a sua fundação. "Levar uma escola de teatro para a Bahia era como levar um piano aos pigmeus", comentou, referindo-se à "revolução" na cena do teatro baiano que foram os primeiros anos da Escola. Cleise, em 1996, foi a autora de "A casa de Eros", texto dramático levado ao palco do Martim Gonçalves, em 1996, em homenagem ao professor e dramaturgo homônimo.

O professor da Escola de Música, Lucas Robatto, acrescentou à fala de Cleise Mendes, sua opinião sobre a grande importância exercida pela universidade nos campos artísticos. O flautista falou sobre três prováveis motivos que levaram a isso: a carência de produções do meio à época, a altíssima produção artística dentro da academia e a ênfase na vanguarda, no que dizia respeito à busca de novas formas expressão, novos discursos e novos corpos nas experimentações artísticas dentro da academia.

"A produção de arte na universidade era mais conhecida do que hoje", afirma Robatto, ao falar da "crise das artes na UFBA",

 **Agenda Arte e Cultura UFBA**
Compartilhe

4.078 pessoas curtiram Agenda Arte e Cultura UFBA



 Plug-in social do Facebook

Acesse
www.agenda.ufba.br
e SAIBA o que acontece na UF

Tags

[acta](#) [alemanha](#) [arte](#) [Artes Visuais](#)
[bahia](#) [brasil](#) [cachoeira](#) [café](#) [científico](#)
[cinema](#) [cultura](#) [dança](#)
[ditadura](#) [diversidade](#) [eba](#) [Edufba](#) [emus](#)
[enecult](#) [enprocult](#) [Equipamentos](#)
[Culturais](#) [escola de música](#)
[exposição](#) [extensão](#) [facom](#)
[fotografia](#) [labfoto](#) [Leitura](#) [literatura](#)
[martim gonçalves](#) [minc](#) [Música](#) [osufba](#)
[palestra](#) [pelourinho](#) [poesia](#) [produção](#)
[cultural](#) [proext](#) [reitoria](#) [sala de arte](#)
[salvador](#) [seminário](#) [Teatro](#)
[teatro](#) [vila velha](#) [ufba](#) [universidade](#)
[áfrica](#)

Teatro

[ver mais](#)



A Clique: fracassados de sucesso

28 de abril de 2015 |
Sem comentários

Shakespeare & Rock and roll

4 de fevereiro de 2015 | Sem
comentários



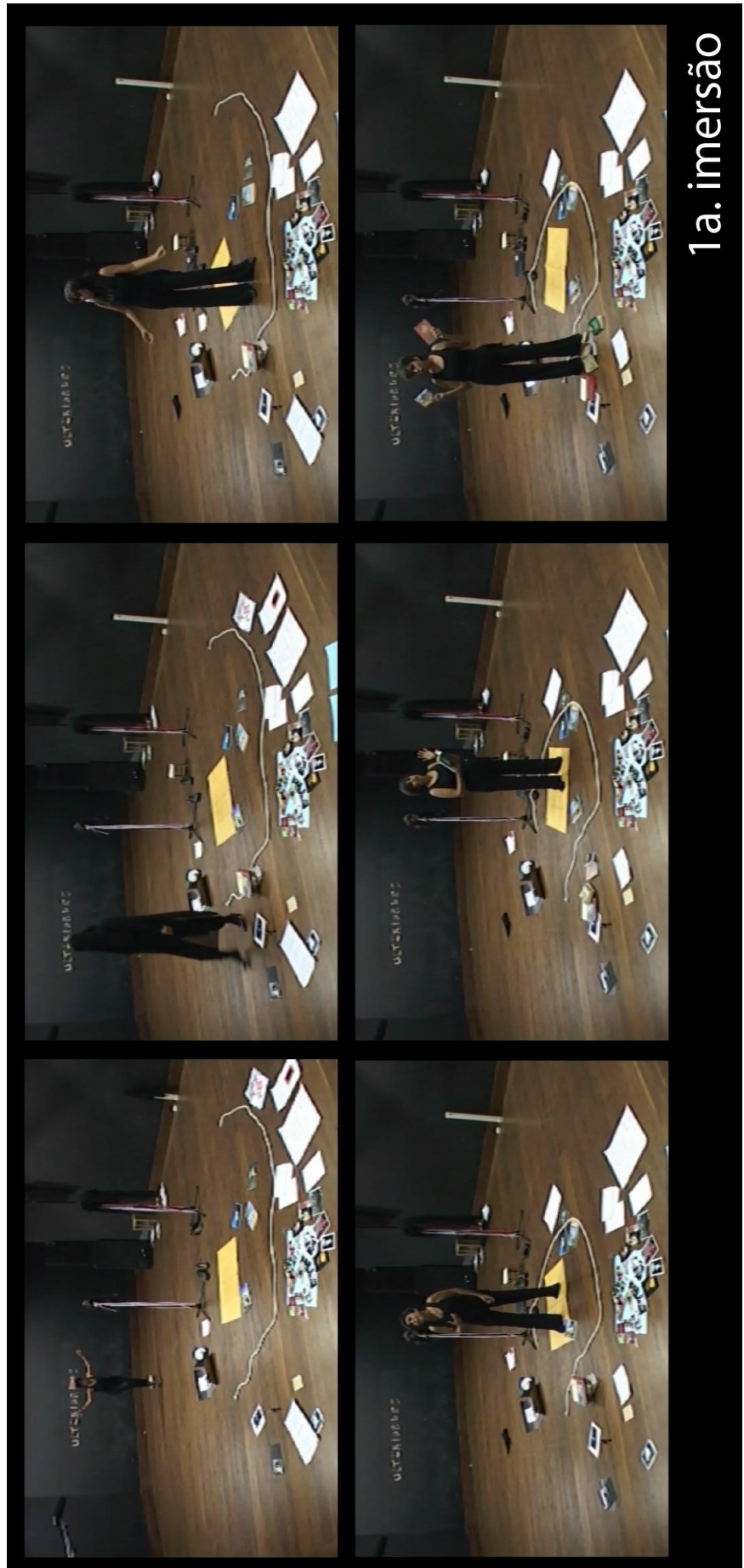
Jovem negro

4 de dezembro de 2014 |
Sem comentários

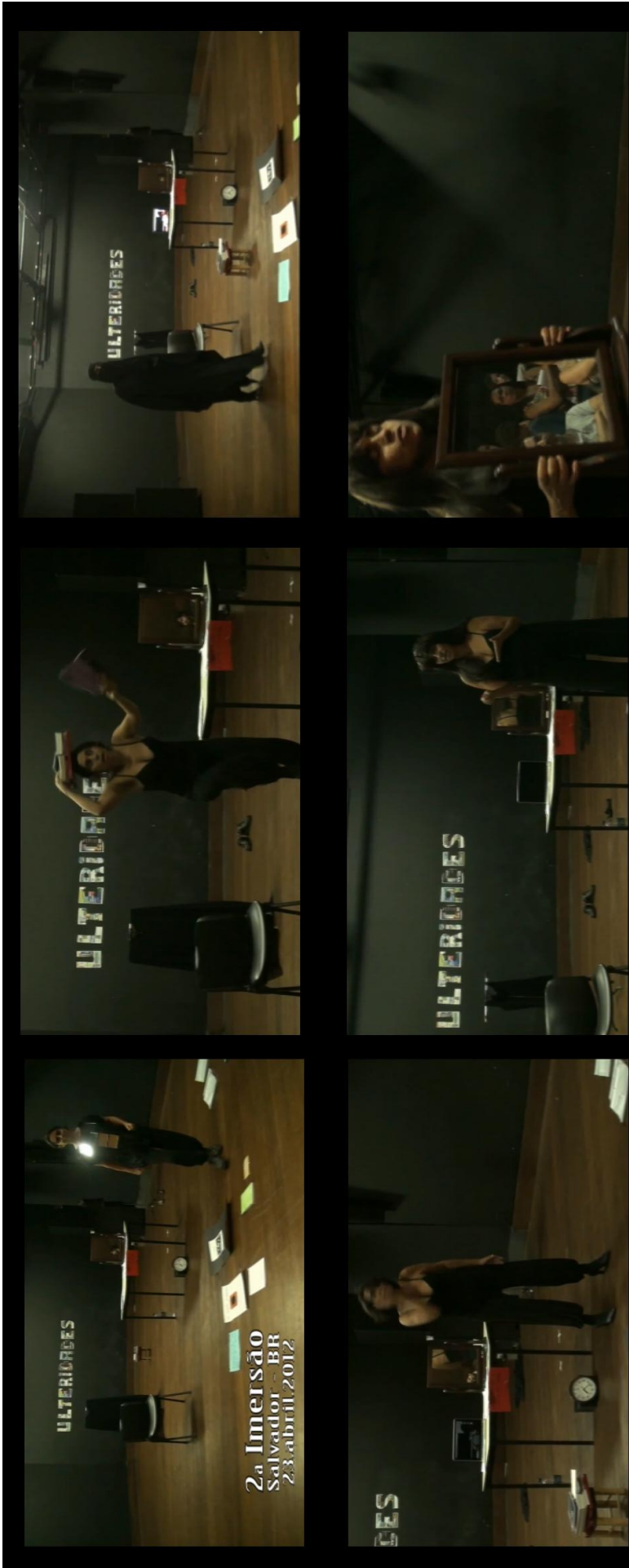
Patrimônio

[patrimônio](#)

ANEXO 14 – Fotos das Imersões Criativas



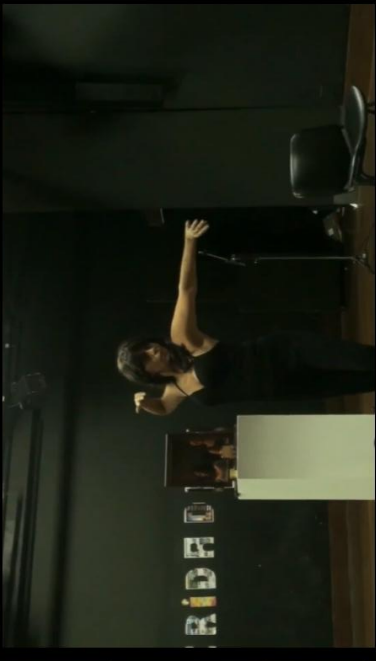
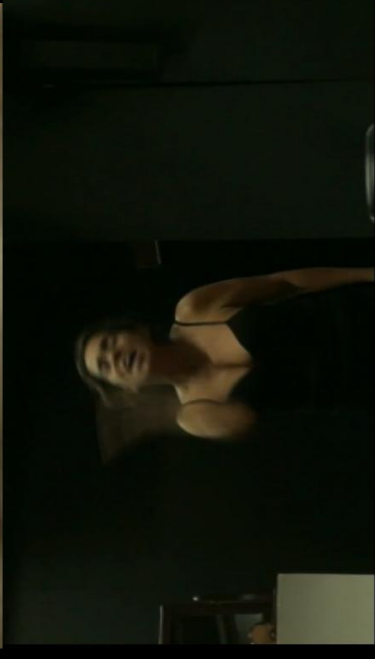
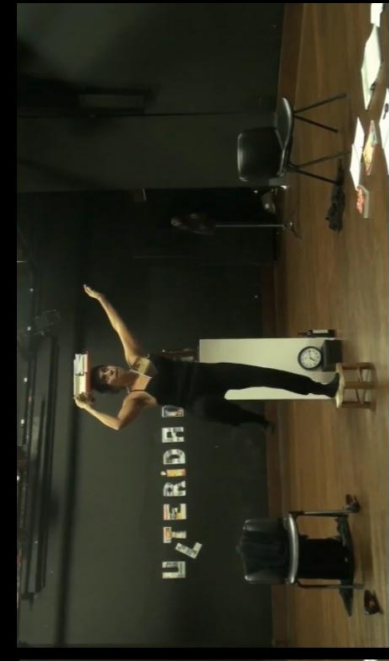
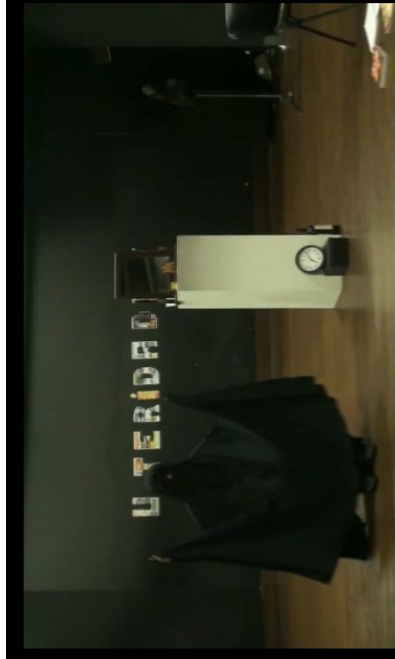
1a. imersão



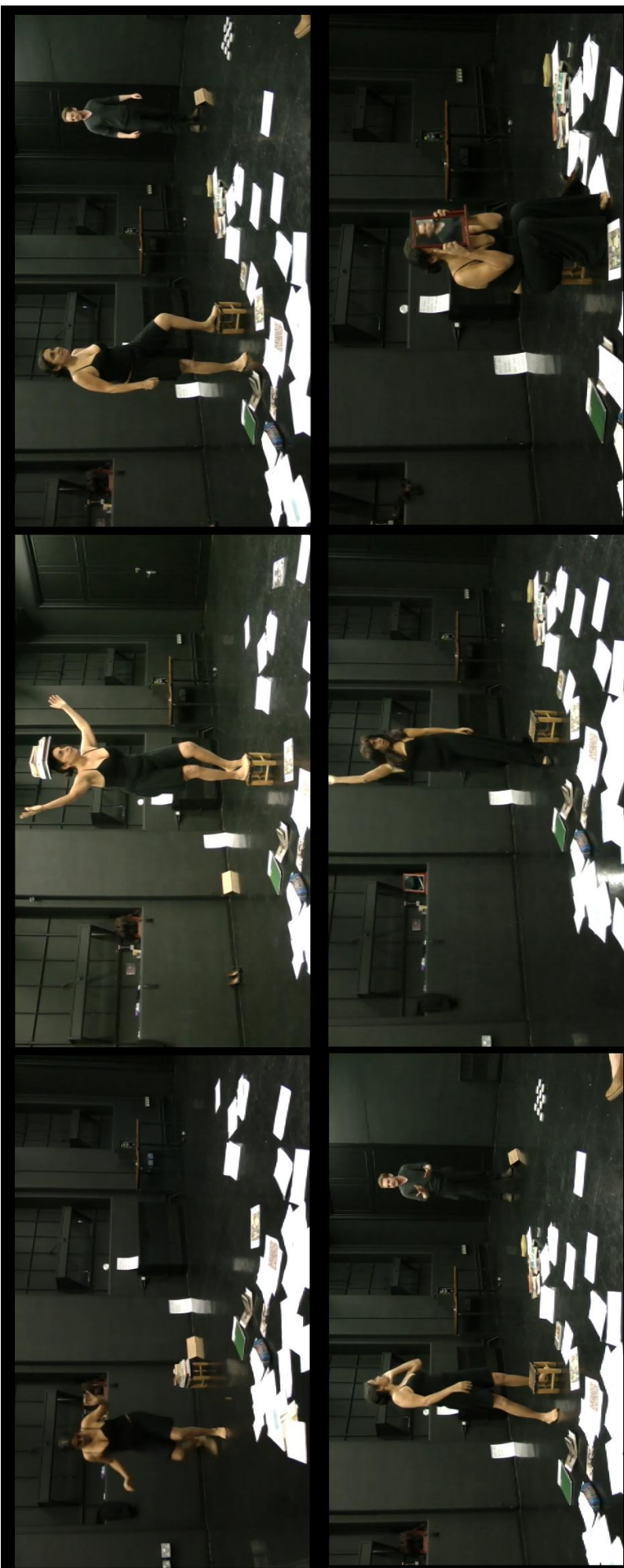
ULTRIDGES

2ª Imersão
Salvador - BR
23.abril.2012

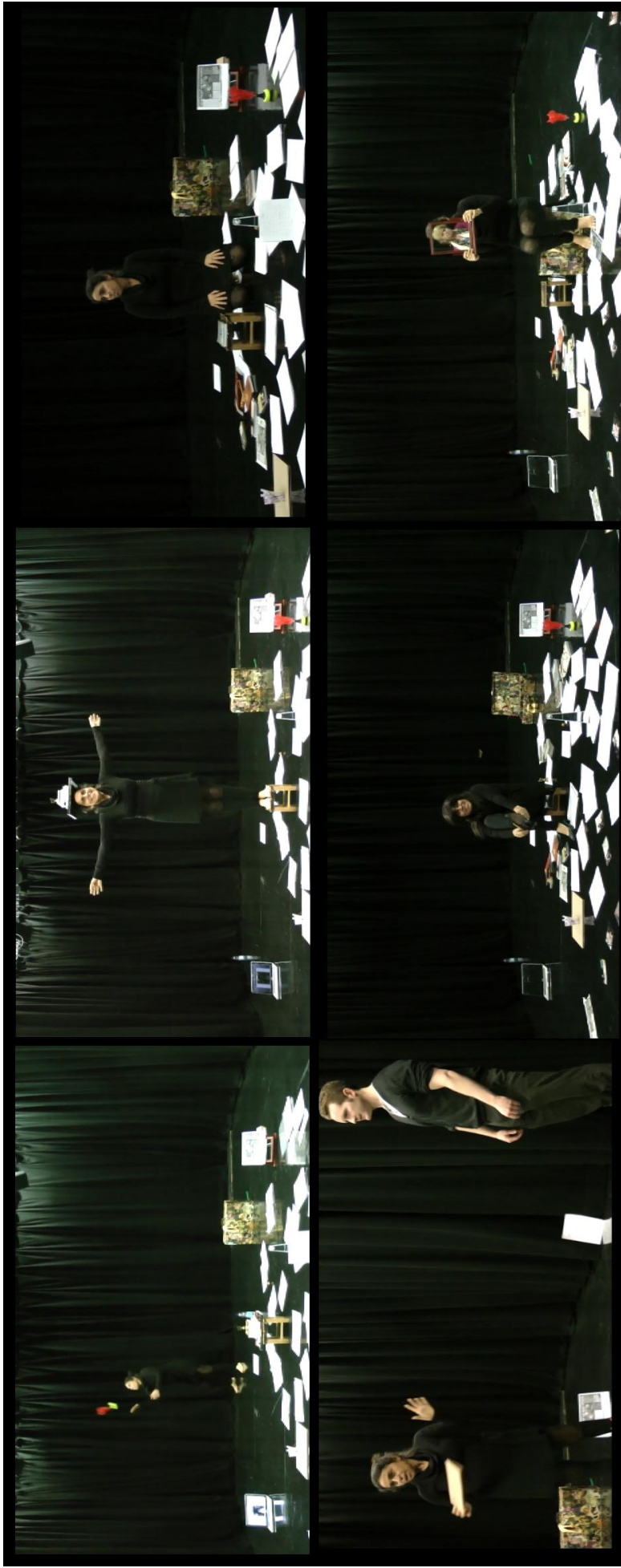
2a. imersão



3a. imersão



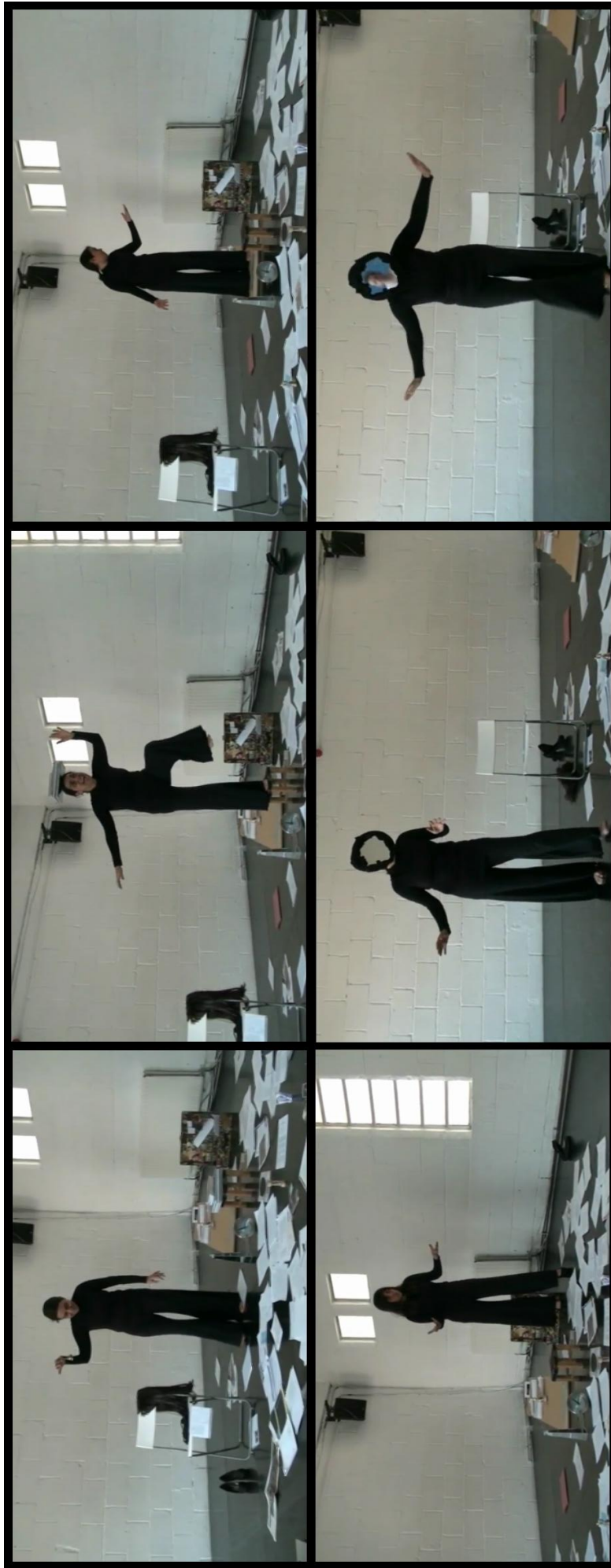
4a. imersão



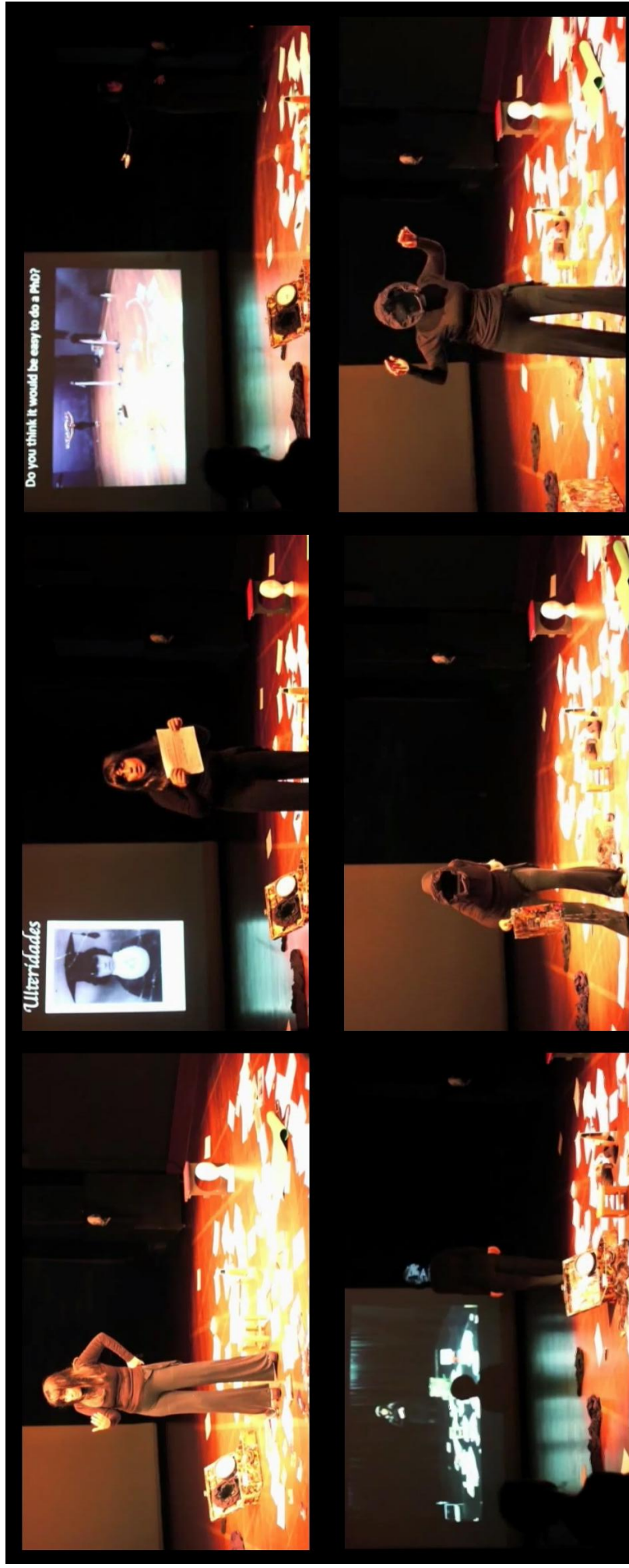
5a. imersão



6a. imersão



7a. imersão



8a. imersão

ANEXO 15 – Depoimentos de espectadores no Brasil (Salvador)

QUERIDA
 ADORO A "INTEIREZA"
 DO SEU TRABALHO. EU A-
 PROVEITARIA MAIS O DIA-
 LOGO COM A IMAGEM PRO-
 JETADA, COM ESSA FIGURA
 VIRTUAL/DIMINUINDO NESSE
 MOMENTO O CRUZAMENTO
 (CÓDIGO) DO ÁUDIO. ME DISCR-
 TI E ME EMOCIONEI COM A
 EXPOSIÇÃO DO SEU SSM
 TRANSFORMADA PELAS LEITURAS E

endi a' casa de IAMI, VOCE É. EIS A QUESTÃO.
 da academie, u
 dito no debate
 debate (que voce
 a academie, e'
 curso de via
 brifa com a aca
 ualou e note
 u na cena (ai
 que realizar r
 te).
~~meu~~ babel
 solidão (ou sol
 humano

SUA BUSCA É A BUSCA DE
 TODOS NÓS. O QUE VOCE PRO
 POE É A QUEBRA, A BUSCA
 DO "NOVO", DA QUEBRA DO
 OVO. DESENVOLVA. NOS
 PROVOQUE, NOS INTER
 DO QUE, NOS TRAGA DU-
 VIDAS E RESPOSTAS.
 AMEI O QUE VI.
 SIGA FUNDO E EM
 FRENTE, NOS LEVANDO
 PARA O ALTO. BEIJOS,
 JAPKSON COSTA

que na
 performance se ressal-
 tou a academia; o
 ser acadêmico e
 a própria performance
 que podia refletir
 fizesse prejudicada.

FIM
 Sua performanc
 foi, no minimo,
 genial e me fez
 ir ideias para
 riar uma
 personagem.
 Para voce, o me
 da sorte.

Mais "casual" com voce
 proprio durante todo o
 vto.
 Queris ler o que foi essen-
 to na cartolina -> um
 power pointer não fo deica
 ou um eco?
 A irafun do este lha
 na roupa porz não enten-
 di, ou melhor, n' deu pra ver.
 Adorei ter vindo!
 Plínio
 plisoa@uol.com.br

BABEL, DERRIDA, DELEUZE,
 SÉCARES, ARISTÓTELES,
 MACHADO, GUIMARAES,
 JUNG, BACHELLANT,
 SHAKESPEARE, PIRRO,
 TUDO CABE NESSE
 LIQUIDIFICADOR CÊNICO!
 A PALAVRA É AUMENTO.
 E EU SOU O OUTRO.
 GABRIEL

angústia
 existir e
 ser em
 os que
 e mundo
 são mid

Finalizar na confusão
 na solidão singular
 de estar nesse mundo
 na dificuldade que
 é fazer um doutorado
 da olhando aquelas
 papéis e entre casinho
 de músicos, vou laudo
 o feo
 que existo, a miris
 neuw.

ANEXO 16 – Depoimentos de espectadores na Inglaterra (Northampton, London)

I loved 'mind the gap'
- connected to a lot!

Connected to sadness,
joy and you, I am
+ Babel !!

It was lovely and I
agree it's all there,
and I want to see
it at the end of
your journey!

Hazel xxx

This is Linda

My hotmail is.
Linda-K-90@hotmail.com
To eres muy linda. You
did excellent you also was
amazing I loved the
way you performed.
Your English has improved
a lot. I am so proud of
you. →

THE IDEA OF CHAOS
IS VERY INTERESTING.
YOUR DISCOVERIES ARE
VERY REVEALING + THE
PERFORMANCE WAS
ENJOYABLE. YOU'RE
AWESOME! ☺
ARTEMIS.

The presentation
performance was
well exposed and
researched through.
Very entertaining
performance

David
incredibly
captivating.

Babel was sublime!

wid-m-lewis94@gmail.com

provoking!
Your ideas
effect
ideas on the
alter ego!

anreeve95@gmail.com

interesting. I love
things that others
and (Such as E
work.

lie Cooper
cooper92@ha

terfly effec
sting.
ething whi
ing the per
nly influ
rmer.
n it is th
y perform
different

The Butterfly Effect,
Chaos Theory and Fractal
I would like to find out
about more. Very
interesting! ☺ Hannah
Davis

hanana_hannah@hotmail.com
co.uk

I am, or Babel,
when you spoke to
me in what you imagine
is Chinese or Japanese,
it almost became
a song, please could
make it go into a
song? Music is
also a language -