



**Provocações na criação
da personagem:
tensões entre ficção e
atuação orgânica no Chá das 3**
Vitor Lemos

Do outro lado da ligação estava a Helena me fazendo um convite. Eu já sabia, por alto, sobre seus encontros com a Ana e a Mônica, dedicados ao enfrentamento de certos desafios que podem (ou devem?) envolver o exercício da atuação. Essa prática me remetia às realizadas em estúdios espalhados pela Europa (e para além dela) a partir daqueles surgidos no Teatro de Arte de Moscou, em que os atores podem dedicar-se ao aprimoramento próprio e contínuo de seus processos de criação. Agora, o telefonema me atualizava para um desejo recente das atrizes, que de modo algum contrariava o primeiro: aproveitar o material produzido naqueles encontros para a criação de um espetáculo. O projeto já contava com a Filomena na orientação da pesquisa; com o Manoel na direção; com o João na criação do texto e, depois daquela ligação, também passou a contar comigo como provocador.

Mas o que eu deveria fazer como provocador, além de inaugurar a função numa ficha técnica? Qual seria, na prática, meu papel naquele projeto? Por um conjunto de circunstâncias, minha passagem pelo Chá das 3 foi breve¹ e, portanto, as respostas ficaram apenas vislumbradas. Ainda assim, ela foi suficiente para que, aproximadamente dois anos depois daquele telefonema, a ideia de um provocador no acompanhamento de ensaios (ainda que podendo assumir concomitantemente outras funções na criação, dispensando essa nomeação) foi ficando cada vez mais clara. Simpática, chegando a se tornar, para mim atualmente, uma presença impossível de ser dispensada em qualquer processo de criação teatral. Este é meu propósito aqui: ainda movido pelo espírito provocador, descreverei, embora de modo sintético, minhas intervenções naquele recorte do projeto, procurando refletir sobre algumas das questões que foram ali suscitadas. Justamente por não assinar textos (literário e/ou cênico), nem preparar ou dirigir atores, nem orientar pesquisas, me vi exercendo o papel de provocador ao sugerir às atrizes a investigação de estratégias importantes para a criação contemporânea e que podem ser resumidas nas expectativas ainda depositadas sobre o ator como o elemento vital da cena.

1 A história desse "chá" começa bem antes daquele telefonema e continua algum tempo depois de minha partida para cumprir uma bolsa sanduíche no exterior. Tudo o que segue aqui relatado são memórias do período entre fevereiro e agosto de 2014.

Se o convite não viesse da Helena, confesso, não saberia por onde começar. Nossa amizade não pode ser desvinculada da parceria e das afinidades que surgiram a partir da criação de um curso² para atores e que se desdobraram em dois outros projetos: os espetáculos *A arte de ter razão* (2007) e *O futuro por metade: variações cênicas para uma mesma conferência* (2012). Em comum, os dois trabalhos foram criados (usando expressão empregada nos ensaios) a partir de “um pouco mais do que coisa nenhuma”. A expressão não pretende diminuir a relevância das obras exploradas como matrizes: o livro homônimo de Schopenhauer e a conferência *O futuro por metade*, de Mia Couto. Ao me referir às obras como “um pouco mais do que coisa nenhuma” busquei enfatizar a impossibilidade de as transposições para a cena, tanto do ensaio do filósofo alemão como da conferência do escritor moçambicano, ser norteadas pelas expectativas centralizadora, organizadora e ficcional que vêm sendo tradicionalmente conferidas ao texto por nossa tradição dramática. Se a curiosidade que movia esses trabalhos estava longe de se esgotar no esforço de transposição, o mesmo não posso dizer em relação aos efeitos que Schopenhauer e Mia Couto provocaram sobre nosso desejo por uma atuação viva e, portanto, de forte inspiração nas discussões que orientaram a formulação do projeto pedagógico do Curso de Teatro da UniverCidade.³ Nos dois trabalhos, vale destacar, o desejo deveria nos expor ao risco que muitas vezes, quando me descuido em sala de aula, a condição de professor me faz esquecer. Numa perspectiva bastante abrangente, essa foi a dica que recebi da Helena naquele telefonema; era o bastante para entender o motivo do convite e dizer sim.

Já se encontram presentes aqui, duas questões complexas que merecem uma atenção especial para a delimitação do campo em que pretendo inserir-me como provocador. Elas estão presentes nos termos “criação contemporânea” e “atuação

2 O Curso de Teatro do Centro Universitário da Cidade - UniverCidade recebeu seus primeiros estudantes em 2004. Participaram diretamente da criação desse projeto, além de mim e da Helena Varvaki, André Paes Leme e Fred Tolipan. Poderia citar ainda as colaborações fundamentais de Alexandre Mello e Thereza Rocha.

3 Essa instituição de ensino superior foi descredenciada pelo MEC em janeiro de 2014. Os professores e estudantes do Curso de Teatro foram acolhidos pela Universidade Candido Mendes, onde segue esse projeto de formação de atores. Vale lembrar que Mônica Emilio integra o corpo docente do curso que já contou com a colaboração de Ana Achcar como professora convidada.

viva". O primeiro, quando voltado para o teatro, de modo bastante simplificado, busca atender a um conjunto de realizações marcado por adjetivos como multifacetado, dinâmico, aberto, expandido, que apresenta como traço comum propostas reativas ao modelo dramático. O que me parece curioso é o fato de esses encaminhamentos diversos, apesar da existência de excelentes estudos sobre a atuação, ainda serem predominantemente tratados pelos pesquisadores em artes cênicas como questões de ordem literária e/ou de poéticas de encenação. Uma lacuna importante, decerto, para quem reconhece na relação ator/espectador o elemento fundador do fenômeno teatral e, portanto, busca reconhecer o contemporâneo também, nas teatralidades possíveis a partir de uma poética da atuação que transfira, da cena e da literatura, para o ator, o centro propositor, sugestivo, inspirador da desestabilização de categorias como mimese e ação. Esta foi, "grosso modo", a missão que me atribuí: provocar as atrizes em torno da ideia de organicidade para que, independentemente do texto que viesse a ser escrito ou da escritura cênica que viesse a ser estabelecida, não se perdesse o foco que vinha justificando o projeto desde seus primeiros dias.

Parti do princípio de que a atuação viva não sobrevive ao ambiente dramático se a criação da personagem for orientada por noções identitárias. Um possível paradoxo que pretendo desfazer mais adiante. Esse pressuposto não veio de casa, em minha mochila, ainda que ele já existisse para mim numa pesquisa particular, e se tornou pertinente no Chá depois das primeiras improvisações a que assisti. Já havia extenso material produzido por Ana, Helena e Mônica, criado nas inúmeras improvisações que antecederam a etapa da qual participei. Esse material existia na memória e nas sensações das atrizes; em seus diários de trabalho; nas observações da Filomena; e nos recortes de diálogos registrados e trabalhados pela Camila, uma colaboradora que já não participava do processo quando cheguei. Não tive acesso a nenhum desses registros. Naquela altura, talvez, não tivesse clareza de sua existência. Investi no que me saltou aos olhos, não lembro exatamente como.

Já nas primeiras reuniões tomei conhecimento de três personagens e de uma noite em Itaipava, quando ocorrências marcaram definitivamente a amizade que as unia.

Por e-mail, pedi para que cada uma das atrizes me contasse, de seu ponto de vista (ou do ponto de vista de suas personagens) o que teria acontecido. Não queria ter acesso a uma verdade comum, mas a três acontecimentos distintos. Era importante desfazer, logo de início, qualquer possível tendência conciliadora ao organizar os antecedentes, e, por isso, estimei o surgimento de perspectivas próprias para o prosseguimento da pesquisa. Não é relevante para esta discussão, a singularidade dos relatos. Neste momento importa o que havia em comum: uma narrativa ficcional do fim de semana que as amigas Alice (criação da Ana), Beatriz (criação da Helena) e Nina (criação da Mônica) passam na casa de veraneio desta última, acompanhadas do seu marido, Pedro. Encontra-se ainda no grupo, um professor de filosofia de Alice, homem mais velho, por quem ela está alimentando uma paixão. Tarde da noite, sob efeito do vinho, Beatriz flerta com o professor de Alice, que, por sua vez, se relaciona sexualmente com Pedro depois que Nina, alegando sono, já se havia recolhido. Dez anos mais tarde, Beatriz é escritora e está casada com José, o ex-professor de Alice, que se tornou ex-bailarina e coreógrafa residente em Paris. Nina, apesar da noite em Itaipava, se mantém casada com Pedro e agora é fotógrafa. Para a peça acontecer, elas precisam reencontrar-se pela primeira vez.

A partir das três variantes recebidas em torno dessa narrativa, propus as primeiras improvisações, que contaram com importante participação do Manoel, do João e da Filomena. Como crianças, deixávamos a sala para nos reunir e criar desafios, situações, problemas, obstáculos para as atrizes e, depois, nos sentávamos para ver o "circo pegar fogo". Naquele momento, me interessava vê-las atuando a partir do que elas vinham produzindo e, também, proporcionar ao João material para a criação do texto. No entanto, as improvisações realizadas a partir daquela circunstância ficcional - ainda que acionando estados e provocando situações riquíssimas para todos que a elas assistíamos - também revelavam certas resistências que afastavam suas criações da organicidade pretendida e que, defendendo, não seria encontrada se desconsiderados certos pressupostos afinados com concepções de arte contemporânea.

Roberto Corrêa dos Santos e Renato Rezende,⁴ ainda que voltados para as artes plásticas e como advertem de modo simplificado, afirmam ser o contemporâneo uma “atitude outra que põe em exame desconstrutivo noções que nortearam até o modernismo tanto o artístico como o compreender histórico e crítico”. Os autores reconhecem o “moderno” como um movimento que se volta para o “saber” e para a “edificação”.⁵ A partir dessa perspectiva, é possível afirmar que o projeto teatral em torno dos encenadores, por exemplo, é moderno enquanto apresenta como traço comum ao conjunto de suas propostas, ao menos até a metade do século XX, o rompimento com a tradição dramática e a consequente organização de novos sistemas de produção de sentido, constituindo projetos estéticos e políticos orientados por noções de identidade e finalidade.⁶ Toda essa iniciativa submete o ator a esforços de sistematização, estudos e treinamento que estabelecem uma metodologia de criação coerente com um sentido global de obra orientada por uma prática específica e elaborada pelo entendimento centralizado do encenador.

A desconstrução operada pelo contemporâneo nas convicções modernistas estabelece outro “saber”, que agora se volta para impressões, inacabamentos. Esse é um saber da experiência: um efeito cada vez mais importante para aqueles que desejam pensar e atuar no ambiente expandido da arte contemporânea. Na publicação organizada por Ana Kiffer, Renato Rezende e Christophe Bident, *Experiência e arte contemporânea*, João Camillo Pena, em seu artigo *A experiência moderna*, afirma ser a experiência o nome que se dá a “algo que excede a linguagem e o conceito, algo que sobra, que não pode ser contido e não tem onde caiba”.⁷ Roberto Corrêa dos Santos

4 Santos, Roberto Corrêa do; Rezende, Renato. *No contemporâneo: arte e escritura expandidas*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2011, p.7.

5 Notas da palestra O vocabulário do saber contemporâneo, proferida pelo autor no dia 17 de setembro de 2012. A palestra integrou o ciclo Depois do Modernismo, evento realizado pelo Departamento de Letras da PUC-Rio sob a organização e coordenação dos professores Eneida Leal Cunha, Renato Cordeiro Gomes e Roberto Tonani.

6 Assim como se deu com a pintura em função da fotografia, a linguagem cinematográfica também provocará a encenação moderna para a demarcação do que seria exclusivamente da ordem teatral.

7 Pena, João Camillo. *A experiência moderna*. In Kiffer, Ana; Rezende, Renato; Bident, Christophe (Org.). *Experiência e arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012, p.13.

entende a experiência como aquilo que não se encontra no já feito, no conhecimento que dele pode ser extraído: “trata-se (...) de um ato que requer o desconhecer sempre, trata-se de estar solto no feito (...)”. E completa: o “lugar da unidade, do ajuste e do alinhamento do saber” não é, “portanto, local da experiência”.⁸ Será nesse mesmo sentido que Cassiano Quilici, tratando da atuação contemporânea como uma experiência da não forma, defenderá a necessidade do “desapego de qualquer noção de projeto, qualquer expectativa de resultados”.⁹ Do mesmo modo que Jorge Larrosa Bondía, pelo olhar da pedagogia, não define o sujeito da experiência “por sua atividade, mas por sua passividade, por sua receptividade, por sua disponibilidade, por sua abertura”.¹⁰ Por isso, segundo Bondía, é incapaz de experiência aquele que se põe, ou se opõe, ou se impõe, ou se propõe, mas não se “ex-põe”. A ideia de presença cênica, no contexto da experiência, se desloca para uma nova qualidade, uma espécie de ausência de um corpo fixado em noções identitárias e que se manifesta numa “atitude desarmada, num corpo que não se defende dos fluxos que o atravessam, surgindo e desaparecendo incessantemente”.¹¹

Não há dúvidas de que uma matriz narrativa e seus efeitos imagéticos no ator podem favorecer uma construção propositiva, ainda que involuntária, de personagens que atendem a padrões de comportamento coerentes com um “eu” que preexiste tanto ao texto quanto ao palco. Essa armadilha retoma noções sólidas e fechadas de sujeito que se impõem à exposição provocada pelo “se deixar levar” do ator no “aqui e agora”. Ainda que consideremos o presente uma temporalidade contaminada pelo passado e pelo futuro (no caso específico do Chá das 3, havia o passado na memória das improvisações anteriores e no que delas ficou estabelecido, e o futuro, nas perspectivas do reencontro), é preciso reconhecer que qualquer referência a “sujeito” só

⁸ Santos, Rezende, op. cit., p.91.

⁹ Quilici, Cassiano Sydow. A experiência da não forma e o trabalho do ator. *Territórios e fronteiras da cena*, Campinas, edição 1, ano 3, 2008, p.4.

¹⁰ Bondía, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, Rio de Janeiro, n.19, jan.-abr. 2002, p.25-26.

¹¹ Quilici, op. cit., p.4.

é possível a partir de ideias construídas exclusivamente por um “antes” ou por um “depois” uma vez que não é possível reconhecer a si mesmo, nem o outro, em meio às intensidades, aos deslocamentos, às subjetivações que se dão no instante da relação entre corpos. E o teatro, como diria Peter Brook,¹² entre muitos outros, está nesta instabilidade do momento presente.

Voltando à provocação, o que busquei apontar para as atrizes era o quanto algumas das escolhas realizadas durante os improvisos estavam mais voltadas, ainda que de modo sutil, para um comportamento atento a uma coerência com a personagem já construída na imaginação, do que para a entrega às respostas não mediadas pelo pensamento orientador. Este impasse vem motivando muitas tentativas que se voltam para a negação completa da personagem ficcional. O que não resolve a questão: esses encaminhamentos ainda constituem um terreno carente de provocação nos termos que esta função vem sendo aqui abordada. Assim como Matteo Bonfitto, reconheço na oposição, que pode ser verificada no dicionário de Patrice Pavis, entre as ações teatrais, como “simbólicas e representadas do comportamento humano”, e as ações performativas, como as que dizem respeito “à pessoa do ator” recusando “a simulação da mimese teatral”,¹³ um reducionismo em relação à complexidade daquilo que esses diferentes territórios produzem no ator e no performer, uma vez que o ator não é “só aquele que se esconde atrás de uma ‘máscara’ e nem o performer é só aquele que mostra a sua própria individualidade”.¹⁴ Logo, a polaridade explorada na publicação *Entre o ator e o performer*, assinada por Bonfitto, não é vista “como instauradora de dualismos, mas como extremos que constituem *continuums*”.¹⁵ O que interessa aqui, de fato, é a impossibilidade, demonstrada por Bonfitto, de o ator contemporâneo ignorar que sua criação, produzida ou não a partir da ficção, sempre transitará no espaço ambivalente entre referencialidade e autorreferencialidade. Se essa constatação

12 Brook, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

13 Pavis, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2001, p.6.

14 Palestra conferida por Matteo Bonfitto disponível em <https://youtu.be/N1DuSGfVZHK>

15 Bonfitto, Matteo. *Entre o ator e o performer*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

não é uma novidade completa, ao menos nos permite a pergunta mais do que salutar: o quanto esse trânsito se faz a partir dos fluxos e o quanto ele é determinado pela ação organizadora, controladora e protetora do pensamento? Essa pergunta, reforço, se aplica tanto àquele que deseja vestir a personagem ficcional como àquele que busca sua negação.

A questão nos força a desestabilizar noções de ação e sujeito. Em meio às interferências mútuas que são esperadas dos atores em cena, há um conjunto de realizações não decorrentes de decisões arbitrárias. Estas últimas, alinhada ao polo autorreferencial, são apresentadas por Bonfitto como intensões: o fator gerador involuntário e não consciente de ações. Na outra extremidade, alinhada ao polo referencial, estão as intenções: o fator gerador voluntário e consciente de ações. O aspecto “intensional” das ações é relacionado pelo autor a “intensidades”, no sentido dado por Deleuze e Guatarri, o que significa dizer que a intensão é a ação quando desprovida de representação, o que acaba por desestabilizar noções de unidade, linearidade, coerência e finalidade. A ação cênica enquanto intenção e intensão se torna *algo* realizado pelo agente e, simultaneamente, realizadora de agentes. Logo, a personagem, mesmo criada a partir de uma matriz ficcional e literária, pode ser um exercício de subjetivação do ator e, portanto, a manifestação de um saber próprio da experiência nos termos anteriormente explorados. O provocador participa desse processo propondo estratégias que possam ajudar a ação a cumprir seu papel de criação de corpos orgânicos. Orgânico enquanto o que diz respeito à vida; vida enquanto efeito de forças interativas entre corpos; corpo enquanto potência para afetar e ser afetado.

Se minha memória não falha, quase todas as minhas propostas deveriam ocorrer no espaço ficcional do estúdio de Nina, onde, a cada jogo, um possível reencontro se dava. Como antecedentes, a noite de Itaipava e o esforço de Beatriz em colocar Alice e Nina frente a frente. Havia ainda, uma série de ocorrências, como o casamento de Beatriz e José, o professor; o casamento de Nina, sobrevivente àquela noite; o percurso profissional de Alice no exterior; o percurso literário de Beatriz; a descoberta da fotografia por Nina, etc. Havia ainda alguns outros detalhes como visões de mundo,

comportamentos, gostos, diferenças e simpatias, um mundo criado nas improvisações anteriores a minha chegada. A partir desse material, propunha as estratégias desestabilizadoras. A fundamental foi pedir para que cada uma das atrizes estabelecesse sempre um objetivo concreto numa das parceiras. Esse recurso clássico da prática "stanislavskiana" determina um esforço efetivo de transformação do outro. As estratégias para tal transformação só podem nascer das ações realizadas pelo outro ator. Essa determinação busca estabelecer uma segunda circunstância que, deslocada da ficcional, constitui um espaço-tempo de desejos, forças e intensidades no qual o ator se pode envolver, se deixar levar e se perder.

Evidentemente, como grandes atrizes que são, maravilhas surgiam a todo instante. Como provocador, porém, eu tinha que manter um olhar afiado para os problemas que estávamos enfrentando. E eles começavam, justamente, naqueles momentos em que os corpos legitimavam o que se havia construído, afirmavam verdades, resistiam em se manter num ambiente familiar, em que não tinham lugar a incoerência, o estranho, o inusitado – o que não é possível explicar, o que contraria tudo o que se sabe sobre si mesmo, sobre a personagem, sobre os antecedentes, sobre o teatro, sobre o mundo, sobre a vida. Curiosamente, o acontecimento central presente no antecedente daquele reencontro é um ato sem justificativa: a traição de uma grande amiga – que, de tão amiga, é irmã – sem qualquer motivo conhecido além do insuficiente ato impulsivo regado a vinho. Mas, iniciado o jogo, algumas vezes, o inexplicável parecia só ter lugar no passado. Como se repete recorrentemente em todas as salas de ensaio, o pensamento, no presente, muito rapidamente insiste em escapar para dizer ao corpo de que forma reagir, quais sensações fabricar, como se fazer compreender, a quais lógicas se submeter. Proposições que em nada correspondem às incertezas do que está em fluxo permanente. A investigação do espaço entre referencialidade e autor que conduzem essa reflexão, jamais permitirá a criação de um mundo que se conhece inteiramente, por mais detalhada que tenha sido sua proposição ficcional. O mundo presente será sempre um mundo a estranhar, a descobrir, um mundo do qual a per-

sonagem é um desdobramento. E caberá ao ator interessar-se por esse mundo inusitado, para a felicidade da criação, ou não, para a felicidade das formas consagradas.

Como provocador, propus ainda outras estratégias adicionais de desestabilização. Um primeiro exemplo, foi a interferência pelos bilhetes que eu ou qualquer outro colaborador lhes entregava, com mensagens que poderiam ser uma fala a ser dita ou uma atividade a ser realizada dentro do improviso. Cabia às atrizes inserir as determinações dos bilhetes na circunstância. Isso é o mesmo que dizer: tornar as indicações do bilhete uma resposta possível a um determinado acontecimento ocorrido na improvisação. Os bilhetes eram entregues quando o desenvolvimento do jogo caminhava para aquelas visões pressupostas das personagens ou da situação; quando evidências do acaso eram despercebidas; quando o fazer “bem feito” se tornava mais importante. O bilhete rompia esquemas prévios e ordenados, possibilitava o estabelecimento de outras coerências, só possíveis de ser encontradas pelo corpo em ação, e propunha soluções que pareceriam impossíveis se analisadas por recursos predominantemente racionais.

Outro exemplo foi meu pedido para que as atrizes atuassem na improvisação como peças de um jogo de damas ou xadrez, por exemplo. Cada estratégia, como em qualquer jogo, depende da estratégia adversária. Para que as atrizes não perdessem o foco na outra e dispensassem a responsabilidade de representar qualquer coisa, estabeleci como regra a criação de um sinal a ser executado ao final de cada lance. Só depois do sinal a adversária estava autorizada a responder/jogar. Nada havia a ser feito antes que a outra terminasse sua ação, a não ser manter a atenção no que ela estava fazendo, pois disso dependia a criação da próxima jogada. Era possível verificar nessa espera atenta um freio na ansiedade das atrizes por respostas imediatas que, muitas vezes, trazem uma qualidade de “frescor” e de “espontaneidade” que nada mais são do que “um conjunto de reflexos condicionados, automatismos que nos atraem e dos quais não podemos nos livrar”.¹⁶

¹⁶ Barba, Eugênio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Hucitec, 1991, p.94.

Além dessas discussões estimulantes, as improvisações colaboraram com a criação de um texto. Nele, em resumo, dez anos mais tarde, como previsto nas circunstâncias ficcionais já exploradas, Beatriz consegue se reunir com as amigas sem que Nina soubesse da vinda de Alice, e sem que Alice soubesse do desconhecimento de sua vinda por parte de Nina. O encontro é marcado no estúdio fotográfico, às vésperas da exposição de uma série de retratos desfocados. Alice é coreógrafa de carreira internacional e diretora de uma importante companhia francesa que está de passagem pelo Brasil. Beatriz acaba de ganhar bastante dinheiro vendendo os direitos de seu último romance, inspirado na amizade das três, para um seriado de TV. João Avelino inicia seu texto com a chegada de Beatriz no estúdio e termina com a despedida das três, sem a certeza de novo reencontro. Todos os acontecimentos se dão no mesmo ambiente, na mesma noite (ou seria um fim de tarde?) e respeitam a linearidade no percurso das ações, tipicamente dramática. O passado é apenas visitado nas lembranças de Itaipava, nas outras ocorrências entre Itaipava e o momento presente, e nas reflexões e conflitos decorrentes, sempre presente exclusivamente na estrutura dialógica e intersubjetiva.

Com o texto, uma nova etapa foi iniciada. Aquele modelo de improvisações foi interrompido, e os encontros passaram a se concentrar na obra e na preparação da leitura pública que foi apresentada na Casa da Gávea. A chegada do texto era cercada de expectativas. A ele estava sendo atribuído, naturalmente, um papel importante para o exercício consistente e desafiador a que as atrizes estavam se propondo. Não me parece fazer sentido discutir aqui as qualidades dramáticas do texto, que, do meu ponto de vista e dos demais colegas, existiam, nem as questões que poderiam ser nele revistas e que, pelos mesmos pontos de vista, também existiam. Diga-se de passagem, sempre percebi no autor, embora tivesse pouco tempo disponível (absorvido por um trabalho para a TV), o entusiasmo com a possibilidade de o texto chegar a um formato definitivo por sugestões vindas de todas as partes.

Não é possível afirmar categoricamente que a experiência fotográfica de Nina em torno de retratos fora de foco seria uma referência do autor à investigação realizada

nas improvisações que buscava fazer das personagens uma criação menos delineada. Mas é certo que um rosto borrado desfaz marcas identitárias e me remete às análises de Deleuze para a obra de Francis Bacon.¹⁷ Ao distinguir entre o “projeto cerebral” da articulação narrativa e o “projeto físico” da dimensão nervosa do corpo, entre a ação indireta da ilustração (figuração) e a direta da imagem (Figura), Deleuze faz uma defesa da força da sensação contra a fraqueza do pensamento, tanto no plano da execução quanto no da recepção da obra de arte. A pintura, assim como a arte em geral, segundo Deleuze, não se faz a partir de um modelo a ser representado ou ilustrado na tela pelo pintor. Para que o artista não caia na mera reprodução do real, na figuração, haveria dois caminhos possíveis: o primeiro, o da composição de formas abstratas; e o segundo, o isolamento: rompimento de um corpo com um projeto de representação, cujo resultado é a liberação da Figura. Essa ideia ganha ainda mais interesse para este trabalho com a noção de sensação resgatada, pelo filósofo, de Cézanne: “A Figura é a forma sensível referida à sensação”.¹⁸ Seria, portanto, privilégio da Figura, enquanto sensação, exercer uma ação direta sobre o corpo, a carne, o sistema nervoso. A sensação se manifesta quando uma força é exercida sobre um corpo, desestabilizando suas noções identitárias. Os retratos deformados de Bacon, assim como a ideia de uma exposição de retratos fotográficos desfocados, podem servir como metáforas inspiradoras para as tensões entre ação figurativa e processo de subjetivação do ator.

Em minha sensibilidade, as atrizes atribuíam também ao texto (e não creio que intencionalmente) a transposição, em alguma medida fiel, das personagens criadas e que já vinham, eventualmente, assombrando as improvisações. As leituras não deixavam de ser momentos de investigação em que elas buscavam abrir-se para as novidades que representavam o olhar, a imaginação e as palavras do autor. Quando, porém, esse esforço de apropriação se resume ao trabalho de mesa, o projeto cerebral ganha um espaço perigoso, por predominar sobre as forças e sensações. Foi nesse momento que as novidades de João Avelino – ao desestabilizar certas perspectivas familia-

¹⁷ Ver Deleuze, Gilles. *Francis Bacon: lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

¹⁸ Deleuze, op. cit., p.42.

res das personagens, de dramaturgia, de literatura, de arte – travaram, em alguma medida, o desejo sincero de apropriação por parte das atrizes. Como exemplo cito algumas situações do texto: a primeira é a volúpia arrebatadora provocada por um guarda municipal, agravada pela condição de lábio leporino, que é confidenciada por Beatriz às amigas. A outra é quando Alice descreve as delícias que aprendeu com um namorado recente, chefe de cozinha malinês, para, logo em seguida, lamentar a longa abstinência sexual por que vem passando. Por fim, cito a reação adversa do elenco ou parte dele, em torno do depoimento de Nina, quando diz ter entendido muito de sua crise emocional a partir da flatulência que escapa do psicanalista durante uma sessão de análise.

Convidar um autor para formatar o material produzido até ali num texto dramático é a realização de um percurso contrário ao da tradição que tende a criar a obra literária e seus personagens antes de sua encarnação. Essa inversão não é novidade para o ambiente tenso entre drama e as novas teatralidades em que se busca problematizar a figuração no teatro. Nele, encontramos, como um dos temas centrais, as questões decorrentes da ambiguidade que caracteriza a personagem dramática: sua condição de categoria literária (criação de um autor) e sua condição de categoria cênica (corpo, criação de um ator). Problemas que, por sua complexidade, também se fizeram presentes no Chá das 3. As novidades trazidas pelo autor, em vez de experimentadas no corpo, foram apenas discutidas. Ao desconsiderar as forças e seu poder de criação do inimaginável na análise do material dramaturgico, como já propõe Stanislavski no Método das Ações Físicas, noções de mimese e ação se mantiveram perigosamente estáveis, aflorando por vezes um pensamento/corpo canônico de ação e personagem, que não faz parte das concepções daquelas atrizes, mas que existe, ainda que de modo residual, no DNA dos artistas de teatro ocidentais. O texto escapa e reaparece como verdade transcendente, e a personagem, como o que deve ser figurado pelos atores por contornos identitários. Pergunto: por que a mais casta das mulheres (definitivamente não é dessa forma que eu reconheço a Beatriz de Helena Varvaki) não pode confidenciar sua atração por homens com lábio leporino? Uma atração que nem ela

entende de onde vem. Uma atração que, de tão animal, desfaz o abismo social e cultural brasileiro, levando-a a seduzir um guarda municipal. Uma atração que só pode ser comentada no ambiente confessional de uma reunião entre amigas. Buscando levar esse exemplo para a vida, essa volúpia não poderia estar rompendo noções identitárias que a suposta personagem Beatriz construiu para si mesma, assim como nós fazemos conosco a todo instante? E o exemplo de Alice? Por que alguém que chegou ao orgasmo com um parceiro ontem não pode estar sofrendo por um jejum de meses, ou anos? E por que uma mulher não pode rever sua posição em relação à psicanálise a partir do descuido do terapeuta? Tudo isso pode. E tudo isso, ou parte disso, pode não ser mesmo bom do ponto de vista dramático, cênico, artístico. Mas também pode ser ótimo. Poder ser, ainda, outra coisa totalmente diferente daquilo que estaria por resultar do sim ou do não, incondicionais, para aquelas ideias do autor.

Insisto na proposição de que o texto dramático, por mais tradicional que possa vir a ser, por maior distância que possa impor entre o ator e a personagem, não se torna obsoleto nem um impedimento para o teatro contemporâneo quando a produção do ator está orientada por categorias como mimese e ação. Por sua vez, o abandono do texto dramático e de suas categorias tradicionais não oferece qualquer garantia de sua realização. Estou certo de que, mesmo na recusa mais radical da instância ficcional, se um ambiente de estabilidade e garantias for proporcionado ao ator, fixando concepções identitárias de qualquer natureza, ainda que essa concepção seja do ator sobre si mesmo, a criação poderá ser reconhecida como "contemporânea", no máximo, por análises já formatadas em modelos ou descuidadas em sua sensibilidade e atenção. Arrojadadas teatralidades só poderão surpreender por meio de um corpo submetido às ações em cena. É essa a hipótese que a presença de um provocador e a disponibilidade do ator à provocação anunciam.

Chá das 3 é o título de um exercício luxuoso e, lamentavelmente, inacabado. A frustração não está nas conclusões definitivas ou na descoberta de fórmulas, que não vieram. Isso nunca foi o propósito, nem será, pois representa a morte do provocador e do ator. A abertura que o inacabado proporciona é uma das condições

para a experiência em arte contemporânea. Mas é inegável que a interrupção do processo deixa a curiosidade pelo que estávamos por descobrir. Impossível não ver nesse futuro a eminência de achados raros. Afinal, poucas vezes tive a oportunidade de estar junto a um grupo tão forte para uma investigação em que o ator é posto como propositor fundamental do fazer teatral.