

MEMÓRIA, VIVÊNCIA E EXPERIÊNCIA DO *INOMINÁVEL*MEMORY, LIVIGNESS AND EXPERIENCE IN THE CREATION OF *INOMINÁVEL***Jordana Mascarenhas¹**

Jmascarenhas656@gmail.com

Universidade de Brasília – UnB

Alice Stefânia Curi²

alicestefania@gmail.com

Universidade de Brasília - UnB

Resumo:

O artigo aborda a criação de *Inominável*, obra cênica gestada e apresentada em espaços não convencionais para o teatro, e que propõe uma experiência de fruição singularizada: uma única espectadora/espectador para cada cena, atuada por uma atriz/ator. Cada um desses encontros únicos cria um ambiente de intimidade e um tom confessional com potencial para redimensionar as dramaturgias das cenas, pensadas como “programas”, passíveis de contaminação e transformação no encontro com o público. O processo de criação das doze ações performativas que compõem a obra perpassou o campo de singularidades das doze atrizes/atores, por meio de vivências que mobilizaram seus afetos e mitologias pessoais. Trabalhou-se inicialmente a partir de três ideias-motrizas: memória, vivência e experiência. Estas foram sendo, nos fluxos dos processos de criação e reflexão, relacionadas respectivamente aos campos mítico, poético e ético das atrizes/atores, e ainda articuladas às dimensões de temporalidade, espacialidade e dos encontros.

Palavras-chave: memória, vivência, experiência, ética, encontro

Abstract:

The article deals with the creation of *Inominável*, a performance created and presented in unconventional sites, which proposes a unique experience of fruition: a single 'spectator' for each scene, performed by one actor. Each of these unique encounters creates a confessional and intimate atmosphere with the potential to reshape the dramaturgies of the scenes. Those dramaturgies are thought as performance 'programs', that is, susceptible of transformation in the encounter with the audience. The process of creation of the twelve scenes that compose the work went through the field of singularities of the twelve actors, through experiences that accessed their personal affects

¹ Graduada em Letras e Artes Cênicas pela Universidade de Brasília (UnB) e Mestranda em Processos Compositivos para a Cena pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB), atualmente compõe o Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo e é Fundadora da Companhia Dois Tempos de teatro (2008).

² Realizou pós-doutorado em Artes da Cena na Unicamp, doutorado em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia – UFBA, mestrado em Artes na UnB. Professora Associada do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas e do Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília – UnB, onde coordena, junto à Professora Rita de Almeida Castro, o grupo de pesquisa Poéticas do Corpo e o coletivo Teatro do Instante, respondendo ainda pela linha de pesquisa Dramaturgias do corpo cênico.

and mythologies. Initially, we worked with three ideas: memory, livingness and experience. These were, in the flows of the processes of creation and reflection, related respectively to the mythical, poetic and ethical fields of the actors, and still articulated to the dimensions of temporality, spatiality and encounters.

Keywords: memory, livingness, experience, ethic, encounter

A conexão atenta consigo mesmo, com o outro e com o meio, transforma o que seria uma sucessão linear de eventos em ações-reações.

Eleonora Fabião

Esse texto debruça-se sobre a criação da obra cênica *Inominável*, realizada pela Companhia Dois Tempos³, idealizada e dirigida por Jordana Mascarenhas e Similião Aurélio. Tanto no processo de criação quanto na pesquisa teórica que o acompanhou, trabalhamos a partir de três ideias-motrizas: memória, vivência e experiência, que foram sendo, nos fluxos dos processos de criação e reflexão, relacionadas respectivamente aos campos mítico, poético e ético das atrizes⁴. Essas ideias-motrizas se comportam de modo não estanque, friccionando-se, interagindo e redimensionando-se no processo criativo das atrizes dentro do processo de recepção do público, em cada um dos três campos mencionados de cada sujeito.

O experimento teve sua primeira versão em novembro do ano de 2015, sendo posteriormente selecionado para compor a programação do 18º Festival Internacional de Teatro Cena Contemporânea, em Brasília (DF), 2017 e convidado para Mostra de Teatro do Fundão, no Riacho Fundo (DF), em 2018. A pesquisa que resultou nesse texto se apoiou na observação participante de Jordana Mascarenhas como atriz e criadora do projeto, na interlocução crítica e teórica de Alice Stefânia Curi enquanto orientadora da pesquisa e em entrevistas feitas a algumas das atrizes e espectadoras que fizeram parte do processo.

Neste texto buscamos refletir sobre caminhos desse processo criativo, dialogando com alguns autores sobre os procedimentos de composição da atriz a partir de sua subjetividade. Essa

³ Companhia de teatro localizada em Brasília – DF, fundada em 2008.

⁴ Optamos nesta pesquisa por substituir os termos “ator” e “espectador” por “atriz” e “espectadora” como sujeito determinado de qualquer gênero a fim de trazer à marcação gramatical feminina um aspecto de neutralidade, assim como acontece na marcação gramatical quando o gênero é masculino, na Língua Portuguesa. Esta substituição traz o substantivo no feminino para referir-se ao todo por questões de representatividade, uma vez que se trata de duas autoras mulheres.

criação atravessou cada atriz envolvida em seu campo de afetos, suas mitologias pessoais e por meio da valorização de suas referências, perpassando os campos de memória, vivência e experiência mobilizados no tempo, no espaço e no encontro. Tripés concebidos em agenciamentos, ideias que se misturam entre si, no sentido daquilo que conjuntamente se acessa.

Memória	Mítica	Tempo
Vivência	Poética	Espaço
Experiência	Ética	Encontro

O processo de criação de *Inominável* iniciou com a composição de inventários pessoais que se caracterizaram pela reunião do que compõe um campo mítico da atriz em seus aspectos pessoal e transpessoal. Esse inventário foi constituído tanto por lembranças individuais e localizadas como também por um fluxo imaginário e derivações da própria história e memórias da atriz, acessados e desencadeados no conjunto de vivências que aconteceram durante seis imersões, de três dias cada uma, em uma chácara no Distrito Federal. Virginia Kastrup⁵ relaciona a noção de inventário com a de invenção, e ambas ao campo da memória e à noção de tempo, convocando a etimologia da palavra latina *inveniere*, ligada a encontrar relíquias ou restos arqueológicos

A invenção implica uma duração, um trabalho com restos [...]. A invenção implica o tempo. Ela não se faz contra a memória, mas com a memória, como indica a raiz comum a “invenção” e “inventário”. Ela não é corte, mas composição e recomposição incessante. (2007, p. 27)

A estrutura do trabalho conta com doze atrizes, em doze cenas, e é pautada pela ideia de encontro: uma espectadora para cada atriz. Como a noção de espectadora é ligada etimologicamente à ideia de contemplação e observação passiva, assumiremos o termo interlocutora, que remete a uma relação dialógica, a uma conversa, ao nos referirmos a quem usualmente denominamos espectadora. No contexto desse experimento, as dramaturgias, embora estruturadas, são sempre imprevisíveis e *irrepetíveis*, irremediavelmente contaminadas pela conjuntura única de cada encontro entre cada atriz e cada um de suas interlocutoras.

⁵ Doutora em Psicologia Clínica e Professora titular na Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.



Figura 1 – Espetáculo Inominável realizado pela Companhia Dois Tempos. Brasília – DF, 2017.
Fonte: Acervo pessoal. Fotógrafo: Rômulo Juracy. Artista: João Quinto



Figura 2 – Espetáculo Inominável realizado pela Companhia Dois Tempos. Brasília – DF, 2016.
Fonte: Acervo pessoal. Fotógrafo: Diego Bresani. Artista: Jordana Mascarenhas

O compartilhamento confessional desses campos míticos, memórias e afetos, desencadeou deslocamentos nos sujeitos envolvidos. Para a atriz, o descolamento se relaciona ao processo de ser levado fisicamente a um lugar distante de seu cotidiano, onde vive situações que o deslocam também em âmbito subjetivo e afetivo. As vivências na chácara fomentaram espaços-tempo de presentificações, abertura sensorial, desautomatização, sensibilização levando, assim, a outras criações, distintas das habituais.

O público também vivencia deslocamentos. Primeiramente por que é levado a um espaço não convencional e não cotidiano, onde se instaura outro tempo desde o traslado. Para chegar até o local do experimento era necessária uma viagem de van que durava cerca de uma hora. Dentro da van já se instaurava outro ritmo, um tempo não cotidiano. Depois, o deslocamento se dá por entrarem em contato com um espaço de natureza, com o céu estrelado, lua, enfim, um ambiente onde o acesso ao campo mítico é favorecido. A cada encontro individualizado com uma atriz, cada interlocutora se torna não somente uma construtora de sentidos na projeção de sua subjetividade sobre aquilo que recebe, mas também, efetivamente, de dramaturgias, inclusive textuais, nos diálogos tecidos.

Atrizes e espectadoras se encontram em território fronteiro na relação um para um, em um experimento entre o teatral e performativo, de ação assistida ou mesmo co(n)vivida, de encontro quase equânime, na qual o público assiste a atriz e o atriz assiste ao público, dentro de um livre campo imaginário de criação de dramaturgias, no qual se abre espaço para que a interlocutora crie junto com a atriz uma cena única que não se repetirá: um encontro.

Assim, assistir e agir estão na mesma posição de protagonismo, diferenciando-se apenas por fatores externos ao momento do encontro propriamente. Durante o experimento as atrizes convidam a uma espécie de “improvisação programada”. Partiu-se do conceito de programa trazido por Eleonora Fabião⁶, que aborda o termo como

Um tipo de ação metodicamente calculada, conceitualmente polida, que em geral exige uma extrema tenacidade para ser levada à cabo e que se aproxima do

⁶ Possui Doutorado em Estudos da Performance pela New York University (2006). Performer, teórica da performance e professora associada da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

improvisacional exclusivamente na medida em que não será previamente ensaiada (2008, p. 4).

Pois embora as cenas tenham sido testadas, dentro do processo de experimentação entre as atrizes, no momento em que cada atriz também era interlocutora na cena de outra atriz, o diálogo final tecido com cada espectadora era sempre imprevisível, impossível de ser ensaiado.

Neste caso, a atriz lança-se ao jogo e à criação de dramaturgias juntamente com cada interlocutora, porém partindo de uma estrutura programada anteriormente. Uma espécie de pré-dramaturgia, pré-condição de ação cênica como diz Eleonora Fabião (2010, p. 322). Essa pré-dramaturgia, em contato com a dramaturgia desenvolvida junto ao encontro com a interlocutora em cena, resultará na criação de uma terceira dramaturgia, um entre-lugar que constitui e singulariza cada realização do experimento.



Figura 3 – Espetáculo Inominável realizado pela Companhia Dois Tempos. Brasília – DF, 2017.
Fonte: Acervo pessoal. Fotógrafo: Rômulo Juracy. Artista: Matheus Dias

No processo entendeu-se a memória como um fluxo imaginário, mas que emerge das próprias histórias da atriz e da interlocutora, como ressonâncias dos sujeitos. Ambas trazem consigo suas próprias mitologias pessoais, cotidianas e culturais e esse campo mítico é acessado através de um espaço de vivências. A noção de vivência é pensada aqui como um *constructo* poético, a produção de um espaço-tempo capaz de ser provocador, disparador, fomentador de experiências

as atrizes - no âmbito das criações - e às interlocutoras e atrizes - no âmbito do encontro, no experimento. A experiência, por sua vez, é compreendida como algo passível de acontecer ao corpo em “estado ético”, ou seja, um corpo espontâneo, poroso, disponível aos afetos e aumentado em sua potência de ser e agir. Um corpo em estado ético pode ser atravessado de experiência, um corpo que não está poroso e não se abre para a vivência proposta, se afeta menos e tem menor grau de experiência tanto na criação como na fruição. Assim, remetendo a Jorge Larrosa Bondía⁷ (2011) e dialogando com Espinoza⁸ (2014), considera-se a experiência como algo que se passa ao corpo ético, aquele que se coloca aberto às vivências e àquilo que nelas pode vir à tona.

Entendemos que o processo de criação se deu como um grande exercício de cuidado com o outro, que acreditamos proporcionar o exercício daquilo que é um dos maiores desafios na construção do trabalho de atrizes: abrir-se à escuta e à percepção. No processo imersivo de criação criou-se um estado de cumplicidade por estarem todos imersos e juntos em situações nas quais os rituais estão atrelados às tarefas cotidianas que são todas realizadas de forma conjunta, em grupo: cozinhar, fazer o fogo, os momentos de diversão e descontração, cuidar da limpeza e organização do espaço, da construção do cenário uns dos outros. Tudo se torna gatilho, estímulos que abrem a uma percepção que chamamos de sensibilidade fina, uma escuta não somente para a cena, mas também para a convivência. Um estado contínuo de atenção e percepção do outro, do espaço e do tempo.

Nós vamos trabalhando no processo e querendo conhecer as outras pessoas no dia a dia, quero saber quem são as pessoas que estão ao nosso lado. E são visões sobre tudo: sobre o universo, sobre a vida. As pessoas ficam mais pulsantes aqui. Tem mais vida. É muito ritualístico, tudo faz parte de um pequeno ritual. Os rituais para comer, para controlar o tempo, para organizar tudo. Aqui eu estou tentando sempre alcançar o outro.⁹

⁷ Pós-doutorado no Instituto de Educação da Universidade de Londres e no Centro Michel Foucault da Sorbonne, em Paris. Professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona.

⁸ Filósofo holandês do século XVII.

⁹ Depoimento pessoal do ator Pedro Mazzepas no dia 09 de julho de 2016.



Figura 1 – Espetáculo Inominável realizado pela Companhia Dois Tempos. Brasília – DF, 2016.

Fonte: Acervo pessoal. Fotografia: Ana Carolina Matias. Artistas: Breno Sousa, Gregório Benevides, Emanuel Lavor, Elisa Carneiro, Pedro Mazzepas e Helena Miranda.

Desta forma, adentramos em um território de afetos, de experiência, de criação de uma consciência de composição e acesso de mitologias pessoais. Percorremos um campo imaginário de criação de dramaturgias, ampliando estados de consciência, presença e acionando fricções entre realidade e ficção, potentes ao processo criativo em curso.

O que nós vivenciamos aqui não tem como não ir para a cena. É um processo muito intuitivo de construção. Eu não fiz um trabalho de pesquisa para construir o personagem. Tudo foi aparecendo, eu fui escolhendo e foi se concretizando. Até o que eu escolho falar em cena, foi aparecendo na hora, no contato com o público e depois foi se concretizando. Eu, por exemplo, tenho um trabalho com a comicidade, com o palhaço, e mesmo não querendo levar o personagem e a cena para esse lado, ela aparece, porque isso faz parte de mim como pessoa. As minhas referências e o meu repertório de experiência da vida inteira estão em mim e, em um processo como esse, uma hora ou outra ela sai.¹⁰

¹⁰ Depoimento pessoal da atriz Elisa Carneiro no dia 16 de julho de 2016.

O processo de criação, segundo Fayga Ostrower¹¹ (1987, p. 10) ocorre no âmbito da intuição e esses processos, à medida que vão ganhando forma, podem ser expressos. A respeito do que afirma Ostrower, pode-se entender que a criação parte de um deixar-se provocar, deixar-se afetar, de uma percepção instintiva e um pressentimento de verdade, que a partir do contato com a experiência da atriz, leva ao processo de composição. Assim, as atrizes chegaram à criação de figuras quando ainda não existiam cenas. Surgiram: o passado, o homem que nunca dormiu, o astronauta, a placenta, o coiole, o silêncio, a cabocla, a chave, o fauno, o anjo cego, a borboleta e as cadeiras. A pulsão de criação veio de uma performance do eu na vida cotidiana, cada figura era, de algum modo, uma projeção poética da própria atriz em situação de cena.

Tomamos por base o conceito de afeto desenvolvido por Espinosa, que problematiza a dualidade corpo e mente tão presente e predominante em distintos períodos da filosofia ocidental. O filósofo acreditava haver apenas uma substância: Deus, ou a Natureza, que seria ao mesmo tempo extensão e pensamento, ou seja, corpo e alma. Segundo Adriana Monteiro¹², Espinosa aborda corpo e mente - ou alma - como uma totalidade afetiva. Para o filósofo, ambos agem juntos como uma multiplicidade que compõe um todo.

Com isso, através da noção de *conatus*, Espinosa identifica essência e potência de existir, agir e pensar; definindo também a potência do modo como um certo poder de afetar e ser afetado. Enquanto a essência permanece a mesma, a potência varia negativa ou positivamente, pois é modulada pelas afecções das quais sofre o corpo no encontro com outros corpos e pela consciência destas afecções na mente, ou seja, pelas ideias que produz. O afeto seria então, simultaneamente, afecção e ideia desta afecção. (MONTEIRO, 2010, p. 143).

A definição de *conatus*, para Espinosa, caracteriza-se pela junção entre o afeto e a ação. Articulando os conceitos espinosistas ao campo da cena, Renato Ferracini¹³ abraça a definição de Hardt que traduz *conatus* como sendo “um esforço, o que nos dá uma noção de produção, experimentação, empenho de execução, comprometimento de práticas.” (2013, p. 119).

[O *conatus*] por outro lado, é a essência do ser na medida que em que o ser é produtivo; é o motor que anima o ser como o mundo. Nesse sentido, *conatus*, é a

¹¹ Desenhista, pintora, ilustradora, gravadora, teórica da arte e professora.

¹² Doutoranda em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH/USP).

¹³ Prof. Dr. Instituto de Artes no Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena – UNICAMP. Ator-pesquisador do Lume.

continuação, em Spinoza, do legado do naturalismo da renascença: o ser é espontaneidade, pura atividade. Por outro lado, entretanto, o *conatus* é também a instância do princípio ontológico de poder, dado que é uma sensibilidade; é movido não apenas pelas ações, mas também pelas paixões da mente e do corpo. É essa rica síntese da espontaneidade e da afetividade que marca a continuidade entre o princípio ontológico do poder e o *conatus*. (2013, p. 119)

A partir destas questões compreendemos que a potência da experiência dá-se no corpo ético. Ético porque é ativo, espontâneo, porque é presente, um corpo conectivo. Somente o corpo conectivo e poroso é passível de experiência.

No processo criativo investigado foram forjados - no sentido de construídos - espaços vivenciais. Essas vivências foram poetizadas para que tanto a atriz quanto a interlocutora pudessem experimentar atravessamentos estéticos no momento da cena-encontro e no processo de criação por parte das atrizes. Tentou-se acessar desde estados e vibrações não cotidianos, até vivências comuns ao cotidiano desestabilizadas por imprevistos forjados. O próprio deslocar-se para a imersão e a estadia em imersão por alguns dias constituiu-se como espaço de vivência, potencializador de experiência ao corpo ético: poroso, atento, ativo e criativo.

A vivência para Ferracini caracteriza-se pela possibilidade de se criar experiências intensivas, a ponto de que elas possam ser recriadas posteriormente, assim, “a questão não é criar um trabalho, mas vivenciá-lo, experienciá-lo.” (2013, p. 122)

Gerar vivências está mais para deixar-se afetar do que agir; [...] Preparar-se é parar, ouvir, deixar-se impregnar pelo espaço. Deixar-se penetrar pelo outro e pelo mundo. Ser afetado por você mesmo. Experienciar é gerar vivências nas micropercepções de espaço-tempo e nas microrelações com o outro. (2013, p. 123).

Buscou-se retirar a atriz e a interlocutora do que Ferracini chama, o território do dócil corpo cotidiano. Inspirados pela provocação de Ferracini, tratamos de buscar uma arte do “corpo-subjétil”, que se caracterizaria pelo “movimento em fluxo espiralado de diferenciação da ação física” (2013, p. 116). Ainda segundo o autor, “esse corpo subjétil produz essas ‘ações físicas’ que nada mais são que territórios complexos e precisos (sempre em desterritorialização), cujo fluxo de produção se entende por - concomitantemente – gerar e afetar o próprio território que produz.” (2013, p. 116), para isso, “ele precisa de preparação e da busca dessa síntese que o *conatus* de Spinoza propõe: deixar-se afetar e afetar: composição.” (2013, p. 120).



Figura 5 – Espetáculo Inominável realizado pela Companhia Dois Tempos. Brasília – DF, 2018.
Fonte: Acervo pessoal. Fotógrafa: Nathália Azoubel. Artista: Jordana Mascarenhas



Figura 6 – Espetáculo Inominável realizado pela Companhia Dois Tempos. Brasília – DF, 2018.
Fonte: Acervo pessoal. Fotógrafo: Humberto Araújo. Artista: Leonardo Rodrigues.

Outra referência artística e conceitual que orientou e inspirou aspectos dos processos de criação e reflexão nesta pesquisa foi a já mencionada pesquisadora Eleonora Fabião. Para ela,

O corpo cênico está cuidadosamente atento a si, ao outro, ao meio; é o corpo da sensorialidade aberta e conectiva. A atenção permite que o macro e o micro, grandezas que geralmente escapam na lida cotidiana, possam ser adentradas e exploradas. Essa operação psicofísica, ética e poética desconstrói hábitos. Atentar para a pressão e o peso das roupas que se veste, para o outro lado, para as sombras e reflexos, para o gosto da língua e o cheiro do ar [...]. A atenção é uma forma de conexão sensorial e perceptiva, uma via de expansão psicofísica sem dispersão, uma forma de conhecimento. (2010, p. 322).

Conectividade, sensorialidade aflorada, regime atencional ativado para diferentes escalas e percepções são necessários não apenas ao corpo cênico. É desejável que a interlocutora também esteja em estado ético, aberto à experiência cênica, para que atravessamentos aconteçam. Observamos que os deslocamentos físicos e afetivos propostos no experimento, somados à dimensão confessional da cena, colaboram com um “desarmar-se” por parte da interlocutora. A atriz Elisa Carneiro, uma das atrizes do processo, fala sobre a experiência com o público. Para ela:

A cena perde o brilho se a pessoa chega completamente fechada ou analítica. Às vezes as pessoas se abrem tanto para nós, que parecem esquecer que nós somos pessoas também. Que daqui a pouco a gente vai tirar aquela roupa, aquela maquiagem, vai fumar um cigarro, sentar e conversar. Cada pessoa é um universo enorme. E que lugar é esse que o público se sente tão à vontade a ponto de esquecer todo o julgamento, os tabus, falar sobre tudo e se abrir tanto para um personagem? Isso é bonito demais. Nós só conseguimos isso a partir de uma estrutura semelhante a essa. Em cena só tem você e a pessoa, não tem mais ninguém e ela sabe que não tem mais ninguém. É uma estrutura protegida. É algo muito especial que só acontece naquele momento, naquele espaço. O ator precisa dar conta, naquele momento, de lidar com o universo daquela pessoa. Até quando a experiência é ruim, ela é especial, porque ela é única. Isso é teatro. Teatro é relação. Teatro é público.¹⁴

A experiência faz parte da condição humana e, através dela, é possível acessar a dimensão estética, sensível, do processo criativo. Como já mencionado, Larrosa (2011) aborda a ideia de experiência não como acúmulo, mas como atravessamento, algo que se passa ao sujeito, mobilizando-o do ponto de vista dos afetos. Dialogando com esta ideia, Ferracini diz:

O tempo do afeto e também do afetar-se. A experiência, portanto, não produz ação mecânica automatizada, mas vivências que escapam ao mundo cotidiano da opinião e das doxas. A experiência dobra o fluxo da vida comum e, com o afeto, produz um nódulo, um aglomerado, um desvio potente de vida que mantém a potência da vida como um todo. (2013, p. 124).

¹⁴ Depoimento da atriz Elisa Carneiro no dia 16 de julho de 2016.

Segundo Renato Cohen¹⁵, a busca de outras ambientações cênicas, a quebra da quarta parede ou a inserção da interlocutora dentro da cena em uma relação mítica, imaginária e concreta, rompendo a separação estática palco-plateia, leva a obra a uma exacerbação das potências da teatralização (1998, p. 103). O autor completa:

A fisicalização da cena (bosque, túnel, banheiro), a busca de sinalização concreta e não simbólica (no sentido peirceano), quase que numa teatralização “hipernaturalista”, muitas vezes amplifica por situações reais, de risco, fora do contexto de “representação”, colocam espectador e o próprio atuante, numa confrontação mítica, ritualística com a obra, descartando a mera observação estética e a segurança do distanciamento. Nessa reterritorialização, o teatro do *environment*, juntapondo “pedaços de realidade” com metáforas sógnicas, persegue outras transposições (numa luta com paradoxo da representação) e propõe outras aproximações no limiar arte/vida. (1998, p. 103).

A estrutura do espetáculo-experimento leva a interlocutora a um processo de quase contracena com atrizes. As cenas são estruturadas a partir do contato com o outro. Para Jean-Paul Sartre¹⁶ “o outro é, por princípio, aquele que me olha.” (1997, p. 315). Na relação com o outro - espectadora não passiva - atriz e interlocutora saem de si para encontrar uma a outra, porque uma não é a outra, mas se identifica, enxerga a si mesma na outra, numa relação existencial.

As atrizes, enquanto corpos éticos produziram camadas de sentidos a partir de seus mitos e de sua abertura aos afetos, processo que resultou em composições singulares friccionadas na relação com o espaço, o tempo e a interlocutora. O interlocutor Felipe Rezende fala sobre sua experiência:

Acredito que essa estrutura um para um exige muito, de ambos os lados; ao coletivo primeiro porquê o ator deve trabalhar com o imprevisto, já que, de certa forma, é ele quem conduz a dialética. O espectador também, por que não conhece as bases sobre as quais se dará a narrativa. É um delicioso jogo de saber coordenar a fala e a corporalidade diante do nulo, e quando dá certo é precioso. O espectador ganha patente de ator, pois passa da posição simples de um voyeur passivo à uma potência participativa. Em termos de estética é democrático, e em termos de política é mais ainda. Em um prisma mais profundo, isso é ainda potente, por que questiona a potência do simulacro do espetáculo e o seu regime de verdade. Nesse contexto, o espectador pode criar tanto quanto o ator, e, mais ou menos, prejudicar o enredo sobre o qual o último preparou-se. Me faz lembrar por exemplo, do fato de uma das

¹⁵ Ator, diretor, performer, teórico e pesquisador.

¹⁶ Filósofo Francês representante do Existencialismo.

personagens, haver me perguntado se eu não sentia medo. Esse é o espaço no qual o ator perde o domínio da cena e transfere a inventividade, um próprio ethos, para o espectador.¹⁷

Para a construção das figuras as atrizes foram provocadas a responder perguntas referentes a seu campo mítico. Perguntas pessoais como: do que você tem medo? O que te dá tanta confiança? O nome de cinco pessoas com as quais você precisa resolver alguma questão. Como você pensa o grupo? As perguntas foram elaboradas especialmente para cada atriz de acordo com era observado durante a imersão. As perguntas eram feitas para serem respondidas no papel ou pensadas. Ninguém saberia as respostas, nem mesmo ele.

Após responder às perguntas-provocações, adentrou-se na recriação de histórias já vivenciadas anteriormente pelas atrizes, até que essas histórias engendrassem figuras. Em uma outra vivência realizada entre as próprias atrizes, o grupo foi dividido em dois grupos de seis: foi o primeiro contato com a relação um para um, quando um grupo assistiu o outro.



Figura 2 – Espetáculo Inominável realizado pela Companhia Dois Tempos. Brasília – DF, 2018.

¹⁷ Depoimento do espectador Felipe Rezende em agosto de 2016.

Fonte: Acervo pessoal. Fotógrafo: Humberto Araújo. Artista: Kim Leão

A provocação foi de que o processo fosse pessoal, um mergulho da atriz nela mesma. Um processo pessoal, porém, conectivo. Trabalhamos com a perspectiva de serem sonhos de um personagem que nunca dormiu, ou de um jogo de tarô, no qual o público pudesse ter vivências reais com as cartas. As ideias dessa dramaturgia surgiram a partir da conexão entre o universo das cenas levantadas e dos materiais que surgiam a partir das vivências.



Figura 8 – Espetáculo Inominável realizado pela Companhia Dois Tempos. Brasília – DF, 2015.
Fonte: Acervo pessoal. Fotógrafa: Nathália Azoubel. Artistas do espetáculo em processo criativo.

Ferracini traz as noções de vivência e experiência como muito próximas. Dialogando com as perspectivas do autor, assumimos aqui uma diferenciação entre esses dois campos. A experiência seria o atravessamento em si, que pode acontecer em um contexto de vivência ou em um contexto cotidiano ou em qualquer outro contexto desde que o corpo esteja ético. A vivência, por sua vez, se caracterizaria como uma situação construída para ser disparadora de experiência. Ou seja, estaria

ligada efetivamente ao domínio do poético no sentido de que ela construiria uma construção, quando falamos em processo de criação. O artista pensa uma vivência que pode ser potencialmente provocadora de um campo de experiência, cria toda a configuração possível para que ocorra a experiência desde que o corpo esteja ético. No caso do processo aqui discutido, essa vivência também foi proporcionada a interlocutora, que quando aberto a ela, vivia uma experiência a partir da vivência proposta.

A composição das figuras se calcou em processos de autoficcionalização das atrizes em experiências de criação e recriação de suas próprias referências no campo de vivências, construído a partir dos afetos. Assim, a vivência também se relacionou ao campo da memória, ao mítico.

A memória é duração. [...] virtualiza um passado em um presente que sempre passa. No entanto, o passado virtual não se traduz por arquivos acumulados em formas de lembranças concretas, mas precipita-se em uma duração virtualizada que se incorpora independentemente de nossa vontade e gera uma espécie de memória ontológica ou ainda uma memória de duração corpórea. (FERRACINI, 2013, p. 121).

Tanto a mitologia pessoal quanto a universal foram acessadas pelo público e pelas atrizes. A interlocutora também era colocada em situação, pois, assim como a atriz, assumia uma posição de fala e de troca. Segundo Eleonora Fabião a memória, a imaginação e a atualidade são entrelaçamentos que o corpo cênico investiga. Para a autora, o corpo investiga “ininterruptamente referências mnemônicas, imaginárias e perspectivas” (2010, p. 323).

O que o corpo cênico explora, para além da dicotomia ingênua que contrapõe ficção e realidade, é a indissociabilidade entre essas três forças. Como o corpo cênico experimenta, imaginar implica memória, rememorar implica imaginação e ambos os movimentos se realizam na atualidade fenomenológica do fato cênico. Além disso, ator é criatura capaz de realizar insólitas operações psicofísicas como, por exemplo, transformar memória em atualidade, imaginação em atualidade, memória em imaginação, imaginação em memória, atualidade em imaginação, atualidade em memória. É sua alta vibratibilidade e sua fluidez que permitem essas operações psicofísicas. É sua inteligência psicofísica que abre dimensões para além da dicotomia ficção x realidade (2010, p. 323).

Na experiência cênica descrita neste texto, o fluxo imaginário agenciou lembranças, acionou vestígios e traços da própria história de cada atriz, associada aos universos míticos das vivências. Do mesmo modo, a ativação do campo de memória também provocou o imaginário, e esses agenciamentos entre memória, imaginação e ficcionalização se atualizaram e se contaminaram nos âmbitos de criação, atuação e recepção.

Referências

COHEN, Renato, **Work in Progress na Cena Contemporânea**, São Paulo: Perspectiva, 1998.

FABIÃO, Eleonora. Corpo Cênico, Estado Cênico. **Revista Contrapontos**, v.10, n.3, p. 321 – 326, set/dez 2010.

FABIÃO, Eleonora. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. **Sala Preta**, v.8, p. 1- 19, 2008.

FERRACINI, Renato, **Ensaio de Atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**. Uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

LARROSA, Jorge. Experiência e Alteridade em Educação. **Revista Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v. 19, n.2, p. 04-27, junho./dez.2011.

MONTEIRO, Adriana Belmonte. Nietzsche e Espinosa: fundamentos para uma terapêutica dos afetos. **Cadernos Espinosanos XXIV**. p. 141-165, 2010.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação**. Petrópolis, Vozes, 1987.

SARTRE, Jean-Paul. **O Ser e o Nada**. 12ª ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. 2ª Ed. Belo Horizonte: Autentica, 2014.

Artigo submetido em 10/09/2020, e aceito em 01/05/2021.