



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**  
Centro de Ciências Sociais  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

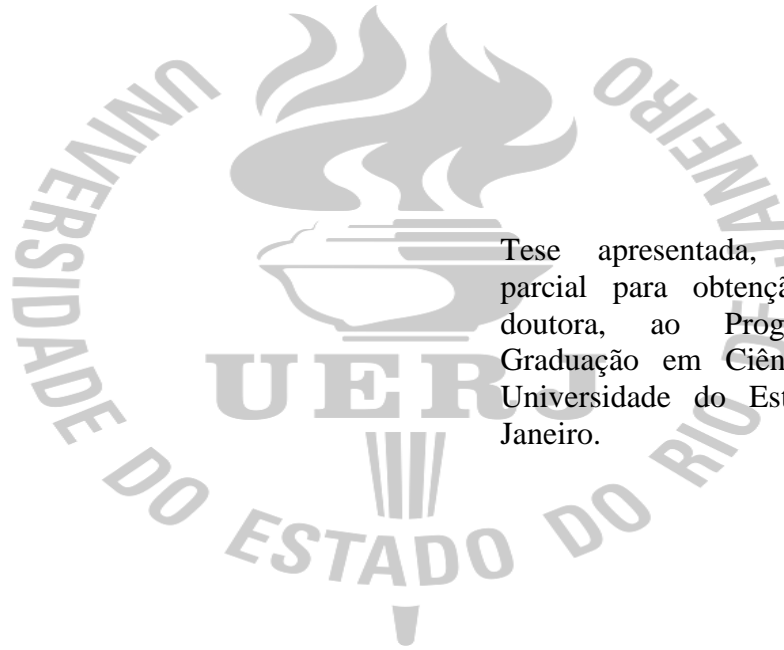
Ana Amélia Brasileiro Medeiros Silva

**Sobre o palco, a fera arrebatada, a alma especular e a musa paradoxal:  
experiências do monólogo, processo criativo, construções de si e autoria**

Rio de Janeiro  
2010

Ana Amélia Brasileiro Medeiros Silva

**Sobre o palco, a fera arrebatada, a alma especular e a musa paradoxal: experiências do monólogo, processo criativo, construções de si e autoria**



Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de doutora, ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Profa Dra Maria Claudia Pereira Coelho

Rio de Janeiro

2010

Ana Amélia Brasileiro Medeiros Silva

**Sobre o palco, a fera arrebatada, a alma especular e a musa paradoxal: experiências do monólogo, processo criativo, construções de si e autoria**

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de doutora, ao Programa de Pós Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 16 de setembro de 2010.

Banca Examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Claudia Coelho (Orientadora)  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

---

Prof. Dr. Gilberto Cardoso Alves Velho  
Museu Nacional da UFRJ

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Glaucia Kruse Villas Bôas  
Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ

---

Prof. Dr. Valter Sinder  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

---

Prof. Dr. Ronaldo de Oliveira Castro  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ

Rio de Janeiro

2010

## AGRADECIMENTOS

É surpreendente, depois desses anos, olhar para trás e ver quantas pessoas passaram pela minha vida, me ajudando a crescer, e que estiveram de alguma forma envolvidas nesse longo processo de pesquisa. Todos estes encontros, ao final, estão de alguma forma presentes nesse trabalho, naquilo que se impregnou em mim e se verteu em palavras.

Muitas pessoas apenas confiaram em mim em silêncio, compreenderam que havia um caminho a ser trilhado. Outras não só torceram, como tomaram conta de mim com todo amor, de graça, desejando apenas que eu concluísse esse percurso de maneira verdadeira e, através dele, conquistasse o melhor de mim.

Agradeço, assim, a todas aquelas pessoas que me guiaram nessa viagem. Agradeço aqui, e todos os dias, à minha mãe, por tudo. Agradeço à Cristiane Brasileiro – quanto mais passa o tempo, mais vamos nos reconhecendo nas nossas artes. Agradeço a toda a minha família, às minhas irmãs, ao meu irmão, aos meus sobrinhos por todos os momentos de pura alegria e afeto. À minha avó, por me ter por perto.

Agradeço especialmente a todos os artistas que me ajudaram com toda delicadeza, abertura de espírito e amor à arte: Marilenna Bibas, Alessandra Colasanti, Clarice Niskier, Ana Kfoury, Inez Viana, Paulo Gustavo, Rodrigo Sant’Anna, Mônica Martelli e Beth Goulart.

Agradeço de todo coração à minha orientadora, Maria Claudia Coelho que desde nosso primeiro contato, na banca de mestrado, tem tido o poder de encher a minha alma de confiança em momentos-chave da minha caminhada. Muito obrigada pela paciência e especialmente pelo entendimento sensível que teve sobre mim, sobre o meu “processo” e minhas inclinações, iluminando pontos dentro de mim que eu mesma não tinha muita clareza. Obrigada por me incentivar a ser quem eu sou – no seu silêncio, você sempre diz muita coisa.

Agradeço a todos os professores do PPCIS, em especial à professora Clarice Peixoto, outra grande incentivadora e inspiradora, e à professora Claudia Barcellos Rezende, pelas muitos momentos juntas. Agradeço à professora Glaucia Villas Bôas e ao professor Valter Sinder, pelo encorajamento, atenção e gratas contribuições na minha qualificação. Agradeço, ainda, por terem aceitado participar da Banca Examinadora, assim como aos professores Gilberto Velho, Ronaldo Castro e Raquel Ainsgart Menezes.

Agradeço aos meus queridos colegas do PPCIS pelos momentos preciosos de troca de idéias, pelos momentos de puro divertimento, pelo carinho, respeito e torcida. Agradeço aos companheiros e companheiras da Intratextos, por todo empenho e toda força de realização. Ainda agradeço aos colegas de tema comum, Andrea Rangel, Carol Pucu, Bernardo Curvelano e Rosi Machado, que me fizeram sentir bem menos solitária nos desbravamentos em torno do teatro. Agradeço aos funcionários da secretaria do PPCIS, especialmente ao Daniel e a Christiane Raphael, que me ajudou muito nos primórdios do doutorado.

Agradeço também a Capes pela bolsa concedida, que me permitiu percorrer as incertas e às vezes angustiantes trilhas da pesquisa e da criação com suavidade.

## RESUMO

SILVA, Ana Amélia Brasileiro Medeiros. *Sobre o palco, a fera arrebatada, a alma especular e a musa paradoxal: experiências do monólogo, processo criativo, construções de si e autoria*. 2010. 277 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Esta tese de doutoramento tem como objeto as experiências de atores e atrizes na criação e apresentação de monólogos no Rio de Janeiro, a partir de 2006. Esta experiência artística é refletida aqui a partir de questões clássicas das Ciências Sociais sobre o indivíduo moderno, tais como as da singularidade, autenticidade e originalidade. A questão da autoria de tais monólogos é relacionada a perspectivas ligadas à ideologia individualista ocidental, tais como as da autonomia artística e construção de si, nas complexas imbricações entre o artista (ator/indivíduo criador) e sua obra (monólogo/*performance*/encenação/texto). O monólogo – visto como um amplo projeto artístico, que abrange a experiência de sua elaboração, produção, apresentação e repercussão – torna-se um objeto processual de autorreflexão do artista sobre si mesmo e sobre o mundo. O monólogo pode ser visto como uma experiência artística *pessoal*, onde a perspectiva autoral é posta em primeiro plano, dinamizando e realimentando aspectos associados à crença em um modelo de indivíduo que se expressa por um sujeito capaz de se autodefinir, mas que, neste contexto, encontra expressões particulares. Para esta abordagem, analiso três experiências monológicas: *O Animal do Tempo*, protagonizada pela atriz Ana Kfoury; *A Alma Imoral*, adaptada e protagonizada por Clarice Niskier; e *Anticlássico: uma desconferência ou o enigma vazio*, concebida e encenada pela atriz Alessandra Colasanti.

Palavras-chave: Teatro. Processo criativo. Autoria. Individualismo. Experiência subjetiva.

## ABSTRACT

This Doctorate thesis has as object the experiences of actors and actresses in the creation and presentation of monologues in Rio de Janeiro, from 2006 to 2010. The analysis of this artistic experience is based on classic topics of Social Sciences concerning the modern individual, such as singularity, authenticity and originality. The matter of authorship concerning such monologues is related to perspectives on the western individualistic ideology such as the artistic autonomy and the construction of self, in the complex interweavement of the artist (actor/creative individual) and his/her artwork (monologue/performance/*mise-en-scène*/text). The monologue – seen as an ample artistic project, including the experience of its elaboration, production, presentation, critics and commentaries – is an object in progress from which the artist reflects upon him/herself and the world. The monologue can be seen as a personal artistic experience, where the authorial perspective is privileged, stressing and reinforcing aspects regarding the belief in an individual model that express itself as a person capable of self definition. For this research, I analyze three monological experiences: *O Animal do Tempo*, starred by Ana Kfoury; *A Alma Imoral*, adapted and starred by Clarice Niskier; and *Anticlássico: uma desconferência ou o enigma vazio*, created and staged by Alessandra Colasanti.

Keywords: Theater. Creative process. Authorship. Individualism. Subjective experience.

## LISTA DAS ILUSTRAÇÕES

Imagem 1 - Enquanto o público entra, a Bailarina de Vermelho se alonga no palco lendo Dom Quixote e flertando com alguns espectadores. ....	176
Imagem 2 - Explicações sobre o conteúdo programático da desconferência.....	180
Imagem 3 - Momento de intimidade com a platéia, ou “ <i>break storm</i> ”, em que a Bailarina se aproxima de sua “recepção”. Nas mãos um mapa do interior do Louvre.....	182
Imagem 4 - Alessandra com os adereços, penteado e esmalte característicos da Bailarina, em Nova York, ao lado da Roda de Bicicleta de Duchamp.....	203
Imagem 5 - Nos arredores da CCLA.....	204
Imagem 6 - A imagem do Urinol, na capa do livro sobre Duchamp da Taschen, encontra, pelas mãos da Bailarina, o próprio Urinol.....	205
Imagem 7 - Aqui a Bailarina tenta entrevistar a famosa obra de Duchamp,.....	205
Imagem 8 - Lendo a caminho do aeroporto.....	206
Imagem 9 - Alessandra e a mãe.....	207
Imagem 10 - Alessandra e o pai.....	207
Imagem 11 - Alessandra e Ciro Gomes.....	208
Imagem 12 - <i>Making of</i> do bloco “Chupa Aqui”, na casa de Alessandra.....	209
Imagem 13 - <i>Making of</i> do bloco “Chupa Aqui”, na casa de Alessandra. ....	209
Imagem 14 - <i>Making of</i> do bloco “Chupa Aqui”, na casa de Alessandra. ....	209
Imagem 15 - <i>Making of</i> do bloco “Chupa Aqui”, na casa de Alessandra. ....	209
Imagem 16 - Bloco “Chupa Aqui” nas ruas, “alimentando-se” de outros blocos.....	210
Imagem 17 - Bloco “Chupa Aqui” nas ruas, “alimentando-se” de outros blocos.....	210
Imagem 18 - Bloco “Chupa Aqui” nas ruas, “alimentando-se” de outros blocos. ....	211
Imagem 19 - A Bailarina e a Bailarinete recebendo amigos no camarim. ....	212
Imagem 20 - A Bailarina, na meia luz do camarim, ajeita a exposição “Fôlego do Artista”.....	212
Imagem 21 - “Só deixei o lencinho, sem ele me sinto nua”.....	213
Imagem 22 - Objeto de estudo.....	214



Imagem 23 - Montagem com a Bailarina na capa de Taschen. ....	215
Imagem 24 - Montagem com a Bailarina na capa de livro da Perspectiva. ....	215
Imagem 25 - Montagem com capa da revista Harper`s Bazaar.....	216
Imagem 26 - Montagem com capa da revista Detail. ....	216
Imagem 27 - Matéria na Revista Vogue e <i>making of</i> da foto nos jardins do MAM/Rio de Janeiro, 2007.....	216
Imagem 28 - Matéria para a Revista Bravo de 11/12/2008. ....	217
Imagem 29 - Crítica da peça <i>Anticlássico</i> , no Segundo Caderno de O Globo, por Bárbara Heliadora. ....	217
Imagem 30 - Cartaz do desaparecimento da Bailarina de Vermelho.....	218
Imagem 31 - Movimento dos Sem Bailarina, com a repórter Alessandra Cavalcanti e a líder do movimento, Fernanda Félix.....	219
Imagem 32 - No palanque com Hamlet. ....	220
Imagem 33 - Caminhos entre eleitores. ....	221
Imagem 34 - “Santinho” .....	221
Imagem 35 - Posando com crianças. ....	222
Imagem 36 - Performance na Ladeira dos Tabajaras. ....	222
Imagem 37 - Funk com moradora. ....	223
Imagem 38 - Exercícios de balé na calçada. ....	223
Imagem 39 - Bailarina de Vermelho e o seu duplo, Fernanda Felix. ....	224
Imagem 40-Cercada de paparazzi.....	224
Imagem 41 - Chamando a atenção de todos na tenda. ....	224
Imagem 42 - Chamando a atenção de todos na tenda. ....	224
Imagem 43 - Gravando a sua opinião sobre a mesa de debates. ....	225
Imagem 44 - Deixando Paraty.....	225

## SUMÁRIO

	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	12
1	<b>O MONÓLOGO E SEU LUGAR NA CENA CARIOCA: TATEANDO O TERRENO.....</b>	14
1.1	<b>Algumas definições de monólogo como forma de expressão cênica.....</b>	14
1.2	<b>Duas inspirações iniciais: <i>Vozes de Mulheres e Anticlássico</i>.....</b>	22
1.3	<b>Guia para uma primeira abordagem: a fluida referência da “arte da performance”.....</b>	25
1.4	<b>O olhar ampliado sobre o campo: dos solos “performáticos” aos monólogos em cartaz.....</b>	36
1.4.1	<u>Representação versus Apresentação.....</u>	44
1.4.2	<u>Encenação no teatro realista e naturalista.....</u>	45
1.4.3	<u>Os desdobramentos da personagem.....</u>	48
1.5	<b>Monólogo, singularidade e autoria.....</b>	53
1.6	<b>Caminhos da pesquisa.....</b>	61
2	<b>A EXPERIÊNCIA DE ANA KFOURI EM O ANIMAL DO TEMPO.....</b>	66
2.1	<b>Informações preliminares.....</b>	66
2.2	<b>As primeiras impressões.....</b>	69
2.3	<b>O convite ao jogo.....</b>	74
2.4	<b>Breves leituras novarianas.....</b>	76
2.5	<b>Ana e João sobre o palco: corpos atravessados pelas palavras voláteis.....</b>	86
2.6	<b>A trajetória da artista e o reconhecimento de uma parceria ímpar.....</b>	91
2.7	<b>Uma experiência poética que atravessa e impulsiona a vida.....</b>	111
3	<b>A EXPERIÊNCIA DE CLARICE NISKIER EM A ALMA IMORAL.....</b>	121
3.1	<b>Um fenômeno dos palcos: a sinceridade espetacular de Clarice Niskier....</b>	121

3.2	<b>O prólogo da peça.....</b>	132
3.3	<b>O caminho da alma (imoral) como aprimoramento de si.....</b>	136
3.4	<b>Vitória da vontade.....</b>	147
3.5	<b>A troca de olhares num silêncio cúmplice.....</b>	150
3.6	<b>A Alma no mundo: “Agora dou eu que a sigo”.....</b>	153
3.7	<b>A arte da espontaneidade.....</b>	155
3.8	<b>A nudez transcendente e a realidade do corpo.....</b>	160
3.9	<b>Os aplausos finais.....</b>	166
4	<b>A EXPERIÊNCIA DE ALESSANDRA COLASANTI EM ANTICLÁSSICO.....</b>	168
4.1	<b>A descoberta de um lugar só seu: as primeiras experimentações e a revelação de um caminho.....</b>	168
4.2	<b>O espetáculo <i>Anticlássico: uma desconferência ou o enigma vazio</i>: depuração de uma gramática.....</b>	176
4.3	<b>O impulso da crítica e a criação em múltiplos papéis.....</b>	183
4.4	<b>Deixar-se embaralhar na própria criação.....</b>	194
4.5	<b>Imagens e <i>performances</i>: o baile de máscaras de Alessandra.....</b>	201
4.6	<b>Experimentações sem fim: aberturas e expansões do trabalho.....</b>	227
4.7	<b>Uma última observação.....</b>	229
5	<b>CONCLUSÕES: EXPERIÊNCIA E CRIAÇÃO.....</b>	231
	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	261

## INTRODUÇÃO

A pesquisa e reflexão propostas para esta tese de doutoramento têm como objeto as experiências de atores e atrizes na criação e apresentação de monólogos, cujas carreiras se desenrolaram no Rio de Janeiro a partir de 2006. Alguns destes projetos teatrais ainda se encontram em processo no momento da defesa desta tese.

Esta experiência artística é refletida aqui a partir de questões clássicas das Ciências Sociais sobre o indivíduo moderno, tais como a da singularidade, autenticidade e originalidade. A questão da autoria em torno de tais projetos cênicos monológicos é relacionada a perspectivas ligadas à ideologia individualista ocidental, tais como a da autonomia artística e construção de si, nas complexas imbricações entre o artista (ator/indivíduo criador) e sua obra (monólogo/*performance*/encenação/texto). O monólogo – tomado aqui como um amplo projeto artístico, abrangendo a experiência de sua elaboração, produção, apresentação e repercussão – torna-se um objeto processual de autorreflexão do artista sobre si mesmo e sobre o mundo. Prática e reflexão se conjugam na afirmação de individualidades de um ponto de vista artístico e identitário. O monólogo, aqui, pode ser enfocado, a partir do ponto de vista dos atores, como uma experiência artística *peçoal*, em que visões sobre um “teatro seu”, autoral, (reconhecido como “próprio” de um ator ou atriz) são postos em primeiro plano, dinamizando e realimentando aspectos associados à crença em um modelo de indivíduo que se expressa por um sujeito capaz de se autodefinir, mas que, neste contexto, encontra expressões particulares.

Para esta abordagem, tomo como recorte três monólogos e a experiência de criação de suas autoras, de um total de oito espetáculos solos pesquisados (e que surgem de forma indireta no nosso texto final). São eles: *O Animal do Tempo*, protagonizado pela atriz Ana Kfourri, *A Alma Imoral*, adaptado e protagonizado por Clarice Niskier, e *Anticlássico: uma desconferência ou o enigma vazio*, concebido e encenado pela atriz Alessandra Colasanti.

Tais espetáculos, assim como os pontos de vista de suas encenadoras sobre as suas experiência pessoais como criadoras, serão tratados detalhadamente nos capítulos 2, 3 e 4. Nesses capítulos busco estabelecer diálogos entre as narrativas de si das atrizes (em torno de suas carreiras, do processo de criação e da apresentação dos respectivos monólogos), a descrição e análise dos monólogos como espectadora, o texto dos mesmos, e o conjunto de materiais reflexivos produzidos em torno das peças, como críticas, resenhas, entrevistas,

dissertações e diários. Busco nessa descrição da experiência do monólogo criar uma aproximação dialógica entre o olhar antropológico/sociológico e o olhar pessoal e reflexivo das atrizes sobre seus próprios caminhos artísticos.

Antes de apresentar tais análises, entretanto, acredito ser interessante situar algumas definições sobre o monólogo, sobretudo dentro do campo da crítica teatral, para nos aproximarmos de seus traços mais específicos e indicar como estes podem se relacionar com esta experiência de autodeterminação dos sujeitos criativos envolvidos.

## 1 O MONÓLOGO E SEU LUGAR NA CENA CARIOCA: TATEANDO O TERRENO

### 1.1 Algumas definições de monólogo como forma de expressão cênica

Segundo nos informa o “Dicionário de Teatro” organizado pelo teórico do teatro Patrice Pavis – nome corrente dentro do campo de reflexão do teatro no ocidente –, o *monólogo*, literalmente “discurso de uma só pessoa” a partir de sua origem grega, é em primeiro lugar descrito como “um discurso que a personagem faz a si mesma” e, diferentemente do *diálogo*, é caracteristicamente marcado pela “ausência de intercâmbio verbal”.

O ponto de partida do autor ao refletir sobre o monólogo parece ser o teatro de convenções realistas, onde, basicamente, a história encenada no palco se desenrola “como se fosse de verdade”, e não assumidamente como uma construção artística para o palco. O teatro realista ou naturalista buscaria um tipo de ilusão que imprime na cena uma realidade mimética, onde se supõe que tudo acontece atrás de uma “quarta parede<sup>1</sup>” invisível que separa o palco da platéia. Tal encenação apóia-se na idéia de verossimilhança, ou seja, na orquestração coerente de todos os elementos artificiais (ação, personagens, representação) que compõem a cena de forma a produzir o efeito e a ilusão de verdade no espectador. Desta maneira, o monólogo, em situações realistas só poderia surgir em momentos excepcionais, minimamente verossímeis, justificado pelo sonho, pela embriaguez, o sonambulismo ou a efusão lírica – só assim seria crível a ação de alguém falar sozinho.

Não obstante, *falar sozinho para si mesmo* pode ser interpretado como um modo de *diálogo*, como problematiza o autor ao tomar de empréstimo as idéias de Benveniste (1974 apud PAVIS, 2007, p.85-86), ainda nos limites da verossimilhança realista. Por exemplo, em momentos em que o personagem exterioriza um debate de consciência ou dirige-se a um interlocutor imaginário (como no célebre solilóquio de Hamlet), o monólogo pode ser encarado como um diálogo interior entre um “eu” locutor e um “eu” ouvinte. Este pode até interpelar o “eu” locutor e sua presença, mesmo silenciosa, sustenta o sentido da enunciação do “eu” locutor.

---

<sup>1</sup> A “quarta parede” seria uma parede imaginária entre o palco e a platéia, separando radicalmente os dois universos. Os atores viveriam os seus personagens sobre o palco como se o público não estivesse ali. Esta convenção cênica é típica dos espetáculos em palco italiano, uma das caixas cênicas mais utilizadas. O palco italiano é fechado pelos três lados (o fundo do palco e as laterais, com saídas para os bastidores, por onde os atores entram e saem de cena, geralmente) e aberto apenas pela frente, voltado para a platéia. É nesse espaço “aberto”, chamado boca de cena, que se ergue a imaginária “quarta parede”.

O monólogo se inscreve no limite da verossimilhança pela simples noção do bom senso<sup>2</sup> de que seria absurdo, numa situação “real”, uma pessoa (a não ser um louco ou variações em torno do tema) revelar em voz alta, a si mesma, seus sentimentos, pensamentos, raciocínios. Entretanto, como sublinha Pavis, no contexto contemporâneo, pós-brechtiano, o que está no foco é o conjunto dos discursos da peça e não a consciência isolada dos personagens individualizados (este ponto será debatido com mais detalhes adiante). Em um panorama composto de múltiplas possibilidades, desconstruções e redefinições acerca da linguagem teatral, o monólogo ganha força como forma discursiva exatamente por seu caráter desafiador do jogo realista – através dele é possível explorar novas dramaturgias e práticas teatrais. Ele se combina produtivamente a experimentos que questionam o próprio *status* da linguagem como representação da realidade ou, ainda, a própria possibilidade de representação de uma realidade; o monólogo alia-se a dramaturgias que enfatizam a experiência subjetiva do fluxo da consciência em detrimento do suposto artificialismo do diálogo entre personagens com idéias coerentes e compartilháveis (visto como uma irrealdade por muitos autores). Tais dramaturgias apostam na relação dialógica entre o ator e o espectador – este, no caso, reflexivamente engajado, que interpreta e dá sentidos particulares à voz que se expressa em cena<sup>3</sup>.

Assim, o monólogo – peça em que encontramos apenas um ator ou atriz em cena –, antes de ser o “discurso de uma pessoa”, tem a potência de se constituir, por exemplo, como uma *mise en scène* em que vários discursos se desenrolam, através de muitas personagens, vividas por apenas um ator ou atriz, que assim o faz sem que os espectadores deixem de se envolver reflexiva, imaginativa e emocionalmente com a narrativa, entrando no jogo cênico a partir de novos pactos entre a realidade da platéia e a realidade da cena<sup>4</sup>.

O monólogo, aparentemente de modo mais radical que em situações onde há mais de um ator em cena (nas quais os atores se concentrariam no diálogo entre si), acaba por redimensionar a relação, em geral subjacente, com o público – para quem, afinal, qualquer diálogo ou ação são realizados. O monólogo afirma a presença do público e sua condição de

<sup>2</sup> É interessante notar que, em algumas entrevistas com atores que nos últimos anos encenaram monólogos no Rio de Janeiro, a situação de “falar sozinho”, vista como absurda pelo bom senso (pelo menos na perspectiva dos teóricos do teatro e da dramaturgia), é defendida como relativamente usual na “vida real”. Ou seja, busca-se uma justificação para o monólogo não apenas como um gênero discursivo teatral, mas como uma situação factível, realista.

<sup>3</sup> Com relação ao teatro “pós-moderno”, do qual podemos aproximar as experiências monológicas contemporâneas, Pavis (2007, p.299) chama a atenção para a supervalorização do pólo da recepção e da percepção: o espectador deve organizar impressões divergentes e convergentes e restituir certa coerência à obra, graças à lógica das sensações e a sua experiência estética. A obra pós-moderna, na sua versão mais radical (próxima à arte da *performance*, como veremos), não teria outra referência que não ela mesma, deixando o espectador diante de uma “representação emancipada”.

<sup>4</sup> Como exemplo desta possibilidade, podemos citar o recente sucesso “Eu sou minha própria mulher”, em que o ator Edwin Luisi, sozinho em cena, dá vida a 25 personagens.

destinatário direto, explícito, da mensagem proferida pelo ator solo em cena. Mesmo quando o monologante “fala para si”, para o seu “eu” ouvinte e não rompe ostensivamente a “quarta parede”, sua fala e ação dirigem-se diretamente para o espectador, que é interpelado como cúmplice e *voyeur* “ouvinte”, como aponta Pavis.

Há ainda situações em que o ator quebra abertamente a “quarta parede”, incluindo o próprio público na cena, sustentando assim, ironicamente, a verossimilhança. Por exemplo, no consagrado monólogo *Apareceu a Margarida*, de Roberto Athayde, a platéia é encarada e inquirida pela personagem-título, a professora Margarida em momento de surto, no papel de seus alunos. Em *Anticlássico* e *Não sou feliz, mas tenho marido*, duas peças atuais, a platéia é envolvida na cena como se fossem os espectadores de uma palestra, proferida pelas protagonistas de cada monólogo.

Em outros monólogos, no entanto, o público é integrado à ação como público que de fato é: assume-se radicalmente que aquilo que é colocado no palco é uma peça, que quem está lá é um ator ou atriz que se apresenta diretamente para uma platéia. Na ação, o ator ou atriz conta histórias diretamente para os espectadores, interpreta personagens da história que conta, fala sobre a própria peça, recita etc., misturando várias possibilidades expressivas e gêneros discursivos. Dois bons exemplos desde tipo de relação entre palco e platéia são o solo *Nardja Zulpério*, protagonizado por Regina Casé, que fez um estrondoso sucesso no início da década de noventa (visto, de 1991 a 1993, por mais de 200 mil pessoas), e o monólogo recentemente em cartaz no Rio, também de grande sucesso de público e crítica, *A Alma Imoral*, com Clarice Niskier. Há ainda a possibilidade, geralmente em comédias, em que o ator “quebra” a ilusão da cena, de modo a surpreender o público, e fala diretamente com (ou apenas encara ostensivamente) alguém da platéia, acrescentando mais humor ao sentido da situação encenada. Como exemplo, podemos citar o monólogo, também em cartaz no Rio no ano passado, *Cada um com seus pobrema*, de Marcelo Médici, que usa este recurso em vários momentos da ação<sup>5</sup>.

Não obstante todas estas possibilidades do monólogo, Pavis chama a atenção para o fato de que a relação direta com o público constitui ao mesmo tempo a força e a precariedade do gênero, ligada ao risco da inverossimilhança. O monólogo, sobretudo em um contexto de encenação realista, facilmente revelaria a artificialidade da representação teatral (por ser baseada numa ação – falar sozinho para si mesmo – “antinatural”) e o papel das convenções para o “bom” funcionamento do teatro. Mais do que isso, ou de modo mais corriqueiro, o

---

<sup>5</sup> Os números sobre a peça de Regina Case se encontram no site <http://www.reginacase.com.br/>. Um trecho da peça pode ser visto através do link [http://www.reginacase.com.br/sec\\_teatro\\_play.php?id=4](http://www.reginacase.com.br/sec_teatro_play.php?id=4). Um trecho da peça de Marcelo Médici pode ser visto pelo link <http://www.youtube.com/watch?v=SrQvM6pDF68&feature=related>.



monólogo é visto com desconfiança por causa de seu sentido “antidramático”, estático e mesmo tedioso: a representação pode com certa facilidade cair no ridículo, no constrangedor e irreal.

Diante disso, passemos para um outro dicionário, o recém lançado “Dicionário do Teatro Brasileiro: temas, formas e conceitos”, em muito inspirado no dicionário de Pavis. Com relação ao verbete “monólogo”, a versão brasileira, de modo semelhante ao texto francês, nos adverte sobre a dificuldade intrínseca de sustentar o interesse do público em um só intérprete em cena – justificativa na qual é baseada em parte a explicação sobre a ausência de textos e apresentações monológicas no passado do teatro brasileiro. Tal ausência também seria causada pela própria organização da produção teatral até as décadas de 60 e 70, baseada em companhias teatrais compostas por grandes elencos mantidos sob contrato<sup>6</sup>.

O verbete termina com um breve comentário sobre o aumento das produções de monólogos ultimamente, “motivados em parte pela economia da produção e interpretados (e muitas vezes escritos) por atores que fazem sucesso na televisão, como Miguel Falabella, Pedro Cardoso e Diogo Vilela” (GUINSBURG, 2006, p.187). De fato, diante do considerável surgimento de monólogos, que de temporada em temporada se renovam pelos palcos cariocas, chamando atenção não só da crítica especializada, mas, sobretudo, do público (fato que poderia ser encarado como ainda mais intrigante), o verbete parece ser por demais lacônico quanto à representatividade do gênero no teatro contemporâneo brasileiro<sup>7</sup>. O monólogo contemporâneo brasileiro, assim apresentado, parece estar limitado ao seu relativo baixo orçamento e um certo aproveitamento da consagração na tevê, por seus protagonistas, para garantir o interesse do público em seus espetáculos-solo.

Trazendo a discussão sobre o monólogo para o campo teatral do Rio de Janeiro, este tipo de peça parece ocupar uma posição no mínimo ambígua. Se, por um lado, chama atenção a profusão de peças com apenas um ator ou atriz em cartaz na cidade, relativamente a todas as dificuldades em torno do gênero já expostas, por outro, a mesma crítica que olha com desconfiança o fenômeno, ano a ano premia calorosamente os solistas e as propostas cênicas

---

<sup>6</sup> São citados dois monólogos que, no entanto, alcançaram grande sucesso popular, de autoria de Pedro Bloch: “As mãos de Eurídice”, de 1951 e “Esta noite choveu prata”, de 1964, interpretados por atores de muito apelo popular e carisma na época, Rodolfo Mayer e Procópio Ferreira, respectivamente. O grande marco do gênero na dramaturgia brasileira é “Valsa no. 6”, de Nelson Rodrigues, de 1951. Nos anos 70, “Muro de Arrimo”, de Carlos Queiroz Telles, interpretado por Antônio Fagundes; “Apareceu a Margarida”, de Roberto Athayde, interpretado por Marília Pêra; e “Corpo a Corpo”, de Oduvaldo Vianna Filho, interpretado por Juca de Oliveira, são apontados como três importantes monólogos de sucesso.

<sup>7</sup> Meu foco é a produção carioca, que, sem dúvida, é ultrapassada em muito, numericamente, pela de São Paulo. No entanto, é, certamente, o *locus* de muitas das produções que passam a compor o que o campo da história e crítica do teatro brasileiro toma como de mais representativo no panorama contemporâneo de produção cênica. E da mesma forma, as produções também consideradas mais representativas de outras regiões – sobretudo de São Paulo, Curitiba e Belo Horizonte – passam pelo Rio de Janeiro na trajetória de suas carreiras.

monológicas. Da mesma forma, o mesmo público que “torce o nariz” para os monólogos lota os teatros mais caros da cidade para ver apenas um ator ou atriz em cena.

Como aponta a mais famosa crítica de teatro carioca, Bárbara Heliodora, em declaração publicada na Revista Aplauso, especializada na divulgação das peças em cartaz no Rio de Janeiro, na edição de novembro de 2007, a “chuva de monólogos que nos atinge” seria uma consequência (aparentemente negativa) da falta de recursos e investimentos na produção teatral brasileira. Para ela, não seria “por livre escolha que hoje em dia as pessoas fazem monólogos, peças de duas pessoas, superproduções de três...”. A pulverização de verbas para o teatro, a partir de critérios, segundo ela, mais assistencialistas que artísticos, impossibilitaria o investimento em produções de “temas relevantes”, nas quais fosse possível unir e remunerar bem grandes elencos, assistidos por bons profissionais técnicos e artísticos. Tal tipo de investimento, voltado para grandes espetáculos, seria um fator central para o incremento da qualidade das produções (ela ainda dá o exemplo do que ocorre em Nova York e Londres, onde há uma forte cadeia produtiva em torno de grandes espetáculos, o que gera riqueza com o turismo, retroalimentando a engrenagem econômica das artes). A partir das observações da crítica, é importante se destacar dois pontos: o primeiro é o de que o monólogo parece ser um gênero menor, pois não seria a primeira escolha de ninguém, em oposição aos grandes espetáculos, mais representativos do que seria um rico ambiente teatral; o segundo ponto diz respeito à relação, quase imediata, entre monólogo e baixo orçamento (também apontada no “Dicionário de Teatro Brasileiro”), sendo a escassez de recursos o principal fator causal da “chuva de monólogos que nos atinge”.

Passemos então a outra observação, de um outro crítico de teatro carioca, Lionel Fisher, retirada da dissertação de mestrado de Isaac Bernat em Artes Cênicas, pela UniRio, sobre a construção de monólogos de Tchecov. O texto é onze anos atrás e já naquela época o fenômeno dos monólogos nos palcos cariocas intrigava os teóricos. Sobre os monólogos em cartaz, ele chama a atenção para o seguinte ponto:

O brasileiro é um carente desesperado, vende a alma por um riso. Tem uma necessidade muito grande de ser aceito. O que eu reparo nos monólogos é que 99% deles são cômicos. Então o ator tem um lado infantil que necessita de uma aprovação muito clara... (BERNAT, 1999, p.24)

A comédia parece sempre ser vista com restrições pela crítica “séria”, comprometida com um teatro que privilegia os “temas relevantes”, “faça pensar” ou que seja “sensível”<sup>8</sup>. Tal

---

<sup>8</sup> Na minha dissertação de mestrado (SILVA, 2003), exploro, ainda que perifericamente, alguns critérios que estabelecem valores de distinção dentro do campo das artes cênicas. Percebe-se, assim como aponta Bourdieu sobre a ideologia da

visão negativa em torno da comédia surge como um fator relativizador (e desmerecedor) da possível significância da produção de monólogos, já observada na década de 90.

Ironicamente, em reportagem do *Segundo Caderno* do jornal *O Globo*, de 22/04/2007, a qual apresenta uma pesquisa encomendada pelo Instituto Fecomercio<sup>9</sup> sobre os hábitos, queixas e anseios dos espectadores de teatro da cidade, a comédia surge como a grande favorita do público que vai ao teatro e a ambigüidade com relação às peças-solo revela-se por sua grande aceitação de público, “apesar de ser monólogo”. Nos pequenos depoimentos dos protagonistas de monólogos em cartaz na época da pesquisa, os elogios do público em relação a suas peças flagram este caráter ambíguo: “É monólogo, mas é bom” ou “Nem parece monólogo!” – tais são exemplos das “críticas positivas” ouvidas com frequência.

E aqui, apesar dos monólogos cômicos (que ensejam tipos muito diversos da comicidade) serem a maioria, a crítica os tem aplaudido. E a relação se inverte: não é o ator que precisa da reação imediata do riso, como analisa Fisher; é o público que parece “necessitar” da comédia. Sobre essa relação do público com o gênero, destacada na mesma matéria, brinca o ator Pedro Paulo Rangel, sozinho no palco com *SoPPa de Letra*: “Tem gente que chega na bilheteria e pergunta: ‘É uma comédia? Mas é uma comédia engraçada?’”.

A matéria sobre a pesquisa mostra que o fato de só haver um ator em cena faz com que o monólogo, como gênero, seja pensado por um viés preconceituoso pelo público, pelo risco de ser monótono, de o ator não conseguir cativar a platéia, pelo receio da peça ser “intelectualizada”, logo, “chata”. No entanto, no processo decisório pela peça a ser vista, o fato de “ser monólogo” parece não afetar de modo significativo a escolha pelo programa. As peças de sucesso de público com apenas um ator em cena, antes de serem enquadradas na categoria “monólogo”, parecem estar associadas ao fato de serem comédias (a grande favorita do público, com 68,8% de predileção) ou musicais (como no caso de *Renato Russo*, expressivo êxito da temporada, por exemplo) ou simplesmente reconhecidas como boas (recomendadas pela crítica especializada e/ou pelo boca-a-boca). Em virtude mesmo do preconceito detectado na pesquisa e o baixo índice de preferência em torno da categoria “monólogo” (1,8% de predileção, quando os entrevistados eram perguntados sobre seu gênero

---

Estética em *La distinction* (1979), a recusa do “fácil”, do “simples”, “sem profundidade”, do “barato”, a qual se traduziria, particularmente para o meu campo, em uma visão negativa com relação à maior parte dos trabalhos em televisão, ao “teatro comercial” e de “entretenimento”. Aqui, a comédia entra como a grande expressão do apelo ao “comercial”, “fácil”, “popular”, “superficial” e mesmo “vulgar”, pois, como explicitamente aponta Fisher, no papel de voz dominante do campo, ela se relacionaria aos aspectos mais “infantis”, pouco cultivados e sofisticados, tanto do ator quanto da platéia.

<sup>9</sup> Segundo a matéria, “a enquete, feita em março, revelou que 79,5% da população do Grande Rio já foram ao teatro pelo menos uma vez este ano, sendo que 83,6% dessa parcela – quase a totalidade das pessoas que já assistiram a alguma peça em 2007 – vão ao teatro pelo menos uma vez por mês”.

favorito)<sup>10</sup>, o que podemos pensar é que, antes de ser um ponto a favor da escolha pelos espetáculos, o fato de serem monólogos *não chega a atrapalhar* tais escolhas. A constatação de que alguns dos melhores – e mais caros – teatros da cidade estiveram ocupados com monólogos na ocasião da pesquisa (fenômeno que se repete ainda hoje) é bastante representativa da força das produções no sentido de atrair o público.

Ao longo da matéria, o foco se direciona, a partir dos dados levantados empiricamente, para as tradicionais polêmicas em torno da distribuição de recursos e acusações acerca de escolhas mercantis, mais ou menos legítimas, na produção de espetáculos, que acabam envolvendo a produção dos monólogos. Limitar as perspectivas sobre o fenômeno (quantitativo e qualitativo) dos monólogos a supostas estratégias de mercado (seriam escolhidos por serem em si baratos e logisticamente descomplicados; atrela-se seu sucesso de público ao fato de terem “globais” ou serem comédias) acaba obliterando um olhar em torno de questões, que me parecem, particularmente mais significativas sobre a experiência dos trabalhos solo.

Encontramos este interesse por outros significados em torno do fenômeno do monólogo em recentes trabalhos da pesquisadora do teatro e professora Maria Helena Werneck, que tem desenvolvido desde 2002 um projeto de pesquisa voltado para a constituição de um *corpus* de textos e espetáculos que se inscrevem no gênero monólogo (peça com apenas um ator em cena) no Brasil. Com este levantamento, ela, junto com sua equipe, chama a atenção para a constituição e desenvolvimento desta forma específica de teatro, a qual tem reafirmado procedimentos discursivos próprios, misturando os gêneros épico, lírico e dramático, engendrando diferentes modos de atuar e “alçando o ator a um patamar de composição interpretativa que tanto pode funcionar como iniciação quanto pode dar margem ao reconhecimento consagrador” (WERNECK, 2006, p.230).

Contemporaneamente, o monólogo, segundo o ponto de vista de Maria Helena Werneck, está em transformação, ocupando o campo, em gestação, da “criação cênico-dramatúrgica de atores que reivindicam para si a autoria do texto e, muitas vezes, assinam a concepção de atuação e de proposta cênica, atualizando, principalmente, a função-ator”<sup>11</sup>. Sob este aspecto, a autora sublinha os trabalhos autointitulados solo ou autoperformáticos, nos quais “os componentes do enredo e de composição cênica podem estabelecer um pacto

<sup>10</sup> Nesta enquete, para a parcela dos que não foram ao teatro, o gênero “monólogo” é sequer mencionado quando se pergunta: “Que estilo você prefere ao escolher uma peça?”. Com relação aos que foram ao teatro, os gêneros foram assim distribuídos no ranking da predileção: Comédia: 68,8%; Tanto faz: 11%; Drama: 9,3%; Musical: 6%; Infantil: 2,5%; Monólogo: 1,8%; Literária: 0,3%; Não informou: 0,5%. Outra curiosidade revelada pela pesquisa é o fato de que a presença de artistas conhecidos não é considerada nem um pouco essencial na hora de se escolher um espetáculo.

<sup>11</sup> Ibidem.

autobiográfico, que diz respeito à autenticidade dos eventos narrados, à história pessoal e aos percursos de formação e treinamento do ator”<sup>12</sup>. Nesta pesquisa sobre os monólogos, a autora ressalta a importância da entrada de novos autores (também atores) no panorama teatral, os quais optaram por esta forma teatral “na busca de liberdade de experimentação e de economia dos meios de produção” (WERNECK, 2006, p.230). Estas observações da pesquisadora se alinham, de forma muito privilegiada, às minhas primeiras impressões sobre a particularidade do fenômeno dos trabalhos solos, que vai bem mais além da questão da economia e suposta facilidade de produção.

Dentro do campo de pesquisa em artes cênicas, a autora aponta como temas privilegiados de investigação acerca dos monólogos: “o estatuto ficcional da fala em primeira pessoa e as fronteiras dos gêneros discursivos da memória, da autobiografia, do testemunho e confissão etc.; as convenções cênicas do monólogo e as espacialidades (a ênfase na frontalidade, a produção da intimidade ou *teichoscopia*, a imersão no espaço tridimensional da instalação); as referências do trabalho do ator: a herança renovada do *diseurs*, a atuação histórica, o desenho coreográfico, a *mimesis* realista e a *antimimesis*”<sup>13</sup>. Estes pontos me parecem muito úteis como uma forma de guia para perceber a especificidade do gênero dentro do próprio campo de visão e criação nativa, suas linguagens e questionamentos particulares. Não obstante, o tipo de preocupação investigativa da autora, apesar de partir de questões que coincidem num primeiro momento com as minhas próprias – a experiência específica do monólogo, a questão da autoria, autonomia e exploração da autorreferência individual na construção da obra –, tem como objetivo tipos de reflexões de natureza distinta. A pesquisa de Werneck volta-se para a crítica e historiografia cênica, literária e artística. No meu caso, o foco é a interrogação sociológica e antropológica acerca de experiências ligadas a noções do individualismo contemporâneo, o que será especificado mais à frente – embora, é preciso salientar, não me desfaça das referências mais próximas das de Werneck para pensar os espetáculos particularmente.

Aqui cabe uma pequena observação dos usos que faço, neste trabalho, das categorias “monólogo” e “espetáculo solo”. Alguns autores ligados ao campo das artes cênicas<sup>14</sup> defendem uma distinção mais precisa entre espetáculo solo e monólogo – embora eles mesmos confessem a dificuldade de se fazer esta operação sem enrijecer os conceitos e ou simplesmente cair em contradição. Ao longo deste trabalho, usarei os termos espetáculo solo,

---

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> Ibidem.

<sup>14</sup> Cf. DIP, 2005

monólogo, *performance* (como o ato em cena) e mesmo obra de arte (como produto artístico em geral, sem atribuir um julgamento estético ou de valor, cujo conceito engloba também as produções teatrais) para me referir a um mesmo fenômeno artístico. Escolho não estabelecer *a priori* nenhuma distinção mais precisa entre o espetáculo solo e o monólogo por entender que é mais interessante metodologicamente usarmos um conceito mais amplo em torno do tema (onde “monólogo” e “espetáculo solo” definiriam uma mesma expressão artística: uma peça na qual apenas um ator se encontra em cena). Tendo como ponto de partida este conceito amplo, podemos refinar as especificidades de cada categoria a partir do próprio discurso nativo: há atores que defendem que seus monólogos estariam mais ligados à idéia de *performance* ou solo, por exemplo, e há outros que definem a sua peça indistintamente como monólogo e espetáculo solo. Assim, busco mostrar as supostas contradições e disputas internas em torno da própria demarcação dos significados desta expressão artística, entre vendo como os próprios atores sociais refletem sobre o seu fazer artístico. O conceito geral, ao longo de nossa pesquisa, vai sendo remodelado, revelando as suas especificidades, pelo próprio discurso nativo, na forma como os próprios atores sociais definem o que são e o que estão fazendo: a delimitação conceitual sobre o trabalho artístico, pelos próprios atores, faz parte da própria construção social da obra – e de si mesmos.

## 1.2 **Duas inspirações iniciais: vozes de mulheres e anticlássico**

Minhas próprias intuições iniciais sobre a experiência dos trabalhos solos, que encontraram pontos de contato com as pesquisas de Werneck, surgiram a partir de reflexões mais exploratórias sobre o processo de criação de *performances* cênicas de duas atrizes do Rio de Janeiro: Marilenna Bibas, com o solo *Vozes de Mulheres*, e Alessandra Colasanti, com *Anticlássico: uma desconferência ou o enigma vazio* – sobre o qual me deterei de modo mais profundo no capítulo 4. É preciso ressaltar que, elas não foram as únicas a terem instigado a minha curiosidade – o trabalho de Ana Kfoury, como observo no capítulo 2, também foi uma fonte de inspiração para este trabalho, nos seus momentos iniciais. Mas o ponto que quero ressaltar aqui é o seguinte: ambas as atrizes<sup>15</sup>, com histórias de formação e carreiras profissionais bem diversas, buscavam e buscam a exploração, a investigação e configuração

<sup>15</sup> Conheço pessoalmente, há pelo menos 8 anos, Marilena e Alessandra. A primeira foi minha professora de interpretação “não-realista” na Casa das Artes de Laranjeiras e com ela trabalhei como atriz em 2004 e 2005, dentro de seu grupo de teatro, o Omamê. Conheci Alessandra quando era estudante da Cal, com quem também fiz teatro. Ela também foi informante de minha dissertação de mestrado.

de uma forma pessoal de fazer teatro, de um teatro que lhes fosse próprio – ou apropriado ao que elas são, pensam, sentem, acreditam.

Tanto Marilenna Bibas como Alessandra Colasanti davam vida, nos primórdios desta pesquisa, a projetos assumidamente autorais, com os quais reivindicavam um *teatro seu*, nos quais as “personagens” em cena, de modos muito próprios, faziam parte da história das atrizes – não no sentido biográfico mais óbvio ou direto (representar a si mesma em determinadas situações vividas), mas no sentido de encenarem problemas que as envolviam intimamente como pessoas. Trata-se de questões que se referem não somente ao conteúdo do que é encenado (por exemplo, sobre a maternidade e a violência, no caso da Marilenna Bibas, e sobre a crítica do campo artístico, no caso de Alessandra Colasanti), mas também a um modo particular de fazer teatro, de estar em cena, de representar ou atuar (por exemplo, distanciando-se ou mesmo negando a representação realista ou o tipo de personagem psicologizado do drama burguês).

Alessandra Colasanti tem por volta de 36 anos, é filha de conhecidos intelectuais brasileiros e formada há seis anos pela Casa das Artes de Laranjeiras (apesar de fazer teatro desde a adolescência), no Rio de Janeiro. Ela, no curto período em que tem participado de montagens teatrais cariocas, vem recebendo excelentes críticas sobre seu trabalho como atriz e diretora e indicações a importantes prêmios de teatro. O projeto para o qual ora volto minha atenção, *Anticlássico: uma desconferência ou o enigma do vazio*<sup>16</sup>, bastante elogiado, liga-se a uma crítica muito particular à linguagem e retórica acadêmicas, às “labirínticas” discussões e disputas em torno do significado da arte, dos valores da modernidade e da pós-modernidade.

Este projeto teatral, no entanto, não se circunscreve à apresentação do monólogo. Corporificada na figura da “Bailarina de Vermelho”, a *alter ego* performática de Alessandra Colasanti, a peça se reatualiza em *performances* nas mais diversas situações e locais. E, ainda, os comentários da protagonista sobre o mundo contemporâneo continuam a ganhar forma, associados às *performances*, no seu *blog* na internet (<http://abailarinadevermelho.blogspot.com>), que tem a seguinte chamada: “(Cansada do Velho Mundo) A Bailarina de Vermelho está no Brasil em busca de pistas que possam ajudá-la a solucionar o glorioso, e famoso, e portanto paradoxal, Enigma Vazio”.

Os *posts* que compõem o *blog*, de autoria da própria “Bailarina de Vermelho”, enredam cenários, situações e personagens reais em narrativas absurdas, cheias de humor e fina ironia (muitas vezes auto-ironia). O *blog* nos informa, com seus *links* para vídeos e

<sup>16</sup> É possível ver alguns vídeos sobre o *Anticlássico* pela internet através dos *links*:  
<http://www.youtube.com/watch?v=rMDINt1grt4>; [http://www.youtube.com/watch?v=\\_ZA-LSZa-FQ](http://www.youtube.com/watch?v=_ZA-LSZa-FQ);  
<http://www.youtube.com/watch?v=WYwAje3G7IQ&feature=related>.

seqüências de fotos online, que a Bailarina permanece efetivamente *em ação*. Suas várias apresentações performáticas se encontram parcialmente registradas nas diversas fotos e vídeos. Não obstante, os vídeos e fotos das *performances* não são apenas “registros”, mas artefatos artísticos em si mesmos, que ela mesma produz, sob os ângulos e pontos de vista mais inusitados. Nas fotos, textos e vídeos, que são parte, eles mesmos, das *performances*, de modo mais radical e imprevisível, a figura da atriz se funde à própria figura da Bailarina de Vermelho.<sup>17</sup>

O outro projeto cênico que, no início desta pesquisa me inspirou a pensar o fenômeno do monólogo, foi *Vozes de Mulher*, idealizado pela atriz e *performer* Marilenna Bibas. A artista, de 59 anos, tem uma longa e rica trajetória como atriz, diretora, pesquisadora e professora de interpretação e técnicas do corpo e da voz (como ela mesma se define). Sua carreira e formação a têm definido como uma atriz-encenadora voltada para um teatro “não-realista” e autoral. Das muitas influências para a construção de seu trabalho como artista (que se desdobra em posições diversas, tais como “atriz”, “atriz-bailarina”, “atriz em vídeo-arte”, “diretora”, “*performer*”), o *teatro antropológico*<sup>18</sup> de Eugenio Barba tem especial destaque, além das teorias de Jerzy Grotowski<sup>19</sup>. O espetáculo solo *Vozes de Mulheres* teria clara inspiração “antropológica”, na medida em que estaria centrado na “busca por vozes multiculturais e trans-históricas que ecoam dramas, sentimentos, valores universais<sup>20</sup>”. O projeto de Marilenna Bibas acabou não sendo desdobrado nesta tese – um dos motivos foi a interrupção de suas apresentações no momento de minha pesquisa e a mudança de foco da própria atriz nas suas diretrizes de trabalho. No entanto, devo destacar que ele me serviu de

<sup>17</sup> Material disponível em <<http://www.flickr.com/photos/alessandracolasant/>>;  
< <http://www.flickr.com/photos/13914247@N02/page2/>>

<sup>18</sup> Sem aprofundarmos muito neste termo neste momento, é preciso, no entanto, situá-lo distintamente dos pressupostos da antropologia social, como disciplina das ciências sociais institucionalizada dentro do campo acadêmico brasileiro. O teatro antropológico, segundo descrito no verbete do Dicionário de P. Pavis (1999, p.374), é “empregado sobretudo na América Latina” e “não se refere às formas espetaculares não européias (ao teatro ‘indígena’) e, sim, antes, a uma tendência da encenação que se esforça em examinar o ser humano em suas relações com a natureza e a cultura. O teatro antropológico, assim, buscaria ampliar “a noção europeia de teatro às práticas espetaculares e culturais (*cultural performances*)” e adota “uma abordagem etnocenológica para explicar estas práticas”. Nesta corrente “antropológica” do teatro estariam incluídos o “teatro das fontes de Grotowski, a antropologia teatral de Barba, as encenações de Schechner (Dionysus in 69), os ritos e ações de grupos como Fura deis Baús ou Brith GOF”.

<sup>19</sup> Mais adiante falaremos mais sobre estes teóricos e encenadores.

<sup>20</sup> No site do grupo Omamê, comandado por Marilenna Bibas, temos a seguinte descrição do espetáculo: “Vozes femininas que gritam ao mundo as suas histórias, uma viagem entre imagens e sonoridades para contar e cantar sobre as mulheres-coragem no mundo. A atriz dialoga com vozes de mulheres mergulhando no oceano feminino e colhendo nele aspectos dos sentimentos mais profundos das mães que vêem seus filhos tragados pela loucura dos conflitos políticos e sociais. Vozes de mulheres que perderam seus filhos nas guerras, nas ditaduras e nos massacres, das mulheres sem terra, das vozes sufocadas, vozes de amor; vozes de emigrantes, vozes que gritam ao mundo a sua história... Construído com base em fatos históricos o texto reúne trechos de depoimentos, cartas de mulheres e fragmentos de textos de autores brasileiros e estrangeiros, que se fundem aos cantos, criando uma reverberação de sonoridades de várias culturas. Esses cantos mostram toda a força de trabalho e a capacidade de transformação das Mães-Coragem do Mundo, e também a docilidade do feminino, como nas canções de ninar...”



base para pensar importantes pontos da experiência do monólogo (sobretudo ligado ao conceito de *performance*, no qual nos deteremos a seguir): suas possibilidades expressivas, sua forte ligação com o imaginário do ator, a questão da autoria, o processo criativo etc.

Numa primeira aproximação, é possível dizer que estes dois projetos artísticos filiam-se a uma proposta, muito vaga e muito pessoal, de *performance*: elas se autodenominam *performers* em certo sentido, por defenderem a “não-representação” e o “não-realismo” (elas não representariam uma personagem, não imitariam um outro ou outros seres humanos; elas apresentariam a si mesmas através de “figuras”<sup>21</sup>, no caso de Marilenna Bibas, ou um *alter ego* performático, no caso de Alessandra Colasanti); por defenderem um certo rompimento com a chamada “quarta parede”, na medida em que se relacionam diretamente com o público, envolvido na cena; por buscarem uma autonomia como artistas, no sentido de não se colocarem de modo passivo ou subordinado, dependentes de escolhas de terceiros para estarem no palco, em projetos com os quais não se identificam, redefinindo a tradicional posição do ator nas relações hierárquicas de trabalho.

Todos estes pontos, como vimos, estão presentes nas atuais discussões sobre o monólogo contemporâneo, levantados, sobretudo, por Pavis e Werneck. Não obstante, nas minhas primeiras explorações, a palavra “monólogo” nas falas das duas atrizes previamente inquiridas parece não ser tão central: a palavra que se aproxima de uma definição mais incisiva de seus trabalhos solos é, como já mencionado, *performance*.

### 1.3 Guia para uma primeira abordagem: a fluida referência da “arte da *performance*”

*Performance*, embora seja um termo consideravelmente presente nas reflexões dentro do campo teatral, se dirige às mais diversas e fluidas práticas ou comportamentos expressivos. No que concerne ao trabalho do ator, aqui, nos limitaremos à chamada “arte da *performance*”, um movimento artístico surgido no século XX que se desenvolveu dentro da história da arte ocidental como forma de crítica à mesma. Não obstante este primeiro recorte, a própria idéia de uma arte performática recusaria qualquer tipo de categorização rígida em torno de gêneros artísticos tradicionais. Ela tomaria para si as potencialidades expressivas de todas as artes –

<sup>21</sup> A “figura” designa um tipo de personagem que não apresentaria, por escolha estética-dramatúrgica, traços particulares e precisos, como seria o caso de uma personagem “tradicional”, ligada a uma noção de pessoa ocidental, moderna. A figura é uma forma vaga, que agrupa em si um conjunto de *possibilidades de ser*, que seriam dinamicamente apresentadas ao longo de uma *performance*. No caso de Marilenna, o termo designa imagens próximas ao “arquetípico” (“mulher”, “mãe”) que povoam a cena. A descrição do trabalho performático de Laurie Anderson – importante artista contemporânea –, citado por Cohen (1989, p.103) se assemelha significativamente ao trabalho de Marilenna e sua relação com as “figuras” que cria.

inclusive da própria negação da arte. Assim, definir a arte da *performance* parece em si uma tarefa paradoxal, já que seu motor e inspiração é o próprio rompimento com a idéia de aprisionamentos conceituais, rótulos e enquadramentos, encarados como esterilizantes da prática expressiva.

Jorge Glusberg (2007) situa uma espécie de “pré-história” da arte da *performance* no início do século XX, com algumas manifestações ligadas aos movimentos Futurista, Dadaísta, Surrealista e a Bauhaus. O autor destaca, como um marco da “pré-história” da *performance*<sup>22</sup>, a peça *Ubu Rei*, de Alfred Jarry, estreada em Paris no ano de 1896. O que a ligaria à idéia de *performance* seria o ataque às convenções sociais e aos pressupostos dramaturgicos de sua época. Por exemplo, como destaca Glusberg (2007, p.13), *Ubu Rei* apresentava um clima onírico e delirante a partir de um novo uso da palavra, da entonação da voz e do figurino, afirmando uma expressividade oposta à tradição realista do teatro.<sup>23</sup>

Entretanto, dentro de uma historiografia da arte da *performance*, ela somente se impõe como gênero artístico independente na década de setenta, a partir do surgimento do *happening* e da *body art*<sup>24</sup>. Não caberia neste momento entrar nos detalhes conceituais e históricos em torno de tais formas expressivas, mas sim assinalar alguns pontos convergentes que nos forneceria uma tônica geral dos desenvolvimentos artísticos – sobretudo ligados ao teatro – em torno das manifestações que têm se agrupado sob a noção de arte da *performance* ou simplesmente *performance*, dentro de sua intrínseca multiplicidade expressiva e conceitual.

Em “*Performance como linguagem*”, considerada uma obra pioneira em língua portuguesa sobre o tema, Renato Cohen (1989) define a *performance* como uma “arte de fronteira”, que se impõe como um contínuo movimento de ruptura em relação ao que pode ser reconhecido como “arte estabelecida”. Ela se confrontaria com os limites que separariam “vida” e “arte”. Liga-se essencialmente à “*live art*”, à arte ao vivo ou, de modo mais enfático, à “arte viva”, num ambicioso projeto de aproximar ou estabelecer uma relação direta com a “vida” (este conceito tão aberto a interpretações). Isto é traduzido no estímulo ao

---

<sup>22</sup> A partir daqui, nesta seção do Capítulo 1, quando nos referirmos ao termo “*performance*”, estamos falando de “arte da *performance*”.

<sup>23</sup> Como veremos a seguir, o chamado “teatro realista” torna-se o grande alvo de uma série de críticas que inspiraram, ao longo do século XX, novas formas de se conceber e fazer teatro (tais como o teatro surrealista, épico, expressionista, performático, pós-dramático, pós-moderno, metateatro, “não-realista” etc.), indo-se ao limite do que se poderia denominar como teatro, dentro das disputas internas ao campo das artes.

<sup>24</sup> A arte da *performance* é constituída a partir de uma estruturação mais elaborada dos *happenings*, definido pelo compositor John Cage como “eventos teatrais espontâneos e sem trama”, mais imprevisíveis e sem apuro técnico. A *body art* voltava-se mais especificamente a um projeto, segundo Jorge Glusberg (2007, p.43) de “desfetichização do corpo, eliminando toda a exaltação à beleza a que foi elevado por séculos pela literatura, pintura e escultura”. O corpo torna-se o suporte da obra de arte. Tal inspiração é apropriada pela *performance* que enfatiza a presença física do *performer* no centro da obra. Neste sentido, o criador da *performance* confunde-se com seu próprio produto artístico.

“espontâneo” e “natural” em detrimento do “elaborado” ou “construído”. No bojo desta intenção está o desejo de dessacralização da arte, de rompimento com tudo o que ela teria de meramente estético e com todo seu suposto teor elitista. Neste sentido, haveria a tentativa de se “resgatar” a característica ritual da arte, retirando-a de espaços institucionalizados (e esterilizados de “vida”, segundo a visão de seus teóricos) como os museus, teatros, galerias, colocando-a numa posição próxima da experiência cotidiana, logo, “viva”. Atos corriqueiros como beber água, comer, andar na rua, dormir, por exemplo, são reapropriados pela arte da *performance*, que reinterpreta tais manifestações na forma de signos dignos de apreciação ou atenção artística. Tudo que seria ligado à experiência da vida em processo – sua transitoriedade, fluxo, efemeridade, aleatoriedade, não-intencionalidade, imprevisibilidade, risco, contingência, não-reprodutibilidade, banalidade e mesmo fragmentação (em contraste com a unidade coerente e harmoniosa da obra de arte) – é incorporado às manifestações performáticas, numa oposição clara ao acabamento, à padronização, à estetização convencional e à artificialidade vista como imperante nos produtos artísticos tradicionais e hegemônicos. O teatro, neste sentido, surge como a corporificação primária de uma *arte do processo*.

Os limites entre as expressões artísticas convencionalmente distintas – a dança, as artes plásticas, o teatro, a literatura, a música – também são desafiados. Hibridizações entre as várias modalidades expressivas são experimentadas, re combinadas através de diversas mídias, como observadas nos trabalhos de Joseph Beuys, Kaprow, Bob Wilson e do grupo Fluxus. Para Cohen (1989, p.28), apesar de sua característica anárquica e de ser um “discurso caleidoscópico multitemático” (citando PAVIS, 1999, p.284), a *performance* é antes de tudo uma *expressão cênica*. É “*spetaculum*”, algo que é para ser visto e que supõe a experiência de proximidade com o público. Ele exemplifica: um quadro sendo exibido para uma platéia não é *performance*, mas alguém pintando esse quadro, ao vivo, já pode caracterizar uma *performance*<sup>25</sup>. É uma expressão cênica que, a partir da definição de Jacó Guinsburg (2006), é apoiada, necessariamente, sobre a tríade atuante-texto-público. Tais elementos, à sua própria maneira e, inclusive, expandindo suas definições, estão presentes nas manifestações performáticas.

Outra importante fronteira a ser desafiada é justamente aquela entre o artista e sua obra. O artista passa a incorporar a própria obra que produz, torna-se sujeito e objeto de sua

<sup>25</sup> Cohen ainda rebate a perspectiva segundo a qual a *performance* pertenceria muito mais às artes plásticas, caracterizando-se como uma espécie de evolução dinâmico-espacial dessa arte estática. O autor defende que, apesar da *performance* ter sua origem na *body art*, em que o artista se torna suporte da própria obra, transformando-se em atuante, este mesmo artista encontra, por esta via, a identidade de *performer*, próprio das artes cênicas. É como se a *performance* nascesse de uma inquietação das artes plásticas e, neste movimento, acabasse assumindo um caráter essencialmente cênico, próprio do teatro.

arte. A *performance* se faz intrinsecamente através da presença física do autor da obra na própria obra.

Sob este aspecto, encontramos uma série de desdobramentos, alguns deles em estreito contato com as discussões já aludidas anteriormente sobre a atuação solo. Por exemplo, um ponto fundamental em torno da *performance*, sobretudo àquela mais intimamente identificada com as artes cênicas, é o de seu afastamento de toda tentativa de *representação* do real. Todo movimento dito “realista” seria divergente da idéia de “*live art*”, pois visaria à *representação* de um objeto; tal representação é encarada, paradoxalmente, como a “morte do objeto”. A “*live art*” advoga que a função da arte é a de uma reelaboração do real e não a busca de uma possível representação do real. Segundo esta visão, a obra de arte deveria ter vida própria e não se limitar a representar a vida (GUINSBURG, 2006, p.39). A partir deste ponto de vista, a idéia de representação seria um lugar-comum hegemônico que deve ser superado. Como declara enfaticamente J. Glusberg (2007, p.46), a “*performance* se constrói através de uma longa batalha para liberar a arte do ilusionismo e artificialismo”<sup>26</sup>.

A partir deste prisma, a relação *performer* (criador) – *performance* (obra) dar-se-ia de modo muito diferente do que aquela que ocorre no teatro realista, onde o ator “constrói” personagens, previamente existentes num texto dramaturgico, para, de modo verossimilhante, representá-los. Na *performance*, há uma produtiva ambigüidade entre a figura do artista-performer e do “personagem” – ou, mais apropriadamente, da “figura” ou “*persona*” – que ele *apresentaria*. O *performer* transcenderia, para Cohen, a dicotomia ator-personagem e trabalharia a partir de uma multifragmentação onde existiriam vários níveis de “máscaras” (como no exemplo mencionado anteriormente, em torno das possibilidades contemporâneas do monólogo, em que um ator dá vida a várias personagens, que, inclusive, se comunicam entre si). A própria figura do ator, dentro da atuação, seria uma destas máscaras. O *performer* não “faz a si mesmo” em detrimento da representação de algum personagem. O *performer* trabalharia sobre uma “máscara-ritual”, pois no momento mesmo da ação, ele estaria compondo algo (Cohen compara este estado ritual, de composição, ao ato dos índios se “pintarem” para ir à guerra ou às cerimônias religiosas). O “fazer a si mesmo”, segundo o autor, poderia ser explicado como representar algo (ou mais propriamente simbolizar) “em cima de si mesmo”.

---

<sup>26</sup> Este aspecto, muito debatido pelos teóricos do teatro, será assinalado a seguir. Insisto em chamar a atenção para estas perspectivas em torno do par “representação” *versus* “presença” – tratado como forte oposição por algumas correntes e, por outras, como uma falsa antinomia (toda representação é uma presentificação e, ao mesmo tempo, toda presença é mediada pela linguagem, ou seja, é uma forma de derivação), pelo fato desta relação me parecer central para a experiência de autoria, em que ator (o pólo da presença) e personagem (o pólo da representação) se interpenetram de modo interessantemente complexo.

No caso do “ator-performer”, quando ele trabalha sobre um personagem, seu processo de criação se desenvolveria de modo muito distinto daquele defendido pelo método de Stanislavski (em que, segundo Cohen, o ator buscaria se transformar num potencial de emoções, corpo e pensamento capazes de *se adaptarem a uma forma*, a interpretarem com verossimilhança personagens da dramaturgia). No caso do *performer*, o artista “busca” personagens a partir de si mesmo, num processo de “extrojeção”, ou seja, ele “tiraria” de si coisas, figuras, imagens, sons etc. para chegar a sua criação. É, no entanto, um trabalho através da forma (em oposição ao “conteúdo” psicológico dos personagens realistas), da fisicalidade, dos estímulos ao corpo, de sua relação com o espaço e objetos, de “fora” para “dentro”, da ação física, sem nenhum significado psicológico prévio.

O trabalho do *performer* seria “levantar” a sua *persona* (que, diferentemente do personagem, diria respeito a algo mais “universal”, arquetípico, mítico, e não “psicológico”), o que dar-se-ia a partir da postura, da energia, da roupa desta *persona*. A *performance* volta-se-ia para si mesma, para a exploração da corporalidade do *performer*, onde se enfatizaria o fluxo da ação, os impulsos, as pulsões e as energias do *performer no desenrolar do evento*, em recusa a qualquer modo de derivação, representação, modelos fixos e previsíveis de linguagem. Não obstante o método stanislaviskiano indicar a construção da personagem a partir de características pessoais do ator, de sua empatia ou oposição ao personagem, na *performance* esse processo é mais radical dada a própria liberdade temática que faz com que o *performer* organize roteiros de atuação a partir do próprio ego (*self as context*). O *performer* representaria partes de si mesmo e de sua visão de mundo.

Na *performance*, o processo de criação passa a ser individual: “é a expressão de um artista que verticaliza todo o processo, dando sua leitura do mundo e que a partir daí cria seu texto (no sentido amplo, sígnico), seu roteiro, forma de atuação”(COHEN, 1989, p.100). Neste sentido, o trabalho com outros artistas se dá por “colaboração” ou “direção”, numa relação horizontal, não hierarquizada. É interessante ressaltar que, dentro da idéia da *performance*, a *mise en scène* é o que importa, o conjunto de todos os elementos, em que o ator seria apenas um destes elementos do espetáculo. Segundo Cohen, ela se apóia sobre uma *collage* como estrutura e num discurso de *mise en scène*, que não se dá num formato narrativo linear, com começo, meio e fim bem marcados, à semelhança do teatro tradicional. Além disso, como enfatiza Cohen, a *performance* não é um trabalho de ator. O que está em primeiro plano é o papel do *criador*, mais importante que do atuante – que, não obstante, incidem sobre o mesmo artista.

O *performer* volta-se para a exploração de suas habilidades próprias, físicas e intelectuais. O *performer* expõe a si mesmo para o público de modo especial, através de alguma habilidade espetacular, fora do comum. Assim, como bem enfatiza Cohen, o que o *performer* tem a oferecer ao público é a sua idiossincrasia – a criação de um vocabulário próprio, onde o que importa é a marca pessoal (ou de um grupo ao qual se filie), o delineamento de um estilo e de uma linguagem particular. Além disso, a busca do autodesenvolvimento ou autoconsciência é um dos princípios centrais da arte da *performance*. O *performer* não vê a atuação dentro dos limites de uma profissão, mas, de modo bem mais amplo e profundo, como um palco da experiência ou tomada de consciência para a utilização na própria vida. Uma separação rígida entre arte e vida, como o próprio conceito de *performance* indica, não pode se impor à intimidade individual do *performer*.

O *performer* trabalha no tênue limite de espontaneidade, do processo ao vivo. Neste sentido, a idéia da “presença” surge, para a *performance*, como a materialização do instante autossuficiente e absoluto, pleno – o qual justifica, inclusive, a dissipação de todo tipo de coerência, enredo, personagem, ambientes, etc., dramáticos tradicionais<sup>27</sup>. O trabalho com o “aqui e agora” associado ao contato direto com o público faz com que a categoria energia ganhe grande significação. A energia, segundo Cohen (1989, p.105), é a capacidade de mobilização do público para o estabelecimento de um fluxo de contato com o artista. Tal fluxo depende da habilidade do artista de “sentir” o público, o espaço e as oscilações dinâmicas dos mesmos.

Sobre este aspecto da relação “energética” entre os *performers* e seu público, podemos citar as idéias de Jerzy Grotowski (1933-1966), cujas perspectivas encontram grande repercussão entre atores que buscam uma via performática para seus trabalhos. Para o teórico e encenador polonês, o teatro deveria se concentrar em sua principal qualidade: nos atores que se apresentam à frente dos espectadores, estabelecendo uma relação que deveria ser direta, no terreno da pura percepção e da comunhão. Grotowski leva às últimas conseqüências a teoria das ações físicas previamente elaboradas por Constantin Stanislavski no final de sua vida, buscando um teatro mais ritualístico, para poucas pessoas. Para ele, o teatro é a arte do encontro, é onde os atores apresentam, ao vivo, a “nudez da sua alma” e “os transe do seu corpo” (ASLAN, 1994, p 287) para os espectadores, chamados de *testemunhas*, que também

<sup>27</sup> Como salienta R. W. Corringan (apud CONNOR, 1996, p.113-114), a propósito do teatro contemporâneo pós-moderno, em íntima conexão com o ideário performático, a *apresentação* (a cena como um evento, circunscrita àquela realidade imediata do seu acontecimento) substitui a *representação* (a cena como uma forma de descrição de uma outra realidade que existe em um outro tempo/lugar, e não como uma realidade em si mesma) e a *performance* trata cada vez mais da própria *performance*, caindo numa espécie de indeterminação radical, que é prontamente compensada pela ênfase na plenitude e imediatez do ato em si, do acontecimento, da ação.

devem estar honestamente engajados nesta experiência, com a sensibilidade e a percepção abertas para este acontecimento. O evento teatral, para ele, seria uma experiência compartilhada, íntima e vital, comparável à experiência dos rituais religiosos<sup>28</sup>, que possuiria eficácia, envolveria efetiva e afetivamente, orgânica e psiquicamente a todos, transformando-os, conectando-os poderosamente a dimensões que transcenderiam o encontro que se dá nos limites físicos do teatro (ou da Igreja, templo, campo sagrado, etc.). Este ator (*performer*) não seria o homem que representa um outro; é um homem que mobiliza uma forma especial de energia, se integra ao “fluxo da vida<sup>29</sup>”, assim como um guerreiro, um padre, um dançarino, segundo a perspectiva grotowskiana. Grotowski, assim, defende o teatro como *acontecimento*, que, em última instância, conectaria aqueles ali envolvidos a uma dimensão “extraordinária” da existência – além dos significados das palavras, da linguagem como representação, além de uma compreensão puramente racional da realidade, além dos bloqueios e repressões que a vida cotidiana nos imporia.

Para o teórico, o corpo do ator é o ponto a ser “atacado”, pois é o “lugar de todas as possibilidades” (ASLAN, 1994, p.285). O corpo seria ao mesmo tempo o que o limita e o que o liberta; o que o domestica e o que o aproxima de sua “essência”, que o conecta com um fluxo de forças vitais que o ultrapassa, que revela a “verdade real” em cena, a sua “alma” sem censuras, sua “autêntica natureza”, que o faz transcender. Para isso, o ator deveria quebrar as resistências do corpo bem-conhecido e bem-comportado, “atrofiado” pela lógica racionalista da civilização ocidental, que separaria corpo e mente, o carnal do espiritual, e afastaria o homem da natureza (do contato íntimo com este fluxo vital, com as suas energias, com a sabedoria intuitiva) pela mediação da linguagem, do pensamento científico, da esterilização da capacidade “natural” de sentir e perceber integralmente as coisas, sem ter que “compreendê-las”.

---

<sup>28</sup> Grotowski tem como referências Jung e Durkheim (ASLAN, 1994, p.281) na proposição de um teatro que faça reviver situação humanas “profundamente enraizadas na psique”. Ele evoca os rituais do homem das sociedades primitivas, descritas por Durkheim, através dos quais se criava uma atmosfera de excitação psíquica e trazia-se à tona os pontos obscuros da condição humana, “o que não sabemos e não queremos saber”. Para ele, o teatro deveria cumprir essa função atualmente, perseguir esse poder mágico dos rituais, de libertação e renovação humana. O ator, em Grotowski, é igualado ao “santo”, ao “xamã”, não no sentido religioso, mas como aquele que persegue um sentido de transcendência, que se oferece em sacrifício para o outro ao desnudar a sua alma, ultrapassando seus limites físicos e mentais, restituindo uma experiência (ritualística) que estaria “gravada na nossa sensibilidade, mesmo se a esquecermos, reprimimos ou alteramos” (Ibidem, p.282).

<sup>29</sup> A idéia de um fluxo (“flow”) que perpassa a cena e instaura a “presença” é descrita por Mihaly Csikszentmihalyi (1974 apud TURNER, 1982, pp. 55-58) como uma sensação holística presente quando agimos com total envolvimento. Tratar-se-ia de um estado no qual as ações se seguem de acordo com uma lógica interna, sem qualquer intervenção consciente de nossa parte. Na emergência do “flow”, é como se houvesse uma integração do *self* com o ambiente, a junção do estímulo e a resposta, a fusão do passado, futuro e presente. A consciência e ação se fundiriam – mas não se percebe esta fusão racionalmente, pois a tomada de consciência quebraria o ritmo do “flow”. Imerso no “flow”, integrado, o ator não teria dúvidas quanto ao que fazer; ele saberia exatamente o que tem que ser feito, “sem pensar” – ele estaria presente aqui e agora, sem objetivos ulteriores.

O ator teria que passar por um treinamento intenso e disciplinado, onde a liberação de suas forças criadoras se daria pelo esgotamento físico e psíquico. Nesse processo, o ator visaria aplacar suas defesas e repressões que encobririam e deformariam a “verdade” que deve emergir em cena (ROUBINE, 1995, p.195). Tratar-se-ia de um árduo enfrentamento de suas limitações, de suas máscaras cotidianas, para a reconstituição da totalidade da personalidade carnal e psíquica desse ator, livre de seus complexos e bloqueios que seriam “provenientes de séculos de divórcio entre o físico e o mental” (ASLAN, 1994, p.285). O processo criativo do ator, assim, seria um mergulho no que lhe é mais íntimo, mais profundo, para, assim, recobrar em si uma “consciência orgânica”, que não estaria ligada à linguagem ou ao entendimento racionais. Grotowski fala da integração entre o corpo e a “essência” desse ator, algo como sua “verdade original”, que, quando “testemunhada”, seria reconhecida por todos. Para ele, a verdade<sup>30</sup> estaria no impulso livre, quando o ator entra em um estado de total atenção, em que todo o seu corpo saberia de si – não mais estaria subordinado à mente – e reagiria integral e naturalmente, sem resistências. Ele conquistaria uma organicidade plena<sup>31</sup>, onde o corpo e a “essência” entrariam “em osmose”, parecendo indissociáveis (GROTOWSKI, 1966). O ator de Grotowski é aquele que se compromete com essa reconciliação entre corpo e espírito, restabelecendo “conexões perdidas entre os impulsos emocionais instintivos e os reflexos musculares” e a “circulação de uma energia no corpo liberto de suas inibições e seus condicionamentos nefastos”<sup>32</sup>.

Grotowski fala desse corpo integrado, desvelado e “que sabe”, como uma *corporalidade ancestral* (1966) – um corpo que surge por trás do corpo cotidiano do ator. O ator grotowskiano (ou *doer, performer*, ou “homem de ação”) descobriria em si um *outro*, através de um fenômeno de reminiscência, e despertaria em si (recordaria em si) o “*Performer do ritual primário*”<sup>33</sup> – um outro que estaria mais em contato com a “origem”, com a essência

---

<sup>30</sup> Em *O Discurso de Skara* (GROTOWSKI, 1971, pp. 181- 182), Grotowski dá os seguintes conselhos aos atores: “Sempre procurem a verdade real, não o conceito popular de verdade. Usem suas próprias experiências reais, específicas, íntimas [...] Tentem sempre como objetivo a autenticidade.[...] o ator deve revelar-se, deve mostrar o que é mais pessoal, e sempre de maneira mais autêntica. [...] apenas ajam com o seu ser. [...] galguem degrau por degrau, mas sem falsidade, sem fazer imitações, sempre com toda a personalidade, com todo o corpo. Como resultado, vocês descobrirão algum dia que o corpo começou a reagir totalmente, o que significa que está quase aniquilado, que quase não existe mais. Não oferece mais resistência. Seus impulsos estão livres.”

<sup>31</sup> Grotowski (1971) faz uma explícita distinção entre “perceber” e “sentir” em oposição a “compreender”. Quanto o ator acessa o “impulso verdadeiro” (nesse estado integrado, orgânico), essa habilidade não é detectada pela inteligência (por uma elaboração racional do processo pelo qual se consegue esse impulso) e nem o ator o faz “inteligentemente”. Não se trata de *compreender* estes mecanismos internos e a sua expressão. O ator simplesmente sabe o que fazer e faz “sem pensar” e o público *sente e percebe* a verdade de sua ação – ele *acredita* ou não, segundo o autor, na ação diante de seus olhos

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> *Idem*, 1987.



desse ator, de sua força vital e do impulso verdadeiro. O ator “oferece-se em sacrifício” na medida em que ele só entra em contato com estas forças ao imolar o seu corpo convencional e o seu ego, reencontrando a integridade de seu ser e revelando a “Presença”<sup>34</sup>. Nesse sentido, a espontaneidade e a disciplina são os aspectos básicos do trabalho do ator e exigem, dentro do trabalho de “desvelamento” de si, uma chave metódica.

Assim, a partir destas perspectivas, com relação à arte da *performance*, a busca constante do presente, do momento de ação, acaba estabelecendo um tipo de relação com o público diferente daquela característica do teatro ilusionista. O público deixa de ser só espectador e passa a ser testemunha, minimizando o distanciamento psicológico entre o objeto e o observador – o público torna-se cúmplice, está junto com o ator/*performer* numa mesma ação que integram.

Como lembra Cohen, a valorização do instante presente da atuação faz com que o *performer* tenha que conviver com as ambivalências tempo/espaço real *versus* tempo/espaço ficcional. Ele lida com um tipo de atuação em que ele “entra e sai” da personagem/*persona* ou “mostra” as várias personagens/*personas* num mesmo espetáculo, sem aprofundamento psicológico. É um confronto “cara a cara” com o público, já bastante comentado anteriormente a respeito do monólogo. Isto exige um treinamento e um “jogo de cintura” diferente do teatro ilusionista, em que o ator é amparado pelas convenções – sobretudo a da “quarta parede”.

Na *performance*, como conclui Cohen, aquele que atua está mais presente como pessoa e menos como personagem do que no teatro, onde a relação é inversa. O autor cita um depoimento de Joanne Akalaitis, uma *performer* do grupo americano Mabou Mines, em que ela descreve a sua impressão acerca da ambigüidade ator-personagem, refletindo sobre até que ponto ela perderia a sua consciência como pessoa e “entraria” na *persona* e como vê esta relação:

Eu penso que eu troco de uma para outra, e eu não trabalho mais para me perder na chamada personagem, como fazia quando era uma jovem atriz. Era muito importante para mim me perder na peça, me perder na personagem: me parecia uma forma mais verdadeira ou mais artística de atuação, porque eu conseguia me erradicar completamente. Nos últimos quatro ou cinco anos as coisas tomaram um rumo que eu não esperava; eu sou mais eu mesma e menos a *persona* quando atuo. Existe sempre uma espécie de comando que está no controle. (COHEN, 1989, p.107)

<sup>34</sup> A expressão, em letra maiúscula, é de Grotowski (1999), o que nos indicaria o caráter absoluto, superior, autoevidente desse fenômeno que ele reivindica para o teatro, *mas que não é explicado*, assim como o que ele chama de “origem”, de “essência”, de “verdade real”, de “ser”. O autor não conceitua mais rigorosamente nenhum desses estados/fenômenos. Parece que, propositalmente, ele prefere deixar tais sentidos em aberto, para que o leitor os *intua* e, seguramente, para reafirmar o campo de apreensão de tais estados/fenômenos – seus sentidos (e não significados) se dariam através da revelação, do testemunho, do saber sem se compreender pelo viés racional. A “Presença” não seria algo a ser compreendido, codificado, definido, e sim a ser experimentado, intuito, sentido, percebido, testemunhado, revelado.

Este ponto de vista se assemelha exemplarmente com um outro depoimento, colhido por mim, a partir de uma entrevista feita com a atriz Marilena Bibas, em agosto de 2007, em que ela afirma ter chegado a um ponto da carreira no qual não vê o menor sentido em ser outra coisa que não seja ela mesma em cena. Além disso, de forma muito reveladora, ela descreve seu processo de criação de forma idêntica à descrita por Cohen sobre a “busca” de *personas*, a partir de si mesma na relação com o corpo, o espaço e objetos. Como veremos, cada um dos casos apresentados nos capítulos a seguir revelam formas particulares de “entrar e sair” das personagens/*personas*, identificar-se e estranhar-se em relação às próprias criações cênicas.

Apesar dos claros pontos de contato entre *performance* e teatro – seu caráter processual, diacrônico, a proximidade com o público para quem a *performance*, assim como uma peça, é apresentada – essa tem um forte dado “antiteatral” (COHEN, 1989, p.56-57), na medida em que ela procura escapar a toda vertente, dentro de uma visão tradicional ou “mais aceita” sobre o teatro, que se apóia numa dramaturgia, num espaço-tempo ilusionista e numa forma de atuação em que prepondera a interpretação de personagens (como vimos).

Não obstante, como nos lembra Cohen, a partir de qualquer perspectiva sobre o trabalho do ator, sempre é estabelecido na atuação algum tipo de desdobramento entre o produtor (*performer*, indivíduo-criador) e seu artefato (*persona*, personagem) ou, ainda, o lado que fala e o outro que observa (entre o já comentado “eu” locutor e “eu” ouvinte do monólogo). As relações entre produtor e obra, entre ator e sua criação, estão, certamente, no cerne das minhas indagações acerca da construção de sentidos de autoria em torno da experiência dos monólogos. Aqui, no caso da *performance*, me parece que se revela um tipo bastante significativo de relação, até mesmo por sua radicalidade, entre o ator-autor (o *performer*) e sua obra (que implica a si mesmo), o qual perpassa as impressões dos artistas entrevistados sobre a sua relação com a sua obra.

Por outro lado, os monólogos catalogados no campo, cujo levantamento será comentado mais a frente, mesmo os mais “*performáticos*”, definem-se como “peças”, sem (ou mesmo longe de) romper com a noção de teatro e as suas convenções supostamente conflitantes com o ideário da *performance*. É possível, então, a partir das experiências a serem analisadas, relativizar as próprias noções de “representação” em oposição à “atuação”; “presença” e “ao vivo” em oposição a estetização ou elaboração ou estruturação cênica; “teatro ilusionista” em oposição a “teatro não-realista”; “personagem” em oposição a “figuras” ou “*persona*”. Todas estas categorias, que à primeira vista se circunscreveriam às discussões críticas e teóricas próprias do campo das artes cênicas, se conectam, não obstante,

às próprias percepções dos atores e atrizes sobre a experiência de criação, à autoria e, sobretudo, à relação entre a experiência pessoal, subjetiva do ator e seu artefato – seu projeto e expressão cênica (seja via “personagem”, “*persona*”, “discurso”, “presença” ou “representação”). A partir de diferentes perspectivas sobre os processos de criação e sobre que tipo de teatro se quer fazer, é possível acessar percepções sobre a busca de um teatro voltado para a subjetividade do ator (e que também a constitui); a composição ou descoberta de sua marca pessoal e idiossincrática como sua própria qualidade extraordinária de criador, a qual se espetaculariza através da obra.

À primeira vista, a idéia de *performance* no meu campo parece englobar muitas possibilidades de “fazer teatro” – ou, por outro lado, para não sair da relação fluida entre “*performance*” e “teatro”, muitas propostas teatrais monológicas se filiam às perspectivas cênicas experimentadas pela arte da *performance*. Aqui, parece que o que define “*performance*” é menos um gênero do que um posicionamento ou uma interpretação do artista sobre a sua própria obra, suas filiações e suas intenções.

Como conclui Cohen, a respeito de sua definição sobre a arte da *performance* mais abertamente conectada à expressão cênica, no que tange à atuação e concepção, é impossível se falar de uma linguagem pura; a *performance* é híbrida desde sua primeira inspiração, fusionado ou encetando uma releitura criativa – a partir do próprio ideal de uma arte total – das mais diversas e mesmo divergentes propostas modernas de encenação. Todas as idéias aqui expostas sobre a arte da *performance* e do *performer*, apesar de ser possível percebermos alguns pontos comuns, constituem um *corpus* completamente diversificado, com muitas camadas e sutilezas, e certamente contradições.

Como indica o autor, em termos técnicos de criação e encenação, um pouco de tudo foi incorporado à *performance*: das técnicas de interiorização propostas por Stanislavski, principalmente a partir de uma releitura por Meyerhold e Grotowski; de Grotowski veio também a ênfase no trabalho intensivo sobre o corpo e a energia, o trabalho de “extrojeção”, de trabalhar “de fora para dentro” e o próprio conceito de *performer* (GROTOWSKI, 1966, 1987); o teatro didático-conceitual de Brecht (com o qual a *performance* guarda muita semelhança, na medida em que a dialética vivenciada na *performance* em torno do atuar-interpretar, tempo ficcional *versus* tempo real, se aproxima em muito do conceito brechtiano de distanciamento); o teatro ritual proposto por Artaud, com a ruptura com a representação, o uso do irracionalismo-metafísico, o discurso da *mise en scène* livre da palavra e a suspeição em torno do “textocentrismo”, encorajando experimentações em torno de um teatro de imagens, da percepção, dos sentidos, sem diálogos, sem um texto dramático aos moldes

naturalistas tradicionais (CONNOR, 1996, p.113-114); a recusa do “logocentrismo”, ou seja, da crença na possibilidade de uma representação plena e perfeita do pensamento por meio da linguagem; o teatro oriental e a busca de uma atuação num estado de “alfa”, o teatro de intervenção e escândalos, herdeiros das manifestações dadá e surrealistas, a plasticidade e o uso do atuante como elemento sígnico, o *instant-acting* e o teatro espontâneo oriundo do *happening* e ligado ao psicodrama formulado por Moreno, sem mencionar a entrada de outras linguagens como a dança, o circo, a mágica etc. Essencialmente experimental, a *performance* “é, assim, uma releitura contemporânea a partir de uma mixagem das idéias da modernidade”(COHEN, 1989,p.109). A particularidade da arte da *performance* está justamente nesta abertura para a experimentação de formas de apresentação cênica (mais do que “representação” nos moldes naturalistas), tomando para si uma identidade que se faz a partir desta bricolagem de práticas artísticas postas ao olhar do outro através de um evento cênico.

#### 1.4 O olhar ampliado sobre o campo: dos solos “performáticos” aos monólogos em cartaz

Após esta breve descrição sobre alguns pontos definidores do que seria, em geral, a arte da *performance*, voltemos às explorações prévias sobre os solos das duas atrizes mencionadas para indicar alguns possíveis desdobramentos particulares em torno da questão da autoria e algumas relativizações sobre o caráter performático dos monólogos em cartaz (fossem mais “alternativos”, mais “teatrais”, mais “comerciais”, mais ou menos “autorais” à primeira vista), a partir de classificações nativas.

Em uma inicial troca de informações, via e-mail, com a atriz Alessandra Colasanti<sup>35</sup> – em que perguntara sobre o caráter performático de seu projeto (o monólogo *Anticlássico*), sua visão sobre o desenvolvimento de um trabalho autoral, suas filiações e perspectivas pessoais sobre outros trabalhos cênicos produzidos no Rio de Janeiro –, descobri que ela própria estava, coincidentemente, envolvida no projeto de Maria Helena Werneck sobre monólogos. Como pesquisadora de iniciação científica, ela utilizara seu próprio trabalho como atriz-solo como um guia para o projeto teórico da professora – o que, de fato, significou, para o meu proveito, desdobramentos bem interessantes a partir da análise destas camadas reflexivas de elaboração do pensamento nativo sobre o tema.

<sup>35</sup> Troca de e-mails entre 15 de março e 11 de abril de 2008.

Sobre sua visão pessoal do campo, ela aponta alguns artistas de sua predileção, ligados à sua própria história, os quais ela considera preocupados com o desenvolvimento de trabalhos ditos *autorais*. A primeira pessoa a ser indicada foi Michel Melamed, com quem ela mesma já trabalhara e que desenvolve solos assumidamente autorais. Ela conta que ambos têm a mesma matriz de trabalho e que seria até difícil separar um do outro (ela diz “ele é eu também” – ponto que será discutido no Capítulo 4). O primeiro projeto, o *Regurgitofagia*<sup>36</sup>, que ficou em cartaz no Rio de abril de 2004 a dezembro de 2004, nascera inteiramente de Michel, entretanto, como ela explica, na medida em que ele nunca havia criado nada em teatro, a criação da estética do espetáculo foi compartilhada com ela. Este trabalho em conjunto continuou no projeto seguinte de Michel Melamed, *Dinheiro Grátis*<sup>37</sup>. Depois, todas as experiências e procedimentos que haviam sido trabalhados em colaboração nos dois espetáculos de Michel continuaram nos trabalhos solo de cada um – no caso de Alessandra com o *Anticlássico* e, no dele, com o *Homemúsica*<sup>38</sup>. Segundo o ponto de vista da atriz, ambos os trabalhos têm “um pé na *performance*”.

Além de Michel Melamed, ela cita como trabalhos autorais com os quais ela se identifica as peças da Companhia dos Atores, dirigida por Enrique Diaz (nome bastante apud Renato Cohen dentro da história, a partir dos anos 80, da *performance* no Brasil); o espetáculo “tempo. Depois”, em cartaz no Teatro Maria Clara Machado em junho de 2007, de autoria de seu amigo Rodrigo Nogueira, que divide a cena com a atriz Fernanda Félix, e que Alessandra dirigiu (segundo a mesma, os três partilham das mesmas idéias sobre teatro). Em alguma medida ela diz se identificar com o diretor Moacir Chaves, que foi importante na formação da atriz. Ela ressalta que o fato deste diretor ter uma linha de trabalho que é “100% antipsicologia” tem muito a ver com as coisas que ela acredita. Ela lamenta o fato de no Rio haver poucos artistas cujos trabalhos ela gosta. Ela cita um espetáculo, *Fitz Jam*, que estava em cartaz no Espaço Sesc Copacabana de 4 a 27 de abril de 2008, época da conversa, e que teria uma proposta interessante de seu ponto de vista, mas como seria um “prolongamento” do

---

<sup>36</sup> Segundo dados obtidos no site, <http://pt.wikipedia.org/wiki/Regurgitofagia>, a peça estreou no Rio em abril de 2004 e esteve nove meses em cartaz, com sucesso de público e crítica em cidades como São Paulo, onde ficou por seis meses em cartaz, Brasília, Porto Alegre, Belo Horizonte, Nova Iorque, Paris e Berlim. Como descreve o verbete “Regurgitofagia” da wikipedia, a peça de Michel Melamed “se utiliza da integração de linguagens — teatro, poesia falada, *stand-up comedy*, *performance* e artes plásticas — para criticar com humor o mundo contemporâneo, através, exclusivamente, de fragmentos de textos autorais e de uma interface denominada “pau-de-arara”, onde cada reação sonora da platéia (risos, aplausos, tosses, etc.) era captada por microfones que as transformam em descargas elétricas sobre o corpo do ator. Foi eleito um dos dez melhores espetáculos teatrais do ano de 2004 pelo jornal O Globo, um dos destaques de 2004 do Jornal do Brasil, e conquistou críticos e teatrólogos como Bárbara Heliadora e Gerald Thomas”. Vídeo acessível pelo link: <http://www.youtube.com/watch?v=rf-VHlkYJeA&feature=related>

<sup>37</sup> Trecho da peça acessível pelo link: <http://www.youtube.com/watch?v=R0keAVWRpSo>

<sup>38</sup> Trecho da peça acessível pelo link: [http://www.youtube.com/watch?v=JY\\_LeLI7RL0&feature=related](http://www.youtube.com/watch?v=JY_LeLI7RL0&feature=related)

trabalho do Enrique Diaz (a peça é um projeto de uma assistente deste diretor), ela não considera que ali tenha “uma proposta autoral”, embora se insira no universo de coisas que a fascinam.

Estas conversas iniciais com Alessandra Colasanti parecem apontar para a hipótese de que não havia, até 2008<sup>39</sup>, no Rio de Janeiro, algo que possamos chamar de “movimento” definido e assumido em torno da afirmação da arte *performance* ou, mais ainda, um teatro que, de modo explícito, se auto-defina primordialmente como performático (embora várias propostas assumam *se aproximar* de uma “idéia” de *performance*, ao defenderem para si algumas características que a definiriam). Há sim alguns acontecimentos que se autodenominam “performáticos”, mas muito esporádicos, periféricos, isolados, sem causar maiores impactos no campo das artes cênicas. O festival MOLA, “Mostra Livre de Artes”, que ocorre anualmente (desde 2005) no Circo Voador parece incentivar manifestações performáticas, mas de modo a abarcar toda e qualquer expressão que assim, frouxamente, se autodenominam. O objetivo é apresentar os novos talentos da cena carioca, em diversas áreas: cinema, artes cênicas, artes plásticas, *performances*, fotografias e música. O Riocenacontemporânea, importante festival de artes cênicas da cidade, também abriga atrações ligadas à *performance*. O objetivo da mostra é o debate e a investigação da cena contemporânea, apresentando as mais diversas expressões, manifestações e linguagens cênicas, incluindo espetáculos, *performances*, processos, seminários, debates, shows e intervenções urbanas (Alessandra Colasanti tem participado há alguns anos, como *performer*, do Riocena, produzindo inclusive vídeos, acessíveis online, de tais experimentações). Não obstante, o festival busca ser uma vitrine globalizada, do que de interessante acontece não especificamente no Rio – meu campo –, mas no Brasil e no mundo em termos de expressão cênica, não tomando partido sobre nenhuma forma de teatro e/ou *performance* ligada a uma ou outra tradição bem marcadas. O Centro Cultural Oi Futuro tem atualmente dado privilégio a projetos expressivos que podem ser ligados mais nitidamente à *performance*, sobretudo aquelas que exploram a mistura de novas tecnologias (recentemente abrigou a mostra comemorativa em torno dos trabalhos de Jocy de Oliveira, com quem Marilenna Bibas trabalhou como *performer*). O Centro Cultural Banco do Brasil e o Espaço Sesc também são instituições onde é possível ter contato com apresentações cênicas ligadas à *performance*. Entretanto, meu ponto é de que, apesar de tais nichos de visibilidade de expressões cênicas ligadas à “tradição” da *performance*, não se observa no Rio de Janeiro um movimento mais

---

<sup>39</sup> Época em que fiz esta pesquisa preliminar. Não obstante, não me parece que, de 2008 para 2010 o cenário tenha mudado substancialmente.

integrado e contínuo em torno da arte da *performance*, como mostra Cohen a respeito das iniciativas em São Paulo nos anos 80 para a definição e afirmação desta arte.

Para situar melhor esta percepção, recorri a outras fontes que poderiam me mostrar o que, afinal, vem acontecendo em termos de teatro no Rio de Janeiro – e se haveria ou não um movimento expressivo em torno de propostas cênicas performáticas, imediatamente identificadas como “autorais” dentro do discurso do campo, como assim o era sugerido nas falas das atrizes previamente analisadas. Estabeleci um novo critério, mais elementar, de recorte do campo, colocando em suspenso algumas idéias prévias do que poderia se encaixar na categoria *performance-solo* ou solo autoral: meu único pré-requisito era o espetáculo ter apenas uma pessoa em cena, catalogando assim todos os monólogos em cartaz na cidade nos últimos meses.

Minha via de acesso a este campo, neste segundo movimento de pesquisa, se deu através da consulta a revistas e jornais que me indicassem o que, de fato, entrou em cartaz na cidade. Podemos pensar que uma grande parte do que é feito em termos de teatro no Rio de Janeiro se dá através do trabalho de pesquisa, treinamento e ensaios, empreendidos por atores, diretores, dramaturgos e outros profissionais, longe do olhar do grande público e dos grandes teatros da cidade – inclusive com relação ao que se poderia chamar de “autoral”. No entanto, acredito que “estar em cartaz”, apresentar-se para o público, seja, pelo menos para a grande maioria dos artistas, o momento em que tudo o que foi pesquisado, construído, experimentado e ensaiado – todo seu processo de criação – ganhe um sentido final, embora este continue a ser reprocessado após as apresentações, fazendo com que o espetáculo, na relação com a platéia, vá ganhando novos contornos. Este é, afinal, o momento em que o projeto se materializa, entra “em cena”, se coloca aos olhos do público, dos críticos, da própria classe teatral. É consagrado, rejeitado ou tratado com indiferença. Ganha força ou se desmantela – obrigando seus autores a voltar ao recolhimento da sala de ensaio, repensar seu projeto ou mesmo descartá-lo, passando à construção de novas produções.

Em busca de registros da programação de teatro em cartaz nos últimos dois anos na cidade, dirigi-me à biblioteca da Funarte, onde tive acesso a duas revistas dedicadas estritamente à divulgação de peças: a Revista OFF e a Revista Aplauso. Debrucei-me sobre os exemplares da OFF, de setembro de 2006 a janeiro de 2008, numericamente mais abrangente sobre as peças em cartaz que a Aplauso, que é mais voltada para pequenos *releases*, entrevistas e depoimentos de espetáculos em temporada. Inegavelmente, as revistas citadas não trazem todas as montagens que efetivamente ocuparam os palcos da cidade. Também é conhecida a dificuldade que as produções com artistas menos conhecidos têm de colocar um

“tijolinho” – apesar de gratuito – nos jornais mais lidos da cidade. Não obstante, não me saltou aos olhos nenhuma falta grave – já que tenho o costume, como espectadora, de saber o que acontece na cidade em termos de atrações teatrais.

Os dados obtidos na Revista OFF confirmaram a considerável presença de monólogos em cartaz no Rio de Janeiro neste espaço de tempo, já recorrentemente sublinhada pela crítica e jornalistas. Com uma média mensal de 54 espetáculos em cartaz (nos 17 meses pesquisados, mais o mês de abril de 2008, acessado pelo site da OFF, num total de 18 meses), destes, 11 eram monólogos, ou seja, próximo a 20% das produções. Ainda foi possível notar a longevidade de diversos monólogos, bem como a renovação dos mesmos. Outro dado interessante foi o da diversidade. Muitas comédias se destacaram, mas também textos com propostas mais heterodoxas, como o grande sucesso *A Alma Imoral* (analisado no Capítulo 3), protagonizado pela atriz (também criadora do projeto da peça e responsável pela adaptação do texto) Clarice Niskier, ou *Soppa de Letra*, concebido e estrelado pelo ator Pedro Paulo Rangel, que estreou em 2004 e teve uma breve nova temporada em 2007. Inclusive, ambos receberam o Prêmio Shell de melhores atriz e ator: Clarice Niskier em 2006 e Pedro Paulo Rangel em 2004, pelos respectivos monólogos.

Apoiada em uma visão mais abrangente das produções solo que marcaram presença nos palcos cariocas nos últimos meses, passei a confrontar algumas características destes monólogos com minhas primeiras impressões sobre os dois primeiros modelos de trabalhos solos que inicialmente me inspiraram – o *Vozes de Mulheres* e o *Anticlássico*.

A partir desta visão sobre toda a produção de monólogos e de uma reflexão comparativa entre todos os trabalhos solos, dos mais “comerciais” aos mais “alternativos” – aparentemente mais “performáticos”, logo, mais “autorais” –, comecei a problematizar a própria questão da autoria, tão cara para as duas atrizes e para um certo “teatro sério”. Por que os projetos de Marilenna Bibas e Alessandra Colasanti (ou de Michel Melamed, como aponta a última atriz) seriam mais autorais, mais autênticos e mais pessoais do que, por exemplo, a peça – também um solo – *Minha mãe é uma peça*<sup>40</sup>, do ator e autor Paulo Gustavo, que faz um tremendo sucesso de público e de crítica há mais de um ano? A peça, que é uma comédia, pode ser interpretada como baseada na “figura” ou “*persona*” da “mãe” (arquetípica) e, ainda, num desejo próprio do ator de mostrar o “seu teatro”. A peça seria menos “autoral” por ser supostamente “comercial”? Por ser dirigida por outro artista? Ou o fato de o ator ter buscado, com seu texto e seu desejo de montá-lo, um diretor para si, não constitui um ato de autonomia, de busca de um “teatro seu”, mesmo não assinando a direção?

<sup>40</sup> Trecho acessível pelo link: < <http://www.youtube.com/watch?v=CWNQvs0uEfg>>



Outro exemplo – só para confrontar com peças aparentemente muito distantes dos solos inicialmente enfocados – pode ser o retumbante sucesso de público e de crítica *Os Homens são de Marte... e é para lá que eu vou*<sup>41</sup>, da atriz e também autora do texto Mônica Martelli. A peça, segundo a própria atriz, surgiu de uma vontade de estar em cena e não ter mais que depender de audições, *castings*, de ser escolhida para um elenco para exercer seu trabalho de atriz – ou seja, de um desejo de autonomia. E o texto surgiu de suas próprias reflexões, por um viés cômico, sobre as suas relações amorosas, de sua busca pelo amor. Ela também é dirigida, embora o projeto seja seu, e ao contrário do que é insistentemente denunciado por um discurso crítico do teatro brasileiro, aqui não se configuraria uma “ditadura” do diretor ou encenador, que, em outros contextos, se elevava como grande figura criativa e autoral do teatro, colocando os atores na posição de meros executores do projeto artístico do diretor. Aqui, como no caso de Paulo Gustavo, o *status* autoral do ator não se perde pelo fato dele ser dirigido.

Outra questão, interessante também como problematização, é o fato de que, afinal, a “autoria”, ainda mais se pensarmos no teatro, que só se faz na relação direta com um público, é muito mais complexa do que o fato do ator/atriz se “isolar” das influências externas e fazer surgir “de si” todo o empreendimento teatral – e como se esta autocircunscrição criativa fosse possível. O ator, por mais autônomo que seja, como por exemplo, Denise Stoklos – que defende o que ela define como “Teatro Essencial”, solo, voltado para a relação direta do ator com o público, com uma teatralidade e um discurso político próprios – constrói seu trabalho na relação criativa com diversas pessoas, com iluminadores, cenógrafos, músicos, dramaturgos e escritores (de cujos textos ela se serve para construir a sua própria dramaturgia), e mesmo diretores e *partners*, sem falar da relação com o público – que conduz seu trabalho de certa forma – e a crítica – que, no caso de Stoklos, é levada em conta na hora de ajustar seus espetáculos ou mesmo tirá-los do repertório (MOURA, 1997).

Enfim, o que define um “*ator-autor*”? Aqui evoco a definição de Rosyane Trotta, na sua dissertação sobre grupos de teatro. Em “O Paradoxo do Teatro de Grupo”, de 1995, a autora estabelece uma distinção entre “teatro de grupo” e “teatro do encenador (diretor/autor)”. Defendendo a idéia de que é no teatro de grupo que é possível desenvolver um processo contínuo de criação e pesquisa da arte do ator – e que o espetáculo é apenas uma parte visível deste longo processo –, a autora define o “ator-autor”, em oposição ao “ator-intérprete”, como aquele que busca a sua autonomia autoral, que participa da concepção teórica da cena, que escolhe e banca o que pretende desenvolver expressivamente, unindo a

---

<sup>41</sup> Trecho da peça disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=GceRcwvgOH8&NR=1>>

questão ética, estética, teórica, política e prática da obra e de tudo o que é necessário para que a cena exista. Tal definição parece-nos muito próxima à perspectiva do *performer*. O ator-ator de Trotta ganha existência dentro da experiência de grupo que ele funda e luta para dar-lhe as condições necessárias de sobrevivência. O “ator-intérprete” – segundo a autora, voltado para a sua relação imediata com o público (interessado mais no aplauso do que no desenvolvimento do teatro a partir da pesquisa) e limitando seu saber ao palco –, é aquele escolhido por produções avulsas para desempenhar uma personagem pré-estabelecida e que tem como objetivo o espetáculo e não o processo, a formação, a concepção da *performance*. Trotta, neste trabalho, está especialmente preocupada com a idéia de teatro de grupo, único lugar, segundo ela, propício à pesquisa e ao desenvolvimento da arte do ator, em oposição à repetição de clichês em cena e à subordinação amesquinhadora do ator com relação ao diretor, produtor ou mesmo patrocinador. Tomo aqui as distintas noções de “ator-intérprete” e “ator-ator” como categorias nativas<sup>42</sup>, a partir de um ponto de vista altamente reflexivo (o teatro pensando-se academicamente) e que informa a busca por uma autodefinição dos agentes que constituem este universo.

Não obstante, se Trotta reflete sobre a experiência do grupo – como espaço de um trabalho contínuo –, o exemplo de um outro trabalho, já citado, sobre o “Teatro Essencial” de Denise Stoklos, nos dá abertura para falar da outra forma de ser “ator-ator”, através do trabalho solo. Embora a autora Cristina Moura não use o termo de Trotta, em seu trabalho ela procura descrever os fundamentos do trabalho de Stoklos, tanto do ponto de vista técnico e expressivo como existencial e político, enfatizando que ali, no trabalho da atriz, existiria um modelo a ser exercitado por aqueles atores e atrizes que desejassem um trabalho solo “autêntico” (pois voltado para a unicidade do artista, sua trajetória biográfica, suas origens históricas e culturais, seu processo pessoal de criação, sua busca por uma autoconfiança baseada na auto-sustentação técnica e ética) e autônomo (pois desvinculado das ditas pressões do *star system*, da posição passiva do ator que só trabalha se é escolhido por um diretor ou produtor ou constrangido dentro de uma companhia ou grupo estável). É muito interessante notar que, no trabalho de Cristina Moura como no de Rosyane Trotta, a busca da inovação, de um teatro e de um ator originais, é enfatizado como um valor em si a ser perseguido – no caso de Moura, esta busca do novo está no cerne do Teatro Essencial, e no caso de Trotta, os

<sup>42</sup> Na minha pesquisa de mestrado (SILVA, 2003), várias categorias, dicotomicamente relacionadas, homólogas a estas, surgiram nos discursos valorativos sobre o ator exemplar (“ator de verdade”) e o ator criticado (“pseudo-ator”), entre os estudantes de teatro, no Rio de Janeiro. O “ator-intérprete”, mais próximo do sucesso financeiro e visibilidade/fama, estabelecendo uma vasta rede de contatos, e, como aponta Trotta, mais afastado das louváveis inquietações artísticas e busca da autoria artística (ele é *escolhido* para o trabalho), estaria mais próximo do “pseudo-ator”, enquanto o “ator-criador”, menos preocupado com a fama e sucesso financeiro, concentrado no trabalho de grupo, na pesquisa artística e técnica, no autoaprimoramento e na busca de sua autonomia autoral, estaria mais próximo do “ator de verdade”.

grupos de teatro são os fiéis depositários deste ideal e motores desta “evolução” do teatro e do ator. A idéia de autoria, neste contexto, mistura-se de modo quase automático, acrítico, à idéia de inovação, assim como às noções de “autenticidade” e autonomia. Este visão, é bom lembrar, também está presente na fala de Alessandra Colasanti, que desqualifica o trabalho de uma diretora como autoral, apesar de achá-lo interessante, pois seria muito próximo à marca de outro diretor. Por outro lado, define seu trabalho colaborativo com Michel Melamed a partir da interessante formulação: “ele também sou eu”, instaurando a autoria a partir de numa imbricação de identidades. Ser autoral é ser autêntico, original e livre. Mas em quais sentidos?

Por exemplo, no caso de Denise Stoklos, segundo Cristina Moura, a autonomia liga-se a uma determinada forma de ser ator e vai além do fato de o ator ser seu próprio produtor. Este ator autônomo se confunde com o que ela nomeia de “ator-xamã”, muito ligada à noção de *performer* de Grotowski, e em oposição ao “ator de ficção”. Stoklos, em seu depoimento para Cristina Moura, evita estabelecer uma comparação valorativa entre tais tipos de ator – ela defende que é uma questão de “chamamento” (algo muito similar ao que Ana Kfourri declara a respeito de suas escolhas artísticas, se utilizando da mesma expressão, como vemos no Capítulo 2); os “atores-xamãs”, com os quais ela se identifica, “são mais raros, não melhores, porque seu trabalho envolve coisas aparentemente ilógicas” (MOURA, 1997, p.18). O “ator-xamã” é aquele que se propõe “a mobilizar energias, como em qualquer tribo ou comunidade”. O “ator de ficção” seria aquele que, “através do artesanato de seu corpo e da sua voz, constrói personagens”. Aqui há uma aproximação clara ao que é descrito no início do texto sobre alguns pressupostos do que seria um ator/teatro performático – no caso, a definição por oposição ao teatro realista e à idéia de representação naturalista.

A proposta de Denise Stockos, segundo Moura, é a de um ator que é o grande gerador e empreendedor de seus projetos. É um artista que ultrapassa o limite de suas atribuições de ator, assumindo todas as funções criativas e executivas que formam um espetáculo. Esta autonomia, segundo Moura, só poderia ser desenvolvida nos grupos (como defende Trotta), em companhias (com uma estrutura similar aos grupos descritos por Trotta) e entre os artistas itinerantes (como no caso de Denise Stoklos). É possível imaginarmos, neste ponto, que o “ator-autor” de Trotta se aproxima do ator essencial proposto por Denise Stoklos e que a “autonomia”, “autenticidade”, “verdade”, “originalidade” deste ligam-se mais a um tipo de “ator-xamã” ou *performer* – que tem que buscar seu espaço próprio, livre, longe de qualquer forma de subordinação ou autoridade que não seja a do público e da consciência do ator – do que a um “ator de ficção” (muito próxima à definição de Trotta de “ator-intérprete”), que se inclui, em tese, mais facilmente nas chamadas “estruturas do mercado”.

Cabe aqui fazermos uma breve discussão acerca das categorias já mencionadas anteriormente, as quais me parecem centrais para a definição, dentro do campo, entre o que seria mais “autoral” ou mais “convencional” – já que, como observamos, a idéia de autoria parece estar estreitamente ligada a algum movimento de ruptura com visões “tradicionais” de teatro. Neste sentido, em torno da noção de “representação teatral” gravita uma série de categorias que pertenceriam a um vocabulário convencional ou padrão do teatro e da arte do ator, tais como “teatro realista” e/ou “naturalista”, “personagem” (em oposição a “figura” e/ou “*persona*”), “ilusão teatral”, “drama” (em oposição às “antinarrativas”), “*mimesis*” (em oposição à presentificação), dentre outros correlatos que veremos. Se por um lado o teatro “autoral” se afirmaria através de redefinições, críticas e mesmo da negação das categorias de um teatro “padrão”, é preciso, por outro lado, situar o significado de tais categorias e entrever a sua complexidade intrínseca (que, talvez, um discurso que as critica procure ignorar).

#### 1.4.1 Representação versus Apresentação

Patrice Pavis (2007) defende a concepção de que o teatro não *representa* alguma realidade preexistente, com uma existência autônoma (no texto ou mesmo em alguma situação concreta, histórica) que se apresentaria “uma segunda vez” nos palcos. Pavis afirma que devemos “tomar a cena como acontecimento único, uma construção que remete a si mesma, que não imita um mundo de idéias”. Assim, a “representação” (de forma idêntica à idéia de “apresentação”, que assim, não estabeleceria um conflito semântico e mesmo ideológico com a noção de “representação”) só existe no presente comum ao ator, ao espaço cênico e ao espectador – como de modo semelhante defende Jacó Guinsburg sobre a condição da expressão cênica, baseada na tríade ator-texto-espectador. Com relação a este ponto, Pavis chama a atenção de que é justamente aqui que o teatro se diferencia das outras artes figurativas e da literatura.

Mais ainda, acrescenta Pavis, representar é tornar temporal e auditivamente presente o que não o estava, ou seja, é apresentar, dar existência no momento presente a algo que não estava ali antes de sua enunciação (ou *performance*). Aqui, a dimensão temporal do teatro, como o tempo presente que se impõe à experiência, é enfatizada – assim como tanto se insiste nas teorias da arte da *performance*. De modo ainda mais revelador, sobre a questão da “representação”, Pavis declara: a “representação, não é, portanto, ou não exclusivamente, o

espetáculo; é tornar presente a ausência, apresentá-la novamente à nossa memória, aos nossos ouvidos, à nossa temporalidade (e não somente aos nossos olhos)”<sup>43</sup>.

#### 1.4.2 Encenação no teatro realista e naturalista

Sob este aspecto, a idéia de representação cessa de estabelecer uma antinomia marcada, como parece ser no caso do discurso da *performance* e das atrizes entrevistadas (Alessandra Colasanti e Marilenna Bibas), em relação à idéia de apresentação ou presentificação de realidades em cena. Porém, existem outras camadas a serem notadas. O desacordo parece dirigir-se mais especificamente à tradição do teatro naturalista e realista. Embora sejam concepções de teatro muito próximas, Pavis estabelece uma diferença entre elas. A representação naturalista é, de um modo geral, definida como um tipo de encenação, com modalidades correlatas de interpretação, cenografia, dramaturgia, temática, e todos os elementos que conferem unidade à peça, que procura recriar no palco a própria realidade, tentando fazer o espectador esquecer ao máximo de que aquilo, em cena, é uma transposição artística para o palco. Trata-se, segundo Bernard Dort (apud PAVIS, 2007, p.261), de uma “tentativa de construir a cena num meio coerente e correto que, por sua materialidade e fechamento, integra o ator (ator-instrumento ou ator-criador) e propõe-se ao espectador como a própria realidade”.

O naturalismo, dentro da história do teatro ocidental, se configura como um movimento artístico, do final do século XIX, que preconizava a total reprodução de uma realidade não estetizada e embelezada, que insistia nos aspectos materiais da experiência humana. É impulsionado pela voga do positivismo e cientificismo, o que no teatro se traduzia na busca por uma representação que expunha a “dupla influência das personagens nos fatos e os fatos sobre as personagens”, segundo Émile Zola, mas que, segundo Pavis, resultaria numa representação em que o homem é determinado por um meio imutável. O naturalismo no teatro é a culminação de uma estética já em desenvolvimento no século XVII e mais enfaticamente no século XVIII que exige a produção de ilusão. O estilo de interpretação naturalista, porém, se consolida contemporaneamente como uma forma padrão de interpretação (MACHADO, 2005), próprio das telenovelas e da *mimesis* realista do cinema. O foco se dá no texto hiperpsicológico, segundo Pavis, e a ideologia da personagem deve ser construída a partir desta perspectiva psicologizante – da qual tanto buscam se distanciar o teatro de Marilenna

---

<sup>43</sup> Ibidem, p.339.

Bibas e Alessandra Colasanti, bem como as outras formas monológicas que têm surgido nos teatros cariocas. O ator naturalista visaria a ilusão de ser um outro “de verdade”, insistindo e se esmerando na impressão de uma realidade mimética e numa total identificação com a personagem.

Pavis (1999) associa historicamente a “representação realista” à “naturalista”. A primeira surge como uma corrente estética, entre 1830 e 1880, na França, visando, assim como o naturalismo, uma técnica capaz de dar conta objetivamente da realidade psicológica e social do homem. Segundo explica o autor, o termo realismo primeiramente se impõe como a congregação de estéticas que se opunham ao romantismo e à arte pela arte, pregando uma imitação fiel da “natureza”. Assim, a representação realista tenta produzir uma imagem considerada *adequada* ao seu objeto. Assim como o naturalismo, o realismo no teatro busca uma espécie de duplicação da realidade através da cena e, no desempenho do ator, torna o texto natural ao máximo, reduzindo os efeitos literários e retóricos pela ênfase na espontaneidade e na psicologia. Assim, paradoxalmente, para fazer o verdadeiro e o real, é necessário saber manipular o artifício<sup>44</sup>: A diferença entre naturalismo e realismo se dá pela ligação mais estreita do naturalismo ao dogma da cientificidade e do determinismo. Berthold Brecht define, assim, a forma de encarar a realidade: “Os naturalistas mostram os homens como se mostrassem uma árvore a um transeunte. Os realistas mostram os homens como se mostra uma árvore a um jardineiro” (BRECHT, 1967, p. 797 apud PAVIS, 1999, p.327).

No realismo, sobretudo com Brecht, a exposição da realidade em cena não se dá por uma tentativa ingênua (e sempre fracassada) de duplicar o real ou produzir aparências. Acessa-se a realidade através de uma encenação que forneça uma imagem da fábula e da cena que permita ao espectador compreender os mecanismos sociais dessa realidade, graças à sua atividade simbólica e lúdica. Como no método brechtiano busca-se, antes de uma estética, estabelecer um método de análise crítica da realidade. A cena “significa” o mundo; apresenta, portanto, os signos pertinentes deste, afastando-se de um decalque mecânico da “natureza”.

Para tanto, o realismo também é acompanhado de uma busca por abstração, estilização e de formalização para sintetizar e auxiliar a percepção da fábula e dos detalhes cênicos. Tal estilização, de fato, *inerente a toda representação artística*, aproxima-se do real em vez de distanciar-se – busca-se, com isso, “restabelecer o teatro em sua realidade de teatro”(PAVIS, 1999, p.328). A partir de tal perspectiva, que parece ver a questão da representação da realidade no teatro de modo praticamente oposto ao naturalismo, percebemos que tal categoria

<sup>44</sup> Vale a pena citar Maupassant a respeito desta concepção: “fazer o verdadeiro consista, portanto, em dar a ilusão completa do verdadeiro [...]. Daí, concluo que os realistas de talento deveriam se chamar, mais apropriadamente, ilusionistas”. (PAVIS, 1999, p.327)

é tão variável quando a própria noção de realidade – ou de acesso significativo à mesma – ao longo do tempo e em disputa conceitual.

O realismo deixa de estar ligado ao cânone balzaquiano e se desdobra em várias possibilidades. Na medida em que a realidade humana, como lembra Pavis, psicológica e social, está em contínua mudança, também a representação do homem no teatro se transforma, atendendo as novas formas de decifração do real. Segundo Duchet (1973, p.448 apud PAVIS, 1999, p. 328), o realismo seria um conjunto de respostas técnicas e narrativas, formuladas de acordo com a época e a pressão da demanda social. Suas técnicas devem garantir a veracidade de um enunciado – ou seja, sua conformidade com o real que ele designa – e sua própria verossimilhança – ou seja, sua relativa “invisibilidade” ou sua “naturalização”. Assim, como ressalta Althusser (1965 apud PAVIS, 1999, p. 328), não seria tanto o efeito de realidade que produziria a ilusão e a identificação, mas a identificação com um conteúdo ideológico previamente conhecido que instauraria a ilusão realista.

O teatro, independentemente de seu estilo, estética, técnica, modo de enunciação, dramaturgia, define-se, antes de mais nada, como a apresentação de uma realidade (por mais absurda, irrealista, inverossímil que seja ao nosso olhar particular) que se oferece à percepção, interpretação e imaginação de um público determinado. Como salienta Peter Brook (1968 apud PAVIS, 1999, p.326), para se criar um ato de teatro, bastaria tomar qualquer espaço vazio no qual um homem se mova enquanto alguém o vê. Este espaço transforma-se em palco e o homem passa a ser semiotizado; ele torna-se signo. Um dos pressupostos para a instauração da realidade teatral é, paradoxalmente, separar da cena a maquinaria que a sustenta (tudo aquilo que lhe dá vida, como o próprio edifício teatral, os holofotes, as caixas de som, o camarim, painéis, tablado, e o próprio público e os atores “fora de cena”). Em outras palavras, na maior parte das vezes, toda a “maquinaria” deve estar alheia ao mundo fictício sugerido pela encenação. É, como salienta Pavis, o único objeto que não teria valor de signo para a cena – exceto quando a encenação o requisita para sua prática teatral, como, por exemplo, em “Seis Personagens à Procura de um Autor”, de Luigi Pirandello.

No caso do teatro naturalista e realista, o maquiamento ou camuflagem dos artifícios que criam a ilusão cênica chega ao seu extremo, na tentativa de tornar mais real possível, ou mais natural, a história que se desenrola no palco. Não obstante, tal maquinaria, pela construção mesma da experiência teatral, sempre se deixa detectar – o “segredo de fabricação”, ou mesmo “truque”, se nos debruçarmos sobre ele, está sempre lá, ao alcance de nossos olhos. Muito dificilmente (e certamente de modo bem diverso) se instauraria no teatro a ilusão de realidade que experimentamos no cinema, por exemplo. E, mesmo assim, com

toda a força de realidade que há na imagem cinematográfica, só a tomamos como tal por conta de processos como a suspensão da descrença, que nos permite viver, nos identificar e nos envolver com a trama e com os personagens realisticamente. No teatro, o processo de instauração de realidade se dá de forma diferente, própria do teatro e de sua intrínseca “artificialidade”.

Pavis desenvolve sua crítica ao naturalismo pelo viés de sua ingenuidade quanto à própria experiência do teatro: trata-se de uma estética que pretende escapar à convenção e ao rompimento da ilusão, ao passo que depende essencialmente delas, do princípio ao fim, para se realizar a contento. Tal proposta é na sua origem ingênua na medida em que, para Pavis, o próprio espectador tem “a necessidade do jogo duplo ilusão/desilusão para tirar daí prazer e identificação” (PAVIS, 2007, p.262). O jogo naturalista nunca está muito afastado de seu contrário, ou seja, a estilização, o simbolismo. Ele é feito precisamente a partir do excesso de artificialidade das quais gostaria de se ver livre – é o tipo de teatro que mais domina e mais se apóia nas convenções artísticas. E, paradoxalmente, é a partir mesmo deste esmero em torno das convenções de produção de realidade cênica que o teatro naturalista parece tocar no que mais quer negar: o seu caráter irreal, inverossímil, formal, forçado, desprovido de “verdade”, num contexto em que o espectador simplesmente não acredita nas ações que vê em cena.

#### 1.4.3 Os desdobramentos da personagem

A busca desta realidade pode tomar um outro caminho, já bastante discutido, em torno da idéia da arte da *performance*. Trata-se do rompimento radical da idéia de representação – no sentido de negar ao ator e a tudo que compõe uma encenação sua dimensão de signo, de ficção ou de “segunda natureza”. É o caso, tão caro para este trabalho<sup>45</sup>, em que o ator, como pessoa, representa apenas a si mesmo e não remete a uma personagem ou a um corpo estranho ao seu, de um outro que mimetiza. Ele comunica-se, sem a mediação da alteridade que interpreta, diretamente com seus ouvintes e observadores. Não obstante, como já comentamos, esta mesma percepção em torno da presença viva do ator, ou mais precisamente, do *performer*, também encontra seu oposto, ou seja, a questão da mediação, da ficção, da resignificação. O próprio performer torna-se uma espécie de personagem de si mesmo, ou atua “sobre si mesmo”, como nos revela Cohen. Pavis salienta que, a partir do momento em

<sup>45</sup> Acredito que no cerne da experiência do monólogo tais relações multissignificantes entre ator e personagem (ou “*persona*”, “*figura*”, “*não-personagem*”, fragmentação em representações não-psicológicas etc.), que redefinem a relação entre produtor e obra, são centrais no que tange às percepções sobre a autoria.



que um ator aparece em cena, ele é colocado num quadro semiológico e estético, que dele faz uso, dentro do universo dramático fictício. Todas as suas características físicas (beleza, sexualidade, seu “ser misterioso”) são semiotizadas, transferidos para a personagem que ele representa (PAVIS, 2007, p.327) Ao mesmo tempo, também enxergamos ali o ator ou atriz como ser humano que existe como nós. Este jogo entre o que é atribuído, pelo próprio enquadramento da cena, àquele corpo atuante através de uma personagem (ou várias) e, ao mesmo tempo, a visão de que aquele mesmo corpo é um ator ou atriz que atua, diante de nós, e sujeito a todos os imprevistos, como esquecer o texto ou nos convencer ou não de sua construção de personagem, é a realidade própria do teatro, é a realidade ambígua entre a interseção da realidade fictícia do palco e a realidade atual que engloba a todos, atores e espectadores.

A partir deste prisma, as cerradas delimitações entre “representação” e “apresentação”, “teatro realista” e “não-realista”, “ilusão” e “verdade cênica” – como bem circunscrevem as perspectivas nativas em torno das possibilidades de se fazer teatro – parecem se diluir quando vistas mais de perto; parece-nos que cada significação traz consigo o seu suposto contrário; que sua própria definição se faz na tensão produtiva e dinâmica de sua face supostamente antinômica. O teatro realista é tão estilizado quanto uma proposta “não-realista”, o *performer* é tão “presente” e/ou “ressemantizado” quanto o ator e sua personagem, a *performance* é tão verdadeira quanto a ilusão cênica realista. Representação e apresentação se interpenetram: a re-apresentação não é uma manifestação de segunda mão de uma realidade preexistente, nem a apresentação, por outro lado, fundada na idéia de imediação e “ao vivo”, se dá na ausência da linguagem, de uma significação que sempre media a experiência da percepção da realidade em suposto estado bruto ou essencial<sup>46</sup>.

Uma outra categoria, a ser prontamente “destituída” pela arte da *performance*, pelos monólogos contemporâneos e pela busca da autoria, é a da “personagem” – esta pensada sobretudo sob o prisma da representação naturalista, stanislavskiana, fundado na construção de um papel como “se fosse uma pessoa de verdade”, em suas idiossincrasias próprias, psicológicas, atribuídas à visão ocidental de indivíduo que compartilhamos contemporaneamente.

---

<sup>46</sup> Jacques Derrida, em seus ensaios sobre Antonin Artaud, *The Theater of Cruelty and de Closure of Representation* e *La parole Soufflée* (citados por CONNOR, 1996, pp.115-116), faz uma interessante crítica acerca da não-representação, ligada à espontaneidade e ao não pré-condicionado. Para ele, todo ato teatral é representação e repetição. O teatro, desde sua origem, é uma derivação, ficção. E, mais ainda, na sua análise, o autor volta-se para a idéia da própria realidade como teatralidade, na qual toda objetividade é mediada pela representação. Todo teatro, segundo nos lembra Herbert Blau (apud CONNOR, 1996, p.121), está atado às estruturas de diferença, às expectativas culturais de um público, às prerrogativas institucionais.

Ocorre que esta mesma visão de indivíduo psicológico, coerente, com suas intencionalidades, consciência, emoções bem definidas, que fundamenta a visão do personagem moderno stanislavskiano<sup>47</sup>, é colocada em discussão – tanto no plano da própria dramaturgia como num plano filosófico, epistemológico, mais amplo. Como já dissemos anteriormente, sob determinados pontos de vista contemporâneos, o indivíduo forjado na modernidade, atualmente parece uma grande ficção, que beira o absurdo. A realidade do indivíduo, hoje, passaria mais pela experiência de fragmentação, de não-lugar, de incompletude, transitoriedade, do que pela conformação ou afirmação de uma determinada identidade essencializada ou pelo menos definível. O indivíduo não pertenceria mais a si mesmo – ele transitaria e experimentaria possibilidades discursivas sobre si, ancorando-se apenas precariamente em algum lugar que se quer imutável, logo, seguro, certo, controlável. Esta concepção geral sobre o indivíduo, e não obstante em disputa, amalgama-se às visões sobre o que pode e/ou deve ser uma personagem contemporaneamente. E, a partir daqui, podemos pensar muito produtivamente as relações, nos monólogos atuais – que como já dissemos, catalisam estas possibilidades de imbricação entre a experiência do ator e sua obra na própria ação –, entre a percepção (como descoberta, busca, construção) de si, como indivíduo, e aquilo que o torna ator, a saber, sua própria atuação, sua criação cênica.

Como nos lembra Pavis (1999, p.285), atualmente é quase um clichê pensarmos na simbiose entre personagem e ator. No entanto, esta identificação é algo relativamente novo dentro da história do teatro ocidental (que culmina na estética do grande ator romântico) .

No teatro grego, esta evidente entremescla entre o homem vivo e uma personagem poderia ser no mínimo estranha. A personagem limitava-se a uma máscara – uma *persona* – que correspondia ao papel dramático. Com o tempo, *persona* foi adquirindo pouco a pouco o significado de “ser animado”, de “pessoa” – a personagem teatral passa a ser não apenas uma máscara, mas a ilusão de pessoa humana. .

Ao longo da história do teatro ocidental, a personagem assumiu diversas possibilidades dramáticas. Se na Grécia, o ator estava separado nitidamente da personagem que executava, há no decorrer do processo histórico uma inversão dessa perspectiva, que culmina na acepção mais comum que temos de personagem. Esta passa a ser identificada cada vez mais com o ator que a encarna e se metamorfoseia em “entidade psicológica e moral

---

<sup>47</sup> Cf. MACHADO, 2005.

semelhante aos outros homens, entidade essa encarregada de produzir no espectador um efeito de identificação”<sup>48</sup>.

O teórico associa esta transmutação em torno da concepção de personagem ao desenvolvimento mesmo do individualismo burguês, desde o Renascimento e o Classicismo (vide as obras de Boccaccio, Cervantes e Shakespeare), atingindo o apogeu depois de 1750, e até o final do século XIX, “quando a dramaturgia burguesa vê nessa rica individualidade o representante típico de suas aspirações ao reconhecimento de seu papel central na produção de bens e idéias.”<sup>49</sup>. Mais do que isso, esta abordagem da personagem estaria ligada a uma dramaturgia burguesa que tende a fazer da personagem “o substituto mimético de sua consciência”.

Passado o impulso inicial em que Shakespeare, não sem dificuldade, no século XVII, trouxe para a cena um indivíduo livre e autônomo; passado o classicismo francês, mais voltado para a exortação de ações universais ou exemplares, sem possuir os caracteres de um tipo social definido; passadas as formas codificadas da *commedia dell’arte*, forjadas ainda nas bases estruturais do feudalismo; e ainda as estruturas “esclerosadas”, como define Pavis, do neoclassicismo, é somente com Diderot e seu drama burguês que a personagem passa a ser uma “condição” e não mais um caráter abstrato. Como já comentado, o cotidiano próximo – o universo do trabalho e da família – torna-se o ambiente no qual as personagens, calcadas no real, evoluem até o naturalismo. Não obstante, ao mesmo tempo, convive-se com a tendência inversa, em que a personagem tende a dissolver-se no drama simbolista, no qual o universo é povoado apenas por sombras, cores e sons que se correspondem (vide Maeterlinck, Strindberg e Claudel). A seguir, no século XX, temos um novo movimento de transmutação da personagem em Brecht, na sua dramaturgia épica, e com o expressionismo. O personagem psicológico se estilhaça e se reconstitui a partir das necessidades da fábula, da historicização e da desconstrução do real a ser criticado. Testemunha-se a entrada em cena da personagem surrealista, em que o sonho e a realidade se interpenetram, e da personagem autorreflexiva de Pirandello e Genet, na qual os níveis de realidade se embaralham nos jogos de teatro dentro do teatro e de personagem dentro da personagem.

A relação entre ação e personagem – ou, analogicamente, entre ação e indivíduo – também revela o lugar da noção de identidade na personagem, a partir de diferentes concepções que conferem a ela realidade (assim como às noções mais amplas de indivíduo/pessoa). Toda personagem realiza uma ação – e é esta ação que dá sentido ao seu

---

<sup>48</sup> Ibidem.

<sup>49</sup> Ibid.

caráter e à cena, mesmo que seja uma “não-ação” (a exemplo das personagens de Beckett). Estabelece-se, no jogo teatral, uma relação dialética entre a ação, encenada pela personagem, e o caráter da mesma. Desta relação entre caráter da personagem e ação surgem três concepções: a primeira em que a ação é a dimensão determinante de todo o resto, que define o caráter da personagem; a segunda, em que a ação é consequência do caráter da personagem; e em terceiro lugar, ação e caráter se completam. Cada uma das acepções, forjadas desde as teorizações de Aristóteles (para quem as personagens não agem para imitar seu caráter, mas adquirem esse caráter em razão de sua ação), passando por Racine (para quem a personagem era a própria essência moral personificada, e o *logos* assumia as funções da *praxis*) e ainda pela estética naturalista (que tratava a personagem como um indivíduo autônomo, substantivo, não obstante, sem muito poder de ação; mais objeto que agente da ação dramática), flagra, de certa forma, diferentes e poderosas perspectivas em torno da própria noção de pessoa e/ou indivíduo, como estes se constituem agentes no mundo, e como suas identidades seriam construídas e desconstruídas, ou, por outro lado, como o contexto conformaria as noções de indivíduo e/ou pessoa, de um prisma mais ou menos essencialista.

Ainda, da mesma forma que é possível pensar as concepções dramaturgias de personagem a partir de uma relação dialética entre ação e caráter, como pólos interdependentes, podemos a partir daí pensarmos em graus ou camadas de realidade da personagem, de uma instância que seria mais geral (abstrata, ideal) para o mais particular, individualizado. Pavis (1999, p 287) nos apresenta um interessante quadro, inspirado no modelo de Vladimir Propp, em que se estabelece um *continuum* do tipo de personagem mais “não-realista” ao mais “realista”: do “actante” (que é um operador da narrativa que possui uma existência puramente sintática, ao qual são atribuídos determinados predicados, sejam eles qualificativos ou funcionais; como exemplo, poderemos citar a “busca por dinheiro”), passando pelo “arquetipo”, “alegoria”, “estereótipo”, “condição”, “tipo”, “papel”, “ator” (o agente da ação na narrativa), “humor”, “caráter”, até chegarmos à forma mais “espessa” e particular, o personagem como “indivíduo”.

Contemporaneamente, todos estes desdobramentos da personagem são possíveis – como observamos nos monólogos, que parecem esgarçar ainda mais tais possibilidades da realidade teatral. Pavis defende ainda, objetivando uma análise mais produtiva sobre o personagem, uma abordagem que se afaste da antiga “visão mítica da individualidade do caráter” e volte-se para uma noção de “interpersonagem” – o sentido da ação e da(s) personagem(s) estaria na dinâmica de complementariedade e seus desdobramentos, não em alguma essência individual, já exaustivamente decomposta pela dramaturgia contemporânea,

a qual não concebe ou não se interessa mais pela noção de indivíduo indivisível, “coerente”, senhor de seu mundo. Neste sentido, não é a personagem teatral que inventa ou não é de sua consciência que partem seus discursos; são seus discursos – lidos e interpretados pelos criadores da cena, diretores e atores – que inventam a personagem. Esta percepção vai muito além da busca de uma fundamentação da personagem em uma visão intuitiva de sua interioridade e personalidade. Como enfatiza Pavis, “a análise da personagem desemboca, portanto, na análise de seus discursos: trata-se de compreender como a personagem é ao mesmo tempo a fonte de seus discursos (ela os enuncia em função de sua situação e de seu ‘caráter’) e seu produto (ela não é senão a figuração humana de seus discursos)”<sup>50</sup>. A personagem não é mais senhora de seus discursos e estes são quase sempre permeados de vários “filamentos” de diferentes origens.

Não obstante todos os movimentos de experimentação e desconstrução que tem sofrido a personagem, o teatro, como salienta Pavis, não pode se furtar da personagem. Ela, com certeza, é plenamente divisível e não é mais uma pura consciência de si, para onde convergem a ideologia, o discurso, o conflito moral e a psicologia. Isto não quer dizer que o teatro contemporâneo tenha deixado de recorrer ao ator, nem, pelo menos, a um embrião de personagem. Segundo Pavis (1999), “permutas, desdobramentos, ampliações grotescas de personagens, de fato, só propiciam a conscientização do problema da divisão da consciência psicológica ou social”. Contudo, tais movimentos de redefinição da personagem não chegam a destruir as renovadas possibilidades de constituição de novos heróis ou anti-heróis, sejam eles voltados para a ação em torno de todas as causas imagináveis, “heróis constituídos apenas por seu inconsciente, figuras paródicas do bufão ou do marginal, heróis dos mitos publicitários ou da contracultura”. A personagem contemporânea sobrevive através de sua polimorfia e de seu difícil desvendamento.

### 1.5 Monólogo, singularidade e autoria

Toda esta dinâmica de afirmação da individualidade e autonomia dos atores que observamos nas proposições de Trotta e Moura (distinguidos entre “atores-autores” e “atores-intérpretes”, “inovadores” e “independentes” em oposição aos “submetidos às demandas do mercado” e “passivos”) pode ser vista como uma variação contemporânea de um processo que, não obstante, se origina, fundamentalmente, na própria gênese da categoria “artista” em

---

<sup>50</sup> Ibidem, p.289.

oposição à categoria “artesão”, que se encontra intimamente relacionada ao próprio desenvolvimento da noção de indivíduo, tal qual a conhecemos hoje. Como nos indica Velho (2006, p. 135-140), desde o início do Renascimento começa a surgir no mundo ocidental a figura do artista individual, associada ao desenvolvimento da própria noção de indivíduo como valor. Este novo artista começa a se redesenhar como sujeito criador, vinculado a uma nova percepção em torno de seu caráter de exceção – e mesmo genialidade. A singularidade de sua obra refletiria a sua singularidade artística e individual.

Elias (1995, p.135) descreve este processo na sua famosa análise sobre a vida de Mozart e o denomina como “o problema sociológico” da “transição da arte de artesão para a arte de artista”. Sinteticamente, a “arte de artesão” está ligada à produção de arte subordinada ao desejo e poder de um patrono, com status social muito superior ao do produtor. A imaginação do artesão estaria subordinada ao padrão de gosto do patrono. Aqui, o caráter individual dos produtores de arte se coloca em função da coletividade – tanto de seus patronos (dos quais são empregados) como do gosto mais geral, padronizado. O artesão se voltaria para a maestria de um estilo – o desvio deste estilo, a sua marca pessoal, é visto como falta de domínio sobre a arte. O artista, em oposição ao artesão, se configura nesse universo através de novas relações com o mercado de compradores anônimos (não é mais subordinado aos desejos e interesses de um só patrono). Suas possibilidades de mediação neste novo mercado se expandem e entram em cena novos atores sociais, como os negociantes e arte, editores, empresário. Surge, sobretudo, um mercado consumidor heterogêneo. Trata-se de uma importante mudança nas relações de poder em favor dos produtores de arte (artistas), a qual permite que eles possam, inclusive, induzir o consenso público quanto ao seu talento, influenciando na própria construção do gosto artístico. Independência social se vincula intimamente às possibilidades de inovação artística e o *status* do artista se associa não só às suas habilidades técnicas, mas também à sua capacidade de se diferenciar, de desenvolver sua marca pessoal expressa nas suas obras. As experimentações passam a ter valor em si mesmas – embora posteriormente passem por reavaliações frequentes que as relembram ao esquecimento ou as consagram através dos tempos (ELIAS, 1995, p. 52).

Como destaca Velho (2006, p.137), já no século XIX, os artistas vão consolidando este processo de autonomia, se destacando dentro do campo de produção artística e desenvolvendo estratégias que ampliariam seu campo de possibilidades, emancipando-se dos vínculos tradicionais de patronagem e apostando em novas relações com os consumidores de suas obras e agentes mediadores dessas relações. Bourdieu (1996) nos oferece uma laboriosa descrição desse processo de autonomização do campo das artes, protagonizada pelos próprios

artistas (no caso, ele se detém ao campo da literatura, tendo Gustave Flaubert e Charles Baudelaire como os “heróis” desta luta de emancipação artística em relação às estruturas tradicionais). Não obstante o seu foco na literatura, o autor nos oferece um interessante *insight* a respeito deste mesmo processo no campo do teatro. Segundo ele, as lutas que ocorreriam nos diversos campos da arte se dirigem a uma “depuração” até se isolar o que seria o princípio essencial definidor de cada arte. Assim, como ele mesmo indica, a busca tão reiterada da “teatralidade”, no início do século XX, a partir de teóricos como Copeau, Meyerhold ou Artaud, entre outros, estaria intimamente ligada a processos de autonomização da arte do teatro – libertando-se, sobretudo, da literatura ou dramaturgia. As reivindicações em torno de um teatro “performático” também estão articuladas a este mesmo processo de extração (ou construção) da “quintessência” desta arte. Apesar da “autonomização” do campo e dos artistas ser um amplo e longo processo *social*, o que se defende, dentro do próprio campo, é a liberdade de criação e a busca do sucesso individual – e distinção – dos artistas. Como sublinha Velho (2006), o fenômeno artístico se processa dentro de uma permanente “tensão entre a criação coletiva e a ênfase na *performance* individual, sustentada por uma forte valorização da subjetividade”. A arte é, paradoxalmente, uma forma de afirmação individual do autor e, ao mesmo tempo, uma ação coletiva – como define Becker, em “Mundos Artísticos” (1983). Não apenas o caráter coletivo se firma através do forte caráter ideológico em torno dos valores artísticos e do indivíduo criador, mas na própria organização objetiva da produção artística, constituída por uma intrincada e articulada rede de atores sociais.

Contemporaneamente, este procedimento de se valer legitimamente da arte como meio de individualização é descrito por Roberta Shapiro (2007, p.140) a partir de interessantes processos de “artificação” – quando determinados grupos ou indivíduos empreendem conscientemente uma luta para que suas inovadoras atividades expressivas sejam consagradas como formas de arte, ou como simplesmente define Shapiro “é a transformação da não-arte em arte”. Como exemplos desse complexo processo social, ela cita o hip-hop, a fonografia, a gravura, a água-forte, o trabalho industrial e a arte primitiva. A autoria correlaciona os movimentos contemporâneos de experimentação e extensão (não sem engendrar uma série de questionamentos dentro do campo das artes) dos limites do que é arte com as transformações globais da concepção da pessoa em nossas sociedades, segundo a qual “todos os indivíduos são portadores de uma autenticidade profunda, cuja realização expressiva é legítima e que pode ser, legitimamente, tornada pública”. A arte – “expressão do eu profundo” dos indivíduos, igualados nessa possibilidade expressiva – torna-se atualmente uma via privilegiada dessa realização, tendo valor como afirmação identitária dos indivíduos e grupos.

Voltemos agora ao nosso quadro específico, que temos construído até aqui, a partir de uma visão teórica do campo do teatro associada a uma série de conceitos nativos. Assim estruturado, este quadro nos oferece um ponto de partida conceitual para pensarmos sobre a “experiência próxima” (GEERTZ, 1998, p.87) dos atores e atrizes em torno da criação de seus solos. Retornemos, então, a eles, ampliando também o olhar sobre a diversidade de acepções de autoria.

O curtíssimo depoimento dado à Revista Aplauso pela atriz Drica Moraes sobre o seu primeiro monólogo intitulado *A ordem do mundo* (escrito por Patrícia Melo e dirigido por Aderbal Freire Filho), que estreou recentemente (em 1/05/2008), é bastante revelador acerca do que venho apontando sobre o caráter da autoria. Nele a atriz, muito sinteticamente, responde a pergunta – que ela mesma se faz – de porquê montar um monólogo:

Por quê?

Por ter encontrado um texto que me instigou, em grande parte, por não tê-lo classificado de cara como comédia ou drama, mas como bom teatro.

Porque você escolhe as pessoas com quem trabalha e se dá certo, você ganha amigos eternos.

Porque ao mesmo tempo em que você se pergunta todos os dias porque se meteu naquilo, tem fé profunda de que vale a pena.

Porque é sempre bom fazer teatro, o máximo que pode acontecer é o público não gostar, a bilheteria ser ruim, mas você está lá, no que escolheu pra você.

Porque a gente pode e deve fazer ‘em casa’, aquilo que a gente faz ‘na rua’.

Porque, por ser um monólogo, eu tenho a grande oportunidade de estar comigo mesma, ou melhor, a minha ‘outra’.

Por ter tido a chance de polir o meu cristal de atriz com um dos maiores diretores do teatro brasileiro.

Para crescer, expandir, alargar minhas capacidades artísticas.

Porque teatro é um processo químico delicioso.

Porque, apesar de ser monólogo, tem uma equipe maravilhosa que não me deixa sozinha em cena.

Por ter ao meu lado um grande produtor, que além de tudo é meu marido, que eu amo muito e que me ama também, que me pegou pela mão e disse: ‘vamos nessa!’ (Revista Aplauso, maio de 2008)

A atriz não é a autora do texto, nem se autodirige; porém, como já comentado em outros exemplos, não é necessariamente isto que torna o monólogo uma experiência mais ou menos autoral. O que está no cerne são as escolhas da atriz e como essas estão vinculadas à dimensão mais íntima da artista – sua visão de mundo, sua ligação existencial com o texto, sua autoexploração e como é estruturada sua própria exposição pessoal. As razões acima apresentadas para montar a peça em questão são, todas, justificadas pela e remetidas à experiência pessoal da atriz. Ela aponta para sua identificação com a proposta do texto, sua possibilidade de crescimento artístico, seu prazer, e não a “mensagem” ou a repercussão que a montagem teria no público: o texto *a* instigou; *ela* tem a possibilidade de escolher seus parceiros; é uma forma de *autoafirmação* de uma escolha de vida; o monólogo traz a oportunidade da atriz *estar com ela mesma* ou, melhor, com a *sua ‘outra’*; é uma chance de



crescimento, expansão e alargamento de *suas* capacidades como atriz (por trabalhar com um diretor por ela escolhido); o *seu próprio* prazer de fazer teatro e estar com quem se ama, compartilhando afetivamente esta experiência.

Todas estas autorreferências, do ponto de vista subjetivo daquele que produz a obra, criam um chão particular sobre o qual esta mesma obra é erigida. Nesta primeira camada, na dimensão das escolhas pessoais que se revertem para o crescimento e prazer particulares do ator através do projeto artístico, já entrevemos um tipo de relação em que ator e criação se entrelaçam de modo especial (muito diverso dos casos em que o ator é selecionado num teste para fazer uma personagem numa grande montagem). No processo de criação, este confronto ou identificação – mediado pelo texto e pela indicação do diretor (como é o caso do solo de Drica Moraes e outros) – entre o ator e sua obra (que é sua própria *performance* em cena) torna-se ainda mais palpável, sensível, delicado, penoso e prazeroso. A criação, afinal, está nas mãos do ator, de sua própria capacidade de entrar em contato (“descobrir”, “construir”, “exteriorizar”) com seu “outro”, explorar todas as suas próprias possibilidades de ser expressivo e ao mesmo tempo verossímil – poder, sozinho, encarar a platéia e envolvê-la por seus próprios meios – seu traço especial, sua idiosincrasia espetacular.

Entretanto, é no momento em que o palco se ilumina e a realidade do teatro se impõe àqueles que vêm (e em muitos casos também são vistos) e àqueles que atuam, que o encontro entre criador e criatura – aos olhos e significação do público – se dá na confluência temporal da realidade fictícia da personagem, da realidade do ator que a cria, do espaço cênico e do público, *partner* reencontrado do solista e mesmo das personagens vividas por ele. Em cena, se espetacularizam não apenas as “figuras”, “*personas*”, “personagens”, “arquetipos”, “discursos” construídos pelo ator, mas, ao mesmo tempo e na mesma medida, o próprio ator – no monólogo, a capacidade do ator de tornar-se completamente “outro” não nos faz esquecer, pela própria “fragilidade” ilusionista do monólogo, de sua presença, que se impõe no próprio cara-a-cara com o público (que estaria numa esfera da realidade atual, não fictícia). É neste desafio ao “desmascaramento”, sempre à espreita, que reside o risco e ambigüidade da exposição – que pode potencializar surpreendentemente a “verdade” do discurso (não é só o personagem que enuncia, mas também o ator é o sujeito da história que conta), gerando momentos de grande comoção na platéia, ou de esvaziamento da tensão cênica – por exemplo, com a perda da concentração, ao se romper o perigoso limite entre o fictício (controlado) e o presente (imprevisível).

O monólogo – como é uma impressão minha – seria uma experiência privilegiada em que a autoria do ator – não apenas pelo fato de ter escrito o texto ou assinado a encenação –

estaria mais explícita, mais exposta, mais à prova. Trata-se de uma modalidade teatral difícil, arriscada, onde o ator ou atriz estaria mais vulnerável pelo fato de o sucesso ou fracasso do espetáculo estar exclusivamente nas suas mãos. E, ao mesmo tempo, tomado como grande desafio, seria também o espaço em que toda a competência, talento, carisma, entre outras qualidades, de um ator ou atriz estariam mais evidentes – e isso explicaria a profusão de prêmios de melhor ator e atriz para os solistas em cartaz nos últimos anos. Seria também uma autoexposição desafiadora, na qual o ator assume-se pronto e desejoso de ter os holofotes voltados unicamente para si, concentrando o olhar e a atenção do público, sem o qual o ato teatral não se completa. Mais do que um puro exercício narcísico, o monólogo surge como um “chamamento” – como bem nos confessa Ana Kfoury acerca de seu atual projeto *O Animal do Tempo* – ou um meio de se interrogar sobre caminhos e escolhas pessoais – como fora o impulso inicial do projeto *A Alma Imoral* de Clarice Niskier<sup>51</sup>, a respeito de sua própria religiosidade – ou uma forma íntima de lidar com a aspereza da vida – como revelara Alessandra Colasanti, em entrevista para minha dissertação em 2002, a respeito de seu trabalho como atriz. O trabalho solo se configura como uma forma expressiva cênica preferencial que acessa e reelabora alguma dimensão particularmente valiosa da experiência subjetiva do ator. É este confronto com algum dado íntimo da experiência do ator que motiva o monólogo, o qual deve, por sua vez, expressar e fazer o espectador sentir esta tão particular centelha preciosa da vida do artista.

O teatro, segundo a visão dos historiadores, teóricos do teatro e sociólogos, se configura, entre outras coisas, como uma grande arena em que se discutem e vivenciam noções nativas de pessoa e indivíduo acerca de sua “natureza”, “representação”, “moralidade”, “trajetória existencial”, “comunicabilidade”, “emotividade”, “religiosidade”, “mutabilidade”, “essência” e tudo aquilo que parece central, em relação ao ser humano, para determinadas sociedades, em determinadas épocas. Apenas para citar alguns exemplos, podemos apontar os trabalhos de Jean Duvignaud (1965, 1972) sobre o teatro e o comediante; as próprias análises de Clifford Geertz (1989, 1997) sobre o teatro como via de acesso aos significados significativos de uma determinada sociedade e a tese de Rosi Machado (2005) acerca da ligação entre o desenvolvimento da noção de indivíduo, associado ao paradigma de Elias (1993) sobre o controle das emoções na história do ocidente, e um tipo de interpretação realista, “padrão”, que seria mais plenamente aceita como verossímil, próxima à experiência real. No cerne desta experiência reflexiva – e em ato – sobre si mesmo, que constitui o monólogo, é possível acessarmos discursos contemporâneos em torno das possibilidades de

---

<sup>51</sup> O monólogo de Clarice Niskier é comentado mais detalhadamente no Capítulo 3.

representação da realidade, da representação de si (ou de qualquer sujeito) no palco (e na vida), no envolvimento da platéia no instante daquele encontro em que realidades são confrontadas, atualizadas, multiplicadas.

Neste sentido, que tipos de exploração sobre a própria idéia de representação são discutidos nas peças? Como, nesta arena contemporânea, a própria noção de indivíduo – aparentemente esgarçada e multifragmentada pelo discurso teatral – é retomada e reelaborada no próprio processo de criação, tão pessoal, pelo ator, no confronto com os “seus outros”, que aparentemente retornam para o próprio criador, reafirmando a sua identidade de artista autoral, autônomo, dono de seus atos, idéias e audácias? Como a própria noção de emoção, constituinte do que seria mais íntimo e autêntico do *self* do indivíduo (e do ator) a partir de uma visão ocidental hegemônica (ABU-LUGHOD; LUTZ, 1990; HEELAS, 1986; LUTZ, 1988; ROSALDO, 1984), é reprocessada nesta experiência artística que combina arriscadamente controle e artifício (dentro de uma perspectiva diderotiana e stanislavskiana) com “desmascaramento”, revelação dos “próprios” sentimentos em cena, o olhar desnudado (“janela da alma”) e comovente dirigido diretamente à platéia? Como a idéia de autoria, tão ligada a uma perspectiva individualista e autorreferente, se desdobra neste contexto?

Acredito, enfim, que a análise das experiências dos monólogos, a partir de seus criadores – atores e atrizes solos – pode ser bastante reveladoras a respeito das questões postas acima. E, ao mesmo tempo, podemos flagrar, do ponto de vista da experiência subjetiva, como o projeto artístico do monólogo pode ser um marco pessoal de autodescoberta, estréia e/ou consagração de uma nova condição identitária dentro e fora do campo profissional.

A minha análise, voltada especialmente para a experiência subjetiva, não exclui outras perspectivas que privilegiam dimensões mais englobantes do mesmo fenômeno – suas dinâmicas, tensões e configurações macrossociológicas específicas ao campo da arte ou do teatro no Rio de Janeiro (e São Paulo, pois como observamos, é muito comum as produções investirem numa temporada na cidade, tão importante para a consagração das mesmas). Mas, como observa Velho (1989, p.102), a respeito de suas pesquisas com o foco na subjetividade dos atores sociais, “as diferenças individuais podem se tornar históricas e socialmente relevantes” – e assim como o autor (e os atores sociais com os quais penso o fenômeno artístico), também valorizo as potencialidades individuais, que podem ou não vir a ter um impacto social mais marcante. Tais potencialidades, inclusive, podem vir a ser ou não atualizadas existencialmente, dentro do próprio universo particular dos atores: projetos que não conseguem ser materializados no mundo, vontades que são reprimidas, perspectivas sobre si e sobre o mundo que se fecham numa experiência íntima e silenciosa. Estas possibilidades

de atualização são uma preocupação tanto do pesquisador (como confessa Velho a respeito de suas pesquisas), como dos próprios indivíduos pesquisados. As tensões entre as experiências pessoais e as forças macrossociais encompassadoras (que são vistas como um desafio a ser enfrentado individualmente, no entanto, pelos sujeitos autodeterminados) são refletidas e enfrentadas conscientemente pelos atores. O próprio projeto artístico pode ser visto como uma forma, encarada como pessoal, de enfrentar este problema – como afirmar a sua potência individual e, ao mesmo tempo, encontrar um canal de entrada no mundo, de inserção nas regras do jogo, de vinculação sensível ao olhar coletivo (entrar em “comunhão” com os outros) pela “desprivatização” de suas questões mais íntimas?

Dentro do campo da sociologia da arte, muito se discute sobre os perigos de uma abordagem reducionista, “deixando de privilegiar o geral em detrimento do particular ou o particular em detrimento do geral” (HEINICH, 2001, p. 148). O ideal seria empreendermos uma análise que levasse em conta as duas maneiras de ver: perceber o fenômeno artístico perpassado e constituído por uma pluralidade de representações, das mais individuais e dinâmicas, às mais gerais e estáveis. Como defende Heinich (2007, apud LEÃO, 2009), a especificidade da obra de arte, dentro dos valores da modernidade, é “opor os ‘regimes de singularidade’ e os ‘regimes de comunidade’ ”, ou seja, as criações artísticas se processam em meio às tensões entre a afirmação do valores individualistas, como a criatividade e o poder de inovação dos artistas, e as regras coletivas que ordenam e orientam as relações no mundo das artes.

Bourdieu (1996) é um nome central dentro deste empreendimento teórico que visa situar o problema e o objeto da sociologia da arte. Ele combate especialmente o que chama de “abordagens vulgares”<sup>52</sup>, as quais tomariam o autor (o artista em geral) em estado isolado e dele deduzir-se-ia o princípio explicativo da obra. E a partir desta crítica de Bourdieu, situo o meu próprio olhar sobre o campo: o meu objeto não seria a “obra”, tomada isoladamente, nem o meu problema o da explicação da mesma. O que busco refletir são as possibilidades (que são muitas) de se estabelecer relações entre a experiência subjetiva dos atores e o seu processo de criação artística. Nesse sentido, o monólogo surge como uma experiência que dialoga com o processo de construção de si do autor, que, por outra parte, é depositário da ideologia individualista que o engloba. A obra não “explica” o autor, nem o autor “explica” a obra, mas entre eles existe uma série de significativas tensões que muito podem nos revelar sobre a experiência artística e existencial de um lado e a vida e as formas coletivas de outro. Assim,

---

<sup>52</sup> Ibidem, p.212

acredito que vale a pena falar da perspectiva do indivíduo, que traz a sociedade em si e em si carrega toda a possibilidade de mudança e criação, de surpresa, de desvio, de inovação – e, certamente, de reafirmação das estruturas sociais. É esse olhar que privilegio aqui, sem fechar os olhos para o lugar social desse ator. E finalmente, como nos lembra Elias, “o esclarecimento das conexões entre a experiência de um artista e sua obra também é importante para uma compreensão de nós mesmos como seres humanos.” (1995, p.57).

## 1.6 Caminhos da pesquisa

Em “Arte, Linguagem, Etnologia: Entrevistas com Lévi-Strauss”, um livro-referência para se pensar a arte de um ponto de vista antropológico, nos deparamos com uma curiosa passagem. Quando Georges Charbonnier indaga Lévi-Strauss sobre a questão da crise de significação, na arte contemporânea, a partir do teatro de Samuel Beckett, o antropólogo responde:

Não posso segui-lo em uma discussão teatral porque sou – desculpe-me – alérgico ao teatro, tenho sempre a impressão de ter penetrado por descuido na casa dos vizinhos do andar de baixo e assistido a uma conversa que não me diz respeito e que, além disso, não me interessa. Então, deixemos o teatro de lado. (1989, p. 76)

Logo em seguida a essa resposta, Lévi-Strauss nos dá uma pista desta sua “alergia”. O teatro seria excessivamente próximo à realidade, uma “fac símile”, e a obra de arte, por sua vez, não poderia oferecer uma leitura explícita, transparente, de si mesma. Segundo a sua conhecida formulação (1989, p. 29; 79-80), a obra de arte é signo do objeto e não a sua representação literal: ela rearticulária a relação entre a estrutura do significante e a de seu significado, nos revelando alguma coisa que não estava imediatamente dada à percepção pelo objeto. A emoção estética seria, sob esta perspectiva, o resultado de uma organização da percepção a partir da qual o observador reconheceria a estrutura da obra em uma estrutura de pensamento que já estava dada dentro dele. A obra de arte uniria, ao mesmo tempo, através de um “efeito de coalescência”, as propriedades sensíveis das coisas e suas propriedades inteligíveis<sup>53</sup>.

Assim como o descreve, o teatro estaria muito próximo da própria linguagem articulada que nós já conhecemos – a sua significação já estaria dada, sem que houvesse espaço para essa operação de desvelamento das homologias estruturais entre significante e

---

<sup>53</sup> Cf. CHARBONNIER, p. 111-112; NOVAES, 1999; SILVA, 2008.

significado que resultaria na emoção estética. O problema, continua Lévi-Strauss, é de que são “homens e mulheres de carne e osso que passeiam em cena, enquanto peço à arte que me faça escapar da sociedade dos homens para me introduzir em outra sociedade” (1989, p. 76).

Apesar destas conclusões, Lévi-Strauss, à sua revelia, nos indica através de seu próprio argumento que, sim, é possível extrair emoção estética do teatro e chamá-lo de obra de arte. Isso porque podemos discordar, em parte, do caráter completamente “literal” do teatro, onde corpos seriam de fato corpos e não signos de corpos. Acontece que, por mais realista que uma peça seja, ela não é exatamente a realidade que ela está ali representando – como tanto já argumentamos neste capítulo. O teatro, por seu próprio caráter de ficção e de virtualidade, transforma aqueles corpos em cena em outras coisas – eles são revestidos, a partir do trabalho dos atores em cena aliado à nossa imaginação, de toda sorte de novos significados, que passam a compor a realidade do palco. Mas, não obstante, mesmo sendo uma máquina de evocações, nos transportando para outras instâncias de significação, o teatro não perde a sua força presencial, a sua realidade atual ou literal – o ator em cena está ali em carne e osso, nos encarando, co-existindo com todos ali presentes. As dimensões ficcionais, evocativas, nas quais nos são revelados, sensivelmente, significados inauditos, não fazem desaparecer a dimensão concreta, imediata, denotativa da realidade diante de nós. Sobre o palco vemos pessoas trajando figurinos, andando dentro de um cenário; ao fundo, os bastidores; no teto, a aparelhagem de iluminação; nas laterais, saídas de emergência; mas, ao mesmo tempo, vemos no mesmo espaço, uma batalha no deserto, as intrigas na corte da rainha da Inglaterra, o ridículo de nossos atos cotidianos ou a fúria de uma mulher traída. E é, justamente, a simultaneidade (plena de tensionamentos) entre a literalidade e a fantasia na experiência teatral, que tornam o teatro uma arte cheia de potencialidades e desdobramentos criativos – inclusive a emoção estética.

Voltando à declaração de Lévi-Strauss, um outro ponto nos chama bastante a atenção – o que ele descreve sobre a incômoda ou mesmo constrangedora invasão da intimidade de pessoas desconhecidas não nos remete, muito vivamente, ao próprio ofício do antropólogo, nas suas pesquisas de campo, nas suas perguntas de cunho pessoal, na insistência em invadir e freqüentar um mundo que não lhe é próprio? O teatro, talvez, nos coloque, como espectadores, na posição dos próprios antropólogos, a de observadores e analistas (embora com um instrumental teórico diferente) da vida social (e todos os seus graus de fantasia).

Ao “invadir” a vida das pessoas que elegi para, a partir delas e com elas, pensar as suas próprias experiências, me senti muitas vezes constrangida por me convidar a ir às suas casas e vasculhar as suas vidas para o meu próprio proveito. A diferença entre a experiência

de pesquisa e a incômoda experiência como espectador de uma peça, como descrita por Lévi-Strauss, seja justamente o nosso interesse sobre aquele universo. No caso da pesquisa, coloco de lado (talvez “metodologicamente”) a minha timidez e o embaraço de invadir a vida alheia (e me sentir eventualmente inconveniente, “cara de pau”, intrometida ou apenas chata) por conta dessa vontade de conhecer aquele universo.

Meu contato com o campo, não obstante, se deu das formas mais agradáveis possíveis. Todos os atores e atrizes que abordei foram extremamente simpáticos, interessandos no meu trabalho, prontos a me ajudar naquilo que nem mesmo eu sabia exatamente direito o que era na prática – fazer uma pesquisa de doutorado. Na preparação dentro do camarim, antes de entrar em cena; em um restaurante em Santa Teresa na hora do almoço; numa cafeteria no meio da tarde; num jantar íntimo depois da peça; nas próprias casas; por e-mail; no meio da rua – em todas estas diferentes situações me deparei com pessoas extremamente dedicadas ao que faziam e comprometidas em generosamente me ajudar, abrindo o coração para uma completa estranha, na maior parte das vezes.

A partir do levantamento dos monólogos (mencionado anteriormente) encenados na cidade entre setembro de 2006 e abril de 2008, separei alguns que me pareceram representativos como objetos de análise. A idéia inicial da pesquisa era separar oito monólogos, para, a partir de suas características mais significativas e recorrentes, eu fizesse uma análise do fenômeno confrontando as diferenças e pontos em comum entre as experiências monológicas. Assim, ao me voltar para o campo, consegui recolher material e entrevistar oito atores para este trabalho: Alessandra Colasanti (*Anticlássico*), Ana Kfourri (*O Animal do Tempo*), Clarice Niskier (*A Alma Imoral*), Inez Viana (*A Mulher que Escreveu a Bíblia*); Mônica Martelli (*Os Homens são de Marte e é pra lá que eu vou*); Paulo Gustavo (*Minha Mãe é uma Peça*); Rodrigo Sant’Anna (*Comício Gargalhada*). Conversei com Beth Goulart, também, em cartaz com a peça *Simplesmente Eu*, mas não conseguimos efetivamente nos encontrar para uma entrevista.

Ao começar a análise do material, me vi sendo levada pelas possibilidades de reflexão de cada peça, encontrando múltiplos e significativos aspectos dessa “imbricação” entre o ator e sua obra. Foi então que, pela minha própria dinâmica de reflexão e o apelo que cada material exercia na minha imaginação, acabei mergulhando na análise isolada de cada peça. Comecei por *O Animal do Tempo*: quando já estava na página 55, apenas “descrevendo” a mesma, eu e minha orientadora percebemos que nossa primeira intenção já estava “subvertida”. Assim, optamos por estruturar o trabalho de forma diferente: apresento, assim, três análises densas de três diferentes experiências monológicas. Apesar de esta escolha

operar um desvio para as particularidades de cada experiência, busco não perder de vista o caráter socialmente abrangente de cada uma das experiências. Além de *O Animal do Tempo*, apresento uma análise de *A Alma Imoral* e *Anticlássico*. Um ponto que me levou (talvez intuitivamente, num primeiro momento) a focar nesses monólogos foi o caráter altamente autorreflexivo de cada um – por caminhos completamente diferentes uns dos outros. Cada um, além de contar uma história, se reverte sofisticadamente para a história de vida de cada atriz, para a sua relação com a arte do teatro, para as suas reflexões mais centrais – sobre si e sobre o seu ofício.

Não obstante este “mergulho” em três das experiências pesquisadas, o meu contato com os outros artistas e suas peças certamente se verteu em guias importantes para pensar de forma macrossocial sobre cada monólogo. Assim, sem perder de vista tais referências, pude problematizar pontos particulares que surgiram a partir do que li, ouvi e observei no campo.

Ao me referir aos monólogos, refiro-me, sobretudo, a seus autores. É preciso deixar claro que, na relação indivíduo-criador e obra-monólogo, ambos os pólos são importantes para compreender, exatamente, como se dá este processo de construir uma obra sobre um outro – que é também o sujeito criador – e construir-se, perceber-se, definir-se através desta obra. Não obstante, a obra – que se manifesta em ato, na conjunção presente e processual das temporalidades do palco e da platéia – surge como o objetivo do artista, aquilo que ele oferece de si ao público. Para os fins desta pesquisa, ela é encarada como *locus* a partir e através de onde o ator-autor se faz, seja como artista, seja como discurso, seja como indivíduo, seja como desconstrução (isso dependerá da maneira própria como ele se relaciona com o obra e como a obra o reflete e lhe atribui significados). Como o ator-autor, a partir de sua própria percepção subjetiva, se relaciona com esta obra – tal é o lugar a partir do qual analiso os monólogos, como produtos polissignificativos da experiência de indivíduos de nossa sociedade. E sem perder de vista, como já exposto, o caráter processual da obra: ela se faz pela incorporação de todo o processo de criação que a põe em cena, alimentada continuamente pela relação com o olhar dos outros – é neste movimento que a experiência do criador se imbrica à experiência da obra, pois sua perspectiva subjetiva com relação à experiência da criação se relaciona, da mesma forma, com o processo da obra e com o olhar do público.

Aqui, por uma questão de método, não me baseio em conceituações nativas do que seria, *a priori*, mais ou menos “autoral”. Minha questão aqui é justamente perceber a idéia da autoria por outros vieses – pela experiência subjetiva dos atores solos na construção de um “teatro seu”, com a “sua cara”. Busco aqui, considerando a visão nativa, ver além dela, ou



ainda, ampliá-la, percebendo outras possibilidades nativas de ser (e ver-se) autoral, sem seguir um determinado cânone local sobre o que seria um teatro “autoral” (próximo às idéias de *performance*, arte experimental, anticomercial, “séria”).

Minha pesquisa se apoiou, sobretudo, em entrevistas em profundidade com os atores solos em torno de seu trabalho e sua experiência nos monólogos, associadas a todo material que pude ter acesso produzido sobre a peça: releases, resenhas, críticas, reportagens, vídeos, fotos, dissertações, comentários em *blog*, entrevistas. Além disso, assisti cada peça pelo menos duas vezes, e pude revê-las em vídeo – oferecido pelas próprias atrizes e também através da internet.

Tendo dito tudo isso, vamos, efetivamente, às experiências dos monólogos.

## 2 A EXPERIÊNCIA DE ANA KFOURI EM *O ANIMAL DO TEMPO*

### 2.1 Informações preliminares

*O Animal do Tempo*, produzido e protagonizado por Ana Kfourri, é um monólogo que não nos permite uma descrição singela. Escrito pelo dramaturgo francês Valère Novarina, na peça não há personagens precisos. O texto – que é a primeira parte, adaptada para a cena, da obra *O Discurso dos Animais* – nos remete a lugares e tempos indefiníveis. O que podemos identificar mais superficialmente é de que se trata da grande fala de uma figura<sup>54</sup>, chamada “João”, que nos conta episódios de sua vida através de uma linguagem que desagrega qualquer tentativa de compreensão direta dos acontecimentos, de ordenação coerente de uma história. O estranhamento narrativo se dá mais radicalmente ao nível da própria construção gramatical. Os elementos convencionais da narrativa são laboriosamente desconstruídos para que (como sugerem seus comentaristas) sejam refeitas, em outros planos, novas formas de se “ler” a peça, de se experimentá-la, senti-la. *O Animal do Tempo* buscaria desafiar o público – e seus realizadores – a estabelecer novos pactos cognitivos e perceptivos com os universos que se apresentam em cena. E são estas qualidades que seduzem tanto a atriz. Ela confessa que simplesmente “não poderia não fazer” *O Animal do Tempo*. Um poético discurso sobre a vida, a morte, a solidão, o desamparo, o tempo, o renascimento, a transcendência, a fragilidade e o encanto dos seres, é produzido vigorosamente em cena através de um texto que explora novas sintaxes, rearticulando o próprio significado destas noções.

Em cena, a figura que Ana Kfourri encarna se movimenta em um cenário austero. Uma cadeira no fundo do palco, um acordeom que leva junto ao corpo, um pedestal no canto direito para a leitura de partituras e, espalhadas pelo chão, uma infinidade de folhas amareladas arrancadas de livros compõem o espaço onde o sujeito em cena contaria a sua história. A direção é de Antonio Guedes, integrante da Companhia do Pequeno Gesto, convidado por Ana Kfourri para ser o olhar de fora, tão necessário, segundo ela, para a sua própria criação como atriz.

O monólogo foi inicialmente encenado na Sala Multiuso do Espaço Sesc Copacabana, em julho de 2007, no Rio de Janeiro. Depois, em outubro, fez temporada no Teatro do Jockey, sempre acompanhado, aos sábados, de debates em torno do teatro contemporâneo com

---

<sup>54</sup> Uso este termo em contraponto à noção de “personagem”, já discutida na introdução.

convidados especializados no assunto. Em novembro e dezembro de 2007, fez temporada na Unidade Provisória do Sesc Avenida Paulista, em São Paulo. Em abril de 2008, a peça foi para o Teatro do Centro Cultural da Justiça Federal, onde era apresentada toda segunda e quarta. Durante esta temporada, a atriz promoveu o projeto “Três Vezes Teatro”, com debates – que buscavam envolver tanto os profissionais das artes cênicas e afins, como o público em geral –, seminário sobre dramaturgia contemporânea e workshops para atores.

Em 2009, a atriz começou a ensaiar a segunda parte de *O Discurso dos Animais*, a peça *A Inquietude*, e a coordenar o Projeto Novarina em Cena, no âmbito das atividades do Ano da França no Brasil, que reuniria palestras, workshops e debates<sup>55</sup>, com a presença do próprio Valère Novarina, e a apresentação de suas peças. O desafio de Ana Kfourri seria apresentar seguidamente *O Animal do Tempo* e *A Inquietude* (o que ainda não teria sido feito por ninguém). Para esta tese, me concentro na experiência em torno da construção e apresentação de *O Animal do Tempo*, mas falarei acessoriamente de *A Inquietude*, já que, durante a minha pesquisa, a atriz estava bastante envolvida na construção desta nova encenação e a mesma a ajudava a pensar a sua experiência com *O Animal do Tempo*, que também estava sendo encenado.

*O Animal do Tempo* é uma peça árida, como a atriz mesma define, e que nos abre muitas possibilidades de abordagem. Mas um ponto nos chama atenção: este monólogo traz, em si, um poético e particular metadiscorso sobre a arte do ator, sobre a vida que ele faz surgir, e desaparecer, no palco. Mas esta característica da peça só foi se revelando com mais nitidez aos poucos, na leitura e releitura dos textos de Novarina e, sobretudo, nas entrevistas com Ana Kfourri, pois ali pude notar como as questões levantadas na peça estavam no centro de seu trabalho como atriz, de sua própria identidade artística.

Minha pesquisa de campo começou como espectadora/observadora da peça. Esta experiência, seguramente, foi o meu primeiro passo para iniciar o diálogo com Ana Kfourri sobre a sua experiência de desbravamento artístico e pessoal em torno do monólogo. Neste trabalho, não poderia deixar de percorrer, ainda que de modo mais descritivo e breve, o contexto reflexivo mais abrangente que informa filosófica, artística e mesmo fisicamente o desenvolvimento do trabalho de Ana Kfourri para *O Animal do Tempo* – e que é uma forte

<sup>55</sup> Este projeto, com curadoria de Ana Kfourri e Ângela Leite Lopes, englobou as seguintes atividades: três conferências, realizadas no Fórum de Ciência e Cultura da UFRJ, entre junho e agosto de 2009, com Claude Buchvald, Valère Novarina e Romildo do Rêgo Barros; uma mesa redonda com José da Costa (professor de Teoria do Teatro), Luiz Fernando Medeiros de Carvalho (professor de Teoria da Literatura) e Henrique Antoun (filósofo), mediada por Ângela Leite Lopes; o lançamento das traduções de *O Ateliê Voador e Vocês que habitam o tempo*, com a presença do autor Valère Novarina, no Sesc Copacabana; a apresentação de cinco espetáculos de Novarina: *Le monologue démultiplié - Vocês que habitam o tempo*, *O Choque das Línguas - Luzes do Corpo*, *A Inquietude* (protagonizado por Ana Kfourri; 2ª parte do texto *Discurso aos Animais*), *O Ateliê Voador* e *O animal do tempo* (protagonizado por Ana Kfourri; 1ª parte do texto *Discurso aos Animais*).

referência para seu discurso sobre si mesma. Refiro-me à obra de Novarina, que ultrapassa a peça em questão, e com a qual a atriz estabeleceu uma profunda interlocução (ela vê o autor como um grande parceiro) já há alguns anos, desde a primeira vez que leu *Carta aos Atores* e *A Inquietude*, obras que a impactaram definitivamente.

Para a atriz, a obra de Novarina é um “chamamento” tão poderoso que vai além do estrito trabalho de montar uma peça. Seu primeiro contato com a obra do autor a fez conceber e dirigir *Esfinter*, em 2005/2006. Também como mestranda em teatro pela Uni-Rio, ela se debruçou sobre a obra de Novarina, analisando a influência do autor em suas próprias criações. Mas, sobretudo, as proposições do autor instigam a reflexão sobre o seu lugar como artista. Por exemplo, foi o contato transformador com as idéias do autor que a fez voltar aos palcos como atriz, depois de 16 anos atuando como diretora.

O encantamento de Ana Kfoury pelas propostas e a poética de Valère Novarina não seria uma excentricidade de sua parte. Apesar de ainda pouco conhecido no Brasil, ele é considerado um dos mais importantes dramaturgos franceses em atividade. Com mais de 20 peças assinadas, ele é ainda diretor, *performer*, escritor, poeta e artista plástico. Nascido em 1947, de mãe atriz e pai arquiteto, o autor francês<sup>56</sup> estudou filosofia e filologia na Sorbonne. Sua primeira peça, *Atelier Voador*, foi encenada em 1974. A partir dos ensaios desse espetáculo, ele escreve *Carta aos Atores*, que só publica em 1989, junto com *Para Louis de Funès* (escrito em 1985). As peças *O Animal do Tempo* (encenadas pela primeira vez em 1986) e *A Inquietude* (em 1991) são frutos da adaptação para a cena do texto *O Discurso aos Animais*, publicado em 1987. Tais peças, no entanto, só são publicadas em 1993. Novarina tem sido traduzido e editado em diversos países, tais como Itália, Espanha, Alemanha, Suécia, Portugal, Israel, Estados Unidos e, desde 1999, no Brasil, a tradutora e doutora em filosofia Ângela Leite Lopes vem divulgando a sua obra. Em 1999, ela traduziu *Carta aos Atores*, em 2000, *O Animal do Tempo* e, em 2002, *A Inquietude* e *Diante da Palavra* (escrita originalmente em 1971). Além destes textos, ela também é responsável pela tradução de *Para Louis de Funès*, *O Atelier Voador* e *Vocês que habitam o tempo*, todos já publicados. Algumas traduções já estão na terceira edição, relançadas em julho de 2009, no contexto do projeto “Novarina em Cena”, já mencionado, quando o autor veio ao Rio de Janeiro participar de uma série de eventos em torno de suas obras.

Assisti *O Animal do Tempo* três vezes: a primeira vez no Teatro do Jockey, a segunda no Teatro do Centro Cultural da Justiça Federal (onde também fiquei para ver as discussões

<sup>56</sup> As informações biográficas sobre o autor foram obtidas no seu site oficial <http://www.novarina.com/vn/biographie.html>. Os dados sobre as publicações de Ângela Leite Lopes foram obtidas pelo site da editora 7Letras e em seu Currículo Lattes on-line.

após o espetáculo) e, em 2009, no Espaço Sesc Copacabana, quando Ana Kfoury estreou *Inquietude*, completando exitosamente a encenação de todo o *Discurso aos Animais*.

## 2.2 As primeiras impressões

Até a ocasião em que esbocei o projeto de minha pesquisa, conhecia Ana Kfoury apenas de vista, apesar de, coincidentemente, termos amigos em comum. Conhecia superficialmente seu trabalho como diretora, não obstante o seu prestígio no meio teatral carioca, como artista e professora, fosse notório já há alguns anos.

Fui convidada por estes amigos em comum para ver a peça, em cartaz no Jockey, em outubro de 2007. Fui como espectadora, sem ter em mente que o que veria se tornaria parte da minha pesquisa.

Nesse dia, possivelmente por ser uma das últimas apresentações naquele local, o teatro estava bem cheio. Na fila da bilheteria, bastante confusa, notava-se a presença de jovens atores conhecidos da TV, provavelmente alunos de Ana Kfoury, bem como a significativa presença, no *foyer*, de pessoas ligadas ao teatro carioca, como atores, diretores, professores, estudantes. Havia aparente disputa por ingressos e convites na entrada. Um tanto incomodada com a desorganização e com o fato de alguns espectadores, alegando maior proximidade com atriz, furarem a fila, consegui entrar<sup>57</sup>.

Apesar de o teatro do Jockey possibilitar diferentes disposições da relação entre o espaço da cena e do público, por ser formado por arquibancadas móveis, em *O Animal do Tempo* a cena fica estruturada basicamente como num teatro de palco italiano tradicional, com todo o público sentado de frente para o espaço de encenação. Entretanto, ao entrar no teatro, todos passavam necessariamente pelo palco (que é no chão), para acessarem a platéia. E, às vezes, o público acabava ficando bastante tempo sobre o “palco”, buscando desta perspectiva, um lugar vago para se sentar na arquibancada. O fato de se ter que passar pelo palco, já de início, nos colocava numa situação de atenção em relação à cena – para, por exemplo, não danificarmos o cenário. E, sobretudo, ao entrarmos, dávamos imediatamente de cara com a atriz, que já está ali, tocando acordeom no fundo do espaço. Ela nos observava, sorrindo, como se desse boas-vindas, mas sem estabelecer uma maior relação de proximidade com as

---

<sup>57</sup> Comentei esta situação com a atriz nas entrevistas que fiz e ela me disse que o que vi foi uma exceção, já que, na temporada do Jockey, as apresentações costumavam ser tranquilas, algumas com um número bem reduzido de espectadores.

pessoas, ficando no limiar entre o espaço ficcional do palco e o espaço atual do público, nos olhando, em contato com a presença daqueles que entravam no teatro.

Refaço a seguir um pequeno relato de minhas sensações e impressões pessoais como espectadora da peça, e acredito ser importante justificar essa atitude na minha descrição. A perspectiva pessoal – como me relacionei subjetivamente com a obra em questão – se revelou parte constituinte da pesquisa na medida em que aqui trato de um objeto (a experiência artística) cujos significados englobam os efeitos que exercem no público que o aprecia (do qual faço parte), ou seja, a sua recepção. Acredito que seja mais proveitoso, para a própria tese, deixar clara esta percepção sobre os caminhos da pesquisa do que escamotear essa dimensão inescapável – a minha própria inclusão no fenômeno. Assim, problematicamente, ao mesmo tempo em que estou numa posição de analista, a partir de um ponto de vista sociológico e antropológico, compartilho com o campo julgamentos e conceitos que incidem sobre a própria constituição do fenômeno estudado. E, de modo ainda mais desafiador, estou lidando com atores sociais que compartilham comigo, como pesquisadora, uma perspectiva analítica, altamente reflexiva, sobre si mesmos e seu trabalho. Se o teatro já é em si uma forma de comentário sobre a existência humana (o que inclui a vida social), Ana Kfoury vai além no seu exercício de reflexividade, já que desenvolve, dentro da academia, um trabalho crítico e teórico sobre a sua própria arte.

Não se trata de tomar a minha perspectiva, minhas predileções e interpretações particulares do trabalho da atriz como eixo principal da análise (o que estaria mais próximo do trabalho do historiador e crítico de arte, ligados a outras tradições analíticas), mas sim de deixar claro que esta experiência pessoal inspira as hipóteses para se pensar no fenômeno como um todo, para além da peça em si, e criar conexões (por afinidades ou discrepâncias) com outros pontos de vista, outros julgamentos, opiniões e perspectivas nativas – sobretudo os da atriz. Esta é uma realidade sobre a visão do campo que não pretendo subsumir, e sim tirar proveito no que se refere às suas potencialidades problematizadoras, tanto sobre o objeto de estudo, como sobre o próprio exercício da pesquisa.

Refletindo sobre essa experiência como espectadora, a primeira sensação em relação à peça foi de desconforto, desgaste. Uma peça difícil, com a qual eu não conseguia, num primeiro momento, estabelecer uma conexão, uma forma de fruição que me fizesse “entrar na história” ou, por outro lado, que me levasse, mais sensorialmente, pelas imagens e sons em cena – afinal, eram muitas *palavras* ditas, o que me lançava fortemente para o campo da lógica textual (para a busca do significado das palavras, do sentido narrativo) e truncava uma relação puramente evocativa com a cena. O que sentia era que, a cada frase dita pela atriz, eu

acabava tropeçando nas minhas próprias pernas, ou seja, nas minhas tentativas de decodificar o que estava acontecendo. O que estava sendo dito ali, afinal? Quem é aquele sujeito em cena? Por que ele fala assim? Eram as perguntas – primárias, certamente – que se agitavam na minha mente ao me deparar pela primeira vez com o texto de Novarina, encenado por Ana Kfourri. A impressão que tive foi de que ali estava sendo travada uma luta – até mais do que um *jogo*, palavra frequentemente usada pela atriz e pelos críticos da peça – cujas regras, armas, campos, participantes eu não dominava – afinal, o que era todo aquele barulho, todas aquelas palavras? A cena me refratava, de certa forma. Esse, repito, foi o meu primeiro impacto como mera espectadora de *O Animal do Tempo*, já bastante elogiado pela crítica<sup>58</sup>. No entanto, estas impressões iniciais já apontavam para algumas intenções do espetáculo, as quais eram de fato centrais para a atriz, como a questão do desafio da linguagem, do estranhamento, do corte com a lógica narrativa tradicional e a expressividade do corpo.

Se a primeira experiência como espectadora de *O Animal do Tempo* não foi confortável, como pesquisadora a peça me instigou determinantemente a pensar sobre a pertinência de se discutir a experiência do monólogo como um fenômeno que afirmaria, do ponto de vista do ator, o indivíduo criador, a sua experiência subjetiva na expressão artística. Após a estruturação do meu projeto, passei a pesquisar a trajetória da peça *O Animal do Tempo* (além de outros monólogos), recolhendo todo material que encontrava sobre a peça e sobre sua protagonista, sobretudo, na internet, na forma de críticas, resenhas, entrevistas e fotos.

Assisti à peça novamente, em abril de 2008, em temporada no Teatro do Centro Cultural da Justiça Federal, onde eram realizados debates após as apresentações. Minha experiência como espectadora foi certamente transformada após ter escolhido a peça como um dos meus objetos de pesquisa. Ver a peça uma segunda vez já implicaria uma nova elaboração da experiência e, no meu caso, novos entendimentos e sensações surgiram à luz das leituras que fiz sobre a montagem e sobre o autor. Pude, com boa vontade de analista e como espectadora informada, perceber sentidos mais profundos do texto (e da encenação como um todo), conseguindo também, nessa segunda experiência, me deixar levar mais pelas imagens provocadas pela narrativa (ou antinarrativa).

---

<sup>58</sup> Alguns fragmentos de críticas encontrados no material de divulgação da peça: “*Uma experiência válida e provocante [...] a mais interessante experiência de linguagem que apareceu nestes últimos tempos [...] a interpretação da Ana Kfourri é o que o espetáculo tem de melhor, simples e despojada*” (Bárbara Heliadora, O GLOBO); “*...texto realmente instigante [...] Ana Kfourri atira-se de corpo e alma na encarnação da palavra que se faz espetáculo*” (Ida Vicenzio, Jornal do Commercio); “*Ana Kfourri conduz o jogo de linguagem como uma malabarista das palavras. Domina o texto com segurança [...] na criação da música verbal para a encenação*” (Macksen Luiz, JB); “*...sua performance é irretocável*” (Lionel Fischer, Tribuna BIS). Disponível em <[http://rioscope.com.br/website/IMG/\\_article\\_PDF/article\\_346.pdf](http://rioscope.com.br/website/IMG/_article_PDF/article_346.pdf)>

Essas mudanças na minha forma de ver a peça se revelaram como um ponto fundamental para me aproximar da perspectiva da atriz sobre seu próprio entendimento do monólogo e, sobretudo, do autor. Uma das coisas que mais a atrai em Novarina é justamente o aturdimento que ele provoca, a perplexidade que surge do “vazio produzido pelas palavras”, mas que poderosamente catalisaria novos sentidos, que passariam pelos afetos, por novas formas de comunicação artística (como ela analisa em sua dissertação de mestrado). O aturdimento foi o primeiro impacto, certamente, na minha experiência. Mas ao *ser sentido*, quando vi e ouvi a peça, busquei também *entender* os sentidos desse “aturdimento” para o autor e Ana Kfourri. Por que fazer uma peça, por exemplo, em que havia o risco premente das pessoas, aturdidadas, saírem no meio – como advertiu o próprio diretor de *O Animal do Tempo* para Ana Kfourri, durante os ensaios?

Nessa segunda vez que vi o espetáculo, além de prestar atenção em elementos que antes não tinha notado (palavras inventadas, idéias que se repetiam e se adensavam, outras hipóteses do que estava acontecendo em cena, as ironias, as contradições perversas nas situações etc.), o que me chamou bastante a atenção foram os depoimentos do público, no debate depois da peça. As pessoas pediam a palavra, se levantavam e, com o microfone em punho, relatavam para o grupo de espectadores, provavelmente desconhecidos, o quanto a peça as havia tocado e comovido, mas elas mesmas confessavam que não sabiam explicar exatamente por quê. O que acontecia em cena para se sentirem assim, com que história elas se emocionaram, com quem elas se identificaram – não parecia haver a necessidade deste tipo de decodificação para se afetarem com peça. E, curiosamente, esse “não entendimento” parecia ser algo que as comovia também. A encenação – e a interpretação da atriz, especialmente – era descrita como “emocionante”, “cheia de sentimento”, “muito forte”, “bonita”, onde as pessoas tinham “visto muitas coisas”. Esse tipo de depoimento se repetiu três ou quatro vezes e a própria atriz parecia evitar comentar o texto de um ponto de vista mais acadêmico. Uma elaboração mais racionalizada ou mais analítica – e distanciada – em torno daquela experiência não era privilegiada naquela conversa entre os participantes do evento (tanto os espectadores, como a atriz, o diretor e a tradutora do texto). Mantinha-se o tom vago e as pessoas abriam o coração, confessando “não ter palavras” para descrever o que sentiram e viram.

A própria Ana Kfourri me relatou, em entrevista, um exemplo muito interessante desse tipo de recepção da peça. Nas suas apresentações em São Paulo – cujo público ela julgava mais contido e, mesmo, frio – uma menina de dezoito anos a abordou após o espetáculo dizendo que não tinha entendido nada, mas que só pensava: “não para de falar, que coisa



maravilhosa, não para de falar, nossa que impressionante!”. Ana Kfoury me confessa que achou incrível este *entendimento* da peça por parte das pessoas.

Nesses depoimentos, o que achei muito curioso foi justamente essa aparente contradição nas falas sobre a experiência da peça, a qual suscitaria (no público) o entendimento de que não é para se entender (a peça). E, ainda, o que me intrigava era a afirmação de um tipo de entendimento assumidamente intuitivo (para usar um adjetivo bastante presente nas falas da atriz) sobre uma obra que para mim, pelo menos, exercia um forte apelo conceitual, “cerebral”. Por um lado, Novarina é um poeta que escreve, como ele mesmo afirma, para ser *ouvido*, para um teatro que deve se expressar como música e não como texto – ele quer explorar as palavras como sonoridades, corpos expressivos e não significados demarcados, como veremos. Mas, por outro lado, o aturdimento que ele busca provocar se dá também por um profundo trabalho intelectual que estruturalmente dialoga com a tradição do teatro e filosofia ocidentais, com a lingüística e com a própria lógica racionalista e intelectualista que ataca ferozmente. *O Animal do Tempo* é tremendamente metalingüístico e toda a linguagem retorcida que surge na fala do protagonista (que nos deixaria perplexos e/ou encantados) se assenta num grande discurso filosófico de Novarina. Ele mesmo nos indica, em vários textos, as diretrizes de suas intenções dramatúrgicas. Para mim, particularmente, foi entrando em contato com algumas bases do pensamento do autor, que fui construindo a minha forma de “sentir” a peça – o que não me levou a “decodificá-la”, mas a ampliar o olhar sobre as diversas possibilidades expressivas que ela busca produzir, como defende Ana Kfoury. Através da peça *O Animal do Tempo*, a atriz pesquisa justamente uma experiência “amplificada” da arte do ator, que leve em conta, ao mesmo tempo, a sua intensidade expressiva como atriz, o seu entendimento intuitivo do texto e o estudo teórico, analítico, técnico (que opera distinguindo estas formas de apreender a realidade que ela busca fundir). Trata-se, assim, de uma experiência que se dá pela conjunção de diversas formas de “sentir” / “dar sentido”, numa rica relação não apenas com a expressão artística, mas com a própria existência. Retomaremos este ponto – que foi se mostrando crucial na forma singular de Ana Kfoury se relacionar com o monólogo – mais adiante.

### 2.3 O convite ao jogo

Embora no teatro do Centro Cultural da Justiça Federal os espectadores não tenham que passar pelo palco como no teatro do Jockey, ali também temos a sensação de sermos invadidos pela cena ao entrarmos – a figura já está no palco, ao fundo, tocando o seu acordeom e flagrando a nossa movimentação. Não obstante, como nota José da Costa (2007, p. 192), apesar desse contato e da atuação ser predominantemente frontal, há “desde o início do espetáculo indícios de uma disposição reticente e reservada em relação à expectativa de proximidade e pessoalidade que o solo teatral provoca no espectador”. Ele ainda assinala, por exemplo, que a própria iluminação, ao criar uma faixa escura entre a atriz e a plateia, reafirma esta “sensação de profundidade e distanciamento”.

Assim, a montagem acaba estabelecendo, desde o início, uma relação ambígua com o público (muito afeita ao próprio pensamento teórico de Novarina). Apesar de a figura em cena se dirigir ao longo da peça muito diretamente à plateia e olhar cúmplice para os espectadores, rompendo de certa forma a convenção da “quarta parede”<sup>59</sup>, ela tampouco sai de seu universo ficcional que gradativamente vai se construindo no palco. É, sobretudo, pelo próprio texto da peça que esta tensão é mobilizada. Se por um lado a atuação de Ana Kfourri provoca a empatia do público em relação à sua figura, que conta a sua “história” (sensação que encontramos nos relatos de espectadores e da própria atriz sobre a montagem), por outro, a própria linguagem de Novarina estabelece um profundo estranhamento que se reafirma a cada nova frase.

Voltando ao espetáculo, terminada a entrada do público, a figura começa a cantarolar uma melodia seca, acompanhada pelo acordeom. Ela parece se divertir com a situação, imprimindo o tom ambigualmente jocoso que perpassa toda a cena. Ela encerra a melodia num acorde dramático e olha assertivamente para o público. Ainda sentada, anuncia: “Ao Animal do Tempo!”. Fecha o acordeom e levantando-se, olhando para os papéis no chão, declara: “Ao cão quem!”. Avança para o proscênio, encarando a platéia: “À carne e a Outrem!”. Situando-se nesse espaço solitário, sem aparente interlocutor, pisando nas folhas arrancadas de livros, esmaecidas, espalhadas aos montes pelo palco, ela completa: “Animais de cérebro”<sup>60</sup>, olhem a inscrição: eles gravaram seus túmulos em soalhos”.

---

<sup>59</sup> Definimos “quarta parede” no capítulo anterior.

<sup>60</sup> Em *Para Louis de Funès*, Novarina nos dá uma pista sobre esta categoria tão presente em sua obra: “O teatro é o primeiro lugar do mundo onde se vê os animais falarem. Entendo por *animais* o homem, que é o único realmente de carne que fala

Aos poucos, a impressão de que a figura está numa espécie de cemitério vai se delineando no nosso imaginário (no livro, o texto da peça é introduzido pela única rubrica: “Um homem caminha por entre os túmulos”). Pegando uma das folhas do chão, ela lê o que seria uma das lápides: “Aqui repousa o homem sem as coisas: tudo é sem mim”. A figura segue comentando os vários epitáfios que a cercam, tais como: “Vou-me embora acabar sozinho entre meus ossos depois que tivéssenem deixássedo em paz, assinado Cão Um.”. Ou, ainda, como mais um exemplo desse registro:

Túmulo sem nome da mulher de Saplo, esposa Gimnestra. Epitáfio tagarela do homem sálico do globo de quê: ‘Ó ti de mim, sai de mim que anda sobre meus ossos, não me olha de um buraco tão alto e que os animais sejam em teu lugar! João Post-Scriptum assinado escrito

Já nas primeiras enunciações da peça, nos deparamos com palavras deslocadas de suas formações e de seus lugares usuais, embaralhadas e reconstruídas numa narrativa descontínua<sup>61</sup>, nos obrigando a reprocessar seus sentidos. Fica claro que o trabalho insistente de rompimento das estruturas lingüísticas, em si mesmo, é um importante elemento dentro da narrativa. Para quem assiste ao monólogo, o jogo não é direto, fácil, confortável. Como explicita o diretor Antonio Guedes,

Toda a obra de Novarina, como a de Artaud antes dele, aponta para a subversão do uso da linguagem, a criação de uma obra abstrata no teatro, de viver uma linguagem que aponta múltiplos sentidos; [...]. A mistura de palavras, de letras das palavras, de concordâncias, termos técnicos inventados, tudo isso é o trabalho de Novarina para que o espectador fique ao mesmo tempo atento e perceba que é um jogo, e entre no jogo.<sup>62</sup>

A questão da linguagem na dramaturgia de Novarina é abordada reiteradamente pelos comentadores de *O Animal do Tempo* (tanto do texto de Novarina, como da montagem apresentada por Ana Kfourri). Ângela Leite Lopes sintetiza assim a proposta teatral do autor:

Cansado de ver no teatro a repetição das representações possíveis do homem, Valère Novarina resolve levar para o palco algo que tenha o frescor de uma verdadeira criação.

---

[...]. Sem penas, sem pelos, sem escamas, mas vestido de suas línguas, e percorrido por um buraco.”(2005, p.40). Mas em outros contextos, “animais” podem se contrapor ao homem, sendo aqueles seres que se calam, que se comunicam no silêncio das palavras, aqueles que Adão (uma referência que surge muito significativamente na prosa poética de Novarina, inclusive em *O Animal do Tempo*) nomeou antes de ser “cortado em dois” e expulso do Jardim do Éden (Gen. 2, 19).

<sup>61</sup> Ana Kfourri (2006, p.44) situa Novarina dentro de “boa parcela da produção teatral contemporânea [que] trabalha estimulando as zonas indeterminadas, que rompem com a ‘boa continuidade’ esperada pelo espectador”. Ela se remete a Wolfgang Iser (1996) para explicar este rompimento com a “boa continuidade”, que “relaciona-se com o que acontece com a atividade mental do leitor no ato da leitura e com as conexões que o leitor vai produzindo a partir das lacunas do texto. Quando há uma suspensão das conexões que o leitor vinha fazendo no percurso da leitura há um rompimento com as concepções individuais que ele vinha elaborando ao longo dos eixos temporais trabalhados até então, impedindo a boa continuidade. Por isso o leitor deve fazer uma revisão mental a cada vez que tiver de construir elos que foram interrompidos por segmentos textuais desconexos, produzindo nova seqüência de idéias, sempre com base na estrutura do texto.” (ISER, 1996 apud KFOURI, 2006, p.44)

<sup>62</sup> Publicado em 3 de julho de 2007 e atualizado em 4 de outubro de 2007, no site Rioscope, <[http://www.rioscope.com.br/website/article.php3?id\\_article=291](http://www.rioscope.com.br/website/article.php3?id_article=291)>

Nascimento, vida, morte [...] são narrados [...] na constante mutação expressa pelo eterno nomear, no movimento incessante reforçado pela linguagem criada, inventada, brincada, mas que aparece como único traço de certeza e de constância. A verdadeira matéria do homem é a sua palavra.<sup>63</sup>

A peça se apresenta como um “jogo” que testa os limites (e a potência) da própria linguagem, mais do que contar diretamente uma determinada história. Dessa forma, acredito ser proveitoso, antes de prosseguir com uma possível descrição de *O Animal do Tempo*, situar algumas proposições do dramaturgo Valère Novarina sobre a linguagem e o trabalho do ator – que em *O Animal do Tempo* são ao mesmo tempo “contadas” e “atuadas”.

## 2.4 Breves leituras novarianas

Mais do que criar jogos de palavras, se dinamiza, no âmago da peça, uma série de questões filosóficas que sustentam e redefinem a sua narrativa, estimulando novas impressões sobre a(s) possível(is) história(s) que se conta(m). Meu objetivo aqui não é analisar a obra de Novarina<sup>64</sup>, sua força ou fragilidade argumentativa, suas implicações para a crítica e mesmo seu fundo ideológico, mas sim, ao apresentar (muito resumidamente) algumas de suas formulações, indicar o campo sobre o qual *O Animal do Tempo* é concebido e as possíveis interlocuções com a montagem de Ana Kfourri. O “tema” da peça, a “história” que se conta, quem são os “personagens”, o que fazem, qual a trama, onde e quando as ações acontecem em *O Animal do Tempo* etc. – tudo isso adquire sentidos mais densos após este mergulho em Novarina. Para essa reflexão, me guio basicamente por três obras: *Carta aos Atores* e *Para Louis de Funes*<sup>65</sup>, de Novarina, e a própria dissertação de mestrado de Ana Kfourri, defendida em 2006, na qual ela apresenta parte de sua visão sobre o dramaturgo, como atriz, diretora e analista<sup>66</sup>.

---

<sup>63</sup> Texto da contracapa do livro (por ela traduzido) *O Animal do Tempo/A Inquietude: adaptações para a cena do Discurso dos Animais*. Este mesmo texto, resumido, encontra-se na apresentação do Festival Novarina, no âmbito do Ano da França no Brasil, quando o autor veio para uma série de encontros em torno de sua obra.

<sup>64</sup> No seu site oficial do autor, encontramos uma série de obras de referência que comentam os seus trabalhos. E no Brasil, além das publicações traduzidas por Ângela Leite Lopes, a própria Ana Kfourri é uma comentadora do autor na sua dissertação de mestrado. Após os encontros produzidos pelo projeto Novarina em Cena, é possível que outros trabalhos sejam lançados em 2010 (entrevistas, ensaios, críticas sobre o autor).

<sup>65</sup> Os dois textos são manifestos-poéticos que apresentam a visão de Novarina sobre o ator e o teatro. “Carta aos Atores” foi o primeiro texto de Novarina que Ana Kfourri leu. O impacto dessa leitura a levou a se aprofundar na obra do dramaturgo.

<sup>66</sup> Como mencionei anteriormente, estou lidando com atores sociais que desenvolvem trabalhos altamente reflexivos. A dissertação de Ana Kfourri estabelece uma interessante interface, que busco aqui explorar, entre uma fala subjetiva, mais íntima sobre o seu trabalho como atriz e diretora sobre o seu trabalho, e uma fala que busca se distanciar, ser mais analista, que fornece uma reflexão teórica mais próxima ao registro que eu mesma pretendo desenvolver aqui.

O próprio Novarina é bem claro acerca de seu objetivo de provocar um enfrentamento de sentidos por dentro da própria língua. Nesses dois textos mais teóricos, ele afirma que sua obra volta-se para um teatro “que puxa e repuxa a velha língua imposta, no barulho espantoso das línguas novas” (NOVARINA, 2005, p.8), para “saber reouvir a linguagem humana como a ouvem os juncos, os insetos, os pássaros, as crianças não falantes e os animais adormecidos”<sup>67</sup>. E ainda:

quando se está trabalhando na língua, se está em contato com as realidades primeiras, como físicos, só do outro lado; [...]. Neste lugar estaríamos lidando com os fundamentos da nomeação, da respiração, do real. Ali onde o verbo age. (NOVARINA, 2003, p.40, apud KFOURI, 2006, p.113)

Aqui também entrevemos um projeto artístico que almeja a revelação de uma dimensão original, inaugural da língua – ou, ainda, de uma língua (transmutada em fala, em música, em ritmo<sup>68</sup>) que estaria na origem de todas as coisas. Para ele, no fundo da matéria, “não há prótons, mas música: o ritmo de todas as coisas aparecendo no movimento que fez a matéria sair do som” (NOVARINA, 2005, p.37). No discurso artístico-filosófico de Novarina, que se faz por uma complexa engrenagem que infunde dinamicamente o material no imaterial, o visível no invisível, o carnal no espiritual, a palavra no corpo – e vice-versa –, o ator é definido como o *lugar* (e não o *sujeito*) onde é possível testemunhar essas transmutações, ver a matéria “sair” pelas palavras, reconhecer a fala como a nossa “carne espiritual”, “a matéria do nosso espírito”, “a alma seminal do corpo humano, [...] que sobe no ar vibrando, subindo do corpo todo fazendo-o vibrar, [...] unicamente para se perder”<sup>69</sup>.

O ator-nato para Novarina, flertando com esta dimensão original, segura “todas as coisas em seu nascimento”, “pratica a infância de tudo” e sabe “apenas dar as coisas em sua fonte”<sup>70</sup>. E seria na própria origem das coisas, apresentada aos homens pelo ator, que estaria a sua *destruição*. Novarina teoriza:

Você nunca será um ator se você não tiver a destruição como guia. A sua primeiro [...]. Por que isso?... Porque tudo foi destruído ao mesmo tempo em que foi criado e porque há um movimento, ainda desconhecido pela física, que faz com que todas as coisas entrem ao mesmo tempo em que desaparecem. O ser nasceu retirando-se de si mesmo: é por isso que ele aparece. [...] [Alguns atores sabem que] trazem junto com todas as coisas ao mesmo tempo o

---

<sup>67</sup> Ibidem, p.39

<sup>68</sup> Termos próximo que nos textos de Novarina indicam uma transmutação da palavra como veículo de significado para a palavra como puro ritmo, pulsação, sonoridade.

<sup>69</sup> Ibidem, p.56.

<sup>70</sup> Ibid., p. 37.

seu fim. Não como um fim no tempo, num desenlace que viria concluir, mas como uma coisa que está dentro. Como o silêncio no som, o avesso do gesto no espaço.[...] <sup>71</sup>

Assim, caberia ao ator mostrar, nele mesmo, o “corpo sair pela palavra” e mostrar a palavra sair do corpo, como um “álcool” que sobe dele, como uma “fumaça que sai dos homens”. E ressalta: “Pois eu mesmo saí da matéria em palavras. Foi o que eu lhe disse. Foi o que me disse o ator, comedor de tudo, em primeiro lugar dele mesmo”<sup>72</sup>. Para Novarina, a matéria se “volatizaria” na palavra, no mesmo instante em que aquela renasceria pela enunciação. Ao falar, o ator exaure a matéria cuja palavra se lança no espaço, gerando o vazio – do qual seríamos feitos e para onde nos dirigiríamos, de onde tudo renasceria da e para a própria desapareição. Para Novarina, “a carne não foi feita aqui para aqui, mas no vazio para o vazio” e o que nos distingue dos animais não é a linguagem, mas o fato de o homem ser “um animal para o vazio”<sup>73</sup>. O ator – “Nulo e Perfeito” – se apresentaria pela autonegação, na ultrapassagem do seu corpo “ordenado” e da representação, pois é ele que “sabe que toda força sai de uma destruição, que toda força nasceu de seu esgotamento, que a energia vem do não e que o tempo renasce”; e é ele também que “reinventa a cada passo a sua presença, [...] porque é o único a se lembrar da ausência do mundo [...] ao falar.” (NOVARINA, 2005, p. 56).

Talvez este movimento “ainda desconhecido pela física” – engendrado pela inerente negação de si que todo ser traz<sup>74</sup>, em que tudo (re)nasce e (re)morre num mesmo instante – seja um ponto-chave para nos aproximar do próprio movimento do texto de Novarina. Como veremos, sua escrita, seja nos textos-manifestos, mais teóricos, seja nos textos dramatúrgicos, como em *O Animal do Tempo*, opera por meio de um exercício constante que busca imbricar sentidos usualmente contrários, multiplicando paradoxos que, dentro de sua “narrativa”, ganham um sentido poético e mobilizador (tanto das ações e palavras dos personagens, como da atenção do espectador sobre a cena).

Este jogo intenso, que se refaz a cada linha de seus textos, avança para culminar no “vazio” (categoria central para a sua obra). E, para Ana Kfourri, trata-se de um vazio como potência, que multiplica e redimensiona os sentidos. Como indicado na sua dissertação de mestrado, Ana Kfourri percebe este vazio pelo viés da perplexidade que o texto de Novarina

---

<sup>71</sup> Idem.

<sup>72</sup> Ibidem, p.39.

<sup>73</sup> Ibid., p. 51.

<sup>74</sup> As proposições de Novarina, e mesmo o seu vocabulário (como o emblemático termo “carne”), podem ser estreitamente articulados à filosofia fenomenológica de Merleau-Ponty, embora o nome do filósofo não surja explicitamente nos manifestos estudados. Retomarei estes pontos de contato mais adiante.

causa, das interrogações em suspenso, das lacunas que rasgam o entendimento indicativo das palavras. Ana Kfouri declara que o modo como percebe e lê Novarina se dá “pelo viés do tensionamento carnal/espiritual”, que a estimula e a move para a cena (2006, p. 119). Para exemplificar este “tensionamento carnal/espiritual” que tanto a toca, ela cita Novarina: “É preciso ouvir o espírito sair soprado do corpo. O que é espiritual não está fora da matéria, é matéria cantada” (NOVARINA, 2003, apud KFOURI, 2007, p.120). Para ela, é no fluxo sonoro das palavras – através da experiência de encontrar um ritmo além dos significados a serem apreendidos ou da busca de um entendimento racional das palavras, através da construção de uma cena que se ouve e que se projeta no espaço pela fala – que o texto de Novarina se abre revelando poeticamente um vazio, que, para ela, surge no movimento das negações do texto<sup>75</sup>.

Para Novarina, a palavra não é nada além “da modulação sonora de um centro vazio, [...] da música que habita o nosso vazio em nós” (2005, p. 40). Novarina não nega que a palavra seja útil para comunicar, mas ela é fundamentalmente, mais do que um meio de “designar utensílios”, o “signo de que nós nos formamos em volta de um vazio”, que “somos carne em torno de um buraco, contornando-o”, e que, diferentemente dos animais, nós não temos o nada como futuro: nós já carregamos o nada dentro de nós. O vazio já nos fora dado como “algo que está no interior de nossas palavras” (NOVARINA, 2005, p.41). Novarina fala de um vazio ao mesmo tempo físico, visceral, dos buracos e tubos de dentro de nossos corpos, por onde os sons se formam, por onde o ar se torna fala, se sonoriza e é liberado, e de um vazio como nada, como aniquilamento, como morte, como transcendência, fim, silêncio, ausência, negação – e renascimento. Para ele, a palavra é nossa própria matéria, nossa carne, que se eleva desse vazio interior, que carregamos, para o vazio do espaço que (des)construímos pela fala. O ator, nas palavras de Novarina, ao se “desencarnar” em palavras, faz lembrar que o “mundo onde nasci fui eu que o fabriquei” e que o “mundo é fabricado por meu limo e por meu verbo falado”<sup>76</sup>. Matéria e espírito, carne e sopro, o mundo e o ser – todos se animam pelas palavras lançadas no e pelo vazio.

Este corpo cheio de intensidade, em ebulição interna e ao mesmo tempo trespassado por um vazio, é uma das visões de Novarina com a qual Ana Kfouri mais se identifica, pois descreve uma forma de ser no palco que há anos ela vem perseguindo como diretora – a construção de um corpo que se expressa, não como mediação de alguma mensagem, mas

---

<sup>75</sup> Para ela, a “insistente negação do texto parece dialogar ‘com o teatro submetido à paixão do vazio profundo’ ” (NOVARINA, 2003, p. 81).

<sup>76</sup> Ibidem, p.40.

como *pura intensidade*, em que as palavras, despidas de intencionalidade, jorrariam como fluxos energéticos e gerariam, no espaço cênico, novos pactos com o público, cuja imaginação e sensibilidade deveriam se aguçar de modo não-coditiano<sup>77</sup>, impactado pela perplexidade de um texto sem respostas. Corpo e palavra se infundem por uma intensidade rítmica comum – é nessa busca que ela dialoga fortemente com o autor em cena.

Para Novarina, o ator deve buscar o ritmo das palavras, o qual se origina e reverbera no próprio corpo – não no corpo “civil”, socialmente disciplinado, mas num corpo que seria anterior, primordial, adâmico<sup>78</sup>, um corpo “de dentro”<sup>79</sup>. Para se chegar a esse ritmo essencial<sup>80</sup>, na própria dramaturgia (como em *O Animal do Tempo*), o autor se propõe a criar palavras para, segundo ele, “[...] preparar a pista onde [o ator] vai dançar”, colocando “obstáculos e cercas” para que o ator preencha o “texto furado”, “dançando dentro dele” (NOVARINA, 2005, p.16). Para ele, “é partindo das letras, tropeçando nas consoantes, soprando nas vogais, triturando, titubeando tudo isso, que se encontra a respiração e o ritmo”<sup>81</sup>. É assim que ator deveria atuar, buscando a “musculatura” desse texto, percebendo “por onde ele [o texto] quer se mexer”, para “reescrever [o texto] com seu corpo, [...] com músculos, diferentes respirações, mudanças de elocução; ver que não é um texto, mas um corpo que se mexe, se respira, tem tesão, sua, sai, gasta-se”<sup>82</sup>. Para Novarina, assim é que se dá “a verdadeira leitura, a do corpo, a do ator”. E é esse exercício que Ana Kfourri se propõe a enfrentar.

Assim, em Novarina, a insubmissão à língua corrente ligar-se-ia a uma redescoberta da palavra *falada* e do ritmo que sobreviria do *corpo* do ator, pois, como vimos, a fala – a “matéria soprada” – é respiração, ela surge da pulsação, da voz do ator. E, quando falamos do corpo do ator, trata-se de um corpo “suicidado”, ou seja, um corpo que se esgota, que

<sup>77</sup> Esta perspectiva pode ser relacionada à visão “racional”, “burocrática”, “esquemática”, que estabelece antinomias com a perspectiva “intuitiva”, “imaginativa”, “sensorial”, segundo um tipo de discurso nativo do campo teatral carioca tratado em COELHO (1989) e SILVA (2003).

<sup>78</sup> De modo muito semelhante às teorizações de Jerzy Grotowski (1971), que falava da busca, pela exaustão física, de um corpo “ancestral” do ator, que se opõe ao corpo civilizado, disciplinado e reprimido pela cultura ocidental, Novarina se refere a um corpo miticamente original, ao corpo de Adão, antes de sua expulsão do Paraíso, cuja carne fora dividida em dois logo após nomear a criação (tratar-se-ia da “carnalização das palavras”, do corpo dividido pelas palavras – quando se dramatiza a passagem para a cultura, que distingue, separa, classifica); o ator, em cena, se apresenta como epítome dessa divisão original do ser, entre carne e verbo, entre o corpo e o vazio, o corpo e o espaço (NOVARINA, 2005, p. 41-42).

<sup>79</sup> Como ele evoca em Carta aos Atores (p. 21): “[...] seu corpo profundo, interior sem nome, máquina de ritmo, ali onde tudo circula torrencialmente[...].”

<sup>80</sup> Segundo o autor, o ritmo do “fundo do mundo”, que é “um núcleo cômico de ritmos pulsados”, onde tudo é “primitivamente rítmico” (NOVARINA, 2005, p. 49).

<sup>81</sup> Ibidem, p.18.

<sup>82</sup> Ibid., p.18.



“desaparece”, que ultrapassa o corpo superficial conhecido, cotidiano, pessoal, o “*quem*”, dando lugar a um outro corpo, o corpo “*de dentro*”, que pulsa, segundo o autor, no fundo de todos os órgãos, e se lança no ritmo das palavras, que se revela como a “verdadeira carne do ator<sup>83</sup>”, que sai “brincalhão malvado querendo brincar de *quê*”<sup>84</sup>.

Esse corpo “que sai” é que “sabe” o texto. Para o autor, não é o ator, com a sua leitura inteligente do texto, que comanda o seu corpo para que ele interprete, pois não se ensinaria nada ao corpo do ator; o corpo que está em jogo, para ele, é um corpo profundo, que reconheceria o texto que se fala por dentro dele – pois o texto, como ele explica, é uma *fala*, uma fisicalidade que morreu pela escrita do dramaturgo, pela inscrição, e cumpre ao ator (ao seu corpo) reanimar, reentrinhar, ressoar essa fala. Nesse sentido, o ator não age e sim é agido por esse corpo “de dentro”; o bom bailarino não dança, mas sim é *dançado*, segundo Novarina, e é isso que o ator faz. Ele, como sujeito, “desapareceria”, “arrancaria” a sua identidade, “se despossuiria” para esse *corpo profundo* sair – e para o ator *sair através* desse corpo. Ana Kfourri se fascina por essa concepção do corpo do ator, que ela descreve como um “vulcão interno, que não explode, mas que é movimentado e sangrado por seu próprio mecanismo interno e jogo de ligações sanguíneas e circuitos pulsantes”<sup>85</sup> (KFOURI, 2006, p.46). Ela enfatiza o corpo como uma força orgânica em si mesmo, em direta oposição à idéia do corpo como instrumento ou veículo de expressão ou demonstração de sentimentos: “Um corpo que não codifica nem transmite emoções e sentimentos, mas se realiza como um corpo econômico, provido de intensidade e não de intenção.” (KFOURI, 2006, p.46)

Para ela, reconhecendo a sua identificação profunda com a proposta do autor, este corpo se conectaria a pesquisas cênicas voltadas (como as dela) para a “produção de sentidos móveis, momentâneos, tanto por parte dos atores quanto dos espectadores, no intuito de buscar novos lugares e novas formas de estar no teatro”<sup>86</sup>. Segundo a atriz, há uma diferença fundamental entre o seu trabalho (repercutida nas lições de Novarina) e o que ela chama de “teatro psicológico” ou “realista”. O seu teatro preocupa-se em se construir como uma ação

<sup>83</sup> “Não é um corpo que projeta palavras diante de si, mas uma matéria de palavras carregando corpo, não um porta voz mas um caminho de vozes carregando seu corpo na frente” (2005, p.52) “[O ator], na sua máquina interior [...] requeira todas as palavras. É ele quem carrega tudo, é dele que tudo trata. O ator não entra no teatro, o ator avança com todo o teatro entre os dentes.” Esta falas se alinham de forma significativa com as proposições de Artaud, comentado a seguir.

<sup>84</sup> Ibidem, p. 21.

<sup>85</sup> Ela cita Novarina, que descreve este corpo profundo: “O corpo que está em jogo não é um corpo que exagera (seus gestos, suas mímicas) [...] o jogo não é uma agitação a mais dos músculos sob a pele, uma gesticulação de superfície, uma tríplice atividade das partes visíveis e expressivas do corpo [...] jogar é ter, sob o invólucro da pele, o pâncreas, o baço, a vagina, o fígado, o rim e as tripas, todos os circuitos, todos os tubos, as carnes pulsantes sob a pele, todo o corpo anatômico, todo o corpo sem nome, todo o corpo escondido, todo o corpo sangrando, invisível, irrigado, exigindo, mexendo ali debaixo, reanimando-se, falando” (NOVARINA, 2005, 19).

<sup>86</sup> Ibidem, p.46.

que estimularia a imaginação do público pelo estranhamento, pelas lacunas, pela desconstrução das demandas realistas, trazendo o público para o aqui-e-agora, para o que é visto em cena, e não para o que aquilo representaria, para o mundo do qual o teatro seria a tentativa de reprodução<sup>87</sup>. E esse corpo de intensidade (e não realista, que buscaria imitar intencionalidades) seria o grande catalisador dessa experiência performática<sup>88</sup>.

Em *O Animal do Tempo*, o que imediatamente nos impacta é a “língua inventada”<sup>89</sup> de Novarina, de “cercas e obstáculos”. Ela, certamente, busca ensejar um rompimento com a idéia de representação mimética da realidade, com o chamado teatro realista. Se a linguagem, por definição, representaria e comunicaria a “realidade”, Novarina, ao utilizar esta “língua inventada” – forjada inevitavelmente a partir do próprio sistema de significados codificados –, recusa esta representação convencional da realidade. Ele desagrega, em sua narrativa<sup>90</sup>, as categorias fundamentais de sujeito, de objeto, de tempo e de espaço – tanto na forma como escreve, como *literalmente*, ao proclamar em *O Animal do Tempo*:

[...] ó caro cérebro, meu caro João Leon Branco, se você não tivesse desde sempre profundamente redespresado todos os pensamentos emitidos por você pelo que você diz no interior de quem é. *João sem Objeto você é o João sem Sujeito*: o cérebro branco que desprezou tudo o que ele pensou. (NOVARINA, 2007, p.11, *grifos meus*)

Com isso, busca provocar, mais radicalmente, um rompimento com a própria estruturação de uma realidade formatada (ou engessada) pela linguagem. Suas proposições apontam para a idéia de uma imbricação essencial entre palavra, matéria, pensamento; o autor enseja, através do texto, um esgarçamento das delimitações de cada uma destas categorias (para tirá-las do seu eixo e imbricá-las uma na outra), cujos significados seriam outorgados pela língua corrente. Essa nova linguagem que ele traz para a cena, além de buscar alcançar e revelar novas perspectivas do real, dramatizaria na sua própria “estrutura” uma certa *inaptidão* para dominar, cativar, cercar a realidade “objetiva”, na medida em que a realidade e a linguagem se penetrariam, se retroalimentariam, se atritariam e se potencializariam concomitantemente uma na outra, sem que uma fosse reduzida à outra. Novarina diz que a

<sup>87</sup> Falaremos, mais adiante, das suas percepções particulares acerca de sua montagem e de suas obras anteriores, sua concepção própria de sua arte.

<sup>88</sup> Remeto-me à arte da performance propositalmente, pois aqui é óbvio o diálogo com as suas proposições já discutidas anteriormente.

<sup>89</sup> Segundo Ryngaert (1998, p.175), comentando a obra de Novarina, a “língua inventada é construída nos vazios da que é falada, tendo-a como matéria-prima, e contra ela porque a mina por dentro”. Ela, assim como a poesia, tem a função essencial de reinventar a língua, deslocar seu sistema habitual de significação para fazê-la ser ouvida de uma maneira diferente, língua simultaneamente comum e extraordinária que estimula a relação com o mundo exibindo a sua diferença.

<sup>90</sup> Meu ponto de vista é de que, apesar de toda a desconstrução, a peça possui uma narrativa, uma estrutura, que em última instância sustenta a sua dinâmica evocativa, a geração de sentidos variados, de forte apelo emocional.

“fala vai além dela mesma, vem de mais longe que ela mesma, vai além do que ela pode dizer” (2003, p.20). Ela atravessaria o mundo imediato, conhecido, e despertaria o inominado: “Nós falamos do que não podemos nomear. Muito precisamente cada palavra designa o desconhecido. Diga o que você não sabe. Dê o que você não possui. Aquilo do que não se pode falar, é isso que é preciso dizer”<sup>91</sup>. O teatro, para ele, seria um grande campo de transgressão dessas estruturas reificadoras (e repressoras) da linguagem e da realidade (corrompida por linguagem “morta”), onde o bom ator – que é “uma matéria de palavras” e “um caminho de vozes carregando seu corpo na frente” (NOVARINA, 2005, p.52) – apresenta a sua desapareição como homem (e a de todos os homens, e seus significados prévios), apresenta um mundo “fora dos lugares”, onde nada acontece para, justamente, as coisas *serem*.

Nesse exercício de tentar alcançar o que escaparia da nossa inteligibilidade (da chamada lógica racionalista, esquemática, empírica<sup>92</sup>) – o que está no vazio, no avesso da linguagem, nos espaços entre as coisas –, Novarina aponta para a redefinição do *sujeito que fala*. Ele quer uma fala que projete o próprio aniquilamento do sujeito pensante, definidor, capturador do mundo pela razão. Para ele, “o homem ainda não foi capturado” (NOVARINA, 2005, p.59), pois o que não sabemos (o que ele tenta trazer à tona na sua dramaturgia) é suprimido e o teatro convencional é apenas um repetidor do mundo conhecido – e não um explorador dessa ausência de sentido intrínseca a tudo. Para Novarina, como sublinha Ana Kfourri, a cena é “um lugar onde praticar – de maneira mística e misteriosa, em público, diante de todos e em si mesmo – a desfeita do homem.” (NOVARINA apud KFOURI, 2006, p.124).

No seu empreendimento artístico, Novarina busca praticar um teatro como “um lugar de despersonalização da escrita.” Ele abertamente declara que busca fabricar “sobre o palco uma antipessoa, um anti-homem experimental”. Ele quer “levar o homem para fora de si,

---

<sup>91</sup> Ibidem, p.20.

<sup>92</sup> A aversão a essa lógica é flagrada em *Para Louis de Funès* (NOVARINA, 2005, p.50), quando Novarina, nesse manifesto, se volta contra o que ele chama de “classificadores de tudo”, e jocosamente, pela própria linguagem que cria para se diferenciar daqueles que combate, denuncia os “guardiães de rebanhos de animais mecânicos, colecionadores de cabeças reduzidas, classificadores de homens, gramáticos-disparatados, entomologadores de espírito, raciocinadores de gestus, arranjadores de casos de polícia, camareiros de clássicos, recortadores de jornais e adaptadores de idéias prontas, algebrozados, dogmatizados”. Estes são justamente aqueles que não conseguem ver o “buraco” de que fala Novarina, a ausência que deve ser cortejada no teatro. E por não reconhecerem esta realidade além da empiria e da razão, representam o homem sobre essa terra como um “boneco de engonço, um objeto ou boneca para o homem”- e não para o vazio. É claro que todo o trabalho retórico de Novarina se constrói sub-repticiamente pela lógica que busca negar – seu trabalho poético não tem nada de “espontâneo”, aleatório, *naif* e tem endereço certo, tanto em relação ao que se contrapõe, como àqueles que o repercutem. A própria Ana Kfourri levanta a questão da luta que Novarina trava dentro do campo teatral francês, bem diferente do nosso campo teatral carioca, onde não temos os acirramentos e polaridades que lá envolvem as criações teatrais.

fazer com que ele leve sua linguagem fora”, apresentar um homem “ensandecido”, “jogado para fora da linguagem.” (NOVARINA apud KFOURI, 2006, p.124).

Novarina, nesse intenso trabalho sobre a linguagem/fala, recusa-se a representar a realidade denotativa, desagregando a nossa percepção corriqueira em torno da narrativa linear, acomodada em estruturas lingüísticas convencionais. A idéia de sujeito – *quem fala* – é um dos primeiros alvos da desconstrução de Novarina. Ele esfacela índices fundamentais de determinação do sujeito e, assim, ele desmonta a idéia de personagem construído a partir de uma representação psicológica (como já comentado a respeito do trabalho de Ana Kfourie e sua afinidade com Novarina). Não há um protagonista com uma trajetória biográfica determinável no tempo histórico, situado num lugar geograficamente definido, com intencionalidades. Ao desconfigurar esse sujeito concebido pelo teatro realista – forjado a partir de uma noção de pessoa moderna, ocidental – ele critica num nível mais profundo uma determinada concepção de ser humano: o indivíduo racional, consciente de si, com um corpo particular e indivisível, separado do restante do mundo, com o qual se relaciona através de seu sistema nervoso e cérebro individuais, únicos<sup>93</sup>. Novarina, deliberadamente, brinca no próprio texto de *O Animal do Tempo* com estas convenções que definiriam um indivíduo, furtando-lhe uma consciência que consiga situá-lo, defini-lo, nomeá-lo:

Eis animais, a história verídica e sem cabeça nem pé, de um homem de mim que um dia de junho de cinquenta e sete e seis, nasceu em Annamassa ou em Bulgato e que se lembra de nada do mundo antes-depois a não ser que estava na véspera do dia no qual saí vivo ajambrado com um velho crânio. (NOVARINA, 2007, p.29)

A propósito da montagem de *O Animal do Tempo*, Costa (2008, p.193) define:

Trata-se de um discurso monológico, internamente fraturado por vozes múltiplas e orientações temporais diversas (‘agora recito todos os tempos’). Essas fissuras internas, impedem que a fala se constitua como relato de situações totalizáveis e internamente coerentes. [...]

Novarina é bastante incisivo a respeito de sua perspectiva “não-representativa”, “não-realista”, “não-psicológica”, buscando se diferenciar de (e mesmo confrontar) uma visão estandarizada de encenação (consagrada não só no teatro, mas, sobretudo, pelas dramaturgias televisivas e cinematográficas), alicerçada no estilo de interpretação naturalista – contemporaneamente consolidada como “padrão”<sup>94</sup>. Como já exposto, o teatro realista (incluindo aí o texto, o cenário, o tipo de interpretação, a composição ou construção do

<sup>93</sup> Assim Overing (2000, p.185) define a noção de individualidade, que é tornada um valor pela ideologia individualista. Cf. MAUSS,1974; DA MATTA, 2000; DUMONT,1993.

<sup>94</sup> Cf. MACHADO, 2005.

personagem) constrói-se a partir de uma perspectiva “psicologizante”, o que, para Novarina, só traria para a cena a representação do “homem como um pequeno boneco de engonço com cordinhas, raciocinador e capturado [...], sempre emperrado entre suas turgescências e seus apetites grosseiros.” Em crítica direta ao teatro francês hegemônico, de “trinta anos de mecanização mental”, na cena do teatro realista “[...] só há trocas de cálculos e de sintomas entre aleijões sociais”(NOVARINA, 2005, p.49).

Todavia, sua crítica contumaz ao teatro realista, como já comentamos no início deste trabalho, não é nova. A dramaturgia de Novarina é claramente depositária de uma linhagem intelectual cuja genealogia é bastante complexa, cheia de contradições internas e, certamente, central na conformação do teatro contemporâneo. Como Ana Kfourri salienta na sua dissertação, a proposta de Novarina, assim como a sua própria pesquisa como diretora, pertence a “toda uma produção de pensamento [que] se faz negando uma comunicação que passe pelas vias de troca e/ou da transmissão de algum conteúdo” (KFOURI, 2006, p.47).

Uma primeira grande referência que podemos apontar é a obra de Antonin Artaud (1896-1948), na sua crítica à prática teatral ocidental, que seria submissa ao “significado ou ressonância psicológica das palavras” e “ao estereótipo mimético” (ROUBINE, 1998, p.179). A partir de uma perspectiva muito próxima a de Novarina, para Artaud, o teatro não deveria ser um veículo para um sentido intelectual, mas para a comoção catártica do público, que se abalaria no nível dos afetos, do inconsciente, no próprio corpo. Assim como Novarina, Artaud defende que o corpo e a voz do ator sejam *intensos, cheios de potencialidade expressiva* e não *meros suportes para a declamação de um texto*. Se em Novarina o ator se “suicida” e entra em cena correndo para “a sua desgraça”, para que seu “corpo de dentro” saia, o ator de Artaud se “oferece em sacrifício”: para ambos o teatro é uma experiência de limites – do corpo, da linguagem, do eu. Trata-se de uma visão de teatro impregnada de um sentido transcendente, espiritual.

Outra referência que dialoga com a obra de Novarina – e com o modo como Ana Kfourri desenha o “seu teatro” – é o diretor Jerzy Grotowski (1933-1999), sobretudo no que tange à perspectiva ressacralizadora do teatro e do corpo do ator como local de reconexão espiritual. Para Novarina, o teatro “acorda o ser”<sup>95</sup> e o grande ator é aquele que avança rumo ao seu começo, seu nascimento (2005, p.52). Para Grotowski, o teatro “eleva” as vidas “às suas essências”, almeja a reconquista de um ser ancestral. Ambos insinuam que o teatro é um caminho de volta a algum estado ou dimensão originais. Um caminho que passa por uma espécie de ascese.

<sup>95</sup> “Só no teatro se pode ver isso, que o homem não é um que é mas um que veio acordar o ser.” (NOVARINA, 2005, p.37)

Estas breves correlações entre as idéias de Artaud e Grotowski na obra de Novarina nos ajudam a perceber que a força do autor – dentro de sua originalidade – se alimenta de poderosas problemáticas e referências teóricas que reconfiguraram a arte do ator no século XX (ainda que não explicitadas nos seus textos e que, certamente, não se limitam à obra dos dois pensadores citados). Estas explanações, assim, nos ajudam a adensar o nosso entendimento (ou percepção) em torno de sua obra, nos indicando para a nossa análise categorias fundamentais com as quais Ana Kfourri orienta e sustenta o seu trabalho como atriz – não só na montagem de *O Animal do Tempo*, mas também nos seus trabalhos anteriores como diretora, sobretudo com *Esfíncter* (2006), e no posterior, também como atriz, *A Inquietude* (2009).

De maneira geral, a obra do ator (que pode ser definida como *performance*, interpretação, composição de personagem ou atuação) pode ser encarada como uma grande metáfora sobre o ser humano, na medida em que a arte do ator é a arte de refazer a vida em ato (é possível dizermos que todas as teorias do teatro, são, em última instância, tentativas de dar conta de como a vida humana acontece, para apresentá-la no palco). Assim, é interessante apontar que, quando Novarina, em “Para Louis de Funes” e “Carta aos Atores”, fala abertamente sobre o ator, ele também está apresentando um discurso sobre a própria existência humana. E quando o texto de Novarina fala da vida humana, como em *O Animal do Tempo*, ele está falando, homologamente, da arte do ator, como veremos.

Voltemos à montagem de *O Animal do Tempo*, munidos dos pressupostos filosóficos do autor, que percorremos, para agora explorarmos as camadas de significados que ali, na peça, informam as palavras e ações de Ana Kfourri na sua experiência com o monólogo.

## 2.5 Ana e João sobre o palco: corpos atravessados pelas palavras voláteis

O que vemos em cena, na pele de Ana Kfourri, é uma construção mais próxima a uma *figura*, no jargão teatral. Com os cabelos curtos avermelhados, vestindo uma blusa preta, delicada, de lingerie, calças compridas, largas, também pretas e descalça, a atriz não busca indicar, pelas suas roupas, voz e movimento, uma identidade de gênero, por exemplo, apesar da figura se chamar “João”. Vemos uma atriz em cena, mas o fato de ser uma mulher – que em momento algum “finge” ser um homem – não importa na construção dessa figura, na medida em que não se trata de representar um personagem e sim desfazer o sujeito da cena, como nos sugere Novarina. “João”, ao contrário de indicar uma identidade, marca um ponto

de dissolução da idéia de “eu”. Outros sujeitos a que o protagonista se refere, em terceira pessoa, também são João: “João de Aviso”, “João das Pistas”, “João Trinta e Seis Mil”, “João Grande Caim”, “Joana-Arlette Domfrise”, “João Penacho”, “João Languido”, “João Post-Scriptum” etc. “João” não é um nome, é um *antinome*, é a indicação de um vazio. Após ler os epitáfios (repletos de Joãos como ele), é assim que a figura se apresenta: “Eu sou o erro que vive. Eu sou João que sempre jogou O Vivo apesar de si.”

O protagonista vai se renomeando a cada vez que recapitula a sua “identidade”, sua “biografia”: “João Sem-Nome”, “João Maquinal”, “João Gebú”, “João sem Ações”, “João de Cadáver e Espírito”. A mudança no próprio nome já opera um rompimento na unidade do sujeito, multiplicando-o e dispersando-o em fragmentos de João – mas essa quebra vai além. Cada novo nome traz em si uma autonegação. Ele se declara o “João Nada que Vem”, “João que entra saindo”, “João o Passador sai quando ele Vem”, “João a quem nada aconteceu”. “João” pode ser visto como a personificação daquela “lei da física” descrita por Novarina, comentada anteriormente, de que *todas as coisas surgem – são – ao saírem, retirem-se de si mesmas*.

E, mais ainda, se “João” anuncia em si estes processos de desaparecimento, ele se remete, metalinguisticamente, justamente àquele que o constrói: o ator. Retomando Novarina, o “ator verdadeiro só fala negando” e “leva em cena toda sua carne como o negativo das palavras.” (2005, p.33). Ao mesmo tempo em que Ana Kfourri dá vida a “João”, ela está comentando, pela fala dele, a sua atuação, como atriz, ali, naquele momento, informada pela poética de Novarina. É Ana Kfourri que está se “aniquilando” em palavras para ser “João” no palco. Como a própria atriz declara publicamente<sup>96</sup>, Novarina fala de uma decomposição que não se limita ao personagem, trata-se da decomposição da pessoa, do homem ali sobre o palco, e o ator tem que ir além de si mesmo, através de um exercício árduo, para deixar de lado este homem e não se reconhecer mais. Voltaremos a comentar este processo posteriormente, a partir do ponto de vista da atriz.

Como nos lembra Ana Kfourri na sua dissertação, citando Novarina, este estava “há muito tempo à procura de algo como uma arte lírica sem eu” (2003, p.37). O autor se engaja na criação de uma arte que faria surgir um sujeito que não é mais um homem, mas uma *fala* que “emite figuras humanas sem parar: dançar sem saber, pensamentos sem ter, sinais sobre os muros”(NOVARINA, 2003, p.37). A desconstrução da linguagem em *O Animal do Tempo* não tem como objetivo a incomunicabilidade nem a ininteligibilidade da encenação, mas sim

<sup>96</sup> Ana Kfourri assina a coluna “Palavra de Diretora” da Revista Aplauso, no 87, de setembro de 2007, na qual descreve a sua experiência com o texto de Novarina.

atuar como um estímulo, ainda que por vias bastante áridas, para se perceber a cena através de “novos sentidos”. E, certamente, por estes novos sentidos, é possível reconstruir, ainda que fragmentariamente (e esta é a intenção), o sujeito que ali nos encara. Um sujeito aparentemente frágil, solitário, trágico, apartado do mundo, fracassado – não por conta de uma visão moral burguesa, mas por uma condição humana que o autor nos faz confrontar.

Pela atuação de Ana Kfourri, esse sujeito desfeito acaba se *humanizando*, ganhando uma dimensão concreta – no corpo, na voz, no olhar direto da atriz –, que o aproxima, empaticamente, do público. Apesar de indefinido, embaçado, “vazado”, o “João” que se apresenta acaba tendo refletido sobre si um caráter melancólico e irônico, por conta das palavras que o “atravessam”, ditas pela atriz. “João” ora se dirige a Deus, em tom de desafio (clamando para que Ele o aniquile de vez), como na passagem:

[...] Senhor de sangue, você me pegou nesse corpo sem me ter preparado, eu te peço para me espalhar em silêncio no espaço grande. Solitário do singular, você um, fragmento do buraco, sujeito ternado, Joao Sabristiano e Separado, decapi, isolado e reduzido, viva eternidade não-nascida, tem piedade do Homem de breve! Senhor, termina de fazer esse mundo comendo-o! (NOVARINA, 2007, p.17)

Ora aos animais (nós, mortais, “omnimais”):

Animais, muito jovem eu tive meu corpo cavado em vazio todo cheio de erro. Seis oito de cinqüenta e dois: eu vi Deus com meus olhos. Por que estou sozinho na natureza sem sete milhares de bichos semelhantes?<sup>97</sup>

O “João” de Ana Kfourri se dirige ao público aprofundando, performaticamente, a sua solidão, acumulando em si, a cada relato, um sentido de erro, de desamparo, de exílio, habitando uma dimensão fora do tempo, em lugar algum:

Eu queria entrar na solidão agora. Tudo está no mundo menos eu.<sup>98</sup>

Animais, animais, cada vez que eu vi um outro eu me vi a mim mesmo em pior. Cada vez que vi um outro sua pugnacidade me espantou. Eu sou o homem a quem nada aconteceu. Prefiro me calar a não falar. Ele está ali, ele falou. Quem és tu, tu que és? O cento e quinze trilhonésimo oitocentos e quarenta e seis milionésimo cento e trinta e sete milésimo quadragésimo terceiro segundo primeiro homem humano. Eu nasci num dia em. Sobre a terra que me suporta como ela pode.<sup>99</sup>

Amnimais, omnimais, confesso ter comido em toda a minha vida um único corpo de homem: o meu, que é menos que o seu.<sup>100</sup>

---

<sup>97</sup> Ibidem, p.15.

<sup>98</sup> Ibid., p.12.

<sup>99</sup> Ibid., p.12.

<sup>100</sup> Ibidem, p.30.



A idéia de morte se apresenta no centro de seu discurso – por um viés ao mesmo tempo amargo e jocoso, sem sentimentalismos:

Sem muito orgulho de ter um corpo que se vê, eu tinha sobretudo muita vergonha de ter que lhes deixar depois de minha morte um corpo que fica; só de pensar em vê-lo como despojos eu já sentia vergonha dele.<sup>101</sup>

Salve caixão, você me acha mudado? [...] Não tenho mais prazer em ver os membros da humanidade. [...] Bichos animais, acreditem em mim, pois eu sou João nascido da carne de vida e sem espírito. Ele que faz. Vindo trazer a palavra aos que não ouvem.<sup>102</sup>

Não obstante, essa idéia de *morte*, que perpassa toda a peça e nos evoca vários sentidos, muito significativamente tem a ver com as próprias teorizações de Novarina acerca da linguagem e da arte do ator. João inicia seu discurso entre túmulos, mas mais especificamente entre ecos daqueles que ali jazem. Ele lê as inscrições que, metaforicamente, se relacionam à própria “morte” das palavras, cuja “carne” é viva enquanto *fala* e não como escrita. E os tais epitáfios – os papéis “mortos” pelo chão, sob os seus pés – são comentários (por frases que aparentemente não fazem sentido) sobre aqueles que se foram, mas também aludem a uma existência que se dá (e se desfaz) pela linguagem: “Tudo o que escreve o homem pelo homem é um falso, inclusive até esta inscrição”; “Conheci a morte só quando vivo; repouso agora nos braços da quarta pessoa do singular”; “Transeunte, eis-me nas relvas: morri sem verbo onde me inscrever”.

A tensão entre vida e linguagem impregna toda a cena, embora de forma indireta, truncada e ao mesmo tempo poética, que escapa a uma tentativa de apreensão mais esquemática. Uma idéia central, que vai ganhando corpo ao longo da peça, é a da própria vida – inclusive a do “protagonista” – ser sustentada pela *fala* (comparada ao sopro divino), pela palavra no ar, volátil, que ganha o espaço e volta-se para o próprio poder do ator de dar a vida às vidas do palco. E, ainda, ao mesmo tempo, como não poderia deixar de ser, em cena temos um corpo que, com grande vivacidade, falando, cantando, caminhando, dramatiza um *esvaziamento* (do sentido das palavras, de um mundo fora do tempo, das últimas palavras daqueles que ali jazem etc.) e a *própria desapareção*. A encenação passa a apresentar, por detrás das palavras e sustentada pela expressividade da atriz, uma espécie de testemunho da finitude e da desintegração de tudo (de toda a possibilidade de nomeação das coisas, dos homens, até se alcançar o silêncio) que, mesmo num plano bastante abstrato, aponta para um estado melancólico, de perda, de solidão. O público, a partir do modo como a atriz estabelece

---

<sup>101</sup> Ibid., p.17.

<sup>102</sup> Ibid., p.21.

uma realidade cênica forte e envolve a todos na sua jornada, passa a estabelecer uma relação empática, de identificação, não só com João, mas, através dele, *com as coisas apresentadas no seu discurso* (como, por exemplo, fragmentos de nomes de pessoas, de lugares, de temporalidades – a figura nos insere naquele universo) cujo sentido vai se fragmentando, tendendo a desaparecer e virar pó.

Muitas das falas de João, sempre enigmáticas, trazem essa sugestão da relação entre a fala do ator, a vida e a linguagem, ainda mais se as relacionamos às proposições anteriores de Novarina sobre o corpo do ator, que se “volatizaria” (morreria, tombaria) em palavras; sobre a música que o ator deve fazer ressoar dentro de si e com a qual sai de si; sobre a dança que se apoderaria do ator, sem que ele a comandasse; sobre o corpo/carne/matéria que se refaz pelas palavras. Eis algumas passagens:

Eu sou o João que sou ao falar. [...] Eu sou o João que dança com os pés que sabe fazer uma grande dança do mundo sem saber os braços. Música, liberte-nos dos sons e venha se puder dizer que você poderia fazê-lo agora que você sabe que quando minha carne tombou foi eu mesmo que ela pariu imediatamente com uma onda de palavras. (NOVARINA, 2007, p.22)

A carne, por que será que ela tomou a aparência das palavras? De onde vem que se fala? Que a carne se exprime? Não cabe aos animais falar disso. Dia de meus olhos, você é apenas noite ou apenas a vista daquele que vê? <sup>103</sup>

O que “João” fala de si e de seu mundo é o que Novarina fala sobre o ator. João assume-se como uma construção da fala da atriz e pede pelo seu nascimento, pelo seu jorro em palavras. A metáfora da morte (homem fora de si, a matéria que se arreventa em palavras) é a lembrança desse vazio, entre a palavra e a vida, no palco e fora dele, que se processa sem cessar e que Novarina tanto explora:

Humanidade ruminável, humanidade *interminável*, [...] renovem todos os pensamentos aqui num instante se possível, pois *o homem deve renascer de sua cinza*; [...] renovem todos os seus pensamentos num instante possível; e que todas as nossas palavras agora [...] *saiam no ar e refaçam o mundo não ser. Ou ser também pois é igual e assim mesmo.* <sup>104</sup>

Pela fala, as coisas desaparecem, passam a não ser, e, ao mesmo tempo, ressurgem, mostram-se, pelo seu avesso, que revivem. Ao final da peça, num dos únicos momentos em que a atriz envolve explicitamente o público na sua narrativa, inserindo-o nesse universo de aniquilamento e renascimento concomitantes, João rememora o dia em que tocou trompa “assim sozinho num bosque esplêndido e os pássaros vieram se apaziguar” aos seus pés quando ele os nomeou “um a um por seus nomes de dois em dois”. Aqui, perfazendo esta

---

<sup>103</sup> Ibidem, p. 30.

<sup>104</sup> Ibid., p.10, grifos meus.

memória de João, a atriz olha, busca e aponta um a um na platéia, renomeando cada pessoa/pássaro, até a música subir, encobrimdo a sua voz e a peça chegar ao seu fim, nesse movimento de reordenação do mundo que renasce das palavras<sup>105</sup>.

Ana Kfouri nos revela em sua dissertação que ao ler *Novarina*, ela talvez tenha “intuído a possibilidade de pensar a comunicabilidade artística a partir da produção de um vazio, e um vazio produzido pelo texto”. Para ela, “alguma coisa impalpável materializada pela palavra de *Novarina*” a chama para a cena. Esse espaço “interrogativo, sem respostas”, o “lugar do impacto, da perplexidade, do pasmo” que *Novarina* institui com o seu teatro, é o que ela confessa ser o grande ponto de interlocução entre o seu pensamento como artista e o do dramaturgo francês. E é assim que o autor conclama os atores a comungar do mistério da arte e da vida: “O ator-nato é por profissão um negador de homem. Sob as luzes, ele atua mergulhado na vida incompreensível e mostra ao homem que sua presença aqui é incompreensível.”

As proposições de *Novarina*, encampadas por Ana Kfouri, parecem se refugiar numa dimensão poética, retórica, metafórica. Afinal, o que ele quer dizer com a “desaparição” do ator em cena, com esse “corpo de dentro”, com a descoberta desse ritmo do fundo das coisas, com a “carne da palavra” ou um corpo que se “rasga” em palavras para se “aniquilar”, com o “vazio” das palavras e os “buracos” do corpo? Como este discurso se imprime particularmente no trabalho prático, vivo, de Ana Kfouri e como estas imagens são apropriadas pela atriz na construção de sua visão sobre si e de sua experiência artística?

## 2.6 A trajetória da artista e o reconhecimento de uma parceria ímpar

Nas entrevistas<sup>106</sup> concedidas para esta pesquisa, Ana Kfouri dá uma nova dimensão às proposições do autor ao trazê-las muito concretamente para a sua realidade diária como atriz – e diretora e professora de teatro. Ela nos conta como as ideias do autor acabam

---

<sup>105</sup> Essa imagem final acumula uma série de evocações míticas e/ou arquetípicas que reafirmam a noção da palavra invocada como dotada do poder de dar existência às coisas. A já comentada referência ao mito de Adão, antes de ter seu corpo dividido, que toma posse de seu mundo ao nomear os animais do Jardim do Éden; a outro mito bíblico, o de Noé, que juntou de par em par os animais para salvá-los do dilúvio. Aqui também o autor coloca no centro das atenções o poder – que se constata possivelmente em todas as culturas – da nomeação verbal, da declaração dita, que empenha e/ou instaura uma mudança de *status*, um renascimento ou mesmo uma condenação sobre uma pessoa ou grupo por uma autoridade. O reconhecimento de algo ou alguém pelo nome que se declara institui, ritualisticamente, uma existência. Pelo nome dito atribui-se vida às coisas.

<sup>106</sup> Marcamos a primeira entrevista para 22 de abril de 2009, após troca de e-mails, e uma segunda entrevista aconteceu no dia 21 de outubro de 2009, ambas em sua casa, onde fui recebida com toda hospitalidade e disponibilidade, apesar de sua agenda muito apertada.

funcionando diretamente como guia de seu trabalho, tanto no processo de montagem de *O Animal do Tempo*, como na criação de exercícios corporais/vocais para os seus alunos, para o seu próprio treinamento e para o aprofundamento de sua perspectiva criadora como artista (sobretudo como atriz), na relação com o diretor e na ampliação da interlocução com o público. Especialmente, as entrevistas revelam como Ana Kfourri encontrou em Novarina um interlocutor de suas próprias perspectivas sobre a arte, sobre o ator, sobre a vida.

Ana Kfourri descreve seu “encontro” com a obra de Novarina como um ganho na sua vida, algo transformador. Ela o tem como “um parceiro maravilhoso” – apesar de nunca terem efetivamente trabalhado em conjunto. Mas esta é a sensação da atriz, como se ela estivesse “meio que esperando Novarina” na sua vida. A afinidade artística que a atriz percebe em relação ao dramaturgo é relatada nas entrevistas e na sua dissertação, onde podemos perceber o quanto os conceitos de Novarina dialogam com suas propostas artísticas e como ela encontra nele uma linguagem comum que a orienta inclusive a refletir, posteriormente, sobre suas próprias experimentações como encenadora e, sobretudo, sobre o momento atual, em que ela retoma a experiência da atuação.

Na dissertação, ela analisa seus cinco trabalhos mais recentes como encenadora<sup>107</sup>, realizados dentro dos grupos que ela vem dirigindo: a *Cia Teatral do Movimento (CTM)*, fundada em 1991, e o *Grupo Alice 118*, criado em 1998. Seu trabalho de pesquisa foi se definindo a partir de suas investigações sobre o corpo, entrelaçadas à pesquisa com textos que mais a interessavam, abrangendo a dramaturgia, a literatura, a filosofia e a sociologia. O *Grupo Alice 118* foi fundado a partir do desejo de jovens atores, alunos seus, de formarem um grupo de pesquisa próprio e de se produzirem. Ana Kfourri abraça a iniciativa e integra o grupo como encenadora.

Com o primeiro grupo, ela encenou *Preguiça* (2004), com dramaturgia de Rodrigo de Roure, *Forever. In Aeternum* (2005), com dramaturgia assinada por Ana Paula Bouzas e por ela, e *Esfíncter* (2006), já mencionado, a sua primeira experiência com os textos de Novarina, a partir dos quais ela produz um roteiro dramaturgicamente. Com a segunda companhia, ela encena *Comoção* (2003) e *Potlatch* (2005). Ela assina o roteiro dramaturgicamente em colaboração com os atores das duas encenações.

Nas descrições de suas peças, o que podemos enxergar, sem nos determos nas particularidades de cada uma, é a centralidade do corpo do ator na construção da cena. Nas

---

<sup>107</sup> No seu trabalho de mestrado, Ana Kfourri analisa especificamente a forma como “a investigação do espaço e dos modos de recepção teatral articula-se com a escrita dramaturgicamente”, analisando também “os efeitos cênicos obtidos a partir de novas relações [...] entre ator-espectador, espetáculo-público”. (2006, p.14)

suas montagens, a partir de seus próprios comentários, é possível percebermos um enfoque físico do teatro, que engloba não apenas a fisicalidade do corpo, mas também da voz e a própria concepção espacial da cena. O corpo em cena não seria trabalhado para produzir gestos que bem atendessem às intencionalidades dos personagens; o corpo do ator – os seus gestos, posturas, movimentos em cena – é trabalhado na sua expressividade (como na dança), nas suas potencialidades plásticas e energéticas, nas relações físicas que estabelece com o espaço e com os outros corpos. A voz também é experimentada nas suas potencialidades expressivas, a partir do corpo – não apenas como um meio sonoro para o significado das palavras. Em suma, trata-se, em todos os seus experimentos, de estimular uma comunicação que não seja a “transmissão de uma mensagem”, mas de produzir sentidos que se fundam “na própria obra e não em conteúdos e sentidos existentes *a priori*” (KFOURI, 2006, p.45), explorando uma experiência artística que se diferenciaria, nos seus fundamentos, do teatro e da dramaturgia de tradição realista (vista como hegemônica), num proposital não-comprometimento com a coerência lógica discursiva realista.

Suas montagens não tinham o objetivo de “contar uma história”. Pelo contrário, buscavam instigar sentidos cênicos que passassem ao largo, ou mesmo se contrapusessem, à linearidade narrativa tradicional e à representação de personagens com trajetórias individuais, como ela diz, “com psicologia”. Ana Kfourri buscava “tensionamentos” – palavra que usa com frequência e que nos orienta na percepção de sua visão de arte. Ela afirma que seu interesse é estimular tensões entre *o real e o ficcional* (como em *Forever. In Aeternum*), entre os *significados das palavras* e os *arranjos sonoros entre elas e a voz como ritmo, música, som* (como em *Preguiça*), entre *corpos barulhentos, incansáveis, agitados* e *corpos quietos, sem tônus, enfraquecidos* (como em *Comoção*). Ela tem privilegiado a construção de uma cena fragmentada, descontínua, clivada por lacunas e estranhezas, lançando mão de colagens de textos avulsos, trabalhados a partir da improvisação dos atores e alinhavados por ela – que conduzia as ações e dava um encadeamento às cenas – ou, ainda, usando textos cuja estrutura se assentasse nessas “falhas” narrativas, na descontinuidade, na desconstrução discursiva. Em várias de suas montagens, os roteiros dramatúrgicos se organizaram a partir de falas monológicas distribuídas entre as figuras em cena, cujos fluxos verbais se conectavam entre si por “sentidos móveis” (e não por um sentido narrativo contínuo, unificado, coerente), cabendo ao espectador, inserido num jogo que o afastaria ou o aproximaria da cena, lidar com estas segmentações, com estas indeterminações, e se deixar afetar pelos muitos estímulos trabalhados em cada espetáculo – elementos rítmicos, corporais, sonoros, espaciais, musicais, imagéticos, textuais, poético, emotivos. Ana Kfourri tem buscado desenvolver um teatro que

estabeleça com o público uma relação de desafio, de não-passividade. Ao colocá-lo em situações experimentais de recepção onde o espetáculo nunca está “dado” – ele se faz através de estimulações e de provocações –, ela chama o espectador a participar ativa e imaginativamente da cena, para que esta atinja os seus muitos e imprevisíveis efeitos artísticos.

Há, sem dúvida, um entrelaçamento de conceitos que encontramos nas montagens de Ana Kfoury e nos textos de Novarina, tais como a idéia de “vazio” que se constrói em cena e a partir do qual se estimula a experiência teatral; o lugar central do corpo, como ente energético, intenso, expressivo, que é “dançado” em cena, um corpo que também pode “se despedaçar” e “se fragmentar”; os usos da voz como “ritmo”, como sonoridade expressiva, como uma presença que constrói o próprio espaço cênico; o uso de texto cheio de “obstáculos” narrativos, de palavras que “pulsam” na voz dos atores, mais do que transmitem significados. Tudo isso já estava nos trabalhos de Ana Kfoury como encenadora, antes de seu encontro com Novarina.

Ana Kfoury percebe as transformações na sua trajetória artística como um processo de *acúmulo*. Ela começou na dança<sup>108</sup>, com 15 anos. Ela me conta que ficou “tão enlouquecida” com a experiência de dançar que ali se operou uma descoberta: ela *se descobriu como artista*. E não parou mais de trabalhar com arte, passando da dança para o teatro aos 22 anos, após ser aprovada em um teste para uma peça. Foi então, no teatro, que ela descobriu a “imperfeição do corpo” e se sentiu melhor naquele contexto, vivendo a “coisa do corpo transformando”<sup>109</sup>. Sua relação com o teatro, como ela reiteradamente nos descreve, é “intensa”, “vertical”. É interessante notar que, na sua narrativa sobre a sua carreira, o motor das mudanças na biografia como artista parece ser a própria *intensidade* com que ela viveria cada experiência. – a dança a deixa “enlouquecida” e ali ela se descobre; a dança a leva para o teatro, que promove um aprofundamento da experiência artística (uma nova perspectiva sobre o corpo, por exemplo); o mergulho no teatro a leva a desenvolver uma visão criativa própria que a conduz à direção e à escrita, aos estudos mais teóricos, ao ensino, até chegar um determinado momento em que este “acúmulo” de experiências faz surgir o desejo de encarar, novamente, o desafio de atuar. Parece que o mergulho “vertical” em cada momento acaba direcionando-a

<sup>108</sup> Ela foi integrante do Ballet Stagium, em São Paulo, de 1973 a 1982.

<sup>109</sup> E preciso salientar que a concepção de corpo no teatro é, de modo geral, diferente daquela da dança, sobretudo a clássica. O ator, diferentemente do bailarino, não busca trabalhar o seu corpo para atingir uma excelência técnica preestabelecida, para ser capaz de executar determinados passos, moldar o seu corpo segundo um padrão tanto plástico como cinético. No teatro, o trabalho sobre o corpo do ator busca “libertá-lo” dos padrões e volta-se para a sua idiosincrasia, sua expressividade única (levando em conta as “imperfeições” de cada um). Trata-se da busca de um domínio que não é pautado por um modelo a ser atingido, mas sim numa ampliação de sua própria fisicalidade, de sua capacidade expressiva única, sem excluir o que seria “feio”, “desengonçado”, aquilo que abalaria a graciosidade do corpo do bailarino.

para novos caminhos, alimentando o seu desejo de ir além. E ela deixa claro que nem os seus trabalhos (voltados para um teatro “experimental”), tampouco sua maneira de ser artista (como atriz ou diretora ou bailarina ou professora), foram projetados *conscientemente*. Para ela, nada foi premeditado, nada foi calculado, nem planejado. Parece que ela sequer esperava se tornar atriz – simplesmente é como se ela tivesse sido arrebatada pelas experiências. É como se ela, em primeiro lugar, seguisse fielmente as suas paixões, os seus desejos, os seus “chamamentos”. Ana Kfoury se qualifica como uma pessoa “intuitiva”, (embora não negue seu lado “racional”), com um aguçado “senso prático”, que a faz correr atrás da realização de suas criações. Suas falas são cheias dessa inquietação, de quem se sente guiado e impelido por desejos irrenunciáveis:

É, eu atuei muito tempo, depois eu fui dirigir por muito tempo, e como eu sou uma pessoa muito intensa, quando eu comecei a dirigir, eu parei de atuar, porque era tudo muito... eu tinha que vivenciar aquilo

[...] sou uma pessoa aberta, não é que eu sempre fechei na pesquisa, mas sempre tive esse chamamento para trabalhos mais experimentais, para trabalhos mais verticais, sabe? É uma característica minha. [...] Não foi uma coisa consciente [desenvolver um teatro “experimental”], [...] não, de jeito nenhum. O que é consciente é que eu *sempre quis fazer aquilo que eu não podia não fazer*. Então, todo o meu trabalho foi assim.

[sobre os seus projetos artísticos] É o que eu não posso não fazer. É chamamento, é chamamento, não tem como. É um sentido ali que faz você acordar e fazer, não tem como não fazer. É viver intensamente esta experiência. É fazer essa experiência acontecer. O desejo [...] muda o seu dia-a-dia, você vivencia cada fase, né? [...] Eu tenho essa, essa... eu tenho muitos desejos, é uma loucura! Nesse sentido assim. E são desejos muito verticais. Tem que dedicar muito, né?

Ana Kfoury descreve a sua relação com o trabalho artístico como um processo arrebatador, como se uma força, que ela mesma não sabe explicar, a atravessasse e a levasse a desenvolver os seus projetos (seja como atriz, seja como diretora), a se confrontar com o processo de criação e a ir atrás dos meios necessários para a realização de suas montagens. Nas suas falas ela indica a presença de um movimento contínuo de busca, urgente, que não a deixa parar, que vai se acumulando e a impulsionando a fazer mais – trata-se, como ela diz, de uma “busca incessante de saber e de sabores”. E este desassossego é sentido por ela como algo intrínseco à sua própria natureza. A sua intensidade própria a leva para a criação artística (movida e depositária desta energia) e a sua arte se reveste desse seu atributo, como ela nos aponta em seus comentários. A arte é sentida como uma necessidade que a invade e a mobiliza para a criação, apesar do cansaço, apesar das dificuldades – na sua dissertação, ela justifica a fundação da Cia. Teatral do Movimento por “uma *necessidade imperiosa* de dar fundamento à pesquisa de linguagem cênica que vinha desenvolvendo até então como atriz e roteirista” (KFOURI, 2006, p.17, grifos meus). Esta intensidade, que é encarada como própria

da experiência artística que ela vive, não a deixa parar – nem mesmo para reclamar de problemas enfrentados para a realização de suas peças, pois “não dá tempo”, “não vale a pena”, segundo ela. Ser artista para ela é estar disposta a não medir esforços, a não *racionalizar*, a viver plenamente a angústia e o prazer de criar, é estar “além do bem e do mal”. Nas entrevistas cedidas, ela nos explicita em várias passagens esse seu modo entusiasmado, incansável e obstinado, segundo a sua própria visão, de lidar com o seu trabalho artístico:

É um senso prático, também, de lidar com obstáculos, de lidar com o trabalho. Eu sou uma grande trabalhadora, na verdade. Eu sempre fui assim. Antes era mais difícil, eu sofria. Hoje em dia acho que eu consigo administrar mais, sabe? [...] Mas antes eu me angustiava mais, porque é muito difícil fazer. [...] tudo tem muita dedicação [...] não tem essa coisa “hora de trabalhar”, é tudo junto, vida e trabalho. A arte e vida é vida,, é uma ação dentro da vida. Não tem como. [...] Hoje eu acho muito difícil ser ator e se dar bem sem ser empreendedor, [...] ainda mais trabalho de pesquisa, né? Quem é que vai ficar esperando alguém, achando que o meu trabalho é lindo... só que isso eu não pensava, eu já tinha essa veia. Eu queria fazer. Eu sempre fui muito atirada [...] É uma guerra, né?

[sobre o processo de ensaio de *O Animal do Tempo* e de *A Inquietude*] É difícil falar. É angustiante e é muito prazeroso. Não tem como não fazer. Agora eu fico louca para voltar, mas aí eu fico diferente, não como muito, não posso beber, fico completamente obsessiva. Interfere toda na sua vida. A vida do dia a dia também.

[quando faço uma peça] Aquilo é mais forte do que eu, e não dá pra não fazer. Porque eu sou artista, né? Eu sou assim, todas as peças que eu fiz, foram assim. Tudo aquilo foi uma demanda de fazer [...]. É isso, tem coisas que eu tenho que fazer. É criação mesmo. Não é que ‘eu tenho que passar por isso’. Eu passo, é diferente. [...].

[produzir os seus projetos] é difícil, mas eu gosto de fazer coisa difícil. Tem gente que nasceu pra isso, né? Eu nasci para empreiteira. Eu tenho que ir, é uma luta, eu tenho que fazer.

Se ela enfatiza, por um lado, a sua intensidade dentro e fora do palco, a sua urgência de concretizar os seus projetos e o seu senso prático que a faz agir (e não a deixa paralisar pela angústia), por outro lado, segundo a sua percepção, fazer arte é uma *guerra*. Para ser artista seria preciso saber lutar e, ainda, saber ouvir a “intuição”, e mover-se sem ter que planejar muito bem os caminhos a seguir. Foi assim, segundo ela, que a sua carreira artística *foi acontecendo*. E foi dentro dessa correria cotidiana que se deu o seu primeiro contato com o texto de Novarina – por acaso, como ela nos diz, sem que ela imaginasse muito bem o que estaria por vir.

Buscando oportunidades de fomento para os seus projetos, Ana Kfourí encontrou um edital aberto pelo consulado da França, focado em autores contemporâneos franceses. Naquele momento, imersa num outro projeto, ela não deu especial atenção ao edital e pediu para que uma das atrizes de sua companhia analisasse se havia ali alguma coisa interessante. Depois de um tempo, essa atriz ligou para Ana Kfourí (que já tinha até se esquecido do



assunto) e leu a sinopse sobre Novarina. Ana Kfourri descreve, dessa forma, a sua reação ao ouvir o resumo da *Carta aos Atores*:

Aí, ela começou a ler a sinopse [...]. E eu: peraí, lê de novo! Não estou acreditando!’ [ele dá uma outra abordagem corpórea, ele fala de atores de intensidade e não de intenção, e eu falei: Nossa! Eu que deveria ter falado essa frase! Tô a vida inteira trabalhando com isso! [...] Quem é esse cara?

E inspirada por este impacto inicial, essa imediata identificação, Ana Kfourri começou a ler a sinopse com atenção, mas de forma “bem aberta”, e, como ela nos conta, na quinta ou sexta página, ela passou a *ver* a cena que construiria para *Esfíncter*, espetáculo escrito por ela a partir de *Carta aos Atores* e *A Inquietude*, de Novarina.

A partir dessas “visões” que emergiram a partir da leitura “aberta” do texto, ela desenvolve uma proposta para o edital e seu projeto acaba sendo aprovado. Por conta dessa confluência de acontecimentos (como Ana Kfourri percebe o desenrolar dos fatos), ela teve que mergulhar em Novarina, cuja obra ainda estava sendo traduzida – *O Animal do Tempo*, por exemplo, não tinha naquela época uma tradução publicada em português. Ana Kfourri tinha conseguido uma pauta no festival Riocenacontemporanea para apresentar um trabalho em processo, em outubro, e a peça (*Esfíncter*) estrearia em janeiro de 2006. Ela tinha que correr. Assim ela nos conta esse momento:

Aí eu fiquei louca, gente! Eu preciso estudar esse cara. [...] Tinha coisa traduzida pela Angela Leite Lopes e hoje a gente é super amiga, e descobri que tinha um outro texto dele, que era *A Inquietude* [...].Porque quando eu vi o Novarina, eu vi que eu não queria montar *Carta aos Atores*, que aquilo era maravilhoso como encenadora, mas pra mim ainda tava muito [no formato de] manifesto, faltava alguma coisa e eu fiquei muito aflita com isso. E eu comecei a procurar outras coisas e caiu esse texto dele, *A Inquietude*. Que é uma prosa poética, [...] [Novarina] escreveu este texto chamado *Discurso aos Animais*, que a primeira parte é *O Animal do tempo*, que quando eu conheci [...] não tava traduzido ainda, o que tava traduzido era essa segunda parte, *A Inquietude*, e aí fiquei louca. E aí culminou de dar tudo certo.

Reafirmando o seu modo de vivenciar as suas criações, *Esfíncter* foi realizado “por acaso” (os textos *caíram* nas suas mãos, houve uma pauta para a apresentação de um trabalho em processo no festival, o projeto para o fomento do Consulado Francês foi aprovado porque outro diretor não conseguiu os direitos do autor), por “intuição” (ela começou a ver a cena a partir de uma leitura superficial do texto, sentindo a afinidade com o texto), e, sobretudo, pelo arrebatamento (“eu fiquei louca”, “eu preciso estudar esse cara”, “eu vi muito, vi que, como encenadora, eu poderia escrever”, “me mobilizou muito”) que a leva a agir, a construir as suas peças e sua abordagem artística. Nas entrevistas, ela reitera as profundas afinidades entre o seu pensamento sobre o teatro – aquilo que ela sempre perseguiu nos seus trabalhos – e a abordagem de Novarina, com grande entusiasmo, e nos indica o poder transformador que

estas leituras e práticas exerceram sobre ela, despertando o desejo ou, ainda, a necessidade de ela mesma falar, sozinha, aquelas palavras.

Depois do *Esfínter*, eu fiquei tão encantada, que eu voltei a atuar depois de 16 anos. Foi tão forte o chamamento, foi tão forte, que eu precisei entrar na coisa e não só dirigir, conceber, assim. Tanto é que no *Esfínter*, nesse vídeo do corpo humano [que fazia parte da encenação], eu começava falando. A parte mais difícil de *A Inquietude*, eu dei para mim mesma.[...]

Entretanto, esta volta aos palcos parecia querer acontecer já há alguns anos, como ela nos revela. Ela havia feito um “exercício”, como atriz, chamado *Moi lui*, a partir do romance *Molloy*, de Samuel Beckett<sup>110</sup>. Ela diz não contar este exercício como currículo – ensaiou dois meses e apresentou dois dias. Ali, “a atriz ainda não tinha voltado”, mas, como ela confessa, “havia alguma coisa em mim já chamando para eu voltar pros palcos, não consigo explicar muito, né...”

Com o *Moi Lui*, ela sentiu que “estava voltando” e a experiência serviu para desenferrujá-la um pouco, mas foi com a participação em *Esfínter* que ela decidiu que iria voltar, especialmente para fazer Novarina. E, “fazer Novarina”, no seu caso, não se limitou à identificação com uma peça. Tratou-se, como temos visto, de um mergulho numa forma de ver e sentir o mundo, para além de uma montagem em que ela atuaria. Como ela nos reitera, nas suas falas, a abordagem “espiritual” do autor a toca e a faz querer viver esta experiência, proposta por ele, amplamente:

[...] o teatro é uma experiência própria [...]. E aí eu quis trazer essa parte corpórea [na montagem de *Esfínter*, cujo roteiro ela escreveu] e talvez a coisa mais legal que eu chamo de chamamento [...] [é] que no corpóreo do Novarina – e isso me interessa muito – tem um espiritual tensionando o tempo inteiro, né, ele tem essa linha, como Artaud, como Nietzsche, nesses lugares, assim, que não separa o corpo do espiritual, dessas coisas meio duais, assim. E isso me impressiona muito. [...] Só que, o Novarina, ele vai impregnando o espiritual sem nem mesmo tocar nisso. Parece que eu dei um salto com ele e eu tenho mais coragem hoje de estar falando sobre isso. O vazio que ele proporcionou, que ele fala que o homem é o único animal capaz de produzir o vazio. [...]. Ele fala que [...] ao falar, sem se fixar em sentidos, ter esse contato com a criação através da fala, a gente produz o vazio. Só que o vazio não está dado. É preciso criar o vazio, que pra ele é através da fala, mas pode ser através da arte... Mas, assim, esse lugar me interessa, sabe? E aí foi muito intuitivo, né? Eu fui estudando mais, querendo aprofundar até hoje. Fiz meu mestrado [...] eu usei ele como [...] uma referência muito importante, até mesmo para embasar o contemporâneo, o que eu penso do teatro, o lado não psicológico e tal.

<sup>110</sup> Segundo Andrade (2001), na trilogia *Molloy*, *Malone Morre* e *O Inominável*, Beckett aprofunda o seu trabalho de construir um texto que “erode as convenções de representação verossímil sobre as quais se funda a própria possibilidade de narrar” (p. 44). Beckett cria personagens que “manifestam-se sob a forma de vozes que estilhaçam a identidade dos sujeitos” (p.50). Como o comentador descreve o personagem Molloy, sua voz “não sabe precisar de onde vem, se do fundo de si próprio ou de alguém ou algo indefinido, dele separado”, ligando-se “à tradição de heróis solitários, encurralados em ambientes hostis, que escolhem a segregação do mundo ordinário, refugiando-se num universo mental próprio, defendidos pelo escudo do devaneio, do orgulho autossuficiente e do desprezo ambíguo pelas marcas de reconhecimento exterior” (p.49). Sem nos aprofundarmos numa análise da trilogia de Beckett, tomada como base para a criação de *Moi Lui* por Ana Kfourí, estes breves apontamentos evidenciam um campo de investigação teatral completamente afinado com o que Novarina desenvolve em seus textos – campo que Ana Kfourí explora claramente nos seus experimentos, tanto em *Moi Lui*, como em *O Animal do Tempo* e *A Inquietude*. Assim como o João das peças de Novarina, o personagem vivido por Ana Kfourí em *Moi Lui* é um vagabundo, contador de histórias, “que poetiza sobre a solidão, a miséria e a grandeza da condição humana” (www.anakfourí.com.br).

É muito interessante notar como ela não separa o seu modo de ser atriz com o que Novarina propõe para o ator; o que ele diz sobre o ser humano em *O Animal do Tempo* (e nos outros textos) e a forma como ela própria vem desenvolvendo a sua concepção de teatro como encenadora (a sua própria leitura da vida pela arte). Uma coisa parece, intimamente, encontrar uma conexão com a outra, criando um entendimento único sobre o exercício de estar no palco, atuando, e sendo artista na vida. O exercício da intensidade do ser (dentro e fora do palco) pela “carne”, o desafio do desapego e da vulnerabilidade, da desposseção e “desaparição” do ator, e o encontro com a própria solidão – todos estes aspectos, tão presentes nos discursos de Novarina, perpassam a experiência artística e pessoal da atriz.

Nas suas entrevistas, a forma como Ana Kfourri fala de sua intensidade parece repercutir no caráter de intensidade do corpo do ator proposta pelo dramaturgo e, mesmo, nos próprios exercícios físicos para o palco que ela utiliza para encontrar o texto de Novarina “dentro de seu próprio corpo” (como ele descreveria). Ser atriz seria vivenciar a intensidade da arte cênica no seu grau máximo, segundo Ana Kfourri. Como diretora, ela buscava provocar algo como um entrecruzamento de forças pelos corpos dos atores, para que eles encontrassem seu fluxo de criação, a sua própria intensidade na forma de uma organicidade expressiva voltada para o tipo de montagem que ela estava desenvolvendo. Como atriz, ela passa a experimentar este lugar – o do reencontro com o seu corpo “intenso” e expressivo:

[Estar em cena como atriz] É uma intensidade total, é você lidar com a experiência do teatro, que é isso. Você, como diretor, você provoca isso no outro o tempo inteiro; você trabalha muito o corpóreo também, eu faço muito aquecimento corporal, ponho música, para ver a intensidade das pessoas, para as pessoas entrarem em contato com elas vazadas, saindo e entrando delas, no maior sentido. Então eu estimulo isso. Mas parece que eu não posso mais só estimular isso, parece que eu também tenho que enfrentar isso. É mais madura agora. Como se eu não pudesse não fazer e trabalhar com essa intensidade, com essa força, né? São forças em tensão no palco. E ao mesmo tempo é isso e toda a técnica. Eu tenho que ter fôlego. A respiração. Tenho que saber onde a luz tá, tem tudo isso... mas são forças em tensão.

A “intensidade”, as forças em tensão, esse “entrar e sair de si”, a idéia de transbordamento – todas estas expressões, que podem soar abstratas, para Ana Kfourri (e acredito que mesmo para Novarina) têm um aspecto bastante palpável, pois tudo parte do corpo. Estas noções orientam o trabalho físico que levaria o ator a alcançar um importante grau de competência e expressividade. A “intensidade”, embora seja um atributo da personalidade de Ana Kfourri (e que qualificaria o artista de modo geral, segundo a sua visão), é estimulada, ou canalizada, para os propósitos da obra a ser “levantada”. Da mesma forma que, ao dirigir, ela propunha “aquecimentos corporais”, como atriz, seu caminho para a abordagem de *O Animal do Tempo* teria se definido mais fortemente através de um embate

corporal (e intuitivo), do que por uma busca “racional” dos sentidos do texto, por uma visão intelectual da narrativa e do personagem que ela “encarnaria”. Muito afinada à própria perspectiva novariana sobre a arte do ator, Ana Kfourri exercita a “desaço” (ao anular qualquer ação com intenção psicológica), que ao contrário do que pode parecer, seria uma forma de concentrar energia, de colocar o corpo em “ebulição”. Na “desaço”, ela busca deixar as palavras *entrarem* para, então, o texto *sair* – falar – *através de seu corpo*:

Eu sempre tive isso como atriz. Eu entro zerada para fazer. E vou descobrindo qual é o aquecimento que eu tenho que fazer para aquela peça. Porque *eu não faço...* mas *eu procuro...* tem um jeito meu que é esse. *Intuitivo, que eu vou deixando entrar.*

[o processo de trabalho para *O Animal do Tempo*] É muito legal, porque é a experiência da fala mesmo, do corpóreo, você não precisava de nada; eu ficava três horas me aquecendo e trabalhando principalmente a respiração. Eu quero ter fôlego. Falar, falar, falar, sem respirar, e você vai encontrando um ritmo próprio, quase perdendo o fôlego e *quando você vê a coisa tá acontecendo, a experiência tá acontecendo*. Esse exercício pro ator é fundamental, o mais difícil. Geralmente, você quer a coisa pré-dada, em que já tem uma segurança.

“Se eu fizer isso [buscar as intenções da personagem, como no teatro realista] eu mesma vou tirar o meu tapete. Então não tem como trabalhar nesse registro, entendeu? Você tem é que trabalhar no físico seu, tem que respirar muito, preparar o fôlego, fazer o aquecimento corpóreo muito forte, estar preparada pra dar conta daquele texto. Pra ter chão, para ter corpo para agüentar, porque é um rojão, o Novarina é um rojão, né? *A gente tem que ter estrutura para se deixar vazar, né?* Quer dizer, é como eu penso, né? Eu faço quatro horas praticamente de aquecimento. Respiração, voz, respiração, voz, respiração... vai ter muito exercício de acordeom, o texto inteiro, muito exercício de diafragma, né? Fôlego. Não como nada, só como depois, a coisa é séria ali. Bem sério. Não tem como não ser.

De forma muito semelhante ao que Novarina indica<sup>111</sup>, no trabalho de Ana Kfourri a fala é experimentada como uma energia corporal, e seus sentidos viriam desse exercício com um corpo “de dentro” (a partir do diafragma, da respiração, do controle do fôlego). Ana Kfourri nos explica esse processo, a partir de Novarina, que impregna o seu próprio trabalho e o seu próprio corpo:

Novarina fala dessa outra abordagem corpórea, que o ator tem que ser econômico, que o corpo tem que estar em ebulição por dentro, que o ator tem que estar trabalhando com os líquidos, com o sangue, com a água, com o corpo borbulhando, com a fala saindo depois de todo esse tensionamento corporal, que é uma fala que sai por esse esfíncter bucal, que não é uma coisa que alguém joga de fora para dentro, que a fala é uma carnagem espiritual, umas coisas interessantíssimas, totalmente fora de “o corpo enquanto instrumento de expressão”, como mensagem de alguma coisa, então tinha tudo a ver comigo. “Gente, eu preciso!”

Assim, como método de trabalho, provoca-se esse corpo “profundo”, sobretudo, pela respiração, envolvendo todos os músculos, líquidos, canais que estão implicados nesse ato, que é organicamente voluntário e involuntário. E dessa respiração se exercita a *fala do texto* – não como um encadeamento de palavras que tem um sentido narrativo, mas como som, como

<sup>111</sup> É assim que Novarina, em *Carta aos Atores* (2005, p.13), apela aos atores para tomarem o seu texto: “[...] O coração disso tudo está no fundo do ventre, nos músculos do ventre. São esses mesmos músculos do ventre que, comprimindo as tripas ou os pulmões, servem para defecar ou acentuar a palavra. Não adianta bancar o inteligente, tem é que botar os ventres, os dentes, as mandíbulas para trabalhar.”

a vibração desse corpo interior. E, segundo a atriz, o “próprio trabalho vai apontando” como a cena deve acontecer, ou seja, o exercício da fala vai inspirando (intuitivamente, pelo corpo) os caminhos a seguir. Os sentidos do texto viriam dessa experiência profunda, exaustiva, física, com o corpo. Foi “falando, falando, falando” que a peça ia se revelando para ela e o diretor – não no sentido de *entender* o texto (embora isso também faça parte do processo), mas a partir do “reconhecimento” de seu ritmo, de sua sonoridade, das imagens que iam sendo evocadas, do que se ia sentindo ao dizer aquelas palavras. Trata-se, fundamentalmente, da busca de uma *fala* que projetaria fragmentos de vozes desassujeitadas, uma fala que preencheria o espaço cênico e que *perpassaria* o corpo da atriz (“É um eu vazado, atravessado”). Como ela sempre afirma, “a fala é o sujeito”, ou, ainda, por uma formulação que parece chegar ao mesmo resultado “o sujeito inexistente; a fala que é protagonista” – e é isso que torna, para ela, o trabalho tão difícil e desafiador: “construir sentido pela fala mesmo”. Ela nos dá mais detalhes desse processo:

Não é um sentido [que eu busco na peça, como numa narrativa tradicional], são sentidos. [...] eu vou descobrindo a força do texto, a energia do texto, as nuances. Eu vou fazendo e vou descobrindo. Não um sentido, mas sentidos para ele... se é forte, se é para te tirar a voz, se é pra brincar ali. Aí você vai descobrindo que você vai ter que ter força, vai ter que ter diafragma, pra ter que corresponder o que você vai sentindo na hora. Eu não vou poder gritar se eu não estou preparada para gritar, não vou poder fazer uma voz... então, é nesse sentido que eu acho que tem que ter. Para você dar conta das coisas que você vai criando a partir do texto. E o ensaio é para isso, você descobre, você erra, você experimenta, você vai num lugar que não tem nada a ver, e você volta, experimenta. E isso com um diretor, com certeza, isso é numa cumplicidade absoluta com o diretor. E graças a Deus eu tive muita [cumplicidade].

A conquista dessa fala, pela prática corporal, pela experimentação de sentidos expressivos que são menos vinculados aos significados das palavras do que a forma como a atriz se relaciona corporal e intuitivamente com suas sonoridades e evocações afetivas e imagéticas, liga-se muito particularmente à criação desse sujeito “vazado”, “emburacado”, proposto por Novarina, esse antipersonagem que se faz pelas palavras quebradas, por temporalidades e espacialidades que escapam e apontam para um vazio, pelas narrativas poeticamente insólitas que reafirmam a sua frágil existência. Ana Kfoury nos explica as proposições de Novarina, a partir de sua visão, e indica como ela própria busca conceber esse antipersonagem, essa figura que ela materializa em cena:

[nos trabalho de Novarina] [...]ele vai desconstruindo essa coisa de quem tá falando, não existe sujeito, é a fala é que é. Então é um verdadeiro monólogo todo o teatro dele, né, nesse sentido, que é algo que se processa, [...]

[Novarina] trabalha muito com filosofia, [...], mas na estrutura, ele, como artista, como dramaturgo, nessa prosa, ele transgride a linguagem. Tem a ferramenta da linguagem, assim no sentido da experiência da linguagem. [...] [mas] é lógico que tem uma pessoa ali, [...] mas é um sujeito vazado. [...] Ele não tá negando a pessoa, mas ele quer ultrapassar essa coisa do personagem. É esse homem vazado, esse homem emburacado. Então o que ele faz na

linguagem? Ele cria... ele é muito erudito, né, então ele cria palavras novas, [...] ele muda os tempos verbais e faz a experiência dentro da própria linguagem. Isso desconstrói, [...]. Mas na verdade ele tá falando ali, daquela pessoa. Só que podia ser qualquer uma, não importa a pessoa. É nascimento, vida e morte em *O Animal do Tempo*, só que não nessa ordem. Não interessa muito a ordem, o que interessa [...] são fragmentos de afetos, fragmentos de pensamentos, fragmentos filosóficos, tem tudo, né? Fragmentos sonoros, numa brincadeira com a própria língua, é isso. Mas é lógico que tem a figura, e isso é que foi o mais difícil trabalhar, da gente encontrar. Porque não é um personagem, mas é ali uma figura [...]. Aproximar, mas aproximar sendo vazado também, para não querer enrijecer o personagem, indo contra a própria proposta, né? Esse foi o jogo, né? Conseguir fazer um jogo calcado na linguagem, na experiência da fala.

Dentro do processo de concepção dessa figura difícil, Ana Kfoury nos conta sobre a sua imersão no trabalho ou, ainda, a forma como ela passou a viver (ou, literalmente, respirar) a peça no seu cotidiano, para dar conta dessa criação pela fala:

Eu lia muito o texto, eu falava muito, eu ia caminhar falando ele, eu dirigia falando, eu trouxe ele muito pro meu dia a dia, independentemente dos ensaios. O tempo inteiro. Eu ia pro Projac três vezes por semana e eu ia e voltava com rolha na boca por causa da dicção, eu vivia intensamente a experiência dos ensaios, assim, o Toninho [o diretor] ficava assustado quando pediu para largar o papel e já tava decorado [...], porque é um texto difícil, né, como é que você consegue decorar? Não tem uma linha fácil, né? E foi muito assim: texto, texto, texto, a gente ia fazendo, vendo a espacialidade, ia marcando aos poucos, não tava preocupada se eu tava indo, representando, aconteceu naturalmente. [...] Na respiração. Tive muita aula de voz, a professora me deu uns exercícios, logo eu percebi que eu que tinha que ter fôlego, e eu fui bem disciplinada nisso. E tocava exercício de acordeom todo dia.

A imersão no trabalho, a disciplina para dar conta de fazer coisas que não sabia ou não estava habituada, a sua obsessão na entrega a este chamamento (como ela repetidas vezes descreve o seu modo de trabalhar), toda sua forma intensa de se dedicar a um projeto se conjugava a uma situação muito nova para ela: a de ser dirigida por outra pessoa – que, no caso, tinha um jeito de trabalhar diferente do dela, o que tornava a sua experiência de ser “bem atriz” e “sair do comando”, como ela diz, ou, ainda, “desapegar-se”, mais radical. Assim ela me relata a relação com o diretor:

[O trabalho com Antonio Guedes, diretor de *O Animal do Tempo*] Foi muito legal. Foi difícil no começo, mas foi porque eu tava voltando, tinha que desenferujar a atriz. [...] [Atuar] É o exercício do erro, o exercício de você ir lá... mas foi muito legal... As minhas primeiras duas semanas foram as mais difíceis, ah, meu Deus do céu! Essa coisa de você se atirar mais... é um problema mais meu do que com o Toninho. Mas o que foi legal foi que o Toninho era muito diferente de mim. Eu sou muito intensa, sou intuitiva, e o Toninho é racional, o Toninho queria entender, ele nem gostava tanto do Novarina. Até que um dia ele falou assim: ‘você tem que gostar menos do Novarina’... porque eu defendia... e ele, ‘olha, você tem que gostar menos...’ Nossa! Que legal esse toque. Então foi muito legal o embate, [...] Eu lembro que eu escrevia longos e-mails para ele e eu dizia, ‘ não, não é isso que você tá pensando!’ Eu já tinha feito o mestrado, eu já tinha lido mais do que ele. Aí eu ficava: ‘porque naquele texto tal que você não leu, tinha...’ e ele: ‘tá, legal’. Então, teve uma interlocução legal. Aí ele voltava atrás, eu voltava atrás, até que a gente achou um lugar muito interessante.[...] Eu acho que todo esse sucesso do *O Animal do Tempo* se deve a esse casamento, assim, esse encontro da atriz com a direção, que para mim é fundamental, tanto é que [quando]eu falei que eu ia voltar a atuar, a primeira coisa que eu pensei foi ‘quem vai me dirigir?’. Porque as pessoas acham, ‘ah, você vai se dirigir’, e eu, ‘de jeito nenhum’, porque [...] eu acho muito importante o olhar do outro, o ator tem que perder assim totalmente.

Os dois trabalharam juntos por seis meses para a montagem de *O Animal do Tempo*. Por dois meses eles trabalharam a partir do que Ana Kfoury chama de “processo de criação coletiva”, em que ela lia o texto e ambos iam percebendo se estavam indo para o *caminho certo*. Eles passaram por um festival em Curitiba onde mostraram parte do trabalho em desenvolvimento – o que, segundo a atriz, foi muito bom, pois puderam avaliar com o público os caminhos que eles estavam escolhendo para a peça. É interessante salientar que ela comenta muito sobre a insegurança de tocar o acordeom, muito mais do que a de atuar propriamente, e o fato dela ter conseguido aprender minimamente a tocar o instrumento para a cena e, sobretudo, ter composto a música do espetáculo a enchem de orgulho. Nesse festival, ela fez a apresentação lendo o texto, mas já se arriscava a tocar o acordeom, com a cena montada, concebida pelo diretor (com os papéis jogados pelo chão). Após esta experiência, eles ainda trabalharam mais três ou quatro meses, para estrear a peça definitivamente em junho. Como ela nos conta, até Curitiba, eles ensaiavam juntos três vezes por semana e só depois do Festival que passaram a trabalhar todos os dias. Ana Kfoury confessa que o fato de eles se encontrarem três vezes era um problema para ela: “isso era uma briga também entre a gente, porque eu sempre queria todo dia e ele falando: ‘Não, Ana, não vou te agüentar todo dia, é monólogo, vai por mim, vai ficar pronto antes da hora’. E eu: “ ‘ai, Toninho! Pelo amor de Deus’, eu toda obsessiva”.

O exercício do desaparego, que ela quer trazer para si nesse retorno à atuação, relaciona-se ao processo de “desaparição” do ator proposto por Novarina. Este exercício está ligado a um aprofundamento na sua própria linguagem, mas que passa pela submissão a um outro olhar que, inclusive, desafia a sua própria paixão pelo autor, sua obsessão pelo trabalho, sua “intensidade” e intuição tão centrais no seu modo habitual de criar. O primeiro estímulo ao desaparego é o próprio confronto com o texto, por tirar o ator de uma fala confortável, e, ainda, empurrá-lo para uma atuação em que nenhum significado poderia se cristalizar, para que a cena não caísse numa perspectiva fechada, e sim que operasse a multiplicação das possibilidades de sentidos, criando uma cena em aberto.

No ‘O Animal do Tempo’ foi tudo muito novo, eu voltei a atuar, e era um texto que eu falava sozinha. [...] [Tinha] medo de não ter fôlego, e ter voz, e o cansaço, o medo de errar. Era sempre... *eu tava sempre pisando na corda bamba*. [...] o texto, por ele ser desconexo, é a melhor coisa, porque ele *não te dá segurança nunca*. O meu medo no começo era pular parágrafos. Não errar o texto. Mas esse texto me traz uma vida. Ele é a própria cachaça.

[O texto de Novarina] Ah, é desaparego, né? É desaparego. Imagina uma pessoa que pega esse texto e trabalha num registro assim [realista], construindo um personagem, e tem a historinha, com psicologia, aí eu vou ter que ir na infância mesmo e vou ter que voltar, e lembrar e aí ia ficar tudo mais sofrido, e ia acabar com o texto do Novarina, porque não é nesse caminho que ele aponta. [...] seria uma concepção equivocada, [...] ia acabar, né? Não tem um fechamento. Porque a pessoa acha que tem um fechamento, tem que fechar. [...] e se eu fizer isso [construir

um personagem com psicologia], eu tô ferrada, porque ele tá falando de outra coisa, tem palavras que nem dão para entender!

[...]o teatro é uma coisa transgressora. O Novarina fala [que] o público vai muito mais ali ver o ator se perder; a gente quer ver o que escapa dele. Tem um momento em que você não consegue explicar, o que escapa da pessoa, que nem a pessoa sabe. É mais a ausência dele [do ator] que importa do que a presença. Quando você está muito presente, quando você quer... é um outro tipo de teatro. [...] É se perder nesse sentido, da criação. É aquela história, que você não tá pensando [mais em cena]<sup>112</sup>. É muito prazeroso [...]

Os textos de Novarina apontam para esse lugar de desapego do ator, seja por colocá-lo numa “corda bamba” a partir de uma fala que “não fecha”, que não se assenta num entendimento familiar do personagem e da narrativa, seja através das próprias palavras remexidas, que parecem se voltar contra o hábito da língua. Mas este desapego vai além da experiência com o texto. Ele tem a ver com a conquista de uma “ausência”, a partir de um profundo “despojamento” do ator (pelo embate e reconquista do corpo “de dentro”), que se remeteria a uma “entrega” radical à cena, para que, de sua desposseção (dos vícios corporais, do desejo de entender “racionalmente” o que fazer, por exemplo), *algo* se apresentasse, escapasse, vazasse, fluísse do ator (sem que ele tivesse consciência, sem que ele controlasse ou pensasse sobre as suas ações). Essa perspectiva geral sobre o processo de criação do ator, defendida por Novarina, ganha um caráter pessoal nas palavras de Ana Kfoury, que fala desse processo a partir de sua experiência vivida dentro e fora dos palcos:

[voltar a atuar em *O Animal do Tempo* me levou a me] libertar de tudo, de todos os apegos, das referências. A gente quer é isso. Esquecer. Estar livre, né, para poder estar ali, né? Você vê muito isso no palco, quando você consegue isso. Por isso que é ruim [...] às vezes ter muita gente que você conhece. A sua família... É uma coisa muito boba que eu falo, mas você tem que ‘ligar um foda-se’, né? As pessoas são muito referências [...], mas aí você tem que se libertar disso. Eu quero perder isso. É um desapego, né, Atuar é desapegar, né? É estar no vazio, é entrar nessa ausência. Ah! Você luta para entrar nessa ausência. Você aquece, aquece e respira para você perder coisas. Não para você ganhar. Mas para sair coisas, entendeu?

[...] cada vez você quer mais desafios. Quando você acha que tá sabendo muito, você tem que começar a desaprender, né? Tem que desaprender. É muito chato saber alguma coisa. [...]

O processo de se “perder totalmente”, “sair do comando”, “entrar no vazio”, “se libertar” de si mesma, todo este difícil trabalho de desapego, desaprendizado e mesmo, nas fortes palavras de Novarina, de autoaniquilamento, de desnudamento, de suicídio, aponta, não obstante, para um renascimento do ator, que ressurgem em cena “luminoso”, “pleno”, “vivo”, perpassado organicamente pelas palavras que projeta em cena. Assim descreve Novarina (2005, p.43): “ele [o ser humano/o ator] deve se calar, apagar sua cabeça, tirar sua imagem,

<sup>112</sup> Essa necessidade de *se perder e não mais pensar* em cena, enfatizada pela atriz, pode ser muito bem articulada à idéia de *fluxo* (“flow”), comentada na introdução deste trabalho. Dentro do trabalho do ator, ele criaria e, ao mesmo tempo, se entregaria ao fluxo da cena. Ele entraria em um estado de total envolvimento, em que, teoricamente, haveria a integração do *self* com o ambiente, a fusão entre consciência e ação. Mergulhado nesse fluxo, entregue ao ritmo da cena que o engloba, o ator agiria sem hesitação, sem pensar. Este ponto será retomado na conclusão e articulado às proposições de Schutz (1979) sobre a *experiência*.



desfazer seu rosto, retomar do zero, se desligar do que ele pensa saber de si, e voltar para o teatro, brincar, fechar os olhos, reabrir, se ver renascer de sua própria palavra, ver a palavra se separar”. E assim Ana Kfouri fala do renascimento e do prazer ao final de seu “sacrifício”:

E aí logo no começo foi difícil, [...] foi um grande desafio, porque [...] o ator fica ali muito exposto, e de novo o exercício do erro, [...] que loucura... mas passou, a atriz veio, foi um processo assim depois, muito prazeroso, e muito corajoso [...] e o acordeom, que eu nunca tinha tocado na vida, o Toninho falou: ‘vamos colocar um acordeom’, foi como se eu tivesse nascendo de novo. Que é uma coisa se você está no palco, que não tem como, sabe? Ou você está para além do bem e do mal, entendeu? Não tem como você fazer mais ou menos, tem que segurar. Eu acho que eu tava querendo isso de novo.

[...] tem o prazer de estar no palco, de estar se expondo, porque o lugar do palco é o lugar mais vulnerável, né [...]. e isso foi um chamamento na minha vida, voltar a estar me expondo... mais. Não sei te dizer. [...] Tanto a dificuldade, a angústia que tem, meio obsessiva que a gente fica, e [...] o prazer, aquela plenitude daquele lugar... que você tem que passar por aquilo, tem que fazer. E depois dá um alívio quando acaba, né?... graças a Deus, vou tomar meu vinho, [risos].

O sentido dessa plenitude se alarga quando ela fala do encontro com o público e com a experiência de sentir, na pele, ou na carne, a emoção de estar dando vida àquelas palavras, àquele João que não se pode capturar, entrando em contato com uma dimensão espiritual do teatro, oferecendo ao público uma experiência artística que só se estabelece pela aceitação do jogo, no embate frontal, olho no olho, com as pessoas, e, ainda, pelo “desnudamento”, para estar ali “verdadeiramente”.

Eu encaro o público, não tem como não encarar, eu tenho que falar para o outro. Eu não posso estar aqui e não estar vendo. Eu tenho que criar e ver ao mesmo tempo e ir seguindo. O público pode bocejar na minha frente, pode olhar, virar o rosto, mas eu não tenho essa coisa distanciada que eu não posso ver, mas ao mesmo tempo, preservo o que eu estou falando, eu estou jogando, eu estou dando as regras do jogo, a fala é a protagonista da cena, eu estou ali, né? Mas é um lugar muito vulnerável, porque não tem nada que me defenda, a não ser estar ali verdadeiramente, sem mascarar, sem querer aparecer, sem querer fazer pro outro, simplesmente estar. É um exercício de desnudamento para ali e tem a graça de vivenciar as nuances que aquele texto me proporciona. Tem a intensidade, tem momentos que é pra diminuir, tem os momentos mais poéticos, que fala do pai, fala da mãe, fala de Deus, né, todos os momentos em que eu posso, eu, Ana Kfouri, tudo o que sinto dessas coisas, aproveitar esse momento e estar ali, de verdade. [...] Eu me afeto pelo o que eu digo, mas não a ponto de eu não conseguir falar<sup>113</sup>. Eu adoro estar falando aquele texto. É uma fala que vai, pega os afetos e vem. Eu acho bom ter esse contato, talvez esse seja o meu contato com a espiritualidade através do teatro. Eu [...] gosto de estar lá, tem umas falas lindas, quando ela fala do...[ela cita uma passagem final de *A Inquietude*<sup>114</sup>, com a qual estava em cartaz no período da entrevista] *Nesse dia eu vi de verdade a cena do renascimento de um morto sem fundo do qual eu era o filho esperino. No seu silêncio e sua voz. É uma voz que me reensina a falar. Eu calo o seu nome, segundo o que ele carne ou que minha carne seja bendita. Se alguém vem, se ele é um nada, que ele seja enfim! Eu quis devolver tudo à terra, até meu espírito. Glória à carne que vai, glória ao espírito dentro! Dividi os reunidos. A mim corpo,*

<sup>113</sup> Neste ponto do discurso da atriz, flagramos um tipo de envolvimento afetivo (no caso, da atriz com a poesia do texto) diferente daquele mencionado anteriormente, ligado à idéia de fluxo. No caso acima, trata-se de um tipo de experiência em que o ator se afeta ou se emociona de tal forma que ele perde o controle sobre o que está fazendo no palco (ele esqueceria o texto, não conseguiria falar ou perderia a sua concentração na cena).

<sup>114</sup> Apesar de eu estar enfocando a peça *O Animal do Tempo* e não adentrar nas singularidades de *A Inquietude*, esta é uma espécie de continuação do primeiro. O segundo texto é visto como mais “poético”, mais evocativo da infância e menos árido que *O Animal do Tempo*. Entretanto, a segunda peça é protagonizada pela mesma figura (João Mancada, no caso) e seu texto traz as mesmas características formais de *O Animal do Tempo*, bem como as problemáticas da morte, do vazio, do tempo, do espaço, da solidão etc.

*devolvi toda tua terra agora...* Então, ele tá falando de Deus, da morte, de corpo, de coisas, é uma loucura esse texto. [...] não é interpretar o texto, não é falar o que quer dizer, mas são coisas que me atravessam, né, que me sensibilizam. Eu quero falar isso, eu não poderia nunca escrever isso, o Novarina sabe, então, é um encontro forte na minha vida, é um encontro forte. E continua sendo. Eu tô louca para voltar [a encená-lo, o que aconteceria em breve, no início de 2010].

Já comentamos em várias ocasiões essa questão da “espiritualidade” em Novarina, que tanto encanta e emociona Ana Kfourri. O autor, como vimos, traz uma série de formulações em torno da tensão entre corpo e espírito, a partir da qual se articulam as suas ideias de vazio, palavra, morte, matéria, carne, terra, tubos, vísceras, sopro, buraco etc. Ao indagá-la como ela particularmente entenderia determinadas expressões novarianas, tal como “carnagem da palavra”, ela responde, assim, como *sente* estas formulações de Novarina:

[...] eu reconheci quando ele falou isso [“carnagem da palavra”], porque é um fato mesmo, está junto, tá no corpo; ele fala mais: a espiritualidade está na matéria. [...] Não tem essa coisa dessa história linear, não tem uma interpretação, mas tem o quê? Tem carne, tem afeto – eu penso nesse sentido, não tem metáfora. [...] Penso que tem essa situação mesmo forte de uma carne que está ali, que sente, e que é perpassada por essa espiritualidade, essa coisa que você também não pega, que escapa, e fica meio nesse lugar, né? [...] Eu tenho muito interesse no Novarina por isso, nessa questão que ele tensiona, né, o espiritual com o carnal o tempo inteiro. Você vê que ele fala o tempo inteiro de morte, de buraco, de Deus, de... mas sem qualquer apego psicológico, uma história. Ele fala que a espiritualidade tá na matéria, né? E que é uma matéria que não se pega, que é uma matéria cantada. Então, me interessa o espiritual no sentido que tá no mistério do teatro, que tá em encontrar um autor que trabalha nesse lugar [...]. E conseguir viver esses momentos, que tá ali, na forma, na palavra, no corpo. E além disso, né. Não no espiritual no sentido de religioso [...] Eu sinto plenitude ali [em cena], eu sinto que é um lugar que eu tenho que estar. Que eu preciso estar, sabe? Eu acho bonito. [...] eu acho forte isso, para mim.[...] [uma espiritualidade] que tá aqui, na carne.[...] enquanto forma, enquanto corpo, enquanto palavra [...] acho isso para mim um chamamento. Não consigo explicar mais do que isso.

A atriz, ao falar dessa “espiritualidade na carne”, evoca o “mistério do teatro” – e, assim, como *mistério*, ela preserva a experiência de se relacionar com as palavras do autor, corporificadas na sua fala em cena, sentidas como se “atravessassem” a sua carne. Por mais que ela também tenha mergulhado numa experiência distanciada, analítica, para “entender” o autor de um ponto de vista acadêmico – situando-o ideologicamente no campo do teatro francês, traçando as suas influências filosóficas e os alvos da sua retórica e, mesmo, reflexivamente, utilizando os conceitos do autor para pensar a sua própria arte –, Ana Kfourri busca *vivenciar*, em primeiro lugar, a poética de Novarina, não através de seu “cérebro inteligente<sup>115</sup>”, mas como uma atriz que se abre para o contato com estas forças que ela mesma não sabe explicar (como em vários momentos declara), que deveriam ser intuídas e

<sup>115</sup> Aqui me remeto a uma citação feita por Ana Kfourri, quando ela indicou, em entrevista, a posição intelectual de Novarina : “[...] a gente não pode esquecer que ele é francês, né? Então ele tá contra aquela coisa enrijecida da Comédie Française, daqueles atores representando, ainda com aquele conceito do mundo, da arte, da arte diferente do mundo, uma coisa muito enrijecida, que ele luta muito contra, parece que são ‘cérebros inteligentes falando com cérebros policiados’, e aí ele tem essa coisa, que é o pensamento dele, e no Manifesto, no livro Diante da Palavra, ele conceitua muito, né, trabalha muito com filosofia [...]”. Esta passagem é, ironicamente, uma forma de reflexão explicativa que tanto ela, como Novarina, tentam ultrapassar pela proposição de uma experiência artística antilogocêntrica.

sentidas – corporal e emocionalmente (se é que se poderia separar uma dimensão da outra, dentro desta experiência). A experiência forte e significativa, ligada às proposições do autor, se dá pela via artística, intuitiva, emocional, criativa e corporal de Ana Kfourri, que declara perceber, na sua pele, “sem metáfora”, como “um fato mesmo”, a tangibilidade dessa “carnagem da palavra”, dessa “matéria cantada”. Esse mistério desse corpo que se irrompe em palavras e ilumina a “alma do vazio que há nas coisas” (2005, p.56) se protege (de uma dissecação analítica ou de uma tradução empiricista) na circunscrição de sua potência poética e se expressa na experiência, tão real como inexplicável, de plenitude, pelo contato sensível da atriz com essa espiritualidade presentificada na matéria, que trespassa, arrebatada, mobiliza, sensibiliza e dança, por dentro, o corpo de Ana Kfourri. Para ela, os “afetos” que transitam na cena são tão reais como o corpo que se movimenta pelo palco e encara o público.

O “mistério do teatro”, para Ana Kfourri, abarca um sentido ainda maior, além do palco, pois ele estaria por trás de “coisas que acontecem” – aqueles acasos incriveis, sincronicidades, coincidências e encontros que, *a posteriori*, são avaliados como determinantes nos rumos de uma trajetória artística, na criação de uma obra, ou mesmo, no desenrolar de um espetáculo (tornando-o inesquecível e/ou extraordinário). O encontro com Novarina (cujas palavras, apesar de ela confessar que nunca poderia escrevê-las, são como se ela mesma as tivesse dito), de tão intenso e especial, é visto como um desses acontecimentos misteriosos que o teatro proporcionaria – e trata-se de um algo tão poderoso que, diante dele, não caberia transigir – daí o chamamento, a obsessão, a intensidade para responder a estes apelos do palco. Estar em contato com a verdade de sua arte – estado que Ana Kfourri parece estar sempre perseguindo, dentro de seu sentido de ação, de ser uma “empreiteira” – talvez seja o que faça as *coisas acontecerem*, como ela diz ao descrever a sua trajetória.

Há, ainda, o jogo e a interlocução com o público, que completam essa experiência de medo, angústia, desapego, e, ao mesmo tempo, prazer, plenitude, renascimento e mistério. Para que este jogo se estabeleça é preciso envolver profundamente as pessoas que assistem ao espetáculo. Isso é determinante para que a própria peça aconteça, pois a sua proposta se alicerça na abertura da imaginação das pessoas confrontadas com as palavras daquela figura em cena, mesmo que este convite ao espetáculo se dê pelo atordoamento, pela perplexidade – como Ana Kfourri descreve o seu primeiro impacto com o texto de Novarina. Enfrentar o desafio de uma peça tão difícil como é *O Animal do Tempo* – tanto para quem atua, como para quem assiste – faz parte do modo como Ana Kfourri se constrói como artista e aprofunda o seu amor pela arte:

Eu acho que esse tipo de espetáculo mantém o teatro vivo, né? Sai da mesmice do comercial. Acho que tem uma função muito importante na sociedade, nesse lugar. E eu sou uma pessoa que eu faço essas coisas. Eu nasci desse jeito, eu comecei assim, então não é à toa que eu acabei fazendo Novarina, né? Meu trabalho é vertical, é mais profundo, assim. Eu fico mais feliz é de saber que hoje a gente já tem maturidade, que se tem um jogo com o público.

Ana Kfoury sabe para que público fala. Apesar de dizer que “varia muito”, ela sabe que há um público específico que tem uma atenção especial dirigida para seus trabalhos. Como ela mesma confirma, seu público é restrito (“ainda não consegui abrir para um público maior”). E isso se deve, provavelmente, à própria distinção de suas propostas cênicas, contraposta à “mesmice comercial”. Ela se define (ou é assim que ela percebe que é definida) como “*cult*”, como uma diretora/atriz “experimental”, “alternativa”, voltada para um teatro “de pesquisa”, que não tem um “viés comercial”. O público que a acompanha já há alguns anos, por uma via de mão dupla, é um público que foi, com ela, construindo um olhar sobre o teatro que ela, por sua vez, vem propondo.

Assim, em certa medida, ela foi formando a sua platéia, “educando” esse público dentro de seu próprio percurso artístico. Seu trabalho como encenadora sempre esteve ligado à promoção de uma interlocução aberta com os espectadores, via debates, encontros e discussões em torno de suas montagens. Não podemos, tampouco, nos esquecer de que a atriz trabalha há anos como professora de teatro, bastante reconhecida no Rio de Janeiro. Seu envolvimento com a obra de Novarina, por exemplo, se estendeu às suas aulas, onde ela aplicou “exercícios corpóreos através dos textos do Novarina”, inventados por ela, que também contagiaram os jovens, como ela ressalta nas entrevistas. Ela, afirmativamente, se orgulha de ter apresentado Novarina para muita gente – não apenas por montar três peças a partir de seus textos, mas por promover uma série de atividades voltadas para apresentação da obra e do pensamento do autor (O festival “Novarina em Cena” foi um grande momento nesse sentido, onde o próprio artista veio se juntar a este esforço interlocutório).

*O Animal do Tempo* tinha, de certa forma, um público informado, apesar de este contingente (composto basicamente por “pessoas da área”, aqueles que “têm acompanhado a sua carreira”, acadêmicos, estudantes de teatro, profissionais das artes cênicas, artistas em geral, público “do Sesc<sup>116</sup>”) não abarcar todo o conjunto de espectadores que assistiram a peça. É importante também salientarmos que este “público informado” não necessariamente

---

<sup>116</sup> Os teatros do Sesc (Serviço Social do Comércio) são conhecidos por abrigarem montagens que estariam à margem do circuito comercial – peças experimentais, de pesquisa, de grupos amadores, regionais etc. – mas com reconhecida qualidade artística. O foco é a democratização do acesso à arte, tanto para o público, como para os artistas, para quem o Sesc oferece a pauta, os técnicos para assessorar as peças e verba (tudo isso através de editais, em grande medida). A instituição oferece também diversas oficinas voltadas para as artes cênicas. A entrada é geralmente barata e muitas peças, por conta de suas propostas artísticas, restringem o número de espectadores de cada apresentação – o que reafirma a vocação não-comercial das produções e do foco não-lucrativo do Sesc. Maiores informações podem ser acessadas pelo site: <<http://www.sescrj.org.br/data/Pages/LUMISB4107396PTBRNN.htm>>.

gostou ou “entendeu” a peça ou, ainda, foi capturado pelo jogo proposto pelo texto. E o contrário também é verdade: é possível que parte dos espectadores fora do perfil “informado” tivesse gostado e entrado no jogo de *O Animal do Tempo*.

Voltando à questão do jogo que a peça propõe com o público, Ana Kfourri percebe nele a própria possibilidade de libertação (da linguagem, do corpo, do personagem, dos sentidos) proposta por Novarina. Seria através dele que ela chegaria àquele estado de plenitude em cena, ao vencer o desafio de “ganhar o público”, ainda mais com um texto tão incomum e, mesmo, incômodo:

[o jogo com a platéia] Acho que liberta. Acho que quanto mais você aposta no jogo da palavra sendo dita ali, mais isso se faz, mais você se desprende, mais você vive aquele momento. Isso é maravilhoso! Isso não tem preço.  
[...] eu adoro o outro, dar curso, eu sou professora, eu sou diretora, sou autora, então eu lido, através da arte, com o outro o tempo inteiro. Esse jogo me interessa, mas não precisa ser um jogo fácil, não é ‘ah, entendi, vamos lá jogar...’; é a tentativa de jogar [...]. Me encanta muito. A proposta do jogo, né? E a gente fica o tempo inteiro para entender as regras do jogo! [...] Enquanto a gente tá junto ali, já é o jogo.

Ana Kfourri diz perceber totalmente quando o jogo se estabelece, mas não sabe precisar os indícios dessa adesão do público – é uma *sensação de estar junto* com as pessoas, que varia de uma peça para a outra.

Difícil falar [como se estabelece o jogo]...você vai sentindo o público junto. Na *Inquietude* você sente que você vai ganhando o jogo. Ele vai indo... de repente tá. [Em] *O Animal do Tempo*, acho que é mais a porrada mesmo. E é muito difícil, porque às vezes eu chego muito perto das pessoas, eu vejo, é difícil fazer... não sei te explicar. É uma sensação, pelos olhos, principalmente, de pegar as pessoas, a energia que fica na sala...

Essas sensações – da “energia”, de “estar junto” no jogo, de capturar o olhar do outro, para “pegar as pessoas” – estão intrinsecamente ligadas à própria *performance* da atriz em cena, ao modo como ela, na hora, percebe se as suas palavras estão “criando o espaço”, estão se “corporificando” em cena, se os sentidos estão sendo “traficados”, se os afetos estão se “presentificando” e tocando aqueles que a vêem. Todas estas sensações, imagens e estímulos fariam parte da experiência de atuar, de realizar a “captura do silêncio dos homens durante duas horas” e ter, em suas mãos, todos os “batimentos do público”, como diz Novarina em *Para Louis de Funès*. Ana Kfourri afirma que não se afeta com a “resposta” imediata do público, no sentido de atuar de forma melhor ou pior dependendo dessa “resposta” (se por acaso ele olha para o lado, boceja, sorri ou faz careta, se ele é “frio” ou “caloroso”). Entretanto, ao mesmo tempo, o espetáculo é construído, performaticamente, a partir do encontro com o público. O espetáculo, como ela mesma defende, se faz pela imaginação e sensibilidade das pessoas que estão ali, ativamente, diante do palco, encaradas pela atriz em cena.

A experiência da *performance*, não obstante, parece não se bastar àquele momento que ela acontece, à sua “duração”. Por mais estimulante, cheia de sentidos que se liberam na imaginação do público e de sensações provocadas, a peça parece que “se enriquece” na medida em que há o compartilhamento reflexivo sobre aquele acontecimento, entre as pessoas que ali se envolveram – ou seja, através da interlocução, com a verbalização da experiência. E esta prática é o que vem ajudando a atriz, há anos, a encontrar os caminhos de sua arte, de suas propostas cênicas:

Ah, isso eu acho importante fazer [o debate]. Isso é uma prática que eu venho fazendo, eu, como artista, encenadora, tal, de trocar, porque o teatro é um espaço de interlocução com o outro, né? E a experiência artística a meu ver ela é mais rica às vezes, ou pode ser mais rica, ou pode ser um outro caminho de interlocução a partir do que foi vivenciado, a partir de um bate papo, e depois de ter também o retorno do público, há outra experiência ali, né? Tá pulsando ali e eu acho bem bacana assim, eu tenho aprendido muito.[...]

E, certamente, a sua própria visão sobre o autor, sobre a peça, sobre como ela está estabelecendo o jogo com o público, como este recebe a sua proposta, é construída a partir desse retorno explícito, verbalizado, refletido, elaborado com o público:

Falam muito de mim, do corpo, que acham impressionante, e ficam ligados na coisa do texto, notaram a fala, que tem sempre muita verdade. [...]. A maneira como eu faço, isso toca as pessoas...[...].Tem gente que fica muito impressionada com *O Animal do Tempo* e que acha mais árido e mais forte, e tem gente que chega e fala mais da poesia de *A Inquietude*. As pessoas ficam nessa coisa, da linguagem,[...], dessa coisa interessante, da musicalidade do texto, desse lugar, quase todos falam isso, desse lugar em que é colocado o espectador, de que ele não tem que entender, sai dessa esfera de que tem que entender logo, né. Não que não compreenda, tem vários sentidos aflorando, mas sair dessa coisa de querer já entender, porque ele [o texto] vai dando essa possibilidade na encenação, ele vai e rompe, e as pessoas começam a curtir. Isso eles falam muito. A possibilidade que eles têm de entender e, de repente, são tocados pelo espetáculo. Mas fica misturado um pouco, entre a minha atuação e o texto, eles falam muito do texto. E a ambientação.[...] Toca as pessoas, é incrível. Os dois espetáculos, que são difíceis, né?

Este relato sobre os depoimentos dos espectadores parece reafirmar a sua maneira de interpretar a peça. Eles funcionam como uma confirmação do modo como esta atuaria na imaginação do público, como este seria impactado e entraria no jogo, entendendo que “não é para entender” e sim para se deixar tocar, ser levado por outros caminhos perceptivos que não a análise ou a decodificação de uma história. Apesar de sua aposta nesse “jogo difícil”, que é *O Animal do Tempo*, ela se surpreende com a compreensão do público em torno da proposta. Uma compreensão que não se confunde com um entendimento intelectual, distanciado, da peça (como ela mesma empreende na sua dissertação), mas que tem a ver com o testemunho de uma experiência compartilhada. A elaboração verbalizada que é encorajada nessas conversas não se volta exatamente para uma análise crítica ou um enquadramento teórico de *O Animal do Tempo*, mas sim aprofunda o seu caráter de experiência poética. Retomaremos a

este ponto – o adensamento da experiência do monólogo pelo exercício de reflexividade com o próprio público – na nossa conclusão.

## 2.7 Uma experiência poética que atravessa e impulsiona a vida

Zumthor (2007), a propósito do texto poético, comenta sobre a relação criadora e de liberdade que se estabelece na leitura da poesia entre o leitor e o texto – que pode ser estendida à relação entre o espectador e a *performance* – em que o “tecido perfurado de espaços em branco”, intervalos, “passagens de indecisão” da obra demandam, daquele que a explora, uma “sensibilidade particular e o investimento de um dinamismo pessoal” para que estas lacunas sejam, provisoriamente, fixadas ou preenchidas. Segundo o autor, é como se o texto *vibrasse*, cabendo ao leitor *estabilizá-lo*, integrando-o àquilo que é ele próprio – a sua imaginação, seu corpo. Assim, é o leitor que passaria a vibrar, “de corpo e alma”. Mas, se estas lacunas, inerentes ao texto poético, constituem um espaço de liberdade, esta, assim como os sentidos que surgem desse encontro pessoal do leitor com o texto, são transitórios e mesmo ilusórios, ficcionais, na medida em que se realizam provisoriamente, por conta da própria experiência fluida, momentânea, de atravessar um texto (ou ver uma peça).

E aqui chegamos a um ponto que em muito nos lembra a perspectiva de Novarina e de Ana Kfoury sobre a experiência artística. Zumthor, na sua argumentação sobre o texto poético (que ele entende como performático) situa a experiência da leitura – e da *performance* – como um acontecimento (e um prazer) *orgânico*, mais *físico* que intelectual, no sentido de que ela aciona uma *memória do corpo*, das sensações primeiras que conectariam o sujeito ao mundo e a ele mesmo, aos seus movimentos internos, de toda uma vida impressa indelevelmente na “consciência penumbral” daquilo que ele é, a “marca de um ser a cada instante desaperecebido, e, no entanto, sempre o mesmo”. É pelo corpo que o sentido de si e do mundo seria percebido. O mundo tal como existe fora do indivíduo seria, primordialmente, da ordem do sensível: do visível, do audível, do tangível. E o mundo que emana do texto poético seria – continuando o argumento de Zumthor – também dessa ordem. A poesia extrapolaria o discurso informativo e despertaria no leitor uma “consciência confusa” de estar no mundo. Como defende o autor, o discurso poético – aquele que a atriz e seus espectadores compartilhariam na *performance* – explora uma “semântica que abarca o mundo”, em que o corpo dá as medidas desse mundo, é seu ponto de partida e é o referente do discurso – que se faz a partir de “projeções do corpo sobre o cosmo”.

Entretanto, o corpo, aquilo que nós somos e que nos coloca em contato com o mundo, segundo Zumthor, não pode nunca ser recuperado: ele é inapreensível. E justamente dessa experiência do corpo (“penumbral”, “indomável”, “confusa”) advém o aspecto “selvagem”, de aventura, incompleto e inacabado da leitura (inclusive a da “leitura” da *performance*).

A inspiração de Zumthor vem de Merleau-Ponty, filósofo cujas idéias sobre a experiência da arte (e da vida) se conectam de modo muito significativo às perspectivas de Ana Kfourri e de Novarina. As idéias de Merleau-Ponty podem nos ajudar a adensar a nossa perspectiva em torno dos discursos de Ana Kfourri sobre a sua experiência artística. O autor não é citado pela atriz, nem mesmo por Novarina, mas acredito que seus conceitos estabelecem um campo de pensamento que parece perpassar, de forma muito esclarecedora, as idéias da atriz sobre o modo de perceber a realidade e dar sentido à arte, tanto reflexivamente, como a partir da experiência vivida, sensorial, corpórea.

Quando a atriz afirma a sua afinidade com uma perspectiva que busca na arte uma experiência do corpóreo indissociado do espiritual, da ultrapassagem da linguagem como decodificação de significados prontos para reencontrar uma dimensão de abertura para novos sentidos, para aquilo que “não é para entender”, instigando uma “confrontação comovente” (termo de Zumthor) com o objeto artístico, através de todos os “buracos do corpo”, ela aponta para um lugar da percepção que se alinha nitidamente àquele defendido pelo discurso filosófico merleau-pontyano.

A oposição, no discurso da atriz, ao “racional”, a “essas coisas meio duais” que separariam o espiritual do corpóreo, a crítica à ânsia de se querer capturar pelos significados objetivos das palavras uma determinada experiência cuja existência dar-se-ia “sem palavras”, ou além das palavras, todas estas posições encontram uma conexão estreita com a crítica do filósofo à cisão, produzida pelo racionalismo moderno, entre o corpóreo (como pura exterioridade das coisas, passível de ser decomposto em partes isoláveis) e o pensamento reflexivo (a presença da consciência a si mesma como pura interioridade, transparente em si e para si mesma, capaz de se apossar do mundo dentro de uma articulação de conceitos), como nos indica Chauí (2002, pp.158-160). A *Fenomenologia da Percepção* de Merleau-Ponty busca resgatar, justamente, um olhar sobre o mundo *antes* da instauração do projeto de posse intelectual do mundo, que teria destituído a experiência corporal como conhecimento primeiro do mundo e substituído o ver e o sentir em nome do *pensamento* de ver e sentir (CHAUÍ, 2002, p. 52). O filósofo busca, no seu pensamento em torno da experiência, afastar-se da tradição do empirismo cientificista e das filosofias da consciência (fundadas na cisão entre sujeito e objeto, que separam e opõem, cartesianamente, corpo e alma, matéria e espírito,



mundo e consciência, fato e idéia, sensível e inteligível), almejando uma “razão alargada” sobre um mundo que, para ele, é “mais velho do que a consciência e do que nós” (CHAUÍ, 2002, p.7).

O projeto de Merleau-Ponty enfatiza a busca de um saber do mundo fundado no *corpo* – um *corpo cognoscente*. Trata-se de retomar a relação viva com um mundo do qual participamos e que nos invade e nos constitui na nossa existência corpórea, inextricavelmente. O corpo é a nossa condição de existência e é o lugar do mundo que nos permite percebê-lo e pensá-lo. Ele, assim, seria a fonte primeira de sentido das coisas no mundo, que cria significações. Como nos esclarece Martini (2006, p.35-38) a propósito do pensamento de Merleau-Ponty, estas significações advêm da relação do corpo com o mundo, das atividades corporais antes de serem concebidas como um ato de pensamento. O corpo possuiria uma intencionalidade própria que não estaria na ordem da consciência e nem se mostraria transparente à consciência. Os movimentos e posturas do corpo teriam um sentido aderente que revelariam uma forma de intencionalidade do sujeito no mundo – tratar-se-ia de um fenômeno da sinergia, de um saber latente que o corpo teria de si mesmo, pré-reflexivo e prático, quando, por exemplo, há a convergência de todas as partes para um único movimento, numa mesma intencionalidade. É um corpo do “eu posso”, do “eu quero”, e não do “eu penso”, onde a expressão e o expresso são uma mesma realidade (perspectiva muito semelhante à aventada pela idéia de *fluxo*, já comentado anteriormente). Essa perspectiva defende que é graças ao corpo, na trama dos acontecimentos corporais, que todo o resto surge: o espaço, tempo, motricidade, linguagem, emoção, pensamento. É pelo corpo e no corpo que a existência é modulada em pensamento, em linguagem e em outras formas expressivas (MARTINI, 2006, p.36-37). A percepção, a experiência integral do sensível e do corporal, é a iniciação ao mundo que imprime em nós, para sempre, a nossa idéia de verdade, e que nos oferece um *logos* em estado nascente: ela é o campo fundante da racionalidade.

Essa perspectiva fenomenológica, muito brevemente descrita, nos oferece uma chave para a leitura do modo como Ana Kfoury não apenas compreende o seu trabalho, mas também, de certa forma, como ela encara a sua própria forma de ser artista. Quando ela fala de sua forma intuitiva e prática de correr atrás daquilo que “não pode não fazer”, ela está privilegiando uma determinada forma de se perceber como um sujeito que é mais *atravessado* pelos acontecimentos, pelos “mistérios”, pelos desejos, pela sensibilidade, por uma intencionalidade que a ultrapassa, do que um sujeito que se impõe, pela sua consciência, ao mundo e o domina. Todo o seu discurso sobre si, que se imbrica ao discurso sobre a sua arte, pode ser compreendido à luz das proposições de Merleau-Ponty acerca do *Ser Bruto*, do

*Espírito Selvagem e da Carne do Mundo*, que rompem com a perspectiva intelectualista-racionalista – que separaria sujeito e objeto, instituindo um eu desencarnado; que cercaria o real, se distanciaria do mundo e se destacaria de seus acontecimentos.

Ao falar de sua trajetória, contando como as coisas foram acontecendo, Ana Kfourri defende uma perspectiva que denota um estar-no-mundo, uma participação fluida nas coisas, como um modo de ser e criar dentro do fluxo dos acontecimentos. No relato de suas experiências, ao falar de sua intensidade e verticalidade, é como se ela, ao mesmo tempo, se deixasse levar por esse fluxo dos acontecimentos e participasse ativamente desses mesmos acontecimentos, moldando-os “intuitivamente” à sua maneira. Nesse sentido ela parece encarnar, justamente, a experiência que Merleau-Ponty define, em *O olho e o espírito*, como “atividade-passividade indiscerníveis”.

Nos processos de criação – que pontuam a trajetória de Ana Kfourri como artista – o que se busca, segundo Merleau-Ponty, é revelar faces do Ser. Participamos deste Ser e temos a experiência do Ser Bruto ao criarmos. O Ser Bruto (CHAUÍ, 2002, p.153), como ele conceitua, é o ser de indivisão, onde sujeito e objeto, corpo e alma, consciência e mundo, percepção e pensamento não passaram por nenhum processo de separação. O Ser Bruto, integral, traz em si “pura diferença interna” em que o sensível, a linguagem e o inteligível são dimensões simultâneas e entrecruzadas. É o Ser Bruto que sustenta a positividade de algo que se torna visível, dizível, pensável. Não obstante, estas positivities são internamente estruturadas pelo seu avesso: é o invisível que revela o que nos é visível, o indizível que sustenta o dizível, o impensável que sustenta por dentro o pensável. Como explica Chauí (2002, p.154), o Ser Bruto, “um sistema de equivalências diferenciado e diferenciador pelo qual há mundo”, fornece o fundo do qual e no qual a criação emerge. Na criação, o Ser emerge num momento instituinte, quando, por exemplo, o ser do visível vem à visibilidade pelo trabalho do pintor. Esta criação, composta por uma “realidade instituída” e por uma essência secreta que a sustentaria por dentro, é uma realização que abriria uma via de acesso para a experiência do Ser. Assim, é pelo Ser Bruto que somos dados ao ser e, ao mesmo tempo, é por nós que ele se manifesta, como no instante da criação. A partir desse conceito de Ser Bruto, que seria a dimensão original das coisas, podemos pensar a trajetória de Ana Kfourri como um fluxo de criações em aberto, através do qual se estabelece um tatear sobre algo que está latente no Ser, em pregnância, no limite entre o visível e o invisível, se oferecendo à percepção, mas que só se revela quando o Ser se fala nela – algo próximo ao que ela chama de “intuição”, ao deixar “a coisa entrar” para que ela crie.

O Espírito Selvagem (CHAUÍ, 2002, p.152) seria justamente essa força que faz revolver o Ser; ele é o espírito de *práxis*, é a ação impelida pelo *querer* e *poder* – uma noção surpreendentemente próxima ao que Ana Kfoury descreve como seu espírito prático, acionado pelo “chamamento”, por uma forte dimensão do querer (daquilo que ela “não pode não fazer”) e não do saber (as coisas não são planejadas conscientemente, como ela afirma, ela apenas *faz*). A ação do Espírito Selvagem seria a própria experiência criadora, impulsionada por lacunas a serem preenchidas. O vazio ou o indeterminado é sentido pelo sujeito como *intenção de significar alguma coisa*. E no caminho de preencher esse vazio, ele dá expressão àquilo que nunca havia sido expresso. O sentimento de falta aliado à força do querer-poder promove a experiência ativa de busca de significação, para determinar o indeterminado. O criador realiza um trabalho em que ele exprime o “co-pertencimento de uma intenção e de um gesto inseparáveis” e de um sujeito que só se faz como tal “porque sai de si para expor sua interioridade prática como obra”<sup>117</sup>. O Ser e o sujeito criador se imbricam, compartilhando de uma mesma tessitura da existência que se expressa através do corpo, por dentro e por fora, entrelaçados por esse Espírito Selvagem. Assim, a criação faz vir ao Ser aquilo que sem ela, sem a obra, não teríamos como experimentar.

Enredados um no outro, Espírito Selvagem e Ser Bruto são como “a polpa carnal do mundo”<sup>118</sup>), a carne de nosso corpo e carne das coisas que se comunicam na medida em que participam da mesma Carne. A “Carne do Mundo” seria um pleno poroso, oco, no qual um positivo contém nele mesmo o negativo que aspira por ser; é o entrecruzamento do visível e do invisível, do dizível e do indizível, do pensável e do impensável, cuja diferenciação, comunicação e reversibilidade se fazem por si mesmas. Trata-se da presença que traz nela mesma uma ausência, que está sempre em busca de seu preenchimento e a cada vez que há esse preenchimento, esta mesma plenitude remete a um vazio, sem o qual não poderia vir a ser. O conceito de “carne”, que se define por um vazio que contém em si, pela dinâmica de ausências e presenças, do negativo e do positivo que se intercomunicam produzindo o “estofado do mundo”, nos remete inevitavelmente ao vocabulário de Novarina, encampado fortemente por Ana Kfoury, que também traz a idéia de carne e de vazio no centro de sua obra. Em Novarina, a carne liga-se à corporeidade, às intensidades viscerais e à substância que se transmutaria em cena em palavras e luminosidade. Mas também se refere a uma substância da qual o homem e o mundo são feitos, que cabe ao ator furar com as suas palavras – ou seja,

---

<sup>117</sup> Ibidem, p.153.

<sup>118</sup> Ibid., pp.155-156.

cavar no mundo a própria criação, para revelar o ser e “praticar a infância de tudo” (tocando, talvez, a dimensão original do Ser Bruto de Merleau-Ponty, onde as coisas são em potência). O vazio em Novarina – também inerente às coisas (à carne, ao corpo, às palavras) que trazem em si seu negativo e que ao surgirem retiram-se de si mesmas – evoca o mistério da existência e flerta com dimensões metafísicas da experiência; ele aponta para o poder de criação, destruição e recriação que há na arte e, assim como na “Carne do Mundo”, o vazio ensaja o vir a ser e a recriação contínua do mundo.

As correlações entre os conceitos são inúmeras e, por mais sumária que tenha sido essa remissão ao pensamento de Merleau-Ponty, o diálogo tão estreito entre as proposições do filósofo e as perspectivas artísticas e existenciais de Ana Kfoury (e secundariamente de Novarina) adensa nosso olhar sobre a experiência e o ponto de vista individual da atriz. Retomando o seu comentário sobre a recepção, sobre o entendimento que o público expressa da experiência além das palavras (que seria mais perceptual que racionalizante, no sentido que Merleau-Ponty defende sobre a experiência primeira do corporal) e do jogo que se estabelece no texto de Novarina, a atriz parece alcançar o que ela chama de uma cena voltada para a produção de “sentidos móveis e momentâneos” que explorariam novos lugares e novas formas de estar no teatro. Se o vazio de Novarina a fascina, é porque ele instiga essa tensão entre o conhecido e o desconhecido que potencializaria, multiplicaria e redimensionaria os sentidos. A relação que ela busca desenvolver com o público é de co-participação no espetáculo, na medida em que suas peças são “furadas”, porosas, provocando no espectador uma ação criadora, através de sua imaginação, para que a obra se faça e refaça nas suas muitas leituras – e experiências – possíveis.

As suas peças – e *O Animal do Tempo* é um exemplo direto disso – flertam com o dado de mistério da existência, que é muito bem expresso na própria noção de experiência de Merleau-Ponty, ao dizer que esta é exatamente uma “iniciação aos mistérios do mundo” (CHAUÍ, 2002, p.161). A experiência da percepção nos põe diante do caráter enigmático do mundo. Não obstante, este lado inapreensível da experiência (e aqui me refiro à peça como experiência tanto de quem atua como de quem assiste) não se confunde com a nulidade da experiência, pois esta se sustenta no que Zumthor (2007, p.78) chama de saber *antepredicativo*, se remetendo ao conceito de Merleau-Ponty. Este saber, que está na base do fato poético, segundo Zumthor, se refere à percepção da experiência originária, da apreensão de um sentido do mundo fenomenal imanente do sensível, aquele saber impresso no corpo que possibilitaria o nascimento de todas as outras formas de saber. E este saber originário, antepredicativo, que antecederia outras experiências e as torna possíveis (MARTINI, 2006,

p.43) se desenvolve no curso da existência de um ser humano e produz uma acumulação memorial, de origem corporal, da ordem das sensações, engendrando um conhecimento *virtual* (DUFRENNE, 1987, apud ZUMTHOR, 2007, p.82) do mundo. Este virtual, fundado sobre esta acumulação de lembranças do corpo, é definido como um “imaginário imanente”. É uma forma de “rápida percepção”, que me faz pressentir algo sobre o que percebo – assim, o que eu percebo (as imagens que vejo sobre o palco, as imagens que se formam na minha mente a partir das palavras da figura de *O Animal do Tempo*, por exemplo) recebe desse conhecimento virtual um peso complementar. Esse pressentir, que advém de alguma coisa inscrita na minha memória corporal, acompanha meu processo perceptivo, mas, ao mesmo tempo, eu não o percebo. O virtual “frequenta” o real, segundo Zumthor, como uma possibilidade imaginativa, que não se circunscreve à experiência artística e/ou poética, mas que está em toda experiência com o mundo.

A *performance*, assim, trabalha diretamente com esta potência do conhecimento virtual, dessa memória sensorial, instigando evocações sobre o que se vê parcialmente em cena (como pequenos enigmas a serem enfrentados). Ela explora essa dimensão do pressentir com a qual o espectador deve envolver o que vê em cena, acrescentando sentidos móveis e momentâneos àquilo com o qual se entra em contato pela percepção, gerando imagens mentais e sensações difusas, fragmentárias, fluidas, que se associam à *performance*. Esta experiência, como, no caso, a da peça, forja-se através de operações pessoais, cujas regras se fundamentam “num sedimento de experiências mal comunicáveis como tal, inexplicáveis, injustificáveis, aprisionadas nos limites de um indivíduo vivo”, como nos aponta Zumthor (2007, p.105). Assim, nos momentos de interlocução após a peça, é difícil falar sobre o que aconteceu, embora muito se tenha passado nos limites da experiência íntima e silenciosa de cada um.

E é aqui, nesse ponto, que retomo as minhas impressões como espectadora dessa platéia participativa, já mencionadas no início desse capítulo. Após percorrer algumas idéias de Novarina, correlacionar as suas teorias sobre o ator (e sobre a vida, a morte, o corpo, a palavra e o vazio) com a construção do “João” de *O Animal do Tempo* e como Ana Kfoury dialoga com o autor, em vários níveis, para penetrarmos na sua experiência de fazer o monólogo, me reencontro com ela a partir do meu desconcerto com a peça, e, sobretudo com a forma como as pessoas a sentiram, foram impactadas ou, ainda, ficaram sem palavras diante daquilo que não era para se entender e sim se entregar.

Meu caminho de envolvimento sensível com a peça passou pela busca de uma compreensão do que, discursivamente, estava se desdobrando diante de mim, em cena, para

que assim eu pudesse alargar a minha experiência sobre a peça, saindo do impacto do atordoamento (que estaria no nível da percepção pré-reflexiva ou do saber antepredicativo, para usar o vocabulário fenomenológico) que me refratava primeiramente e redesenhar o meu campo de percepção sobre a peça, penetrando na poesia de Novarina e revendo, com olhos (e todo o corpo) mais experientes a beleza expressiva da cena atravessada pela voz e corpo de Ana Kfourri. Assim, como já comentado, a experiência da peça, que reivindica para si uma percepção alargada (selvagem) que não se aprisione (ou se evada) pelo impulso racional-intelectualista, de fato, se dá pela conjunção imprecisa e imprevisível de diversas formas, pessoais e ambíguas, de “sentir” e “dar sentido”, numa rica relação não apenas com a expressão artística aqui-e-agora, mas com a própria existência. E é certo que todas estas formas de se relacionar com a experiência artística, por mais conceitualmente antagônicas que possam ser, se atravessam indistintamente no fluxo indomável da própria experiência. Não obstante, a desconstrução do que seria um entendimento racional da peça e a reafirmação, da atriz, em torno de um entendimento intuitivo da obra – que se faz como numa dança com o misterioso, que passa pelo corpo, pela imaginação, pela experiência intensa e espiritual, sobre a qual não se deve querer entender ou capturar os sentidos, e sim mergulhar em seus vazios para deles fazer emergir novos sentidos – é a defesa de uma experiência “selvagem”, de uma percepção amplificada, integral, que abarcaria todas as formas de sentir e dar sentido ao mundo, contidas nas dobras do Ser Bruto descrito por Merleau-Ponty, que contém todas as filosofias (mesmo aquelas que ataca) na sua inerência, vistas como interrogações do mundo que revelam faces do Ser e que são expressões do mesmo. Esta perspectiva busca, no limite, ampliar as esferas da razão, que incluam o corpo, a imaginação, o enigma, o insólito. Assim, o caminho da perplexidade, que tanto impactou Ana Kfourri, é a entrada em um “mundo interminável” – invocado pelo seu (não) personagem “João” –, que se situa no campo de uma “expressão infundável” que se abre, a cada momento, para ter seus sentidos transformados, para ir além de si mesmo.

Esse encontro com o mistério, pelo estranhamento, pelo pasmo e pelo tatear daquilo que pode aflorar da experiência (que é o exercício da intuição) é também, como já dissemos, um exercício de desapego e uma entrega ao mundo e ao fluxo dos acontecimentos, que também passam por ela. Nessa confluência misteriosa entre as coisas, muitas dimensões de sua experiência se interpenetram, como ela nos descreve e/ou podemos relacionar a partir de suas falas: o seu modo de ser atriz se confunde com o que Novarina propõe para o ator; o que ele diz sobre o ser humano e o vazio em *O Animal do Tempo* (e nos outros textos) se mistura à forma como ela percebe a sua trajetória artística e vem desenvolvendo a sua própria

concepção de teatro; a forma como ela trabalha metodologicamente com a criação de *O Animal do Tempo* é inspirada no próprio texto, no seu metadiscorso sobre o ator (que se confunde com o próprio personagem que se constrói e desconstrói em cena). Há, assim, uma compreensão – ou vive-se uma experiência – integral sobre o exercício de criar, atuar, trabalhar, se afetar e se envolver com as coisas que a fazem ser artista, no palco e na vida.

Ao retornar ao palco como atriz, Ana Kfoury busca aprofundar, através de seu trabalho, os sentidos propostos pelo dramaturgo, que se confundem com uma forma particular dela própria construir a sua arte. Ser uma atriz pelo texto de Novarina é encontrar o texto no seu corpo, na sua voz – e na sua desapareição. E para trilhar este caminho, ela afirma a importância de ser dirigida, de se colocar completamente no lugar “vulnerável” do ator, objeto do olhar do outro: tanto de um diretor, que a leva para lugares que ela sozinha não chegaria, quanto do público, que a inquirir no teatro. Trata-se também de se colocar num lugar em que ela se “despossua”, se “suicide”, saia da familiar situação de comando, para *mergulhar na sua solidão*, estado tão precioso para ela, onde ao mesmo tempo em que ela se reencontra, ela se deixa “vazar”, ser “atravessada”, ultrapassar-se pela arte. Caminho que o próprio dramaturgo aponta: o ator deve desaparecer para encontrar a sua luminescência, deve transcender a carne para revelar o seu vazio.

Sobre este aspecto solitário da criação (que encontra no monólogo uma expressão aparentemente óbvia, mas que é mais profunda que o mero fato de se tratar de uma atriz sozinha em cena), ela se remete ao próprio texto de Novarina – que explora a solidão inescapável da condição humana e da própria arte do ator – e relaciona esta condição ao seu modo de ser “cheio de si”.

O Novarina fala uma frase muito bonita, que é: ‘nunca dance sozinho, dance com a sua solidão’. E eu acho que o meu trabalho de atriz também sempre foi por esse viés não psicológico, por isso eu sempre escrevi o roteiro e nunca tinha essa coisa muito de diálogo. Até tinha contracenação, com parceiro, mas nunca tive esse desejo, nunca fui uma atriz, ‘Ah, agora quero grandes textos, quero contracenar’. Por isso é que eu falo, às vezes eu só sou uma atriz específica mesmo... porque eu gosto de ficar só. Eu fico muito bem só, eu fico cheia de mim. Nossa, é muito Deus, muita coisa para dar conta de mim. Então eu não tenho essa coisa... eu me sinto bem no palco sozinho. Então [...] isso é particularidade só, não é nem uma qualidade. Nada. É uma característica talvez minha. Não é a toa que eu me tornei também diretora, e o diretor trabalha muito sozinho, ele está muito só. [...] a minha formação [em dança contemporânea] já é ... eu já entrei assim. Eu tenho um entendimento desse não-psicológico, desse tipo de trabalho muito natural, ele vem da minha formação. Então tem isso do monólogo também, talvez fosse mais difícil eu fazer uma peça com alguém.

Ela situa este “estar só” como artista como um atributo da própria natureza de seu trabalho: como diretora, como dançarina contemporânea, e mesmo como encenadora, na medida em que seus trabalhos, mesmo em grupo, já apontavam para a construção de uma cena não-dialógica, onde os sujeitos se apresentavam mais solitariamente do que em situações de

contracenação (como em *Blasfêmeas*, no início de sua carreira como encenadora, onde três mulheres atuavam em grande parte sozinhas, como em monólogos justapostos, e em *Esfíncter*, onde os três atores faziam três pessoas que poderiam, de certa forma, estar sozinhas). Não obstante, ela, mais uma vez, faz questão de acentuar o caráter não proposital ou consciente dessas criações. Trata-se-ia, sobretudo, de uma assertividade, de uma ação certa sobre o que ela “não podia não fazer”, sem planos pré-definidos, sem julgamentos, sem repressões nem concessões: ela sempre fez o que vivamente tinha que fazer, como pura expressão de si pela arte, como sugerem as suas falas. Assim, na solidão compartilhada em cena, ela encontra a plenitude de estar no palco, de “desaparecer” e se reganhar no fluxo da *performance* que a trespassa, de se dividir “ao infinito” – segundo Novarina, “nós habitamos uma multidão de corpos” (2005, p.52) – ou de se tornar outra no interior de si mesma, cindindo-se e diferenciando-se por dentro, à partir da noção merleau-pontyana “fissão do ser”, que define o âmago da experiência<sup>119</sup> – seja como for, sobre o palco, a atriz se lança ao desafio de ultrapassar a si mesma, abrindo-se ao imprevisível e ao “impalpável” da experiência da *performance*.

---

<sup>119</sup> Segundo Chauí (2002, p.163), Merleau-Ponty define a experiência como “fissão do ser” em analogia com a física nuclear, que decifra a origem do universo pela explosão da massa em energia. O ponto a ser destacado é que as novas partículas produzidas são de mesma espécie das que as produziram, de tal maneira que o próprio Ser divide-se por dentro sem se separar de si mesmo, diferencia-se de si mesmo permanecendo em si mesmo como diferença de si a si. Analogicamente, a experiência seria “cisão que não separa”. Ela seria “o ponto máximo de proximidade e de distância, de inerência e diferenciação, de unidade e pluralidade em que o Mesmo se faz Outro no interior de si mesmo”.



### 3 A EXPERIÊNCIA DE CLARICE NISKIER EM A *ALMA IMORAL*

#### 3.1 Um fenômeno dos palcos: a sinceridade espetacular de Clarice Niskier

O monólogo *A Alma Imoral* é descrito por muitos críticos e analistas como um “fenômeno”. Concebido e encenado pela atriz Clarice Niskier a partir do livro homônimo escrito pelo rabino Nilton Bonder, *A Alma Imoral* contabiliza perto de 100 mil espectadores em três anos e meio em cartaz. A trajetória da peça começa em meados de 2006, quando estreou tímida e despretensiosamente na Sala Multiuso do Sesc Copacabana, para uma platéia de cerca de 50 pessoas. Com a boa repercussão, passou a ocupar, por mais de um ano, o Teatro Leblon, um dos mais caros e prestigiados teatro do Rio de Janeiro. Circulou por todo Brasil, em curtas temporadas, marcando presença em importantes festivais, até ir para São Paulo, ocupando a Sala Eva Hertz, em plena Avenida Paulista, onde já está há 2 anos. Além do inegável sucesso de público, a peça foi indicada a vários prêmios da crítica especializada, como o Prêmio Shell 2007 de Melhor Atriz, conquistado em 2007.

Todavia, o termo “fenômeno” para qualificar a peça não se deve apenas à sua longevidade, ao seu sucesso comercial, aos elogios do público e dos especialistas. *A Alma Imoral* parece ser vista como um *fenômeno* por se tratar de uma peça arriscada, baseada em características, à primeira vista, consideradas problemáticas, tanto no que se refere à atração do público, como à aceitação da crítica. Em primeiro lugar, trata-se de um monólogo – o que já faria muita gente desconfiar da qualidade da peça – encabeçado por uma atriz que, apesar de reconhecida no meio teatral, não é uma estrela conhecida do grande público; a peça, como a própria protagonista (e dramaturga) adverte em cena, não possui ação dramática e gira em torno da exposição de conhecimentos religiosos e do relato de parábolas bíblicas e histórias da tradição judaica, pontuadas de reflexões, às vezes densas, sobre moralidade e imoralidade; a encenação é extremamente simples, sem cenários, com uma iluminação sem grandes efeitos e um figurino elementar que reafirma a sobriedade desse monólogo. Quem poderia apostar que este projeto, baseado em tais elementos, poderia se tornar sinônimo de casa lotada por onde passou?

Diante dessa aparente contradição, muito tem se especulado. Entretanto, o que surge como a grande qualidade da peça, a partir da maioria das críticas<sup>120</sup>, é o seu poder de tocar as pessoas intimamente, envolvendo o espectador de modo cúmplice no mesmo caminho pessoal que a atriz, em cena, relata e, ativamente, trilha ao realizar a peça. E, ainda, seria a excepcionalidade do trabalho de Clarice Niskier tanto como adaptadora da obra de Bonder (um texto de não-ficção) e, sobretudo, como *porta-voz* em cena daquelas palavras (mais até do que como “atriz” ou “intérprete”, como veremos), que coloca *A Alma Imoral* como “um mistério abençoado pelos deuses do teatro<sup>121</sup>” e Clarice Niskier como a “Estrela da temporada<sup>122</sup>”.

Assim, o que teria garantido o sucesso da peça seria, em primeiro lugar, a relação corajosamente *pessoal e verdadeira* da atriz com as idéias e os questionamentos que a cena traz e o modo como ela ternamente *abraçaria* o público com esta *sinceridade*. Haveria, no olhar da atriz, um traço de fraternidade e, sobretudo, de *compaixão* por todos ali e, de forma mais expressiva, por toda humanidade a que o texto se refere. Clarice Niskier fica a maior parte da peça nua e esta mesma nudez em cena surge (a partir do próprio texto do espetáculo e das falas dos comentaristas) como um índice dessa autoexposição vulnerável, sem falseamento e que coloca em suspeição a própria ideia de fantasia e de artifício cênico, presentes em qualquer espetáculo teatral. Nua, a atriz compartilha com o público reflexões e conceitos que estão no *seu coração*<sup>123</sup>. A nudez – cujo significado ao mesmo tempo moral e expressivo é problematizado pela atriz logo no início da peça – em conjunto com o seu olhar piedoso para a plateia exortam, sub-repticiamente, a necessária reciprocidade do sentimento de compaixão pela sua figura ali em cena, que, diante de nós, se entrega<sup>124</sup>.

Esta relação, que os críticos e mesmo espectadores apontam, entre o sucesso da peça e o estabelecimento de um laço afetivo com o público através da (suposta) exposição da intimidade da atriz, da (suposta) entrega sincera de si, não é por acaso. *A Alma Imoral* é um

<sup>120</sup> Estas primeiras reflexões sobre a peça se baseiam na análise de cerca de 43 textos sobre a peça, entre críticas, reportagens e entrevistas publicadas nos mais importantes jornais e revistas do eixo Rio-São Paulo, além de depoimentos em sites e blogs, de especialistas em teatro e de espectadores da peça.

<sup>121</sup> Expressão usada pelo crítico Dirceu Alves Jr, em artigo da IstoÉGente de 07/05/2007.

<sup>122</sup> Título dado à reportagem de primeira página do Segundo Caderno de O Globo de 13/03/2007.

<sup>123</sup> Na reportagem de O Globo de 13/03/2007, ela declara: “Eu fiquei quase dois anos estudando o livro do Bonder. Tenho o livro realmente muito bem internalizado. Dizem que decorar é exatamente falar ‘de coração’. O texto está no meu coração.”

<sup>124</sup> Nos comentários que pesquisei sobre a peça, é frequente a referência ao olhar da atriz. Na resenha *Uma entrega de corpo e alma*, Fernando de Albuquerque (<http://www.revistaogrito.com/page/2008/01/a-alma-imoral/>) define o seu olhar a partir de seu “sorriso suavemente triste”. A tristeza suave do sorriso, ao encarar seu público, reforça essa impressão de compaixão, cujo sentido mais poderoso depreendemos do próprio texto da peça.

monólogo que explicitamente busca promover, por diversos procedimentos cênicos, este caráter de proximidade, cumplicidade e pessoalidade entre quem está no palco e quem está na platéia. Clarice Niskier introduz a peça nessa chave, buscando estabelecer uma espécie de pacto “não-ficcional” ou “não-teatral” com os espectadores. Mas, mesmo que ela fale um texto estudado, decorado e teatralizado, dramatize alguns fragmentos das histórias que conta e em certos momentos realize movimentos de forte apelo plástico, tudo isso se dá dentro de uma narrativa em que a protagonista – ou o enunciador – não seria uma personagem teatral, nem uma figura, e *sim a própria atriz*. Esta concepção – de que quem está ali falando *é ela mesma* – é defendida tanto pela própria Clarice, como por grande parte de seus comentaristas. Em entrevista para a revista eletrônica de teatro Scene4, ao responder a pergunta “De que é feita a sua peça *A Alma Imoral?*”, a atriz responde:

Minha peça é feita de muito sentimento. De entendimento, de vontade de falar com o outro a partir de um ponto muito sincero em mim, tanto que a peça não tem personagem, sou eu mesma em cena.<sup>125</sup>

Barbara Heliadora, em sua elogiosa crítica sobre a peça, publicada em 27 de julho de 2006, afirma que se trata de uma “apresentação que não chega bem a ser um espetáculo teatral” e que poderia ser chamada de “Confissões de uma judia budista”. Para a comentarista, é difícil falar de “A Alma Imoral” “como se fala de um texto escrito para o teatro”, pois ali o público, mais do que assistir a um espetáculo, seria convidado a refletir sobre as *reflexões de Clarice* em torno das idéias de Bonder.

Assim, fica claro, a partir da resenha da mais famosa crítica de teatro do Brasil, o estranhamento que a peça enseja, na medida em que possuiria reconhecidas qualidades artísticas, *como uma peça de teatro*, inclusive uma incontestável capacidade de emocionar e atrair a platéia, e paradoxalmente não seria uma peça teatral *stricto sensu*, na medida em que ali, não se reconheceria uma *construção cênica*, fictícia, dramática, num sentido tradicional. A crítica ainda evoca a idéia de “confissão”, uma categoria discursiva ligada à revelação de uma verdade subjetiva – que pode libertar aquele que confessa e ao mesmo tempo fragilizá-lo profundamente, se a confissão não for feita dentro de uma relação de extrema confiança com aquele a quem se confessa (no caso, o público). Segundo Foucault (1994, p.695), para o senso comum, a confissão, seria a melhor prova, a mais confiável, o signo mais certo da revelação da verdade, na medida em que é o próprio sujeito que confirma/confessa seu crime, seu erro ou desejo. De um modo geral, a confissão consistiria em um discurso do sujeito sobre

---

<sup>125</sup> Entrevista concedida a Andrea Carvalho, publicada em 2006 no site da revista eletrônica de teatro Scene4 (<http://www.archives.scene4.com/>, para acessar a revista e <<http://www.scene4.com/archivesqv6/sep-2006/html/carvalho-portsep06.html>>, para acessar a entrevista).

ele mesmo, em uma situação de poder onde ele seria dominado, constrangido, e, através da confissão, ele modificaria sua posição<sup>126</sup>. Ao se “confessar” à plateia, mesmo que através de um tom leve, descontraído e autoirônico (ou talvez justamente por isso, dado a real distância entre ela e os espectadores, desconhecidos que ali se encontram), a atriz reforça uma espécie de compromisso com o público: ela deposita nele um voto de confiança, que, em geral, parece aceitá-lo, sensibilizando-se em relação a esta entrega da atriz. Aqui, claramente, a idéia de *confissão* se afina ao ato de desnudamento e ao seu olhar compassivo, pontos nos quais nos deteremos mais adiante.

A revista Bravo, em edição de março de 2008, por ocasião do início de sua temporada em São Paulo, é ainda mais explícita sobre o caráter *não-teatral* (ou *não-ficcional*) do monólogo e a relação “espontânea” de Clarice com o público:

Preste atenção: Na ausência de representação. A interação de Clarice com a platéia é permanente e fluida. Servindo-se de idéias, humor sutil e delicadeza, a atriz prende a platéia sem fazer o menor esforço. (Revista Bravo, coluna “Melhores espetáculos da seleção da Bravo”, p.88)

A “ausência de representação”, relacionada à capacidade da atriz em interagir com a platéia de forma fluida, constante, sem esforço, nos remete à própria noção de *performance* como uma arte que visa se conectar ao que seria o próprio movimento da vida ou da “experiência da vida em processo”<sup>127</sup> – livre, espontâneo, contínuo, integral, imediato. Como vimos, o conceito de *performance* é múltiplo, ambíguo e alimenta uma série de paradoxos. Um deles diz respeito ao seu próprio estatuto como arte, na medida em que, em grande parte, ela se constitui através de um discurso de negação da arte, ou pelo menos, de um de seus pressupostos centrais: o seu caráter artificial e representativo.

Não pretendo aqui impor qualquer definição *a priori* do que seria arte, nem do que seria teatro, na medida em que se trata de categorias que se fazem e refazem dinamicamente segundo determinados contextos sociais, culturais, institucionais e históricos. Podemos dizer, inclusive, que a arte e o teatro, a partir de um discurso hegemônico ocidental, se fazem em grande medida como metadiscursos reflexivos sobre o seu próprio estatuto, objeto de disputas e transgressões (como é o caso da arte da *performance*). Definir o que é arte, ou teatro, mesmo no contexto específico em que nossa peça acontece, talvez seja um atentado a essa própria dinâmica de realizações que torna tais manifestações possíveis. E, ainda, seria um tipo

---

<sup>126</sup> Ibidem, p.809.

<sup>127</sup> Ver seção a 1.3-Guia para uma primeira abordagem: a fluida referência da “arte da *performance*”, do Capítulo 1.

de positivismo primário cuja crítica tem, ao longo do século XX, pavimentado o caminho da sociologia e da antropologia como disciplinas consolidadas, tal como conhecemos hoje.

Não obstante, para analisarmos mais de perto as controvérsias em torno de *A Alma Imoral*, tomo como referência alguns traços do discurso hegemônico ocidental<sup>128</sup> sobre a arte/teatro que nos indicam elementos fundamentais para a delimitação (ainda que problemática) de tais categorias nativas. Assim, podemos dizer que, dentro de um consenso nativo em torno da arte e do teatro (a partir dos quais são construídos, inclusive, os parâmetros de avaliação em torno das obras/*performances*, de que a crítica e o próprio público se orienta), um espetáculo teatral é necessariamente uma *criação*, uma *construção*, um *produto*, fruto do trabalho e do esforço intelectual e físico (e, ainda, emocional) de seus realizadores.

Em outras palavras, uma peça não poderia ser – como poderiam insinuar os comentários apresentados – uma ação improvisada, que surge no calor do momento, de uma pessoa (mesmo que ela esteja em cima de um palco e com uma maquiagem e indumentárias “teatrais”) que nos fala, em nome próprio, como um grupo de amigos falaria em uma mesa de bar ou como alunos e professores se comunicariam em uma sala de aula – ou seja, como se é na vida<sup>129</sup>. E, como produto de um trabalho que visa ser apreciado de alguma forma, toda peça – e todas as obras de arte, convencionadas como tal, mesmo aquelas feitas a partir do vazio para um suposto vazio reflexivo (uma das interpretações da “Bienal do Vazio” de São Paulo, de 2008) ou que se manifestam em lugares propositalmente escondidos dos olhares do público (como as intervenções do grafiteiro Zezão Underground, cuja obra é produzida e exposta nos subterrâneos de águas pluviais de São Paulo, por exemplo) – tem uma *intencionalidade*, ela é concebida *para* exercer efeitos sobre a realidade (desde as produções consideradas “engajadas”, até aquelas consideradas mais “puras”, dentro do discurso da “arte pela arte”; desde as mais interativas às mais herméticas e que não são dadas à fruição imediata pelo grande público), incluída aí, especialmente, a nossa realidade psíquica, simbólica, moral.

<sup>128</sup> Como nos lembra Alves (2008, p. 322), as definições do que é artístico (ou, para o nosso caso específico, do que é teatro) não só determinam que algo possa ser um objeto artístico (ou uma peça teatral) do ponto de vista da teoria sobre arte (e teatro), mas também determinam “para aqueles que tomam os críticos como referências para o que é ou não arte [e teatro]”. Obviamente, isto não quer dizer que haja um “consenso, mas que há um conjunto de especialistas, reconhecidos como tal, que projetam para o conjunto da sociedade uma determinada compreensão do que é artístico e do que não é através da sua atuação como críticos, professores, curadores, etc. e isso, inclusive, é um fenômeno social significativo de ser estudado, como qualquer outro.”

<sup>129</sup> Mesmo que “na vida” realizemos os mais diversos tipos de “representações cotidianas” ou ajamos seguindo uma série de convenções, protocolos e ritualizações que minariam, segundo importantes teorizações, inclusive, dentro do sendo comum, a nossa “pura” espontaneidade. Não obstante, se as interações sociais são, em grande medida, realizadas através das chamadas máscaras e papéis sociais (que passam a ser “naturalizados”) e se dão a partir de estruturas pré-determinadas de ação, a vida que se representa no palco é, em cada ação, palavra, gesto, olhar, lágrima ou gargalhada, explicitamente pré-fixada – inclusive em sua duração – e passível de ser reapresentada fielmente em todos os seus detalhes.

Seguindo esta lógica, a ideia de espontaneidade como uma ação sem intenção prévia, sem antecipação, por parte de seu produtor, de seus efeitos sobre aqueles que a percebem e se afetam por ela, sem uma antevisão do que se desejaria provocar no público, torna-se no mínimo contraditória (senão, inadequada) para definir a ação do artista ao conceber e produzir a sua obra. Uma peça de teatro, como um trabalho artístico, sempre traz em si aspectos de representação – mesmo se considerarmos as *performances* mais livres, mais espontâneas, mais imprevisíveis, mais abstratas. Ela, como criação, estabelece, mesmo que indiretamente, uma relação mimética, metafórica e/ou metonímica com algo que já existe, algo estruturado por uma linguagem. Como nos lembra Connor (1996, p.115), a respeito da perspectiva de Derrida sobre o teatro, “por mais intensamente espontâneo e não pré-condicionado que pareça, todo ato de teatro sempre deve envolver, em alguma medida, a representação e a repetição, pelo próprio fato de ser teatro”. Segundo Derrida (apud CONNOR, p. 116), a partir de suas reflexões sobre *O Teatro da Crueldade* de Artaud, “ao procurarmos voltar à essência primitiva do teatro, sempre vamos deparar com o fato da diferença, com a realidade de que o teatro é uma derivação, uma representação, uma ficção”. Uma apresentação é sempre forjada a partir de elementos preexistentes (coisas, pessoas, idéias, palavras etc.) que se ressignificam artisticamente através da encenação e da atuação dos atores/performers – ou, mais amplamente, do encontro entre a perspectiva daqueles que assistem e apreciam a peça (ou a obra de arte) e as perspectivas dos produtores (atores, artistas, diretores, curadores, etc.) da obra. A peça teatral cria correlações significativas entre o que se apresenta no palco e o mundo, entre aquele que a produz e aquele que a percebe enquanto arte, a partir de uma série de convenções ou de uma tradição (mesmo que muito questionada dentro do próprio mundo artístico que a engloba).

A partir dessas observações, gostaria de trazer para a análise a questão da *espontaneidade* da atriz em cena, associada à *sinceridade*, à presença e aos *sentimentos verdadeiros* da atriz, que definiriam a qualidade da peça, como já mencionamos, tão recorrentes nos comentários sobre o espetáculo. Segundo Gonçalves (1988, p.266), a partir das formulações de Lionel Trilling sobre a emergência das categorias “autenticidade” e “sinceridade”, a primeira é definida como “*sentiment of being*” e é a “expressão desse *self* [moderno] definido como uma unidade livre e autônoma em relação a toda e qualquer totalidade cósmica ou social”. Assim, autenticidade está ligada ao que “realmente” somos, independentemente dos papéis que desempenhamos e de nossas relações com o outro (TRILLING 1972, p.106-133 apud GONÇALVES, 1988). Sobre a sinceridade, Trilling (1972, p.266, apud GONÇALVES, 1988) a entende como ausência de dissimulação, falsidade

ou fingimento. Entretanto, como ser espontâneo em uma peça que é uma criação, com intenções previamente arquitetadas, a partir de uma ação que é representada, que se repete, na mesma sequência de movimentos e palavras, todos os dias?

Se pensarmos sobre o termo espontaneidade, a partir do senso comum (que seguramente norteia as avaliações dos comentaristas), podemos compreendê-la como uma forma de agir imediata, sem censura prévia. Ao se agir com espontaneidade, não paramos para avaliar de forma mais elaborada os efeitos de nosso ato. Agimos com espontaneidade quando agimos ou falamos “sem pensar” ou com “presença de espírito” – o que pode ter uma boa ou má conotação. Não seria possível, em princípio, que o próprio agente manipulasse a sua ação “espontânea”. Ele poderia, no máximo, criar uma *impressão* de espontaneidade e correria o risco de, se não for convincente o bastante em torno de sua espontaneidade “construída”, ser acusado de dissimulado, falso, hipócrita, manipulador. A gravidade desta acusação é diretamente proporcional às expectativas de verdade em torno do ato espontâneo. Este é encarado como uma expressão das mais confiáveis do “verdadeiro eu” da pessoa; seria como uma janela para a alma ou para a “essência” do sujeito, pois o ato espontâneo seria interpretado como uma manifestação desse sujeito sem os condicionantes sociais, culturais e morais (os censores e bloqueios de seus desejos) que obscureceriam o acesso a essa (suposta) verdade intrínseca ao ser. A espontaneidade liga-se à idéia de naturalidade, de sensibilidade e de liberdade “genuína” (não haveria, a partir dessa perspectiva, espontaneidade controlada, vigiada, condicionada).

Se aqui estamos falando da idéia mais geral de espontaneidade, como a espontaneidade surgiria nos nossos atos cotidianos, não podemos deixar de mencionar o seu significativo lugar no desenvolvimento de teorias da subjetividade e do teatro, como é o caso do Psicodrama, desenvolvido por Jacob Levy Moreno (1889-1974), que tem na noção de espontaneidade o centro de suas teorizações sobre o *self*, na medida em que ser espontâneo (ser livre e criativo, qualidades que caminhariam juntas para Moreno) seria revelar a própria essência individual<sup>130</sup>. Esta menção ao Psicodrama não nos ajuda apenas a localizar os significados mais difundidos (e mesmos institucionalizados através de uma terapêutica reconhecida) em torno da idéia de “espontaneidade”, como também nos introduz uma aparente contradição na sua própria defesa do caráter incondicionado e autêntico do ato espontâneo, já que ele seria *provocado* por uma situação terapêutica e, ainda mais, por um

---

<sup>130</sup> O Psicodrama, que seria “um teatro da espontaneidade”, é metodologia terapêutica bastante difundida no terreno da psicologia. O efeito psicoterapêutico aconteceria através da resposta espontânea do paciente, a partir de uma experiência teatral guiada pelo terapeuta, num ambiente de confiança e cumplicidade. Para o autor, a espontaneidade e a criatividade são as forças que impulsionariam o progresso humano, além e independentemente da libido e dos motivos socioeconômicos (MORENO, 1985).

“teatro” instrumentalmente conduzido pelo terapeuta, através do qual o indivíduo se libertaria/curaria via espontaneidade. Uma análise mais crítica e sistemática de teorias e terapias psicológicas foge bastante de nossos objetivos aqui. Entretanto, a partir dessa observação, podemos problematizar o que vem a ser o caráter espontâneo da apresentação de Clarice Niskier em *A Alma Imoral*, que apesar de não estar comprometida com nenhum tipo de efeito terapêutico (em si mesma ou naqueles que a assistem), dinamiza formas de ser espontânea – com todo poderoso aspecto de revelação de si que estas formas trazem – a partir de uma situação previamente imaginada, concebida e orquestrada por ela mesma.

Note-se que a espontaneidade, a sinceridade e a verdade apreendidas da apresentação de Clarice Niskier, e tão aclamadas, não se confundem com a idéia de verdade da *personagem* ou de uma *interpretação sincera*, que imprime a *ilusão* de espontaneidade – como se associaria a um trabalho cênico de excelência por parte de um ator ou atriz que domina profundamente a sua arte. O fato de, como a atriz defende, não haver personagem e nem ficção, faz com que tais qualidades de um bom ator se revertam *em qualidades pessoais da atriz ao falar em nome próprio*.

Profundamente associada à idéia de espontaneidade está a expressão (“sincera”) dos sentimentos e emoções. No caso de *A Alma Imoral*, os *aspectos emocionais* da atriz (que de modo interessante se misturam, empaticamente, aos efeitos emocionais que ela provoca na platéia) em relação às idéias que compartilha (e “confessa”) em cena, são bastante explorados pelos comentaristas da peça:

É tamanha a sua paixão pelas idéias e sentimentos propostos por Bonder, que a platéia se envolve por completo por este espetáculo. (Revista Bravo, coluna “Melhores espetáculos da seleção da Bravo”, p.88)

A Alma Imoral alcança momentos de emoção destilada pela sinceridade com que Clarice empresta ao que diz. (Crítica de Macksen Luiz, publicada no Jornal do Brasil, em 3 de agosto de 2006)

Como nos lembram Lila Abu-Lughod e Catherine Lutz (1990), a partir das idéias de Foucault, na sociedade contemporânea os nossos sentimentos são a parte constitutiva mais relevante de nossa moralidade: eles se tornaram o centro do *self*, o *locus* onde repousa a nossa individualidade. Assim, a expressão dos sentimentos e emoções mais profundos da atriz, associados a todos estes outros aspectos ligados à afirmação do *self* – a sua espontaneidade, a sua sinceridade, a sua entrega – parecem promover uma situação de extrema empatia da atriz em relação ao público e vice e versa. Como indicam as críticas, seria a *paixão* de Clarice que envolveria a platéia e a *emoção* da peça – sentida por quem a assiste – dever-se-ia à sinceridade da atriz em cena. Essa correlação poderosa entre a verdade da atriz e a emoção (e



aplauso) da platéia, é, ainda, corroborada por este artigo da revista Veja Rio (de 8/11/2006, assinado por Débora Ghivelder):

*A Alma Imoral* toca as pessoas porque é feita com imensa entrega. É a verdade de Clarice que faz com que o público a aplauda incansavelmente e saia do teatro às lágrimas. O rabino concorda. 'O impacto que o espetáculo causa está na maneira como Clarice diz o texto. No seu envolvimento emocional', diz Nilton Bonder, que não se incomoda com a nudez da atriz. 'Era importante que a nudez não fosse o objeto do olhar de todos. E Clarice conseguiu. Ela reflete a ousadia do texto, cenicamente, com a nudez. E todos entendem', diz ele e completa: "Nunca ouvi um comentário sobre isso". Nem Clarice. E olha que não raro ela termina as noites em conversas filosóficas com um ou outro da platéia, no *lounge* da vizinha livraria Da Conde.

Esse último comentário ainda traz a fala de Nilton Bonder, que representaria talvez a instância mais legitimadora (com sua autoridade tanto espiritual como autoral) da atuação de Clarice, bem como dos significados e efeitos de sua *performance* sobre a platéia. E as idéias em torno da entrega, do envolvimento emocional, da ousadia da nudez, da proximidade com o público, da comoção dos espectadores, parecem se reafirmar de modo quase monocórdio. E segundo esta análise predominante sobre a peça, parece que é gerada uma espécie de sinergia afetiva no encontro entre os presentes ao evento cênico, cujo motor parece ser o estabelecimento de um pacto *de verdade* (e não de verossimilhança), de não-ficção, que se reverte paradoxalmente em qualidade *cênica*.

A esse respeito, trazemos uma importante contribuição de José da Costa (2008), doutor em Literatura Comparada e professor da pós-graduação em teatro da Uni-Rio, sobre o fenômeno dos solos cariocas, encenados, a partir de seu recorte, entre 2006 e 2007. Trata-se, assim, de um ponto de vista acadêmico, dentro do campo do teatro, que se difere, discursivamente, bastante dos pontos de vista até agora mencionados. E, para a nossa pesquisa, representa um desvio muito produtivo para formarmos um quadro mais rico em torno da experiência do monólogo em *A Alma Imoral*.

Assim como já discutiremos na introdução deste trabalho, Costa aponta para o aspecto da *frontalidade* característico dos espetáculos *solo* ("a remessa direta dos discursos proferidos em cena aos espectadores", como o autor define) e para um tipo de atuação em que o "arcabouço ficcional de personagens e fábulas" se atenuaria quando os artistas se apresentam em *nome próprio* diante dos espectadores. Como teórico da arte do teatro, o autor identifica em *A Alma Imoral* alguns aspectos que concorreriam para se *construir uma imagem de verdade e sinceridade pessoais em cena*, tais como despojamento da encenação, a recusa à figuração icônica, ao histrionismo e à aparente formalização dos movimentos, a falta de uma estrutura ficcional convencional (personagem e ação dramática) substituída pelo uso de um texto filosófico-teológico como expressão de uma reflexão pessoal que a atriz oferece ao

público, o procedimento do prólogo, com a luz do teatro aberta, marcado pelo depoimento autorreferente da artista. Tudo isso contribuiria, segundo o seu argumento, para que o público *se esquecesse parcialmente* de que estaria diante de um artefato ou constructo cênico e assim passasse a estabelecer com a atriz “uma relação fraterna de confiança”, “uma identificação sentida como direta com a atriz”, uma interlocução empática e sem mediação – pelos sorrisos, olhares, risadas trocados – com Clarice Niskier. Como dissemos no início deste capítulo, de fato, encontramos na peça uma série de dispositivos que intensificam o caráter de proximidade, cumplicidade e pessoalidade entre quem está no palco e quem está na platéia, estabelecendo, logo na sua entrada em cena e nas suas primeiras palavras, algo que chamei de pacto “não-ficcional” ou “não-teatral” com os espectadores ou, mesmo, pacto *de verdade*.

E aqui chegamos ao ponto que se diferencia do que já foi dito até então – tanto em relação aos comentários dos críticos e espectadores da peça, como às problematizações que vim apontado sobre a tensão fundamental entre teatro e a apresentação “verdadeira” e “espontânea” de si (recorrente no discurso nativo). Para Costa, “A Alma Imoral” configura um bem sucedido *exercício de “ficção do não teatro e da não ficcionalização”*, de uma “ficção constituída pelo *mito* de uma comunicação totalmente direta e completamente não mediada com o público”, instituída por uma relação “supostamente dessacralizada e cotidiana com os espectadores” – sobretudo através da “conversa” que antecede o que seria o espetáculo propriamente, quando são feitos comentários sobre a própria peça e sobre particularidades da atriz.

Como análise de procedimentos cênicos, essa interpretação é bastante sagaz e pertinente. O autor, demarcando a sua perspectiva teórica, seu olhar distanciado e técnico, revela o que estaria por trás da “mágica”, da ilusão de proximidade, sinceridade e espontaneidade que tanto nos impressiona (e nos mistificaria), se diferenciando marcadamente do olhar crédulo (e talvez ingênuo) do espectador, tocado pela sensação de intimidade com a atriz, irmanado pelas suas palavras num discurso voltado para uma espécie de comunhão de almas imorais, e do próprio olhar da crítica, que parece confundir o efeito estético do monólogo (a entrega, a cumplicidade, a paixão e a sinceridade da atriz) com a realidade.

Mas, diante da perspectiva de Costa, a questão colocada para esta pesquisa é a seguinte: como falar de uma *ficção* de não-ficção, de *imagem* de sinceridade e verdade pessoais, de um *mito* da comunicação direta com o público, sem, contudo, deixar de considerar, em sua plena realização, o envolvimento afetivo, verdadeiramente sentido, vivido e compartilhado, do público e da grande maioria dos comentaristas e, sobretudo, do próprio discurso da atriz sobre toda a sua experiência de concepção e atuação em “A Alma Imoral”?

Como dizer que essa crença na sinceridade (e o que seria a sinceridade senão uma crença?), essa crença na verdade das palavras da atriz e na relação de proximidade viriam de uma espécie de engano diante de um artifício?

Sem compartilhar (pelo menos não unilateralmente) da conclusão de Costa sobre a peça, como analista, mas tomando-a como mais uma voz dentro do campo de interpretações sobre o fenômeno do monólogo de Clarice Niskier, em conjunto (e tensão) com as outras perspectivas já comentadas sumariamente no início deste capítulo, busco situar o meu próprio discurso sobre esta complexa experiência ao mesmo tempo artística, subjetiva, coletiva – e, por que não, espiritual – que é *A Alma Imoral*. Heinich (2001, p.86), ao situar o desenvolvimento das abordagens em sociologia da arte, defende uma sociologia em que o propósito não seja “‘desmistificar’ as ‘crenças’ nem ‘denunciar’ as ‘ilusões’”, mas que busque “compreender as razões das representações e ações” e “por em evidência as lógicas que permitem os atores orientar-se”<sup>131</sup>. Essa é uma premissa que está no cerne de qualquer sociologia, mas acredito ser importante reafirmá-la na medida em que lidaremos com um campo constituído por representações, avaliações e crenças tão apaixonadamente defendidas, como racionalmente rechaçadas, que, nesse sentido, a adesão e a naturalização de um ou outro ponto de vista pelo analista são questões que com muita frequência nos assaltam. Assim, é preciso caminhar entre estes olhares e vozes, que constituem o próprio tecido da experiência, sem que um obscureça a verdade (enquanto representação) e legitimidade da outra.

O que é interessante notar a partir do ponto de vista de Costa é o estranhamento que ele introduz na visão sobre a peça. Mas, analisando de perto o tipo de experiência que estamos enfocando, acho muito pouco provável que mesmo o espectador mais encantado e impactado com a cena acredite (ou se iluda) que o que vê *não é teatro* – que ali não houve um grande esforço prévio de elaboração do texto e da apresentação da atriz, associada à concepção das músicas, do jogo de luzes, do figurino e todos os elementos que compõem um espetáculo teatral<sup>132</sup>. Acredito que Costa concorde com esta observação, na medida em que ele diz que o espectador se esquecerá *parcialmente* de que está “diante de um artefato ou constructo cênico”. Não obstante, o fato de não haver uma narrativa ficcional (mais explícita) que se

---

<sup>131</sup> Ibidem, p.154.

<sup>132</sup> É interessante apontar que, dentre todas as produções monológicas pesquisadas, este era a única que disponibilizava, através de seu site na internet, um pequeno vídeo de *making of* da peça, mostrando todo o esforço coletivo de elaboração do espetáculo, concebido como uma peça teatral. Não obstante, este mesmo *making of*, a partir de uma narrativa que busca mostrar as *peessoas* por trás da peça, reforça a idéia de que a peça (ou o seu “espírito”, as suas idéias) faz parte da vida de Clarice. A cena final do vídeo, que mostra atriz deixando o teatro após o espetáculo e andando de táxi pelas ruas de São Paulo, acompanhada da música tema de *A Alma Imoral*, sugere que o caminho que ela faz em cena rompe os limites do palco e ganha a sua vida.

representa no palco e o fato da atriz falar com o público não se reverte necessariamente em uma ilusão de não-ficção, ou não se reverte mecanicamente na crença de que estamos nos relacionando “diretamente” com a atriz (como nos relacionaríamos em uma mesa de bar ou numa sala de aula, para usar os mesmo exemplos que utilizei anteriormente). Apesar de a peça apresentar claramente uma série de *procedimentos cênicos* que acentuam a sensação de proximidade, de intimidade e sinceridade em relação à atriz, ela não se reverte por conta disso, dicotomicamente, em mera dissimulação, artificialidade, como se a atriz fingisse ser, hipocritamente, um personagem de si mesma. O jogo de *A Alma Imoral*, que tanto impressiona a tanta gente, vai além de seu artifício de verdade ou de sua verdade fabricada. Não se trata aqui de julgar ou definir o que seria ficção de um lado, verdade de outro, distinguir o falso do real, o artifício da vida, mas sim localizar como estas noções são interpretadas, sentidas, julgadas pelos atores envolvidos nessa experiência – sobretudo pela atriz-autora, para quem a peça só acontece porque tudo nela é de verdade e se reverteu *na maior alegria de sua vida*.

### 3.2 O prólogo da peça

Dedicamo-nos até agora a apresentar alguns aspectos da peça a partir de sua repercussão ou, para usar um termo consagrado, de sua recepção. Este é o momento em que, como define Heinich (2001, p.69), a atividade artística é posta no mundo e os significados sociológicos da obra (no caso, da peça) emergiriam mais explicitamente. No nosso caso, é neste momento da recepção que podemos observar e localizar algumas das controvérsias e ambiguidades diretamente ligadas à experiência do monólogo de Clarice Niskier, observando particularmente como se desdobra, a partir da “fala nativa”, a nossa questão de pesquisa: a imbricação ente o *self* do artista e a sua obra – que passa inextrincavelmente pelo corpo, pelas emoções, pelas experiências pessoais de Clarice e pelas suas próprias possibilidades e intenções de construção de si.

De fato, muito do que surgiu nas falas, da crítica e do público, parece reverberar muito diretamente o que a própria atriz fala na peça e nas entrevistas (que saíram na imprensa e nos depoimentos cedidos para esta pesquisa). Assume-se a própria percepção da atriz sobre a sua peça como a análise mais apropriada para se “explicar” ou criticar o espetáculo. Acredito que isso seja uma consequência da própria força autorreflexiva do espetáculo, que explica a si mesmo desde o primeiro momento e de seu traço (que já repetidas vezes acentuamos), de

“revelação” do ponto de vista subjetivo de Clarice, de seus sentimentos, valores, percepções e intenções, dentro do projeto “A Alma Imoral”.

Vamos passar agora aos detalhes da peça propriamente dita e localizarmos estes traços autoexplicativos e autorreflexivos de que temos comentado até aqui, bem como apontar os supostos mecanismos de construção da intimidade, da cumplicidade e da sinceridade que aflorariam do encontro entre Clarice Niskier e sua platéia, explorando a sua complexidade no que diz respeito à “revelação” e/ou “ficcionalização” de si em cena. Em correlação à descrição, apresentaremos os comentários da própria atriz a respeito dos detalhes da peça (seus significados mais fundamentais, segundo seu ponto de vista, suas intenções, seus questionamentos, seus sentimentos em torno de determinados traços do espetáculo), e buscaremos, assim, acessar camadas mais profundas de entendimentos em torno da experiência.

Ao final do terceiro sinal, ainda em meio ao burburinho e à movimentação das pessoas se acomodando em seus assentos, Clarice Niskier atravessa o teatro, saindo do fundo das últimas fileiras. Ela sobe ao palco e volta-se cordialmente para a platéia, que aguarda a sua *performance*. Sua apresentação se inicia com um hospitaleiro “boa noite”, que é prontamente respondido. Assim, o espetáculo se anuncia sem qualquer efeito cênico tradicional. Por exemplo, não há a abertura das cortinas revelando o cenário e o início da ação dramática (o palco já está exposto desde a entrada do público), nem mudança na iluminação do teatro com a entrada da atriz em cena. Geralmente, a luz é um elemento fundamental de demarcação de espaços dentro do edifício teatral, não apenas sobre o palco, ajudando a desenhar a própria *performance*, mas também distinguindo a platéia do espaço cênico, marcando o início e o fim do espetáculo, sinalizando quando a ficção começa (e o público, no escuro, deve parar de falar, desligar os celulares e prestar atenção no que se passará sobre o palco) e termina (as luzes da platéia se acendem e os atores vão ao proscênio receber os aplausos e agradecer a presença de todos). Em *A Alma Imoral*, Clarice Niskier surge num ambiente comum a todos, numa mesma dimensão “atual” (“não-ficcional” ou “não-virtual”), trazendo também, logo de início, o público para perto de si.

Descalça, trajando um vestido preto simples, cabelos soltos e sem maquiagem carregada, ela nos conta como surgiu a idéia de se fazer o espetáculo – que já está acontecendo. Ela compartilha com o público uma história bastante pessoal, que revela um pouco de sua trajetória como artista e de suas questões espirituais e existenciais particulares, num tom informal e por vezes autoirônico.

Neste momento introdutório do espetáculo, ela nos narra o evento emblemático no qual conheceu o rabino Nilton Bonder e, ao mesmo tempo, se viu questionada publicamente sobre a sua religiosidade. Em 2002, ela participara de um programa de televisão no formato de mesa redonda, com outros convidados. Ela estava lá para divulgar o monólogo “Buda” (também por ela escrito), em cartaz na época, quando foi perguntada pela apresentadora se ela tinha uma religião (este era o tema do programa naquele dia). A atriz respondeu que era uma “judia-budista” – ela era de descendência judaica, mas o teatro a tinha aproximado do Budismo. Essa declaração, aparentemente inocente, acabou provocando a reação indignada de uma espectadora, deixando a atriz bastante desconcertada. Esta espectadora, Dona Léa, mandou um fax para o programa, lido pela apresentadora no ar para que a atriz o respondesse, que dizia que não existia “judia-budista”: ou se era bem judia ou bem budista. A atriz conta esta história, meio como uma anedota sobre si, num tom de cumplicidade com a platéia, expondo o seu total embaraço com aquela situação, que na época a deixou sem resposta. Um dos convidados do programa era justamente o rabino Nilton Bonder, que ali estava para falar de seu livro “A Alma Imoral”. Ele, chamado a dar sua opinião sobre a controvérsia, dá razão à atriz, defendendo a sua busca espiritual, afirmando ainda que, através do Budismo, ela poderia compreender melhor o Judaísmo, do qual ela estava afastada. Ao final do programa, ela é presenteada pelo rabino com um exemplar de *A Alma Imoral*. Anos mais tarde, ela lê o livro e fica profundamente tocada pelas idéias sobre traições e transgressões sagradas, evolução natural e espiritual, rompimentos e obediência às tradições. A idéia de trazer para o palco aquelas reflexões surgiu assim que ela terminou a leitura. Compartilhar tais idéias que a impressionaram tão intimamente passou a ser uma necessidade pessoal (“como o ar que respiro”) e, como atriz, cabia-lhe expressá-las através de sua arte. Em um artigo da Revista Aplauso (no. 76, 2006), ela nos reafirma essa ligação pessoal com o projeto:

o texto é muito revelador da alma humana e me fez entender a minha própria natureza. Eu sempre digo para o Nilton que, se eu fosse compositora, faria uma canção A Alma Imoral. Se fosse uma artista plástica, teria feito uma escultura chamada A Alma Imoral. Mas como sou atriz, resolvi levar para o teatro.

Neste prólogo, ela antecipa que muito provavelmente, em algum momento da peça, o espectador não conseguirá prestar atenção no que ela dirá ou não entenderá de imediato algumas idéias. Para sanar este problema, ela avisa que haverá uma pausa no espetáculo em que o público poderá pedir que ela repita algum trecho que não ficou claro. Ele só terá que dizer uma palavra e ela repetirá a passagem do texto ao mesmo tempo em que toma um copo d’água e descansa um pouco. Esta oportunidade de ouvir novamente o que ficou no ar revela

um interessante traço das intenções do espetáculo. Dentro da proposta da atriz, é de fundamental importância que as pessoas se engajem reflexivamente, pensem “em contato com o seu sentimento” (como diz em entrevista<sup>133</sup>) sobre o que ela tem a dizer ali, e não simplesmente se entretendam com uma *performance*, uma encenação ou a interpretação de um texto. E, ainda, para ela, o conteúdo do que é dito – os ensinamentos do livro de Bonder – seria mais importantes do que a sua *performance* como atriz – isso, obviamente, se não considerarmos que esta forma despojada de repetir o texto a partir do pedido da platéia não seja também (e até mais radicalmente) uma *performance*.

Através desse mesmo prólogo, ao explicar o que ela está fazendo e fará em cena, a atriz prepara o olhar do público para o que este irá assistir. Ela convida-o a entender as suas intenções pessoais em torno daquele projeto, criando um tipo de laço com o espectador que desperte nele um sentimento de compreensão em relação à sua ousadia (fazer uma peça tão fora das convenções cênico-dramatúrgicas) e também buscando quebrar um tipo de perspectiva mais crítica, distanciada, fria ou defensiva em relação ao monólogo. Ela parece solicitar do público uma boa vontade semelhante a que Bonder demonstrou ao defendê-la da saia-justa televisiva em 2002<sup>134</sup>. Usando as mesmas palavras do livro, ela finalmente pede ao público:

por favor, as coisas que vocês vão ouvir aqui hoje, não as escutem com o seu raciocínio, não as escutem com a ponderação, mas deixem-se levar por elas, paradoxalmente, sem acreditar, entendendo-as como expressão figurada – para não serem tolos. Mas, ao mesmo tempo, sem desconsiderá-las, não lhes atribuindo uma qualidade totalmente ilusória – para não serem perversos. Existem certezas anteriores à razão e é delas que vamos falar.

Estas palavras se referem ao conteúdo da peça, às parábolas e narrativas bíblicas, aos conceitos em torno da “alma imoral” segundo Bonder, que iremos ouvir. Mas podemos também estender este pedido ao próprio ato teatral que ela nos oferece e à ambigüidade que se produz entre a suposta não-personagem em cena e personagem de si. Poderíamos parafrasear, assim, a sua recomendação: não sejamos tolos de pensar que o que vemos é a expressão mais

<sup>133</sup> Programa “Dica cultural”, de 7/12/07, para promoção de “A Alma Imoral” em Curitiba. Disponível em [www.jornale.com.br](http://www.jornale.com.br). Ela diz, na entrevista: “ ‘A Alma Imoral’ faz com que você reflita com o seu sentimento, em contato com o teu sentimento. Não que você vá apreender alguma coisa muito legal, alguma coisa muito inteligente que alguém tá dizendo. Não. Você vai entrar em contato com o seu sentimento [...]”

<sup>134</sup> Ela nos descreve assim o ato de defesa de Bonder, diante daquela situação embaraçosa: “[...] eu lembro que eu não tinha falado aquilo com a intenção de criar uma polemica, nem de ofender ninguém [se definir como judia-budsita]. Sabe? Foi um jeito sincero de falar, eu realmente tava... eu acho os ensinamentos de Buda [...] incríveis, então eu tava muito envolvida e foi meu jeito de me expressar assim. Aí perguntaram para o rabino Nilton Bonder o que ele achava e ele de alguma maneira me defendeu. Ele não fez uma defesa da minha pessoa, ele nem me conhecia, mas ele fez uma defesa de compreensão, ele mostrou como ele estava compreendendo o que eu estava passando, que ele não via mal nenhum das religiões se complementarem.[...]” Entrevista disponível pelo site Youtube, pelo link <http://www.youtube.com/watch?v=HVjfzb541r4&NR=1>, concedida para o programa “Comunidade na TV”, apresentado em 3/12/2006.

espontânea e sincera da subjetividade da atriz, em íntima cumplicidade com a alma de cada espectador ali presente, mas não sejamos perversos de crer que, de fato, isso não aconteça.

### 3.3 O caminho da alma (imoral) como aprimoramento de si

O prólogo é um momento fundamental para “ganhar o público”. Como em qualquer peça de teatro, as primeiras cenas – as mais tensas em geral para os atores – são aquelas em que se firmaria a ligação entre o público e os atores. Essa ligação aconteceria quando os espectadores fossem capturados pela história e pelas atuações convincentes. É o momento em que se apresentam os elementos mais importantes para se acompanhar a narrativa (mesmo que ela dê muitas reviravoltas ao longo do espetáculo) e se criar a atmosfera cênica para a imersão imaginativa e emocional da platéia em relação ao que acontece e acontecerá no palco.

Em “A Alma Imoral”, o objetivo não seria o de provocar a “suspensão da descrença”<sup>135</sup>, como no caso de narrativas dramáticas ficcionais, mas de estabelecer a ligação com o público por outro viés. Se, convencionalmente, vamos ao teatro para ver uma dramatização, uma história encenada cujos personagens pareçam viver naquele momento o que atuam, e já vamos preparados para sermos capturados pela ficção, no monólogo de Clarice Niskier a atriz nos adverte de que o que vamos assistir não é uma ficção, nem uma história, pelo menos não as do tipo a que estaríamos acostumados, mas sim a apresentação de “certezas”. E, antes mesmo de ela falar sobre o que vai acontecer, o modo como ela se apresenta nesse prólogo – como “ela mesma” – já cria o terreno adequado para que ela fale de forma tão assertiva e direta, e ter a tão fundamental e desejada adesão do público em torno de sua proposta e de suas ideias.

Em entrevista concedida para esta pesquisa, a atriz nos confirma que o prólogo, além de trazer as diretrizes e razões da peça, representa, justamente, uma *resposta* a possíveis questionamentos em relação ao fato do espetáculo não ter ação dramática, nem ter personagens, num sentido tradicional. O que ela critica, indiretamente, é um “conceito limitado do que é dramaturgia, do que é acontecimento” e, ainda, antecipadamente, se defende de julgamentos que poderiam incidir sobre o seu projeto, que ela confessa fazer com tanto amor.

Assim, ao falar sobre transgressão, em cena, ela está falando da própria qualidade transgressora da peça. A defesa da transgressão “sagrada” no livro de Bonder e no texto da

---

<sup>135</sup> Sobre esta questão, no contexto do cinema, ver Mangabeira (2008).



peça por ela elaborado incide sobre a afirmação da transgressão de fazer uma peça que contraria o cânone dramaturgico. Em nossa primeira entrevista, seu entusiasmo pelo projeto revela um frescor pouco comum se levarmos em conta os mais de cinco anos que ela se dedica ao espetáculo (entre adaptação, ensaio, apresentações). Assim ela fala de seu processo de *elaboração* da peça:

Então o que é o acontecimento dramaturgico? É inquestionável? Não, aconteceu muita coisa, foi uma luta interna! O que é traição? Então eu posso trair! Então eu posso romper! Mas os rompimentos são sagrados! Cheia de culpa... Então, Deus dança! Deus nunca está de forma definitiva! Por que eu que tenho que estar de forma definitiva? Deus não está! Então, sabe... Que incrível, que incrível! Eu ficava assim: que incrível! É um rabino dizendo isso! O mais incrível é que não era um artista marginal falando isso. Não! Era um rabino! Ah, eu não agüentei! Aí é que eu não agüentei! Então eu tinha que falar! Era muito incrível para mim! Como judia, como artista, como atriz! A gente... O próprio livro fala: a transgressão não é nada novo. Imagina! Mas o que foi novo pra mim foi um rabino trazer à tona o fato da transgressão sem medo, corajosamente dizer isso. Foi de uma coragem, de uma honestidade! Eu tiro o meu chapéu! É incrível, né!

A partir dos comentários sobre o espetáculo, é interessante notar que a “honestidade” e a “coragem” *pessoais* que ela vê no rabino, parecem se “transferir” para ela mesma, como suas próprias qualidades, ao adaptar e encenar a peça. Para ela, levar para o teatro *A Alma Imoral*, mesmo sem ser um texto originalmente para o teatro, é descrito como um ato (transgressivo) *de amor*:

Foi uma possibilidade de reunir, quando eu acabei de ler, todos os valores, todos os meus sentimentos num texto. Todo amor que eu sentia pelo budismo, todo amor que eu sentia pelo teatro, todo amor que eu sentia pelo judaísmo, todo amor que eu sentia pela vida, pela família, pelos amigos, pela minha história de vida, pelos erros, pelos acertos. Todo amor que eu sentia pela vida, eu podia falar num texto. Ele abarcava a humanidade, a minha existência.

Para ela, *A Alma Imoral* parece ligar-se a sua trajetória como atriz e pessoa como uma espécie de culminância feliz de toda uma caminhada de acertos, erros, traições e retorno às tradições – assim como o caminho da “alma imoral” é descrito no livro e na peça. O teatro na sua vida, como ela reafirma em uma de nossas entrevistas, é muito mais do que uma profissão, um “meio de vida”. Ele é, para ela, um meio de *aprimoramento de se si mesma* como ser humano moral:

O teatro me ajuda a viver. [...] [O teatro é] um meio de vida. É um exercício profissional, mas também, ao mesmo tempo e por causa disso também, uma grande possibilidade de eu aprender a viver. O Amir [Haddad, diretor da peça] diz uma coisa linda, que o teatro é o aprimoramento moral do homem. [o homem] Vai se aprimorando moralmente com aquela repetição. Sabe? Todo espetáculo aprimora a gente, é muito lindo. Eu não saberia mais viver sem o teatro.

A idéia de o teatro ser um canal de “aprimoramento moral do homem” está nas suas próprias origens clássicas. De acordo com as consagradas formulações de Aristóteles, o teatro (sobretudo no caso da tragédia) tem um papel catártico, ou seja, ele age como um instrumento de “purgação das paixões” (RYNGAERT, 1996, p. 6) através da evocação, no coração do

público e mesmo dos atores envolvidos, do “temor e da piedade”. Para Aristóteles (apud RYNGAERT, 1996, p.15), “é preciso organizar a história [uma tragédia a ser encenada] de tal modo que, mesmo sem os ver, aquele que pretende narrar os atos que se realizam estremeça e seja tomado de piedade diante dos acontecimentos que sobrevêm [...]”. Segundo a doutrina clássica, o teatro deveria “instruir e divertir” – a tragédia devolveria aos espectadores a imagem nobre deles mesmos. E para isso, ela deve provocar a identificação nos espectadores, o que só poderia acontecer, segundo Aristóteles, através da perfeita “imitação da natureza”, respeitando-se as regras da “verossimilhança e da conveniência”.

Não obstante, quando Clarice nos fala sobre o “aprimoramento moral do homem”, além de se conectar a esta perspectiva clássica do teatro (que vem se reatualizando através dos séculos na forma das mais diferentes perspectivas em torno da “função” do teatro para a sociedade e para o indivíduo), ela está falando de uma experiência *sua*, íntima e pessoal, em torno de sua autopercepção sobre sua evolução ou aprimoramento como indivíduo, ao nível de suas perspectivas existenciais, de sua própria educação, da aquisição de cultura e refinamento intelectual (no sentido do senso comum) e da ampliação da experiência prática e sensorial (elaborada e apropriada) de seu próprio corpo e de seus sentimentos. Há ainda o aspecto, que ela chama atenção, da *repetição* que leva a este aprimoramento. Assim, não se trata apenas da questão da “catarse”, que ela eventualmente pode experimentar em alguma situação emocionalmente mais intensa ao ensaiar, atuar ou mesmo assistir a uma peça, mas de um trabalho que se realiza através de um certo método, de uma estrutura de ação e criação, que ao se repetir vai revelando novos sentidos, novas imagens e provoca a descoberta de uma “verdade” sobre o que se atua (sobre o texto, sobre a personagem, sobre o que lhe seria exterior e socialmente compartilhado) a partir da descoberta de uma “verdade” pessoal e única (que se refere a uma experiência de interioridade). Sobre este aspecto – ligado à discussão já lançada sobre a controvérsia entre a espontaneidade da atriz e a artificialidade de qualquer apresentação teatral – nos aprofundaremos mais adiante. Não obstante, já é possível lançarmos uma reflexão acerca das *tensões e interdependências entre a perspectiva individual e a macrossocial*, revelada nessa declaração sobre o *aprimoramento* através do teatro – tanto de si mesma, como do “Homem” – e que permeia toda a argumentação em torno da relação intrincada entre os atores e as suas criações monológicas.

Nos questionamentos de Duvignaud (1972, p.34) sobre o ator, esse problema surge, sociologicamente, da seguinte forma: qual relação entre o “ser pessoal” do ator e o personagem imaginário que ele representa? O personagem, para Duvignaud, ligar-se-ia essencialmente aos aspectos coletivos (macrossociais), em razão da “abundância de sinais e

símbolos de participação que [os personagens] surgerem”. O personagem, criação do ator, dentro da perspectiva de Duvignaud (1972), seria sempre uma expressão da vida coletiva na medida em que aquele “só existe para os grupos a que ele [o ator] pode impor uma crença”<sup>136</sup>, que desaparece logo que a peça termina. Para Duvignaud, “exteriorizar um personagem”<sup>137</sup> é algo próximo a uma necessidade do indivíduo em representar e vivificar comportamentos comunicáveis, em que o apelo do papel teatral seria o de “uma sociedade viva, que age sobre o ator” com toda força.

Esta formulação do sociólogo pode ser, de uma forma geral, estendida para qualquer reflexão sobre a relação entre a expressão individual e a sociedade ou cultura que engloba este indivíduo. Trata-se de uma formulação clássica do próprio pensamento sociológico. A relação da atriz Clarice Niskier com a sua peça poderia muito bem ser abordada a partir de sua inserção nesta grande formulação sobre a relação indivíduo e sociedade que Duvignaud explora em seus trabalhos. Mas, que *papel* ou *personagem* – forças sociais corporificadas no ator – Clarice estaria “externalizando” em “A Alma Imoral”? Acredito que aqui a aproximação mais direta com a abordagem de Duvignaud encontra um interessante limite.

O que podemos observar até aqui é que a proposta de sinceridade e personalidade da peça *A Alma Imoral*, de fato, *foge* significativamente da idéia de papel ou personagem teatral mais tradicionais (que seriam a encarnação do discurso social, concebidos primeiramente pelo dramaturgo, a partir de seu texto, e “traídos à vida” pelo ator). Nesse sentido, a análise que busca associar determinadas *dramaturgias* – historicamente situadas e consagradas dentro do pensamento cultural do Ocidente, bem como determinados personagens de narrativas mais emblemáticas – a perspectivas mais generalizadas sobre a noção de indivíduo e sociedade, proposta por Duvignaud, aqui, em nosso caso, parece não atingir pontos mais particulares – por conta, de certa forma, de nossa visão microssociológica, mas também por conta da especificidade cênica do monólogo em questão. Isso, todavia, não quer dizer que esta experiência microssociológica, ao nível do discurso individual, não esteja profundamente imbuída e articulada a discursos mais amplos, que marcariam determinadamente a nossa época e a nossa cultura, como indicaremos. Ir aos detalhes e às idiosincrasias não deve nos fazer perder de vista as dimensões mais amplas, sócio-culturais, do fenômeno focado. Como nos orienta Heinich (2001, p. 148), ao tratarmos do estudo sociológico da obra de arte, é importante que fiquemos atentos para não cairmos no reducionismo, deixando de privilegiar o

---

<sup>136</sup> Ibidem, p.32.

<sup>137</sup> Ibid., p. 207.

geral em detrimento do particular ou o particular em detrimento do geral, para emprendermos uma análise que leve em conta as duas maneiras de ver. O fenômeno artístico é perpassado e constituído por uma pluralidade de representações e, nesse sentido, é interessante “seguir os atores”, não somente em suas ações, como também em suas avaliações, levando-se em conta, particularmente, seus deslocamentos entre os pólos, como define a autora, “do geral para o particular, do ‘social’ para o individual, da heteronomia para a autonomia da arte”.

Este trabalho parte da idéia, já ressaltada, de que o fenômeno teatral traz, no bojo de sua própria formação e tradição, intenções e forças reflexivas que fundamentam a própria especificidade deste tipo de manifestação artística. As formulações de Victor Turner (1986, p.81), clássicas de um olhar antropológico sobre o teatro (em correlação ao fenômeno ritual), são bastante enfáticas em torno dos processos de reflexividade que a *performance* engendra, através da qual o ser humano revelar-se-ia a si mesmo para si mesmo. Estes processos de autorrevelação, não obstante, não se dariam apenas no nível da representação teatral, ou seja, da “exteriorização do personagem” culturalmente situado, que expressaria diretamente uma noção de pessoa de uma determinada época, como destaca Duvignaud. Como observamos no caso de “A Alma Imoral”, a relação de reflexividade se dá, tanto do ponto de vista de quem assiste ao espetáculo, como de quem o cria e o vivifica, *no nível do metacomentário*, implícito ou explícito.

O metacomentário, fomentado pela peça teatral, engloba e mobiliza significados, que, inclusive, em muitos casos, rompem com a própria idéia de representação de personagens, já entendida em muitas proposições nativas como uma tradição artístico-cultural a ser superada ou redefinida. Esta crítica do teatro ao teatro se dá através de possibilidades de encenação que são no mínimo diferentes da representação realista “padrão”, como descrita por Machado (2005).

Assim, no caso de “A Alma Imoral”, a relação que buscamos perceber entre a atriz e o que ela apresenta artisticamente no palco também pode ser compreendida pelo viés do metacomentário, pela via de um *discurso* que se apresenta em cena – não de uma narrativa que se vive em cena como espelho da realidade social – que mais provoca questionamentos e evoca sentidos inacabados, indefinidos e ambivalentes, do que explica e demonstra um papel social (real ou, pelo menos, verossimilhante) determinado. A peça surge mais como esse tipo de metacomentário indireto e cheio de aberturas interpretativas sobre a realidade, a partir de um discurso que, não obstante, se equaciona muito bem com a própria noção plural de indivíduo que, contemporaneamente, é reafirmada seja pelo discurso psicanalítico, seja pelo

discurso político da valorização da diversidade e, mesmo, da experimentação religiosa como forma de autoconhecimento individual<sup>138</sup>.

A partir destes comentários, o ponto que queremos salientar em torno da experiência monológica de Clarice Niskier, é como o *discurso da peça*, em torno das idéias de Bonder sobre a alma humana, e o *discurso da atriz* sobre si mesma – sua trajetória biográfica, seus sentimentos e suas percepções sobre a vida – *se misturam* e se reiteram. Ao falar sobre si, a partir do discurso da peça, a atriz parece revalidar as “certezas anteriores à razão” que “A Alma Imoral” expõe e intensificar os sentidos de suas experiências de vida, pessoais, imbuídas de uma conexão com uma dimensão universal, como pretende o discurso projetado pelo espetáculo. Ao falar da “alma imoral”, na peça, a partir de seu ponto de vista pessoal, ela reafirma a universalidade dos conceitos propostos em cena e, ao mesmo tempo, fortalece a impressão de autenticidade, sinceridade e proximidade entre ela, Clarice, e os espectadores, todos, igualmente, almas imorais que são desnudadas em cena pela atriz. E, de forma ainda mais complexa, tais discursos dialogam muito interessantemente com a própria teoria sociológica, sobretudo quando tratamos do indivíduo moderno e seus valores mais prementes e determinantes.

Voltando à questão do potencial reflexivo do teatro – explorado exemplarmente por Clarice Niskier em “A Alma Imoral” – podemos dizer que ele se vincula à particularidade do universo artístico ao qual ele se relaciona e ao próprio exercício dessa capacidade autorreflexiva de seu produtor. O exacerbamento da reflexividade é, como bem aponta Giddens (2002), um fenômeno marcante das sociedades pós-tradicionais, impulsionado pela grande produção de conhecimento e informação, constitutiva das instituições modernas e do triunfo do conhecimento científico, cujo fundamento metodológico é a dúvida e o questionamento. E, nesse sentido, o terreno da criação, produção e execução/exposição das obras de arte, como a *performance* teatral, é perpassado por este mesmo impulso de reflexividade “pós-tradicional”, para usarmos o termo de Giddens. Como ele salienta, se o “eu”, em nosso contexto histórico-social, torna-se um *projeto* ou *objeto de construção reflexiva*, “realizada em meio a uma enigmática diversidade de opções e possibilidades”, então a realização de uma criação artística também passa a dialogar com este processo reflexivo de autodefinição de seu produtor. A íntima relação entre este criador e a sua obra, todavia, não deve ser vista como um mero reflexo ou uma identificação mecânica de

---

<sup>138</sup> Para uma discussão sobre a relação entre discurso psicanalítico e experimentação religiosa nas sociedades contemporâneas e o culto do *self*, ver Duarte (2005).

qualidades ou significados de um no outro, mas uma relação dinâmica e de múltiplas faces, vieses e tensões.

Ao falar do papel do teatro como “meio de vida” e como “aprimoramento moral”, Clarice não está simplesmente repetindo um certo clichê em torno da função do teatro ou buscando uma justificativa moral para o seu ofício. Seu discurso articula estas dimensões aparentemente dicotômicas (a explicação geral, social, histórica e o seu viés pessoal) em um registro que nos revela um ponto chave de sua relação tão *amorosa* (dentro de um encontro “consigo mesma”) com a própria peça: a valorização do aperfeiçoamento individual, como uma evolução moral e espiritual, empreendida através de seu próprio esforço em se aprimorar – não só como artista, tecnicamente, mas, sobretudo, como pessoa, moralmente.

Este valor se relaciona, em grande medida, com algumas máximas do credo individualista moderno, como a da responsabilidade individual pelo autodesenvolvimento (que nunca chegaria ao seu fim, pois tratar-se-ia de uma busca pelo *máximo* de si, pela *perfeição* de si mesmo). Como nos lembra Duarte (1999), a cultural ocidental moderna é marcada pelo ideal de *perfectividade*, que se fundamenta na idéia de que o ser humano é capaz de se aperfeiçoar constante e indefinidamente (como indivíduo e como espécie). A perfectividade moderna se fundamenta em um dos pilares centrais da ideologia individualista ocidental: o primado da razão. Seria pelo uso sistemático da razão que o ser humano poderia avançar, dentro de sua experiência em relação com o mundo. A experiência em relação ao mundo exterior seria, justamente, o fator que ativaria esta capacidade de aperfeiçoamento. E, trata-se, especialmente, de uma experiência sensorial. Duarte enfatiza que é através dos sentidos – que estão tanto na raiz da razão como da “imaginação” ou das “emoções” e “paixões” – que os indivíduos constroem suas relações com o mundo e se aperfeiçoam, se tornando mais “senhores de seu futuro”. Duarte (1999, p.25) conclui em suas reflexões sobre a perfectividade que “o fato cognitivo da ‘experiência’ se reduplica em fato emocional”. A experiência e o aperfeiçoamento do eu que dela se desencadeia envolveriam integralmente o sujeito.

Não obstante, dentro da ideologia individualista, este esforço de aprimoramento pessoal não se ligaria a uma adequação aos constrangimentos sociais, que sufocariam a expressão desse indivíduo e massificariam os desejos e os deveres. Trata-se, num sentido oposto, da afirmação da unicidade e da autenticidade de cada um, fomentando um tipo de

individualismo expressivo, que buscaria se autodesenvolver, inclusive, através da arte<sup>139</sup> – ponto que destacamos no Capítulo 1.

No caso de Clarice, a sua própria perspectiva em torno da questão do autoaprimoramento se mistura muito intimamente com a sua leitura e adesão às idéias contidas em “A Alma Imoral”.

Seguindo a trilha de suas idéias, imbricadas aos significados que a sua peça poeticamente traz à reflexão, podemos estabelecer uma homologia entre o que chamamos de “indivíduo” e o que ela chama de “alma”. Se, dentro do que chamamos de “individualismo”, é o indivíduo que se torna responsável por seu próprio desenvolvimento, na perspectiva de Clarice, mais particularmente, a força evolutiva desse indivíduo está na sua alma. Segundo uma de suas afirmativas na entrevista, e que figuram na peça, “a alma é o nosso gene evolutivo; é o gene imaterial evolutivo do homem”. A “alma”, que se confunde pela perspectiva de Clarice com o “eu verdadeiro” ou com a “essência única” de cada indivíduo, enfrenta o seu caminho próprio de evolução a partir de uma dinâmica de traições e reafirmação das tradições, onde cada pessoa, a partir de seu “corpo moral” e de sua tradição social, traria em si as instruções do passado e, a partir de sua “alma imoral” e seus impulsos de ruptura com as tradições, traria as instruções do futuro. Os homens e mulheres – e, declaradamente, a própria Clarice – viveriam esta contradição entre as forças de permanência e imutabilidade do passado e as forças de desobediência, através da expressão dos desejos individuais, que apontam para a sua própria evolução, no futuro. As contradições dos seres humanos, manifestadas em sua caminhada evolutiva ao mesmo tempo física, social, moral e espiritual, em direção à sua transcendência, descritas (e experimentadas) tão apaixonadamente pela atriz, tanto na sua relação com a peça como na vida íntima, se assemelham significativamente com as próprias contradições fundamentais do indivíduo moderno, assinaladas desde as obras seminais dos fundadores do pensamento sociológico, sintetizadas na relação, tão primária como insuperável, entre indivíduo e sociedade (e todas as suas variações e homologias).

---

<sup>139</sup> Aqui, vale salientar, estou descrevendo um ponto de vista nativo. Do ponto de vista da análise sociológica o desejo de individualização, singularização e diferenciação em relação ao todo coletivo é na verdade um desejo coletivamente compartilhado. O indivíduo ao afirmar tal ideologia, reafirma a sua subordinação a uma crença coletiva encompassadora. Deste nó advêm os grandes paradoxos de nossa cultura. Um dos fenômenos que melhor evidencia este paradoxo do indivíduo moderno é o da relação dos fãs com seus ídolos, analisado por COELHO (1996): o desejo de singularização do fã, ao almejar se tornar o fã “número um”, tem como contrapartida a ideologia massificadora que faz com que todos os fãs se encaminhem para o mesmo objetivo. Como ressalta Simmel (1971b, p.296, apud COELHO, p.137), o ser humano se empenharia simultaneamente em diferenciar-se e igualar-se. Outro fenômeno exemplar desse movimento é o da moda, também analisado por Simmel (1957, 1904 apud MIZRAHI, 2006, p.26). A moda seria um dos mecanismos através dos quais o indivíduo buscaria equilibrar essas duas tendências antagônicas: “o desejo de socialização, de se adaptar à sociedade, e o desejo de individualização, isto é, o desejo de se diferenciar, de expor as suas particularidades.”

É muito interessante notar que tanto a categoria “*alma*” (que aqui surge no discurso nativo, tanto através da *performance* cênica de Clarice, como através da percepção pessoal da atriz sobre os seus próprios caminhos existenciais e transcendentais), bem com a categoria “*obra de arte*” (com a qual estabelecemos uma relação reflexiva com o mundo subjetivo do artista) surgem na obra de Simmel (um dos autores fundadores mais influentes no pensamento atual sobre a sociedade e o indivíduo modernos) articulados muito intimamente às suas formulações sobre o indivíduo e sua transcendência, para além da dicotomia indivíduo e sociedade, ou ainda, da tensão entre “formas” e “conteúdos”.

A categoria “*alma*” surge na obra de Simmel, por exemplo, nas suas reflexões sobre a “salvação da alma”, a partir da teologia cristã. O *insight* simmeliano explora, criticamente, a visão esquemática do Cristianismo, que fecha os olhos para o papel central do individualismo no próprio conceito cristão de salvação. A “salvação da alma” seria, ela mesma, uma conquista individual, que dependeria de uma luta particular de cada um para arrancar de si mesmo os elementos mais pessoais e únicos de seu ser. Ela é o resultado do empenho individual do cristão, que deveria dar o máximo de seu próprio talento para alcançar este fim.

A questão que Simmel aponta é a de que não haveria solução universal para se chegar vitoriosamente à salvação, mas, antes, um caminho único para cada indivíduo – mesmo que o objetivo religioso de todos os indivíduos apontem para um único e mesmo caminho. Todavia, esta não se trata de uma questão circunscrita aos cristãos, mas de um problema do mundo contemporâneo, segundo Simmel (1997, p.35):

For whether in morality or in art, in social life or in the principles of knowledge, we seek the universally valid that also is applicable in specific cases, laws that relate both to the individual and to all people, and the universal model that embraces the unique and the particular. Until now, either one or the other has been held up as the norm; yet all of our contemporary dilemmas depend on a synthesis of the two.<sup>140</sup>

Assim, o caminho da salvação da alma – e, de forma mais abrangente, dentro de nosso contexto contemporâneo, os percursos existenciais de cada indivíduo rumo a seus objetivos finais (seja de felicidade, de realização, de sucesso, de cura, de superação das dificuldades, e mesmo de transcendência espiritual) – passa necessariamente pela busca por um conhecimento profundo e pela expressão verdadeira – autêntica e sincera – de si mesmo. A idéia de “evolução” humana através da alma, defendida na peça por Clarice Niskier, se assemelha fortemente com as proposições de Simmel sobre a salvação da alma, dentro da sua

---

<sup>140</sup> “Seja no campo da moralidade ou da arte, seja na vida social ou em relação aos princípios do conhecimento, todos nós buscamos aquilo que é universalmente válido e que é, ao mesmo tempo, aplicável nos casos específicos; leis que se relacionam, ao mesmo tempo, com a dimensão individual e com a totalidade das pessoas, e o modelo universal que abarca tanto o único como o particular. Até o momento, um ou outro tem sido tomado como a norma; entretanto, todos os nossos dilemas contemporâneos dependem de uma síntese de ambos.” (tradução minha)



interpretação da teologia cristã: tanto a evolução, como a salvação dependem de uma confrontação do indivíduo com aquilo que ele entende ser a sua essência, o seu ser interior (e mais resguardado das influências externas), a sua verdade pessoal, aquilo que lhe é único. Essa luta consigo mesmo se faz, não obstante, no contexto das contradições sociais relacionadas à tensão entre a permanência e a transformação, o bem comum e o desejo individual, o respeito e a conformidade à tradição e a transgressão dessa tradição que busca salvar a própria dignidade humana. São forças, não obstante, que se manifestam tanto numa arena de disputas políticas, como na própria consciência individual, constituída a partir do conjunto de todas estas representações sobre o mundo e sobre si mesmo. E, tanto em Simmel, como nas palavras de Clarice a partir de Bonder, é a partir desse mergulho honesto no que seria mais pessoal, mais autêntico, mais incomparável dentro da alma de cada um que *o caminho* – único, que a todos iguala e engloba – de salvação e/ou evolução se revela, transcendendo a própria dicotomia (da qual parecemos não conseguir nos livrar) entre a dimensão individual e a social.

Para Simmel, a vida, em sua continuidade, seria essencialmente *unidade* (VANDENBERGHE, 2005, p.167). Não é a vida que é partida, fragmentada, contraditória. É o nosso intelecto que a cinde ao entendê-la pelo viés da descontinuidade e da dualidade, ao passo que, a nossa “intuição” e “simpatia” travariam uma experiência imediata com a unidade *na* dualidade. Simmel, diante da noção de que a vida é ao mesmo tempo um devir sem consciência (*Leben*), objetivamente, e uma experiência vivida do devir (*Erleben*), subjetivamente, defende como realidade primeira a experiência concreta do vivido, a vida enquanto fluxo, e não como uma forma abstrata e rígida, *a priori*, ao modo kantiano. Simmel não opõe, nem trata como diferentes ordens da realidade, o *dever-ser* (*das Sollen*) e o *ser* (*das Sein*). O *dever-ser* pertence, na visão de Simmel, ao reino das idéias e é, ao mesmo tempo, transcendente e imanente em relação à vida. Cada sujeito, não obstante, vive a sua vida de forma individual e particular, qualitativamente diversa de outra vida. Assim, cada vida deve ter sua “verdade pessoal” (VANDENBERGHE, 2005, p.193) e, além disso, deve ter uma norma ideal, de validade que lhe seja própria, que lhe prescreva seu sentido – é o que Simmel chama de “lei individual”. Trata-se de uma ética da existência – uma ética estética – que se aplicaria indiscriminadamente a todos. Não se trata, entretanto, apenas de uma ética dos deveres, de viés kantiano, baseada em uma lei universal que subsume o particular. Simmel propõe a noção de “lei individual” de tal forma que a lei universal e o caso particular sejam dados ao mesmo tempo, conquanto que o caso individual possa ser exemplar e tenha pretensões à universalidade – como é o caso de *uma obra de arte*.

Segundo o cânone ocidental, a obra de arte, definida dentro de suas qualidades de unidade e autonomia, “não tem outra lei que não sua própria lei” e é “individual em sua própria singularidade” (PAREYSON apud FERRARA, 1998, p.68). Tais qualidades, justamente, a habilitam a ter caráter de universalidade. O sujeito – como uma *coisa de valor objetivo*, tanto para si mesmo, como para as outras pessoas – congregaria, assim como a obra de arte, a partir desses mesmos critérios canônicos, a “exemplaridade e a universalidade, a normatividade e a expressividade em uma ética da autenticidade” (VANDENBERGHE, 2005, p.193-194).

E neste ponto que reencontramos a questão da expressão artística se tornar, contemporaneamente, um lugar privilegiado da expressão individual: a originalidade, a autenticidade, a singularidade e a verdade do indivíduo se expressariam na originalidade, na autenticidade, na singularidade e na verdade de sua criação artística. Se o indivíduo moderno (e contemporâneo) pode ser descrito a partir de uma homologia com a idéia de obra de arte, há ainda um outro desdobramento que podemos aqui explorar: o do gênio criador. A partir das teorizações de Kant (1985, p. 261), na “Crítica da Faculdade de Julgar”, o gênio é o talento natural que dá à arte suas regras. Na verdade, seria a natureza que daria à arte as suas regras, que ganhariam expressão através da criação do sujeito, do artista-gênio (a partir do acordo de suas faculdades de imaginação e de entendimento). Ele, não obstante, cria a obra *originalmente*, a partir de regras próprias e originais, na sua liberdade de encontrar a sua própria singularidade e liberdade na criação artística (KANT, 1985, p. 274). Assim, segundo Kant, a obra é a materialização única e inimitável desse talento natural do artista-gênio em exprimir, com a sua alma, as regras naturais e universais da arte.

Assim, a partir das próprias formulações paradigmáticas de Kant para o desenvolvimento de visões consagradas sobre a arte no ocidente, a natureza de obra de arte se confunde com a natureza de seu sujeito criador (gênio), a partir da articulação da dimensão idealizada de natureza universal, absoluta e imutável, consubstanciada na obra de arte, com a dimensão particular e original do gênio criador, que a partir de sua singularidade, autenticidade e capacidade única de dar substância ao “indizível”, produz a obra de arte, necessariamente inédita. Retomando a homologia que Simmel faz entre o indivíduo moderno e a obra de arte, podemos dizer que o indivíduo, como criador de si mesmo, no seu ideal de aprimoramento e autodesenvolvimento, deve encontrar o *gênio* dentro de si para expressar a sua vida como uma obra de arte: única, original, autêntica e com uma essência que, ao mesmo tempo, se conecta a um espírito universal.

### 3.4 Vitória da vontade

O projeto de *A Alma Imoral* é descrito, nas palavras de Clarice (tanto dentro como fora do palco), como uma forma particular – através de *sua arte* – de expressar todo o seu amor pela vida. E nessa busca pessoal de expressão – através daquilo que ela sabe fazer, ou seja, *atuar* – que Clarice perfaz o seu caminho de “evolução” de sua “alma”. Este caminho conjuga, ao mesmo tempo, um *mergulho em si mesma* e uma *conexão significativa com o todo*. Este “todo” pode ser entendido como Deus ou como uma sabedoria universal, segundo nos sugere o texto da peça. Mas também é, nos limites do encontro cênico, o sentido de integração com o *seu público*, esta dimensão tão poderosa para o artista, que valida e reafirma a sua própria existência<sup>141</sup>.

Em sua relação vital com o teatro<sup>142</sup>, a atriz nos confessa em entrevista o seu medo de não conseguir se firmar na profissão e de não poder mais fazer teatro por conta das dificuldades de sobrevivência financeira que a profissão de atriz envolve. Se no passado essas dificuldades eram vividas com mais frequência, atualmente, mesmo com o grande sucesso de *A Alma Imoral*, seu medo de ter que se afastar do teatro continua:

Se um dia não puder mais viver financeiramente do teatro, talvez eu faça outra coisa, provavelmente, mas continue fazendo teatro. Virar amadora. Quem sabe? Porque é muito lindo demais da conta. Eu já tive esse medo de não poder... tem um momento que é muito difícil ganhar dinheiro, sabe? Dava muita aula. Eu pensava, meu Deus, será que um dia eu vou ter que sobreviver de outro jeito? Por favor! Eu rezava para que isso não acontecesse e seguia em frente.

Ser atriz, como ela nos revela, envolve não apenas o medo de viver numa situação financeira precária (Clarice nos conta sobre a ajuda fundamental que sempre teve dos pais, não apenas como grandes incentivadores de sua carreira, mas como provedores de um mínimo de segurança material nos momentos de maior dificuldade financeira), mas, sobretudo, o

<sup>141</sup> Aqui, a alusão às conclusões de Durkheim em *As Formas Elementares da Vida Religiosa* (2003), em que o autor faz coincidir a idéia ou sentimento de *Deus* com a idéia e sentimento de *sociedade*, que engloba e ultrapassa o indivíduo, não é por acaso. Tanto em Durkheim, como em nosso universo de análise, guardadas as devidas proporções, nos deparamos com uma experiência de comunhão que se dá nos limites de uma assembléia, de uma reunião de pessoas que se encontram para compartilhar uma mesma história, uma mesma crença, um mesmo sentimento (seja dentro de um ritual, seja no contexto de um espetáculo). Se em Durkheim a ênfase está no compartilhar público de emoções que igualam e vinculam fortemente os participantes do ritual, a partir da efervescência coletiva, que “eleva” o fiel acima de suas limitações cotidianas e pessoais, aqui, no espetáculo *A Alma Imoral*, temos a experiência da emoção que se dá em um nível introspectivo, vivida pelo viés da contenção, pela intensificação de uma sensibilidade experimentada intimamente, que é compartilhada pelo silêncio e pelo olhar atento ao que se passa no palco, afirmando um sentimento de “estar junto”, renovando-se, enfim, o contato intensificado com o outro (da atriz com o público, do público com a atriz, mas também com os outros do texto, os outros da platéia e os outros que integram a vida em comum).

<sup>142</sup> Em entrevista para Revista Gávea, p. 45, escrita por Sandra Teixeira, a atriz enfatiza a sua relação primordial com o teatro: “O teatro para mim não é apêndice de nada, ele é a coisa em si. A coisa principal da minha vida, o teatro está dentro da minha rotina, no meu sangue, no meu DNA.”

medo de ser rejeitada. Para fazer o que tanto ama, ela nos conta sobre o difícil enfrentamento das próprias inseguranças, do medo da crítica e, ao mesmo tempo, da necessidade que o ator acaba desenvolvendo de ser admirado e aceito:

Nós no teatro somos a cada instante julgados. A cada estréia você é julgado. Nossa! Eu já recebi cada sentença! É muito cruel, porque nós gostaríamos de abrir as discussões, de aprender. Uma coisa é ser criticado, corrigido. [...] É legítimo. Outra coisa é condenar à morte! Coisas bem diferentes. É mais positivo a pessoa que vai e fala ‘olha, assim não dá!’. O teatro tá vivo, amanhã muda tudo. Muda o tom, muda a marca, muda o figurino, muda tudo. E aí vai ser incrível. Olha, que legal, então vai ser incrível.

Eu falo isso tudo e parece que eu nasci assim, mas eu não nasci assim, não. Eu ralei muito [para não depender tanto da boa opinião dos outros sobre ela]. Não: eu acho que nasci assim e depois eu fui totalmente embotada. Comecei a ser só uma pessoa medrosa, que acreditava em mim, mas com certa parcimônia, e acreditava mais no que os outros falavam do que no que eu pensava de mim. Foi um longo processo de reaprender a acreditar naquilo que eu acho e também admitir que o outro não acha como eu acho. Porque também, a gente coloca a culpa nos outros, que, ah, ele não me deixa fazer, mas às vezes é você que também não tolera o diferente, não tolera não ser admirada, não tolera não ser aceita. Também [há] uma mania de ser aceita por todas as tribos, por todos, todo mundo tem que gostar de você. Isso é uma idealização. O mundo não é assim. Então quando você se liberta desses ideais, que montam na sua cabeça sabe lá Deus porquê, que tem que ser gostada por todos, admirada por todos, que todo mundo tem que achar e ... Pronto! Você é o que você é, deu, deu; não deu, não deu, muito obrigada, vai ser rejeitada ali. Tá bom! É assim a vida! Ah! É uma libertação! Não é? Uma libertação total!

Esse processo de superação das “condenações à morte” (equivalente à rejeição de um trabalho artístico seu) e o ganho de consciência, desenvolvido num esforço pessoal de autoconhecimento e autodesenvolvimento (também através da experiência com o teatro, de quinze anos de psicanálise e do casamento, que, segundo ela, trouxe paz para que ela pudesse se desenvolver), que leva Clarice a “aceitar-se”, a acreditar em suas próprias opiniões, a aceitar a diferença do olhar do outro sobre ela mesma (que pode levar à rejeição, ao aplauso ou à indiferença) e a “desembotar” o próprio olhar sobre quem ela simplesmente é, se alinha de forma exemplar ao seu processo de leitura, entendimento, arrebatamento e incorporação das idéias do livro *A Alma Imoral*, que fala justamente dessa possibilidade de libertação pessoal (da alma), de que ela fala.

Segundo a atriz, a ideia de fazer uma peça sobre o livro foi imediata: “Foi direto. Eu li o livro e falei: eu vou fazer”. A peça traz em seu próprio discurso um apelo pela superação das críticas e julgamentos, que tanto podem massacrar um ator, como qualquer indivíduo que queira se reconhecer em sua singularidade e, ao mesmo tempo, na sua “humanidade”:

Sem crítica, sem julgamento. E eu não sabia se as pessoas iam aceitar ou não iam. Era uma necessidade vital minha. Estreei no teatro com 50 lugares. Bem menor do que esse. O que eu acho que fez a peça acontecer foi [por]que falou à humanidade de todos. Acho que todo mundo tava precisando ser reconhecido na sua humanidade. Gente, as nossas vivências, as experiências, são fundamentais. Sem tanto julgamento. A gente é julgada 24 horas. Haja!... Haja.

Se a ideia de transformar o livro em um espetáculo surgiu de uma forma tão direta e tão cheia de inspiração e vontade, colocar a peça de fato em cartaz – após adaptar o texto, conceber a encenação, buscar parceiros, ensaiar, angariar recursos, testar a aceitação, defender o projeto para investidores – foi um duro percurso que, ainda, testou a suas próprias convicções em torno daquilo que ela acreditava que mais fielmente expressava sua especificidade como artista:

A primeira pessoa que soube foi o Zé, o meu marido, que me deu força imediata. Ele disse, ‘vai na tua’. Depois eu fui comentar com algumas pessoas e elas riam. ‘Fazer um livro de um rabino, Clarice? Você já tem maturidade...’ Uma amiga me disse: ‘Clarice, você já tem maturidade suficiente para fazer um clássico! Você deve começar a fazer os grandes dramaturgos do teatro universal. Como é que você vai fazer um texto que não tem nada a ver com teatro? Você não vai poder mostrar o seu talento’. A peça estourou e ela falou: ‘olha, eu tiro o meu chapéu. A peça é um fenômeno. Jamais podia imaginar’. Porque se eu fosse na onda... Mas chega uma hora na vida, que você fala, contra tudo e contra todos, não quer nem saber. [a peça] É um presente mesmo, olha, foi um presente! A maior alegria da minha vida, viu!

Enfrentar a opinião divergente, sobretudo de amigos, que não acreditaram no potencial de sucesso de “A Alma Imoral”, inclusive como uma forma mais adequada de mostrar o talento de Clarice, dá a toda a trajetória de luta da atriz pelo seu projeto um caráter de superação, de vitória da vontade pessoal e da fé nas suas próprias convicções. Não obstante, essa trajetória de lutas e superações – até chegar ao sucesso incontestável de *A Alma Imoral* – teria começado bem antes da inspiração que a levou a adaptar o livro para os palcos. Em entrevista, em que o foco era *A Alma Imoral*, ela revê todo o seu percurso como atriz, iniciado em 1982 na peça *Porcos com Asas*, como um longo processo de crescimento pessoal, indissociado de suas experiências afetivas mais íntimas, inclusive aquelas ligadas a perdas e decepções amorosas. Esse percurso envolveu a aprendizagem da disciplina do teatro, que de certa forma a ajudou a enfrentar dificuldades de várias ordens e a amadurecer como pessoa<sup>143</sup>. E, pensando retrospectivamente sobre alguns momentos difíceis, ela faz referência às próprias “lições” que *A Alma Imoral* apresenta para o público – e que para ela são, verdadeiramente, ensinamentos de vida – para qualificar as suas escolhas e atitudes:

São mais de 35 peças... Todas, todas, todas têm uma importância para o crescimento, todas. Eu não deixaria de ter feito nenhuma... porque não seria eu hoje, aqui, sabe? É como diz na ‘Alma’, ‘a natureza mexe em time que tá ganhando’; ‘sem o erro não há aperfeiçoamento’, então por mais que uma experiência tenha sido dolorosa, tá lá o tijolinho dela na construção da coisa. Não fui eu quem inventou isso, mas as dores realmente fazem parte. É um caminho difícil, nem tudo são flores, mesmo, você sofre muito, tem decepções, rompimentos dolorosos, mas, como eu digo na peça: Marche! Não adianta ficar muito tempo parado. Não é fácil, mas o importante é também aprender a sofrer em movimento, sabe? Porque parado ou em movimento você vai sofrer de qualquer maneira. Vai tocando.

<sup>143</sup> Como ela nos revela em entrevista à Revista Gávea, p. 45, escrita por Sandra Teixeira.

Nessa fala, ao rever o seu próprio caminho, ela faz referência a um dos momentos – ou ensinamentos – mais lembrados da peça nas diversas matérias e entrevistas sobre *A Alma Imoral* disponíveis online, inclusive no site oficial. Trata-se da interpretação, segundo Bonder, apresentada em cena pela atriz, do famoso episódio bíblico em que o povo hebreu atravessa o Mar Vermelho guiado por Moisés. Assim ela nos conta na peça:

Diga ao povo de Israel que marche. É a resposta que Moisés ouve de Deus. O futuro existe se vocês marcharem. O futuro não está ligado ao presente pelo corpo. O futuro está ligado ao presente pela alma. Marchem e a alma guiará o caminho seco através do molhado. Um homem que não sabia nadar compreende a recomendação de Deus e começa a adentrar as águas. As águas não se abriram num primeiro instante. Somente quando as águas estavam no nível do nariz é que elas se abrem. O Mar Vermelho não se abre para o povo hebreu passar. O povo marcha e Deus comovido com a confiança nele depositada então oferece passagem entre as águas do mar.

Esse movimento de “marchar” em meio às adversidades, às inseguranças, ao aparente engano de fazer uma peça que “não é teatro” é encarado por ela como uma conquista amadurecida ao longo de uma carreira de mais de duas décadas. Um amadurecimento que a deixa “ouvir o coração” e, de forma muito próxima ao que ela diz no palco sobre a travessia do Mar Vermelho, uma prova de fé – não exatamente em um comando de Deus, mas em si mesma (instâncias que, de certa forma, não se diferenciariam). Assim ela descreve o seu encantamento pelo texto:

O coração de uma atriz quando bate por um texto, deve ser escutado de verdade. Mesmo que a princípio pareça uma loucura sem precedentes. Eu sempre considerei o teatro um risco. E correr esse risco é um ato transgressor em si. Mas, mesmo assim, você pode se acomodar em limites conhecidos. Eu quis ir além dos meus limites conhecidos<sup>144</sup>.

### 3.5 A troca de olhares num silêncio cúmplice

O risco de ir além de seus limites conhecidos, ao encenar um texto que lhe toca tão intimamente, ganha contornos ainda mais desafiadores por se tratar de uma mensagem dita, em sua maior parte, de frente para os seus espectadores. A atriz os encara, afirma a presença de seu público e sua condição de destinatário direto, explícito, da mensagem proferida por ela, sozinha, em cena. Nesse sentido, o jogo cênico enseja novos pactos interativos entre a realidade da platéia e a realidade da cena. Temos aí uma cena que é construída a partir do olhar direto da atriz para aqueles que a vêem.

Simmel (1997), em sua minuciosa análise do papel dos sentidos nas interações sociais, elege a troca direta de olhares entre duas pessoas como a forma de interação mais direta e pura que existe. Para ele, este tipo de relação extremamente viva, que conecta imediatamente

<sup>144</sup> Entrevista publicada na em 2006 no site da revista eletrônica de teatro Scene4 (<http://www.archives.scene4.com/>).

duas pessoas, cria uma proximidade e intimidade sustentada pelo fato singular de que aquele que olha revela-se para o outro pelo próprio olhar que o outro recebe. No mesmo ato com o qual o sujeito busca reconhecer o seu objeto, ele acaba se rendendo ao próprio objeto. Segundo o autor, o olho no olho é a mais completa forma de reciprocidade atingida na esfera das relações humanas. Exercer a frontalidade no palco, encarando uma platéia que lança, pelo próprio olhar, todas as expectativas de assistir a um espetáculo que lhes diga alguma coisa divertida ou interessante, é entrar nesse arriscado jogo de reciprocidade e proximidade de que fala Simmel. E essa mesma platéia recebe, pelo olhar da atriz, o sentido de entrega que ela afirma no palco, pelo olhar “silencioso”, “desnudado”, “franco” e, por isso mesmo, vulnerável – é como se ela se colocasse na mão daqueles que ali estão que não só parecem recebê-la, como parecem acolhê-la em sua proposta de (auto)reflexão.

O autor também defende que a significância sociológica do olho depende primordialmente do significado expressivo do rosto, primeiro objeto do olhar entre duas pessoas. O rosto – e num palco, isso se amplifica modelarmente – surge como o símbolo de tudo que um indivíduo traz consigo de sua vida até aquele momento. Ele conta uma história sobre a pessoa, antes mesmo de suas ações e discursos. O que vemos em alguém é a imagem sincrônica de tudo o que já lhe aconteceu (é esta multiplicidade que a face pode revelar que a faz tão enigmática, ambígua e polissêmica). A cumplicidade com a qual Clarice Niskier envolveria o público parece estar diretamente ligada a um tipo de olhar que ela lança e exercita, durante toda a peça, sobre a sua platéia. O olho no olho – em certos momentos, literalmente, ao eleger, ou convidar, olhares específicos em meio ao público indiferenciado – parece criar uma atenção e uma conexão diferenciada entre a atriz e as pessoas que a assistem e a seguem nas suas idéias, onde os efeitos do que é dito são sentidos introspectivamente, sem muito alarde, às vezes somente com discreto e íntimo nó na garganta, como revelou à atriz uma de suas espectadoras. Esse efeito, de modo muito interessante, é previsto por Clarice, que parece, em cena, compartilhar dessa experiência coletiva silenciosa:

Vejo a transformação das pessoas na platéia. É incrível ouvir o silêncio que vem da platéia, um silêncio profundo, vivo, desculpe o termo, mas, às vezes, acontece um silêncio-quase-cósmico, estou exagerando? E o público ri, chora, me agradece<sup>145</sup>.

A peça trabalha com o silêncio, a partir do qual se abre um espaço para a reverberação e intensificação das palavras da atriz. Simmel, ao analisar os efeitos sociológicos das impressões sensoriais, nos fala da audição, ou o ato de ouvir, como sentido suplementar à visão (ou, mais especificamente, ao olhar). Ele estabelece uma diferença fundamental entre o

<sup>145</sup> Entrevista publicada na em 2006 no site da revista eletrônica de teatro Scene4 (<http://www.archives.scene4.com/>).

ato de ver e o ato de ouvir. Ao contrário da radicalidade da reciprocidade do olhar, o ouvido é “egoísta”, apenas recebe para si sem retribuir, dependendo da fala para que se estabeleça a reciprocidade, em momentos diferentes (aqui não é possível a simultaneidade do dar e receber do olho no olho). O que se ouve de uma pessoa é a expressão de seu caráter momentâneo, fluido, diacrônico de sua natureza – enquanto o rosto é a expressão de um todo sincrônico da natureza de alguém. Assim, em cena, o dito – e ouvido – é sustentado por um silêncio preenchido pela presença física da atriz em cena, com o olhar incisivo para a platéia, pela sua respiração indicando a repercussão interna das palavras tanto em si mesma, como naqueles que a observam. No silêncio, as respirações também são ouvidas – o público sente que devolve para ela as repercussões, dentro de cada um, de sua atuação, intensificada no silêncio compartilhado. Se escutar, como indica Simmel, é por sua própria natureza, um ato supra-individual, ouvir o silêncio implica um acordo comum ainda mais estreito, cúmplice.

A própria atriz tem uma reflexão, construída ao longo da experiência prática com o espetáculo, muito interessante sobre este exercício de jogar com o silêncio, dela e do público, tornando-o um elemento poderoso de troca e conexão entre eles. É no próprio jogo com a platéia, que se firma e se reafirma a cada segundo, que ela cria esta “corrente”:

Eu tento respeitar esse movimento [de dar o tempo das palavras chegarem a todos]. Perceber que bateu e dar um tempo para aquilo [...] Tem a preparação, os ensaios, o aquecimento, mas é ali na hora que você vê como você vai colocar a sua voz ali, e é uma coisa de um milésimo de segundo, que você cria aquele fluxo, aquela corrente.

É como se ela lançasse (uma idéia, uma imagem, um questionamento, uma mensagem) e cada um fosse recebendo a seu tempo – e é esse movimento, com intenção dialógica, que ela busca provocar no encontro cênico. Na primeira entrevista que Clarice me concedeu, ela estava acompanhada de um amigo, que em determinados pontos da reflexão sobre o espetáculo, fazia alguns comentários, bastante pertinentes, com os quais Clarice concordava a respeito de sua própria atuação. É dele – do ponto de vista da platéia – a ênfase, endossada pela atriz, sobre a mudança na expressão e na disposição física dos espectadores ao longo da peça para “receber” aquilo que Clarice, do palco, oferece ao público. Ele comenta:

Um casal atrás de mim, eles começaram a assistir a peça, um do lado do outro, e eles começaram a assistir a peça e a inclinar para trás. E ficavam conversando, fazendo comentários um com o outro. E quando eu olhei, ele estava deitado no colo dela. Ia transformando a postura dos dois. Era uma postura de descontração para receber...

E esse poder de “descontrair” e envolver a atenção das pessoas, segundo o amigo (ao lado de Clarice, que parece concordar plenamente com suas interpretações), é como uma



“mágica” que se repete em relação a “todas” as platéias com as quais a atriz se encontra.

Assim ele nos afirma:

Você encontra na *Alma* diferentes pessoas que se emocionaram da mesma maneira. Tem uma coisa, uma mágica, uma magia, que independe do local, e todos se emocionam. Isso é impressionante.” Clarice concorda: “É impressionante”. O amigo conclui: “Independente do tamanho do público, a repercussão é a mesma.

E voltando à questão da “verdade” da atriz em cena, tão central para este trabalho e para a peça de Clarice, o amigo explica esse “poder mágico” da peça justamente pela indissociabilidade do que a atriz diz com o que ela é “verdadeiramente”, retomando a impressão quase unânime sobre a qualidade especial de *A Alma Imoral* apresentada no início deste capítulo:

O que eu acho é assim: existem atores que você sente, ele entende o texto, ele decora o texto, vai da cabeça para boca e sai. É um texto que ele não passa pelo ator. A *Alma* tem... quando a Clarice diz o texto, passa por ela inteira antes de chegar na gente. Em momento nenhum você percebe que é uma coisa solta, tudo tem uma energia que é de dentro dela. O texto passou por dentro dela até sair. E existem atores que quando eles falam, é como se tivessem lendo o texto no papel.[...] E a *Alma* não tem isso. E é por isso, na minha maneira de ver, a *Alma* te faz viajar. Porque como você sente essa verdade. [...] [Quando você] vê que o texto não passa pelo ator, que não tem essa verdade [...] eu já fico numa defensiva. E a *Alma* não, a *Alma* como você sente uma verdade absoluta da atriz ali, você já embarca porque é a proposta dela.

### 3.6 A Alma no mundo: Agora sou eu que a sigo

Na segunda entrevista que Clarice me concedeu, ela retoma esta idéia da sinceridade, que, para ela, já se tornou uma expectativa do público em torno da peça, por conta do próprio sucesso de *A Alma Imoral* e do que se diz sobre a sua atuação. A impressão de sinceridade no palco e a cumplicidade que ela veio estabelecendo com o seu público ao longo do tempo são vistos agora como um compromisso que não pode ser frustrado, traído ou menosprezado. As qualidades da peça se tornaram, de certa forma, um estado a que ela tem que conectar, como se fosse uma realidade exterior a ela mesma, e cabe a ela, agora, reencontrar e estar à altura daquilo que ela mesma criou:

Ele [o público] vem com uma expectativa e você vem com a sua disponibilidade. Eu sinto que quanto mais sincera eu sou em cena, no prólogo, mais aquele prólogo vai estabelecendo a cumplicidade. E que tem que partir de mim. Assim, às vezes eles [os espectadores] estão melhores que eu. Por algum motivo, eu não estou ainda à altura da disponibilidade deles. E eu vou me ressentindo e vou pelos meus caminhos tentando chegar até eles. Às vezes eu sinto que estou assim, no ponto certo de entrega, de disponibilidade, e eles estão mais resistentes. Mas de um modo geral, eles vêm com muita expectativa positiva, eles já ouviram falar na ‘Alma’, então, é um público depois de três anos que chega com uma expectativa. [...] eles vem conferir uma situação. E eu vou para me entregar, para não frustrar essa expectativa, eu tenho que estar com a disponibilidade, tenho que estar com a entrega real, estar organicamente presente. Então, de um modo geral, dá muito certo. E como eles já vem para presenciar alguma coisa, eu sinto que quando eu digo ‘boa peça para todos nós’, quando eles

aplaudem, quando tem esse silêncio, eu já sinto que a coisa – pronto! Se estabeleceu um contato.

A cada apresentação, Clarice busca reavivar – e reviver sinceramente – os sentimentos primeiros que instauram a relação de cumplicidade com o público, nos limites do evento cênico, e que, de certa forma, perduram na memória dos espectadores. Estes, quando retornam ao teatro, querem experimentar novamente aquele encontro e, ao divulgar a peça, provocam a imaginação daqueles a quem a recomendam, os quais passam a querer, assim, experimentar as mesmas sensações que os primeiros experimentaram. Clarice reconhece o seu lugar como fonte de grandes expectativas do público – e disso, certamente, depende o seu sucesso e a longevidade da peça – e estabelece algo semelhante ao que Simmel descreve em sua famosa elaboração sobre o fenômeno da fidelidade. Se a fidelidade é a “inércia da alma”, é a partir de sua fidelidade à peça e ao público que Clarice busca reanimar, a cada novo espetáculo, os seus sentimentos e a sua presença viva para refazer o delicado laço de cumplicidade que ela tece através de sua *performance* com a audiência. A fidelidade à peça tem se estreitado na medida em que o tempo passa e a peça continua na sua vida – e a invade. Ela assim explica a sua relação cotidiana com *A Alma Imoral*:

A minha vida pessoal, ela tá tão entranhada com a ‘Alma Imoral’, a minha dedicação é tão grande a esse trabalho, que é isso mesmo, a família vem junto [aqui ela faz referência à participação do marido na peça e do filho no *making of*]. A peça não começa quando eu vou pro teatro. Ela começa hoje. A peça nem começa, nem termina.

É interessante notar que ela literalmente acusa um processo de autonomização da peça, como se esta tivesse ganhado vida própria e ela, Clarice, é que agora seguiria a “Alma”:

Eu acho que desde 2007 ela me segue e agora sou eu que sigo ela. [...]. Antes eu levava ela, ‘ah, tem a Alma aqui, vamos fazer...’ Agora, eu vou atrás dela. Ela tem uma vida própria, ela tem o caminho dela que eu vou seguir com prazer e que vai acabar quando tiver que acabar. Não sei, não sou mais eu que determino. [...]

Simmel analisa o fenômeno da fidelidade como um sentimento suplementar, estável e estabilizante, que se agrega a sentimentos mais efêmeros e instáveis que dão origem a determinado laço social entre pessoas. Simmel (1964, p.383-384) toma a fidelidade como uma forma, como um reflexo emocional da vida que se autonomiza a partir da relação inicial. É a forma que fixa aquele laço, que dá a ele uma solidez que o protege e o resguarda do possível e provável desaparecimento dos motivos que originalmente instituíram a relação. Não obstante, a fidelidade como uma forma que asseguraria a continuidade da relação além das forças afetivas que primeiramente deram origem a ela, tem o efeito de (re)produzir e reavivar os sentimentos que originalmente impulsionaram a formação do laço afetivo entre as pessoas, fazendo surgir novos conteúdos sentimentais, dentro do fluxo inconstante da vida subjetiva.

De fato, a fidelidade reconciliária, para Simmel, o dualismo profundo e essencial que separa a vida da interioridade individual (*Innerlichkeit*), flutuante, móvel, processual, e a forma de vida produzida na socialização, relativamente estável, exterior, cristalizada.

Clarice busca produzir esta alquimia, da forma à vida e desta à forma, a cada apresentação: a partir da “forma” da peça (dos sentimentos e expectativas em torno dela) que se estabilizou e que fixa os significados essenciais que a atriz deve expressar em cena, bem como o tipo de relação que deve ser reinstaurada com o público todas as noites, Clarice se esforça para reacender o fluxo vivo e, de certa maneira, imprevisível da própria atuação, apresentada e experimentada a partir de um encontro que se processa e se esvai a cada segundo, onde, em meio a torrente de palavras, gestos, olhares, movimentos, ela deve fazer reatualizar a relação de cumplicidade e o frescor de sua presença viva, sincera, espontânea, verdadeira. Assim, ela mesma conclui que, apesar da peça ter se “autonomizado”, é ela quem tem que se “reinsserir” nessa forma para revigorá-la, revesti-la de sua presença vida, todos os dias:

[“A Alma Imoral”] ganhou realmente uma proporção além de mim. Eu luto muito para manter ela viva. E fico muito feliz quando o Amir vai lá e diz que a peça tá afinada, tá ótima, tá cada vez maior, que eu tô uma atriz cada vez mais madura, e eu fico muito feliz porque ela está há três anos em cartaz e ela depende muito de mim, ela depende muito da minha equipe, porque é um trabalho para todos, mas, lá no palco, ela depende muito do cuidado que eu tenho com ela. Do entendimento que eu preciso ter todos os dias, do que eu estou falando, e eu me dedico, eu não nego fogo para ela, não. Ela não nega para mim e eu não nego para ela. Então é assim, é um trabalho que é uma dedicação de todos na verdade, mas é um trabalho que me dá prazer para todo mundo. É uma peça querida. ‘A Alma Imoral’ é uma peça querida, respeitada, é uma peça que ganhou o coração das pessoas, então dá muito prazer ver esse retorno humano muito grande, é muito legal.

### 3.7 A arte da espontaneidade

Estar presente, disponível, pronta para uma entrega real – que depende da abertura, da disponibilidade, do acesso que o outro, o público, oferecerá a ela – não ocorre de forma espontânea num sentido mais usual, como refletimos no início deste capítulo. É preciso reencontrar em si esse canal de sinceridade e de entrega para restabelecer a relação de cumplicidade com os espectadores. Isso é buscar ser fiel ao seu próprio trabalho e às expectativas de seu público.

É neste ponto que retornamos à questão que desde o início tem pontuado nossas discussões sobre a proposta cênica de Clarice: a questão da “espontaneidade” da atriz em cena – que se conjugaria com a impressão de sinceridade e autenticidade, tão centrais em “A Alma Imoral” – em tensão com a própria idéia de teatro como artifício, ficção, construto.

Não obstante, se nos debruçarmos sobre algumas importantes perspectivas teóricas e críticas ligadas ao campo do teatro, de fato, a problemática relação entre a espontaneidade (ou naturalidade, organicidade, entre outros correlatos) e a construção da atuação (seja pelo viés da busca pela precisão das ações a partir de uma estrutura, seja pelo trabalho em torno da construção de um personagem, entre outras perspectivas acerca do ofício do ator) é tão antiga quanto a própria noção de ator.

Machado (2008) estabelece uma interessante classificação, ao modo weberiano, de tipos ideais de ator, determinados a partir de formas padrão de representação, em correlação às formas que a valorização do indivíduo assumiu ao longo do período moderno. O delineamento dos quatro tipos ideais de ator – “ator-declamador-ilustrador”, o “ator-racional-realizador”, o “grande ator” e o “ator-psicológico-criador” – tem como inspiração direta as reflexões de Simmel sobre o indivíduo. Neste trabalho, a autora nos indica, por exemplo, na abordagem de Diderot em torno de seu famoso “Paradoxo do Comediante”, uma das formas seminais de se tratar o problema da espontaneidade na representação do ator (no caso, do ator profissional). Em pleno século XVIII, no contexto de uma sociedade monárquica, centralizadora, em processo de desestruturação, Diderot elege o ator racional como o tipo em ascensão na arte de interpretar. Este ator é capaz de dominar as suas emoções, manipular seus gestos e a sua voz e expressá-los da forma “natural”, de acordo com a “realidade”, mas com a amplitude e expressividade exigidas pelo palco, para que todos da platéia pudessem ver a sua atuação. Trata-se do tipo de ator, que longe de ser espontâneo, atua com a “razão”, com “frieza”, sem qualquer forma de identificação emotiva com o personagem que atuaria, em franca oposição a um tipo de interpretação intuitiva, em que o ator representaria “com a alma”, “viveria” as emoções do personagem e apresentaria irregularidades em sua *performance*. O ator idealizado por Diderot deveria ser capaz de não apenas controlar as características externas do personagem, como também as internas, as emoções do personagem e as suas próprias emoções (MACHADO, 2008, p. 731).

A dicotomia entre espontaneidade e artifício – e o polo a ser escolhido pelo bom ator – é clara dentro desta perspectiva. Como ressalta o teórico Marvin Carlson, para Diderot, a “arte é um produto de um cuidadoso estudo e preparação e não da espontaneidade” (CARLSON, 1993, p.155, apud MORAES, 2008). Entretanto, apesar de ainda hoje esta visão perpassar muito do que se compreende do trabalho do ator, outras formas de lidar com esta questão foram elaboradas e, atualmente, dentro da perspectiva que Machado chama de “ator-psicológico-criador”, a tônica está centrada na idéia de complementaridade ou, mesmo, co-dependência entre um pólo e outro. Machado (2008, p. 753) aproxima as visões de Simmel e

Stanislawski a propósito do ator e reconhece em ambos uma perspectiva que busca valorizar a relação entre a subjetividade do ator e a objetividade do personagem contida no texto. O ator, dentro da concepção de ambos os pensadores, é criador e sua criação *parte de dentro de si para fora*: a partir da relação de sua subjetividade artística com a imagem objetiva do personagem concebida pelo dramaturgo, o ator desenvolve a sua interpretação, a sua forma de dar vida a um determinado personagem no palco. Este ato de criação – a sua *performance* – é marcada por uma contradição fundamental, como assinala Simmel (apud MACHADO, 2008): “no palco, ele age com ‘uma espontaneidade irrompendo do fundo do ser’ e apresenta ‘uma vida imediata’ (SIMMEL, 1992, p. 424)”. Trata-se pois, exatamente, da contradição que temos desenhado até o momento e que, a partir de Stanislawski (aqui lido ao lado das reflexões de Simmel) ganha um encaminhamento que busca reconciliar estas duas dimensões, que parecem ser reciprocamente excludentes: o fluxo da vida e a forma artística.

Moraes (2008), em sua dissertação sobre o trabalho do ator a partir das idéias de Grotowski – que, textualmente, se coloca ao lado de Stanislawski no que se refere à ênfase na organicidade, em contraposição formal à perspectiva da artificialidade do ator, que, para ele, tem como representante maior Diderot<sup>146</sup> –, nos oferece uma elaboração em que a precisão e a espontaneidade surgem como qualidades complementares, concomitantes, e decisivamente fundamentais para o trabalho do *performer*. (GROTOWSKI, 2007 [1979], p. 174). Estes termos, precisão e espontaneidade, podem ser desdobrados em outros pares de oposições interdependentes, tais como repetição/ organicidade ou estrutura/vida.

De uma forma bastante sintética, mas que nos ajuda a entender o centro de sua articulação entre espontaneidade e precisão, a proposta de Grotowski é de que somente a partir de uma estrutura ou uma partitura de movimentos – um “conjunto de signos”, definido por ele como a “busca de uma linha precisa e lógica dos impulsos e das ações físicas” (GROTOWSKI apud OSINSKI, 1986, p. 106) – que o ator pode começar a desenvolver o seu trabalho em busca de sua organicidade, de seu impulso físico autêntico (de dentro – a partir sua estrutura muscular profunda – para fora) e estabelecer um contato sincero que o faça atuar com qualidade – e verdade – em cena.

A espontaneidade deve florescer de um exercício de estruturação das ações do ator e não de uma improvisação sem qualquer método, vista por ele como um “vôo de galinha”, que “voa por alguns instantes, mas inevitavelmente cairá, sem ter ido muito longe”, ou ainda

---

<sup>146</sup> Segundo Moraes (2008, pp.6-7), “em suas últimas entrevistas e conferências, Grotowski dividia a atuação do ator ocidental, a partir do final do séc. XIX e início do séc. XX, em dois pólos complementares, mas distintos: o *artificial*, do qual Diderot nos fala em seu *Paradoxo do comediante* (DIDEROT, 1973) e o *orgânico*, que teria o encenador russo Constantin Stanislavski como seu principal expoente e no qual o próprio Grotowski se incluiria.”

como uma “sopa”: “[...] se falta uma estrutura, tudo se dissolve, tudo se torna uma sopa” (GROTOWSKI apud MORAES, 2008, p.4).

A busca pelo que Grotowski chama de organicidade, retomada a partir de Stanislawski, é a da descoberta de como ir ao encontro “das leis da natureza, em um nível primário”, reencontrando no próprio corpo do ator o que seria o seu “caráter animal”. Tratar-se-ia de acessar o impulso vivo que antecede todas as ações físicas e a partir deles, de dentro para fora, reencontrar o seu fluxo interno de energia – que só consegue ser trabalhado pelo ator a partir de uma estrutura precisa de ações pré-estabelecidas. Para o impulso acontecer, é preciso que haja uma intenção que mobilizaria os seus músculos de forma apropriada. Esta intenção está ligada a algum objetivo concreto, fora do corpo do ator – e não estaria ligada à busca por sentimentos ou emoções a partir da vida psíquica do ator.

Um dos principais estímulos do ator – que lhe dá a intenção para acionar o impulso e as ações – é o *outro*: o companheiro de cena ou um outro imaginário, que se projeta, se objetiva, para o ator em cena. Este parceiro imaginário, com o qual o ator estabelece contato, pode ser fruto de suas memórias e associações, mas deve ser uma referência precisa. As associações e memórias que surgem a partir do trabalho em uma estrutura de ações teriam a função de acionar os impulsos, de forma orgânica. Ao mesmo tempo, seria possível estruturar tais impulsos (emergidos organicamente) em ações precisas ligadas a fatos que o ator realmente experimentou – o que lhes daria o caráter de precisão. De fato, a estrutura a partir da qual o ator trabalha as suas ações passa a se ligar às suas experiências reais. Esta partitura de ações *passa a ser envolvida por uma memória*, que emerge a partir das ações físicas, do próprio corpo do ator que segue uma estrutura, e que age, segundo Moraes (2008, p.107) “como uma espécie de lastro” que permite ao ator repetir a partitura com precisão. E, como esta partitura é pessoal e repleta de significados particulares para o ator, ela nunca seria executada meramente como uma forma, sem que ela esteja imbuída de uma relação “presente, constante e dinâmica” que unifica “o externo e o interno”, a objetividade da ação e a subjetividade do ator, a estrutura e a organicidade, a precisão e a espontaneidade, o artifício e a autenticidade. A relação entre precisão e espontaneidade, para Grotowski, poderia ser compreendida como a relação entre “o rio e suas margens” (MORAES, *ibid.*, p. 93). As ações seriam como as margens de um rio que possibilitam ao fluxo de impulsos seguir seu curso. A estrutura garante o fluir das ações de forma viva. Nesse fluxo vivo, inclusive, podem aparecer as “emoções verdadeiras”, espontâneas, aquelas que não seriam forçadas, que emergem da própria ação de forma surpreendente ou mesmo avassaladora. Para Grotowski isso é uma

*graça*, e não é a regra. O que importa é que, a partir da partitura e do “fluxo vivo” das ações, o espectador possa projetar as suas próprias emoções sobre o que lhe é apresentado.

A dinâmica entre a formalização de uma estrutura cênica e o reacender de uma presença sincera, espontânea e autêntica em cena – para aqueles que a assistem e para ela mesma – é um dos maiores desafios de Clarice em “A Alma Imoral”. Certamente, de um modo geral, este é o desafio de qualquer ator, em qualquer peça, mas especificamente no espetáculo de Clarice, a questão da forma ganha um aspecto talvez mais problemático, pois não se trata de criar um terreno seguro para fazer emergir um personagem “com verdade”, mas de criar todos os apoios – as marcas, o texto bem decorado, os movimentos partiturados – para que ela possa *ser ela mesma*, com honestidade, com entrega, com disponibilidade.

Ela comenta, em entrevista, sobre uma discussão que tem com Amir Haddad sobre “as marcas” que ela segue em cena. Amir faz a supervisão da peça, ou seja, ele não encarna exatamente a figura de um diretor, mas alguém que observa a peça, questiona as escolhas da atriz e critica determinados pontos de sua atuação para que ela faça exatamente a peça que ela quer fazer. Amir questionara o fato de ela fazer exatamente as mesmas marcas. Afinal, ele provoca, segundo ela me conta: “não tem ninguém te dirigindo, porque você ao invés de andar para lá, não anda pra cá? Há anos você fica andando sempre no mesmo lugar!”. E ela concorda com ele, pois de certa forma ela estaria “presa” numa mesma estrutura. No entanto, Clarice explica que ela viria de uma “escola da repetição” e repetir a mesma marca lhe dá segurança na peça. Pensar sobre onde ela deve ir, no exato momento da atuação, ao invés de simplesmente seguir a marca, poderia ser um elemento de distração, de desconcentração, que lhe tiraria o foco para fazer aquilo que ela tem que fazer de mais importante: estar presente, mesmo que “sobre” a marca. Assim, é a partir de uma estrutura que ela poderia *avançar a consciência, apropriar-se do texto, aprofundar-se e se apoderar do discurso da peça, ficando cada vez mais o seu discurso* – como recomenda Amir nas suas orientações à Clarice registradas no *making of* da peça<sup>147</sup>.

---

<sup>147</sup> Disponível no site <<http://www.almaimoral.com>>.

### 3.8 A nudez transcendente e a realidade do corpo

A “estrutura” que a própria atriz cria é um chão a partir de onde ela pode crescer em cena e se projetar “como ela mesma”, mas, ao mesmo tempo, há sempre o grande risco de ela não conseguir preencher a forma, que ela mesma construiu, com a vida, o “fluxo de inteligência”, a “presença” e a “verdade” sobre o que está falando sobre o palco:

O grande desafio da peça é, toda noite, realmente manter esse desnudamento tanto físico como da alma. É um desafio que é o desafio de todas as peças para ela não cair numa coisa mecânica e para você estar com a sua sensibilidade, como diz o Amir Haddad, com o seu fluxo de inteligência muito presente, né. Tem a primeira frase do texto, que eu acho uma das frases mais bonitas, que é ‘não há nudez na natureza’. Então, se eu estou dizendo isso sem as vestimentas, então eu tenho que mostrar que isso não é um convite a nada, que isso é um convite à reflexão de nossa natureza<sup>148</sup>.

O fato de a atriz ficar nua em cena, em estreita consonância com os próprios questionamentos que o texto traz, pode ser visto, como já dissemos, como a reafirmação de sua autoexposição pessoal em cena e, ao mesmo tempo, como um signo de sua “entrega”, criando com o público um laço de cumplicidade – como se ele estivesse disposto a receber e acolher, com cuidado e respeito, o aspecto de fragilidade humana do qual ela fala no momento em que se desnuda e que continua ao longo da peça. Seu desnudamento, uma palavra que se aproxima muito da idéia de “revelação”, é um “convite” não apenas para a reflexão, mas também para o público, e mesmo para Clarice, redimensionar a relação de proximidade (entre o universo do palco e da plateia) que a peça pede. A nudez cria uma tensão entre o público e a atriz não porque “embaraça” os olhares mais pudicos (o que também não deixa de ocorrer), mas principalmente porque traz o público “para perto” da atriz, potencializando o caráter “hiperreal” do encontro cênico em detrimento do distanciamento produzido pelo caráter ficcional que o espetáculo potencialmente também traz em si.

Como nos aponta Mangabeira (2008), há uma diferença de imersão na realidade ficcional do teatro e do cinema. Tendo como referência Christian Metz (1972), o autor indica a fragilidade ficcional do teatro (se comparado à total imersão que o cinema provoca em nossa imaginação) na medida em que “o próprio espetáculo faz parte da realidade com uma força tamanha que impede que aquela ficção possa ser vista como outra realidade”. No teatro, a ficção que ele cria não passaria de uma convenção, de um “acordo que se mantém de maneira

<sup>148</sup> Trecho extraído da entrevista concedida para o programa “Comunidade na TV”, apresentado em 3/12/2006, disponível pelo site Youtube, através do link <<http://www.youtube.com/watch?v=HVjfb541r4&NR=1>>.



muito mais tênue e que sofre a constante presença e interferência do nosso mundo” (MANGABEIRA, 2008, p.28). O teatro é “real demais”; a ficção que ele apresenta no palco está sempre tensionada ou em suspensão na medida em que o espetáculo, como um evento integral, “faz parte da vida”, da dimensão atual que une, num mesmo tempo e espaço, tanto os atores como os espectadores, de modo muito explícito. Como nos lembra Metz (apud MANGABEIRA, 2008), “há os intervalos, o ritual social, o espaço real do palco, a presença real do ator” e “o peso disso tudo é demais para que a ficção desenvolvida pela peça seja percebida como real”. A apresentação teatral, em todos os seus elementos, da cenografia à interpretação ao vivo dos atores, é uma “convenção dentro do próprio mundo real.” (METZ, p. 24 apud MANGABEIRA, 2008)

O que acontece desde o início da apresentação de Clarice é a ênfase, que ela mesma processa, na co-presença física de todos ali numa mesma dimensão, ou seja, na força da realidade atual que sempre “ameaça” a realidade ficcional do palco: a sua fala direta e cotidiana com o público, o uso da luz aberta, o palco praticamente nu, a conversa do prólogo, a referência reiterada às suas próprias experiências (que teriam dado origem ao espetáculo que já estaríamos assistindo), culminando com um texto que se apresenta num registro não-ficcional, mais argumentativo, descritivo e assumidamente dialógico com aqueles que ali estão, e, ainda, com o fato da atriz se desnudar em cena – como uma reafirmação da sua realidade “empírica” diante de nós e do valor de verdade do que ela afirma em cena (as “certezas anteriores à razão”), até a sua despedida, na qual ela deseja uma boa saída “para todos nós”. Tudo concorre para tornar *A Alma Imoral* uma peça que busca trabalhar não apenas com o potencial ficcional do teatro (que também está presente), mas sobretudo com a dimensão, inescapável, do encontro concreto entre as pessoas do evento teatral e que, a partir da realidade comum e imediatamente compartilhada, aponta, através do conteúdo do texto e de sua própria encenação, para uma realidade atemporal, que ultrapassaria a aparente dualidade entre realidade e ficção, verdade e artifício, autenticidade e representação – numa dinâmica que Simmel defende em relação às próprias contradições da vida.

Segundo nos indica Vandenbergher (2005), no primeiro capítulo de “A transcendência da vida”, chamado “Visão de mundo”, Simmel encontra, nas profundezas e na dinâmica da vida inconstante, a unidade profunda subjacente à dualidade<sup>149</sup>. A tentativa de unificação dos contrários pode ser vista como “o axioma fundamental da metafísica simmeliana”, segundo Max Adler (apud VANDENBERGHER, 2005, p. 167). Se, em Hegel, “as oposições são

<sup>149</sup> Aqui, a “dualidade” a que o autor se refere às dicotomias consagradas no pensamento filosófico e sobretudo sociológico, como “indivíduo X sociedade”, “particular X universal”; “permanência X mudança”; “as partes X o todo”, “as formas X os conteúdos”, entre outras.

ultrapassadas”, no pensamento de Simmel, “elas são deslocadas, projetadas e mergulhadas nas profundezas da vida”<sup>150</sup>. Essa idéia de unificação tem como analogia última a ideia de *Deus*, que englobaria “tudo e seu contrário em sua dinâmica, sem, no entanto, contrariar a si mesma”. Nesse sentido, trazendo esta formulação universal para o nosso contexto específico, a experiência da peça “A Alma Imoral”, o que pretendo apontar é para uma visão de vida (no caso, para a experiência total, vivida, da peça) que englobaria as aparentes contradições entre “ficção” e “realidade”, entre “autenticidade” e “representação” (entre outros pares dicotômicos que “cindem” a experiência que queremos analisar), superando-as. A vida, segundo Simmel (apud VANDENBERGHER, 2005, p. 168) seria “um absoluto que engloba ela própria e o seu outro, simultaneamente”, constituindo-se em um “terceiro termo”, que unificaria seus elementos para separá-los e separá-los-ia para unificá-los, dentro de um ritmo que conformaria, precisamente, a vida como unidade: os conteúdos fluiriam e impregnariam as formas, assim como as formas estruturariam a vida.

Retornando a nosso caso particular, a afirmação da condição de co-presença, em que cada espectador estaria diante dela, e ela diante do público, sem a mediação (convencional) dos signos teatrais (como o texto ficcional, a representação de personagens, amparados pelo seu cenário e mesmo pelo figurino), assim, antes de ser a elaboração de uma “ilusão de não-ficção”, é um pacto de não-ficção, de não-representação: um pacto *de verdade*. A “verdade” do pacto não está ligada a sua verificabilidade ou referencialidade explícita, mas a um acordo tácito entre os presentes de que, ali, em cena, não estão vendo uma “encenação de Clarice por ela mesma” ou a “encenação de verdades atemporais”, no sentido em que veríamos numa obra de ficção, mas uma apresentação que, através da linguagem teatral possível (transgredida pela atriz), traz para a “vida presente” – compartilhada por todos, num mesmo fluxo da experiência – a sua atuação.

Clarice, em todas as entrevistas, conversas e reportagens sobre a peça, nunca perde de vista este aspecto de verdade (em oposição à ficcionalização), tanto da sua própria presença em cena, como do que está apresentando em cena. A emoção que ela aparenta sentir – indo contra um dos “mandamentos” centrais da atuação de que quem deve se emocionar é o público e não o ator – é a sua emoção “de verdade”, indo direto ao ponto da afirmação de sua sinceridade em cena. Ao se “desarmar”, tanto pela comoção que ela sente do texto, como pela nudez, ela sai de um lugar de controle sobre a sua própria presença cênica, de alguma possível

---

<sup>150</sup> Ibidem

“máscara” e a sua “verdade” – a sua “alma” – acaba se revelando diante de todos, inclusive dela mesma.

[...] eu fico emocionada com esse texto [ao dizê-lo em cena]. [a emoção] tava ali junto. Eu me coloco assim mesmo. Eu vou junto. Ainda bem que passa isso. Porque eu sinto isso. O texto me emociona profundamente. Acho que ele fala, primeiro de tudo, que a gente tem que se lembrar dessa condição mortal da gente. Somos mortais. Que isso não deveria nos envergonhar. Deveria nos ajudar a viver. Mas nós ficamos escamoteando isso ao máximo que a gente pode. [...] então, o primeiro de tudo eu dizer que a nossa nudez nos assusta a dignidade porque não se trata da nudez dos deuses, mas de um mortal, já me emociona [Por quê?] Me emociona isso porque me desarma de um lugar, como diz o Amir, me desarma, me coloca vulnerável, não só vulnerável por estar nua, mas vulnerável por estar admitindo e reconhecendo que ali está um ser mortal, finito...

A escolha pela nudez teve a ver com um compromisso de Clarice com o seu próprio entendimento do texto. Não se tratava de buscar um efeito cênico, de gerar polêmica ou desafiar os bons costumes, nem mesmo seria, no início, a forma de superar uma timidez pessoal (afinal, como ela me conta, ela tinha muita vergonha da nudez em cena e, ainda, medo do julgamento das pessoas sobre o seu corpo). A nudez, para ela, seria a própria revelação da alma:

Se eu tinha entendido alguma coisa, eu tinha entendido que a alma e corpo estavam realmente unidos, de uma forma assim...interligadas de uma maneira que... tá aqui [toca o próprio corpo] a alma, tá aqui, tô vendo. Então, ou as pessoas iam entender que a alma faz parte da nudez, ou então eu não tinha entendido nada. Acho que a boa aceitação da nudez significa que eles vêem a alma. Além de verem a nudez, eles vêem além da nudez. Isso é que é bacana.

Clarice não quer que a sua nudez em cena seja um elemento dispersivo, nem que a possível estetização de seus movimentos e de sua voz leve o público a se mistificar ou a se alienar dos conteúdos que ela quer trazer à reflexão. Se *A Alma Imoral* distancia-se de uma proposta de ficção (no seu exercício particular de transgressão ao cânone teatral), ela se aproxima, não obstante, daquilo que dentro da tradição do teatro ocidental ficou conhecido como teatro épico, formulado por Berthold Brecht. Ao contrário de provocar uma identificação do público com o personagem (pelas figuras que ela rapidamente dá vida e pela própria atriz, no caso de “A Alma Imoral”), a partir de uma “fusão ilusória” e acrítica com o mundo que se encena no palco, a própria estrutura de “A Alma Imoral”, orquestrada por Clarice, busca provocar a todo momento – com suas fortes indagações direcionadas à platéia – uma atitude (auto)reflexiva e (auto)crítica no espectadores, ensejando “efeitos de distanciamento” que operam um duplo estranhamento: tanto torna a realidade apresentada no palco (as situações que se apresentam a partir de dilemas, paradoxos e controvérsias de fundo moral) objeto de reflexão, como coloca os espectadores em estado de autorreflexão, ao serem questionados, indiretamente, em suas próprias atitudes e posicionamento diante de sua vida, de sua “alma”, enfim, diante de questões semelhantes que Clarice apresenta no palco.

Isso é tão importante para a proposta da atriz, que, como já comentamos no início deste capítulo, ela separa um momento específico, no meio do espetáculo, para repetir<sup>151</sup> alguma passagem que não tenha sido bem compreendida pelo público. Ela prevê esta possibilidade – de o público perder alguma parte do que ela quer lhe dizer – não porque o espetáculo, pelo seu caráter afetivo e comovente, “aliene” o público ou “embote” a sua capacidade de reflexão crítica. Pelo contrário, Clarice não considera que a “dimensão emocional” que a peça tem se contraponha ou anule a sua “dimensão racional”: não há diferença ou separação entre estas “dimensões”. Afinal, trata-se de uma reflexão, individual (cada um desenvolverá a sua versão de “A Alma Imoral” a partir de sua “alma imoral”), que se processa “em contato com o seu sentimento”. As pessoas não ouviriam ou não entenderiam alguma parte importante da peça porque, no momento em que ela estivesse, no palco, atuando, *uma outra peça* já estaria acontecendo *dentro* de cada um. E é assim que ela deseja que a peça seja: um encontro de diferentes “almas”, em que cada pessoa é “ela mesma”; para ela, “é quando somos diferentes é que somos exatamente iguais”. Essa é, inclusive, uma idéia fundamental da peça (e, de resto, um paradoxo central do credo individualista moderno), na medida em que a “alma” é “imoral” justamente na sua busca por autenticidade (traidora da tradição, mas não de si mesma), em ser o que ela, singular e incomparavelmente, é em essência. E, ainda, para Clarice, a sua revelação em cena, pressupõe que o outro também se revele (para si mesmo e em contato franco com o que a atriz apresenta), se abra para receber a sua “entrega”. Não obstante, como ela já salientou, todo este processo, inclusive o de encorajar essa abertura e essa revelação do público, depende de seu trabalho como atriz.

A mesma preparação que a atriz lança mão para “construir” ou “dar vida” aos personagens por ela representados, ao longo de sua carreira, é usada por Clarice para “fazer ela mesma”. Trata-se, como ela nos conta, de um trabalho sobre si mesma, que vem se desenvolvendo há anos através de um processo de autoconhecimento. Esse trabalho sobre si não ocorre apenas antes da peça, no período de ensaios, mas durante todo o espetáculo, em que ela busca reavivar um contato com ela mesma e se fazer presente a cada instante:

[o contato cúmplice com o público] parte muito de mim, do meu tom, quando eu começo e eu estou um pouquinho desconectada de um lugar, assim, dentro de mim, ou por um estresse, ou por uma ansiedade, ou por uma questão que está me tomando, sabe? Porque às vezes acontece, né, e eu fico chateada! Eu faço aquecimento, eu sinto desarmar esse gatilho, sabe, da ansiedade, e às vezes eu não consigo. Eu vou conseguir quando a peça já estiver acabando,

<sup>151</sup> Segundo a atriz, essa idéia de repetir partes do texto, a pedidos, durante a própria peça, surgiu no período de dois anos em que ela adaptou e a debateu a peça com amigos. Quando ela lia um determinado trecho, alguém pedia que ela repetisse, para entender melhor. Clarice passou a gostar deste procedimento, a se sentir bem quando repetia o trecho e a pessoa o compreendia. Foi então que ela resolveu introduzi-lo na peça.

por tudo o que eu ouvi, por tudo mesmo que eu falei. [...] o que acontece é que eu estou cada vez mais rápida também nos gatilhos, sabe? No aquecimento mesmo eu já percebo: ‘ih, hoje tá brabo, hoje eu tô muito dispersa’, e eu já sei dar o diagnóstico mesmo e eu já sei quais são os exercícios que são melhores para se fazer naquele dia, sabe? Antigamente eu tinha um aquecimento muito padrão. Eu não alterava muito. Meu autoconhecimento aumentou muito nesses anos. [...] porque às vezes eu tenho que subir a energia [...] [e] às vezes eu tenho que baixar a energia [...] eu tenho que estar num equilíbrio ótimo entre a energia para cima e a energia para baixo para que a voz possa... quando eu digo voz eu falo pensamento, a minha energia, é o meu ser, que ele esteja entre o alto e o baixo, o céu e a terra, e as laterais de uma maneira equilibrada, sabe? Nem no muito grave, nem no muito agudo. Você vai aprendendo. E muito legal, é maravilhoso, maravilhoso.

De fato, para ela, mesmo no caso da preparação de um personagem realista, bem definido, com nome, trajetória, relações muito concretas com outros personagens, dentro de uma história, o que surge para a cena é uma espécie de versão dela mesma, a partir da “desculpa” do personagem. No período em que eu a entrevistei, Clarice estava envolvida, paralelamente ao projeto de “A Alma Imoral”, com a peça “Maria Stuart”, na qual ela fazia Elizabeth I.

Na verdade eu estou mostrando tudo aquilo que eu me preparo para fazer meus personagens. Não está a Elizabeth, mas está a Clarice que faz a Elizabeth. Tá a Clarice que faz as aulas de voz, de corpo, a Clarice que se prepara energeticamente para fazer a rainha Elizabeth. Então, o que saiu foi a Elizabeth, a desculpa, vamos dizer assim, e tá aquela que está há 25, há 28 anos sempre se preparando para fazer o papel. Então, ele é construído através de uma preparação [...] [que] já vem de muitos anos [...] Tem, então, essa atriz, que tem esse hábito, tem esse treinamento de preparação para focar sua energia no palco. [...] Então tem uma hora que eu percebi que eu não precisava dizer que era para fazer a Elizabeth. Bastava eu revelar a energia que eu tenho preparada para aquilo. E o que é incrível é que [passado o grande difícil trabalho em cima da Elizabeth, que a deixou exausta] [...] o Amir diz que viu a atriz da rainha Elizabeth no palco da ‘Alma’. [...] Porque agora a Elizabeth saiu totalmente, então a preparação para fazer a Elizabeth agora também aparece [na Alma]. É muito legal. [...] passado o tempo da exaustão, daquilo que você nem sabe direito o que está acontecendo, a natureza te mostra o que você aprendeu, que você evoluiu e que você amadureceu. É muito legal. Muito legal, muito legal.

Assim, a partir dessa perspectiva, seja fazendo uma personagem, seja se apresentando em nome próprio, o que parece tornar o seu ato propriamente teatral é uma espécie de qualidade energética – o que podemos chamar de presença – que Clarice imprime no encontro cênico. E é a partir dessa qualidade energética que, aparentemente, são inferidas as qualidades de “sinceridade”, “espontaneidade”, “verdade”, pois esta “energia”, acionada e moldada a partir de um “contato” íntimo com o seu “ser” (como define a atriz), surge como uma expressão de si, que, por sua própria natureza não dissimulável ou falsificável (não é possível fingir uma energia, embora seja possível fingir através de uma energia), é “autêntica”. Não se trata de conteúdos manifestos de um *self*, que poderiam ser falsificados<sup>152</sup>. Quando Clarice fala do “ser”, ela não está falando somente de uma dimensão limitada à sua consciência, à personalidade, aos aspectos qualitativos que definiriam o *self*, inclusive as instâncias mais

<sup>152</sup> Ver Gonçalves (1988) a respeito de Lionel Trilling, anteriormente comentado.

inconscientes – ela está falando de uma noção de sujeito que se assemelha à própria idéia e “alma” que ela traz na peça: uma alma que integra, além de todas as qualidades “interiores” únicas do indivíduo, também o seu corpo, que integraliza a sua noção de unicidade. Como bem lembra a atriz, a propósito de sua nudez em cena, trata-se, ali, de mostrar a “alma”, que é um *corpo* também, indissociadamente.

### 3.9 Os aplausos finais

Clarice, frente a frente com o seu público em “A Alma Imoral”, oferece, a partir desse contato com o seu “ser” – ou sua “alma” – a sua presença, que deve ter uma tal *qualidade* que crie com o público um laço de cumplicidade, através do qual ela se “entrega” e ele a receba, aderindo ao seu convite de autorreflexão. Essa dinâmica pode ser interpretada através das formulações que Simmel faz do fenômeno da gratidão – afinal, não é raro que, mesmo depois dos aplausos, vários espectadores se encontrem com Clarice para agradecer-lhe pela peça. Como autor observa, “não agradecemos alguém pelo que ele fez, mas pelo que ele é”, pois a gratidão, independentemente de qualquer ato particular de recebimento, é o oferecimento da personalidade integral daqueles que se envolvem neste tipo de laço de reciprocidade. Mesmo que um indivíduo ofereça apenas um lado particular de sua personalidade (suas idéias, sua sinceridade, sua entrega, por exemplo, no caso de Clarice), este, entretanto, se projetaria *inteiramente* a partir desses aspectos específicos, oferecidos ao outro, como defende Simmel (1964, p. 391). O sentimento de gratidão que se instala na relação entre duas pessoas (e, analogicamente, entre Clarice e seu público), é uma reação que surge igualmente tanto para aquele que se oferece, como para aquele que recebe: somos gratos por receber e gratos por sermos acolhidos. Assim, a gratidão se perpetua numa relação cuja retribuição não pode ser feita, na medida em que o que se deveria retribuir – para alcançar a simetria da relação de troca – é incomensurável: é a própria subjetividade do doador. A troca entre qualidades humanas, que instaura a gratidão entre duas pessoas que oferecem uma a outra diferentes partes de sua interioridade, de suas qualidades mais íntimas e únicas, pode ser comparada, aqui, à relação que ocorre entre Clarice e seu público em *A Alma Imoral*, na medida em que, como dissemos logo no início desse capítulo, o sucesso da peça (que se tornou um “fenômeno”) teria como principal razão a “entrega sincera” de Clarice, a partir de idéias que lhe são tão caras, e o modo como ela *abraçaria* o público a partir da revelação de sua verdade

peçoal. O vínculo de cumplicidade e compromisso – muito próximos ao sentimento de gratidão – parece intensificar o próprio contato entre a atriz e seu público no momento da peça, impulsionando a continuidade das apresentações, o retorno do público e sustentando a relação amorosa de Clarice com o seu projeto, já há três anos em cartaz. Afinal, o que Clarice parece realizar em “A Alma Imoral” é justamente o antídoto para a pior solidão a que o ser humano poderia ser condenado: a ausência de si.

E, assim, para concluir este caminho analítico pelos caminhos de Clarice, trago a sua própria voz, que reflete, com os espectadores, sobre a trajetória da alma imoral em busca de si mesma:

A evolução da espécie está no silêncio do pai que ergue a faca para matar um filho por ordem divina e a detém. Um silêncio que cada homem e cada mulher conhece em sua vida pessoal e coletiva. Um silêncio desafiador, que responde a um impulso interno de sagrada desobediência, uma desobediência que o homem sonha em integrar à paz, à paz que não se fará no estabelecimento de um mundo ideal para um corpo imutável, não se fará através do clone, mas através do mutante, porque o nosso ser é um ser em transformação, tem alma e não é uma alma boazinha como nos fizeram acreditar, mas uma alma profundamente imoral e isso não tem nada de satânico. É que transformaram Satã num espantalho que nos afasta das mudanças. Satã é tudo aquilo que nos embota os sentidos e que nos embota a consciência - é que é mais fácil e conveniente apresentar Satã como um possível resultado do risco do que o apresentar também como o pesadelo da acomodação. Se os que mudam radicalmente de emprego, se os que refazem relações amorosas, se os que perdem medos, se os que rompem, se os que traem, se os que abandonam os vícios experimentam a solidão é possível que essa solidão seja quebrada no encontro com outros que conheçam essas experiências. Haverá pior solidão do que a ausência de si?

#### 4 A EXPERIÊNCIA DE ALESSANDRA COLASANTI EM *ANTICLÁSSICO*

##### 4.1 A descoberta de um lugar só seu: as primeiras experimentações e a revelação de um caminho

Em 2002, fiz a minha primeira entrevista com Alessandra Colasanti. Ela, no papel de estudante de teatro da CAL, era uma das informantes de minha pesquisa de mestrado. Não obstante, eu já a conhecia superficialmente pelo fato de termos amigos em comum e freqüentarmos os mesmos ambientes – na época, eu também fazia cursos de teatro na escola. Na ocasião, ela já se destacava bastante como atriz e, na entrevista, dois pontos a diferenciavam dos outros estudantes que entrevistei na CAL. O primeiro era o fato de ela já se assumir muito seguramente como atriz profissional, mesmo estando em um meio escolar. Entre os colegas de sua turma, Alessandra se destacava não só pelo talento, mas também pela maturidade. Ela tinha por volta de seis anos a mais que a média dos seus colegas, na maioria recém saídos do ensino médio ou no início da faculdade, ainda tateando uma escolha profissional. E aqui entramos no segundo ponto. Sua entrada no curso de teatro era resultado da superação de uma crise pessoal. Apesar de grande parte dos alunos que entrevistei relatarem que a entrada no curso de teatro teria sido precedida por uma crise ligada à resolução de seguir a carreira de ator/atriz, a forma com que Alessandra vivera a sua crise se diferenciava um pouco de seus colegas, já que ela já tinha uma carreira definida. Decidir se atriz era romper com um passado e com os planos traçados há muito tempo. Era criar uma nova identidade. Estar ali, na escola, era, finalmente, assumir a sua vocação, seu desejo e seu talento como atriz.

Foi difícil a decisão de vir para a CAL. Chorei muito, entrei em depressão, fui para a análise. Eu tinha uma carreira<sup>153</sup>, depois de cinco, seis anos parar aquilo e recomeçar do zero. Foi super dolorido, um parto, mas era uma coisa que estava dizendo alto. Eu fui em busca disso, mas não sem sofrimento. Você abandona todas as certezas que você tem a seu respeito, todos os sonhos que você tinha, para encarar que você vai fazer um negócio que é super... te expõe, você vai ter que encarar um monte de coisas suas que você não estava vendo e por tudo isso foi difícil [...] Hoje está tudo bem. Essa fase é passado.

Em 2007, cinco anos após esta entrevista, Alessandra Colasanti estréia no Sesc Copacabana o (quase) monólogo *Anticlássico: uma desconferência ou o enigma vazio*, concebido, escrito, dirigido, produzido e encenado pela atriz, ao lado do ator João Velho, que faz uma pequena participação (mas não irrelevante) em cena. A partir da peça, nasce a personagem Bailarina de Vermelho, que ganha um *blog* próprio e a partir do qual Alessandra

<sup>153</sup> Alessandra tinha uma confecção e trabalhava com moda.



experimenta novas possibilidades expressivas cênicas, imagéticas e discursivas. Paralelamente à peça, como desdobramento de *Anticlássico*, a atriz assume seu lado *performer* e, na pele da Bailarina de Vermelho, multiplica os seus caminhos criativos através de uma série de *performances*. Estas, em sua maioria, estão associadas à produção de registros visuais, alocados no *blog*, onde ela praticamente dá continuidade à narrativa da peça – de forma não linear, dentro de seu espírito cômico, crítico e *nonsense*. Seu projeto autoral, iniciado com *Anticlássico*, foi ganhando dimensões surpreendentes. Por exemplo, no final de 2009 ela venceu um concurso para vídeo experimental de até 15 minutos e, depois de filmar no Rio, Paris e Nova York, ela lança o *mockumentary*<sup>154</sup> “A verdadeira história da Bailarina de Vermelho”, em meados de 2010. O filme, feito em parceria com Samir Abujamra, traz a Bailarina falando trechos da peça original, transplantados para as locações “reais” de sua história, como o alto do Torre Eiffel ou as ruas de Nova York. Em 16 de junho de 2010, este trabalho ganhou a primeira página do Segundo Caderno de O Globo, assinado pela colunista Cora Ronái, que, inclusive, tem uma participação no filme, dando seu depoimento sobre a Bailarina de Vermelho.

Como veremos, *Anticlássico* não deve ser entendido como um trabalho cênico encerrado no espaço tradicional da encenação teatral. Mais do que ser a peça que deu origem aos outros trabalhos, é possível pensarmos que a proposta de Alessandra é justamente expandir e extrapolar os próprios limites da arte cênica (como boa *performer*). *Anticlássico* não ficou esquecido sobre o palco: ele continuou se reapresentando e se redesenhando na internet, nos textos, nos filmes e fotos da Bailarina de Vermelho.

Assisti à peça duas vezes, num intervalo de mais de um ano, em 2007 e 2008. Entrevistei a atriz em duas ocasiões, em 2008 e 2009, além de trocarmos e-mails sobre o seu trabalho logo no início de minha pesquisa. No final de nosso último encontro, na sua casa, quando eu estava praticamente de saída, já tinha desligado o gravador e estava me despedindo, Alessandra me ofereceu uma preciosa síntese de sua trajetória criativa até ali. Esse percurso, segunda ela, se fez como um processo de autorrevelação pessoal e de entendimento de seu lugar como atriz.

Para ela, o seu monólogo – projeto em que ela concentrou praticamente todas as funções artísticas em suas mãos, como atriz, autora, dramaturga e produtora – foi e continua sendo um grande exercício de percepção e estabelecimento, para si mesma, de sua identidade artística, sua autoria, sua escrita e marca particulares. Isso fica claro quando ela compara a

---

<sup>154</sup> Falso documentário, gênero de narrativa fílmica que mistura ficção e realidade. Para ver o *trailer*, acesse: <<http://www.youtube.com/watch?v=ISlb9vCHwAE&feature=related>>.

experiência do monólogo com as suas realizações anteriores e, posteriormente, com os desdobramentos da própria peça (as *performances*, o blog e os filmes). Antes, ao ligar-se a algum trabalho – um projeto de outro artista – como atriz ou diretora e, em menor medida, como produtora, era difícil e mesmo confuso, para ela, estabelecer a sua identidade autoral. As parcerias com os outros artistas, ao mesmo tempo em que estimulavam a sua criatividade e deixavam evidente o seu talento, também provocam nela o questionamento: quem era ela naquele projeto (de outra pessoa)?

*Anticlássico* tornou-se um divisor de águas nesse sentido. Através dele, ela pode compreender quem ela era como artista. O monólogo tem se constituído como um grande exercício de liberdade criativa, onde ela faz o que quer e pode ver-se plenamente como sujeito de seu trabalho criativo – assim como aqueles que a assistem. Ali, ela pode ser *ela* – e fazer isso bem. E, num segundo momento, após reconhecer e se apropriar de sua pesquisa criativa, da sua própria marca pessoal, ela tem podido produtivamente se abrir para novos encontros e refazer o seu caminho, agora, com a contribuição de antigos e novos parceiros. No presente momento, para ela, é possível integrar estes parceiros ao seu projeto “sem se perder”, tendo claro o que quer. As contribuições são incorporadas ao seu projeto, muito claramente, através de seu comando, de sua assinatura, a sua autoria.

Esse processo de criação e de autodescoberta, no entanto, nunca lhe pareceu óbvio. Ela nunca teria encarado o monólogo como uma estratégia ou plano predeterminado para “se encontrar”. As coisas, segundo a sua visão, foram se apresentando e se definindo a partir do momento em que ela foi fazendo o que queria, mesmo dentro de circunstâncias limitadoras (tais como falta de dinheiro e pauta para as apresentações). Ao repensar a sua trajetória, ela afirma a sua preocupação de estar o tempo todo refletindo sobre o que está fazendo, o que está construindo artisticamente:

Tem esse estar refletindo o tempo inteiro o que eu tô fazendo da minha história. Até por isso, por eu ter começado mais tarde. Se eu tivesse começado com 18 anos, certamente eu acho que não teria essa angústia, talvez eu começasse a ter adiante, sei lá, quando eu chegasse aos 30 anos, e eu olhasse e talvez não gostasse. Que é o que acontece com muitos atores, querem dirigir... mas então eu tinha que conduzir essa [...] visão [...]. Isso... E paralelo à vontade de querer fazer essas coisas. Isso para mim não é nenhuma ‘estratégia’ não de... é tudo muito legítimo, eu conseguir encontrar realmente com as coisas que eu quero falar, trabalhar, fazer...

No seu trabalho artístico – sobretudo na busca pela sua voz<sup>155</sup>, a sua autoria – nada deve ser gratuito para ela. No projeto do monólogo, toda palavra ou toda ação performática, por mais aparentemente “solta”, improvisada ou mesmo sem sentido, tem que ter um porquê,

<sup>155</sup> Aqui, uso “voz” num sentido amplo, de registro ou marca pessoal – e não no sentido mais estrito de vocalidade, timbre ou expressão vocal/verbal (embora estes sentidos também se incluam na construção da marca pessoal).

um respaldo conceitual que o justifique. Isso, no entanto, não quer dizer que as suas realizações artísticas tenham sido planejadas, antevistas em todos os seus passos e conseqüências. Pelo contrário, segundo o que me conta, ao longo da construção desse lugar autoral, Alessandra tem conseguido tirar proveito de oportunidades que foram surgindo inesperadamente no seu caminho. As possibilidades de trabalho que se apresentaram acabaram sendo usadas pela atriz como um laboratório de criação. Ele me conta nas entrevistas que, mesmo não tendo a menor consciência de como as coisas iriam acontecer e para onde elas se encaminhariam, foi em tais ocasiões que ela pôde despertar e fomentar o seu próprio processo criativo, passando a entrar em contato e reconhecer a voz própria que definiria o seu trabalho autoral atualmente.

Antes de *Anticlássico*, como atriz, logo após se formar na CAL, Alessandra Colasanti fez algumas peças. Quando fazia assistência de direção para o diretor Moacir Chaves, foi convidada por este a integrar o elenco da peça *Ovo Frito*<sup>156</sup>, escrita por Fernando Bonassi. Ela dividia o palco com mais duas atrizes, Julia Carrera e Luciana Borgui e, com o sucesso de crítica da peça, as atrizes passaram a assumir a produção da mesma, para que ela fosse apresentada mais vezes, em diferentes teatros. Os seus primeiros passos como produtora surgiram aí, quando ela estabeleceu contato com nomes importantes da cultura carioca, convidados por ela para compor uma mesa de debates após cada espetáculo. Ali também, ela passou a conhecer melhor os canais de decisão para pautas de teatro, divulgação e liberação de recursos, dentro do campo do teatro. Mas, de forma mais profunda, a experiência em *Ovo Frito* lhe trouxe a sensação de ter descoberto “um lugar seu”, que antes ela não reconhecia nos seus trabalhos iniciais.

*O Ovo Frito* também [...] foi uma experiência importante para mim nesse caminho todo de afirmação, porque foi assim também, começou despretensiosamente, uma experiência. [...] nesse momento, eu virei produtora mesmo, isso em 2005, com a Julia [Carrera]. Aí aprendi o que eram as coisas, os trâmites, etc. e a gente sem grana [...] A gente ficou quase um ano e meio em cartaz no Rio e fizemos algumas viagens, circuitos e, assim, estabeleceu um lugar pra mim [com] essa peça. [...] como tinham os debates que traziam personalidades da cultura, isso também trazia o endosso do trabalho forte, e era tudo gente que eu chamava, eu ficava ligando para as pessoas. Então, esse foi também um lugar, um marco, de entender que eu tinha o meu lugar, que até então não tinha exatamente. [...] lá eu entendi que eu tinha [...] uma coisa, uma cara, eu fazia, eu tinha um projeto. Lá, o *Ovo* era um projeto. [...] A gente inventou [...] as entrevistas, a gente chamava, [...] eu que conceitei o negócio de primeiro e segundo ato, aquelas palavras, aquela arte dos flyers, tudo aquilo foi eu quem fiz, isso, esse conceito especificamente.

A experiência de encontrar um lugar seu em *Ovo Frito* se combinou a outras experiências de reconhecimento de sua identidade artística, também como diretora, Alessandra dirigiu Michel Melamed – artista solo, que se desdobra expressivamente nos mais

<sup>156</sup> Vídeo com a compilação de cenas de Alessandra Colasanti em “Ovo Frito” disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=mzz9Xf7gM1o>>.

diversos canais e linguagens, dentro de uma abordagem discursiva irônica muito próxima à dela – em dois episódios de sua Trilogia Brasileira<sup>157</sup> (*Regurgitofagia* e *Dinheiro Grátis*) e, posteriormente, fez a encenação de “tempo. Depois”, de autoria de Rodrigo Nogueira. Apesar de ambos os autores/atores (os dois escreveram e atuaram nas peças dirigidas por Alessandra) serem amigos muito próximos da atriz, a experiência de dirigi-los não foi menos desafiadora do ponto de vista dessa autodescoberta artística. Ou, ainda, esta proximidade pode até ser interpretada como um complicador, já que, para ela, de formas distintas em cada uma dessas experiências, foi difícil perceber onde estava a sua autoria, a sua marca, no resultado final dos espetáculos. E descobrir esse lugar, do ponto de vista de sua história pessoal como artista, era uma questão central.

Apesar de em *tempo. Depois* muitas de suas idéias como encenadora, de tão bem casadas com o texto de Nogueira, acabarem sendo atribuídas à dramaturgia, tanto pela crítica como pelo público, esse trabalho foi crucial para ela ganhar clareza de sua forma particular de encenar e dirigir. Ali ela pode se experimentar sozinha e se ver como diretora:

[...] pela primeira vez. [...] entendi uma voz minha [como encenadora], uma linguagem minha ali, que até então tava muito colada com a do Michel [Melamed, com quem tinha co-dirigido dois de seus espetáculos] [...]. Ali tinha a minha, não tinha nada a ver com o Michel aquilo. Aí entendi um lugar meu, ali, assim.

Perceber o seu próprio percurso como artista, ir tateando e construindo a sua história, dentro de um sentido coerente, parece sempre ter sido uma preocupação e motivo de angústia para Alessandra. Ao comentar com ela sobre a nossa entrevista de 2002, onde ela falava de sua crise antes de entrar na escola, ela retoma esse ponto e o conecta com o processo que vem vivenciando ao longo dos anos, dentro de sua trajetória como atriz:

[Existia] a dificuldade de se colocar nesse lugar, de entender e ser isso [ser atriz], assim, e realmente eu tive muito essa crise, até porque eu comecei tarde, eu entrei na CAL com 28 anos, então tinha um mal-estar assim muito grande. Como é que você tem 28 anos e você é atriz e cadê seus trabalhos? [...] eu pensava assim, né. Então, enquanto eu não tivesse os trabalhos era desse mal-estar que a gente falou na ocasião lá, né. [...]. Então nesse meio tempo eu fui fazendo coisas, fiz os trabalhos com o Michel, [...] o “tempo.Depois”, que me deu tranquilidade como artista, de entender que eu existia no mundo, que eu tinha qualidades, tava fazendo um percurso, um trajeto ali. Eu tinha começado a andar.

Em 2006, em sua primeira experiência como autora, ela preparou um trabalho em processo para o Riocenacontemporanea chamado “Banal”, com a participação de vários atores, todos amigos. “Banal”, por vias imprevistas, acabou sendo o embrião de *Anticlássico*. Ela me conta que, ao dirigir os solos de Michel Melamed, ela não se imaginava fazendo um

<sup>157</sup> <<http://www.michelmelamed.com.br/br/regurgitofagia/>>; <<http://www.michelmelamed.com.br/br/dinheirogratis/>>; <<http://www.michelmelamed.com.br/br/homemusica/>>.

monólogo, defendendo um texto seu. “Banal” surgiu como um trabalho para muitas caras e vozes. Entretanto, reconhecer a sua própria voz naquele processo, como autora e diretora, foi a sua grande questão no confronto com a própria criação.

E aí [após a experiência de direção com Michel Melamed], enfim, chegou um momento que eu resolvi escrever. [...] eu fui escrever a minha primeira peça de duas que eu tenho, que se chama “Banal”, [...] um processo que eu fiz no Riocenacontemporanea, em 2006. Aí, eu chamei uma galerinha, sete ou oito pessoas comigo, eu em cena, eu dirigindo um texto meu e eu... foi um processo rápido, sem nenhum aporte financeiro, um mês, três semanas para montar e apresentar o processo.[...] E aí nessa experiência... duas coisas voltaram, que eu pude observar. Uma, ali, dar voz, lendo o texto... porque aquele caminho... da violência urbana [tema de “Banal”], hoje, eu vejo que não é muito o meu lugar, o meu lugar é um outro lugar. Mas nessa experiência eu consegui identificar, verificar que voz seria essa, que lugar é esse que vinha, [...] que é aquela parte das perguntas da platéia na peça, que tem lá, que é uma entrevista com alguém. Tem muita coisa que migrou [de “Banal” para *Anticlássico*], tem frases que migraram. Então eu verifiquei que tinha uma voz, era um discurso, uma embocadura, um negócio x que era o meu negócio. Aí eu peguei aquilo e parti para um outro trabalho. Essa é a primeira observação. E a segunda, foi verificar a dificuldade de, embora eu seja diretora, já tenha dirigido pessoas, [...] a questão nesse momento era passar para o grupo as coisas que eu estava vendo e que eu queria fazer e desejava fazer e como tinha um vão muito grande. [...] e eu tinha já o meu jeito, imaginava do meu jeito, sendo falado de um jeito, sendo feito de um jeito. E aí eu tinha que conduzir os atores e eu tenho que respeitar as características deles e estar aberta, para receber o que eles têm, não impor o meu jeito. [...] Então, no final ficou essa sensação de que o buraco ali era mais embaixo para dirigir, para passar ou aquele texto, não sei.

Assim, “Banal” funcionou como um exercício de autoanálise sobre os temas que genuinamente lhe interessavam e, ao mesmo tempo, trouxe à tona essa percepção de como o seu texto estava impregnado pela sua própria voz – e, daí, a dificuldade de, pela falta de tempo e recursos, encontrar um tom comum entre a sua visão original do texto (moldado pela sua voz) e as novas possibilidades que os atores levavam para a apresentação de seu texto. Meses depois, por conta de uma inesperada oportunidade de apresentação, ela viu o seu trabalho se depurar, a partir das questões apontadas na experiência de “Banal”, e encontrar os contornos que ela hoje reconhece como mais reveladores de sua “fala”, de seu “discurso como autora”.

Logo após o Riocenacontemporanea de 2006, Alessandra recebeu um convite da dramaturga Daniela Pereira de Carvalho para participar de uma mostra de textos curtos como parte da programação do festival Contemporâneo Oi Futuro<sup>158</sup>. O tema proposto era “clássico”. A primeira idéia de Alessandra era apresentar algo baseado na estrutura de “Banal”, um texto para sete pessoas, com cenas que se alternariam. Ela me conta que, ao começar a escrever (e ela já estava elaborando um material há seis meses), ela se deparou com a dificuldade de encontrar um caminho em que ela conseguisse juntar todas as pessoas na encenação. E chegou um determinado momento em que ela resolveu abrir mão de todos os

<sup>158</sup> Informações retiradas da entrevista à Francine Jallageas, para a Revista Bacante, em 07 de outubro de 2008, acessível pelo link <<http://www.bacante.com.br/bate-papo/alessandra-colasanti/>>.

outros personagens (e atores com os quais ela pretendia apresentar o texto) e fazer o trabalho sozinha. Seria mais fácil assim, devido, também, ao pouco tempo e falta de dinheiro para fazer. Como ela ressalta em entrevista, fazendo só, ela “se garantia”, pois já sabia falar do jeito que queria que fosse falado. Mas ela não queria fazer a peça totalmente só, e assim, para compor a apresentação, ela criou o personagem “Hamlet”, como “contraponto”. Ela confessa que a entrada deste personagem, que compartilha o palco com ela em *Anticlássico*, tinha duas razões. A primeira foi mesmo para “dar uma aliviada” e não ter que segurar o peso de fazer a peça completamente só. A segunda, que justificaria o personagem em “termos conceituais”, era para criar uma quebra, uma tensão interessante entre uma pessoa que fala – a sua personagem, a Bailarina de Vermelho – e outra que está ali o tempo todo, mas fica praticamente muda. Este contraste, ela conclui, “era bom para cena”.

*Anticlássico* foi surgindo assim, como um desdobramento tímido de “Banal”. É interessante notar que a atriz, num primeiro momento, tinha “Banal” como o grande projeto, mesmo com todas as questões complicadas que dele foram surgindo e com o relativo sucesso de *Anticlássico* nas apresentações do Oi Futuro. O entendimento do potencial de *Anticlássico* não foi imediato; ele foi se delineando meio à revelia da atriz, por conta de uma série de fatores, alguns de ordem prática, que adiavam a preparação de *Banal* e facilitavam o aprimoramento de *Anticlássico* e seu “discurso blasé-intelectual-delirante”. A atriz nos conta a história:

Aí eu fui e fiz [a primeira versão de *Anticlássico*, com 20 minutos, no Oi Futuro]. Não tinha cenário, não tinha nada, precisava roupa e eu fiz muito assim, muito tranqüila. Tranqüila nesse sentido que... não sei... fiz. [...] E [...] aí eu tinha visto que tinha sido bom, que as pessoas tinham gostado, que eu tinha segurado a onda tranqüila. E aí pensei: podia levar isso adiante... Nisso, ainda tava querendo levar o ‘Banal’. Tava com o ‘Banal’ nos editais todos, e tinha uma expectativa do grupo, com várias pessoas participando e as pessoas assim ‘e o *Banal*?’. Tipo assim, o projeto era o *Banal*, entendeu, o *Anticlássico* tinha sido, assim, um aparte. [...] Aí surgiu, em março [de 2007], a história do Salão Carioca de Humor. Eu encontrei a Eliana Caruso, que era a diretora da Casa de Cultura Laura Alvim, e ela me [...] perguntou: você não tem nenhuma peça de humor para mostrar aqui no Salão? Não tem grana nenhuma e tal, e são três apresentações. Aí eu disse: ‘tenho!’ Aí, primeiro, eu falei da outra peça ‘tempo. Depois’ [texto de Rodrigo Nogueira, que ela dirigia], [...] a gente estreou em janeiro de 2007. Um humor *nonsense*, e tal... E ela: ‘ah, que ótimo’. Aí eu lembrei e falei assim: ‘Ah, tenho também um outro trabalho, um trabalho meu, que eu fiz, uma experiência de 20 minutos, *Anticlássico*, a Bailarina de Vermelho e tal... Tinha que ser inédito, nem sei, mas enfim. Esse seria inédito e eu aprontaria pra lá. E ela: ah, tá bom, faz sim. Aí eu fiz para lá a versão de uma hora e aumentei a peça e fiz os blocos todos.

Aos poucos, Alessandra foi definindo essa “sua voz” até chegar em “Anticlássico”, um projeto a partir do qual as suas qualidades artísticas, sobretudo como autora, ficaram mais evidentes para ela mesma. Retrospectivamente, ela entende que teve *sorte* de poder caminhar aos poucos, com tranqüilidade, sem dar um salto maior do que podia em determinado momento. As suas primeiras apresentações com *Anticlássico* aconteceram

*despretensiosamente*, diante de uma platéia de amigos. A peça teve um desenvolvimento gradual, burilada pelas experiências de apresentação num formato menor, a partir das quais o texto pode ser aprimorado. De fato, o caráter experimental, aberto a transformações, é uma marca definitiva do trabalho artístico da autora, como veremos. Certamente, a ótima recepção da crítica, associada às oportunidades que foram aparecendo, impulsionaram a atriz a levar adiante o seu projeto e, em 7 de setembro de 2007, *Anticlássico: uma desconferência ou o enigma vazio* estreou oficialmente no Sesc Copacabana. Em entrevista ela nos conta como ela mesma se *surpreendeu*<sup>159</sup> com os rumos que o seu trabalho tomou:

[...] talvez também seja interessante te dizer que [...] eu não tinha a intenção de fazer um monólogo, isso é que é mais doido, porque eu não tinha e de repente eu tava fazendo e aí eu peguei isso e rasguei e transformei isso numa coisa altamente potencializada nesse aspecto da exposição do monólogo. Esse aspecto, eu ampliei ele em várias frentes.[...] Então, eu acho que eu tive sorte na verdade... a sorte de poder ter feito desse jeito gradual. Porque eu não sei [...] se eu pararia e pensaria assim: ‘ah, agora eu vou fazer um monólogo assim-assado, eu vou me colocar nesse lugar, eu vou me lançar para o mundo, como uma monologueira...’, entendeu? Isso era um pouco assustador e aí como eu pude [fazer aos poucos] ‘ah, vamos fazer uma brincadeirinha aqui?... eu quero é isso’. Ou fazer um negócio lá no Oi Futuro. Era sem responsabilidade na minha cabeça, era uma experiência, sem recurso, sem dinheiro, que ia durar dois dias, entendeu? Eu podia fazer a merda que eu quisesse. É diferente de você inventar um projeto, zerado, e você apresentar no Sesc, e aí me darem uma pauta e eu para o mundo: ‘isso é o que eu estou querendo falar’. Então [...] me favoreceu muito, eu poder ir caminhando, galgando. Eu fiz um pouquinho lá... ah, o Salão foi a mesma coisa. No Salão eu fiz três apresentações, que foram no máximo, sei lá, umas cinqüenta pessoas. Meus melhores amigos, minha família e de vez em quando tinha uma pessoa que eu não sabia quem era e eu me perguntava ‘quem é essa pessoa?’, sabe? Então, eu ficava muito à vontade. Assim, também, a mesma coisa, não tem dinheiro, tô aqui, eu tô brincando, tô fazendo as minhas coisas, não tinha responsabilidade, entendeu?

Hoje, o espírito de brincadeira se tornou um gancho precioso para o projeto performático de Alessandra, a partir de *Anticlássico*. Ela não mais o encara como uma mera diversão despretensiosa para conhecidos, mas, justamente pelo fato de ela ter se deixado “irresponsavelmente” experimentar no início, ela pôde conquistar, para si, uma posição criativa própria e uma base de confiança no seu caminho, nas suas qualidades, nos conceitos que ela tem construído para justificar as suas experimentações (e piadas) atuais. Foi com este espírito que a Bailarina de Vermelho ganhou vida própria na pele de Alessandra, se lançando pelas ruas e sobre as telas, seja no *blog*, seja nas intervenções nas mais diversas ocasiões e múltiplos suportes.

<sup>159</sup> No próximo capítulo analisaremos toda esta forma de analisar a própria trajetória como um caminho cheio de “acazos”.

#### 4.2 O espetáculo *Anticlássico: uma desconferência ou o enigma vazio: depuração de uma gramática*

*Anticlássico*, além de ser um trabalho no qual a atriz encontrou a sua marca autoral, funcionou como um desencadeador de novas – e, para ela, ilimitadas – criações. Como dissemos, é preciso compreender o monólogo de Alessandra dentro de seu conceito expressivo, o qual lhe permite extrapolar o espaço tradicional da encenação teatral e ganhar novos enredos, nos mais diferentes ambientes e através das mais variadas mídias e linguagens. Outro ponto importante do monólogo é a força de sua personagem principal, a Bailarina de Vermelho, que se impõe imediatamente ao nos depararmos com a cena. E é a partir da Bailarina de Vermelho, de seu andar pelo mundo, que o projeto de Alessandra ganha todos os novos desdobramentos dos quais iremos tratar.

Como o título indica, a peça se organiza dramaturgicamente como uma palestra – mais especificamente, como uma “desconferência”, já que a atriz-autora busca, justamente, satirizar os tradicionais ritos de legitimação dos discursos acadêmicos. Ao entrarmos no teatro, a Bailarina já está ali, no centro do palco, se alongando no chão – fazendo supostos movimentos de aquecimento que uma bailarina faria antes de entrar em cena – ao mesmo tempo em que lê “Dom Quixote” e flerta com os espectadores que vão chegando. Ao final do alongamento e leitura, quando todos já estão acomodados nas cadeiras, a Bailarina sai de cena para retornar ao palco minutos depois e iniciar a sua palestra.

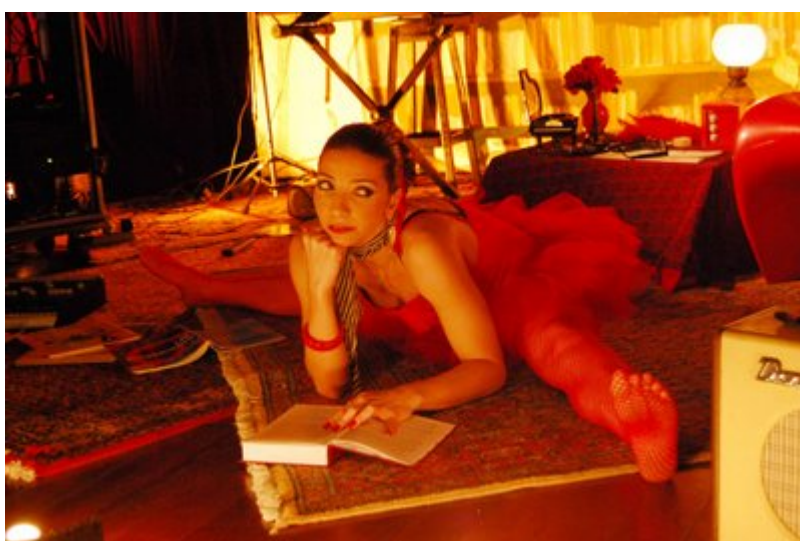


Imagem 1- Enquanto o público entra, a Bailarina de Vermelho se alonga no palco lendo Dom Quixote e flertando com alguns espectadores. Foto acessível pelo *blog*.



Falando diretamente para a platéia, a Bailarina de Vermelho cumprimenta os espectadores, agradece à “organização do evento” – “Seminário Ausente Internacional”, que estaria acontecendo dentro da “Quadrienal do Plágio” – e à presença de todos – no caso, segundo ela nos conta, os 35 ouvintes selecionados, via currículo, em meio a 22.843 inscritos que pleitearam estar ali, ávidos pelas suas brilhantes palavras. A Bailarina de Vermelho – cujo nome, proposital e ironicamente, não é revelado durante a peça e só ficamos conhecendo através dos folders e pelo *blog* da personagem – profere a sua ambiciosa conferência multimidiática acompanhada pela muda figura de Hamlet, seu assistente, provável amante e contraponto *dark* à sua efusiva presença sensual, vaidosa ou “simplesmente carismática” (como ela se autodefine no texto de apresentação do *blog*). A figura acessória, subordinada e periférica de Hamlet já é uma explícita brincadeira em relação ao (não) lugar dos clássicos contemporaneamente, desvitalizados, sem um território seguro que lhes garanta seu sentido grandioso.

A composição do cenário traz uma série de referências ao universo intelectual satirizado pela Bailarina, com uma biblioteca abarrotada de livros ao fundo, assumidamente virtual (num primeiro momento, temos um grande cartaz com a ilustração de uma estante antiga de livros, com uma arara pousada no centro e ramos tropicais estilizados emoldurando-a; depois, a Bailarina substitui este cartaz pela projeção da mesma imagem, no mesmo lugar); livros de capa dura, aparentemente clássicos da literatura universal, empilhados num canto; tapetes persas no centro do palco, cortinas vermelhas envolvendo a cena, uma mesinha com uma miniatura da torre Eiffel, um vaso com um buquê de flores vermelhas, uma caixinha de música em forma de piano de cauda preto, um abajur com uma luz quente, criando uma atmosfera aconchegante e intimista, uma cadeira vermelha e, ao seu lado, um amplificador e maletas femininas, indicando as suas viagens pelo mundo. Ao fundo, um teclado com uma gaiolinha de brinquedo sobre ele (talvez, uma brincadeira com John Cage<sup>160</sup>, que teria escrito a peça 4'33'' para ela). O visual *kitsch*, associado ao clima de *boudoir*, onde o vermelho predomina, cria uma identidade que se propaga, posteriormente, nos outros ambientes e suportes onde a Bailarina se apresenta, como no décor do camarim (lugar que acabou servindo para uma intervenção no Riocena de 2008 e ganhou muitos registros fotográficos), no próprio ambiente do *blog*, rosa e vermelho, e, sobretudo, na própria roupa da Bailarina, que em suas *performances*, aplica adereços e acessórios que reafirmam essa linguagem estética.

---

<sup>160</sup> Cage, gaiola em inglês. John Cage (1912-1992) foi um dos artistas mais influentes das vanguardas do século XX e compositor da controversa peça para piano, 4'33'', em 1952, na qual nenhuma nota é tocada. Um trecho desta melodia silenciosa é tocada por Hamlet no meio da palestra da Bailarina de Vermelho.

A disposição, sobre o palco, de miniaturas e réplicas de objetos (livros e as imagens de livros projetadas, o teclado ao fundo e o pianinho de brinquedo, a própria Bailarina e a caixinha de música com uma bailarina rodopiando, entre outros exemplos) reitera a sua brincadeira conceitual, presente no discurso da Bailarina sobre a pós-modernidade, onde os significados e significantes se confundem no limite do deboche. Desde o início de sua palestra, esse jogo cômico que embaralha coisas, os seus significados, as palavras que as definem e as suas mais diversas formas de representação (inclusive a teatral) vai se revelando. Um exemplo deste mecanismo está no próprio texto de introdução da conferência, na primeira parte da peça. Esta introdução da conferência se faz, ironicamente, como anúncio do que seria a própria introdução, que parece nunca chegar a se concretizar como previsto. A palestrante tem nas mãos o roteiro escrito do que deveria apresentar, nos mostra o papel e eventualmente o lê para checar se está fazendo o que ela mesma teria programado, mas, enfim, nega-o, criando uma divertida sobreposição de representações entre a palavra escrita, que daria origem à cena, e a palavra de fato dita, que dá realidade à cena. Essa primeira parte, que circularmente anuncia o que seria dito, se realiza na própria repetição deste anúncio, num recomeçar (uma possível referência a Beckett, para quem ela manda um beijo ao final da palestra) que a cada tentativa de avançar cai em digressões aparentemente sem sentido, mas que dão novas pistas sobre o campo conceitual (e satírico) por onde a peça caminhará. E, no meio dessa introdução aparentemente caótica, ela nos conta qual é a ementa da palestra (sequência que, de fato, ela obedece):

[pega os óculos e lê a ficha que tem nas mãos] Primeiro eu vou dizer boa noite, depois eu vou pedir desculpas e achar interessante essa palavra, depois eu vou introduzir uma espécie de preâmbulo, teoricamente digressivo, mas na prática metonímico. Vou então chegar a esse momento aqui agora. [interrompe a leitura, olha para o espaço como se visse o momento passar] Passou. Vou falar um texto, que é esse aqui [mostra a ficha, com o roteiro da palestra] Em seguida eu vou dizer que esse texto não é meu. Vou contar uma anedota. Vou sim [diz, em tom de ameaça]. Vou mostrar um vídeo ilustrativo. [...] E a título de contraponto, simultaneamente ao vídeo, eu vou o quê? Eu vou elencar. O quê? Uma série de perspectivas. De temas. De problemas. De questões. Enfim. Aparentemente sem nexos, mas com um objetivo muito. Como direi? Objetivo. [...] Logo após o vídeo, abriremos uma janela. Metafórica. Para uma narrativa provocativa, que será acompanhada de um coffe-break-brainstorm. E em seguida, finalmente, abriremos para as perguntas da plateia.[...] Aproveitaremos para vender alguns produtos e encerraremos a explanação dessa noite com um número de *air guitar*, a guitarra imaginária.<sup>161</sup>

Nessa primeira parte da peça, a do “preâmbulo”, a Bailarina reafirma por uma série de frases de efeito e profundos argumentos filosóficos (numa versão obviamente anedótica) que ela não está ali para apresentar nenhuma idéia acabada, nenhuma verdade, e sim lançar

<sup>161</sup> Com exceção das rubricas (entre colchetes), que adaptei para um entendimento melhor da cena pelo leitor, este texto, cedido por Alessandra Colasanti para esta pesquisa, é a versão original de *Anticlássico*, apresentada na Casa de Cultura Laura Alvim em 2007.

questões e provocações. Afinal, é preciso “realocar os velhos paradigmas”, como ela diz com satisfação. A seguir, alguns exemplos de seus pontos de vista, ao apresentar o “tema” da palestra:

Como ponto de partida, eu diria que a coisa em si é a não coisa. Quero deixar claro, é importante que se diga, que eu não tenho nenhuma bandeira na manga, também não tenho nenhuma manga na manga, e também não tenho nenhuma manga, *at all*.

Eu deveria ter aprontado essa desconferência, eu deveria estar apresentando aqui um material já concluído, né? Eu digo, concluído-no-sentido-de-conclusão, né? Mas, de fato, a presente proposta se apresenta muito mais no sentido de uma contra operação, é muito mais um trabalho de desconstrução do que de construção. Calma. Sobre Derrida nós vamos falar depois. Depois-alguém-me-lembra.

Na verdade, se é que se pode falar em verdade hoje em dia, eu irei apresentar o que aqui hoje? É uma pergunta que se faz. Eu diria que irei apresentar algumas possibilidades, alguns caminhos, e por que não dizer, alguns descaminhos, inclusive, adoessapalá, e conto com a ajuda de vocês como receptores ativos na complementação do não dito.

Eu aviso logo que eu não sei se eu vou responder às perguntas de vocês, não por nenhuma razão, mas porque simplesmente eu não me sinto detentora de nenhuma verdade, até mesmo porque eu nem sei se é possível se falar em verdade nos dias de hoje. Sobre esse tema, qual seria o tema? A questão da verdade, alguém aqui não concorda comigo?

E termina essa sequência com as seguintes “provocações”:

Mas afinal? Vocês me perguntarão. Outra questão que se coloca: com quantos clássicos se faz uma canoa? Que horas são? É dos clássicos que elas gostam mais? *Are the classics the girls' best friends?* Em português: Os clássicos são eternos? E ainda: um livro que nunca foi lido pode ser considerado um clássico? São questões. São questões...

Como palestrante em alguma importante instituição acadêmica, a Bailarina é a inscrição de uma sátira ao mundo da imagem como aparência vazia e narcísica, seja pelo exibicionismo do corpo atlético, seja pela exagerada (mas não menos verossímil) *hexis* corporal do acadêmico palestrante. Seu figurino é composto pelos óculos de armação grossa preta, o cabelo preso em coque e lenço no pescoço que nos remetem à figura estereotípica da intelectual séria e profunda, e que, no entanto, está de tutu, *collant*, sapatos vermelhos altíssimos que realçam explicitamente as longas pernas bem torneadas e as nádegas, nem um pouco disfarças pelo filó escarlata. O figurino da Bailarina de Vermelho cria um desconcerto cômico, um tipo de piada imagética que a atriz explora conscientemente em cena.

As imagens que a peça introduz, pelo cenário, figurinos e a própria fisicalidade dos atores em cena, já trazem os traços de autoironia que permeiam todos os discursos que se seguem. Em cena, a Bailarina, ao negar dizer o seu “nome propriamente”, lança, no lugar dele, uma frase atribuída ao cantor Chet Baker (uma referência completamente provocativa e

irônica): “*What a difference a name makes?*”<sup>162</sup>. Não é possível, nem para ela mesma, definir o seu nome – algo que parece não fazer sentido para a Bailarina, dramatizando jocosamente todas as crises em torno da linguagem, dos nomes, dos significados das coisas e de suas representações:

Antes de me apresentar, de dizer o meu nome, propriamente<sup>163</sup>, eu vou dizer que não. Não. Eu não vou me apresentar. E no lugar do meu nome eu vou dizer uma frase do Chet Baker que diz. ‘*What a difference a name makes*’. Parafrazeando Tatiana Leskova (é fundamental fornecer as fontes), em seu livro ‘*Uma Bailarina Solta no Mundo*’, eu diria: os russos não me consideram russa, os franceses não me consideram francesa e os brasileiros não me consideram brasileira. Fecha aspas. E eu não me considero eu. De fato, eu não estou aqui. Eu não sou eu. Eu sou o herói, a heroína, sei lá, sem trajetória dessa peça sem trajetória. Bem, como diria Benjamim – adoro! – essa é a história dos restos da história, e vocês são a platéia. Eu diria ainda, atenção, não confundir a lógica do sentido oculto com culto do não-sentido. [...] Não esperem de mim uma palestra com princípio, meio e fim. Não esperem de mim uma palestra. Duvidem de mim. Tenham essa coragem. Duvidem de tudo que eu estou falando. E lembrem-se. É muito importante isso. Tem alguém anotando?

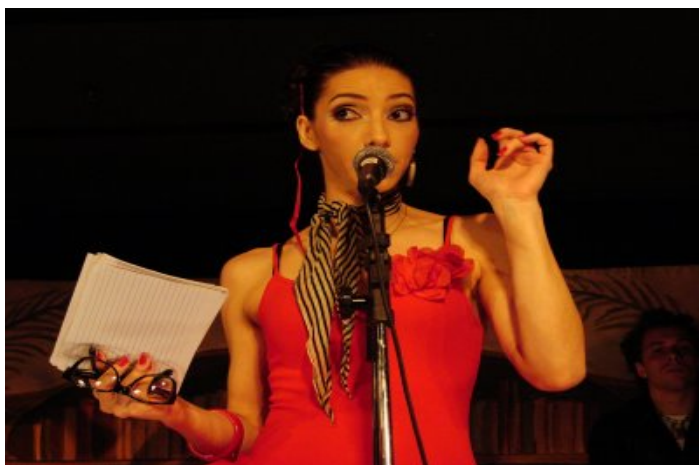


Imagem 2-Explicações sobre o conteúdo programático da desconferência. Hamlet ao fundo.

Um pouco mais adiante, após a apresentação do “vídeo-ilustrativo” (onde ela demonstraria “empiricamente”, com todo o poder comprobatório das imagens objetivamente captadas, a presença do enigma vazio, “o maior beco sem saída de todos os tempos”), a Bailarina de Vermelho, em um momento de intimidade com a platéia, conta um pouco de sua vida. E é aqui que encontramos novas referências para entrarmos nas suas fabulações, as quais darão o mote de toda a narrativa imagética do *blog* e servirão de inspiração para as suas *performances*.

Antes de começar, porém, ela nos adverte da importância para ela de verbalizar sobre a sua história, para tentar fixá-la, já que ela teria sofrido um acidente que a deixara

<sup>162</sup> Rigorosamente, o título da música interpretada pelo artista é “*What a difference a day makes*”, o que não invalida a brincadeira. Pelo contrário, a distorção da referência se justifica na própria “denúncia” da Bailarina sobre o mundo da cultura contemporânea, no qual “é impossível distinguir as fontes”.

<sup>163</sup> Segunda frase da peça, que ela repete por três vezes na introdução da palestra.

completamente sem memória: “Não sei se foi em 1789, em 1929, se foi em 2001, ou 69, mas me lembro como se fosse hoje, era um dia de primeiro de abril”. Aqui, claro, uma outra brincadeira ligando a perda de memória (num sentido tanto biográfico como coletivo) a algumas das mais emblemáticas crises da história do mundo ocidental. Segundo a protagonista, sua história começou no Louvre, onde ela, como bailarina, habitava um quadro de Dégas e era grande amiga de Monalisa, apesar de esta ser uma estrela e ter uma ala só para ela. A Bailarina de Vermelho, na época uma ativista marxista, estava na iminência de fazer um abaixo assinado contra o desligamento da calefação à noite, que fazia tremer de frio todos os nus do museu, quando teve que deixar às pressas o Louvre para uma tournée na América Latina. Na primeira exposição, no MASP em São Paulo, ela nos conta que “desbundou”. Ela logo teria encontrado um “pessoal *folk*, meio *naiif*”, uma síntese do “assim chamado homem tropical”. O grupo a recebeu “de calças e braços abertos” e veio de Kombi para o Rio de Janeiro, onde adquiriu o *know how* da arte nos sinais de trânsito. Um dia, num sinal perto da Praça Tiradentes, ela encontrou Diaghilev, “essa força da dança russa, um hedonista sensual no palco e fora dele inclusive”, que a levou com ele. Ela foi apresentada aos seus amigos, Nijinsky, Anna Pavlova e Balanchine e logo formaram um grupo itinerante dançando *ballets* russos pelos sinais da União Européia. Em seguida, ela namorou Picasso (“o maior exemplo da disparidade entre o significante e o significado, porque não condiz o nome com a coisa”), e conheceu Stanislavski, que foi para Nova York e começou a fazer palestras pra sobreviver. Como ele não falava inglês, ela conseguiu um emprego como sua intérprete. Nos Estados Unidos, ela conheceu muita gente, quase fez Gilda e acabou fazendo uma ponta num filme do Elvis, que foi seu namorado, no Hawaii. Pegou uma carona num avião de carga pilotado por Joseph Beuys. Na loucura e efervescência de Nova York, em meio a “Calvin Klein, Studio 54, Lisa Minelli, aquele *fluxus*”, ela conheceu John Cage no *set* do Woody Allen, que compôs a obra 4’33’’ para ela. Sem dinheiro, tudo o que ela tinha era uma bicicleta, que acabou vendendo para Marcel Duchamp e, assim, pode alugar um atelier em Montmartre, onde foi morar com o namorado na época, Charles Aznavour, que se inspirou nela para compor La Bohème. Como o cantor não tinha dinheiro nessa ocasião, ela voltou para a sua carreira solo e começou a posar para artistas com os seus figurinos do Ballet Imperial de Moscou. E foi aí que conheceu Dégas.



Imagem 3 - Momento de intimidade com a platéia, ou “*break storm*”, em que a Bailarina se aproxima de sua “recepção”. Nas mãos um mapa do interior do Louvre. Ao fundo, a estante *fake* de livros.

A Bailarina de Vermelho é, assim, uma representação pictórica que “num ímpeto de coragem e vontade de potência” se projetou “para além do seu suporte”, e passa a fazer parte de todos os mais representativos movimentos vanguardistas do século XX, conhecendo intimamente todos os seus protagonistas – e, ainda, tudo o que culminou no que chamamos de Arte Contemporânea foi inspirado ou co-produzido por ela. E interessante notar que, na peça, ela termina o seu relato biográfico retornando como modelo vivo de Dégas, rompendo a lógica entre objeto e imagem, a coisa e a sua representação, já que a própria imagem pictórica, desobedecendo à sua teórica circunscrição como representação, torna-se sujeito e passa, ela mesma, a servir como realidade primária a ganhar uma transposição icônica. Todos os desdobramentos em torno da Bailarina de Vermelho se alicerçam conceitualmente a partir desse jogo entre referenciais desancorados, em que “subversões, inversões, apropriações, e deslocamentos são freqüentes”, “os sinais, os signos, os significantes, enfim, ninguém sabe onde começa uma coisa onde termina outra, ou vice e versa”, “todas as fronteiras foram apagadas”, “aos discursos só resta comerem-se uns aos outros como única forma de sobrevivência”, “é impossível distinguir as fontes”, “tudo é intertexto, dizem que não sobrou nada além do horizonte de expectativas”, e “*mutatis mutandis* tudo ficção”<sup>164</sup>.

<sup>164</sup> Trechos da peça, em que a Bailarina descreve, com a ajuda do vídeo ilustrativa, o enigma vazio.

A palestra termina com a Bailarina vendendo alguns de seus produtos, como o seu livro “53. A Página Intermitente” (segundo ela, um livro só com páginas 53, “um *best seller* fora de catálogo”), e, para uma “leitura mais prosaica”, a sua “autobiografia não autorizada”, intitulada “Descaminhos de uma auto-estrada” (que a crítica especializada teria definido como um “auto-romance de deformação”). Ela ainda faz propaganda da banda de forró de Hamlet (“ele acha que forró é contracultura”, ironiza), “Evanescência do Belo”. Lança algumas reflexões para o público “pensar em casa”: “Ser e não ser, eis a questão”, “O tempo está fora dos eixos” (contribuição de Hamlet) e, finalmente, “avant-garde ou Ava Gardner?”. Deixa a cena numa nuvem de fumaça. No palco, são projetadas cenas do *making of* do “vídeo ilustrativo”, só que, desta vez, quem está nas fotos é Alessandra, sem o figurino da Bailarina, em Nova York e Paris.

#### 4.3 O impulso da crítica e a criação em múltiplos papéis

A peça, lançada sem grandes expectativas – e talvez, por isso mesmo, Alessandra tenha podido brincar tanto – caiu nas graças da crítica especializada, apesar de nunca ter, até o momento, arrebanhado um grande público nas temporadas no Rio. Na cidade, ela se apresentou em espaços pequenos como a sala Multiuso do Sesc Copacabana (em 2007) e o espaço Rogério Cardoso, na Casa de Cultura Laura Alvim (2007 e 2008). *Anticlássico* participou de festivais pelo país, como o POA em Cena, em Porto Alegre, o Festival Internacional de Artes de Areia, na Paraíba, a Virada Cultural Paulista, em Ribeirão Preto e Araraquara, e o Cenacontemporânea, em Brasília, onde foi recebido por uma platéia de 400 pessoas, seu maior público até então<sup>165</sup>. As boas críticas foram, seguramente, decisivas para que a atriz desse continuidade à peça, como ela mesma afirma em entrevista:

[Em relação às críticas] Eu estou tranqüila porque as críticas têm sido legais, né? Certamente, se não tivessem eu ia estar bem... em crise, né? Não apenas pela questão da aceitação, que é uma questão, você não pode negar, mas porque eu acredito no trabalho que eu estou fazendo. Mas eu poderia estar equivocada. Poderia estar equivocada. Então quando... na verdade, antes de começar já veio a primeira crítica, que foi a crítica do Roberto Athayde[dramaturgo, autor de “Apareceu a Margarida”] que veio lá do Salão Carioca de Humor [primeira vez que a atriz apresentou a versão de uma hora da peça] Logo nesse lugar, no meu playground, onde eu fui fazer a minha pecinha, para os meus amigos, no Natal, pra família ... Alguém foi lá. Roberto Athayde foi lá e resolveu escrever uma resenha linda, maravilhosa. Aí isso já te dá um ‘Opa! Bom!’. Então esse olhar oficializado, já veio assim bem cedo. Enfim, todas as críticas foram muito boas, todas foram ótimas [...] é inevitável te dar, assim, segurança, a crítica boa. Só pode ser muito agradável.

<sup>165</sup> Informação extraída de matéria sobre a peça (*Bailarina Inquieta: Alessandra Colasanti faz sucesso com personagem da peça Anticlássico*, de Rachel Almeida), publicada no Jornal do Brasil, em 12/09/2008, disponível em <<http://jbonline.terra.com.br/extra/2008/09/12/e120912903.html>>.

No site Teatro Clube do Paradoxo<sup>166</sup>, estão reunidas críticas sobre a peça, publicadas entre 2007 e 2008. Um ponto em comum entre elas são o tom elogioso, em que se destaca o caráter *inteligente* de *Anticlássico* (seja pelo próprio tema e o modo sagaz como a atriz o trata, seja pelo texto, interpretação e direção da atriz) e o fato de ele ser abertamente uma comédia muito bem executada.

Bárbara Heliadora, crítica de teatro do jornal O Globo, define a peça como uma “viagem deliciosamente louca pela história da cultura ocidental” e “um espetáculo que não só diverte mas tem a cortesia de tratar bem a inteligência da platéia.” Ela sublinha a competência com que a atriz/autora/diretora concebe e realiza a paródia do “estilo e da linguagem corporal de todos aqueles que, com grande pomposidade e fartura de jargão, discorrem, principalmente a respeito do que não sabem.” A crítica, publicada em 01/10/2008, se atém sobretudo à atuação de Alessandra, que

faz ótimo uso de sua intimidade com o universo literário e artístico, e também os elementos autênticos e falsos que o frequentam. No modo de falar, nas hesitações, nos gestos, ela cria sua personagem com grande precisão, e aproveita cada ambigüidade, cada sentido duplo, sem exagero mas na medida para aproveitar o humor da frase.

Outro crítico importante do campo do teatro carioca, Lionel Fischer, destaca o seu conhecimento anterior de Alessandra, quando ela era aluna de teatro da CAL. Confirmando a sua impressão de anos antes, ela aponta Alessandra como “uma das melhores interpretes de sua geração”. A crítica, publicada na Tribuna da Imprensa (em 18/09/2007, quase um ano antes da resenha de Barbara Heliadora), ressalta os “vastos recursos expressivos e excelente tempo de comédia” da atriz, “uma personalidade fascinante em cena”. Fischer também destaca o caminho artístico da atriz/autora, voltado para o universo da pesquisa, construindo uma “uma escrita ou encenação nada convencionais”. O espetáculo é definido como anárquico e surpreendente, “já que nada flui como era de se esperar em uma conferência ‘normal’ e [onde] os hiatos contribuem para criar extrema cumplicidade com a platéia.”

Luiza Nascimento, em crítica publicada no site Almanaquevirtual<sup>167</sup>, em 25/09/2007, também elogia a atriz (“deslumbrante como a bailarina de vermelho”) e seu “inteligentíssimo (e hilário!) monólogo”, cuja idéia – segundo a resenhista, “uma crítica avassaladora e corajosa ao nada que emana do tudo contido no denso labirinto acadêmico-intelectual” – é “não só brilhante, mas profundamente bem executada, do cenário ao texto”.

<sup>166</sup> Companhia criada pela atriz, cuja única atriz permanente é ela mesma. Acessível pelo link <<http://teatroclubeparadoxo.wordpress.com/bailarinadevermelho/>>

<sup>167</sup> Endereço do site: <<http://almanaquevirtual.uol.com.br/ler.php?id=10282&tipo=11&cot=1>>.



Há, ainda, em grau mais explícito, as críticas que entram em diálogo com o texto da peça, enfocando o caráter autoirônico de seu discurso e o próprio lugar paradoxal em que a atriz se coloca através da brincadeira com a sobreposição dos planos ficcionais, críticos e atuais, em que Alessandra Colasanti e a Bailarina de Vermelho se refletem e se negam reciprocamente. Essa sobreposição é acentuada pela exploração de um dado biográfico específico de Alessandra: sua filiação. Seu pai, o escritor e teórico Affonso Romano de Sant’Anna tem se dedicado há anos a uma reflexão sistemática sobre as vanguardas artísticas e o papel da crítica de arte na “modernocontemporaneidade”<sup>168</sup>. Muitas das máximas da Bailarina poderiam ter sido tiradas de trechos de análises de seu pai, sem dúvida. E como veremos, esta ligação é, explicitamente, objeto de reelaboração dentro de seu discurso, em muitos níveis – seja como brincadeira envolvendo seus pais, seja pela paródia ao discurso crítico, seja reafirmando as teses do pai por um viés irônico, seja tomando o partido dos discursos e artistas aos quais ele dirige a sua crítica. Sobre estes pontos, falaremos posteriormente. A mãe de Alessandra, a escritora Marina Colasanti, também uma conhecida personalidade do campo intelectual brasileiro, surge na peça, ambigualmente, numa cena de telefone, em que a Bailarina conversa com sua mãe.

Sergio Maggio, do Correio Braziliense, em artigo publicado em 09/09/08, reitera a chave interpretativa da peça como sátira à “esterilidade dos discursos do homem contemporâneo”, que aponta para “questões mais urgentes como a banalização do consumo voraz ao mercado de arte e o papel dos intelectuais na pós-modernidade”. Além disso, ele acrescenta o seguinte ponto: a atriz como a “presença viva dessa contradição”. Ele explica:

Filha de um dos casais mais respeitados da inteligência brasileira, os escritores Affonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti, ela dialoga com as referências que provavelmente colheu em casa e nos círculos de vivência dos pais. O que forma jogo com a platéia, que detém esse dado. Quando a personagem recebe um telefonema da mãe, o riso fica cúmplice.

João Cícero, da Revista Bacante<sup>169</sup>, em crítica publicada em 02/10/07, entra nos meandros conceituais desafiados pela Bailarina/ Alessandra em cena e indica, como o grande mérito da peça (e da atriz/autora), a “conquista de uma ambigüidade”. Cícero reflete sobre o ser e não ser da Bailarina/Alessandra, numa peça que pode ser, e é, ao mesmo tempo, “inventiva ou uma bobagem”, na medida em que “não há despreensão (o que hoje em dia é muito fácil), mas uma ridicularização de sua própria pretensão, um rir-se de si mesmo desavergonhado”. Ele sublinha a seriedade do trabalho de pesquisa da atriz, que traz para a

<sup>168</sup> Termo que prefere usar em detrimento de “modernidade” e/ou “contemporaneidade”, para abarcar os último 100 anos de arte, com todas as suas contradições. “Desconstruir Duchamps” e “A cegueira do saber” e, mais recentemente, “O Enigma Vazio: impasses da arte e da crítica” são obras de referência de suas discussões sobre o tema..

<sup>169</sup> Endereço do site: <<http://www.bacante.com.br/critica/anticlassico-uma-desconferencia-e-o-enigma-vazio-2/>>.

cena uma enxurrada de citações e referências acadêmicas, usadas, não obstante, de modo jocoso. Nesse sentido, aponta o crítico, a atriz torna-se um “espelho autocrítico” de si mesma, “visto que a própria caricatura híbrida, pouco natural, composta por Alessandra, não remete a nenhuma figura pública, só à dela mesma, à de performer”.

Astier Basili, do *Jornal da Paraíba*, publica em 13/11/2008 um artigo intitulado “A antibailarina”, no qual destaca a exploração cômica, na peça, dos paradoxos da arte contemporânea, do “beco sem saída dos referenciais teóricos”. A atriz/personagem seria a própria encarnação “metaforicamente” da “encruzilhada do pós-moderno, desde a constituição da personagem, descolada de um quadro de Dégas, até o tom da encenação que mistura aula com stand-up comedy”.

Essa contradição central – o lugar social e familiar de onde Alessandra projeta o seu discurso crítico/satírico – é defendida por Francine Jallgeas, em resenha publicada no *blog* “*martaatravesdoespelho*<sup>170</sup>”, que a vê, não como uma incoerência, mas como um desdobramento enriquecedor do próprio discurso crítico que a atriz parodia (e rende toda a admiração). O *Anticlássico* instaura, segundo a resenhista, uma tensão com a tradição, a partir da qual se projeta, negando o seu lastro com o passado, espelhando-o ao mesmo tempo em que o modifica. Como um “antídoto”, *Anticlássico* traz “em si aquilo que quer desfazer e desfaz”, como um “contraveneno” que “envenena fazendo uso da mesma feitiçaria que o engendra”. A peça, ao satirizar o “enigma vazio” e os imbróglios infundáveis da crítica, seria “como um recém-nascido; extensão e constituição de uma mãe e que, no entanto, é outro, e que, à medida que cresce, é cada vez mais outro e ao mesmo tempo, irremediavelmente herdeiro dessa mãe.”

As críticas à peça de Alessandra, em grande medida, embarcam na própria definição que a atriz oferece sobre a sua peça, nesse caso, uma definição “séria” sobre o seu próprio trabalho, sobre o que o *Anticlássico* quer dizer, sem as ambigüidades do discurso pseudoacadêmico da Bailarina de Vermelho sobre a crítica e a produção artística do século XX e início do XXI. Alessandra, tanto nas entrevistas sobre a peça, como nos textos que produz sobre a mesma, tem um visível cuidado de não criar mistificações, mal entendidos ou confusões (mesmo “inteligentes”) sobre a Bailarina (o que ela já faz nas peças, nas *performances*, no *blog*, nos vídeos). Ela busca, de fato, explicar os objetivos de sua peça, as suas referências e, mesmo, as piadas que ali são apresentadas, sem se deixar levar pela tentação de entrar, como artista, num jogo de espelhos conceituais que replicam ao infinito a

---

<sup>170</sup> Endereço do site: <<http://www.martaatravesdoespelho.blogspot.com/>>.

ambigüidade do discurso da arte moderna e contemporânea, sem cair num “enigma vazio” e nele se refugiar, negando qualquer possibilidade de clarificação de sua abordagem.

Um exemplo desse cuidado em oferecer uma explicação sobre o seu trabalho está no programa de apresentação do monólogo na Casa do Saber, em maio de 2007. Ela define seu trabalho como:

uma provocação satírica não apenas ao cânone, mas à linguagem acadêmica e aos castelos de nuvem conceitual erigidos sobre o nada. A peça propõe uma reflexão sobre cultura e linguagem, pensa, através de seus procedimentos textuais e cênicos, o gênero monólogo, a retórica acadêmica, o discurso, a arte e a sociedade contemporâneas. É através do humor irônico, a um só tempo sofisticado e *pop*, que a atriz, diretora e autora Alessandra Colasanti destila sua crítica. Em cena, a ‘bailarina’ conduz a narrativa em formato de palestra com direito a projeções, vídeos ilustrativos, perguntas da audiência e *coffee break*.

Como se pode observar, há um importante nível de sobreposição entre o que a atriz em primeira mão explica sobre o seu trabalho e o que a crítica especializada revela sobre a peça. Há os elogios à interpretação, à direção e ao texto da atriz (o que tem sido crucial para a continuidade do projeto do monólogo e seus desdobramentos), há os olhares mais desafiadores sobre o “lugar” ambíguo de Alessandra e seu espelhamento irônico na Bailarina, mas, de modo bastante consistente, há a reiteração da explicação da própria atriz sobre o seu trabalho. Não obstante, tudo o que é dito, escrito, conversado com a atriz sobre a peça é encarado fundamentalmente por Alessandra como material conceitual a partir do qual ela mesma busca entender o que está fazendo, aonde ela poderia chegar com o seu projeto, o que mudar e o que acrescentar e, sobretudo, qual é o seu lugar como artista e qual identidade artística ela está definindo para ela mesma.

Assim, apesar das boas críticas serem muito estimulantes, Alessandra insiste na importância da crítica que a surpreenda, que a desafie e que revele novas elaborações sobre o seu trabalho, a partir de pontos de vista diferentes do seu. A crítica de Roberto Athayde teria a qualidade de trazer “a viagem dele”, as projeções do escritor sobre a peça e que colocam a atriz para pensar sobre o seu trabalho. Em entrevista a Francine Jallageas<sup>171</sup>, trata-se de um tipo de crítica que “não se dobra ao trabalho, por mais elogiosa que seja” e a faz “ver através do olhar do outro”. Ao comentar, nessa entrevista, a resenha que a própria entrevistadora havia escrito sobre a peça, Alessandra reafirma a importância dessa relação dialógica com a crítica (seja a especializada, seja a de qualquer pessoa que tenha visto a peça):

Em 2007, você, Francine, escreveu uma ‘resenha epistolar’ no seu *blog* [...] e você me fez ver essas coisas que eu nunca veria, porque não são minhas, são suas, esse alargamento, esse espelhamento é mágico, fascinante e acredito que em determinadas circunstâncias possa ser aterrador. O parecer da platéia é automático, quente ou frio, você sente na hora, venha falar

<sup>171</sup> Declarações dadas a Francine Jallageas, em entrevista publicada na revista Bacante, em 7/10/2008. Disponível no site: <<http://www.bacante.com.br/bate-papo/alessandra-colasanti/>>.

com você depois da peça ou não. Esse diálogo interfere no trabalho na medida em que me toca, o que me toca, toca o meu trabalho, tudo é possível. Se na primeira apresentação em 2006 a recepção tivesse sido diferente, quem sabe, talvez 'Anticlássico' não tivesse seguido adiante, e eu não estaria aqui ampliando meu olhar a partir das suas colocações.

Alessandra tem sabido, com muita clareza, tomar partido da crítica – boa ou nem tanto – para realimentar conceitualmente o seu trabalho. E, muito francamente, como produtora, tem explorado ao seu favor o poder da crítica como capital simbólico para dar continuidade ao seu projeto. Um significativo exemplo desse esforço consciente de certificar o seu trabalho foi a “epopéia” para conseguir ter publicada, em O Globo, uma crítica de *Anticlássico* assinada por Bárbara Heliadora. Como a atriz me conta em entrevista, a crítica de teatro foi convidada para assistir a peça desde a estréia, no Sesc, em 2007. Apesar de avisar que iria, ela nunca aparecia, causando uma grande expectativa na atriz. Até que ela foi assistir a peça, já no final da temporada, e pela sua expressão, pareceu gostar do que viu. Porém, a crítica sobre *Anticlássico* não saía. Por uma coincidência, Alessandra encontrou uma amiga de Bárbara Heliadora em um restaurante, que elogiou muito a peça e prometeu falar com ela sobre a crítica do espetáculo, que não foi publicada. *Anticlássico* reestreou em agosto de 2008 e, novamente, a crítica foi convidada. Até que Alessandra ligou para ela para saber se ela poderia publicar uma crítica. Muito simpática ao telefone, ela explicou que, apesar de ter gostado muito de *Anticlássico*, não poderia publicar uma crítica agora, já que a sua peça era uma reestréia. Nesse ponto, Alessandra se sentiu completamente frustrada. Em primeiro lugar, não entendia porque uma peça, somente por estar reestreando, não poderia mais ser devidamente avaliada. E, em segundo lugar, ela tinha gasto muito tempo e energia em conseguir a publicação e agora via todo o seu esforço cair por terra. Já meio conformada com o insucesso da empreitada, ela comentou essa história com um amigo e este a encorajou a ligar para o jornal e falar com uma determinada pessoa, a qual poderia ajudá-la a conseguir a crítica. Assim, Alessandra, muito diplomaticamente escreveu um longo e-mail para esta pessoa, que lhe respondeu, dando-lhe novas esperanças de que a crítica poderia ser publicada. E, assim, Bárbara Heliadora foi novamente assisti-la, “ficou de novo com aquela cara ótima” e a crítica finalmente saiu, endossando a peça.

Alessandra me confessa que, apesar de ter conseguido esta importante crítica, o que certamente foi uma grande vitória para a carreira do espetáculo, todo esse empenho como produtora a deixou particularmente cansada e com a sensação de estar forçadamente deslocada das funções nas quais realmente deveria concentrar a sua energia: as funções artísticas, como autora, diretora e atriz. De fato, na medida em que Alessandra foi colocando, aos poucos, o seu projeto em ação, as funções inevitavelmente começaram a se misturar. Ao

escrever, muitas partes do texto já nasciam com a sua voz – o modo como ela, como atriz e diretora, queria que aquele texto fosse dito e encenado. Essa fusão de funções, com os seus desafios próprios, não lhe causava maior desconforto. Como ela mesma define, as dificuldades desse acúmulo de funções artísticas são também uma grande fonte de alegria e impulso:

Escrita e encenação ocorrem concomitantemente até certo ponto. É difícil separar e também depende. Tem texto que vem sem cena, tem cena que vem sem texto, e tem coisas que se avultam de mãos dadas. Não sei dizer, mas acho que primeiro veio o texto, e alguns conceitos básicos, e depois eu tentei preencher aquilo, em geral com procedimentos díspares, ou seja, não reafirmando o texto, são discursos aparentemente paralelos, não reiterativos, que resultam numa outra coisa que é a cena. O que vem junto com o texto certamente é a embocadura da atriz. Eu escrevo já falando, já sabendo o registro da interpretação, isso é bem gostoso, mas não livre de dúvidas, enfim, não tem sopa no mel, nem mel na sopa, todo o processo é de dor e (algum) êxtase, e isso nunca termina.<sup>172</sup>

No caso da autodireção, muitas vezes o seu olhar se confundia – como olhar a si mesma, o todo da cena e, ao mesmo tempo, o colega com quem contracenava e ficava a maior parte do tempo fazendo pequenas ações isoladas enquanto a Bailarina falava? Como, do ponto de vista prático, encontrar um método com o qual ela pudesse olhar com estes vários “olhos” a cena como um todo, de forma produtiva?

[o ensaio] [...] é uma equação que ficou complicada assim para mim, porque eu tinha que ensaiar a peça, mas eu não podia [...] ficar solicitando o João para ele ficar todo dia comigo duas horas por dia para ele ficar quarenta por cento desse tempo, tipo, meio parado. Enquanto eu também tava fazendo descobertas internas [...] Então, no processo é meio separado. Eu fiz a minha parte, eu mais ou menos treinava como é que eu queria falar, e aí a gente foi montar, porque aí foi botar isso no espaço [...] . E tem a angústia de dentro também, que é exatamente isso [...], são pedaços da cabeça. Eu tô falando, eu tô ouvindo eu falando, aí, sei lá, eu tô prestando atenção, eu tô elaborando como é que eu quero emitir isso, falar ou não. Só que o João tá parado ali, eu tenho que olhar para o João, tenho [...] que resolver a cena, e eu ficava dando atenção ao João, porque o tempo todo que eu tô falando, ele tá fazendo coisas, [...], tudo o que ele faz tá marcado. [...]. Então tinha essa divisão das funções meio atabalhoada de alguma maneira, mas no final das contas, tudo juntou.<sup>173</sup>

A saída foi começar a gravar os ensaios, para ela poder ver “de fora” o que ela mesma estava fazendo:

Dirigir estando em cena é bem desconcertante. [...] Teve um dia que ensaiamos (eu e o João Velho, o Hamlet) numa sala espelhada e eu escrevi ‘hoje eu vi o espetáculo’, porque até então eu só via dentro da minha cabeça, na imaginação, e direção pra mim é olho, então dirigir com um olho imaginário pode ser bastante desconfortável. Depois que eu vi, tive a certeza que era aquele caminho mesmo [...]. Daquele dia em diante eu passei a gravar os ensaios. Ou seja, é um processo meio louco, mas é o único que eu conheço.<sup>174</sup>

<sup>172</sup> Trecho extraído da entrevista concedida a Francine Jallageas, publicada na revista Bacante, em 7/10/2008, disponível no site: < <http://www.bacante.com.br/bate-papo/alessandra-colasanti/> >.

<sup>173</sup> Idem.

<sup>174</sup> Idem.

Todavia, em seu projeto autoral, as funções acabam se multiplicando, extrapolando bastante as funções de atriz, diretora e dramaturga. Ela também passa a ser produtora, *videomaker*, figurinista – e o que mais for preciso para colocar as suas idéias em prática. Eventualmente, ela pode ter a ajuda de outros profissionais, mas não exatamente em funções centrais. E isso não se constituiria em uma divisão de trabalho, já que ela também estaria coordenando o trabalho desse eventual colaborador, sem perder o seu olhar autoral sobre o trabalho como um todo. Ao perder horas no telefone em busca de pautas para apresentação da peça e de apoiadores, além de também ficar grande parte de seu tempo na internet pesquisando editais que pudessem patrocinar o projeto ou se inscrevendo em festivais pelo Brasil, Alessandra se angustia por não estar se dedicando ao trabalho como atriz, ensaiando devidamente a peça e criando coisas novas. Entretanto, com o tempo e a experiência, ela acaba percebendo que mesmo o trabalho mais burocrático é parte fundamental da criação.

[...] aí tem essa crise de como você divide as funções no dia-a-dia, e eu me via muito mais empenhando o tempo como produtora, porque também não falta coisa para você fazer. Se você quiser ficar inventando [...] vão surgir milhões de possibilidades, de caminhos, de coisas. E aí o aspecto criativo da produção também. É idéia, é invenção, você fica inventando. Aí, caminhos pra driblar a falta de grana. Aí [...] estratégias de não sei o quê, de divulgação, tudo isso vai para produção. Aí eu vivia isso. Eu estou prestes a estrear e cadê? Cadê? Eu não vou ensaiar... e isso sempre. Tipo, eu não ensaio, eu não ensaio essa peça. Aí eu tinha que forçar, eu falava: não, eu botava na agenda, tipo, anotar, você tem que uma hora, duas horas por dia você tem que sentar e você tem que ensaiar.[...] Então, na verdade, a parte de mim como atriz, ela ficava sempre assim, num canto... aí vamos resolver, resolver questões práticas, eu tenho que resolver as questões de produção[...] mas eu sinto isso, que é muito empenho assim, a produção. [...] então eu tô trabalhando afirmativamente, permanentemente. E eu não dou conta, porque eu tenho que ficar em casa descolando contato de Sesc de Ribeirão Preto, ficar mandando e-mail para não sei quem, [...] porque sou eu que vou abrindo isso tudo. Eu tenho produtor, [...] que é um cara bastante competente, mas essa parte de vender a peça, isso tudo sou eu que faço. Ele faz normal, um frete, um gelo, avião, passagem, hotel, coisas assim ele resolve. E aí, financeiramente, essas coisas todas que eu venho fazendo [...] tudo isso vai dinheirinho [...] que eu botei do meu bolso [...] De repente coisas são quitadas, tem horas que eu boto, de repente tem outra hora que volta...É só realização artística mesmo, assim. Dá para vir um financeiro, mas ainda não veio.

A questão do financiamento do projeto é sempre um nó a ser desatado a cada apresentação da peça e, mesmo, para prosseguir com os projetos performáticos da Bailarina, que requerem o uso de vídeo, material impresso, passagens, elaboração de figurinos etc. Conseguir recursos para dar andamento às suas criações depende unicamente do empenho de Alessandra como produtora. Muitas de suas ações ela tem bancado com dinheiro próprio e com a ajuda de amigos que trabalham gratuitamente ou são pagos simbolicamente. Então, todo o tempo dispensado para a produção, sobretudo voltado para a inserção da peça em editais e concursos que possam garantir minimamente algum tipo de financiamento para a realização da mesma, se por um lado parece uma perda de tempo do ponto de vista artístico, por outro é o que viabiliza o desenvolvimento de suas criações. Aqui ela me conta com detalhes o que era preciso para levantar a peça, com o mínimo de recursos:

[...] É sempre complexo, essa coisa de dinheiro. No Oi Futuro tinha um dinheirinho, acho que foi R\$500,00 [e] [...] eu comprei o figurino [...]. Vamos fazer no Salão Carioca de Humor: zero dinheiro. Então tá, zero dinheiro. Vamos fazer, o que é que tem que ter? E aí... por isso que eu digo, os meios produtivos são parte constituinte da obra. Não tem como fugir. Porque não tinha dinheiro, eu também não tinha dinheiro. Tava duraça na época. Mas aí eu disse: não, eu tenho que gastar dinheiro com o quê? Eu queria servir comida, eu queria servir bebida, tinha que alugar o figurino, tinha que alugar o negócio de luz. O mínimo, o que dá o mínimo? Tá, R\$60,00 de luz, sei lá, vou tirar R\$300, R\$500,00 nessa bilheteria, e a comida, comprei o whisky, o whisky tem que ser importado porque faz parte do conceito da peça, [...] Que até faria sentido ser whisky falsificado, mas não, não, né [...]. Aquilo é sério, é pra agradar as pessoas, para ser gostoso, [...] Não sou TV Pânico, não vou dar whisky falsificado! [risos] Aí tá, saiu o dinheirinho de lá. Então vamos em frente. Agora precisa de dinheiro de verdade. SESC: R\$15000,00 [...], R\$13000,00, porque você emite nota. Aí tem as pessoas que trabalham com você. Sempre tem poucas, porque... e a questão da arte. Às vezes é difícil entender que se tem um *flyer*, se tem uma arte, uma produção visual em cima de um negócio e o negócio existe... Então, tipo, no Salão Carioca de Humor fiz questão de fazer um flyerzinho virtual. Um documento, a peça existe no mundo. [...] Então tem a pessoa que trabalha comigo o material gráfico, foto, não sei quê, produção... aí, cenário... Então, dessa grana, uma grana mínima, R\$15000,00 não dá pra nada. Eu dei a maior parte para equipe – eu tinha oito pessoas na ficha técnica. Aí eu dei um valor igual. Aí tem uma assessoria de imprensa, tem que chamar também, aí dei mil reais para cada um. Já acabou o dinheiro, sei lá, sobrou 4 mil reais para fazer a encenação toda da peça. Mas tudo bem, dá, a gente fez, tudo apertadinho. Aí essa coisa, apoio, [...] aí eu sou produtora. Então eu tenho que conseguir apoio [...] de tapete, tem que conseguir apoio de bebida, [...] de comida... e aí, tá produzindo, tá ensaiando,... [...] na ocasião da estréia do SESC era conflitante. Como é que eu dividia o meu dia? Nas horas de produtora e de artista? Porque aí você [...] determinou, ‘não, eu quero’ [fazer a peça direito][...]. Aí tudo fica do mesmo tamanho, fica do mesmo tamanho mesmo [as funções de produtora e artista]. Não, eu preciso: tenho que ter comida, tem que ter tapete, tem que ter peça, tem que ter texto, tem que saber falar, tem que ter roupa, tem que ter luz, tem que ter reunião com Eliana [diretora do Laura Alvim], com o iluminador, tem que ter reunião com a cenógrafa, tudo é importante e eu não tinha, nesse período todo, eu não tava, tava dura, não tinha dinheiro de fora para ficar botando.[...].

Alessandra foi percebendo que a disponibilidade de recursos, muito concretamente, associada a um arguto e criativo olhar de produtora acabam conformando os limites e a própria linguagem da obra, em vários momentos. Por exemplo, na entrevista à revista *Bacante*, Alessandra revela esse outro lado da produção, que à primeira vista parece antagonizar com o processo criativo. Ela passa a ter clareza que, de fato, como produtora, ela acaba ficando livre para exercer a sua autoridade sobre vários aspectos da criação, o que a estimula a ter novas idéias para a própria encenação:

O fato de ser um trabalho autoral onde acumulo as funções é certamente muito estimulante e também fonte de embates, inseguranças e crises. Em termos criativos é maravilhoso. A Bailarina de Vermelho, só se tornou vermelha porque eu fui comprar o material para a execução do figurino e encontrei uma malha e uma meia arrastão vermelhas lindíssimas. Até então ela ia usar preto, talvez rosinha. Então a conceituação se estabelece simultaneamente a partir de diferentes suportes, surge de diferentes estímulos, e ter a liberdade de articular signos de procedências tão variadas pra produzir um discurso final é realmente regozijante. Essa é a parte alegre, jubilosa. A dura é a de sempre, é duvidar das próprias idéias, é se assumir nesse papel de tantos papéis... Entre todas as funções a mais difícil de conciliar certamente é a de produtora, ‘perde-se’ muito tempo com e-mails, contatos, articulações, estratégias, pedidos de apoio, [...] dá um certo desespero, mas no fundo a produção também faz parte dos meios criativos, então é tudo a mesma coisa, no final das contas essa amálgama é que dá força ao trabalho, acho eu. No mínimo eu tenho absoluta intimidade com tudo que está ao meu lado em cena, e isso certamente se converge em uma sensação, ainda que transitória, de propriedade, uma espécie de idílio de adequação, ou seja, um idílio delirante.

É muito provável que tenha sido essa crescente tomada de consciência das possibilidades criativas desse papel autoral múltiplo, associada ao relativo sucesso da peça logo na sua estréia, que tenham proporcionado à Alessandra a segurança necessária para que ela pudesse, finalmente, se assumir como criadora e conquistar uma posição autoral independente – tanto do ponto de vista artístico como do ponto de vista de realização prática, de produção. Como ela narra, a descoberta de “seu lugar” como artista se deu como um processo gradual que teria misturado aleatoriedade, oportunidades bem aproveitadas, um certo espírito de brincadeira e de experimentação, que lhe tirou o peso do compromisso e responsabilidade de ter que apresentar algo muito bem acabado e definitivo sobre o seu trabalho como atriz, diretora e autora. Ao jogar, dentro de uma proposta experimental, com a sua liberdade criativa e lidando, ao mesmo tempo, com os limites práticos que acabam se impondo a toda produção artística sem recursos, ironicamente, Alessandra foi percebendo as potencialidades da peça como um discurso mais amplo que poderia – e deveria – inclusive romper os limites do palco. A peça estreou em setembro de 2007, para uma curta temporada de quatro semanas, e logo em outubro ela “inventou” uma participação performática no Riocenacontemporânea daquele ano. E, a partir dessa experiência, definida como um marco, ela entendeu as possibilidades expressivas de sua personagem, a Bailarina de Vermelho.

O marco foi ir fazer o Riocenacontemporânea, em outubro de 2007. A peça [...] acabou, não tinha para onde ir, não sabia o que ia fazer, tinha uma pauta no Riocena... eu tinha até tentado estrear pelo Riocena, então já estava em contato com eles [...] Só que não valia a pena estrear pelo Riocena porque financeiramente eles não davam o dinheiro que o Sesc dava [...] Aí, eu falei, ‘não, então eu vou fazer pelo Sesc e eu faço um outro negócio no Riocena’. [...] E aí teve a idéia de fazer a *performance*, que não sei como veio, talvez ajudada um pouco pelo próprio César [Augusto, um dos responsáveis pelo festival], eu lembro que tive uma conversa com ele, [...] e aí a gente saiu de lá, meio [pensando] junto, ‘não, vou fazer a *performance* de qualquer maneira, ela [a Bailarina] vai para os lugares [dentro do espaço do Riocena] [...]’, assim, [...] ‘mas que *performance* é essa?’. Ela tá ali, já é uma *performance*? É, porque já é alguma coisa, é uma interferência. É a personagem, ela tá fazendo coisas, tá em relação com as pessoas, tô captando material... [...] durante os dez dias do festival eu ficava indo em todos os lugares que eu podia, às vezes eu ia [...] a três lugares por dia, de Bailarina, [...] assistia a peça com o Hamlet do lado... aí eu dupliquei o Hamlet, tinha o Hamlet, o João [Velho], e o camera-man vestido com a roupa igual do Hamlet, que é o Will [Pantaleão]. [...] Aí, a idéia, como o tema do festival era inventário, a Bailarina [acompanhada de um cinegrafista e com um microfone em mãos], como ela é uma intelectual e tal, e tá interessada na questão do contemporâneo, ela tava ali naquele festival querendo saber dos detalhes, querendo saber o que é a arte contemporânea, o que é o teatro contemporâneo. E aí eu ia nas peças, ia nas festas, eu ia no escritório, eu ia do lado de fora, ia em outros lugares e fui fazendo um inventário [...]

Assim, a Bailarina de Vermelho, prestigiada intelectual da arte contemporânea, estaria no Riocena produzindo um inventário do teatro contemporâneo – esta era a justificativa de sua presença ali, como *performance*. A partir dessa proposta, o que aconteceu de surpreendente foi que as pessoas – diretores, atores e espectadores do evento – começaram a



entrar espontaneamente no jogo da *performance*, o que estimulou a atriz a projetar novos desdobramentos expressivos a partir da peça.

[...] eu dei essa conceituadazinha para coincidir com o tema do festival, 'Inventário', e por isso justificar eu estar fotografando e estar filmando e juntando esse material. E [...] quando eu entrei [no Riocena, de Bailarina], o Jefferson Miranda [diretor de teatro] me chamou, ele fez um trabalho, um processo, e ele falou: 'A Bailarina não quer entrar no meio?'. [e ela] 'Quero!'. E ali eu tava começando. E essa que era a viagem, porque [...], nesse negócio dela, de ir cruzando, dela poder entrar em qualquer lugar, não é aleatório, porque isso já tava no conceito da peça, [...] quando ela faz aquela narrativa, que ela cruza na história toda da arte moderna até os dias de hoje, ela está em todos os lugares, ela conhece todas as pessoas, ela vai em tudo, então isso já tá lá, na peça. Então, o que aconteceu quando ela saiu da peça? Eu verifiquei que ela poderia fazer isso no plano real. Então, tem essa coisa que [...] eu acho bonitinho, que da mesma maneira que ela é aquela bailarina do Dégas que um dia saiu da tela, a Bailarina, também, personagem do espetáculo 'Anticlássico', um dia saiu da peça, da moldura da peça, e caiu no mundo.

[...] no Riocena, além de eu ir a todos os lugares, [...] eu fiz também um formato que era fixo. [...] quando chegou na reta final do festival, eu montei um *set* como réplica, em parte, do cenário da peça, [...] e aí eu ficava sentada lá e as pessoas conversavam comigo como se fosse uma reflexão do festival [...]. E aí, a gente gravando tudo. E aí nesse dia foi a maior viagem também porque, [...] no meio da festa, sentada lá no negócio... botei as bebidas lá [...] eu dando whisky de graça, imagina ... E aí, enfim, aconteceu uma coisa que eu não esperava [...]. Fez assim uma platéia, as pessoas ficavam assistindo eu conversando com as pessoas [...] e se inscreviam, passou a ter uma lista de espera, 'é, eu quero conversar'... eu não imaginava isso, eu não imaginei nesse aspecto, sabe, o olhar do outro, eu só via de dentro, não imaginei que ia ser um negócio para ser visto, entendeu? Também tinha uma filhinha, porque a câmera tava num tripé fixa e tinha um fonezinho de ouvido, e tinha o operador [...] [que] partilhava, [...] e aí as pessoas ouviam o áudio e viam pela câmera também o que tava acontecendo ali. [...] [fazer a *performance*] é [...] bem puxado, muito mais puxado que a peça. [...] você ir de Bailarina no meio da rua, com as pessoas que você não conhece, improvisar, estabelecer esse lugar seu, num lugar desconhecido, é bem desconcertante, assim. O Riocena foi muito cansativo. Todo dia você se expor ali, você ter que segurar, você tem que trazer, tem que coordenar, lidar com o outro...

O gosto por este desafio de colocar a Bailarina em situações em aberto – dentro de uma estrutura ou pretexto, mas com resultados imprevisíveis a partir da interação com o outro – levou Alessandra a se lançar em novas experiências performáticas com a sua personagem, a Bailarina de Vermelho. E, ao mesmo tempo, começaram a surgir propostas de outros artistas – em sua maioria amigos ligados ao teatro – para que a personagem interagisse com eles em algum evento, não necessariamente artístico. Por exemplo, logo depois do Riocena, ela foi chamada para participar da gravação de um clipe de uma banda e, em seguida, houve uma participação na peça que ela dirigia “tempo.Depois”, quando se apresentaram em Santos. Na peça há um momento em que uma personalidade ou celebridade, do nada, cruza o palco; ali, essa personalidade foi a Bailarina.

[...] é muito louco isso, isso também me encanta muito – como as pessoas entendem a jogada, a linguagem, e compram, dão prosseguimento; elas prolongam a própria parada [a proposta performática da Bailarina] [...]. As pessoas entendem que ela pode [que a Bailarina pode entrar em qualquer situação]. Hoje, claro, já tá definido, mas no começo isso não tava tão claro. [as pessoas perguntavam] 'Vem de Bailarina?'. 'Vou'. [...] Então, [...] tudo começou no Riocena, daí foi abrindo.

#### 4.4 Deixar-se embaralhar na própria criação

Mais e mais a personagem Bailarina de Vermelho foi ganhando força fora dos limites da peça. Ela se ergue como a porta-voz dos questionamentos de Alessandra sobre a arte contemporânea e sobre as suas teorizações, tornando-se o eixo gravitacional ao redor do qual as idéias da atriz são desenvolvidas, articulando temas caros ao mundo da alta cultura e da reflexão acadêmica sobre a arte, a partir de uma narrativa absurda. Ao mesmo tempo, a Bailarina é uma criação dessa mesma teia discursiva que a autora trata (e ridiculariza) na peça. Dentro das falas da Bailarina, questões tradicionalmente cobertas de seriedade – cuja profundidade seria atingida, supostamente, apenas por uma elite intelectual capaz de compreender a complexidade de tais questões – são dobradas através de um discurso cômico até desestruturá-las e, segundo as críticas que endossam a peça, deixar a nu a sua comicidade intrínseca, a sua superficialidade, o jogo de egos que as envolveria, a alucinação crítica e o vazio de sentido (que acaba sendo hilariante) que poderia redundar de tais questões. No entanto, o riso só vem porque se preserva a importância de tais questões para o pensamento. É esta tensão entre a seriedade da questão (a “crise de valores na pós-modernidade”, por exemplo) e seu lado absurdo e mesmo fútil que nos leva ao riso – e, em geral, um riso cúmplice, já que grande parte de seu público se engaja intelectualmente, com toda a seriedade, em tais problemas da cultura.

Alessandra é a primeira a rir de si mesma. Na própria peça, há uma passagem muito reveladora em que a Bailarina, ao subverter a programação da conferência, defende (narcisicamente) a sua autoria (e de Alessandra, seu duplo) e faz piada com a ideia foucaultiana sobre “a morte do autor”. Ao final, quem acaba morrendo é o próprio filósofo, humanizado dentro de uma conhecida anedota do meio acadêmico carioca.

[com o roteiro da conferência nas mãos] Nessa parte aqui, nesse parágrafo aqui que acabou de passar [mostra o papel], eu deveria ter dito um texto do Foucault, do Michel Foucault, mas eu não fiz isso. Eu deveria ter dito o texto de abertura da conferência, da magistral conferência “O que é um autor?”, proferida por Foucault, na Sorbonne no dia 22 de fevereiro de 1969, mas eu não fiz isso, eu não fiz isso, e acabei falando um texto meu, né, acabei falando um texto meu. Agora interessante pensar, a partir do advento da morte do autor, enfim, se não há autor por trás do texto, na verdade eu não sei quem falou, se quem se falou foi o próprio texto, ou o quê, mas, enfim também não tá mais aqui quem falou.

E completa essa fala contando a anedota sobre a passagem de Foucault ao Brasil, a quem fora oferecido um jantar em que ninguém foi:

[...] ninguém sabe o que aconteceu, é até uma lenda no meio acadêmico carioca, porque ninguém foi nesse jantar, né, ninguém foi. Mas o Foucault foi. O Foucault foi, e o Foucault ficou, Foucault, ficou, ficou Foucault, Foucault lá. Foucault foi né? Morreu. Na década de 80, assim como muitas outras coisas.

Ao citar uma referência teórica tão emblemática sobre a questão da autoria, através da fala delirante da Bailarina, a autora se coloca numa situação cômica, em que ela ri de seu próprio lugar como criadora e como depositária de uma filiação intelectual que, não obstante, ela leva a sério. Quando fazia as minhas entrevistas com a atriz, ela estava concluindo a sua graduação em Teoria do Teatro na Uni-Rio e estava envolvida em um projeto de iniciação científica, coordenado pela professora Maria Helena Werneck, sobre os monólogos contemporâneos. A sua própria peça funcionava como objeto de estudo, analisado por Alessandra dentro de uma mesma perspectiva acadêmica que a Bailarina tanto satiriza. De fato, a peça só acabou se constituindo a partir deste tipo de humor porque tais temas são cruciais para a atriz – eles são parte de um universo pelo qual ela é apaixonada:

[...] eu sei que a peça ela é resultado da minha experiência dentro da universidade, [...] lá é um universo teórico mais específico [e] [...] rolou um encantamento muito grande desde o início com aquele universo, com as pessoas, com a linguagem, com a retórica. [...] todas aquelas coisas que eu tô falando, que estão ali, fazem parte do meu mundo [...] aquelas coisas que eu falo, que eu fico satirizando, são as coisas que eu falo [em qualquer situação]. Eu falo aquelas coisas, de fato, eu uso aquelas palavras [o jargão acadêmico], só que eu sei o quanto isso pode ser... engraçado, ridículo. Então é um lugar que é assim: são as coisas que eu amo... tudo o que tô falando na peça, o discurso da peça são todas as coisas pelas quais eu sou apaixonada, mas que eu também vejo o ridículo dessas coisas, entendeu?

A atriz ressalta, em entrevista ao *Jornal do Brasil*<sup>175</sup>, que embora alguns digam que sua peça seria uma crítica à retórica acadêmica, não é exatamente isso o que ela propõe. Trata-se, antes, de uma sátira, “resultado tanto de uma fascinação como da observação de incongruências no discurso teórico”. Ela também confessa a sua angústia diante da arte feita atualmente. Para ela, a mesma liberdade e diversidade conquistadas no campo da arte, trazem a ansiedade diante das incertezas. E, claramente, mesmo tendo uma visão crítica desse momento histórico que a arte vive, ela se inclui nesse mesmo mecanismo, tirando proveito dessa posição ambígua. É através do potencial de ambiguidade de tais questões que ela tece as suas gags, narrativas, fabulações, “factions”, *performances*. Ao estabelecer ligações insuspeitas entre questões contemporâneas importantes – como a morte do autor, os ready mades de Duchamp, a cultura psicanalítica, a fetichização da Mona Lisa, o fim da arte etc. – e alguma referência da cultura pop ou de massa, Alessandra reafirma a riqueza e complexidade teóricas de tais questões e, ao mesmo tempo, revela seu potencial cômico, como se extraísse

<sup>175</sup> Informação extraída de matéria sobre a peça intitulada “Alessandra Colasanti faz sucesso com personagem da peça Anticlássico”, de Rachel Almeida, publicada no *Jornal do Brasil*, em 12/09/2008. Disponível no site: <<http://jbonline.terra.com.br/extra/2008/09/12/e120912903.html>>.

uma piada pronta de tais temas. É isso o que ela realiza quando faz referência a grandes nomes da cultura acadêmica (quando cita: “como diria Lacan, quem sabe faz a hora e o seu tempo acabou”; ou fala que Barthes não morreu, porque ele tá vivo, tá em Memphis e sempre liga para ela; ou quando conta que “sujeito” e “objeto”, personagens de uma novela, são gêmeos univitelinos separados na maternidade, que passam a história toda tentando se reencontrar).

[...] O que eu verifico é que, como eu abordo coisas sérias, objetos de muito respeito e faço muita palhaçada, é como se endossasse. Você está falando de umas coisas respeitadas... aquilo já... é meio como um lastro, é uma coisa estranha, é um lastro para palhaçada, mas ao mesmo tempo é o próprio mecanismo do negócio, quando, poxa, você fala de uma coisa, caraca, ‘a dissolução do sujeito’, uma megaquestão, entendeu, intelectual, mil histórias, e tal. E você pega e fala isso junto com não sei quê, você mostra a bunda, sabe? Aí, não sei, é como se pudesse...

A partir de uma perspectiva bastante pessoal sobre este universo acadêmico que tanto a atrai, ela é capaz de rir e mostrar o ridículo de tais inquietações e, ao mesmo tempo, explorar a sua própria complexidade. Ao invés de desmontar, deslegitimar ou fragilizar tais questões, ela busca torná-las interessantes, mais amplas e mais próximas ao universo cotidiano (sem banalizá-las) – inclusive o seu. E quando ela traz tais questões para perto de seu mundo, ao brincar com sua própria autoria e com as suas referências particulares, ela não cai, no entanto, numa exposição autoindulgente de sua biografia (como a Bailarina o faz). Longe disso, um dos alvos preferenciais das piadas da peça é a desmedida exibição da própria vida privada dos artistas contemporâneos, associada à cultura massificada e massificadora da celebridade. O que ela explora de sua “vida pessoal” são justamente os aspectos conectados com suas reflexões mais abrangentes sobre o mundo da arte (que a engloba como artista), aprofundadas a partir de sua experiência na universidade. Não obstante, a peça já aponta para uma imbricação, que vai se assumindo cada vez mais com a continuidade do trabalho de Alessandra, entre a atriz-autora e a Bailarina de Vermelho. Essa conexão se dá através do próprio conceito da peça, das brincadeiras em torno da questão da representação, entretanto, de forma sutil, com cuidado, já que estabelecer esta proximidade entre a Bailarina e a sua criadora, Alessandra, para esta, é uma questão espinhosa:

[...] Eu acho que super tem [uma imbricação entre a sua experiência pessoal e a peça], eu acho que existe, aí por exemplo, até no final da peça, que aparecem aquelas fotos [no final da peça, ela projeta fotos dela mesma, sem fantasia de Bailarina, nas viagens a Paris e Nova York] e... eu sei que a peça é sobre isso [...] [mas] quando eu tive a idéia de botar as fotos, eu fiquei um pouco incomodada, eu ‘ah, mas ali sou eu, [...], ali eu não estou vestida de bailarina, será que não fica meio sem sentido, uma coisa assim, meio egocêntrica’, mas não era isso, entendeu! [...]. Mas, eu fiquei um pouco [...] temerosa, porque eu me expunha ali no final. Mas que é exatamente o outro lado, é a mesma coisa, porque todas [...] aquelas imagens foram eu lá que captei, [...] Então... É curioso que no percurso que eu tô fazendo [...], sinto assim hoje em dia, que cada vez, quando eu tô fazendo, tô atuando, eu fico mais eu, eu fico mais eu.

Se atualmente, no *blog* e nas *performances* da Bailarina de Vermelho, como veremos a seguir, a atriz tem jogado muito abertamente com a relação ambígua, de sobreposição e disjunção, entre ela e a Bailarina, este procedimento foi se desenvolvendo e se assumindo aos poucos. Quando ela começou a escrever a peça, um ano antes de fazer o *blog*, havia um consciente esforço de distanciamento entre ela e a sua obra, corporificada mais diretamente na Bailarina de Vermelho. Com o tempo e o acúmulo de experiências, a atriz-autora passou a “relaxar” e ser ela mesma sendo a Bailarina.

Em algum momento, eu achava que tinha que ser Bailarina [em cena, interpretando uma personagem]. Às vezes eu, sei lá, eu me segurava para não fazer um gesto, um aceno para um amigo, sei lá... eu parava para pensar sobre isso. Mas hoje em dia, eu não... talvez desde antes eu não fizesse [uma separação entre ela e a personagem], mas, entrou [na sala do espetáculo], se falou, é a Bailarina e a Alessandra, tudo junto.[...] Com [...] o Riocena [em 2007], foi ainda mais desconcertante, porque eu achava que tinha que manter uma essência dela, que não era eu. Então quando eu fosse falar, era o olhar dela, de intelectual ‘não sei o quê’. [...]. Aí, hoje, eu meio que já dei uma relaxada, igual na peça, porque... eu entendi que não tem muito essa exigência, assim. [...] [nas *performances*] eu entendi que minha obrigação é conduzir, que eu tô conversando com alguém, [...] igual a um entrevistador. Eu tenho que ter rapidez de raciocínio, [...] fazer as *gags*, as piadas, mas tem que ter um conteúdo ali [...]. E aí, [...] lá [no Riocena] eu relaxei nesse sentido, de simplesmente estar, igual eu estou aqui, eu tô falando normalmente com você, tô pensando e estou falando. [...]Então era muito eu mesma, aí eu entendi que é isso, que eu posso ser eu, eu assim, igualzinho como eu estou falando, só que vestida de Bailarina. E aí, de vez em quando vêm umas coisas mais dela, e é eu junto há muito tempo. [...]

Nas intervenções, *performances* e imagens produzidas a partir dos trabalhos e inseridas no *blog*, pode-se muito bem encarar, sem nenhum prejuízo para o projeto artístico da atriz, que quem está ali é *Alessandra vestida de Bailarina*, agindo e falando nas situações propostas, e não a *personagem* Bailarina de Vermelho, como uma entidade distanciada, como uma construção cênica objetivada, dentro de um estrito universo dramaturgico, *atuada ou representada* pela atriz Alessandra Colasanti, invisível por trás de uma máscara teatral. Os trabalhos de Alessandra com a Bailarina de Vermelho vão se revelando, em grande medida, como um extensivo exercício em torno da ambigüidade entre criador e criatura, entre a artista e a sua obra. Assim, a segunda opção – tratar a Bailarina como uma máscara, uma criação cênica, objetivada, “um outro” – também não está descartada e pode muito bem ganhar força dependendo do tipo de contexto em que a Bailarina se manifesta. A atriz, tanto nas *performances* como nas composições do *blog*, flerta comicadamente com estes limites entre a atriz e a sua criação e declara, em entrevista para a minha pesquisa, que a própria idéia de personagem é algo estranho, “esquizofrênico”, pois para ela, a personagem não existe, quem existe é a atriz. Mas, ao mesmo tempo, se vê confrontada com a força da Bailarina como personagem, no sentido mais tradicional do termo. E, ainda, a partir de sua perspectiva, podemos apontar que, de um modo mais radical, é a própria atriz que se torna também um tipo de personagem no diálogo com a obra – Alessandra Colasanti e os discursos que

sustentam a sua realidade seriam igualmente, a partir de seus textos e *performances*, uma ficção.

[...] não acredito muito assim em personagem, ali não tem personagem. Essa é uma questão para mim também. Por que, [...] que personagem é esse? Porque eu tinha um discurso de que ali não tem personagem, o personagem não existe... Ah, tá, mas que personagem que não existe? Ah, o personagem realista, com causalidade, com uma psicologia... não existe para mim, pro meu trabalho. Sei lá, existe para alguém, pra outras linguagens, etc. Eu não... sei lá, não acredito nisso, [...] não sei trabalhar a partir disso. Aí, mas o que eu vejo é que ela é um personagem muito forte. E aí, às vezes eu [...] falo assim, ‘ah, é *alter ego*’ [...] eu não consigo saber direito. Ah, será que ela é meu *alter ego*? Mas aí, ouvindo os outros falarem, eu tenho certeza que é. Mas,... aí quando eu comecei a montar, eu meio que fiz umas escolhas de atuação dela, assim, como se eu a enxergasse, como se ela tivesse fora de mim. Então, sei lá, eu via alguns professores, alguns trejeitos, então, eu enxergava ela meio, mais ou menos, como uma personagem, uma coisa que eu desenhei e que eu estava tentando fazer. Mas sempre estando presente ali também, trazendo a minha pessoa, eu ali junto. Mas [...] às vezes eu vou soltando as amarras e eu fico lá fazendo eu mesma, não acho ruim não. Mas tem coisas boas [...] como se fossem procedimentos de atuação que eu botei lá e que às vezes eu não posso perder [...]... mas eu não sei, eu acho que isso mesmo, é misturado. [...] [ havia a] angústia também de tipo ‘ela’, isso que você falou assim, ‘A Bailarina’. Antes de existir a Bailarina, eu sempre achava um pouco ridículo das pessoas falarem dos seus personagens assim, como se tivessem vida própria: ‘a fulana, a Dona Margarida, porque ela é assim...’ eu achava isso muito estranho, eu achava isso uma espécie de esquizofrenia, que vai ao encontro daquele negócio que eu falei de não ter personagem, de não ter psicologia própria, o que é isso? Só que eu me vejo falando isso o tempo inteiro, hoje. Mas não tem como eu não ser assim. Porque é uma entidade mesmo, mesmo que seja misturado. É a personagem.

Como já mencionamos, a personagem Bailarina de Vermelho teria surgido meio ao acaso. Como o tema da mostra de teatro no Oi Futuro era “Clássico”, ela escolheu como figura principal de seu monólogo uma bailarina – “um ícone do classicismo”. A imagem de bailarina, naquela ocasião, estava bem presente – ela participara de uma peça cujo cenário eram “milhares de roupas de bailarina” e aquilo ficou na sua mente. Além disso, muito especialmente, a figura estava ligada a um gosto pessoal da atriz: “era a coisa que eu achava mais sedutora, eu gostava, eu queria muito”; “as pessoas vão amar, eu gosto; eu gosto, eu quero ficar olhando para uma bailarina”. Porém, ainda sem saber como esta personagem seria definida, Alessandra acabou se deparando com um tutu vermelho muito bonito em uma loja de roupas de balé, onde estava comprando um figurino para a personagem (que até então seria preto ou rosa), e, meio no impulso, adquiriu a roupa vermelha também. Após uma sessão de fotos naquele mesmo dia, foi o figurino vermelho que acabou agradando mais a atriz. E assim costuma ser o processo de criação da atriz-autora: uma mistura de aleatoriedade com um reconhecimento muito preciso do que ela pessoalmente gosta, dentro de uma reflexão que busca, criticamente, justificar as suas escolhas e as suas direções artísticas. Ela escolheu a bailarina, em grande parte, simplesmente porque teria achado legal, bonito, bom<sup>176</sup>. E como ela explica:

<sup>176</sup> Retomaremos este ponto na conclusão deste trabalho.

[...] [a bailarina] já é uma coisa em si, entendeu? E a coisa vai se constituindo em volta disso. Que já tinha um sentido, do clássico, tal, mas poderia ser qualquer coisa. Poderia ficar vestida de Monalisa, sei lá, entendeu? Aí... foi isso. Eu saí de lá com as roupas... vamos tirar foto? Vamos. Coloquei uma guitarra na bailarina... [...] saí de casa e com o meu amigo e [...] fomos tirar [as fotos] lá na casa dos meus pais. [...] Aí a gente foi fazer a foto com o [figurino] vermelho. Aí depois é que ficou: 'não, é essa aqui. Tem que ser o vermelho'. Aí ficou o vermelho. Mas é isso, é exatamente isso que eu falei ali, que realmente as coisas vêm de qualquer lugar. Como eu tô mexendo em todas as coisa, então eu vou no SAARA, não sei o quê, aí eu vejo um objeto, um objeto entra, entre a roupa... entra um fato, eu conversando com você, vem uma palavra, entra... eu vejo um negócio, qualquer coisa entra... vem o vídeo que eu falei, entra. Eu é que tô botando a mão em tudo mesmo... e eu que sou a produtora. E realmente, a produção faz parte da obra. É determinante. Quanto dinheiro tem, como é que tá funcionando, quem tá mexendo...

A obra da atriz-autora, assim, vai se desenvolvendo de forma muito próxima ao seu próprio universo, seus gostos, suas experiências pessoais, seu olhar curioso sobre o mundo. Se este, certamente, é um procedimento de criação de que todo ator lança mão para compor os seus personagens, no caso de Alessandra, essa relação da obra com o seu universo pessoal é radicalizado, não só porque todas as funções de criação da peça e seus desdobramentos estão nas suas mãos, mas, sobretudo, porque a própria obra converge, assumidamente, para esse diálogo com seu universo particular: as suas inquietações, o seu humor, as suas palavras. E isso é uma grande fonte de prazer para a atriz:

[A peça] tá me trazendo muita satisfação, exatamente por isso, porque é muito [...] é muito centralizado, no sentido [...] de eixo, de foco, da minha energia, do meu ser, de mim, do mundo. E é muito engraçado porque quando eu comecei o *Anticlássico* o comentário que eu ouvia sempre, e que eu adorava, era que as pessoas falam assim, 'cara é muito legal, porque é supervocê', sabe? É você lá, tal, são as suas coisas, e aí descobrir que as minhas coisas podem ser legais para outras pessoas, porque, assim, esse tipo de mecanismo, de humor, de misturar as coisas, de aglutinar coisas de lugares completamente diferentes, juntar e... isso aí eu faço no meu dia-a-dia, sentada num bar, bebendo cerveja, eu fico fazendo piada e tal. E, pôxa, é uma fonte de prazer gigantesca quando eu consigo ficar fazendo piada socialmente e tal. O meu caminho para o mundo é esse. Em algum lugar [...] alguém perguntou assim, 'ah, esse humor, você gosta de humor, é a sua praia', uma coisa assim, e eu 'poderia dizer que formalmente é o meu cartão de visita, é como eu conquisto amigos nas festinhas'. Então, fazer as pessoas rirem é como eu falar 'ah, que bom, as pessoas estão gostando de mim'. Isso na vida. [...] De repente, eu fico surpresa de que as coisas que eu sempre gostei de fazer, fosse no bar ou fosse no teatro, de repente as pessoas curtem essa coisa, faz sentido para as outras pessoas. Então é isso que eu vou ficar fazendo.

Se a obra é feita da matéria da atriz (seu humor, suas questões, suas referências biográficas, envolvendo a participação de amigos e familiares nas *performances*, além do uso de seu corpo e de sua voz), o trabalho criativo em torno da obra é uma forma de entrar em contato com as suas próprias potencialidades, seus desejos, suas autodefinições, sua identidade. Não obstante, se fazer a si mesma "funciona" como teatro e como *performance*, por outro lado, isso se tornou um motivo também de angústia. Era possível que, em grande medida, essa "confusão" bem sucedida entre a atriz e sua criação, aplaudida nas primeiras apresentações de *Anticlássico*, tivesse um caráter enviesado, já que, de fato, seu público era constituído majoritariamente por conhecidos, amigos, colegas, ou seja, uma plateia que tinha uma afinidade pessoal com a atriz. A questão era de que os aplausos à *Anticlássico* talvez

misturassem em demasia, de uma forma viciada, o olhar amigo de seu público. Isso se tornou um motivo de questionamento para a atriz e ir a São Paulo, apresentar a peça e fazer alguma intervenção por lá, tornou-se uma meta importante como forma de testar o seu trabalho. Colocar-se diante de um contexto não-familiar, além de por à prova o seu projeto, era também uma forma de problematizar o seu próprio trabalho e se reinventar.

[...] eu aí fui chamada para fazer São Paulo [fazer uma participação no Festival de Curtas de São Paulo]. [...] Mas vamos lá, vamos encarar essa, eu tenho que ir, eu não posso deixar de ir. Porque eu quase não fui, não tinha dinheiro nenhum, nem para comprar as passagens e tal, mas aí eu falei: “não, eu tenho que ir, é importante, vamos para São Paulo”. Aí... e a minha questão que eu fiquei pensando era: pô, aqui no Rio, pô, eu conheço todo mundo, fui lá no Riocena, teatro, eu conheço as pessoas e as pessoas conhecem a Leca... Já olha e já conhecem, “ah, é a Leca, é”.. sei qual é, “do batismo da Aline”, sei lá... Ou, então, sei lá, conhece a peça. Eu vou para São Paulo, ninguém me conhece lá, ninguém conhece a peça, ninguém conhece a Bailarina, como é que vai ser eu me jogar lá, mesmo, né? E aí foi isso, a alegria foi essa, que é essa frase que é uma frase que também existe, que eu também acho ela um pouco ridícula, mas que é perfeita nesse caso, que eu verifiquei – que é mentira também, mas tudo bem – que *não tem nada a ver comigo*. É obvio que tem, mas não como a pessoa. Porque era a Bailarina que tava lá. As pessoas não tinham referencial de quem era Alessandra Colasanti. Eu tinha lá uns amigos, mas eu tô falando das outras pessoas, das centenas de pessoas que eu tava me relacionando todos os dias lá. E as pessoas compravam o negócio imediatamente, quer dizer, sorriam, “você não quer conversar com a Bailarina?”, entendeu? E aí eu pensava: “caramba, que legal!” Então funcionou.

Em São Paulo (e posteriormente em outros lugares do Brasil) a atriz conseguiu ver mais nitidamente a força da personagem e a adesão ao seu jogo discursivo, sem ter projetadas sobre a obra, explicitamente, as suas referências pessoais. Ao mesmo tempo, a experiência foi uma nova afirmação da sua qualidade como *performer* e como criadora.

A partir desses vários depoimentos sobre a relação pessoal entre a atriz e a sua criação, um dos pontos que mais chama a atenção é a concomitância de conclusões aparentemente contraditórias sobre a Bailarina de Vermelho e sua relação com a pessoa da atriz. Alessandra descobre que a Bailarina, por um lado, não tem nada a ver com ela, “como pessoa”, mas, ao mesmo tempo, ao fazer a Bailarina, a atriz vai ficando cada vez mais como ela mesma, sem buscar compor, representar ou interpretar uma personagem. Como ela afirma, “é a Bailarina e a Alessandra, tudo junto”. Em outro momento, ela admite que a Bailarina “é uma entidade mesmo, mesmo que seja misturado”. E, ainda, “ela é uma *personagem* muito forte”, diz a atriz logo depois de afirmar que ela própria não acredita em personagens. A Bailarina é “como uma personagem, uma coisa que eu desenhei e que eu estava tentando fazer”, mas “sempre estando presente ali também, trazendo a minha pessoa, eu ali junto”.

As afirmações de Alessandra podem parecer em certa medida contraditórias. Porém, de fato, elas se alinham muito coerentemente com o conjunto discursivo de seu projeto, que, apostando nos paradoxos e na sua força irônica, investe nesse deslizamento entre ela e a Bailarina (e ainda, outros personagens, mais coadjuvantes, que surgem no *blog* e nas



*performances*, encarnados por Alessandra). A partir de algumas composições do *blog*, podemos entrever como esta brincadeira funciona e como ela tem conseguido expandir o discurso do monólogo para contextos os mais diversos.

#### 4.5 **Imagens e *performances*: o baile de máscaras de Alessandra**

Desde as primeiras apresentações de *Anticlássico*, muitos registros audiovisuais sobre a peça e principalmente sobre a Bailarina de Vermelho têm sido produzidos pela atriz. De fato, o projeto de Alessandra sempre esteve ligado a um trabalho com imagens (fotos e vídeos, principalmente). O “vídeo-ilustrativo” apresentado na peça, filmado e editado por ela, é um exemplo dessa ligação, sempre dentro de seu discurso irônico sobre as crises de representação da contemporaneidade.

Com o Riocena e a produção de muitos registros visuais de suas *performances*, ela sentiu a necessidade de expor, de alguma forma, as imagens de seus trabalhos. Ela começou, assim, a postar as fotos da Bailarina de Vermelho na internet, através do site Flickr<sup>177</sup>. Até que, a partir da sugestão de uma amiga (uma jovem poeta acostumada a escrever na internet), ela resolveu criar o *blog*<sup>178</sup> dedicado à personagem, multiplicando, a partir daí, suas possibilidades de expressão cênica. No *blog*, Alessandra cria uma espécie de jornal próprio ao universo da Bailarina, em continuidade e estreito diálogo com o espetáculo *Anticlássico*. A partir do *blog*, também acessamos todo tipo de informação existente na web sobre a Bailarina de Vermelho, sobre *Anticlássico* (inclusive vídeos com trechos da peça) e sobre a própria Alessandra Colasanti, através de links para os sites pessoais mais populares atualmente. Essa espécie de diário da Bailarina nos revela que ela continua em ação pelo mundo (real e/ou virtual). Ali temos, além da divulgação da peça, imagens associadas a uma narrativa fabulosa em torno dos mais diferentes acontecimentos, *performances* e intervenções que tiveram a participação da Bailarina, abrindo espaço, inclusive, para a contribuição de outras pessoas na elaboração das histórias, tendo a Bailarina como personagem principal. Não obstante, as histórias, fotos, vídeos e composições imagéticas do *blog* ganham um sentido mais interessante ao serem relacionadas à sua fonte estruturadora, que é a peça. Esta, por um insuspeito viés didático (já que é uma *desconferência*), é a chave-mestra para penetrarmos na

<sup>177</sup> Endereço do site:< <http://www.flickr.com/photos/alessandracolasanti/>>.

<sup>178</sup> Endereço do blog:< <http://abailarinadevermelho.blogspot.com>>.

narrativa, às vezes absurda, do *blog*. A própria Alessandra explica este desdobramento em entrevista à revista *Bacante*:

A partir de um determinado momento, o que em geral ocorre com as peças é a manutenção do trabalho conquistado através de reestréias, novas temporadas, viagens, participação em festivais, etc. ‘Anticlássico’ vem seguindo esse percurso, mas, além disso, houve um inesperado desdobramento do trabalho que foi o descolamento da personagem em relação ao fundo que a gerou. [...] a Bailarina, [...] hoje está de fato solta no mundo, [...] e promovendo essa invasão-interseção entre realidade e ficção. Essas são fronteiras que não existem para ela. Essa autonomia da personagem e, portanto, do trabalho é muito estimulante. No *blog*, a Bailarina registra seus pensamentos e andanças pelo mundo. É um desdobramento do que acontece no espetáculo, mas em outra mídia, o que implica em diferentes procedimentos e resultados. Essas andanças, por sua efemeridade, só têm permanência se registradas, por isso fotografo e gravo todas essas ações. As fotos estão disponíveis no Flickr. Para elaborar e veicular as imagens criei um canal de tv independente o Bailarina Tvshow, disponível no Youtube. Ainda na rede temos perfil do Orkut e Twitter da Bailarina. Através do Orkut a Bailarina conversa e conquista amigos. Pra mim não é apenas um meio de divulgação, é uma manifestação da linguagem da personagem de acordo com o meio. Fora isso a mídia da internet serve de suporte para as *performances*. [...] Acho que é tudo isso ao mesmo tempo: comercialização/exposição do espetáculo, apelo crítico, irônico, afirmação de algumas práticas de comercialização e exposição de bens simbólicos que, por sua vez, geram desdobramentos e produtos ficcionais derivados do espetáculo.

O primeiro texto do *blog*, de 18 de novembro de 2007, anuncia explicitamente essa relação fundamental entre a peça e as *performances*/informações da personagem “registradas” ali, através do título “do enigma vazio em Copacabana à fundação do *blog*”, com a exposição dos cartazes de *Anticlássico*. O texto nos conta sobre o início da estadia da Bailarina no Brasil, desde setembro daquele ano, convidada a proferir sua brilhante conferência sobre o enigma vazio. Ao mesmo tempo em que se refere a eventos reais, como a temporada da peça no Sesc Copacabana e as suas apresentações no festival Riocenamtemporânea de 2007 (jocosamente chamado pela Bailarina de “festival internacional local de teatro”), o texto, focado na personagem, instaura o tipo de discurso irônico-ficcional que predominará no *blog*. Apesar desta ligação intrínseca entre as composições do *blog* e a peça, com o tempo e o seu próprio acúmulo discursivo interno, as produções para *internet* têm caminhado para a sua relativa autonomia e, mesmo, passam a redesenhar o projeto performático de Alessandra<sup>179</sup>.

Além do que já descrevemos em linhas gerais sobre o conteúdo do *blog*, o que parece se intensificar, ali, é a confusão provocativa entre as identidades de Alessandra Colasanti e a Bailarina de Vermelho. A peça, em vários momentos, mas de modo mais sutil, já suscitava esta brincadeira que mistura as personalidades da atriz e da personagem. Porém, é no *blog* e nas *performances* relatadas no diário (produzidas ao final de 2007 e ao longo de 2008 e 2009), que esta brincadeira biográfica ganha contornos mais radicais.

O primeiro *post* é marcado por este embaralhamento de identidades. Neste, a Bailarina fala sobre si mesma na terceira pessoa (o *post* é assinado por ela). E também apresenta

<sup>179</sup> O mais recente projeto de Colasanti é o *blog* “eu sou a bailarina de vermelho”, onde ela abre espaço para a colaboração de outros artistas e personalidades se transformarem em bailarinas, a partir de suas leituras particulares.

Alessandra Colasanti como “amiga e anfitriã oficial da Bailarina”. Segundo a narrativa do *blog*, Alessandra teria disponibilizado o seu Flickr para que a Bailarina pudesse deixar registradas as fotos dos encontros e intervenções que havia promovido dentro do festival Riocenacontemporânea de 2007. Alessandra parece não se preocupar com uma definição ou demarcação clara sobre *quem fala sobre quem* (afinal, *what a difference a name makes?*), mas sim deixa fluir este espaço de ambigüidade entre esse narrador e os sujeitos que surgem do texto – inclusive ela própria.

Grande parte dos cenários, registrados no *blog*, por onde a Bailarina passa são os lugares para onde Alessandra vai por contingências particulares. Por exemplo, registros de viagens de Alessandra a Nova York (disponível no Flickr), a Buenos Aires, a São Paulo e a Araraquara são reelaborados para contar uma situação protagonizada pela Bailarina de Vermelho. Nas fotos, a presença da Bailarina é, pelo menos, sugerida. Muitas imagens são compostas pela paisagem ao fundo e a mão da Bailarina – com suas características unhas vermelhas – em primeiro plano. Em outras, Alessandra está de coque, com o lenço listrado no pescoço e adereços vermelhos que remetem à Bailarina. As fotos, muitas tiradas por ela mesma, mostram seu rosto (e não o figurino completo) e paisagens/objetos/monumentos emblemáticos do lugar retratado e das próprias histórias contadas pela Bailarina. Todas, é claro, apresentadas dentro da narrativa fantástica desenvolvida por Alessandra, às vezes próxima às matérias de revistas de celebridades ou colunas sociais, às vezes como um diário da própria Bailarina, escrito em primeira pessoa.

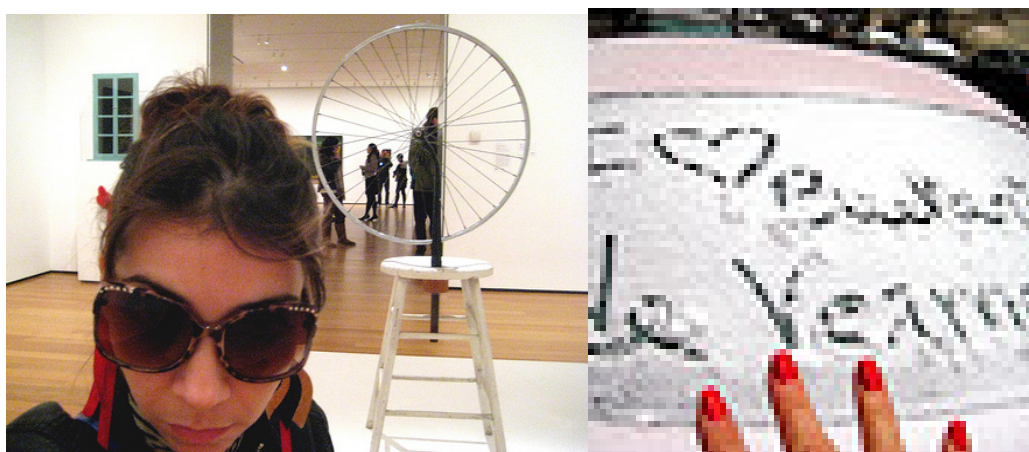


Imagem 4 - Alessandra com os adereços, penteado e esmalte característicos da Bailarina, em Nova York, ao lado da Roda de Bicicleta de Duchamp (com a qual “contracena” também em São Paulo, logo a seguir).

O *blog*, entre 18 de maio e 12 de agosto de 2008, relata o misterioso desaparecimento da Bailarina de Vermelho após uma conferência em Araraquara (onde a peça foi apresentada dentro do evento “Virada Cultural Paulista”). Nesse período, o *blog* lança o “Alerta

Vermelho” em torno do sumiço da célebre “dançarina-intelectual” e apresenta várias versões para o desaparecimento, especulações de onde ela estaria e depoimentos de fãs inconformados e em campanha pela volta da artista (alguns criados pela atriz, mas a maioria constituída de textos de leitores do *blog* e admiradores da peça). Tudo pensado como uma espécie de jogada publicitária em torno de sua reestréia no Riocena de 2008, no Centro Cultural Laura Alvim. Voltaremos a esses episódios adiante. Aqui, gostaria de expor alguns exemplos das composições fotográficas com as mãos da Bailarina de Vermelho, que, aqui, dariam pistas de seu paradeiro.

O título do *post* de sete de agosto de 2008 é “Flagrantes da Bailarina de Vermelho” e as fotos surgem como evidências de sua presença (em vários lugares ao mesmo tempo) pelo mundo, mesmo “oficialmente” sumida. Trata-se de fotos clicadas por Alessandra no Rio de Janeiro e em São Paulo, em dois significativos cenários dentro de seu mundo: os arredores da Casa de Cultura Laura Alvim (Imagem 5), no Rio, e na exposição de Marcel Duchamp, em São Paulo (Imagem 6 e Imagem 7).



Imagem 5 - Nos arredores da CCLA.



Imagem 6 - A imagem do Urinol, na capa do livro sobre Duchamp da Taschen, encontra, pelas mãos da Bailarina, o próprio Urinol (Na legenda do *blog*, a foto é creditada ao próprio Marcel Duchamp).



Imagem 7 - Aqui a Bailarina tenta entrevistar a famosa obra de Duchamp, seu amigo íntimo. Como ela nos conta em várias passagens do *blog* e na própria peça, em verdade, teria sido ela a mentora intelectual dos revolucionários *readymades* do artista.

Em outras situações, Alessandra encena a Bailarina dentro de contextos particulares e mescla ironicamente situações de sua vida privada com a narrativa da Bailarina, aparecendo com uma espécie de caracterização entre o cotidiano e o teatral (Imagem 4), em que a maquiagem não é carregada e, apesar do coque estilizado, o lenço e o collant vermelho, sua figura não causaria maior estranhamento nas pessoas à sua volta, como na imagem anterior em Nova York. Este tipo de apresentação se diferencia do que ocorre nas intervenções e *performances* em que a Bailarina surge com toda a sua força visual. A pequena narrativa a

seguir, escrita pela Bailarina em primeira pessoa, produzida no final de 2007, é a primeira em que os pais da *performer* surgem e são integrados à narrativa ficcional da Bailarina.

O *post* começa com a irônica e megalômana confissão da Bailarina: “já havia lido todos os livros do brasil, única salvação : ir a buenos aires”. Logo abaixo do título, temos a sua foto, dentro de um carro, indo para o aeroporto, lendo as últimas páginas do último livro brasileiro que lhe restavam ler (como ela nos explica). Em Buenos Aires, “a capital europeia mais próxima”, conhecida por suas livrarias, ela tinha a esperança de “encontrar algum livro publicado que ela ainda não havia lido”.

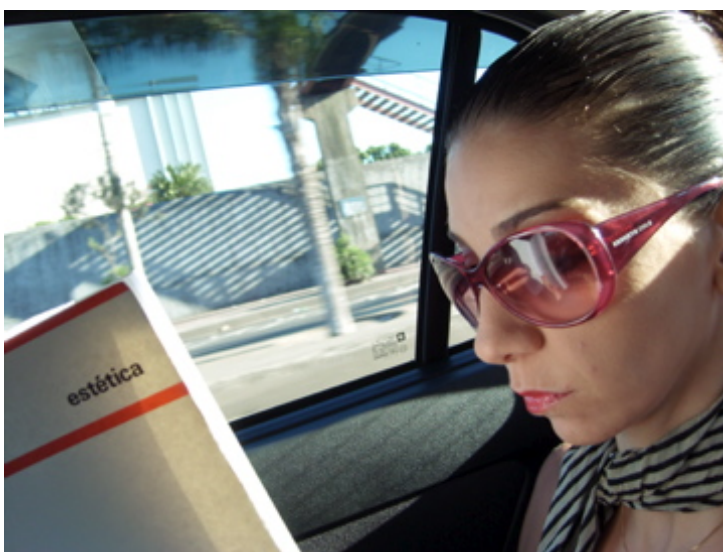


Imagem 8 – Lendo a caminho do aeroporto.

E, logo a seguir, ela insere as imagens com os seus pais, apresentados como Zélia Gattai e Jorge Amado, os quais a Bailarina teria encontrado casualmente no embarque. O consagrado casal de escritores, refletidos na imagem dos pais de Alessandra, também um casal de escritores, Afonso Romano de Sant’Anna e Marina Colasanti, segue a mesma lógica que enreda cenários, situações e personagens reais em narrativas absurdas, cheias de humor e autoironia, sobretudo quando Alessandra traz para as suas montagens pessoas próximas ao seu círculo de amigos (ou mesmo familiares) e intensifica as suas autorreferências para falar da Bailarina, misturando a sua trajetória pessoal com a da “musa encarnada”, Bailarina de Vermelho.

A seguir, o texto do *blog*:

os ventos pareciam favoráveis, pois logo no embarque encontrei os dois maiores escritores brasileiros vivos de todos os tempos.

zélia gatai





(Imagem 9 – Alessandra e a mãe)

jorge amado



(Imagem 10 – Alessandra e o pai)

era um sinal, só podia ser...

A brincadeira com amigos e conhecidos de Alessandra, bem como personalidades da cultura brasileira e mundial, reais, supostos e prováveis, surge em quase todos os *posts*. Ela chega, explicitamente, a fazer piada com estes encontros, quando, por exemplo, ao final do relato de uma visita ao MAM em 2007, lemos no blog:

chegando em casa (na casa da anfitriã Alessandra Colasanti a bem da verdade) a Bailarina, já descalça de seus saltos de verniz, descobriu que o interessante artista Michel Groisman, bem como a atriz Ana Ribeiro [que havia encontrado no passeio ao museu], haviam sido colegas de Miss Colasanti na escola. ‘Essa Miss Colasanti conhece quase tanta gente quanto eu’, teria exclamado a ex-musa de Dégas entre uma gargalhada e um telefonema interurbano de Veneza, segundo um empregado de confiança do duplex que não quis revelar o nome.

Muitos amigos da atriz (que a Bailarina/Alessandra descreve como “amigos da *bohème* local”, “aristocracia e burguesia tupis”, “elite de afortunados”, “*entourage d’habitude*, gangue de amigos, artistas, privilégios e vantagens”, “fãs fanáticos”, “centenas de cabos eleitorais e fãs espontâneos”, “personalidades de hoje, de ontem e de amanhã”, “nata da classe acadêmica carioca, fãs, amigos, artistas e socialites”, “artistas amigos de todos os tempos e suportes”, “gente nossa” etc.) surgem sobretudo nas intervenções e *performances*

que Alessandra participa ou promove e, com o decorrer do projeto, acabam se tornando colaboradores cada vez mais frequentes e comprometidos com as ações da Bailarina. Os registros dos Carnavais de 2008 e 2009 são bons exemplos dessa participação e cooperação (intencional ou não).

Em 2008, na pele de Bailarina de Vermelho vestida de Coelho (uma fantasia da fantasia), a *performer* registra seus encontros com “*celebridades desesperadas por fotos da maior diva rubra de todos os tempos*” e, aproveitando o jogo de faz-de-conta colorido dos blocos de rua do Rio de Janeiro, entra na festa e envolve, no *blog*, os acontecimentos registrados com os seus comentários satíricos. Além das fotos com os foliões (amigos e desconhecidos), apresentados como personagens abertamente ficcionais, o ponto alto da narrativa parece ser o encontro com o deputado federal Ciro Gomes, que “*a cironeou, ops, ciceroneou em seu primeiro festejo brasileiro*”.



(Imagem 11 – Alessandra e Ciro Gomes)

A grande ironia aqui é que, dentro dessa mesma composição onde brinca com as identidades dos foliões fantasiados, ela introduz a figura do famoso político *como ele mesmo*, sem fantasia, sem atribuir-lhe uma alcunha jocosa. Ao inseri-lo dentro de uma narrativa predominantemente fabulosa, a sua própria identidade passa a ser contaminada pela ficção, invertendo o jogo de faz-de-conta: a realidade se carnavaaliza e as supostas fronteiras entre o mundo real e suas representações, fantásticas ou não, se embaçam. O *post*, reforçando esta sobreposição ambígua entre os dados reais e o ponto de vista fantástico (e gaiato) da Bailarina, conclui o encontro com o deputado com a seguinte nota:

Vossa excelência, o deputado, ex-ministro, ex-governador, e ex-prefeito respeitando a tradição carnavalesca não se colocou em posição moral superior e caiu na folia literalmente, a Bailarina aproveitando uma brecha entre alalaôs e serpentinas não se conteve e emplacou:



- Afinal, Ciro, fala pra gente, a candidatura à Presidência da República em 2010 sai ou não sai?
- Não falo da minha vida pessoal.
- Sei...você diz “falo” do verbo “falar”?

Para o Carnaval de 2009, Alessandra cria uma intervenção coletiva, capitaneada pela Bailarina, onde um grupo de colaboradores se veste de Bailarina de Vermelho e se junta a outros blocos maiores. O bloco “Chupa Aqui/Bloco da Bailarina de Vermelho”, definido no *blog* como “o primeiro bloco intervenção de todos os tempos”, cujos integrantes “derramaram-se pelas ruas fagocitando blocos alheios”, é apresentado através de um *making of* (com fotografias), onde está registrada a preparação de seus componentes como bailarinas na casa de Alessandra, denominada “fantástica fábrica de bailarinas de vermelho”. O espaço no *blog* dedicado aos bastidores do bloco é o mesmo dispensado para o registro dos encontros nas ruas com personalidades carnavalescas, nos mesmos moldes dos registros do carnaval de 2008. A transformação dos amigos em Bailarinas de Vermelho, na casa de Alessandra, já é uma *performance* e dá um passo a frente em um caminho discursivo em que mais tarde a *performer* irá se aprofundar: todos podem encarnar a Bailarina de Vermelho.

Abaixo, cenas do *making of* do bloco “Chupa Aqui”, na casa de Alessandra

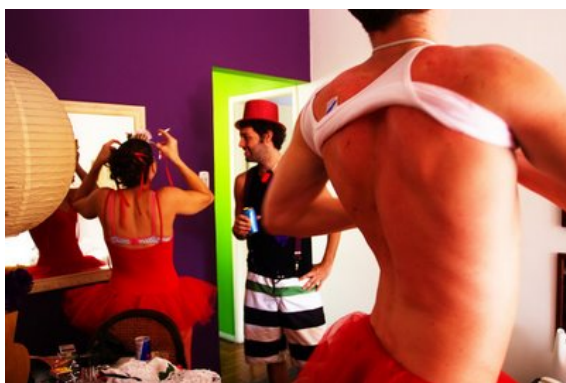


Imagem 12



Imagem 13



Imagem 14



Imagem 15

A seguir, as imagens do Bloco “Chupa Aqui” nas ruas, “alimentando-se” de outros blocos.



Imagem 16



Imagem 17

É um ponto bastante interessante a se notar, ligado ao discurso de ressignificação de sua identidade fabulosa, é que, no bloco da Bailarina, a única que não está fantasiada de Bailarina é a própria, que se fantasia (por cima de seu figurino) de Carmen Miranda – que, como ela, é uma outra estrela holywoodiana-carnavalesca.



Imagem 18

A idéia de que outras pessoas poderiam encarnar a Bailarina já surgia, ainda que timidamente e por iniciativa dos próprios amigos de Alessandra, em 2008 e pode ser entrevista no *blog* (embora esse dado não seja revelado ao leitor) pelas fotos em Londres onde aparecem as mãos da Bailarina, que na verdade não são as de Alessandra e sim de um amigo. Mas é no final daquele ano, na edição do festival Riocenacontemporânea, que as versões incorporadas da Bailarina começam a despontar. Nesse festival, onde ela apresentaria a peça *Anticlássico* e faria intervenções em todo o espaço da Casa de Cultura Laura Alvim ao mesmo tempo em que outras atrações aconteciam, surge a Bailarinete, uma espécie de auxiliar da Bailarina (assim como Hamlet é na peça). O *blog* nos relata que a Bailarina de Vermelho se apresentara como uma espécie de anfitriã do evento, recebendo “os convivas pela casa e em seu camarim, onde recepcionou fãs, amigos, ex-amantes e netos com campari e panetone (tá, e whiskey)”. Ela, além de receber as pessoas que quisessem ir ao seu camarim, as entrevistava e as fotografava nas suas andanças pelo centro cultural. No camarim, ela organizou, com a ajuda da Bailarinete, a exposição “fôlego do artista”, em que as pessoas eram convidadas a deixar o seu “fôlego” em bolas de assoprar coloridas, que eram etiquetadas e fixadas em um painel logo na entrada do seu “toucador”.





Imagem 19-A Bailarina e a Bailarinete recebendo amigos no camarim.



Imagem 20-A Bailarina, na meia luz do camarim, ajeita a exposição “Fôlego do Artista”.

E neste ano, promovendo uma interessante polêmica em torno da legitimidade dessa transposição da Bailarina para outros corpos que não o de Alessandra, temos a *performance strip tease*, que aconteceu na inauguração de um centro cultural alternativo, o Cabaret das Rosas. A idéia de Alessandra, como ela me conta em entrevista, era fazer uma intervenção no lugar. Como era um cabaret, ela decidiu promover um *strip tease* – dentro dos conceitos que vem desenvolvendo no âmbito de seu projeto artístico. Não seria, obviamente, apenas um ato de exibicionismo erótico da “devassa mitônoma” – uma das definições da Bailarina – e sim um *happening* a partir das possibilidades de deslizamento da personagem.

No cabaret, antes de seu número, ela recepcionava as pessoas, perguntando o que elas desejavam que a Bailarina fizesse durante o *strip*, preparando o clima de expectativas em torno da *performance*. O *strip tease* ocorre e a Bailarina leva em conta todos os pedidos dos

espectadores, incluindo uma leitura de “Totem e Tabu” em meio aos movimentos de sedução. A *stripper*, usando uma máscara carnavalesca de cachorro, caracterizada com todo o figurino da Bailarina, era uma profissional contratada pela *performer*. Sobre o evento, o *blog* traz dois *post*. O primeiro, um relato de Alessandra sobre a *performance*, definida como um “marco na história do burlesco”, é um registro fictício e cheio de duplos sentidos, com os depoimentos de supostas figuras notórias do meio acadêmico carioca, embevecidas com os efeitos conceituais do desnudamento da diva. Segundo o *post*, a desconfiança do público era se o *strip* seria total ou não. A Bailarina responde que não via o porquê da dúvida, pois sempre chegava lá, ficando apenas com o lencinho, sem o qual se sentiria nua. E, dentro de seu espírito debochado, ela sublinha que o ponto alto da noite foi o cruzamento entre *strip* e consulta bibliográfica, onde, “totalmente livre de suas vestes, a diva propôs uma pausa reflexiva e entregou-se à leitura do clássico ‘Totem e tabu’ ”, o que teria levado o público ao êxtase.

A seguir, reproduzo um fragmento do *post* sobre o *strip tease* da Bailarina de Vermelho.

*QUINTA-FEIRA, 19 DE MARÇO DE 2009*

bailarina de vermelho nua abre com chave de ouro cabaret das rosas



(Imagem 21) “Só deixei o lencinho, sem ele me sinto nua”.



(Imagem 22) objeto de estudo

O segundo *post*, publicado três dias depois, inclui a repercussão de fato do *strip* da Bailarina nos jornais do Rio. O evento fora coberto pelos mais importantes periódicos da cidade, O Globo, O Jornal do Brasil e O Dia, que enfocaram o fato de Alessandra não ter feito o *strip* que prometera para os convidados e sim uma *dublée* contratada. Reportam a decepção de alguns espectadores (sobretudo amigos da artista, que estavam lá para ver a atriz sem roupa) com o truque. Uma das convidadas, mais revoltada, declara à coluna de Joaquim Ferreira dos Santos, de O Globo: “Saio de casa deixando minhas filhas para ver a Alessandra passar a calcinha no corpo e é outra pessoa?”. Ou seja, aqui se dramatiza exemplarmente a relação ambígua que a própria *performer* constrói entre ela, Alessandra Colasanti, e sua *alter ego*, a Bailarina de Vermelho. De fato, podemos pensar que, na apresentação, quem fez o *strip tease* foi a Bailarina, encarnada pela *dublée*, dirigida pela *performer*, que durante a apresentação – da entrada dos convidados com quem conversava sobre o *strip* até os agradecimentos e conversas com os convidados após o número – manteve a versão de que era ela, a Bailarina, quem faria e fizera o *strip*. No *blog*, todas essas polêmicas sobre quem fez ou deixou de fazer o *strip* são relatadas, novamente, dentro do discurso ficcional e irônico que a autora exercita. O título do *post*, onde apresenta literalmente todas as matérias que saíram nos jornais, é “moralismo da imprensa brasileiro não admite nu frontal da bailarina de vermelho e devaneia”, envolvendo tudo o que é dito pelos jornalistas com o seu humor característico, sem sair de seu exercício de colocar em dúvida os limites entre o que concebemos como verdadeiro, fático, e a invenção, a imaginação, a representação fabulosa.

Esta brincadeira com o discurso de realidade da imprensa é, desde o início do *blog*, desenvolvida pela *performer* ao fazer montagens com a capa de famosas revistas e de

conhecidas coleções de livros acadêmicos. A grande ironia se configura, todavia, no momento em que, de fato, a Bailarina/Alessandra passa a ser objeto de matérias de revistas e colunas ligadas ao universo da arte. O relato fictício é apresentado lado a lado com os documentais, criando uma continuidade entre os universos, os quais a Bailarina não faz questão de distinguir. Ao contrário, não os diferencia: tudo é representação.

A seguir, reproduzo as montagens com a Bailarina na capa de livros de arte e estética (Taschen e Perspectiva):



Imagem 23



Imagem 24

Abaixo, reproduzo as montagens com as capas das revistas Harper`s Bazaar e Detail:



Imagem 25



Imagem 26

Abaixo, reproduzo matérias reais sobre a Bailarina/Colasanti:



Imagem 27 - Matéria na Revista Vogue e *making of* da foto nos jardins do MAM/Rio de Janeiro, 2007.



PRIMEIRA FILA

## OS CLICHÊS FAVORITOS DA... BAILARINA DE VERMELHO

A personagem Bailarina de Vermelho é uma criação da atriz **Alessandra Colasanti**. O espetáculo do mesmo nome, em cartaz no Rio de Janeiro, é uma sátira aos clichês da vida acadêmica. Sucesso de público, Alessandra arrancou elogios da exigente crítica Barbara Heliodora. A pedido de BRAVO!, Alessandra criou este "Dicionário do Nonsense Intelectual", à maneira do "Dicionário das Idéias Feitas" que o escritor francês Gustave Flaubert incluiu em seu romance inacabado "Bouvard e Pécuchet" POR LUÍZA NASCIMENTO



Alessandra Colasanti no papel da Bailarina de Vermelho. Namorou Elvis, decepcionou-se com Picasso e vendeu a bicicleta para Duchamp. Pelo menos é o que ela diz

**A**  
**A coisa em si.** É a não-coisa.  
**Aura.** It, axé.  
**Avant-garde.** Ava Gardner.  
**B**  
**Baixo-astral.** Aporia, derrisão, niilismo.  
**Barthes** (ver *Collège de France*)  
**Benjamin.** Adoro.  
**Bicicleta.** Vendi pro Duchamp (ver *Duchamp*).  
**C**  
**Casual break.** Pausa cool.  
**Coffee-break-brainstorm.** Pausa para refeição e fruição intelectual coletiva, que pode ser cool ou não.  
**Collège de France.** Dizem que Barthes foi atrapalado quando saiu do Collège de France, isso

é uma falácia. Barthes está vivo, está em Memphis (ver *Elvis*).  
**Culto.** Não confundir a lógica do sentido oculto com culto do não-sentido.  
**D**  
**Derrida.** Arquitecto contemporâneo famoso pela desconstrução da quarta parede.  
**Desconstrução.** Música mais importante da MPB.  
**Diaghilev.** Força da dança russa, um hedonista sensual, me tirou das ruas.  
**Duchamp.** Inventor da roda.  
**E**  
**Elencar.** Elencar, meu caro Watson.  
**Elvis.** Namorei.  
**Enigma vazio.** Maior beco sem saída de todos os tempos.

**Estatuto.** Status, glamour.  
**Eterno retorno.** Saiu pra comprar cigarro nunca mais voltou.  
**F**  
**Ficcionista.** Seria interessante pensar: qual o papel do ficcionista hoje em dia? Onde está o ficcionista? Há quem diga que ele não está. Que ele saiu. Que horas ele volta? Quem tá falando? Quer falar com quem? São questões.  
**Fontes.** É sempre importante fornecer as fontes (ver *Duchamp*), ou é impossível distinguir as fontes. Tudo é intertexto (ver *Barthes*).  
**G**  
**Gênera.** Gênio.  
**Gênio.** Gênero.

22 www.revistabravo.com.br 11/2008

Imagem 28 - Matéria para a Revista Bravo de 11/12/2008.



Imagem 29 - Crítica da peça *Anticlássico*, no Segundo Caderno de O Globo, por Bárbara Heliodora..

Assim como acontecia nos *releases* sobre o *strip tease* da Bailarina, os textos da imprensa especializada trazem o deslizamento, proposto pela própria atriz, entre as identidades de Alessandra e sua personagem Bailarina de Vermelho. Falam de Alessandra

como se ela fosse a Bailarina (e de certa forma é) e da Bailarina sem descolá-la de Alessandra. Mas como já apontamos ao comentarmos sobre as *dublées* ou versões da Bailarina (dirigidas por Alessandra), no próprio *blog*, com letras garrafais, é afirmado: *ela pode estar em qualquer lugar*.

Mencionamos anteriormente um episódio em que Alessandra forja o desaparecimento da Bailarina, incitando uma campanha para se descobrir onde ela estaria escondida. É aqui que entram, de modo mais intenso, as contribuições dos amigos de Alessandra, que acompanham o seu projeto, na construção do discurso ficcional da Bailarina de Vermelho. Cria-se o “Movimento dos Sem Bailarina”, com direito a vídeos onde se registra a indignação de seus seguidores em relação ao seu sumiço. Surge também a personagem Alessandra Cavalcanti, vivida por Alessandra Colasanti, numa explícita brincadeira com o nome da *performer*. Cavalcanti é a repórter que cobre as manifestações do movimento, que podem ser vistas através de um link para o YOUTUBE, onde temos acesso ao BAILARINATVSHOW, sua rede de TV própria.

No *post* de 12 de julho de 2008, o desaparecimento é confirmado e o movimento é apresentado. O texto nos explica que a Bailarina de Vermelho nunca mais foi vista após sair da biblioteca pública de Araraquara no último dia 18 de maio para comprar churros na praça. E continua: “Fãs fanáticos e o FBI estão há semanas procurando a Bailarina de Vermelho, mas até a presente data nenhuma pista indica o que teria ocorrido com a Musa de Dégas.”

Abaixo, imagens produzidas em torno do desaparecimento da Bailarina de Vermelho:



Imagem 30



Imagem 31 - Movimento dos Sem Bailarina, com a repórter Alessandra Cavalcanti e a líder do movimento, Fernanda Félix.

Na foto vemos os outros integrantes do MSB, formado pelo grupo de atores que acompanham as *performances* de Alessandra, destinadas ao registro no *blog*. Eles também participam do vídeo “Picnic no Bosque”, parte 1, 2 e 3, disponível no *Youtube*, em que representam o quadro “*Dejeuner sur l’herbe*”, de Edouard Manet, que teria fugido do Museu D’Orsay em protesto pelo desaparecimento da Bailarina, se refugiando no Rio de Janeiro. Alessandra Cavalcanti, nesses vídeos, faz a “primeira entrevista com uma pintura a óleo de todos os tempos”. Nele, Monalisa (com o seu famoso bigode dado por Duchamp), o próprio Duchamp, Charles Aznavour, Dégas, o pintor russo Malevich e Afonso Romano de Sant’Anna lamentam o sumiço da musa, exaltando o seu papel fundamental nas suas vidas e para o sentido da arte. Ao final do *post*, o alerta em letras garrafais: “E atenção! Atenção! As autoridades alertam, a Bailarina de Vermelho pode estar em qualquer lugar” – confirmando o jogo de deslocamentos e dispersão da personagem pelos mais diferentes meios e suportes de representação, incluída nas mais diversas narrativas.

Os mesmos atores que estão nos vídeos do “Movimento dos Sem Bailarina” e do “Picnic no Bosque” participam de outras intervenções com a Bailarina. Além da presença de alguns deles nos encontros carnavalescos já citados, eles participam das intervenções no Riocena de 2008, em que a Bailarina, auxiliada pela Bailarinete, recebe convidados no seu camarim e, antes disso, anunciando a resolução do sumiço da Bailarina, no lançamento da candidatura da Bailarina de Vermelho para a prefeitura da Terceira Margem do Rio, por ocasião das eleições municipais em todo país.

Após ficar “oficialmente” desaparecida por cerca de 70 dias, a Bailarina surge na Praia de Ipanema, “oriunda dos céus, açambarcada por balões paradoxais”, em frente à Casa de

Cultura Laura Alvim, para fazer o seu discurso emocionado na sacada do Posto 9, onde lança sua plataforma política: “pelo paradoxo! Pela democratização do ar de Paris! Pela democratização das estruturas de pensamento! Pela flexibilização dos axiomas! Você eleitor sem candidato! Você candidato sem eleitor! Vote 69!”

Abaixo, reproduzo as imagens do discurso e passeata da Bailarina pelo calçadão de Ipanema, com seus cabos eleitorais e o “primeiro-damo” Hamlet.

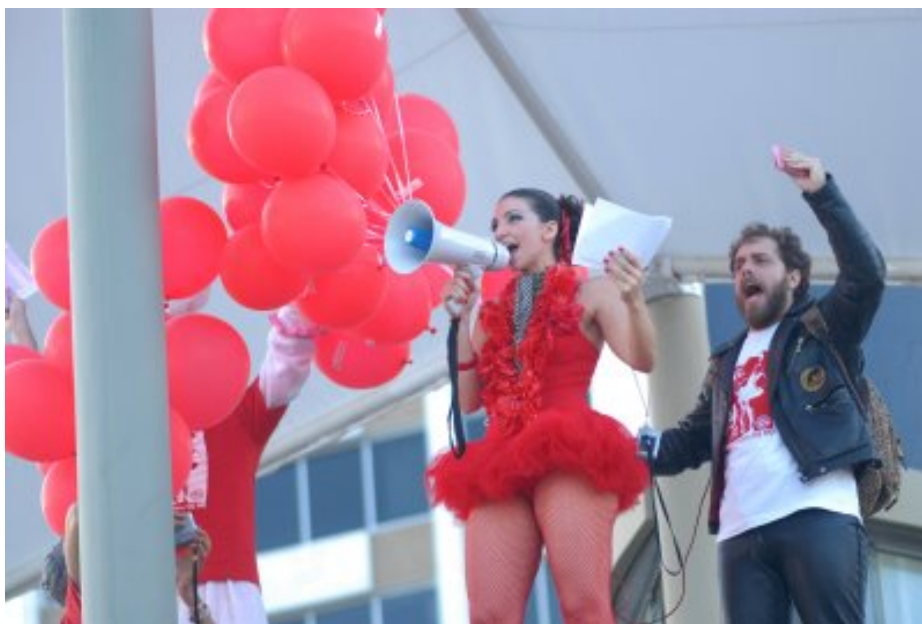


Imagem 32 - No palanque com Hamlet.





Imagem 33 - Caminhos entre eleitores.



Imagem 34 - "Santinho".



Imagem 35 - Posando com crianças.

Outro exemplo de *performance*, voltada para o registro audiovisual e fotográfico, com a participação improvisada de seus colaboradores, se deu em junho de 2009, dentro do evento “Círculo Cultural Tabajaras”, que tratava de uma série de intervenções na conhecida favela da Zona Sul. As improvisações da Bailarina, interagindo com os outros *performers* e com a população, aparentemente intrigada com as ações dos artistas, estão também no *blog*. O vídeo em que a Bailarina dança um funk na rua com uma moradora da Ladeira dos Tabajaras, em que, apesar do óbvio contraste entre as duas, elas parecem compartilhar de um mesmo universo expressivo, surge como mais um exemplo do poder de penetração da Bailarina nos mais improváveis universos.



Imagem 36 - *Performance* na Ladeira dos Tabajaras.



Imagem 37- Funk com moradora.

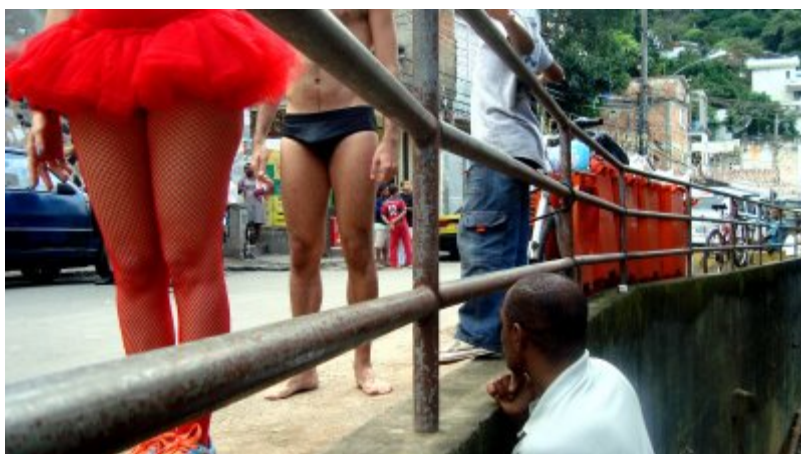


Imagem 38 - Exercícios de balé na calçada.

Um último exemplo a ser citado, e também o mais recente *post* do *blog*, refere-se à incursão da Bailarina de Vermelho à Flip, Festival Literário Internacional de Paraty, que todos os anos recebe grandes expoentes da literatura mundial. Duas estrelas do festival, Sophie Calle e Catherine Millet, foram alvo da narrativa de Alessandra, transformadas sarcasticamente em amigas e amantes, assim como todos os outros artistas citados nas histórias da Bailarina – a primeira, sexualmente desanimada, e a segunda, possessiva e inoportunamente insaciável. Em um vídeo postado no *blog*, gravado após a apresentação/entrevista de Sophie Calle (que tem um trabalho ligado à construção de narrativas imagéticas autoficcionais) e Greg Bouillier em uma das tendas do Festival, a Bailarina/Alessandra faz duras críticas à mediação do encontro, que não se preocupou com as discussões estéticas mais importantes e ficou presa às fofocas em torno da relação entre os dois artistas, ex-namorados, que naquele momento se reencontravam depois do rompimento por e-mail, por Bouillier, e da produção da obra “Cuide-se”, de Calle, a partir da carta de



despedida do escritor. O ponto a ser notado neste vídeo é que, muito nitidamente, é a visão (e irritação) de Alessandra que se expressa, sem passar pelos gestuais e expressões da Bailarina, seus cacoetes de sedução, suas poses cheias de coqueteria, seus sorrisos e olhares languidamente sacanas. O discurso de Alessandra passa a frente ao discurso da Bailarina, em mais uma possibilidade de imbricação entre as duas expressões – a criadora e a sua obra em processo.

A seguir, reproduzo as imagens da Bailarina nas tendas da Flip e andando por Paraty:



Imagem 39 - Bailarina de Vermelho e o seu duplo, Fernanda Felix./ Imagem 40 - Cercada de paparazzi.



Imagens 41 e 42 - Chamando a atenção de todos na tenda.





Imagem 43 - Gravando a sua opinião sobre a mesa de debates.



Imagem 44 - Deixando Paraty.

Assim, as composições imagéticas da Bailarina – nas situações mais variadas (em capas de revistas de arte, encontrando celebridades da cultura e da política nacional, em visitas a museus, etc.) e a partir dos mais diversos panos de fundo – funcionam como um metacomentário crítico sobre o próprio estatuto de verdade da imagem (como forma de transposição transparente do real) e sobre os limites da linguagem para dar conta da realidade e da experiência – ponto essencial da peça e *leitmotiv* das composições do *blog*.

No espaço da web, que tem sido instrumento (acusado) de dissolução da autoria, das subjetividades e individualidades<sup>180</sup>, Alessandra justapõe imagens reais e ficcionais de tal forma ambígua, que nos faz suspeitar da própria imagem “autêntica”. Nesse jogo de criar imagens divertidamente ficcionais que se referem, ao mesmo tempo, a um duplo não-ficcional (dentro da sua máxima “seja blefe, seja show”), a criadora vai se confundindo com a sua criação, sobretudo pela imagem – de um mesmo corpo –, onde a presença física de uma é o suporte (e também signo e efeito) da outra. As imagens, se por um lado expõem uma visão de

<sup>180</sup> Ver Nicolaci-da-Costa (2002), sobre a relação entre novas tecnologias e mudanças na subjetividade; Sibilia (2002), sobre o “coquetel subjetivo” promovido pelas novas tecnologias, sobretudo a internet; Lévy (1998, 1996) sobre o tema da cibercultura, do universo e inteligência virtuais.

mundo, uma experiência vivida, um modo de ser da Bailarina (que são, de formas complexas, sínteses materializadas do ponto de vista da *performer*), se voltam para ela mesma, a Bailarina, para a sua própria imagem multiplicada, como um espelho e comentário expressivo (pelos gestos, indumentária, feições, olhares) do seu mundo.

Tanto na peça, como no *blog*, Alessandra experimenta construções autoficcionalis (onde a atriz e a Bailarina se fundem), desafiando um discurso que se converte numa potente maquinaria de desagregação dos (autênticos ou fantasiosos) lastros entre as idéias, imagens e seus produtores e receptores, promovendo a incessante recombinação, aparentemente anômica, sem referenciais, dos mais diferentes signos, jogando com as mais diversas possibilidades de dissolução da própria noção de autoria, de autenticidade, identidade e mesmo individualidade. E é assim, através da afirmação desse exercício habilidoso de apropriação, manipulação e realocação dos discursos artísticos, filosóficos, dos ícones da cultura pop, acadêmica e erudita, da vivência cotidiana, materializando suas desconstruções em imagens e relatos autobiográficos fictícios, que ela própria revela e afirma muito nitidamente seu próprio jogo autoral, seu idiossincrático e pessoal projeto artístico.

A Bailarina não é Alessandra, mas é através dela – ela mesma um discurso – que a artista se manifesta no mundo (inclusive no cibernundo) em diálogo com toda a sua experiência pessoal (acadêmica, artística, afetiva, intelectual – como ela mesma diz, *as coisas que mais ama e que têm o seu lado ridículo*). No caso de Alessandra Colasanti, podemos ver um sentido de criação em que a autoria, ao invés de deixar de existir (inclusive como um valor identitário) – de se dissolver numa rede extensiva em que não se sabe de onde as ideias vêm, onde nada é de ninguém –, se permite ser contaminada (nas apropriações que faz de idéias e imagens de consagrados artistas e pensadores que são suas referências, mesmo que dentro de uma piada) e se reintegra nas suas fabulações particulares – mesmo quando ela (na pele da Bailarina) anuncia que o “autor morreu” e que “tudo é intertexto”, reverberando o discurso acadêmico numa chave *pop*. Para Alessandra, através da fala da Bailarina, “tudo o que existe é meu, eu posso usar” e é isso o que ela faz, dentro de um projeto autoral cuja lógica de criação, expressão e desdobramento não é, entretanto, aleatória – ela segue uma estrutura bastante particular, que define a própria condição de existência de suas imagens e a ação no mundo das mesmas, cujos efeitos, se não são de todo previsíveis, ela busca projetar no sentido de retroalimentar as suas criações posteriores e o aprofundamento do entendimento (até por ela mesma) de suas obras.

#### 4.6 Experimentações sem fim: aberturas e expansões do trabalho

Através das experimentações para o *blog* e nas *performances*, muito ainda dentro de seu espírito “irresponsável”, de fazer livremente o que acha mais interessante, engraçado, prazeroso, aproveitando as oportunidades para realizar as suas intervenções com a Bailarina, Alessandra tem conseguido entender e se apoderar de sua própria narrativa e de sua gramática de criação. Ao ter isso cada vez mais claro, ela tem conseguido reestabelecer as suas parcerias, como dissemos no início deste capítulo, com outros artistas – agora, admiradores de seu trabalho. Hoje, quando algum colaborador entra no trabalho, tendo definido o seu espaço autoral, ele vem porque “o autoral chamou”. Como ela explica,

não é um samba do crioulo doido. Já tá estruturado como um conceito. Eu precisei desse momento anterior, de fechar [fazer o trabalho sozinha], foi importante, até que eu vi que eu produzo mais nesse encontro mesmo, que a coisa flui melhor, nessas parcerias.

Os *videomakers* que a auxiliam nos registros das *performances*, os atores que participam dos vídeos do “Bailarina TVSHOW” e a acompanham e várias de suas intervenções (como a Bailarinete, as réplicas da Bailarina no carnaval e em Paraty, os cabos-eleitorais da campanha para a prefeitura etc.), entre outros tipos de participação, foram se incorporando ao projeto de Alessandra às vezes pela própria iniciativa deles, às vezes dentro de um espírito de brincadeira, às vezes a pedido de Alessandra, na base da amizade, sem estabelecer uma relação profissional mais rígida.

Como Alessandra define, ela entendeu que a Bailarina é “geracional” – ela pode ser partilhada, reapropriada das mais diversas formas. Na verdade, Alessandra chega a achar que só ela fazer a Bailarina é chato – é preciso variar, mudar, inventar novas abordagens.

[...] o que aconteceu foi isso; fazer só ela, vamos quebrar, vamos dispersar ela. E aí os meus amigos, eu também dei uma cansada de ficar só eu, eu, só eu, que assim não, não quero, eu quero incluir, a Bailarina não é só a Alessandra Colasanti. Chegou uma hora que a Bailarina é geracional, é de todo mundo, então eu comecei a chamar os meus amigos para fazerem os vídeos. E de fato, eu por mim, eu quero fazer vários vídeos e botar toda a minha geração.[...] Dá para incluir, fazer esses cruzamentos, aí bota a voz das pessoas, de entrar [outras pessoas], que já é o desdobramento disso, do [conceito de que] ela [está] em todos os lugares [...]

Dentro deste espírito autoral do artista solo que ao mesmo tempo busca parcerias para desenvolver e ampliar o seu trabalho, um dado bastante significativo foi a criação da companhia de teatro de Alessandra, chamada de Teatro Clube do Paradoxo. Na verdade, a atriz não tinha o menor interesse em formar uma companhia de teatro com colegas, nos moldes tradicionais, mas ao mesmo tempo ela percebeu que era importante (senão imprescindível) constituir uma companhia. Um motivo bem concreto é o fato de a maioria dos editais ser voltada para companhias de teatro e não para artistas solo. Assim, ela resolveu o

seu impasse criando uma companhia comandada por ela, mas aberta, onde as pessoas que quisessem, poderiam contribuir com a história da Bailarina.

Teatro Clube Paradoxo está perfeitamente conceituado, porque ele é um clube, onde qualquer pessoa pode entrar, se associar, fazer parte, mexer, ir embora, etc. Claro que eu tô dando conta, enfim. Mas é isso, aberto. Essa coisa por exemplo, das pessoas sacarem, automaticamente, a linguagem e darem prosseguimento... Um amigo meu, o Joelson (Gusson), que fez a Monalisa nos vídeos [no Bailarina TVSHOW]. Joelson foi para Paris e me escreve: Leca, estou aqui em Paris, queria fazer umas fotos, um vídeo aqui da Bailarina, com coisas da Bailarina, aí eu falei: Joelson, pelo amor de Deus, faz isso.

A ideia do “Clube do Paradoxo” faz parte do próprio conceito de todo o projeto criativo da atriz, já que, desde o início, ele se faz a partir da experimentação, numa relação aberta e viva da prática com a reflexão sobre o que ela está fazendo. Ser livre para fazer o que quiser com o trabalho é um dos fundamentos essenciais de seu projeto autoral, já que ela, no limite, não está subordinada a nenhum outro interesse mais imediato que não o dela própria. Atualmente, para ela, já não é mais possível fazer parte de um trabalho teatral alheio ao projeto da Bailarina de Vermelho e *Anticlássico*. Se o normal na vida dos atores é entrar em peças para as quais são convidados ou selecionados, Alessandra não consegue mais se ver nesse lugar – apesar de participar com prazer de trabalho na TV (como atriz ou como roteirista) e no cinema, que são experiências que lhe dão ganhos diferenciados, do ponto de vista artístico, financeiro e de visibilidade. Mas, seguramente, sua dedicação está toda voltada para o seu projeto particular, que, segundo ela, “não tem fim”:

[...] Então, o que eu estou fazendo é potencializando isso [seu trabalho autoral com a Bailarina de Vermelho], levando isso ao paroxismo, porque aí realmente eu olho e falo assim: não tem fim. Tem muita coisa que eu posso fazer, muita coisa. E como a coisa também pode ir para qualquer lugar, realmente a coisa não tem fim. [...] eu quero escrever um romance [...] da Bailarina. Eu já queria fazer um livro [...] um almanaque, [...] com fotos, colorido, bem pop, como se fosse a linguagem do blog, mas mais elaborada. Aí, eu pensei: cara, um romance! Texto, só texto. E ela, as andanças dela, eu posso misturar mil coisas. [...] Pra que eu vou ficar fazendo uma coisa que faz sentido para outra pessoa [como atriz dentro do projeto de outro artista]? Hoje, entendeu? Isso para mim é muito recente, tem muita coisa a ser explorada. Eu não cansei, eu tô no início do negócio. Tem o romance, tem filme, tem programa de TV que eu quero fazer, tudo no mesmo lugar.<sup>181</sup>

Ou, como ela explica em entrevista a Francine Jallgeas:

Meu olhar sobre o trabalho, é atualizado diariamente, muda porque eu mudo, porque o mundo muda, porque o trabalho muda aos olhos do mundo. Acho que o desdobramento do trabalho em diferentes suportes é resultado desse ‘se deixar levar’. Quando o trabalho começou era apenas mais um trabalho (para não usar a palavra projeto), um trabalho glorificante entre outros trabalhos glorificantes. Hoje é o centro da minha vida.

<sup>181</sup> Como dissemos, Alessandra está, no momento, lançando o curta “A verdadeira história da bailarina de vermelho”. E, conceitualmente, está definindo o “Projeto Multimídia A Bailarina de Vermelho, Performance Permanente”.

#### 4.7 Uma última observação

Dentro de todo o projeto de Alessandra, com a peça e todos os seus desdobramentos, uma pergunta fica no ar: a Bailarina de Vermelho e o seu discurso irônico das questões da arte contemporânea, não caem, eles mesmos, no “beco sem saída” da crítica, no próprio “enigma vazio”? Como salientou uma das críticas anteriormente citadas, seu trabalho pode ser visto, ao mesmo tempo, como uma grande bobagem ou uma sistemática e ácida crítica ao mundo da crítica, um elogio ou uma sátira mordaz, a negação ou afirmação dessa herança da qual ela se nutre para compor a sua arte e ao mesmo tempo zombar dela. Esta questão se apresenta muito curiosamente ao confrontarmos o trabalho de Alessandra com as reflexões de seu pai, Affonso Romano de Sant’Anna, sobre “os diversos tipos de falácias tanto da teoria quanto da arte contemporânea”, buscando identificar os “sofismas fundadores da arte de nosso tempo” – como nos destaca o prefácio de seu último livro “O Enigma Vazio: impasses da arte e da crítica” (2008), dedicado a ninguém menos do que à Bailarina de Vermelho: “Para a Bailarina de Vermelho, que saiu da moldura do quadro de Dégas e airosoamente apontou o vazio”.

O autor, que tem buscado desnudar muito assertivamente as chamadas armadilhas da crítica (que, ao invés de clarificar as obras de arte, tornar-se-ia “mais hermética que o próprio artista<sup>182</sup>”), apresenta o seu veredicto positivo sobre o trabalho da filha: Alessandra, como artista performática, oferece a sua leitura crítica acerca dos mesmos problemas sobre os quais seu pai se debruça. Só que ela o faz a partir de procedimentos abertamente cômicos, jogando com o seu lugar ambíguo. Ela, como a Bailarina de Vermelho, encarna a intelectual-bailarina, imersa nos paradoxos da arte moderna e pós-moderna (repleto de formulações que podem ser, a um só tempo, uma grande bobagem, pura empulhação, ou serem grandes reformulações epistemológicas), ela mesma fruto de uma possível alucinação do discurso crítico e artístico (que Sant’Anna coloca em xeque), do próprio “enigma vazio”. E, da mesma forma, ela é uma analista irônica deste universo, objetivado, ao qual não deixa de render homenagem vivamente.

Alessandra, com a Bailarina, parodia, de forma fragmentada, vários artistas fundamentais para os contornos do que se entende hoje como arte. Mas, seguramente, uma das suas mais importantes inspirações é Marcel Duchamp, fartamente citado em *Anticlássico* e nas *performances* subseqüentes. Podemos até apontar semelhanças entre a própria Bailarina

<sup>182</sup> Nas palavras de Sant’Anna, a partir do artigo *O Anti-contemporâneo*, de Paulo Floro, sobre o livro *O Enigma Vazio*.

de Vermelho e a *alter ego* de Duchamps, Rrose Sélavy<sup>183</sup>. Duchamp também é alvo de uma série de análises de Sant'Anna. Para o escritor, ele seria, justamente, o nó que tem desencadeado e justificado uma série de equívocos no campo das artes ao longo do século XX, ao instituir que a arte seria tudo aquilo que alguém chama de arte. Assim como Duchamp, podemos identificar que a Bailarina de Vermelho/Alessandra Colasanti pratica o que Sant'Anna chama de “o paradoxo do mentiroso”, na medida em que ela elege o blefe, o pseudo, o *fake*, o *nonsense*, a fraude, a cópia, a construção mítica de sua biografia como fundamentos de seu jogo de cena. Mas se, assim como Duchamp, ela o faz cínica e sedutoramente, o franco humor que ela imprime sobre as suas próprias criações – com o qual ela ri de si mesma – parece resgatá-la da armadilha pós-moderna, da pura desconstrução nihilista que se levaria muito a sério.

Ao contrário de Duchamp (e toda uma avalanche de artistas herdeiros de suas propostas), Alessandra tem uma preocupação muito visível de oferecer explicações bastante cuidadosas, até didáticas, sobre a sua peça, o blog, as suas *performances*. Isso também acontece quando fala de sua trajetória, do processo de criação – como as coisas foram surgindo e convergindo para a sua obra. Ela estabelece uma relação simétrica com a sua platéia, investindo na abertura com o público e outros artistas, nos encontros enriquecedores com o outro. Se solicitada, ela mostra como é o seu trabalho objetivo por trás dos holofotes, quais são as dificuldades, como são feitas as suas escolhas. Em outras palavras, ao contrário de sua personagem, ela, como artista, não se automistifica, não se autoficciona (mesmo quando a mídia acaba realizando este procedimento). Em suma, ela não cairia na “teia sofisticada” que poderia envolver a sua obra – já que é disso que ela trata criticamente. Se ela oferece enigmas, eles se colocam abertos a decifração. De fato, Alessandra está sempre preocupada em oferecer uma justificativa para as suas ações; estas sempre têm que estar assentadas sobre um conceito muito claro para ela. Tudo tem uma história, nada é gratuito ou aleatório. Ela se apresenta como uma artista que tateia a todo instante o seu lugar, suas questões (as quais não sabe exatamente a resposta), numa relação cuidadosa de entendimento entre o que quer perseguir, o que gosta e o que não gosta, e o que é minimamente entendido pelo público. É importante para ela deixar evidente a gramática ou a tradição cuja transgressão, via Bailarina, ela parodia, sem cair na veneração acrítica da transgressão ou mesmo tratar a sua paródia da transgressão como objetos de arte sagrados, intocáveis – como se tornaram grande parte das obras de Duchamp, por exemplo.

---

<sup>183</sup> Surgida em 1921, em uma série de fotografias por Man Ray, onde Duchamp aparecia travestido como uma mulher. Duchamp usaria este pseudônimo para assinar várias de suas criações.

## 5 CONCLUSÕES: EXPERIÊNCIA E CRIAÇÃO

Muitos pensadores da arte apontam para uma contradição intrínseca e difícil do fazer artístico: para se produzir uma obra de arte, o artista teria que ser sensível, intuitivo, conectado com um imaginário menos acessível às pessoas em geral, e, ainda, ser capaz de, tecnicamente, transformar uma experiência interna, de fantasia, em algo apreciável dentro de um código culturalmente compartilhado. Esta tensão interna à experiência artística, revelada pela reflexão sobre a mesma, nos ajuda a pensar sobre um tema recorrente nos três casos analisados: a tensão entre intuição e razão ou consciência.

Talvez o caso que tenha trazido mais fortemente esta tensão seja o de Ana Kfourri, ao falar sobre o seu processo de criação e, de forma mais abrangente, de como a sua trajetória artística foi se desenrolando ao longo dos anos. Um ponto de seu discurso que merece uma problematização é a sua reiteração em definir o seu processo como “intuitivo” e “não-racional”, apesar de ela, por sua vez, se lançar, de forma muito distintiva, num profundo e metódico desbravamento intelectual, analítico, sobre a obra de Novarina e sobre a arte do ator, dentro de um contexto acadêmico, racionalista, com todas as suas regras e controles discursivos. E, inegavelmente, ela se sai muito bem dentro desta experiência acadêmica. Defende sua dissertação com sucesso (que seria, inclusive, publicada em breve), promove debates sobre teatro e sobre dramaturgia, a partir de um olhar acadêmico, leciona sobre o assunto. Todos os seus trabalhos, como encenadora, são denominados por ela mesma como “de pesquisa” e “experimentais” e passaram por um processo de reflexão dramática e filosófica importantes até se tornarem uma obra de arte.

Ao trazermos as formulações de Merleau-Ponty para dialogar e, ao mesmo tempo, iluminar as perspectivas artísticas de Ana Kfourri associadas às perspectivas de Valère Novarina, adensamos um olhar sobre as representações da atriz sobre a sua experiência existencial e artística. No entanto, cabe neste momento pensarmos, dentro de seu discurso sobre si e seu trabalho, como se configura o seu lugar como atriz a partir de uma, aparentemente incongruente, acusação à palavra, às explicações, à racionalidade, opondo tais dimensões ao domínio (privilegiado por ela) do desejo, da intuição, do arrebatamento, do “chamamento”, do “não saber explicar”, da intensidade, do sentir. Não haveria aí uma contradição entre o fato de ela investir, muito seriamente, numa formação intelectual acadêmica – dominada pela palavra – e, na mesma medida, basear toda a sua identidade

artística em propostas e processos que atacam um determinado viés racionalista hegemônico e exploram uma experiência evocativa, sensorial, “fora” da linguagem?

Para analisarmos mais de perto esta questão, vamos retomar algumas formulações teóricas que nos ajudam a aprofundar as implicações de certas categorias-chave relacionadas à experiência artística, evocadas pela atriz nas entrevistas.

### **Fluxo-fantasia, intuição, “estado de graça” e as conexões sensíveis com o “racional”**

Em “Mozart: Sociologia de um Gênio”, Elias faz uma bela descrição do processo de criação artística, que aconteceria através de uma reconciliação bem sucedida entre o fluxo criativo libidinal – de onde viria todo poder inovador e espontâneo de criação artística – e o fluxo de conhecimento, que civilizaria, a partir de uma linguagem artística culturalmente compartilhada, a fantasia, tornada obra de arte. A obra de arte seria, então, fruto de uma fantasia íntima de seu criador. Mas o que torna uma fantasia uma obra de arte é a capacidade que seu autor tem de “desprivatizar” esta fantasia: o criador deve ser capaz de subordinar a expressão de sua imaginação às regularidades próprias ao material (linguagem ou suporte) de sua obra, de modo que seus produtos estejam livres de todos os resíduos relacionados à experiência egóica. Assim, o criador é aquele que consegue transpor o limite entre a fantasia particular, relevante para si mesmo, e a fantasia coletivamente compartilhada, através da obra; ele deve dar à sua fantasia pessoal relevância para o outro, para a comunidade destinada à apreciar a sua obra. Como completa Elias (1995, p.62), “é para satisfazer tal exigência (tornar-se apreciável pela coletividade) que as fantasias estão subordinadas a um material, seja de pedra, de cores, de palavras, de sons ou qualquer outro”.

Não obstante, como aponta o autor, o processo de criação artística está sempre em perigo: a transmutação da matéria bruta da imaginação, do influxo de fantasias, em obra de arte pode, a cada instante de criação, solapar a espontaneidade, o dinamismo e a força inovadora da inspiração original. O grande artista é aquele que consegue dar existência objetiva e compartilhável à sua fantasia, sem debilitar a sua força e espontaneidade. Para tanto, o criador deve dominar intimamente as propriedades do material a ser manipulado e ter grande habilidade técnica sobre os instrumentos que dão forma à sua obra. Em suma, ele consegue fundir o fluxo elementar da fantasia (impulsos de energia animal) e o fluxo do conhecimento (força civilizatória) no momento da criação, sem que, ao colocar sua



imaginação informe e viva dentro de uma linguagem, estabilizando-a num padrão artístico, se perca sua vitalidade fundamental.

Elias nos lembra ainda que a criação é um processo aberto – o artista avança por um caminho (cria esse novo caminho ao caminhar) nunca antes desbravado por ele. Como ele sabe que deve ir numa direção e não em outra? Qual o momento de parar, voltar, ir adiante? Assim, não é apenas a “dinâmica interna do fluxo-fantasia”, aliada à habilidade técnica integrada a este fluxo que está envolvida na produção artística – há, como descreve o autor, “uma voz que diz” que é assim, que é por aqui e não por lá, que o que o criador está fazendo está bom.

Como bem ressalta Elias, esta voz interna – a voz da intuição, poderíamos assim chamar – pode levar o artista a diferentes resultados artísticos. Se a criação percorre caminhos mais conhecidos, a consciência individual está assumindo a voz dos padrões sociais da arte. Mas se o artista se lança ao desconhecido e busca desbravar novas trilhas, ampliando o padrão conhecido, ele tem de contar com sua própria consciência artística. Nesse caso, é preciso ter um ouvido aguçado para distinguir e estar em contato com esta voz interna – a cada passo, o artista tem que se decidir, na velocidade do próprio fluxo imaginativo, se a direção em que sua fantasia espontânea o está conduzindo, enquanto ele trabalha, combina ou não com sua dinâmica imanente, com aquilo a que ele está objetivamente dando forma.

O processo de criação incide não apenas sobre o material a ser manipulado pelas mãos (ou pela voz ou corpo ou linguagem) do artista, mas também sobre a própria capacidade do artista de controlar a sua consciência artística, a sua personalidade. No momento da criação, quando o artista luta para encontrar uma sintonia entre o seu fluxo de fantasia interno, espontâneo, e o que está produzindo, ele está a cada instante resolvendo e aprendendo a resolver, de forma “intuitiva”, os conflitos e tensões que surgem do encontro destas duas correntes originalmente conflitantes dentro do artista. O perigo é, de um lado, o fluxo-fantasia libidinal fluir para o material de maneira descontrolada pelo conhecimento e pela consciência. Neste caso, as formas artísticas podem parecer fora do lugar, sem sentido, fracassando na sua função socializante. Por outro, o fluxo de conhecimento (técnico e/ou teórico) pode avançar sobre a fantasia, domesticando-a e paralisando-a, tirando da obra a sua qualidade poética.

Gregory Bateson (1973, p.235) argumenta que a obra de arte, ao ser produzida e apreciada, faz parte da busca humana por um “estado de graça” que teria se perdido ao nos civilizarmos. O desenvolvimento de nossa autoconsciência teria feito desaparecer, em nós, este estado, que pode ser descrito como a integração total entre corpo e mente, consciente e

inconsciente. Para se alcançar a graça, “as razões do coração têm que estar integradas às razões da razão”<sup>184</sup>. A obra de arte seria produto e produtora dessa integração psíquica.

Ainda, segundo o antropólogo, a obra de arte traria em si um componente inconsciente particular do artista. Por isso – pelo fato de ela não ser um produto com uma intencionalidade específica, não ser feita conscientemente<sup>185</sup> – o seu total entendimento seria impossível (ou enganoso), pelo menos sem que se corrompesse a sua natureza poética<sup>186</sup>. Ela possuiria, como premissa de sua natureza artística, uma dimensão inescrutável, misteriosa, que, de certa forma, nos atrai, nos intriga e nos fascina. Não obstante, como ressalta Bateson, se a premissa da obra pode estar “mergulhada” no inconsciente, as suas conclusões particulares têm que ser conscientes. Bateson argumenta (muito semelhantemente a Elias) que o processo de criação engloba pelo menos duas etapas. Há um processo primário (“*process of the heart*”, citado por Charlton, 2008, p. 104.) que inclui todo o processo mental que não é conscientemente racional, ou seja, não é mediado nem pela linguagem nem pela lógica – logo, é precariamente acessível e não poderia ser expresso em palavras. O processo secundário seria consciente e baseado na linguagem (o que em Elias seria o “fluxo do conhecimento”)

Seguindo também por esta linha de entendimento que localiza o gérmen da criação artística em uma dimensão diversa da (e mesmo oposta à) “consciência racional”, Bergson (apud COELHO, 1999) propõe a existência de uma instância “irracional”, uma forma de conhecimento não intelectual, chamada “instinto”, que seria radicalmente diferente de “inteligência” – este seria o ponto de partida para a criação artística. Pelo instinto teríamos um “sentimento”, uma “simpatia” ou “antipatia” irrefletidos. O instinto seria uma forma “animal” de conhecer o mundo, que, de uma perspectiva evolutiva, “ainda” estaria presente no homem. No entanto, com o desenvolvimento da inteligência humana, o instinto primário teria se transformado em *intuição*. O instinto, ao tornar-se consciente de si mesmo, “capaz de refletir sobre seu objeto e de ampliá-lo indefinidamente” (BERGSON, 1991, p.178 apud COELHO, 1998/1999), torna-se intuição.

Nesse sentido, a intuição nos daria uma visão sobre o absoluto, um conceito único que sintetizaria todos os outros conceitos, todo o real e todo o possível. E ela só se apresentaria na

---

<sup>184</sup> Livre tradução minha.

<sup>185</sup> Um dos pressupostos da obra de arte, dentro de nossa tradição filosófica, é a sua gratuidade, sua não-utilidade. No entanto, estas representações sobre a arte, como bem argumenta Bourdieu (1996), fazem parte da construção do jogo de forças do campo artístico, que criam e consagram a crença nos poderes mágicos da obra e do artista, dissimulando todas as implicações práticas, “mundanas”, econômicas e o próprio jogo de poder que estrutura o campo e a hierarquia de seus atores. Tocaremos nesta questão mais adiante.

<sup>186</sup> “It is precisely the sort of message which would be falsified if communicated in words, because the use of words (other than poetry) would imply that this is a fully conscious and voluntary message, and this would be simply untrue.” (BATESON, 1973, p.242).

medida em que utilizamos *menos* a percepção. É assim que, paradoxalmente, seria possível perceber mais coisas. O artista, segundo o filósofo, seria um privilegiado “por possuir uma inclinação espontânea à distração”. Assim, seria através da *intuição* que os artistas seriam capazes de enxergar, e fazer o seu público também ver, o que não é percebido naturalmente. As artes revelariam essa “visão mais direta da realidade”. A intuição, presente no homem comum de modo vago e descontínuo, surge como um “lampejo” que iluminaria dimensões não percebidas pela inteligência.

Assim, no processo de criação, temos estes dois momentos, como alude também Elias: um momento dominado pelo instinto, sem possibilidade de expressão por si mesmo, e um momento em que a inteligência (o fluxo do conhecimento) transforma este instinto em intuição, porém sem a mediação do conceito e do espaço a ele relacionado – a sua qualidade vaga, fora do enquadramento da linguagem, é preservada nesse momento. Através da intuição, o artista isolaria e fixaria aquilo que ele viu na realidade e que os outros, agora, não poderiam mais impedir a si mesmos de perceber – o artista nos faria ver aquilo que havíamos percebido sem perceber (BERGSON, 1993, p. 149, apud COELHO, 1998/1999)

Elias fala de uma “voz”, que pode ser associada à intuição – ser intuitivo é ouvir a “voz da intuição”. Já Bergson a associa a um “lampejo”, uma visão integrada da realidade sobre a qual não é possível falar diretamente. Tanto a idéia de um “olhar distraído” sobre o mundo, como a idéia de uma conexão com esta voz interna que dá acesso ao fluxo do imaginário, são formulações sobre o processo criativo que defendem que a razão, consciência ou a linguagem, apesar de serem necessárias à produção de uma obra de arte, “maculariam” este primeiro estágio do processo de invenção – experimentado de modo inconsciente (ou dentro de uma consciência muito vaga) ou “distraído”. A voz interna ou a intuição estão a meio caminho da total inconsciência e da realização consciente, reflexiva do processo. O artista é aquele que consegue acessar esta ponte entre essas duas dimensões e gerar a partir dessa experiência um produto expressivo qualificado por nós como artístico. Uma mente excessivamente “racional” e autoconsciente “bloquearia” este acesso ao fluxo da fantasia ou visão integral.

Não obstante, tanto Elias como Bergson defendem que esta habilidade artística de ouvir a voz interna ou ter intuição pode ser *desenvolvida*. Ao se exercitar a escuta da voz interna, o artista (ou qualquer outro indivíduo) estaria desenvolvendo também a própria personalidade ou consciência de si – o que, em contrapartida, desenvolveria a sua própria habilidade de entrar em contato com sua voz interior. Bergson defende que é possível treinar esta intuição. Este “treino” se dá justamente através de um exercício metódico de

“deslocamento da atenção”. A intuição, “um modo de conhecimento incomum”, pode acontecer tanto espontaneamente (como no caso da intuição artística), quanto ser preparada por um *percurso analítico*.

Bateson também fala da questão do *hábito da criação*. E assim como Elias e Bergson, ele alude ao desenvolvimento de uma habilidade de “não saber” (para ouvir a “voz”, na formulação de Elias, é preciso estar em contato “não-racional” com o fluxo-fantasia e, em Bergson, desenvolver uma “distração” em relação à realidade). O processo de criar um hábito, segundo Bateson, seria um mergulho, a partir do que é sabido, rumo aos níveis menos conscientes, mais “arcaicos” da mente. Assim, ele formula que aquilo que sabemos mais é justamente aquilo de que teríamos menos consciência. Uma ampla gama de conhecimentos e habilidades é chamada de “inconsciente” pelo autor: são tão familiares a nós mesmos que sequer temos que pensar sobre eles ao agirmos (estamos o tempo todo fazendo coisas sem estar pensando conscientemente sobre elas). É isto o que acontece quando determinadas idéias “surtem” na nossa consciência. É possível, assim, desenvolver conhecimentos “inconscientes” através do hábito. Um pianista, um ginasta ou bailarino “mergulham” tanto no treinamento de sua técnica (que envolve sempre repetição), que se chegaria a um ponto que eles simplesmente fazem “sem pensar”. Inclusive alguns tipos de erro na execução de uma música ou de um passo de dança decorreriam da *reflexão sobre a ação* no momento da ação. É como se uma tentativa consciente de lembrar levasse ao “esquecimento”: a pessoa teria “pensado” demais, obliterando o fluxo da ação “inconsciente”. É como se aquele conhecimento, adquirido pelo hábito, saísse de uma instância consciente para outra, corporal, inconsciente. Com o ator esse processo também ocorre quando se “treina” um texto, os movimentos da cena e a sua própria “presença”. E, mais, isso se dá quando dentro do processo de criação estimula-se, através de exercícios de “sensibilização”, um afloramento de imagens do inconsciente para o consciente do ator ou quando se busca tornar “orgânicos” (pela repetição) movimentos artificialmente elaborados (criar-se-ia uma “segunda natureza” através do treino). Nesse sentido, quando Ana Kfoury defende a primazia do corpo sobre o intelecto (sobre as “intencionalidades”), ela alude, de certa forma, a esse processo. Ao se apresentar, conclui Bateson, o artista mostra para o público a sua habilidade desenvolvida a partir dessa conexão com o seu inconsciente. Ele mostra uma parte desse mesmo inconsciente através da obra.

Todas estas formulações sobre a experiência artística podem ser pensadas a partir de uma espécie de encruzilhada teórica: elas informam tanto as representações “nativas” dos atores sociais sobre si mesmos e sobre o seu trabalho (ainda mais quando lidamos com

indivíduos intelectualizados e com alto grau de reflexividade), como nos fornecem, na posição de analistas da vida social, subsídios teóricos para pensar e nos aproximarmos reflexivamente do próprio campo.

### **Separação e equilíbrio de planos da experiência: salvaguardar a sensibilidade artística e afirmar o intelecto**

A partir do discurso de Ana Kfoury, a negação da racionalidade e a ênfase nessa dimensão da fantasia (fluxo espontâneo, libidinal, original da imaginação), guiada por uma “voz interna”, que dirige o trabalho de criação – e a própria *performance* da atriz na hora do espetáculo –, parecem se acrescentar a um esforço de manutenção deste domínio da experiência intuitiva e sensível. A palavra, a racionalização, a análise, a explicação das escolhas cênicas, todas estas formas de dominar a experiência puramente imaginativa parecem surgir como forças desvitalizantes, como bem nos advertem os autores, ou mesmo perniciosas para a criação do ator, tanto no momento de “levantar” ou “construir” seu personagem ou figura, nos ensaios, como no momento mesmo da atuação, de frente para o público. Como mencionamos em outros momentos desse trabalho, o ator pode ser acusado de “falso” em cena, “sem presença” ou “sem energia”, na medida em que ele perca sua conexão com o fluxo da cena. O bom ator atua “sem pensar”, conectado “naturalmente” à cena – se ele pensa ao atuar, ou seja, se ele reflete sobre a sua própria atuação (se “auto-observa”) em cena, o ator pode acabar muito facilmente sendo flagrado por detrás de sua máscara, rompendo desastrosamente com a dimensão virtual do palco<sup>187</sup>. Mas acredito que esta não é a principal razão – o medo da má atuação – de se enfatizar tanto o lado “intuitivo” da criação em detrimento do “racional”. Acredito que este discurso faça parte de uma laboriosa (auto) construção de um *ethos* artístico, que articula planos da experiência aparentemente antagônicos.

Se a consciência sobre o processo intuitivo, no momento da criação, pode atrapalhar o contato com o fluxo da fantasia (inconsciente) ou o lampejo (*insight*) de uma visão original/integral ou, ainda, a integração da mente/corpo (estado de graça), a consciência e reflexão sobre o processo, num outro momento, fora do fluxo da criação, são importantíssimas para o aprofundamento e desenvolvimento do próprio processo intuitivo – e

---

<sup>187</sup> Em minha pesquisa de mestrado (SILVA, 2003), entre os alunos da CAL, esta lição era bastante enfatizada pelos professores de interpretação e viravam um ponto de preocupação para os alunos: atuar sem se observar para ser “natural” ou permanecer “conectado” à cena.

da própria construção de um *ethos* artístico. É essa consciência que faz o artista desenvolver, intencionalmente, os seus “dons” artísticos.

As experiências mais intuitivas, de um lado, e as experiências mais alertas, conscientes, racionais, intencionais, de outro, se processam de forma interdependente. No entanto, dentro do discurso da atriz, cada uma parece ser meticulosamente (ou metodicamente) separada, em temporalidades (ou mesmo lugares) distintas, para que uma não interfira na qualidade e eficácia da outra. Nem ela pode “explicar” Novarina em cena, nem poderia usar a linguagem novariana na sua tese (a não ser, obviamente, como ela usa – e, aqui, eu também – como objeto de análise). São tipos de operações diferentes, cujos contextos específicos de realização/ expressão são institucionalmente estabelecidos e demarcados.

Ao reafirmar o seu processo intuitivo, em contato com as instâncias pessoais mais ligadas à fantasia e à experiência de integração do corpo com a mente, Ana Kfoury potencializa a sua posição como artista, como criadora, dentro de um amplo discurso sobre a personalidade artística, tanto filosófico, como de senso comum. Se ela sabe ser “distraída”, se ela é capaz de manter um “deslocamento da atenção” no seu fazer artístico, num outro extremo, ela também tem a competência analítica, legitimada pela academia, pela crítica e pelo seu público (que compartilha com ela essa mesma capacidade de trânsito entre estas experiências), de desenvolver uma reflexão “racional”, a partir de uma tradição intelectual que impõe uma linguagem bastante delimitada e autoconsciente.

Esta forma, muito habilidosa (mesmo que não totalmente intencional e autoconsciente), de distinguir os planos da experiência e ordená-los em contextos e temporalidades discursivas apropriadas, constitui, certamente, um meio de construir um perfil singular: a sua identidade própria como artista. Ao defender sua sensibilidade, sua personalidade intuitiva, sua capacidade de se deixar afetar, atravessar, por sensações e imagens que inspiram e orientam a sua criação, ela assegura a sua vocação e enfatiza a sua autenticidade artística, legitimando-se como criadora/performer. Ao mesmo tempo, ela define um espaço de criação, para si mesma, que vigilantemente busca salvaguardar o processo criativo de interferências “racionalis”, desenvolvendo (como nos ensinam Elias, Bergson e Bateson) a sua própria competência “intuitiva”, sua “voz interior”, sua capacidade de saber “menos” para fazer sem pensar. Não obstante, o seu investimento na reflexão “racional” sobre o processo criativo, num outro plano, tem o efeito de adicionar valor sobre o seu fazer artístico. Isso não se dá apenas porque o conhecimento que, de fato, é utilizado no seu processo de criação, pela via de uma experiência incorporada e reprocessada em circunstâncias diversas. O que ocorre, de modo interessante, é que o sucesso na academia

*indiretamente* (“dissimuladamente”, para usar um jargão de Bourdieu) potencializa o seu *ethos* artístico – ele funciona como um fator de equilíbrio dos possíveis “excessos” da experiência imaginativa, “irracional” ou “inconsciente”, estabelecendo um perfil artístico “ótimo”, que é capaz de fundir, com competência, o fluxo-fantasia com o fluxo do conhecimento (como descreve Elias sobre a habilidade artística), sem que um plano se sobreponha ao outro.

Um exemplo desse interessante jogo com os planos da experiência (que, em conjunto, compõem a experiência criadora de forma integral) pela atriz é o momento da conversa com o público após a peça, sobre a experiência da peça. Como dissemos anteriormente, nesses momentos de interlocução, o que parece se privilegiar é um registro que reitera o caráter poético, vago, metafórico da experiência teatral – e não a sua “decifração” analítica. As pessoas ali não inquiram, por exemplo, o que afinal querem dizer todas aquelas palavras estranhas que o personagem faz jorrar em cena. Responder a essa pergunta, ou tentar “explicar” a peça – o que seria perfeitamente legítimo de se empreender em um curso de dramaturgia, filosofia ou teoria literária – parece ir contra à própria gramática da experiência artística/poética no momento em que ela se realiza. Afinal, como comenta Bateson, a partir de uma fala de Isadora Duncan sobre a sua dança (dentro de uma visão de senso comum), se a obra artística é passível de tradução ou explicação, então ela não teria propósito de existir<sup>188</sup>. Ou, ainda, tentar falar sobre a “mensagem” da obra de arte corromperia a sua própria natureza inefável.

Em um contexto de verbalização, que poderia apontar para um investimento analítico, o que se passa é a reafirmação, numa dimensão coletiva, da experiência de “atordoamento”, de “perplexidade” de *O Animal do Tempo*. O impacto da peça teria o efeito de “ofuscar” o pensamento do espectador, levando-o a se relacionar com a peça a partir de sua sensibilidade, ou mais, a entrar em contato com seu próprio fluxo-fantasia, com suas próprias evocações inconscientes. Para fruir, o espectador também teria que “se perder”, se deixar levar pelas imagens despertadas na sua mente pelo espetáculo. Assim como o artista que cria, o espectador também deve escutar a sua intuição para acompanhar, com o seu próprio imaginário, o fluxo da peça. E isso requer também um treino, um aprendizado, por parte do público. O “debate” pós-peça funciona como uma forma de compartilhar, exercitar e prolongar esta experiência, a partir da experiência ainda viva de evocações da peça. E nesse momento, também, vemos operar exemplarmente esta busca de um equilíbrio ótimo entre a

---

<sup>188</sup> “If the [dance’s] message were the sort of message that could be communicated in words, there would be no point in dancing it” (apud BATESON, 1973, p.242).

experiência intuitiva e a experiência analítica, na dinâmica mesma das conversas entre a atriz, os debatedores e o público.

### **Jogar com o jogo do campo e ampliar as potências significativas da experiência**

Podemos agora estabelecer um paralelo entre a experiência de Ana Kfouri como uma artista ligada à academia e Alessandra Colasanti, que também é acadêmica. Como vimos, Ana Kfouri se esforça em separar a experiência acadêmica, “racional”, da experiência intuitiva, poética, do fluxo-fantasia, para que um domínio que não desorganize o contexto discursivo do outro. Todavia, de forma curiosa, Alessandra Colasanti articula estes mundos, aparentemente antagônicos, num sentido praticamente contrário ao de Ana Kfouri. Enquanto Ana Kfouri estabelece um mergulho profundo no universo acadêmico (assim como mergulha no fazer artístico, por outro lado), respeitando seus limites, seu discurso, seu modo específico de articular o pensamento, tendo o cuidado inclusive de viver as experiências do teatro e da academia separadamente, Alessandra Colasanti se vale de sua capacidade de deslizar sobre estes os mundos, misturando-os. Nesse deslizamento, ela tira proveito do estranhamento, que assim provoca, de um universo em relação ao outro: como acadêmica, ela fala analiticamente de sua experiência autoral em *Anticlássico*, estranhando a peça, e, dentro da peça, ela trata da academia por um viés irônico, que desagregaria (como uma brincadeira séria, crítica) vários dos critérios de validação acadêmica do discurso e da sua própria capacidade de refletir coerentemente sobre a realidade.

Com efeito, em *Anticlássico* (e nos seus desdobramentos), Alessandra Colasanti explora a interseção reflexiva entre academia e o fazer artístico ao apresentar acadêmicos (e seus jargões) que pensam ou nos ajudam a pensar sobre a arte (Barthes, Derrida, Foucault, Lacan e o próprio Affonso Romano de Sant’Anna, entre outros “que não puderam ser aqui citados”<sup>189</sup>) e artistas e suas obras, cujo valor está, em grande medida, em seu caráter conceitual (os Dadaístas, os Surrealistas, John Cage, Malevich, entre outros, e sobretudo Duchamp). É desse interstício – o qual se formou e se consolidou no campo da arte no século XX – que ela se alimenta para fazer todos os trocadilhos – uma espécie de *ready-made* verbal, como define Bourdieu (1999) – que envolvem idéias-chave destes universos, mostrando como

---

<sup>189</sup> Fala da Bailarina de Vermelho ao final da peça, se desculpando pelo fato de não ter mencionado ou discorrido sobre outros intelectuais, amigos seus.



algumas complexas formulações artísticas e teóricas podem soar, fora do contexto de legitimação, como uma piada-pronta.

A breve análise de Bourdieu sobre Duchamp, apropriadamente, nos ajuda a entender esse procedimento de Alessandra Colasanti e sua relação com o campo da arte que ela usa como tema de seu monólogo e que, ao mesmo tempo, atribui significação ao que ela faz, consagrando o seu lugar como artista no próprio campo. Bourdieu situa Duchamp numa posição singular e paradigmática do “pintor ardiloso” (1999, p. 278). Oriundo de uma família de artistas e com uma consistente formação artística e intelectual, ele, habilidosamente, soube romper continuamente com as convenções da arte, inclusive com as convenções da própria vanguarda, afirmando o projeto de ir mais longe, “de superar todas as tentativas passadas e presentes, em uma espécie de revolução permanente”. Não apenas ele soube fazer isso, como, fundamentalmente, ele compreendeu que este caminho de ruptura constante com as próprias regras da arte seria o seu modo de se singularizar e se destacar dentro do próprio campo que buscaria subverter.

Duchamp dominava o jogo interno ao campo das artes e, como bom jogador, ele soube antecipar, em cada novo lance, os efeitos sucessivos de suas jogadas. Ele sabia como se portar frente às inquietações de seu público e comentaristas, no sentido de manipular as suas expectativas: prevendo as interpretações de suas obras, ele as desmentia para instigar ainda mais seus críticos, agentes de consagração de suas obras, oferecidas como repletas de sentidos a serem desvendados. Pela produção da dúvida sobre o que suas obras significariam – através da ironia e do humor – ele garantia a polissemia de suas obras, construída de propósito pelo exercício de sua própria ambiguidade no campo. Bourdieu, ainda, em sua interpretação sobre o fenômeno Duchamp, aponta para esta ambiguidade intencional e competentemente construída como promotora da “transcendência da obra com relação a todas as interpretações, inclusive as do próprio autor”. Duchamp, assim, teria jogado com a própria *illusio* do campo da arte para construir a sua obra, ou seja, ele teria conseguido manipular a própria crença coletiva no jogo e no valor sagrado de suas apostas, dentro do próprio jogo – e, definitivamente, transformando-a.

Alessandra Colasanti, que tem em Duchamp uma grande referência, não é uma “atriz ardilosa”, mas transita exatamente nesse limiar entre a imersão na crença coletiva nas regras da arte (e da academia) e a contestação destas mesmas regras, ao tratar reflexivamente (e ironicamente, como Duchamp) de questões centrais que conformaram as estruturas do campo (no qual ela mesma se sustenta, na medida em que este é a sua própria condição de existência como artista). Ela joga com sua própria ambiguidade – a começar pelo espelhamento

complexo entre a atriz e sua criação, a Bailarina de Vermelho – e com as ambiguidades inerentes ao próprio campo. Ao estabelecer o jogo de deslocamentos das identidades entre figuras consagradas do campo da arte e da academia, de um lado, e seus próprios amigos, conhecidos, familiares e, mais ainda, incluindo nessa ciranda figuras-chave do campo nacional, que tem o poder de consagrá-la (como artistas, críticos, jornalistas, professores etc., que “entendem a jogada” e participam de bom grado da “brincadeira”), Alessandra revela sua habilidade em jogar com as regras do jogo. Se ela mistura os dois universos, o da arte e o da academia, ela o faz através da própria zona de tensão entre estes universos, quando a academia e a arte se entrelaçam nas reflexões acadêmicas sobre a arte, as quais, por sua vez, são apropriadas pela arte para falar de si mesma, produzindo obras cheias de metalinguagem a serem discutidas e, dessas discussões, controvérsias e polêmicas, valoradas. Esta operação que produz um emaranhado de significados pela junção de dois sistemas de significação, todavia, em muitos aspectos, irreconciliáveis, é o que teria constituído, no limite, o “enigma vazio”, o “maior beco sem saída de todos os tempos”, que a Bailarina de Vermelho ao mesmo tempo denuncia e se vale para poder, ela mesma, ter sentido.

Esta mesma operação de deslizamento entre mundos contraditórios, que dá toda a graça a *Anticlássico* e à Bailarina de Vermelho, tem um efeito curioso. Ironicamente, ao invadir um universo através do outro, ela enseja, também, uma reafirmação da diferença entre os dois universos e da tradição que os sustenta. E ao fazer isso ela coloca em relevo as suas potências particulares (e, no limite, irredutíveis uma na outra) de ordenamento do mundo e de invenção. Ao brincar com os paradoxos do encontro entre tais dimensões, ela restitui e atualiza as respectivas especificidades discursivas de cada campo, ampliando, com esta transgressão dos limites entre uma e outra dimensão, as próprias possibilidades de jogo que os discursos particularmente permitem.

Isso, sem dúvida, é assegurado pela própria posição explicativa da atriz em relação ao que faz, em termos reflexivos, que se dá, porém, por fora da peça e por fora da academia (mas informada pelo conhecimento que a atriz tem dos dois universos). Como dissemos, ela se preocupa em explicar o que faz e porque faz (nas entrevistas e nos próprios *blogs* que mantém). Se a Bailarina de Vermelho é revelada na peça, por ela mesma, a partir do relato absurdo de sua trajetória, ela também é revelada pela atriz, quando ela explica a gênese da personagem – como a Bailarina de Vermelho foi concebida (reflexiva e intuitivamente, como comentamos) – e, sobretudo, que tipo de crítica ela faz ao próprio campo – qual é a sua posição ideológica diante de todas as questões que ela se coloca e com as quais “brinca” na peça. Diferentemente de Duchamp, ela não cria, sobre si mesma e sobre a sua obra, uma

máquina de produzir dúvidas sobre dúvidas no sentido de poder estar sempre escapando a uma interpretação definitiva sobre o que a obra propõe e sobre quem é a artista por trás da obra. Quem é ardilosa, como já dissemos, é a Bailarina de Vermelho. Todavia, através da Bailarina de Vermelho, a atriz oferece a objetivação de tais questões, colocando uma luz, pelo humor, sobre as contradições (ardilosas ou não) do campo da arte, ao invés de embaçar e dissimular sucessivamente o entendimento das regras do jogo (como fazia Duchamp).

Assim, em *Anticlássico* e nos seus desdobramentos, a atriz busca fazer uma ponte entre uma experiência que é, na sua condição fundamental, evocativa, cheia de imagens que estimulam o nosso imaginário (inclusive ela busca sempre oferecer alguma bebida alcoólica para os “selecionados” durante a peça, acompanhada de algum tira-gosto, ampliando a experiência sensorial da platéia no momento de sua *performance*) e uma experiência mais reflexiva, mediada pelo humor. Podemos pensar que o próprio humor asseguraria, dentro de nossa experiência, um estado menos autoconsciente (na imediatez da experiência em fluxo). Um estado mais “relaxado”, menos “atento”, parece ser uma condição importante para podermos nos lançar à experiência cômica. Seria preciso suspender nosso espírito excessivamente autocrítico para não ficarmos “sérios” demais e essa seriedade não obstaculizar a nossa capacidade de nos “distrairmos” com esta experiência. É preciso se deixar levar pelo fluxo da experiência para entrarmos no jogo da cena, mesmo que ela requeira o equacionamento de informações mais sofisticadas, menos imediatas. Encontrar esse equilíbrio é o que sustentaria uma audiência conectada à cena – e às piadas.

Assim, concluindo, se Ana Kfoury assegura a sua autoridade, sua posição e singularidade artística distinguindo os diferentes campos da experiência (do mais intuitivo e inconsciente ao mais reflexivo e analítico) e respectivos locais próprios à eficácia de cada tipo de experiência (o espaço da academia e o espaço do teatro), Alessandra Colasanti se colocaria acima (ou à parte) desta dicotomia (aparente) com relação às experiências e espaços determinados de vivência e expressão das mesmas, não aderindo totalmente ao discurso de autoridade nem de um campo nem de outro e sim brincando com as próprias estruturas de distinção – através do estranhamento, da crítica, da relativização e do exercício de reflexividade. Por este procedimento particular, ela estrutura a sua própria identidade artística dentro do campo e “entende” que tipo de artista ela é.

## As ordenações das experiências e a construção retrospectiva de si pela fala

Como define precisamente Bourdieu (1996, p.196), em *As Regras da Arte*,

O trabalho artístico em sua nova definição torna os artistas mais do que nunca tributários de todo o acompanhamento de comentários e de comentadores que contribuem diretamente para a produção da obra por sua reflexão sobre uma arte que muitas vezes incorpora, ela própria, uma reflexão sobre a arte, e sobre um trabalho artístico que comporta sempre um trabalho do artista sobre si mesmo.

Tudo o que é escrito, comentado, criticado, publicado em jornais ou postado na internet sobre o trabalho dos atores, afeta, certamente, o próprio significado da experiência artística e os rumos da criação (por mais que o artista algumas vezes se diga imune às visões pouco elogiosas e incentivadoras dos outros sobre o seu trabalho). Este efeito se dá no nível coletivo, nas dinâmicas de consagração da obra no campo das artes, como no nível da própria consciência individual do artista. Mesmo que ele diga que não se importa, toda experiência por ele vivida (como ler uma carta de um espectador elogiando o trabalho ou simplesmente encarando um bocejo na platéia) entra para um repertório de experiências que orientam a sua visão sobre o seu trabalho e sobre o mundo (inclusive sobre si mesmo).

Quando Ana Kfourri, por exemplo, investe na sua reflexão e produção acadêmicas, na interlocução com o público, com os críticos, com os professores e alunos, ela gera um acúmulo dessas experiências vividas que realimentam a sua experiência como artista de forma integral: tanto pode funcionar como inspiração, num nível mais profundo da consciência (que informa a própria voz interior), como pode levá-la a ter uma visão crítica e ampliada sobre o seu próprio trabalho (o que também se torna “material” para a criação). Estas visões, certamente, também dirigem a sua ação no mundo.

Este acúmulo de experiências pode ser traduzido por “estoque de conhecimentos”, nas palavras de Schutz (1979). Segundo o autor, toda interpretação do mundo que se dá à nossa experiência tem como referência um “estoque de experiências” anteriores, que engloba todas as nossas próprias vivências e aquelas transmitidas a nós por outras pessoas. Esse estoque de conhecimento (forjada a partir da reflexão sobre as experiências vividas), que é de posse individual e se atualiza a cada nova experiência, tem sua história particular e constitui uma “sedimentação de significado”, segundo expressão de Husserl. As experiências contidas nesse estoque variam, enquanto lembrança, das mais vagas, até as mais nítidas e significativas. Schutz o descreve como se tivesse um núcleo, relativamente pequeno, constituído de conhecimentos mais claros, definidos, consistentes. A partir desse núcleo vão se sucedendo zonas de experiência cada vez mais vagas, até regiões cujo significado é completamente

obscuro para o sujeito. O grau de nitidez de tais experiências de nosso estoque é determinado pela relevância que elas teriam para a relação reflexiva que estabelecemos com o objeto da experiência atual que vivemos. Se nos deparamos com um problema cotidiano como, por exemplo, trocar uma lâmpada, dentro de nosso estoque de experiências/conhecimentos, nós selecionaremos aquelas que nos ajudariam a resolver a questão. Um outro ponto importante sobre este estoque se refere à sua dinâmica: ele é contínuo, ou seja, a cada novo instante, um conhecimento novo é acrescido a ele. E a cada novo foco de atenção que tomamos para nos relacionar com o mundo, as experiências de conhecimento do estoque se reestruturam. A cada nova experiência, o estoque se enriquece, se alarga e tudo se torna memória.

Entretanto, um ponto essencial que Schutz observa é o de que o nosso conhecimento, muito longe de ser estruturado de forma coerente, é, ao contrário, cheio de contradições e apenas parcialmente claro. Isso se dá por conta da própria dinâmica e complexidade desse estoque que está a fluir e se reordenar a cada nova experiência que se vive a cada instante – a qual, inclusive, é orientada pelo próprio estoque pré-existente. É muito comum – mesmo que não nos apercebamos disso – considerarmos simultaneamente válidas afirmações que são de fato incompatíveis. Não se trata, como salienta o autor, de simples falta de lógica. O que ocorre é que nosso pensamento se espalha e percorre os mais diversos assuntos, situados em níveis diferentes de consciência e de relevância. Nós simplesmente não nos damos conta das complexas operações que teríamos de fazer para passar de um nível a outro, integrando coerentemente todo o nosso arcabouço de pensamentos, conhecimentos, lembranças. Não é possível exercer uma completa e ininterrupta vigilância sobre a coerência do que pensamos e de como organizamos reflexivamente as nossas experiências.

A partir de seu “estoque de conhecimentos à mão”, Ana Kfourri, assim como Clarice Niskier e Alessandra Colasanti, nos falam de suas experiências artísticas e, também, de suas biografias, onde os acontecimentos de suas vidas pessoais se imbricam à sua formação e desenvolvimento como atrizes e criadoras. A partir de um exercício de rememoração, elas constituem uma narrativa sobre si em que se busca dar coerência e um significado distintivo às suas vidas – uma narrativa entre uma multiplicidade de outras possíveis, dada a multiplicidade e fragmentação das experiências vividas e de suas respectivas memórias (VELHO, 1999).

Como ressalta Beatriz Sarlo (2007, p. 24), “não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração”. É através da linguagem que a experiência se liberta de seu aspecto mudo, retira-se de seu imediatismo ou do esquecimento e torna-se compartilhável. Narrar o que passou é recuperar um passado e adequá-lo ao presente,

imbuindo a trajetória que se narra – que se reconstitui ao ser contada numa temporalidade própria da narração – de sentido, a partir do ponto de vista presente.

Ao narrar a experiência de vida, sobretudo em sociedades como a nossa, os indivíduos buscam dar coerência linear à sua vida – eles, assim, se singularizam a partir dessa reconstituição. Como ressalta Velho, o sentido de identidade depende em grande medida da organização coerente dos fragmentos de fatos e episódios separados que persistem em nossa memória. Dar um sentido consistente a essa trajetória reconstituída é fundamental para atribuir sentido ao que virá, para elaborarmos as nossas projeções sobre o que faremos e sobre quem seremos. Segundo Bourdieu (1999), organizamos a nossa vida como se ela fosse um todo lógico e orientado: definimos os últimos acontecimentos como consequência das condutas iniciais, dentro de uma “história” que se desenrolaria desde uma origem, um ponto de partida, encarada também como causa primeira ou princípio gerador, até um resultado final, que seria um objetivo da vida.

Como já mencionamos, as atrizes refletem sobre as sucessivas experiências em suas carreiras artísticas, de forma mais ou menos explícita, como um processo de *acúmulo* que permitiu que elas se preparassem para o que estavam fazendo então (no momento desta pesquisa). Esse próprio acúmulo de experiências é visto como uma força geradora de novos desejos, novos projetos, novas perspectivas artísticas e existenciais. Há ainda a interessante afirmação de que muito pouco, ou quase nada, do que elas realizaram fora idealizado, num primeiro momento, de forma consciente – não teria havido uma “premeditação” ou cálculo prévio em se tornarem atrizes ou fazer as peças analisadas. Como insiste, por exemplo, Ana Kfoury, as coisas “foram acontecendo”. O que a fazia mover – o que a orientava e a impulsionava para ações mais propositais, voltadas conscientemente para um objetivo – era o “arrebato” com as experiências que ia vivendo, num discurso que reproduz o sentido intuitivo, “não-racional”, das ações no contexto da criação artística. O sentido do “chamamento”, como ela define, liga-se a esta perspectiva – ela “ouve” uma voz imperativa que a conduz a uma ação, sem transigir (sem “pensar”). Ela não se define, no plano das grandes realizações, como o sujeito ativo que teria desencadeado, propositadamente, o desenrolar dos acontecimentos – os acontecimentos a atravessam. Certamente, ela também reforça que é uma “empreiteira”, ou seja, ela está o tempo todo trabalhando para que as coisas caminhem; ela evidentemente corre muito atrás do que quer, e valoriza bastante o seu espírito diligente. Mas, justamente por isso, é interessante pensarmos como ela – e as outras atrizes – enfatizam o caráter não proposital das suas ações num plano mais amplo das realizações. As suas ações parecem pequenas perto do que os acontecimentos lhes reservam, ao final. As suas

próprias ações mais determinadas para se alcançar um fim são vistas dentro de um amplo influxo de acontecimentos, fora de seus controles e de seus campos de ação, que conformariam, à sua revelia, o destino de suas ações primeiras.

Com relação à Ana Kfourri, há ainda, na recapitulação de sua trajetória, a alusão a uma força misteriosa que guiaria o sentido dos acontecimentos que a envolvem – e envolvem os efeitos de suas próprias ações. Se no momento da ação, o que a faz agir é alcançar um objetivo no futuro (se inscrever num concurso sobre a nova dramaturgia francesa, defender uma dissertação), ao pensar sobre o desencadear das ações *a posteriori*, ela ressignifica o que passou (e o que fez) dentro de um cenário mais complexo, elaborando ilações sobre as causas dos acontecimentos que a envolveram e a teriam conduzido àquele momento presente. E é nesse ponto que ela busca ordenar com lógica as suas experiências que, num sentido mais profundo, constituem quem ela é.

Clarice Niskier interpreta a sua trajetória tendo como ponto de culminância a própria peça *A Alma Imoral*: a partir dela a atriz organiza retrospectivamente as suas experiências anteriores. Isso, claro, liga-se ao fato da própria pesquisa visar esta experiência – a abordagem do observador também orienta o ponto de vista do observado. Mas, como a própria atriz revela, neste momento, a peça assume uma posição central na sua vida: em função dela, todas as suas ações estão ordenadas, seja o tempo para ficar com o filho, passear com o cachorro, cuidar da própria saúde ou aceitar ou não novos trabalhos. Não obstante o meu próprio interesse de pesquisa, a experiência em torno de *A Alma Imoral*, para a atriz, é um marco fundamental, inescapável, de sua vida. Assim, a partir da peça, de toda sua experiência de elaboração até a consagração, a atriz reflete sobre a sua caminhada até ali.

A peça – o seu sucesso e o significado pessoal que ela constitui para a atriz – é vista como um resultado de uma série de acontecimentos e ações que, segundo a narrativa da atriz, parecem ter existido, *para*, enfim, *A Alma Imoral* acontecer na sua vida. Ela vê a peça como um “presente”, algo que lhe foi dado a experimentar e se apropriar. Todos os erros, acertos, medos, escolhas, dificuldades e descobertas, retrospectivamente analisados, se conjugam para dar sentido àquela experiência tão especial, que é *A Alma Imoral*. Esta trajetória é vista – assumindo o próprio discurso da peça, com o qual se identifica profundamente (como se fosse ela mesma que a tivesse escrito) – como uma espécie de caminho de evolução de sua alma. Há, na sua perspectiva, um caráter de superação das dificuldades como um testemunho de sua própria fé – em si, no teatro, na sua existência como atriz. Assim como Ana Kfourri, Clarice Niskier alude a uma dimensão sensível que a fez querer transformar o livro em peça, sem saber como – o que a teria guiado nessa decisão teria sido o seu *coração*, como ela destaca,

tocada pelas idéias do livro. Tornar o livro uma peça foi, certamente, uma grande dificuldade. Porém, esse processo passa a ser visto como um desafio de fé, que se manifesta quando se acredita na legitimidade de algum projeto, sem saber exatamente porquê, nem como fazê-lo e age-se a partir de uma confiança em que as condições para a realização do objetivo irão surgir no horizonte, que as coisas darão certo, que os esforços não serão em vão. Afinal, como ela diz na peça, “o futuro está ligado ao presente pela alma”. O mar se abre porque se confia que ele se abrirá e não morreremos afogados.

A atriz localiza, como um dos eventos fundadores da experiência de *A Alma Imoral*, a reação pouco simpática de D. Léa sobre a sua religiosidade, no programa de TV, e que a deixou tão sem ação naquele momento. Esta experiência, desconfortável na ocasião, mas que lhe valeu o encontro com Bonder e o conhecimento de seu livro, é ressignificada positivamente, como uma espécie de bênção escondida. A própria atriz diz, em cena, que a peça é a sua resposta para a D. Léa. Uma série de outros eventos, que levaram à realização exitosa da peça são vistos como frutos do *acaso*. O próprio encontro com Bonder naquela situação difícil, a leitura do livro (que ela leu *por acaso*, já que não costuma ler todos os livros que ganha), o encontro com Amir Haddad, depois de muitos anos, no *foyer* de um teatro – tudo surge como obra do destino, orientando o próprio caminho da atriz para a concretização de um determinado fim.

No relato de Alessandra Colasanti sobre a sua experiência artística, a partir de *Anticlássico*, ela também analisa retrospectivamente o seu caminho até ali, dando sentido ao seu presente – e criando bases para projetar o seu futuro. Sua trajetória é interpretada, em grande medida, por um processo de autodescoberta de sua singularidade como atriz e encenadora, que sustentaria a autenticidade e a legitimidade de seu trabalho e de suas proposições, sobretudo para ela mesma. Retomar as experiências passadas é construir um sentido de si para si própria. A partir de uma experiência de crise, há anos atrás, este caminho teria sido balizado pela busca da resolução dessa crise – tornar-se atriz e entender que tipo de artista ela era. Essa visão implica uma crença de que o indivíduo traz em si dimensões profundas, que não foram articuladas reflexivamente pela consciência e/ou próximas à “privacidade pessoal absoluta” do indivíduo (SCHUTZ, 1979). Trazer à consciência estas dimensões, para Alessandra Colasanti, tem sido um exercício freqüente de entendimento de si articulado, indissociavelmente, às suas criações e ao entendimento das mesmas.

Esse processo de volta a si mesma para compreender o que está fazendo, como artista, e para poder criar a sua própria gramática de criação (e tomar posse dela), não obstante, é relatado como um exercício de que ela própria não teria consciência num primeiro momento.



Essa necessidade de entender qual era a sua própria linguagem (algo que já estaria lá, nela, e deveria ser trazido à consciência através da reflexão e da prática) foi se mostrando aos poucos, nas próprias experiências e experimentações artísticas. Como ela afirma, nunca teria havido uma estratégia, um plano de carreira a ser seguido. Assim como aludem Ana Kfoury e Clarice Niskier, as coisas foram acontecendo na medida em que ela foi “tateando” as suas possibilidades. O monólogo teria surgido “por acaso”, assim como o encontro com muitos de seus parceiros e as oportunidades de apresentação da peça.

### **O fator acaso e a indeterminação da experiência**

A questão do acaso nos remete ao trabalho de Peirano (1995), que aponta, em entrevistas a importantes cientistas sociais brasileiros, um dado intrigante: a presença recorrente do *acaso* para explicar mudanças de rumo dentro de suas carreiras. A partir desse ponto curioso, a antropóloga reflete sobre o acaso enquanto categoria legítima de explicação dos eventos em nossa vida. No seu contexto específico de análise, ela se atém a grupos intelectualizados pertencentes à sociedade urbana ocidental, imersa nos postulados científicos, em que há a crença na previsibilidade, nas idéias de progresso, desenvolvimento e aposta nos avanços da ciência. No nosso caso, entretanto, estamos lidando com um grupo distinto: artistas que, de forma aberta, trazem para o centro de sua experiência o confronto permanente com aspectos que se encontram numa dimensão indeterminada e imprecisa da existência, tais como a intuição, a fantasia, o imaginário, os mistérios que rondariam e sustentariam a criação artística. Como vimos, o “excesso” de consciência e de controle sobre a própria existência, a insistência em buscar ali uma consistência lógica encompassadora, poderia bloquear perigosamente o acesso a essas dimensões tão fundamentais quanto voláteis da experiência intuitiva, sensível, poética.

Peirano, não obstante, também nos lembra de que “no ocidente, vivemos a tensão ente forças externas, como os deuses, a fortuna e a vontade de Deus, de um lado, e a crença na possibilidade de escolha, de opção individual, de outro”<sup>190</sup>. Os artistas – incluindo aí as nossas atrizes – se movimentam em meio a essa tensão. Ao relatarem as suas biografias, a partir de suas carreiras artísticas, as atrizes reconstituem, de forma a lhes dar sentido, os nexos causais entre os eventos que se precipitaram, ao fim ou como resultado, na experiência do

---

<sup>190</sup> Ibidem, p. 124.

monólogo tratada em cada caso. Há, claramente, um esforço de “costurar” as experiências de forma inteligível, compondo o enredo de suas vidas.

Em meio a esse exercício reflexivo, o acaso surge como forma de explicação da emergência de eventos cuja causa (ou a lei que os correlaciona) seria ignorada. Por que nos encontramos com aquela pessoa tão importante no “lugar certo e na hora certa”? Por que, num impulso, Alessandra Colasanti resolveu comprar o tutu vermelho a partir do qual nasceria o personagem Bailarina de Vermelho? Por que Ana Kfourri se deparou com o texto de Novarina? Por que Clarice Niskier encontrou o rabino Nilton Bonder num contexto tão marcante para o seu questionamento religioso e ganhou o seu livro? Por que ela leu o livro, tempos depois? Todos esses eventos foram imprescindíveis para a realização de seus projetos artísticos atuais. E, talvez, exatamente porque são tão significativos, o seu sentido não poderia se esgotar na simples concatenação de eventos que surgem aleatoriamente em suas vidas. O acaso não simplesmente identifica uma impossibilidade de voltar na corrente dos eventos da experiência para se refazer o nexo de causalidade – ele acrescenta uma nova questão ao problema: se algo aconteceu (verificado pela lembrança do evento), por que aconteceu?<sup>191</sup> Haveria uma lógica transcendente aos fatos que explicaria (ou teria determinado) o encontro de Ana Kfourri com Novarina, de Clarice Niskier com a obra de Bonder, de Alessandra Colasanti com a sua própria criação, a Bailarina de Vermelho, em meio ao fluxo dos acontecimentos que perpassam as suas vidas?

Quando Peirano fala da questão do destino, fortuna ou vontade de Deus ela nos lança para esta forma de pensar os acontecimentos e o significado do acaso. A idéia de acaso nos indica que não controlamos a nossa experiência. Que há uma infinidade de forças exteriores a nós, desconhecidas, imprevisíveis, não-controláveis, que incidem sobre o desenrolar de nossas vidas. A partir do discurso das atrizes sobre as suas experiências, o acaso liga-se não apenas ao imponderável, mas a um tipo de “inteligência” que guiaria os seus caminhos. Esta “inteligência” não necessariamente está ligada às forças do destino ou à Divina Providência (embora não seja possível negar que estas instâncias se misturem nas nossas representações sobre o acaso). Bourdieu identifica, a partir de sua denúncia da “ilusão” retrospectiva, o predomínio de uma ideologia do dom ou da predestinação nos relatos das trajetórias de personagens de exceção (como seriam os artistas), e da atribuição de uma “clarividência divinatória” a esses indivíduos sobre seu próprio destino glorioso. Não é isso exatamente o que parece acontecer nos relatos das atrizes. A “inteligência” que parece orientar e dar sentido aos seus passos associa-se a um tipo de “intuição” da qual tanto falamos anteriormente e que

---

<sup>191</sup> Aqui cabe fazer referência à conhecida forma de explicação, dos Azande, de coincidências indesejáveis, pela bruxaria.

aqui mostra o seu papel para além do processo de criação artístico (na verdade, essa separação entre vida e arte seria apenas metodológica).

Entre uma dimensão completamente imprevisível e inescrutável da existência, sobre a qual não teríamos nenhum conhecimento e que exerceria sobre nós toda a sua força de submissão (nunca saberemos com certeza se o avião em que embarcamos cairá, nem se os números de nossa identidade serão os mesmos a ser sorteados um dia pela loteria) e o seu oposto, o poder da vontade individual de “fazer o seu destino”, há um campo de possibilidades (VELHO, 1994) de ações e de experiências no qual o indivíduo se insere e se transforma. Quando as atrizes falam que algo aconteceu por acaso, não se trata exatamente de uma suspensão de sua contraparte de responsabilidade no rumo desses acontecimentos, tampouco da renúncia de sua vontade e autoridade sobre os mesmos. Como insistimos, o fluxo das experiências, com as quais nos entretemos, refletimos e que nos constituem como sujeitos, é muito complexo, dinâmico, composto de zonas mais nítidas, transparentes à nossa consciência, e outras mais opacas, ambíguas, de difícil apreensão. Nesse contexto, há experiências cujo significado se encerra numa zona de indeterminação – e é nessa dimensão da experiência que as noções de acaso e de intuição se avizinham.

Ao ver o tutu vermelho e comprá-lo para talvez ser usado na sua peça, ainda em processo de criação, Alessandra fez um tipo de escolha intuitiva. Ela o achou bonito e decidiu comprá-lo. Ana Kfourri, ao ouvir pelo telefone, pela primeira vez, as primeiras páginas de um texto de Novarina, ficou tão encantada que decidiu apostar num trabalho a partir de sua obra – mesmo sem conhecê-la. E, ao pegar o livro de Bonder e lê-lo, depois de mais de ano de seu encontro com ele, Clarice Niskier não estaria ainda imbuída de um sentimento de desconforto em relação ao desafio de D. Lea à sua opção religiosa? Essa ação não poderia ter sido fruto de sua intuição, como uma forma de refletir sobre esta questão? Tais momentos tão determinantes, que foram considerados ao acaso, não teriam em si pelo menos um componente de escolha intuitiva das atrizes? E, enquanto escolhas, estes acontecimentos não seriam também causados (entre os fatores) por um tipo de ação individual, embora não totalmente atenta ou consciente (já que intuitiva) de seus desdobramentos futuros?

Tanto a noção de acaso como de intuição afirmam o caráter lacunar, inefável, impreciso da existência. Ao atribuir ao acaso importantes eventos de sua trajetória, as atrizes afirmam o importante jogo com o desconhecido: lidamos criativamente com ele, atribuímos a ele uma série de significados, criamos, nesse jogo, uma gama infindável de representações (inclusive, obras de arte). E, ainda, para que esta dimensão da experiência preserve a sua eficácia, não seria interessante (ou mesmo possível) trazer à luz o que se encontraria

mergulhado nas sombras do não-entendimento, nem controlar aquilo que irrompe, surpreendente e imprevisivelmente, do fluxo dos acontecimentos.

No contexto observado nesta pesquisa, no qual se critica tanto a lógica racionalista e se valoriza na mesma medida a sensibilidade e a intuição, a relação com o acaso pode representar, ao mesmo tempo, um desejo vago de encontro com um destino ao qual não se teria acesso racionalmente, uma forma de despojamento e a entrega a desígnos maiores, um exercício de humildade e confiança frente a uma vida que se controlaria muito pouco. Mas, antes de estas possíveis atitudes serem, em alguma medida, formas de negligência, omissão ou renúncia em relação a todos os valores de autodeterminação individual, elas implicam uma visão alargada da vida, que considera a própria inabilidade do indivíduo de tomar posse completa de um mundo muito mais complexo, dinâmico e misterioso que sua própria consciência consegue dominar e sua imaginação pode conceber. O acaso surge como uma espécie de corte, dentro dos discursos sobre as suas trajetórias, de uma visão completamente lógica, linear, previsível e consistente sobre suas próprias vidas e que relativiza o real poder de escolha individual conscientemente motivada frente ao mundo. O indeterminado, assim, seria enfrentado na sua incompreensibilidade, logo, como contraparte inspiradora e potência, na sua abertura para a criação – e não sublimado, omitido da esfera da experiência. O acaso, numa perspectiva prospectiva, traria para a cena das experiências o que Soares (1999, p. 26) chama de “potência instabilizadora de expectativas” intrínseca à vida, que desafia o conhecimento e a razão e exige destes uma “flexibilidade equivalente à elasticidade representada pela contingência dos eventos”.

Podemos, não obstante, abordar a questão do acaso, tão presente nos relatos, por um outro caminho. Em nossa análise mais acima, apontamos que o trabalho de separação das experiências mais intuitivas e mais acadêmicas em temporalidades distintas, no caso de Ana Kfoury, constituiria uma forma de singularização, de demarcação de sua identidade como artista, dentro do campo. De forma semelhante, a ênfase no acaso pode ser vista como uma operação discursiva voltada para a afirmação de um determinado *ethos* artístico – que valoriza, como dissemos, o caráter intuitivo e indeterminado da experiência. Seguindo o *insight* de Peirano, que se indaga se a frequência da explicação pelo acaso não seria a apresentação de um “*ethos* de humildade intelectual e pessoal cuja quebra indicaria uma vaidade socialmente indesejável” (1995, p.131), não seria este também o caso de nossas atrizes? Afinal, o excesso de intencionalidade do fazer artístico ou a capacidade de se premeditar uma trajetória artística (o que é insistentemente negado pelas atrizes) não poderia levar a sérias críticas sobre a sua “inautenticidade” artística? É bastante comum, atualmente, a

acusação (tanto da crítica especializada, como do público e dos próprios artistas) de que tal artista seria um “produto” da indústria cultural, no sentido de que ele se cercaria de profissionais que o auxiliariam a projetar a sua carreira em diversos níveis, “premeditando” seus rumos a partir de uma demanda de mercado, construindo uma identidade artística menos ligada às inspirações individuais e mais voltadas para a venda de uma marca. O “excesso” de autodeterminação não poderia ser visto como ilegítimo e ser confundido com narcisismo, egocentrismo, arrogância ou prepotência – que dariam ao artista uma imagem no mínimo antipática?

Talvez, mas o que percebemos é que a assertividade das atrizes em, diligentemente, correr atrás de seus objetivos, não somente de criação, mas de produção executiva, ou seja, fazer a peça existir no mundo, é bastante sublinhada por elas. Por exemplo, as atrizes não deixam de mencionar os seus esforços conscientes de se firmar no campo – a partir de claras estratégias de consagração de seu trabalho – através da negociação de pautas, de entradas em festivais, de divulgação de seu trabalho na grande mídia (todo o episódio de Alessandra Colasanti para conseguir uma crítica positiva de Barbara Heliadora publicada é emblemático desses esforços). Elas se assumem orgulhosamente como produtoras e fazem com que mais este atributo, ao invés de depor contra elas, se reverta em valorização de seu *ethos* artístico, no sentido de confirmar o seu compromisso com a expressão legítima e autêntica de sua singularidade (se alinhando ao conceito de ator-autor, descrito no início deste trabalho).

A interpretação de que os acontecimentos se dão ao acaso opor-se-ia à afirmação da agência individual na consecução de seus objetivos e, por outro lado, ligar-se-ia a uma disposição mais “distraída” do indivíduo em relação ao que deve fazer e da consciência que deve ter sobre o que acontece à sua volta e o engloba. Esse “estar distraído” nos remete à condição de afloramento de uma sensibilidade intuitiva. Entretanto, o indivíduo, ao invés de se alienar do mundo, encontra pela intuição instrumentos para confrontar a realidade – a intuição é uma forma de conhecimento “incomum” do mundo. A partir de uma consciente capacidade de colocar as coisas em prática, fazer escolhas proveitosas para seus projetos artísticos, ordenar calculadamente os rumos de sua trajetória (tanto retrospectivamente como prospectivamente) e, ainda, contando com a intuição e o acaso, as atrizes vão construindo as suas diretrizes para o futuro e dando sentido à sua experiência.

### **Aspectos da autoria, da solidão, riscos e oportunidades da criação de si**

Esta exploração em torno do fenômeno da experiência e seus graus variados de significado, a partir de Schutz, nos ajudam a pensar um ponto central que busquei desenvolver neste trabalho: o das imbricações complexas entre o artista (indivíduo) e sua obra (monólogo). Nos três casos que analiso, tento articular – a partir das narrativas das atrizes sobre a experiência do monólogo, da minha própria experiência como espectadora e da análise das propostas teatrais – visões entrecruzadas das atrizes sobre si e sobre a obra (o monólogo, como um processo que ultrapassa os momentos mais específicos da apresentação, e engloba o processo que levou a atriz a se voltar para esse projeto, bem como a escolha dos textos, tema, parceiros etc.), confrontando-as a aspectos mais englobantes da cultura, ligados sobretudo à crença individualista.

Parto dos pontos de vista das atrizes, tomados no fluxo de suas experiências. Na relação intersubjetiva com o campo, busco tecer uma compreensão sobre o fenômeno, revestindo as experiências compartilhadas de novos sentidos, levando em conta a heterogeneidade dos discursos, que se interceptam e se relacionam em diferentes planos da experiência. Estabeleço um diálogo próximo ao universo pesquisado e busco, a partir do mergulho no discurso nativo, objetivá-lo e repensá-lo dentro de sua própria realidade.

O monólogo se mostrou uma experiência intensa de afirmação da individualidade artística. Ana Kfoury estabelece, a partir de sua peça *O Animal do Tempo*, uma perspectiva autoreflexiva sobre a arte do ator e sobre sua própria trajetória, informada pela experiência na academia e pelo confronto criativo com o texto de Novarina. Clarice Niskier encarna a própria “Alma Imoral” que apresenta na peça, afirmando para si e refletindo sobre uma visão transcendente da experiência a partir, também, de sua trajetória pessoal e do texto da peça. Alessandra Colasanti “descobre” um lugar próprio como artista, a partir do confronto com suas próprias inquietações e formulações sobre o fazer artístico, revelados no seu texto e nos desdobramentos da peça.

No percurso da criação artística, que se articula com um processo de autodesbravamento, são construídas perspectivas sobre um “teatro seu”, que seria identificado (e assim valorado) como “próprio” de um ator ou atriz, como se fosse a impressão autêntica de sua marca pessoal, a expressão “genuína”, “singular” – e mesmo “sincera” – de aspectos de

sua própria alma. Dentro desta macrovisão sobre a relação ator/obra, evidentemente imbuída de uma clássica noção ocidental de indivíduo, identificamos dinâmicas muito específicas de construção de si, de aperfeiçoamento, de autodescoberta, mediadas por singulares processos de criação.

A questão da autoria da obra de arte, cuja história, de forma mais ampla, se confunde com o processo de individualização no Ocidente, encontra desenhos particulares em cada caso aqui apresentado, ligados, principalmente, a noções de autodeterminação de cada atriz em relação aos seus projetos artísticos e o quanto *delas* está presente em cada projeto. Ser autor, segundo afirma Bernard Edelman (2004 apud LEÃO, 2009), significa obter a consagração da expressão de sua singularidade e de sua criação (como produto desta singularidade). Esta criação, autoral e singular, é um símbolo da liberdade do indivíduo, associada assim aos princípios da civilização ocidental.

O conceito de autoria, e seu valor fundamental em nossa sociedade, estão, assim, ligados a um ideal de ego do indivíduo, como descreve Elias (1994), orientado por um desejo de se destacar dos outros, de demarcar a sua diferença, de se sustentar, de forma independente, sobre os seus próprios pés e buscar a realização, a partir de uma batalha pessoal com suas próprias qualidades, esforço e instrumentos. Associado à noção de autoria está o imperativo individualista da autonomia individual. Mas, principalmente, este indivíduo carrega em si a necessidade (mais ou menos consciente) de trazer à luz e afirmar a sua identidade individual, publicamente e para si mesmo. O indivíduo, dentro de nossa cultura, seria um sujeito que acredita, aposta e se engaja na sua capacidade de se autodefinir, num complexo jogo entre, de um lado, uma noção de que cada pessoa teria uma “essência” ou “alma”, um instância interior definida (*inner self*), a partir de onde se poderia aduzir as suas qualidades mais autênticas, especiais e singulares, e, por outro lado, uma noção de que as pessoas se “fazem”, podem construir a si mesmas, a partir de sua ação no mundo e nas suas relações intersubjetivas, dentro do fluxo de suas vidas. O indivíduo, assim concebido, não seria nem pura interioridade, nem pura exterioridade: seria uma confluência, a partir de sua capacidade reflexiva e de sua ação deliberada no mundo, destas duas instâncias. Aqui, é sempre bom sublinhar, estamos tratando de um conceito social e historicamente construído e, de um ponto de vista sociológico, este indivíduo só se sustenta pela sua contraparte social, seu vínculo inexpugnável com os processos sociais mais profundos e englobantes.

Como nos lembra Giddens (2002), o eu, no contexto da modernidade tardia, é um projeto reflexivo pelo qual o indivíduo é responsável. Reiterando esta perspectiva que privilegia a autodeterminação individual frente aos desafios do mundo, *nós somos o que*

*fazemos de nós mesmos*. Os aspectos menos conscientes – as determinações psicológicas – teriam um papel menos importante nesse projeto, ou melhor, subordinado ao objetivo primordial de construir/reconstruir um sentido de identidade coerente e satisfatório. Como vimos, o conjunto das experiências individuais significativas são organizadas em termos de uma trajetória do eu que as espacializa no tempo, tentando dar um sentido consistente, lógico e, em grande medida, refletindo um caráter de desenvolvimento do eu. Assim, por exemplo, em todas as narrativas aqui analisadas, as atrizes aludiram em maior ou menor grau a um sentido de crescimento e aprimoramento pessoais vinculado a seu próprio desenvolvimento como artista, ao longo do tempo: retrospectivamente, a vida é vista como uma evolução e o indivíduo se percebe cada vez mais ciente de si mesmo, ou seja, evoluir leva em conta um aprofundamento do autoconhecimento.

A trajetória é organizada como uma narrativa do eu – suscetível a uma reordenação constante em função do foco de interesse a partir do qual a experiência é refletida. O passado, revisitado (e reinventado) a cada nova recapitulação de si, é pensado também em termos de uma coerência com o futuro, como uma previsão (que, nos termos de Schutz, é uma retrospectiva antecipada, algo como uma lembrança do que será). Além disso, como este indivíduo é o responsável supremo pela sua própria vida e sua própria identidade, a cada momento ele deve se autointerrogar sobre suas ações (levando em conta um cálculo entre risco e oportunidades para a sua autorrealização) e sobre quem ele é – o projeto reflexivo do eu implica um monitoramento reflexivo do eu. Não obstante, a identidade também está sujeita a diversos riscos, inclusive o de se autofalsear. Nesse sentido, o crescimento individual depende de um mergulho reflexivo em torno de “bloqueios” e “tensões” que impediriam o indivíduo de viver autenticamente, a partir de seu “verdadeiro” eu. Como sublinha Giddens, (2002, p. 77), o “tecido moral da autorrealização é a autenticidade”. Não basta se “autoconhecer”, é preciso “se libertar” de um “falso eu”. Descobrir o “eu verdadeiro” tem a ver com um tipo de operação que separaria esse centro autêntico do indivíduo daquilo que “a sociedade nos impõe” ou da influência da multidão. O eu, como um projeto reflexivo de autenticidade, só deve ter como referência a si mesmo: só assim seria possível construir uma linha de desenvolvimento íntegra sobre si. E na construção de uma trajetória individual significativa e coerente, realimenta-se também a crença de que o indivíduo deve ser, em primeiro lugar, leal a si mesmo.

Essa noção de indivíduo – que o define de forma extremamente aut centrada e voltada para a ação no mundo – pode ser entrevista nos relatos de si das atrizes, como destacamos na menção à perspectiva de autoaprimoramento intimamente ligada ao campo das



responsabilidades (e necessidades) individuais para ser no mundo e para compor uma identidade autêntica e coerente para si mesmas. Todavia, como já refletimos anteriormente, a experiência (e a reflexão sobre a mesma) de autoconhecimento (imprescindível para a criação) não se circunscreve a uma dimensão completamente consciente e coerente. Ela também se liga àquelas experiências vagas, intuitivas, não-rationais, imaginárias, que têm um papel vital nas vidas das atrizes como potência criativa e artística e, inclusive, na própria definição (intuitiva) das suas ações no mundo. Há, no âmbito da experiência de criação e de autodesenvolvimento, um exercício de percepção através do “treino” da escuta da “voz interior” (que guia a síntese entre o mundo da fantasia e o mundo da linguagem compartilhada), da intuição (para conseguir acessar uma *visão do todo*, que surge como *flashes* num momento de “*desatenção*”) e do tipo de conhecimento “inconsciente”, descrito por Bateson. O exercício da solidão é associado a este momento de autodescoberta interior, ao se “experimentar” esse sentido fluido – misterioso – da existência.

Ana Kfoury descreve o seu processo criativo como solitário – estado em que ela mesma se coloca e que ela percebe como uma característica sua. Mas, ao contrário de associar esta solidão com uma falta, uma ausência, ela se vê, na sua solidão, em contato com um rico universo particular. Estar só é estar “cheia de si”, onde ela se confronta com “muita coisa para dar conta”, “muito Deus”. A solidão, por outro lado, surge na fala de Clarice Niskier, a partir do texto da peça, como “ausência de si” – um curioso homólogo invertido da noção trazida por Ana Kfoury. Este estado de solidão se refere diretamente a uma experiência interior, um estado de vazio por se ter fracassado na descoberta e realização de si mesmo. No “caminho da alma para si”, algo precioso, constitutivo do “verdadeiro eu”, teria se perdido. Na mesma fala da peça, ela ressalta que a reconquista do eu passaria por um momento de solidão. Ela se refere ao momento de solidão daqueles que buscam romper com a acomodação e reganhar sua identidade. Nesse processo, haveria um momento de ruptura com uma situação de “ausência de si” (quando o indivíduo se submete a situações que sufocariam ou contradiriam o seu “verdadeiro eu”), uma fase em que o indivíduo sozinho se voltaria para a busca de si até reencontrar o seu “caminho”, reconquistar a sua integridade anímica, o sentido de sua alma, preenchido de si por si mesmo.

Elias (1994, p. 108-109) se refere a estas duas experiências em torno da solidão, próprias de sociedades industrializadas, urbanizadas e densamente habitadas, nas quais os indivíduos sentem necessidade de ficar sozinhos. Aqui, trata-se de uma escolha, de um momento de reavaliar e reafirmar a sua própria independência frente às exigências externas que assediam os limites da individualidade. Festeja-se, aqui, a liberdade individual, a

capacidade de agir por responsabilidade própria e decidir por si. Por outro lado, temos a experiência da solidão por seu viés negativo, em que o indivíduo vivenciaria uma série de sentimentos angustiantes, como a sensação de não conseguir expressar o seu eu interior para os outros (invisibilidade social) ou de não viver a própria vida (ausência de si).

Dentro de sua experiência pessoal, Clarice Niskier alude à importância de uma estrutura afetiva estável para gozar a própria solidão, no sentido proposto por Ana Kfoury: mergulhar no seu próprio processo de criação, sendo capaz de “ouvir o coração” e repercuti-lo para o mundo em forma de obra de arte. Assim, para se viver a solidão produtivamente, exercitar esse contato íntimo consigo mesmo, é preciso, paradoxalmente, estar firme e confiantemente ligado ao outro. Não é possível gozar a solidão se sentido sozinho, desamparado. Mas, por outro lado, como a própria Clarice Niskier nos ensina na peça, para reencontrar a sua alma, seria preciso, muitas vezes, passar dolorosamente pela solidão. E reencontrar a alma, numa síntese entre o eu e o cosmos, significa também assumir a sua singularidade no sentido mais autêntico, o que, na nossa sociedade nos permite nos destacar – sair da dimensão de invisibilidade social que um aspecto da solidão nos traz – e garantir, como nos lembra Elias (1994, p. 119), “o respeito, o aplauso e, muitas vezes, o amor”.

Não obstante, como bem sabemos, o credo individualista que nos promete a salvação se tivermos a competência de nos destacar, num processo intenso de autodesenvolvimento, chefiado pelo nosso sentido de autodeterminação e de responsabilidade pelo nosso próprio destino, falha em não nos oferecer uma garantia de que tudo dará certo ao final de todo este esforço de construção de si – conseguiríamos enfim tomar posse de um sentido individual de plenitude? Atualmente, como aponta Elias, os indivíduos se defrontam com uma ampla gama de oportunidades de buscar, sozinhos, a realização de seus anseios pessoais. Entretanto, este caminho para a realização exige muita persistência, capacidade de antecipação e de calcular quais os tipos de oportunidades, entre aquelas que nos surgem, valem a pena dentro de um amplo plano de realização de si, voltado para o futuro. Podemos, por exemplo, atingir objetivos que dão sentido ao esforço pessoal e termos a feliz sensação de realização final. Mas uma infinidade de outros resultados menos alvissareiros podem se consumir nesse esforço de realização. Os sentimentos de insatisfação e de fracasso estão sempre à espreita. E, a grande ironia, é que justamente por termos tanta liberdade de escolha, tantas possibilidades a explorar, as nossas chances de insucesso se avolumam na mesma medida.

Certamente, a partir de um desejo “imperioso” de colocar sobre o palco uma *performance* que expressasse implícita ou explicitamente um ponto de vista particular, emaranhado com a experiência existencial mais ampla e íntimas das atrizes, é possível

entrevier um projeto imbuído de um sentido profundo de realização individual. Mais do que ser o alcance de uma meta, estas experiências englobam uma intrincada e abrangente exploração de um sentido de si: são muitas as necessidades, vontades, inquietações, angústias, ambições, medos, sonhos que envolveram (e têm envolvido) a criação dos monólogos aqui analisados. Estes projetos tiveram como ponto de partida, em considerável medida, um momento de embate das atrizes com os seus próprios caminhos de vida – o que apresentar para o público? O que eu gostaria de dizer? O que eu posso fazer? O que vale a pena ser dito? Todos os tipos de riscos, ao lado de todas as possibilidades de crescimento, descoberta e realização, se dispuseram no horizonte de cada uma no momento em que começaram a dar forma àquilo que se tornaria, num futuro não muito distante, um monólogo, um tipo de peça cheia de potenciais armadilhas. A primeira delas, a relação ambígua entre a atriz e o personagem que apresenta. No monólogo, o ator não desaparece completamente por trás da máscara do personagem, não se torna outro; ele atua “ao lado” daquele personagem que interpreta. O criador se revela através de sua obra e a obra se confunde com o criador. Assim, o que está em jogo é uma concepção arriscada tanto do ponto de vista artístico, como do ponto de vista pessoal – afinal, o monólogo coloca em evidência aspectos íntimos do ator (e também autor, produtor, encenador), que podem ou não ser aceitos, criticados ou elogiados, desprezados ou festejados, mal interpretados ou ganharem dimensões significativas inauditas. É uma forte aposta em si mesmo, é dar a “cara a tapa” e acreditar, no fundo, que tudo dará certo.

O ponto de vista deste trabalho é de que o monólogo seria uma experiência privilegiada em que a autoria do ator estaria mais exposta e sujeita aos riscos intrínsecos desta revelação. A partir de sua criação – o monólogo como objetivação de si – o ator se dispõe a reelaborar expressivamente alguma dimensão preciosa de sua experiência subjetiva, confrontado pelo olhar do outro: do espectador, do crítico, do jornalista, de amigos e pessoas íntimas. A obra, objetivada, posta como uma realidade no mundo, recoloca à reflexão do ator aspectos sobre si de que ele mesmo não tinha consciência ou o inspira a novas elaborações criativas. Ela mesma torna-se fonte de questionamento de sua própria identidade do ator, de sua autenticidade individual e artística, na medida em que a obra passa a ganhar vida própria, a se autonomizar. Ela passa a se tornar mais um dado no “estoque de conhecimentos” do ator para pensar sobre si, atualizando a sua perspectiva sobre si e orientando novas experiências, novas criações.

Este trabalho findo, assim como os monólogos aqui apresentados, abre-se para o mundo e para a apropriação reflexiva de todos aqueles que com ele desejarem travar algum

tipo de experiência. Principalmente, este trabalho se realiza como uma grata contrapartida de um encontro generoso da parte de todos os artistas que se colocaram abertos para as minhas indagações, mesmo sem terem a menor idéia do que este trabalho iria se tornar (e certamente eu mesma só tinha uma leve noção). Assim, como realidade posta no mundo, espero que ele possa ser, das formas mais livres e particulares, mais um elemento para a ampliação e enriquecimento do “estoque de conhecimentos” daqueles que me inspiraram tão vivamente a pensar sobre o fenômeno da criação teatral, a audácia do indivíduo criador e as múltiplas possibilidades que orientam o milagre de transformar vagas intuições privadas em complexos produtos culturais. Que este trabalho também possa ser uma fonte de inspiração (ou uma provocação) e que, com esta interlocução pensada daqui para o futuro, possamos “envelhecer juntos”.

## REFERÊNCIAS

ABU-LUGHOD, Lila; LUTZ, Catherine (Org). *Language and the politics of emotion*. Cambridge: Cambridge University, 1990.

AGENDA CULTURAL DO CONSULADO DA FRANÇA NO RIO DE JANEIRO. *O Animal do tempo no teatro municipal do jockey: rioscope arquivos ano de 2007* Setembro Outubro 2007, Rio de Janeiro, out, 2007. Disponível em: <[http://rioscope.com.br/website/IMG/\\_article\\_PDF/article\\_346.pdf](http://rioscope.com.br/website/IMG/_article_PDF/article_346.pdf)>. Acesso em: 25 out de 2008.

AGENDA CULTURAL DO CONSULADO DA FRANÇA NO RIO DE JANEIRO. *O Animal Do Tempo no SESC. Rioscope - Arquivos Ano de 2007 - Julho / Agosto 2007*, Rio de Janeiro, jul, 2007. Disponível em: <[http://www.rioscope.com.br/website/article.php?id\\_article=291](http://www.rioscope.com.br/website/article.php?id_article=291)>. Acesso em: 25 out de 2008.

ALBUQUERQUE, Fernando de. Uma entrega de corpo e alma. *Revista eletrônica o grito*, jan. 2008. Disponível em <<http://www.revistaogrito.com/page/2008/01/a-alma-imoral/>> Acesso em: 14 mar de 2008.

ALMEIDA, Rachel. Bailarina Inquieta: Alessandra Colasanti faz sucesso com personagem da peça Anticlássico. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 set. 2008. Disponível em <<http://jbonline.terra.com.br/extra/2008/09/12/e120912903.html>> Acesso em: 13 jan de 2009.

ALVES, Caleb Faria. A Agência de Gell na Antropologia da Arte. *Horizontes antropológicos*, Porto Alegre, ano 14, n. 29, p. 315-338, jan./jun. 2008.

ALVES JR, Dirceu. A Alma Imoral: Clarice Niskier sofisticada auto-ajuda de Nilton Bonder em surpreendente espetáculo. *Revista isto é gente*, São Paulo, maio, 2007. Disponível em < [http://www.terra.com.br/istoegente/401/diversao\\_arte/teatro\\_a\\_alma\\_imoral.htm](http://www.terra.com.br/istoegente/401/diversao_arte/teatro_a_alma_imoral.htm)>. Acesso em: 21 out de 2007.

ANDRADE, Fábio de Souza. *Samuel Beckett: o silêncio possível*. Cotia: Atelier Editorial, 2001.

APPEL, Willa ; SCHECHNER, Richard. *By means of performance: intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

\_\_\_\_\_. *Linguagem e vida*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. São Paulo: Perspectiva. Série “Estudos”, 1994.

BABCOCK, B. *A the reversible world: symbolic inversion in art and society*. London: Cornell University, 1978.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel: tratado de antropologia teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

\_\_\_\_\_. ; SAVARE, Nicola. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. Campinas: Hucitec, 1995.

BASILI, Astier. A antibailarina. *Jornal da Paraíba*. João Pessoa, 13 nov. 2008. Disponível em: <<http://teatroclubeparadoxo.wordpress.com/2009/04/02/a-antibailarina/>>. Acesso: 14 mai. 2009.

BATESON, Gregory . A theory of play and fantasy. In: DERS. (Org.): *Cultural, anthropological, semantic and commonsense approaches* (APA Psychiatric Report Nr. 2), 1955.

\_\_\_\_\_. Styles, grâce et information dans la société primitif. In : \_\_\_\_\_. *Vers une écologie de l'esprit*, Paris : Seuil, 1977.

BAUMAN, Zygmunt. *O amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

\_\_\_\_\_. *Modernidade e holocausto*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BAUMGART, Fritz. *Breve história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BECKER, Howard. *Uma teoria da ação coletiva*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

\_\_\_\_\_. *Art worlds*. California: University of California, 1982.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica (1935/36). In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas*, 6.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 165-196. v.1.

BENZAQUEN DE ARAÚJO, R; VIVEIROS DE CASTRO, E. Romeu e Julieta e a origem do estado. In: VELHO, G. (Org.). *Arte e Sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BERNAT, Isaac. *O exercício criativo do ator em monólogos de Tchekov*. 1999. Dissertação (mestrado) - Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

BERNSTEIN, Ana. O nascimento do teatro moderno. In: C.F.P, Nunes et al. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: CCBB, 1994.

BIBLIA ONLINE. *Gênesis*. Texto bíblico.

Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/1>>. Acesso em: 31 jul de 2010.

BORNHEIM, Gerd. *Brecht no Brasil: experiências e influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

\_\_\_\_\_. et al. *Brecht: a estética do teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.

\_\_\_\_\_. *O sentido e a máscara*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BOSI, Alfredo. *Reflexões sobre arte*. São Paulo: Ática, 1991.

BOURDIEU, Pierre. Eléments pour une critique vulgaire des critiques pures. In: \_\_\_\_\_. *La Distinction: critique sociale du jugement*. Paris: Éditions du Minuit, 1979.

\_\_\_\_\_. *Grandes cientistas sociais: Pierre Bourdieu*. São Paulo: Ática, 1994.

\_\_\_\_\_. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia da Letras, 1996 .

\_\_\_\_\_. *A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. São Paulo: Zouk, 2002.

BRAGA, Claudia ; HELIODORA, Bárbara (Org). *Bárbara Heliadora: escritos sobre teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2007.(Coleção de textos 20)

BRECHT, Bertolt. Função social do teatro. In: VELHO, Gilberto (Org). *Sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Vision, 1976.

BROOK, Peter. *O teatro e seu espaço*. Petrópolis: Vozes, 1970.

\_\_\_\_\_. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais 1946-1987*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

\_\_\_\_\_. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BURNIER, Luis. *A arte do ator da técnica à representação: elaboração, codificação e sistematização das técnicas corpóreas e vocais de representação para o ator*. Campinas: Unicamp, 2001.

CAMPBELL, Collin. *The romantic ethics and the spirit of consumism*. Massachusetts: Blackell, 1995.

\_\_\_\_\_. A orientalização do Ocidente: reflexões sobre uma nova teodicéia para um novo milênio. *Religião e sociedade*, Rio de Janeiro, v. 18, n.1, 1997.

CARLSON, Marvin. *Teorias do teatro: estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Unesp, 1997.

CARVALHO, Ana Maria Bulhões. As vanguardas teatrais do século XX. In: NUÑES PATE, Carlinda Fragale et AL. *O teatro através da história*. Rio de Janeiro: CCBB, 1994. 2v.

CARVALHO, Andréa . Arts of Brazil: Clarice Niskier, Life in that totality is endless. *Revista eletrônica Scene4*, set. 2006. Disponível em < <http://www.scene4.com/archivesqv6/sep-2006/html/carvalho-portsep06.html> > Acesso em: 12 nov de 2008.

CASTRO, Rita. *Ser em cena flor ao vento: etnografia de olhares híbridos*. 2005. Tese (Doutorado em Antropologia) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CASTRO ROCHA, João Cezar de (org.). *Teoria da ficção: indagações à obra de Wolfgang Iser*. Rio de Janeiro: UERJ, 1999.

CHAUÍ, Marilena. *Experiência do pensamento: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty*. São Paulo: Martins Fontes, 2002

CHARLTON, Noel G. *Understanding Gregory Bateson: mind, beauty and the sacred earth*. Albany: The State University of New York, 2008.

CHARBONNIER, C. *Arte, linguagem, etnologia : entrevistas com Claude Lévi-Strauss*. Campinas : Papyrus, 1989.

CÍCERO, João A conquista de uma ambiguidade. *Revista Bacante*, 02 out. 2007. Disponível em: < <http://www.bacante.com.br/critica/anticlassico-uma-desconferencia-e-o-enigma-vazio-2/>> Acesso em: 26 mai de 2008.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

\_\_\_\_\_ ; MARCUS, George (Ed.). *Writing culture: the poetics and politics of ethnography*. Berkeley: University of California, 1986.

CRAPANZANO, Vincent. Horizontes imaginativos e o aquém e além. *Revista de Antropologia*, v. 48, n. 1, São Paulo, 2005. p. 363-384.

\_\_\_\_\_. *A cena: lançando sombra sobre o real*. *Mana*, v.11, n.2, out, 2005, p.357-383.

COELHO, Maria Cláudia Pereira. *Teatro e contracultura: um estudo de antropologia social*. 1989. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1999.

\_\_\_\_\_. *A experiência da fama: individualismo e comunicação de massa*. Rio de Janeiro: FGV, 1999.

COELHO, Jonas Gonçalves. Bergson: intuição e método intuitivo. *Trans/Form/Ação*, São Paulo, n. 21/22, p. 151-164, 1998/1999.

COHEN, R. *Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção*. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Coleção estudos)

\_\_\_\_\_. *A performance como linguagem: criação de um tempo-espço de experimentação*. São Paulo: Perspectiva, 1989. (Debates 219).

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. 3.ed. São Paulo: Loyola, 1996.



CORALIS, Patricia Baptista. *Trago a vida aqui na voz: um estudo de caso sobre idolatria, mitificação e consumo de biografias*. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

DERRIDA, Jacques. *El pensamiento de Antonin Artaud*. Buenos Aires: Calden, 1975.

\_\_\_\_\_. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

DIDEROT, Denis. *Paradoxo sobre o comediante*, 54, 2006.

DIP, Nerina Raquel. *Espetáculo solo, fragmentação da noção de grupo e a contemporaneidade*. 2005. 137 f. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Santa Catarina, 2005.

DOMINGUES, José Maurício. Reflexividade, Individualismo e Modernidade. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. São Paulo, v.17, n. 49, p. 55-70, 2002

DORT, Bernard. *O teatro e sua realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1977.(Debates 127).

DUARTE, Alessandra ; FONSECA, Rodrigo. Pesquisa do GLOBO revela os hábitos dos espectadores de teatro da cidade. *O Globo*. Rio de Janeiro, 22 abr. 2007, Segundo Caderno . Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2007/04/20/295446819.asp>>. Acesso em: 28 nov de 2008.

DUARTE, Luiz Fernando Dias. Três ensaios sobre pessoa e modernidade. Rio de Janeiro, *Boletim do Museu Nacional*, n. 41, 1983.

\_\_\_\_\_. O império dos sentidos: sensibilidade, sensualidade e sexualidade na cultura ocidental moderna. In: HEILBORN, Maria (Org.). *Sexualidade: o olhar das ciências sociais*. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_; CARVALHO, E. N. Religião e psicanálise no Brasil contemporâneo: novas e velhas Weltanschauungen. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v.48, n.2, 2005.

DUMONT, Louis. *Essais sur l'individualisme: une perspective anthropologique sur l'ideologie moderne*. Paris: Seuil, 1983

\_\_\_\_\_. *O individualismo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

\_\_\_\_\_. *Homo hierarquicus: o sistema de casta e suas implicações*. São Paulo: Edusp, 1997

DURKHEIM, Émile. *As formar elementares da vida religiosa*. Rio de Janeiro: Martins Editora, 2003 .

\_\_\_\_\_; MAUSS, Marcel. *Algumas formas primitivas de classificação*. Rio de Janeiro: Ática, 2002. (Grandes cientistas sociais).

DUVIGNAUD, Jean. *Sociología del teatro: ensayo sobre las sombras colectiva*. México: Fondo de Cultura Económica., 1965.

- DUVIGNAUD, Jean . *Sociologia do comediante*. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.
- EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro: Zahar , 1993.
- ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. v.2. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A sociedade dos indivíduos*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Mozart: sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- FERNADES, Nacy; VARGAS, Maria Thereza. *Uma atriz: Cacilda Becker*. São Paulo: Perspectiva. 1995. (Coleção Estudos, 86).
- FERNADES, Silvia. *Memória e invenção: Gerald Thomas em cena*. São Paulo: Perspectiva, 1996.
- FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. São Paulo: Fapesp, 2001.
- FHERNANDES, Ana. Programa dica cultural sobre a peça a alma imoral em Curitiba. *JornaleTV*, Curitiba, 7 dez. 2007. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=outsrQ66Og0>> Acesso em: 17 mar de 2008.
- FILHO, Evaristo de Moraes (Org.). *Georg Simmel: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.
- FISCHER, Lionel. O poder vital da transgressão. *Tribuna da imprensa*. Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://www.almaimoral.com/>> Acesso em: 14 abr de 2008.
- \_\_\_\_\_. Divertida e ensandecida viagem. *Tribuna da imprensa*. Rio de Janeiro, 18 set de 2007. Disponível em: <<http://teatroclubeparadoxo.files.wordpress.com/2007/09/anriclassico-critica-lionel-fischer.jpg>> Acesso em: 16 ago de 2008.
- FLORO, Paulo. *O Anti-contemporâneo*. 24 nov. 2008. Disponível em: <<http://www.revistaogrito.com/page/blog/2008/11/24/o-enigma-vazio/>> . Acesso em 12 mar de 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Dits et Ecrits II*. Paris: Gallimard, 1994, p.7-828.
- FRISBY, David. *Simmel and Since: essays on Georg Simmel's Social Theroy*. London: Routledge, 1992.
- GADAMER, Hans-Georg. *The relevance of the beautiful and other essays*. Cambridge: Cambridge University, 1998.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GELL, Alfred. The Technology of Enchantment and the Enchantment of Technology. In: COOTE; SHELDON (Ed.). *Anthropology, art and esthetics*. Oxford: Clarendon, 1992.

\_\_\_\_\_. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon, 1998.

GHIVELDER, Débora. Uma entrega de corpo e alma. *Revista veja rio*. Rio de Janeiro, Editora Abril, 8 nov. 2006, p. 24. Disponível em: <<http://www.almaimoral.com/>> Acesso em: 24 mai de 2007.

GIDDENS, Anthony. *As conseqüências da modernidade*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1991.

\_\_\_\_\_. *As transformações da intimidade*. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1993.

\_\_\_\_\_. *Modernidade e identidade*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva. Col. Debates 206, 2008.

\_\_\_\_\_; BARBOSA, Ana Mae. *O pós-modernismo*. São Paulo: Perspectiva. Col. Stylus 12, 2005.

GOMBRICH, Ernest. *História da arte*. Rio de Janeiro: LCT, 1999.

\_\_\_\_\_. *Meditações sobre um cavaleiro de pau ou as raízes da forma artística*. In: *Meditações sobre um Cavaleiro de Pau*. São Paulo: EDUSP, 1999. p. 1-11.

GONÇALVES, José Reginaldo. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, v.1, n. 2, 1988.

GOFFMAN, Erving. *Frame analysis: an essay on the organization of experience*. Nova York: Harper Colophon Books, 1974.

\_\_\_\_\_. *A representação do eu na vida cotidiana*. Petrópolis: Vozes, 1982.

GOLDMAN, Márcio. A construção ritual da pessoa: a possessão no Candomblé. In: *Religião e Sociedade*. Rio de Janeiro: Campus, 1985, p. 22-54.

GROTOWSKI, Jerzy. *Discurso de encerramento seminário da escola de Skara (Suécia)*. 1966 (mimeo).

\_\_\_\_\_. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.

\_\_\_\_\_. *O performer*. Art-Press. Paris, 1987 (conferência).

\_\_\_\_\_. The drama review. v. 43, n.2, 1999. Tradução de Andrea Copeliovitch.

GUINSBURG, Jaco. *Stanislavski e o teatro de arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva 2001.

GUINSBURG, Jaco; FERNANDES, S. *Um encenador de si mesmo: gerald Thomas*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

\_\_\_\_\_; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariângela Alves. *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. A Teoria do Efeito Estético de Wolfgang Iser. In: LIMA, Luis Costa (Org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: F. Alves, 1983. p. 417-441.v.2.

HEELAS, Paul. Emotion Talk across cultures. In: HARRÉ, Rom. *The social constructions of emotions*. Oxford: Basil Blackwell, 1986.

HEINICH, Nathalie. *A sociologia da arte*. Bauru, SP: Edusc, 2008.

HELIODORA, Barbara. Boa reflexão de Clarice sobre seu judaísmo budista. *O Globo*. Rio de Janeiro, 27 jul. 2006, Segundo Caderno, p.2. Disponível em: <<http://www.almaimoral.com/>> Acesso em: 11 fev. 2008.

\_\_\_\_\_. Entrevista. *Revista aplauso*. Rio de Janeiro, n. 89, nov. 2007.

\_\_\_\_\_. Diversão e respeito à inteligência. *O Globo*. Rio de Janeiro, 01 out. 2008, Segundo Caderno, p. 3. Disponível em: <http://teatroclubeparadoxo.wordpress.com/2009/03/01/%e2%80%9cdiversao-e-respeito-a-inteligencia%e2%80%9d/>. Acesso em: 05 dez de 2008.

ISER, Wolfgang. *O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1996.

JAUSS, Hans Robert. O prazer estético e as experiências fundamentais da poiesis, asthesis e katharsis. In: LIMA, Luís Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 63 – 83.

\_\_\_\_\_. A estética da recepção: colocações gerais. In: LIMA, Luís Costa (Org.). *A literatura e o leitor: textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979. p. 43 – 63.

\_\_\_\_\_. *A história da literatura como provocação à teoria literária*. Tradução de Sérgio Tellaroli. São Paulo: Ática, 1994.

JALLAGEAS, Francine. *Alessandra, resenha epistolar*, 2 out. 2007. Disponível em : <<http://teatroclubeparadoxo.wordpress.com/2009/02/25/alessandra-resenha-epistolar/>>. Acesso em: 14 mar de 2008.

\_\_\_\_\_. Bate-papo com Alessandra Colasanti. *Revista Bacante*, 07 out. 2008. Disponível em: < <http://www.bacante.com.br/bate-papo/alessandra-colasanti/>>. Acesso em: 14 mar de 2008.

JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Petrópolis: Vozes, 1999.

KFOURI, Ana Maria Barcellos. *Espaços de comunicação: estudo das relações entre dramaturgia, espacialidade e recepção teatral em algumas experiências da cena brasileira*

contemporânea. 2006. Dissertação (Mestrado em Teatro) - Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

\_\_\_\_\_. Palavra de diretora. *Revista aplauso*, Rio de Janeiro, n. 87, set. 2007.

KLINGER, Diana. *Escritas de si, escritas do outro*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2007, 187p.

LEÃO, Andrea Borges. Como fazer uma Sociologia da Singularidade? Autoria e campo literário. *Estudos de sociologia*, Araraquara, SP, v. 14, n. 27, p. 301-316, 2009.

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

LEVINE, Donald N. (ed.) *On individuality and social forms*. Chicago: Chicago University, 1987.

LÉVI-STRAUSS. *Regarder, écouter, Lire*. Paris: Plon. 1993.

\_\_\_\_\_. Le dédoublement de la représentation dans les arts de l'Asie et de l'Amérique. In: \_\_\_\_\_ . *Anthropologie structurale*. Paris: Plon, 1958.

LEVY, Pierre. *O que é o virtual?* São Paulo: editora 34, 1996.

\_\_\_\_\_. *A inteligência coletiva: por uma antropologia do ciberespaço*. São Paulo: LOYOLA. 1998.

LUCAS, Maria Elizabeth (Org.). Antropologia e performance. *Revista horizontes antropológicos*. Porto Alegre, n. 24, jul./dez, 2005.

LUIZ, Macksen. *O teatro carioca nos anos 90*. Coimbra, Portugal, n. 3, set. 1998.

\_\_\_\_\_. Delicado e sensível monólogo conduzido por Clarice Niskier. *Jornal do Brasil*, 3 ago. 2006, Caderno B, p.A7. Disponível em: <<http://www.almaimoral.com/>> Acesso em: 28 out. 2007.

LUTZ, Catherine. *Unnatural emotions: everyday sentiments on a micronesian atoll and their challenge to western theory*. Chicago: University of Chicago, 1988.

LYOTARD, Jean-François. *O pós-moderno*. Rio de Janeiro: J. Olimpo, 1986.

MACHADO, Rosi Marques. *Através da máscara: uma abordagem sociológica do discurso do ator sobre sua identidade e formação profissionais*. 2005. Tese (Doutorado) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. Entre o ser e o não-ser: o processo de construção da idéia de ator (profissional) à luz de Georg Simmel. *Sociedade e estado*, Brasília, v. 23, n. 3, p. 721-758, set./dez. 2008

MAGALDI, Sábado. *Iniciação ao teatro*. 2.ed .São Paulo: Ática, 1985.

MAGALDI, Sábado. *Depois do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva, 2003.( Coleção estudos, 192).

- MAGGIO, Sergio. Estilhaços de discurso. *Correio braziliense*. Brasília, 09 set. 2008. Disponível em: <<http://teatroclubeparadoxo.wordpress.com/2009/02/25/estilhacos-de-discursos/>>. Acesso em: 18 jul. 2009.
- MANGABEIRA, Clark. *Bem-aventurados os que viram*. 2008. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008.
- MANNHEIM, Karl. *Sociologia da cultura*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Estudos 32).
- MARCUS, George & MYERS, Fred. *The traffic in culture: refiguring art and anthropology*. Berkeley: University of California Press, 1995.
- MARCUS, George . O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de antropologia*, 2004, v. 47, n.1.
- MARTINI, Oneide Alves. *Merleau-ponty: corpo e linguagem a fala como modalidade de expressão*. 2006. Dissertação (Mestrado) - Universidade São Judas Tadeu, São Paulo, 2006.
- MATTA, Roberto da. *Carnavais malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1979.
- \_\_\_\_\_. Individualismo e liminaridade. *Revista MANA*, Rio de Janeiro, 2000.
- MAUSS, Marcel. *A expressão obrigatória dos sentimentos*. In.: FIGUEIRA, S. (Org.). *Psicanálise e ciências sociais*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1980.
- \_\_\_\_\_. As técnicas corporais. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e antropologia*, São Paulo: EDUSP, 1974 (1934).
- \_\_\_\_\_. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do “eu”. In: \_\_\_\_\_. *Sociologia e antropologia*. v.1. São Paulo: EDUSP, 1974. (1934).
- MELLÃO, Gabriela. Os melhores espetáculos na seleção da Bravo! *Revista Bravo*. São Paulo, mar. 2008, p. 88. Disponível em: <<http://www.almaimoral.com/>> Acesso em: 24 out de 2008.
- MILLER, Daniel. Artefacts and the Meaning of Things. *Companion encyclopedia of anthropology*. London: Routledge, 1994. p. 396-419.
- MIRANDA, André. Estrela da temporada. *O Globo*. Rio de Janeiro, 13 mar. 2007, Segundo Caderno. Disponível em: <<http://www.almaimoral.com/>> Acesso em: 09 abr. 2008.
- MIZRAHI, Mylene. *Figurino funk: uma etnografia sobre roupa, corpo e dança em uma festa carioca*. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.
- MORAES, Alexander Evaristo Araújo de. *Entre precisão e a espontaneidade: Grotowski e os princípios pragmáticos no trabalho do Ator*. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) - Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

MORAES, Drica. Depoimento sobre o seu primeiro monólogo intitulado A ordem do mundo. *Revista Aplauso*, Rio de Janeiro, n.95, maio, 2008.

MORAES FILHO, E. de (Org.). *Georg Simmel: sociologia*. São Paulo: Ática, 1983.

MORENO, J.L. *The autobiography of J. L. Moreno, M.D. (Abridged)*. J. L. Moreno, Moreno Archives, Harvard University, 1985

MORPHY, Howard. The anthropology of art. In: INGOLD, Tim Ingold (Ed.). *Companion encyclopedia of anthropology*. London: Routledge, 1994. p. 648-685.

MOURA, Cristiane. *Solidão anárquica: vocabulário de atitude do Teatro Essencial*. 1997. Dissertação (mestrado de espetáculo) - Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1997.

MUNN, Nancy. The Transformation of Subjects into Objects in Walbiri and Pitjantjara Myth, In: BERNDT, R. *Australian aboriginal anthropology*. Nedlands: University of Western Australia Press, 1971, p. 141-63

NASCIMENTO, Luiza. Indo à forra. *Revista eletrônica almanaquevirtual*. 25 set. 2007. Disponível em: <http://almanaquevirtual.uol.com.br/ler.php?id=10282&tipo=11&cot=1>; <http://teatroclubeparadoxo.wordpress.com/2007/09/27/13/>. Acesso em: 15 mai de 2008.

\_\_\_\_\_. Os clichês favoritos da bailarina de vermelho. *Revista bravo*. São Paulo: Editora Abril, 11 dez. 2008, p.22-23. Disponível em: <http://abailarinadevermelho.blogspot.com/2008/11/dicionrio-autobiografico-da-bailarina-de.html> Acesso em: 03 fev de 2009.

NICOLACI-DA-COSTA, Ana Maria. Revoluções Tecnológicas e Transformações Subjetivas. *Psicologia: teoria e pesquisa*. Brasília, maio./ago, 2002, v. 18 n. 2, p. 193-202.

NOVAES, Sylvia Caiuby. Lévi-Strauss: razão e sensibilidade. *Revista de antropologia*, São Paulo, v..42, n.1-2, 1999.

NOVARINA, Valère. *Carta aos atores e para louis de Funès*. Tradução de Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005. (Coleção Dramaturgias).

\_\_\_\_\_. *Discurso aos animais o Animal do tempo e a inquietude*. Tradução de Ângela Leite Lopes. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. (Coleção dramaturgias)

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca, 2001.

OSTROWER, Fayga. *Criatividade e processos de criação*. Rio de Janeiro: Editora Vozes., 1977.

\_\_\_\_\_. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1985.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. (Coleção debates 99).

- PAVIS, Patrice. *Theatre at the crossroads of culture*. New York : Routledge, c1992.
- \_\_\_\_\_. *Languages of the stage: essays in the semiology of the theatre*. New York: Performing arts journal publications, 1993.
- \_\_\_\_\_. *The intercultural performance reader*. New York: Routledge, 1996.
- \_\_\_\_\_. *Dicionário de teatro*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- \_\_\_\_\_. *A análise do espetáculo*. São Paulo: Perspectiva. 2003.
- PEIRANO, Marisa. *A favor da etnografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- PEIXOTO, Fernando. *Um teatro fora do eixo*. São Paulo: Hucitec, 1993.
- PRADO, Décio. *O teatro brasileiro moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PROGRAMA “COMUNIDADE NA TV”. Transmitido pela Rede CNT. 3 dez. 2006. Disponível em < <http://www.youtube.com/watch?v=HVjfzb541r4&NR=>> Acesso em: 21 out. 2008.
- RAPPORT, Nigel and OVERING, Joanna. *Social and cultural anthropology: the key concepts*. New York: Routledge, 2000.
- REVISTA OFF. Edições de setembro de 2006 a janeiro de 2008. Edições a partir de julho de 2008 disponíveis em: < [http://www.guiaoff.com.br/site/index.php?option=com\\_content&view=article&id=21&Itemid=8>](http://www.guiaoff.com.br/site/index.php?option=com_content&view=article&id=21&Itemid=8>). Acesso em: 23 nov de 2007.
- RICHARDS, Thomas. *At work with Grotowski on physical actions*. London: Routledge, 2001.
- ROSALDO, Michelle. Toward an Anthropology of Self and Feeling. In R. Shweder e R. LeVine (org). *Culture theory: essays on Mind, Self, and Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- ROSENFELD, Anatol. *Teatro moderno*. 2.ed. São Paulo: Perspectiva, 1973.
- RODRIGUES, José. *O corpo na história*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1999.
- ROUBINE, Jean-Jacques. *A arte do ator*. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.
- \_\_\_\_\_. *A linguagem da encenação teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Introdução às grandes teorias de teatro*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- RUBY, Jay. *A crack in the mirror: reflexive perspectives in anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1983.



RYNGAERT, Jean-Pierre. *Introdução à análise de teatro*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *O enigma vazio: impasses da arte e da crítica*. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

SCHECHNER, Richard. *Between theater and anthropology*. Philadelphia: The University of Pennsylvania Press, 1985.

\_\_\_\_\_. *Performance theory*. New York and London: Routledge, 1988.

\_\_\_\_\_. Ritual and performance. In: \_\_\_\_\_. *Companion encyclopedia of anthropology*. Edited by Tim Ingold. New York: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. *The future of ritual: writings on culture and performance*. London: Routledge Publisher, 1993.

SENNETT, Richard. *O declínio do homem público*. São Paulo: Cia. das Letras, 1988.

\_\_\_\_\_. *A corrosão do caráter*: Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Record, 1999.

SIBILIA, Paula. *O homem pós-orgânico: corpo, subjetividade e tecnologias digitais*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

SINOPSE DOS ESPETÁCULOS DA REVISTA APLAUSO. A alma imoral. Rio de Janeiro, no. 76, 2006, ano VII. Disponível em:  
<[http://www.aplauso.art.br/home/revistaaplauso/revista\\_atual.php?id=76](http://www.aplauso.art.br/home/revistaaplauso/revista_atual.php?id=76)> Acesso em: 21 jan 2008.

SILVA, Ana Amélia Brasileiro Medeiros. *Quando se segue uma borboleta: estudantes de teatro, expectativas, sonhos e dilemas em torno da profissão de ator*. 2003. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2003.

SILVA, Regina Coeli Machado. Um rosto para vestir, um corpo para usar. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre ano 14, n. 29, jan./jun, p. 151-188, 2008.

SILVEIRA, Fernando A. *Corpo sonhados-vividos: a questão do corpo em Foucault e Merleau-Ponty*. 2005. Tese (Doutorado em Psicologia) - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Ribeirão Preto, Universidade de São Paulo, 2005.

SCHUTZ, A. Bases da fenomenologia. In: WAGNER, H. (Org). (1979) *Fenomenologia e relações sociais: textos escolhidos de Alfred Schutz*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Arte, dor e Cátharsis ou variações sobre a arte de pintar o grito. *Alea*. v. 5, n. 1, jan./jun., 2003. p. 29 - 46.

SIMMEL, Georg. *Subjective Culture*. In: \_\_\_\_\_. *On individuality and social forms: selected writings*. Chicago: The University of Chicago, 1971.

SIMMEL, Georg. *On individuality and social forms*. Chicago, University of Chicago Press, 1971.

\_\_\_\_\_. *El individuo y la libertad: ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península, 1986.

\_\_\_\_\_. *A metrópole e a vida mental*. In: \_\_\_\_\_. *O fenômeno urbano*. Rio: Zahar, 1987.

\_\_\_\_\_. *Filosofia do amor*. São Paulo: Martins Fontes. 1993.

\_\_\_\_\_. On the salvation of the soul. In: \_\_\_\_\_. *Essays on religion*. New Haven: Yale University Press, 1997. 244p.

SOARES, Luis Eduardo. *O rigor da indisciplina: ensaios de antropologia interpretativa*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, ISER. 1994.

SOUZA, Jessé; ÖELZE, Berthold (Org.). *Simmel e a modernidade*. 2.ed. Brasília: UnB, 2005.

STANISLAVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. 4.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

TAUSSIG, Michael. *Xamanismo, colonialismo e o homem selvagem*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

\_\_\_\_\_. *Mimesis and Alterity: a particular history of the senses*. London: Routledge. 1993. p. 1-18.

TEIXEIRA, Sandra. Clarice Niskier e a arte de tecer sensações. *Revista Gávea*. Rio de Janeiro, p. 44-47. Disponível em: <<http://www.almaimoral.com/>> Acesso em: 28 mai de 2009.

TROTTA, Rosyane. *Paradoxo do teatro de grupo*. 1995. Dissertação (Mestrado) - Centro de Letras e Artes, Universidade do Rio de Janeiro, 1995.

TURNER, Victor. *The forest of symbols*. London: Cornell University Press, 1967

\_\_\_\_\_. *The ritual process: structure and Anti-Structure*. Ithaca: Cornell University Press, 1969.

\_\_\_\_\_. Variations on the Theme of Liminality. In: MOORE, Sally F.; MYERGOFF, Barbara G. (Org.). *Secular ritual*. Assen und Amsterdam, 1971.

\_\_\_\_\_. *Dramas, fields and metaphors*. London: Cornell University Press, 1974.

TURNER, Victor . *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York: PAJ publications, 1982.

\_\_\_\_\_. *The anthropology of performance*. New York: PAJ Publications, 1987.

VANDENBERGHE, Frédéric. *As sociologias de Georg Simmel*. Belém: EDUFPA, 2005.

VELHO, Gilberto. *Desvio e divergência: uma crítica da patologia social*. Rio de Janeiro: Zahar, 1974.

\_\_\_\_\_. *Vanguarda e desvio*. In: \_\_\_\_\_. (Org.). *Arte e sociedade: ensaios de sociologia da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

\_\_\_\_\_. *Memória, Identidade e Projeto*. *Revista tempo brasileiro*, n. 95, p. 35 - 43, 1988.

\_\_\_\_\_. *Subjetividade e sociedade: uma experiência de geração*. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

\_\_\_\_\_. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. 4.ed. Rio Janeiro: Zahar, 1997.

\_\_\_\_\_. *Nobres e anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia*. Rio de Janeiro: FGV, 1998.

\_\_\_\_\_. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. 2.ed. Rio Janeiro: Zahar, 1999.

\_\_\_\_\_. *Autoria e criação artística*. In: \_\_\_\_\_. *Artifícios & Artefactos*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

VELHO, Otávio. *A orientalização do ocidente: comentários a um texto de Colin Campbell*. *Religião e Sociedade*, 18/1, Rio de Janeiro, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Exchanging perspectives: the transformation of objects into subjects in amerindian ontologies*. *Common Knowledge*, p. 463-484, 2004.

WAIZBORT, Leopoldo. *As aventuras de Georg Simmel*. São Paulo: Editora 34, 2000.

WARNKE, Martin. *O artista da corte: os antecedentes dos artistas modernos*. São Paulo: Edusp, 2001.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. 5.ed. São Paulo: Pioneira, 1987.

\_\_\_\_\_. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Brasília: UNB, 2004.

WEINER et alli. *Aesthetics is a cross-cultural category*. In: INGBOLD, Tim (ed). *Key debates in anthropology*. New York: Routledge, 1996. p. 251-293.

WERNECK, M. H. V. *A mundialização no cotidiano: imagens e vozes em dois monólogos brasileiros*. *Revista Semear*, Rio de Janeiro, v. 6, p. 171-186, 2002.

\_\_\_\_\_. *Monólogos brasileiros: poéticas da primeira pessoa e espacialidades*. In: CONGRESSO DA ABRACE, 6, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2006. (texto publicado nos anais).

WOLFF, Kurt.H. *The sociology of Georg Simmel*. New York: Free Press, 1964.