

Universidade Estadual de Campinas – Unicamp
Faculdade de Educação
Dissertação de Mestrado

*Fragmentos cênicos,
Sensações indomáveis.*

Autor: Samuel Antonio Zanesco

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Rodrigues Amorim

Dissertação de Mestrado
apresentada à Comissão de Pós graduação da
Faculdade de Educação da Universidade
Estadual de Campinas, como parte dos
requisitos para obtenção do título Mestre em
Educação, na área de concentração do
Departamento de Educação, Conhecimento,
Linguagem e Arte – DELART.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
DA FACULDADE DE EDUCAÇÃO/UNICAMP
ROSEMARY PASSOS – CRB-8ª/5751

Z162e Zanesco, Samuel Antonio, 1970-
Fragmentos cênicos, sensações indomáveis / Samuel
Antonio Zanesco. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Antonio Carlos Rodrigues Amorim.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de
Campinas, Faculdade de Educação.

1. Teatro. 2. Imagem. 3. Sentido e sensações. I. Amorim,
Antonio Carlos Rodrigues. II. Universidade Estadual de
Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

12-081/BFE

Informações para a Biblioteca Digital

Título em inglês Fragments scenic, untamed feelings

Palavras-chave em inglês:

Theatre

Image

Sense and sensation

Área de concentração: Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

Titulação: Mestre em Educação

Banca examinadora:

Antonio Carlos Rodrigues de Amorim (Orientador)

Aldo Victorio Filho

Alik Wunder

Data da defesa: 27/02/2012

Programa de pós-graduação: Educação

e-mail: sazanesco@ig.com.br

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Título: Fragmentos cênicos, sensações indomáveis

Autor: Samuel Antonio Zanesco

Orientador: Prof. Dr. Antonio Carlos Rodrigues de Amorim

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação de Mestrado defendida por Samuel Antonio Zanesco e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 27/02/2012



Prof. Dr. Antonio Carlos Rodrigues de Amorim
Orientador

COMISSÃO JULGADORA:



Campinas, 2012

Eu tenho uma espécie de dever, de dever de sonhar
De sonhar sempre,
pois sendo mais que um espectador de mim mesmo
Eu tenho que ter o melhor espetáculo que posso.
E assim me construo a ouro e sedas,
em salas supostas, invento palco, cenário para viver o
meu sonho entre luzes brandas
E músicas invisíveis

Livro do Desassossego – Fernando Pessoa

Fragmentos cênicos, sensações indomáveis.

Palavras-chave: teatro– imagem – sensação - intensidade.

Resumo

Essa dissertação, corpo-texto-imagem, é uma escrita potencializada pela força das imagens, que foge da interpretação para ser sentida. Visita cenas capturadas da peça teatral *O Livro de Jó*, encenada pela primeira vez no hospital Umberto Primo na capital paulista no início de 1995. Essas imagens, carregadas de significados e possibilidades, reverberam o contínuo movimento cênico a que se destinam e o desejo latente de se tornarem teatro pela força e pelo fluxo de sua intensidade.

São imagens carregadas de dramaticidade e violência que também se aproximam da obra não menos perturbadora e pulsante do pintor irlandês Francis Bacon.

Entre imagens do teatro e imagens do pintor, há uma corredeira de sensações que nos carrega, entre outros, aos franceses Artaud e Deleuze.

Key Words: theater- image - sensation - intensity.

Abstract

This dissertation, body-text-image, is a writing which is potentiated by the strength of the images, that runs away from its performing for being felt. It visits scenes caught by the play “*The Book of Job*”, staged for the first time at Umberto Primo Hospital São Paulo city in the early of 1995. These images, full of meanings and possibilities, reverberate around the continuous scenic movement for which they are intended, and the strong desire of becoming theater by the force and by the flow of its intensity. They are images loaded with drama and violence that also approaching the work, not least disruptive and pulsing to the Irish painter Francis Bacon. Between the images of the theater and images of the painter, there is a strong linking of sensations that lead us, among others, to the French Artaud and Deleuze.

Gratidão

Ao meu Orientador, o Prof. Dr. Antonio Carlos Rodrigues de Amorim, pela afetividade, pela consideração, pela sabedoria, pelos bons conselhos. Um ser humano ímpar, solícito, presente, que preza e permite a ousadia do pensamento.

A todos, todos, todos do Grupo Humor Aquoso, pela receptividade e ajuda e respeito e colaboração e amizade. O Humor Aquoso é sinônimo de bons encontros e efetivas amizades.

Ao amigo Gustavo Torrezan, pelas ideias, pela gentileza, pelas sugestões e auxílio técnico em várias apresentações ao longo do curso.

Celinha, Manô e Sonia pela confiança, dicas, leitura desse trabalho e apoio incondicional nessa jornada.

Tatiana Silveria de Lima, amiga-atriz, pela participação na vida e nesse projeto.

Ana Carolina Ng, amiga em todas as alegrias e também em todas as tempestades.

Às grandes paixões, desejadas ou não, responsáveis pelas indômitas sensações.

Prólogo	01
Um	
Primeira conversa. Primeira Pessoa. Singular.	03
Dois	
Segunda conversa. Segunda Pessoa. Plural	24
Mistérios Dolorosos	26
Mistérios Gloriosos	33
Mistérios Gozosos	50
Três	
Terceira conversa. Estilhaços	65
Intervalo inconclusivo.....	98
Bibliografia	108
Crédito das imagens e Trilha Sonora	111
Derradeiro Fragmento.....	112

Prólogo

(...)

Sonhamos então, nostálgicos, com um universo em que o homem, em vez de agir com tanta fúria sobre a aparência visível, se dedicasse a desfazer-se dessa aparência, não somente recusando qualquer ação sobre ela, mas desnudando-se o bastante para descobrir esse lugar secreto, dentro de nós mesmos, a partir do qual seria possível uma aventura humana de todo diferente.

(GENET, 2000, p.11)

Palavras de ordem estão aí postas. Sucesso. Felicidade. Equilíbrio. Superação. Estabilização. Estética. Palavras de ordem estão aí e já estão grudadas. Mas há em nós um cantinho tido como sombrio, que pouco se visita e que sempre procuramos evitar porque não está arrolado e verificado nos procedimentos das palavras de ordem.

A necessidade uniformizada da felicidade, do otimismo, do bom humor, da beleza plástica, do controle das emoções por vezes esteriliza e pasteuriza nossa sensibilidade. Padrões, moldes, mordaza.

O despreparo humano para dor, luto, separação, frustração, medo, perda, solidão e a negação desses sentimentos, esbarram constantemente em núcleos familiares, nos espaços educacionais, na vida de cada um. Seguem discussões refratárias. E os desdobramentos dessas sensações contidas no humano que somos, engrossam compêndios patológicos, enchem consultórios médicos e tem sido domados e aliviados pela tarja preta. E esperam que essas nossas fragilidades sejam comportadas. Que tenhamos uma dor comportada, um luto comportado, uma frustração comportada, uma perda comportada...

Esse trabalho quis encontrar uma frestinha e vazar lentamente. Vertiginosamente percorrer esse nosso lado (tão dentro e tão próximo e tão presente e tão pulsante e tão vermelho) tingido em cores neutras, sugerindo discrição, postura, quietude.

Aceitando um pouquinho que somos todo sentimento, porque não fugir daquelas palavras de ordem e visitar outros caminhos de vida, em outra dança, em outras cores, em outros aromas, outras músicas, outros versos, com novos verbos e gratuitas senhas para as passagens secretas? Podemos em algum momento parar de fugir de nós mesmos. Cabe essa trégua. E além do entulho diário que cobre a carcaça, há um corpo intenso e potente que vibra, movimenta e irradia sensação. Não há garantias nem redes de proteção. Há desejo e sedução.

Aqui, apresento um corpo-texto-imagem sem órgãos: pulsante, colérico, vibrátil. Um convite para entrar, sem censura, sem cortes, sem retaliações, sem pudores, sem constrangimentos. A chave-ousadia em mãos.

um



FOLHA DE SÃO PAULO
segunda-feira, 25 de setembro de 1995

TEATRO 'O Livro de Jó' lidera indicações ao prêmio Shell, apresentado no Memorial por Denise Froga e Marisa O'Neil

Melhores peças de 95 têm premiação

De Redação

Segunda-feira, 25 de setembro de 1995

Uma noite no Memorial da América Latina, haverá festa de entrega do prêmio Shell aos melhores trabalhos do Rio de Janeiro de 1995. O prêmio tem como objetivo reconhecer o melhor trabalho indicado para as categorias de melhor peça, melhor ator, atriz, cenografia, iluminação, figurino e direção de palco.

As peças indicadas são: 'O Livro de Jó', de Assaí Azeiteiro, dirigido por Antônio Torres; 'O Livro de Jeremias', de Assaí Azeiteiro, dirigido por Antônio Torres; 'O Livro de Ezequiel', de Assaí Azeiteiro, dirigido por Antônio Torres; 'O Livro de Daniel', de Assaí Azeiteiro, dirigido por Antônio Torres; 'O Livro de Habacuque', de Assaí Azeiteiro, dirigido por Antônio Torres; 'O Livro de Sofonias', de Assaí Azeiteiro, dirigido por Antônio Torres; 'O Livro de Naum', de Assaí Azeiteiro, dirigido por Antônio Torres; 'O Livro de Habacuque', de Assaí Azeiteiro, dirigido por Antônio Torres; 'O Livro de Sofonias', de Assaí Azeiteiro, dirigido por Antônio Torres; 'O Livro de Naum', de Assaí Azeiteiro, dirigido por Antônio Torres.

- ### Indicados aos principais prêmios Shell em 95
- Melhor Ator**
- Assaí Azeiteiro ('O Livro de Jó')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Jeremias')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Ezequiel')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Daniel')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Habacuque')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Sofonias')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Naum')
- Melhor Atriz**
- Assaí Azeiteiro ('O Livro de Jó')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Jeremias')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Ezequiel')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Daniel')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Habacuque')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Sofonias')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Naum')
- Melhor Direção**
- Assaí Azeiteiro ('O Livro de Jó')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Jeremias')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Ezequiel')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Daniel')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Habacuque')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Sofonias')
 - Assaí Azeiteiro ('O Livro de Naum')

Primeira conversa.

Primeira Pessoa.

Singular.

As ideias que quero discutir aqui não representam teorias ou métodos. O que chama a atenção nestes estudos, nesta pesquisa, se queremos ser mais acadêmicos, são os diferentes modos pelos quais a arte se expressa pela sensação.

No caso, trago à discussão imagens de uma montagem teatral distinta no cenário da dramaturgia brasileira, intitulada *O Livro de Jó*, do grupo paulistano Teatro da Vertigem no ano de 1995.

O destino desta conversa é compor, sem a pretensão de interpretar ou narrar, um ensaio imantado pelas imagens da montagem cênica de 1995, como parte de uma trilogia encenada por um grupo teatral paulistano, considerada um divisor de águas na dramaturgia brasileira. Produção barata, com valor comercial insignificante, mas que se transformou em um dos espetáculos mais importantes do final do século passado.

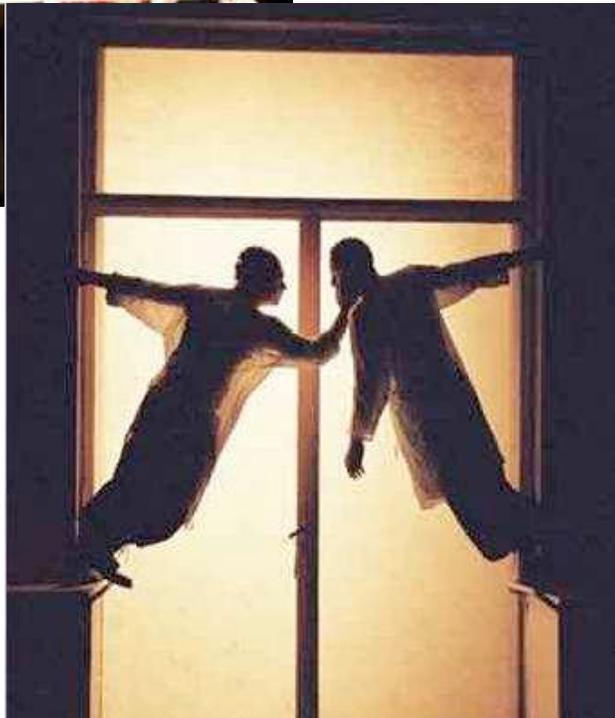
O grupo responsável pela ousada iniciativa é o polêmico Teatro da Vertigem, que se utilizando de um espaço nada convencional, um hospital desativado numa região nobre da cidade de São de Paulo, edificou ali um trabalho dramaturgicamente de proporções e irradiações gigantescas. A primeira montagem, *Paraíso Perdido*, ocorreu sob pesada censura e forte polêmica, dentro da Igreja Santa Ifigênia e, fechando a trilogia, *Apocalipse I, II*, igualmente coroado de boas críticas, desenvolveu-se no antigo presídio do Hipódromo, também desativado. Céu, Purgatório e Inferno, essa era a operação de guerra do grupo Teatro da Vertigem.

Vamos ao olho do furacão. Escolho aqui as imagens da segunda etapa da odisséia dramaturgicamente lançada pelo grupo, *O Livro de Jó*. Foi a que mais tempo permaneceu em cartaz, visitou outros países e rendeu muitos comentários da mídia e da crítica. Chamo de *Fragmentsos Cênicos, sensações indomáveis* este trabalho que percorrerá as imagens referentes à montagem citada, que embora já estejam sob domínio público concentram força, intensidade e potência próprias.

1

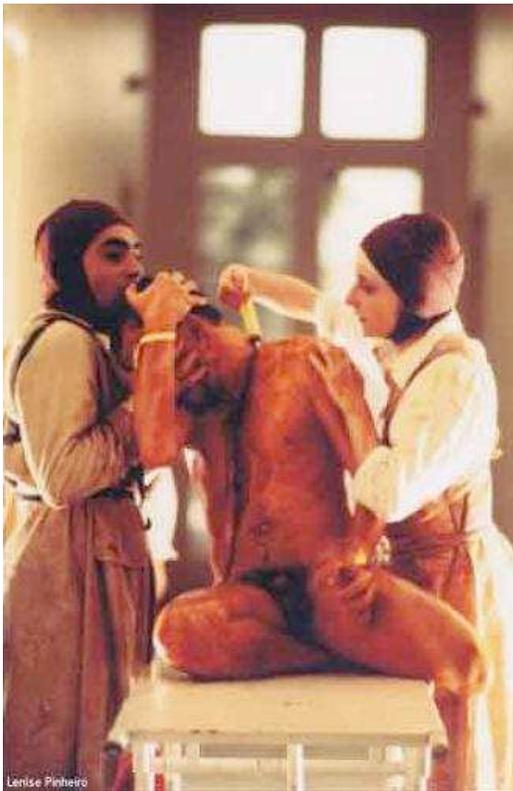


Imagens da montagem teatral O Livro de Jó



Imagens da montagem teatral O Livro de Jó



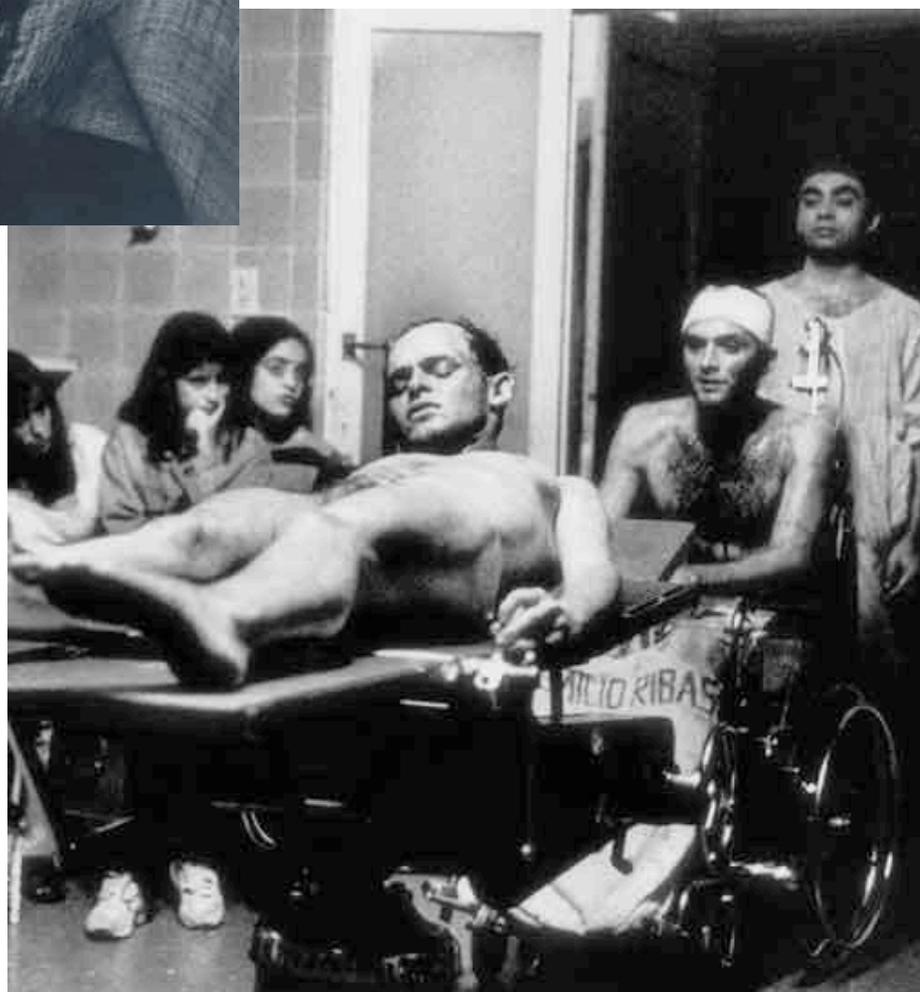


Lenise Pinheiro



Imagens da montagem teatral O Livro de Jó

4



Imagens da montagem teatral O Livro de Jó
Imagens da montagem teatral O Livro de Jó

Escrita: desterro de ideias.

Antes de essas linhas serem preenchidas, havia uma página em branco esperando. Há sempre uma página em branco, incomodada, esperando a escrita. Macular o papel é quase sempre um desejo revelador que se apressa em ser estampado.

Uma escrita é o negativo de um pensamento. Nunca seu original, nunca sua matriz. Ela é a imagem que liberta desejos represados que querem vaziar e permanecer. A escrita que povoará as seguintes páginas registra, ainda que parcialmente, turbilhões de ideias que fervilham em mim.

Do pensamento à imagem escrita, parto que exige paciência, lentidão, escuta e silêncios, um caminho pulverizado de inseguranças, sensações, divagações e surpresas. Longo preparo e espera de dizeres, saberes e sabedoria para preservar nas palavras a feição do que se pensa. Para tanto há um movimento: consultas, leituras, fundamentos, conceitos, expressões, experiências, invenções, fabulações, desenganos, engasgos e utopias. Tudo embaralhado. Poucas pistas. Nada perdido. Tudo dentro.

Ao tecer as primeiras linhas deste texto, desta escrita, dou conta do prazeroso, penoso, criativo, sedutor, apreensivo, assustador, invasivo processo de efetivação do pensamento numa imagem-escrita que estampa e completa um tempo em mim.

Como as imagens se apresentam, também escrevo em fragmentos. A escrita em fragmentos carrega a força cênica, que transborda quando as palavras convergem para as imagens expostas. As palavras expressam a ação do teatro. Uma trama em que a concentração de força na imagem impulsiona uma escrita dramática compondo um corpo-texto-imagem intenso e inquieto e alusivo e insinuante e perturbador. Nesse sentido a potência das palavras é imantada pela força das imagens cênicas e as telas de Bacon. A escrita fragmentada ecoa num palco imaginário em que desfilam as imagens.

A dramaticidade contida na escrita e na imagem versa pelos ecos desse teatro. Deslocam o que parece imutável e confrontam paradoxos num movimento cíclico. É assim a dinâmica da sensação, vaziar pelos canais inesperados e construir múltiplos mundos tornando visível o nebulosamente invisível.

Esses fragmentos cênicos embalados pela escrita empostada e vibrátil convidam ao estranhamento, um itinerário de provocações e sensações desejavelmente irreparáveis.

Arte e Imagem

Toda criação artística luta pela simplicidade, pela expressão perfeitamente simples, o que implica chegar aos níveis mais distantes e profundos da recriação da vida. Esse, porém, é o aspecto mais doloroso da criação: descobrir o caminho mais curto entre aquilo que se quer dizer ou expressar e sua reprodução definitiva na imagem consumada.

(TARKOVSKY, 1998, p. 133)

Antes do mergulho no universo das imagens cênicas, proposto aqui nesta dissertação, gostaria de pensar essa necessidade da arte para localizar no homem seu sentido cultural de vida. Acaso e intuição parecem que estão contidos neste universo que chamamos de arte. Ao contrário da ciência, cuja medida é a lógica e da religião que encalça os desígnios da fé, a arte parece não raciocinar em termos lógicos. Ela também percorre descaminhos.

Faz-se arte para o futuro, para uma comunidade que falta, e como petição dessa comunidade: toda a criação é colectiva, ou feita em nome de um colectivo, de uma colectividade inexistente a suscitar. Não há arte, não há criação estética, sem esse sentimento de uma falta, de uma ausência e da necessidade de uma comunidade mesmo improvável como única justificação da arte, de um devir revolucionário como única hipótese do homem. (DIAS, 2004, p. 12)

E que papel terá a arte nesses tempos de pasteurização nos modos de existência, quando vemos as singularidades sendo arremessadas pelos padrões totêmicos de possibilidades seriadas?

...nunca como nesta época se assistiu a tão despuorada homogeneização dos modos de existência, a tamanha compressão das condições e das possibilidades de vida. (DIAS, 2004, p. 12)

O excesso infesta nosso momento: excesso de hipóteses para explicar nossa humana e efêmera condição mortal, excesso de ciência para controlar esse organismo que obedece ao ciclo de vida e morte, excesso de informação, excesso de comunicação, excesso de estética e excesso de realidade.

Sejamos claros quanto a isto: se o real está desaparecendo, não é por causa de sua ausência – ao contrário, é porque existe realidade demais. Este excesso de realidade provoca o fim da realidade, da mesma forma que o excesso de informação põe fim na comunicação. (BAUDRILLARD, 2001, p. 72)

O provocador Jean Baudrillard concebe sua teoria sobre realidade e virtualidade chegando a provocar sustos. Se interpretarmos essas imagens que saíram de um momento, de uma data, de um horário preciso e tentarmos questionar agora em que plano elas estariam, parece um caminho bem pedregoso e complexo.

Para amortecer essa queda podemos questionar em que plano estaríamos nós também. Acabamos por concluir que tudo depende de um ponto de vista. E todo ponto de vista também tem um ponto. Ora, as imagens tragadas para nossa discussão, são imagens que convivem com nosso presente. Pertencem a um passado que as concebeu, mas que se metamorfoseiam a cada olhar. Alimentam nossa memória porque se referem a um passado, mas se deslocam atemporalmente porque são imagens descoladas do tempo.

Não estamos mais na boa e velha aceção filosófica em que o virtual era o que estava destinado a tornar-se ato, e em que se instaurava uma dialética entre as duas noções. Agora, o virtual é o que está no lugar do real, é mesmo sua solução final na medida em que efetiva o mundo em sua realidade definitiva e, ao mesmo tempo, assinala sua dissolução.

Chegando a esse ponto, é o virtual que nos pensa: não há mais necessidade de um sujeito do pensamento, de um sujeito da ação, tudo se passa pelo viés de mediações tecnológicas. Mas será que o virtual é o que põe fim, definitivamente, a um mundo real e do jogo, ou ele faz parte de uma experimentação com a qual estamos jogando? (...) Essa imensa instalação da virtualidade, essa “performance” no sentido artístico, não é ela, no fundo, uma nova cena, em que os operadores substituíram os atores? (BAUDRILLARD, 2007, p. 42)

Ao falar de teatro, ou de fagulhas cênicas para as imagens aqui apresentadas, permito traçar algumas ideias que reforçam essa nossa vulnerável condição humana, que se tornaria mais precária, solitária e vazia se a arte não invadisse e revirasse a letargia. A arte, acredito, estreita essa nossa condição miserável de subordinados a múltiplas instituições, afazeres, obrigações, manipulações. Julgo interessante escolher um segmento dentre suas infinitas possibilidades e passear por estes sulcos. Escolher um escape, um desvio, uma invenção nomeada para adentrar frestas.

Deslocando-nos para um mundo virtual, vamos além da alienação, rumo a um estado de privação total do OUTRO, ou mesmo de qualquer alteridade ou negatividade. Nós nos movemos para um mundo onde tudo que existe apenas como idéia, sonho, fantasia ou utopia será erradicado, porque tudo isso será imediatamente realizado, operacionalizado. (BAUDRILLARD, 2001, p. 73)

Sendo arte, ela também enfrenta delicada e irônica missão que é a de resistir a si própria, às deturpações de sua própria natureza, aos sensacionalismos, às concepções ardilosas e mercantis, aos sombreamentos, às adaptações vulgares para o triunfo das sociedades de consumo. Estendo um olhar sobre nossa contemporaneidade e longe de fazer discursos em palanques, mesmo tropeçando em clichês, sinto que magnetizados pelo poder e seduzidos pelo consumo há um estranhamento e um distanciamento progressivo entre as pessoas.

(...) em nome de um “progresso” que salvaria o futuro da humanidade, o indivíduo esqueceu-se de tudo que dizia respeito à sua realidade concreta, pessoal e autêntica; no turbilhão do esforço comum, passou a subestimar o significado de sua própria existência espiritual, e o resultado foi um conflito ainda mais irreconciliável entre o indivíduo e a sociedade. (TARKOVSKY, 1998, p. 277)

A arte é sempre um convite à reavaliação, à revisão e ao reverso. Estimula a reflexão sobre o que é fundamentalmente humano, penetrando em nossos adormecidos porões e esquecidos sótãos. Quando Artaud expressa a crueldade no teatro se referindo à paixão, à seriedade, ao trabalho com afinco, ao esforço concentrado na arte dramática, nos aproximamos de cenas da peça teatral citada e das telas de Francis Bacon. Essa crueldade comum na palavra polemizada de Artaud, nos fragmentos cênicos e nas figuras de Bacon transita pelo campo de força da sensação.

A crueldade que Artaud defende, é aquela que atravessa Jó e que se revela nas cores de Bacon. Ela quer abandonar clichês, desfechos convencionais e recompensas narcisistas. A crueldade que se confunde com a realidade é a tormenta do homem ao conformismo e acomodação. Essa intempestiva condição vai gerar diferenças. Essa crueldade que enfrenta e não cala, que ergue sóis e derruba muralhas e defende e ofende e agride e transgride, dispara pela contramão, pelas fendas, pelos vãos.

A arte prepara a pessoa para a morte. Ara e cultiva sua alma. (TARKOVSKY, 1998, p. 49)

É para este recorte cultural que trago as imagens de uma peça de teatro. Alguns fragmentos cênicos que registram o embate de temas de grande sensibilidade às práticas discursivas vigentes. Uma dinâmica da confusão nos conceitos que acenam ao mundo moderno. O que sufoca a humanidade são as exigências materiais e o estilo de vida. A arte vem com maestria driblar as manifestações reinantes de vazios e distanciamentos sociais (?).

Nesse contexto, parece-me que a função da arte seja a de exprimir a liberdade absoluta do potencial espiritual do homem. Creio que a arte foi sempre a arma de que o homem dispôs para enfrentar as coisas materiais que ameaçavam devorar-lhe o espírito. (TARKOVSKY, 1998, p. 284)

(...) a única coisa que a humanidade cria com espírito desinteressado é a imagem artística. (TARKOVSKY, 1998, p. 289)

O indivíduo se deixa prender e afetar pelas emoções. O artista torna-se a voz daqueles que não podem expressar sua concepção de realidade. Ele nunca está livre, está sempre preso ao seu ofício. É o suporte tão necessário e persistente naquilo que ousadamente nomeamos de resistência. Teatro, cinema, música, pintura, fotografia e segmentos afins desarmam e arrebatam o indivíduo, aguçam sentimentos, dúvidas, ideias, criatividade gerando novas formas de percepção e elevando o nível de compreensão.

A arte, como afirmei anteriormente, atinge as emoções de uma pessoa, não sua razão. Sua função, por assim dizer, é modificar e libertar a alma humana, tornando-a receptiva ao bem. (TARKOVSKY, 1998, p. 199)

As imagens cênicas expostas neste trabalho talvez sejam tão ricas quanto a própria vida. Tornam o infinito tangível e materializam sensações de variados elementos entrelaçados. Elas guardam em si revelações que aos poucos vão se desdobrando em novidades e pedem passagem para interessantes desvios.

Que coisa extraordinária é a imagem! Em certo sentido, ela é mais rica do que a própria vida, e talvez seja exatamente por expressar a ideia de verdade absoluta. (TARKOVSKY, 1998, p. 133)

Arte e imagem serão contempladas nas seguintes páginas. E aos poucos, tragados para essa maceração de palavras e imagens, rodopios e sensações impregnarão nossas expectativas.

Uma imagem é um palco

A arte tem valia porque nos tira de aqui. (PESSOA, 2006, p.336)

Apurada e destilada as várias possibilidades de apresentação da mesma ideia, ousamos convidar as imagens da montagem *O Livro de Jó* e as imagens da pintura de Francis Bacon para uma manifestação sensório-afetiva.

O teatro atrai na medida em que o palco se transforma numa arena (na verdade ele próprio é a arena), para receber assuntos que atravessam a existência humana. Espaço destinando aos conflitos de possibilidades que cercam a sociedade ou indivíduo dentro dela. Espaço das polêmicas, das resistências, das utopias, das ressonâncias, das farsas, das verdades, dos opostos... Território avesso aos preconceitos e imune aos julgamentos. Espaço amoral, de paredes inventivas, de cenários múltiplos onde cabem todas as músicas, todas as invenções, todos os tempos, as discussões e as fabulações.

O homem pode, nesse palco, ser o centro, o periférico, o ascensorial, o abissal. Ele pode, ele ousa, ele desafia. Quebra, transmuta, retorce, deforma, recria, assusta. O palco é mural, portal, fenda, fresta, brecha de nenhum tempo para todas as épocas, de nenhum senhor para todos os sonhos. Impessoal, inusitado e ingovernável.

Nosso espetáculo por ora, são essas imagens-palco. Vertentes que desafiam o posto e suas impressões. Imagens que invocam o bem e o mal. Abandonando estruturas pensadas para recolher o novo e suas inseguranças, como paradoxais garantias de que estamos (vitoriosos?) contra a corrente, dentro de desejadas metamorfoses, fugindo de amarras e condutas do nomeado, existente, instaurado e da docilização dos corpos.

Na pintura do irlandês Bacon, outro palco. O abismo sedutor e a imersão na queda contínua ao incomum. Provar de sonhos e pesadelos. Viajar em cores e formas pelo cruel, violento, erótico, desejante, pulsante, belo, vibrátil. Não é necessário separar bem e mal, verdade e farsa, realidade e fantasia. Tudo cabe, tudo é possível.

Essas imagens-palco, num primeiro momento, acanham nosso olhar diante do maremoto de cores e sensações que atravessam e desmontam os padrões, as nomenclaturas e as rotinas. Corpos desgovernados, desengonçados, enviesados. Caminhos permitidos para a dúvida, para o esquecido, para a paixão, perversão e imoralidades, se assim o quisermos.

Não quero que minha pintura seja nebulosa, mas pinto envolvido por uma neblina feita de sensações, sentimentos e ideias que vêm de mim e eu tento cristalizar. (SYLVESTER, 2007, p. 194)

Há certas imagens que de repente tomam conta de mim e só a partir daí é que sinto mesmo vontade de fazê-las. (SYLVESTER, 2007, p. 156)

Acho que a vida não tem sentido, mas lhe damos um sentido durante a nossa existência. Elaboramos certas atitudes que lhe dão um certo significado enquanto vivemos, mas elas mesmas, na verdade nada significam. (SYLVESTER, 2007, p. 133)

Imagens-palco que tingem as sensações de cores abrasivas. Elas queimam, para que possamos enxergá-las. Sentidas pelo corpo, que se transforma no olho que tudo vê e sente. Tingir a sensação, ato surreal, para perceber, notar vida nessa fenda, nessa fresta, nessa ferida escancarada.

Enfrentamos nossos gestos renegados e agora, rebeldes e resistentes, dispensamos prêmios de bom comportamento. Viajamos pelos opostos e duplos em direção ao perigo anunciado, refutando as caras garantias em putrefação. Nosso destino é o desejo.

Daquilo que (não) falarei neste trabalho

Longe de conter dispersões diante das inúmeras portas e janelas e gavetas abertas nesta empreitada, arrisco iluminar um pouco mais nosso caminho, abrindo clareiras sem garantias de evitar emboscadas.

“*Não é sobre, mas está dentro*” é uma frase que poderia facilitar um pouco a compreensão do leitor. Sejamos mais diretos. Não é somente sobre teatro que estou falando. É teatro e imagens e processo colaborativo de criação e experimentação e... Não é diretamente sobre Educação. É sobre cultura e arte e vida e... Não é sobre Filosofia. As palavras e conceitos filosóficos são bem vindos e acrescentam e tonificam e tornam mais elaboradas as formas de pensamento. Não é sobre Literatura. É uma trama de palavras dançando e envolvendo e sublimando e contagiando e... Não é sobre Pintura. Recorro às obras de Francis Bacon para potencializar as imagens dramáticas escolhidas e provocar sensações e lançar arrepios e insinuar desejos e esborrifar cores e revelar segredos e recolher amores e ...

...E assim, aceitando o convite, afinando nossas ideias, compartilhando expectativas, preparando o bom encontro, adentramos as intenções das palavras e das imagens.

“Sobre o que é sua dissertação?”

Isso que parece uma inofensiva pergunta gera uma confusão mental em largas proporções. Quem pergunta espera com grande expectativa uma resposta clara, sucinta e recheada de soluções. Mal percebe que provocou uma implosão. Um trabalho de pesquisa é composto de inúmeras fontes e múltiplas peças que lentamente vão compondo o todo. Responder com poucos caracteres ou algumas palavras é condenar a amplitude de ideias estabelecidas ou espatifar estes fragmentos (de variadas proporções) com poucas chances de reencontrá-los.

Façamos um exercício:

Pergunta:

Sobre o que é sua dissertação?

Respostas possíveis (gratas ou ingratas):

É sobre imagens.

É sobre imagens cênicas.

É sobre imagens cênicas da montagem O Livro de Jó

É sobre imagens cênicas da montagem O Livro de Jó, do Grupo Teatro da Vertigem.

É sobre imagens cênicas da montagem O Livro de Jó, do Grupo Teatro da Vertigem, experimentando força, intensidade e sensação.

É sobre imagens cênicas da montagem O Livro de Jó, do Grupo Teatro da Vertigem, experimentando força, intensidade e sensação entre catarses e inquietações da pintura de Francis Bacon.

É sobre imagens cênicas da montagem O Livro de Jó, do Grupo Teatro da Vertigem, experimentando força, intensidade e sensação entre catarses e inquietações da pintura de Francis Bacon, sob o olhar criador de Gilles Deleuze.

É sobre imagens cênicas da montagem O Livro de Jó, do Grupo Teatro da Vertigem, experimentando força, intensidade e sensação entre catarses e inquietações da pintura de Francis Bacon, sob o olhar criador de Gilles Deleuze e as palavras vivas e cortantes de Antonin Artaud.

É sobre imagens...

Solitárias e pequenas introduções ao estudo de imagens dramáticas.

1- Teatro.

Quando somos convidados a uma apresentação teatral, pratica-se um corriqueiro protocolo: agendamento, compra de convites, escolha de poltronas numeradas. Quando conhecemos um trabalho que se opõe a esses confortos, atenções e convenções, algo já incomoda no inconsciente. Uma peça num hospital? Apenas 60 convidados em cada sessão? O público acompanha os atores pelos três patamares do edifício? Opiniões se dividem: aqueles que se identificam e se transformam com a proposta e aqueles que não suportam o desafio proposto. Talvez hoje, muitos grupos de fato tenham adotado o aspecto colaborativo de uma produção dramática, mas, naquele momento a ousadia do Grupo Teatro da Vertigem causou, no mínimo, estranheza e curiosidade. Via-se também um árduo trabalho do grupo incluindo autor, diretor, cenógrafo, maquiador, figurinista, iluminador, músicos, atores e atrizes mergulhados em estudos, pesquisas, mapas, experiências, criação, interação para “fechar o cerco” evitando espaços vazios, cenas descobertas, “buracos” na execução do espetáculo pautado na grandeza da qualidade cênica, exata, pontual, bem preenchida, bem tramada com grande equilíbrio e intensidade numa escala crescente do começo ao fim.

Sendo o hospital desativado o centro do acontecimento maior, o teatro própria e fisicamente dito, percebemos o aprofundado estudo nesse espaço para multiplicar as possibilidades cênicas.

Mérito do grupo Teatro da Vertigem ao conseguir dobrar as convenções da cena teatral brasileira e, abrindo mão de questões financeiras, produzir uma montagem ousada e diferente de tudo, no texto, no espaço, na atuação, no tema polêmico, evidente e atual.

Tudo o que reportamos aqui foi arrastado para dentro das imagens. Elas poderiam ser criadas em qualquer estúdio com truques de maquiagem e jogos de luz. Mas o que trazemos aqui são imagens densas, carregadas de criação, riscos, desvios e sentimentos aflorados. Sensação.

2- Corpo.

O leitor destes escritos perceberá que não será o texto da montagem trazida aqui, o norteador desse trabalho. São as imagens. E essas imagens transcendem o corpo do ator. Corpos em evidência na cena teatral. Corpos em evidência nas obras de Bacon. Que fala pelos poros, que exala sensações, que se sobrepõe aos limites do gozo, da dor, do prazer.

É fascinante o corpo expressar de maneiras menos esperadas toda sua potência e se apresentar em duplos. Fragilidade e força em graus extremos, dor e prazer em circunstâncias indissociáveis, blasfêmia e piedade em intensivas lutas, fé e desespero em níveis alucinantes. E num olhar pausado às figuras de Bacon, esses duplos também são caçados e reconhecidos.

Essas semelhanças entre os corpos de Bacon e os corpos na imagem cênica, reveladoras e portadoras de intensidades esboçam o corpo de forças das imagens que negam molduras, legendas e nomenclaturas.

Um corpo sem hierarquias que não fala pela ordem, nem pela moral, nem pela opressão. Ele escancara. E se nos assusta é porque negamos nele nós mesmos. O ordinário tende a camuflar esse estágio explosivo e inquieto de nossos corpos, identificado agora nas obras de Bacon e na cena de Jó.

3- Imagem.

Ao visitarmos ou imaginarmos uma exposição de múmias humanas petrificadas em seus aquários de vidros translúcidos, o impacto primeiro é a ausência de vida. Reconhecer ali nossa forma e formato gera um desconforto porque invade em nós a sensação de efemeridade. Após o último suspiro não sobrar nada mais que vestígios de uma carcaça que nos devolve uma assombrosa feiúra como vingança.

Quando tratamos das imagens neste trabalho, logo salta aos olhos essa nobre magia de conservar nossas características pulsantes, intensas, não-orgânicas. A imagem do teatro, aqui, salva a alma e o corpo. Permite enxergar mais longe, infinita e perigosamente ao contrário do corpo-múmia sem encanto, sem magia, sem energia.

Discutiremos o que essas imagens da cena teatral concentram, guardam e reverberam. A força contida em cada uma delas enfatiza sempre o movimento cênico. Entre imagens, nossos olhos recolhem esses mistérios que alma e corpo produzem simultaneamente. Antes imagens

cheias de mistérios que vidas ressequidas e amputadas. O invisível-alma é visto pelo visível-corpo, um alimentando o outro em sagrada concepção.

Notas de um escândalo dramaturgico

O enredo da montagem da peça dentro do hospital é simples: Jó, um servo do Senhor, reto, fiel e obediente, vive em plenitude com sua esposa e filhos em terras providas em abundância. Uma aposta entre Mestre (deus) e Contramestre (diabo) lança este homem em desgraça. O mestre garante que seu servo fiel jamais blasfemaria contra o criador. Contramestre (o anjo mais amado, deportado do paraíso) desafia: se tudo lhe for tirado, terras, rebanhos, riquezas, filhos e receber a peste em seu corpo, não há dúvidas, ele não suportará a dor e o vazio se voltará contra o criador. A blasfêmia será a imediata reação.

Lançado no deserto com o corpo ferido, Jó (nosso anti-herói) enfrentará dia a dia o abandono do mestre-criador e a ira de sua esposa. Em questão o sagrado, a fé, o abandono, o castigo, a dor, a vida e a morte. Tudo que aflige, flexiona, deforma e arrebat. Tudo contido nas imagens de Francis Bacon.

Deus se origina justamente de uma luta entre o bem e o mal, na qual, todavia, o segundo é, sim, derrotado, mas não completamente abolido. Deus não é somente positividade compacta, arredondada em si mesma, imóvel na sua identidade fechada. Em Deus permanece a presença inquietante do mal. (PERNIOLA, 2009, p. 186).

Situada nos anos 90, a montagem teatral expõe também o mal que assombrou aquele final de século. Os casos de soropositivos (principalmente entre artistas) divulgados pela mídia intensificavam medo, repulsa e preconceito. A AIDS como uma peste que sentenciava vidas, decepava também a liberdade sexual evidente em décadas anteriores. A peça transita por este delicado assunto. A ferida de Jó é também essa ferida aberta no mundo.

O teatro-hospital-deserto sinaliza sempre para aquela (ou esta) dura realidade: leitões, macas, soro, agulhas, vestimentas e instrumentos. A morte que ronda aquele ambiente e assusta a humanidade torna-se visível aos nossos olhos pela figura de Jó.

São esses os temas inesgotáveis tão contundentes nas imagens recolhidas para este trabalho. A carga emocional e psicológica é evidente nestas cenas. As dúvidas tomam conta

quando a fraqueza humana é exposta. Vazando sensações, purgando nossos traumas, renovando percepções da fragilidade e da beleza da vida, sempre um risco.

O pensamento é efêmero.

A imagem, absoluta.

Será?

São horas talvez de eu fazer o único esforço de eu olhar para a minha vida. Vejo-me no meio de um deserto imenso. Digo do que ontem literalmente fui, procuro explicar a mim próprio como cheguei aqui.

(PESSOA, 2006, p.53)

Aproximadamente 15 anos me separam deste espetáculo teatral. Desde então essas imagens me acompanham não como maldição, mas como memória guardada com cuidado e apreço. Falar dessas imagens que me impressionam tanto é como elaborar um tratado. Percorrendo as criações cênicas no espaço dramático que nos cerca, escolho o Teatro da Vertigem como um distinto trabalho na dramaturgia nacional. A trilogia criada pelo grupo, PARAÍSO PERDIDO, LIVRO DE JÓ E APOCALIPSE 1,11, é transcendente e metafísica. Percorre conceitos filosóficos, científicos, religiosos, e espirituais. O trabalho colaborativo do grupo avança sobre pesquisar, elaborar e experienciar textos, linguagens, espaços, sons, e sensações. O que dizer de montagens cênicas que transpassam o tudo posto? Ficou então registrada no tempo histórico essa possibilidade cênica que ultrapassou convenções e conveniências comerciais. Vi nascer ali a criaturgia, a novidade, o corte, a ruptura, o avançar fronteiras, o furor, o perfurar, o vazar, o torcer, o retorcer, o distorcer do ator, do teatro, da vida.

A arte é criação de vida, criar é criar vida, mas é a vida como criatividade imanente universal que, pela arte, abre a si mesma, formas de expressão mais afirmativas, a hipótese de um devir-afirmativo dos homens, a hipótese-homem propriamente dita: a arte como apelo a um devir supra-humano do homem, a uma comunidade de homens livres. Não o homem que faz a arte. É a arte que faz o homem... Escreveu Gilles Deleuze alguns que não é o cérebro inteligente que está no homem, mas o homem que está no cérebro inteligente. (DIAS, 2004, p. 16)

Avizinho essas imagens com a pintura de Francis Bacon. E, para alargar a discussão, trago as inquietações de Antonin Artaud e pulverizo moderadamente Gilles Deleuze.

A força dessas imagens irradia intensidades múltiplas. Sei também que, a cada espectador, as imagens deste momento cênico se manifestam de formas diferentes, uma vez que, ficam tatuadas na pele, na epiderme, na derme e atingem os nervos. Essa capacidade de transpassar os corpos, enunciando fecundação desautorizada, violentando também nossos corpos nas contrações, nos gritos, nos espasmos, nos suplícios, nos gozos, no horror, no nojo, na violência, no verbo-carne, na carne-vianda, está intimamente ligada às considerações de Deleuze e ao perturbador mundo de Bacon.

A montagem teatral talvez não exista mais naquilo que chamamos de realidade. Também há uma desconfiança do que seja realidade. Vejo que as imagens querem sempre se tornar teatro. Transbordam molduras e contornos. Vazam. Escorrem. Exalam sensações. Inundam nossos olhos e a partir daí, são os olhos que tocam as imagens

dois



TEATRO

Sem anestesia

Encenada num hospital, a peça
O livro de Jó comove o público

IVAN CLAUDINO



Espectáculos teatrais em lugares inusitados certamente atraem a curiosidade das pessoas. Foi assim com *Viagem ao centro da terra*, encenada em 1993 no túnel em obras do rio Pinheiros, em São Paulo. O difícil é seduzir com enredos consistentes as platéias dispostas ao desconforto. Uma nova aventura artística, no entanto, tem comovido o público paulistano com um espetáculo de curta duração, produção franciscana e acabamento superior, realizado nos corredores fantasmagóricos de um hospital desativado. Seria fácil entender *O livro de Jó*, montado pelo grupo Teatro da Vertigem. Se a peça fosse um dramalhão sentimental, Mas o espetáculo é uma tragédia de impacto visual e de texto, tirar o fôlego até daqueles acostumados aos devaneios explícitos de José Celso Martinez Correa ou aos incompreensíveis falatórios bem iluminados de Gerald Thomas.

O livro de Jó tem direção de Antônio Araújo, um mineiro de 28 anos que desencadeou uma polémica com o primeiro trabalho do grupo. Em fins de 1992, montou *O paraíso perdido* numa igreja e causou indignação nos beatos. Na mesma linha profano-religiosa, seu novo espetáculo desta vez não provocou celeumas. Ao contrário, tem instigado a sensibilidade das pessoas com reações das mais inesperadas possíveis. A intensidade da adaptação do texto bíblico do dramaturgo Luís Alberto de Abreu numa cruel metáfora dos tempos da Aids, já causou dois desmaios e choros convulsivos em algumas das sessões.

A encenação do calvário de Jó, colocado à prova por Deus num desafio do demônio, comove os espectadores que acompanham seus lances trágicos em uma hora e dez minutos. A experiência é rara. Ninguém sai imune à força poética do texto. Abreu procurou Luís Alberto de Abreu, o diretor tinha um ponto de partida preciso. A obra deveria ser encenada em uma razão óbvia. A

Segunda conversa.

Segunda pessoa.

Plural.

O hiperrealismo existe quando tanto intérprete quanto espectador são colocados no limite entre a ficção e a realidade. Atuar em um espaço onde existe carga emocional exige, a todo tempo, uma busca pela verdade absoluta e a fuga de uma simples representação. A utilização do depoimento pessoal também reforça esse contato do ator com aquilo que há de mais real e verdadeiro na sua criação. (NESTROVSKI, 2002, p.51)

O hospital, embora desativado, carrega em sua memória um arsenal de sensações ressonantes: dor, medo, repulsa, morte, desespero, conduta, ordem, espera, paciência/impaciência, reabilitação, confinamento, disciplina, força e poder.

Trazer para este espaço marcado em memória secular, feito camadas de pinturas na parede, um tema bíblico de caráter cristão-milenar, transformou-se num périplo de grandes tormentas e escassos portos.

Longe da esperada ação catequética (ou não), surpresa e desconforto para muitos, o polêmico texto de Luís Alberto de Abreu, refere-se ao homem e não ao deus. Uma incursão sem redes de proteção. Um mergulho no caos. É o encontro de si (ou uma tentativa) perdendo-se no sempre, no nada, no incorpóreo, no etéreo, na sombra.

Muitas variações conceituais arrebatam neste rochedo. Em Foucault sentimos o quanto esse elemento, o hospital, reverbera poder e força. Sensações disparadas nesse cenário-hospital texturizado em fluxos, intensidades, tensões e tormentas, descolando torrentes de possibilidades.

Nessa corredeira de sensações e multiplicidades, em que a memória busca, mas não encontra soluções e confortos, filtramos a relação do homem consigo mesmo, ou do afeto de si por si mesmo.

“Somos julgados, condenados, classificados, obrigados a desempenhar tarefas e destinados a um certo modo de viver ou morrer” (FOUCAULT, 1987, p. 180) .

A secreta vida das imagens atemporais

Um convite, uma incursão em nossos territórios inimaginados e desconhecidos. As imagens extraídas da montagem O Livro de Jó incitam um jogo paradoxal de sedução e repúdio, desejo e asco, cheiro e odor, atração e repulsa, dor e gozo. Difícil representar nas palavras algo que se aproxima de desejar e não desejar ao mesmo tempo. É-nos dado um corpo em estilhaços que se multiplica e que se refaz em novos corpos toda vez que lembramos, olhamos, aspiramos as imagens.

Repudiando explicações racionais, mergulhamos num jogo de imagens perturbadoras que atravessam linhas traçadas e acomodadas e limites que acreditávamos confortáveis, para estabelecer incertezas nestes fragmentos cênicos aparentemente congelados, mas que detêm uma força imensurável e avassaladora, desejantes movimentos que a todo o momento querem transbordar os contornos que as aprisionam. Vão despertar os silêncios em subjetivas cavernas legadas ao jogo do senso comum e arrancar fragilidades de nossos segredos.

Jó será aqui, contrariando sua própria narrativa bíblica, o humano impaciente, que busca entender de todas as maneiras e sem blasfemar, por que o seu deus onipresente fez cair sobre si toda a desgraça. O mais fiel, reto, disciplinado e ordeiro servo do senhor, é fruto de uma lograda aposta entre Deus (mestre) e Satanás (o contramestre). Perde todos os bens, todos os filhos, questiona o lapso patriarcal-divino e enfrenta o desespero e a ira de sua esposa, e clamando por resposta e vai até o fim. Para Deleuze:

Jó é contestação infinita (...) põe em questão a lei, de maneira irônica, recusa todas as explicações de segunda mão, destitui o geral para atingir o mais singular como princípio, como universal. (DELEUZE, 2006, p. 27).

Nesta instigante montagem teatral, Jó foge do controle e vai buscar as suas (e as nossas) respostas. E a platéia de 60 espectadores segue obstinadamente os passos literalmente respingados de sangue do personagem.

A seguir, em três mistérios, apresentamos um corpo nu, de Jó, atravessando o teatro-hospital-deserto carregado de provações, privações e provocações.

Mistérios

Dolorosos

Quero escrever movimento puro.

Clarice Lispector.

Teatro

Teatro-hospital

Teatro-hospital-deserto

Uma verdadeira peça de teatro perturba o repouso dos sentidos, libera o inconsciente comprimido, leva a uma espécie de revolta virtual e que, aliás, só poderá assumir todo o seu valor se permanecer virtual, impõe às coletividades reunidas uma atitude heróica e difícil.

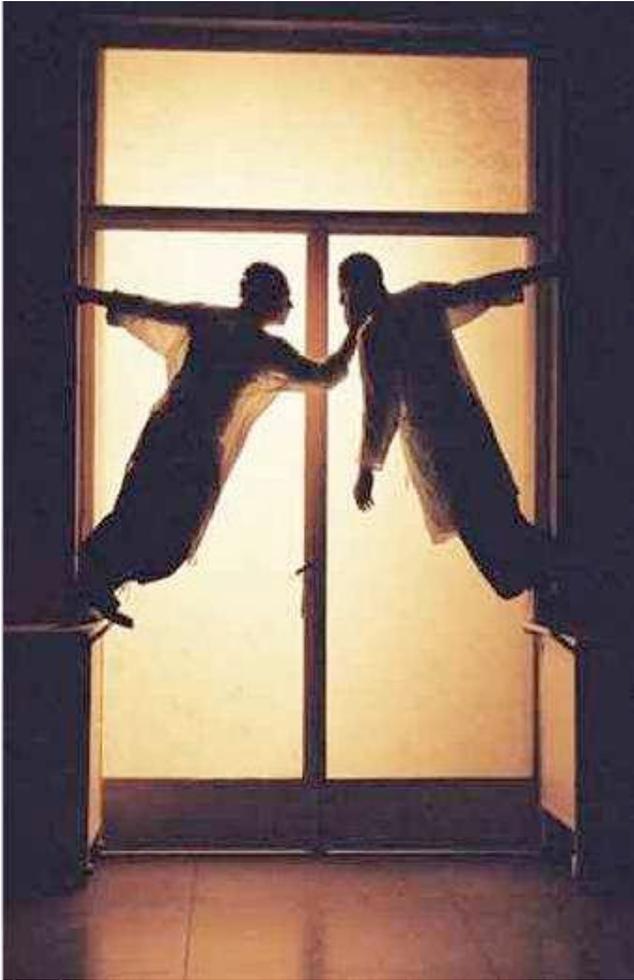
(ARTAUD, 2006, p. 24)

As imagens trazidas para este trabalho de pesquisa referem-se, como já falamos à montagem do Grupo Teatro da Vertigem dentro do hospital desativado, Umberto Primo, na capital paulista no ano de 1995. Notamos que tudo será, a começar do inusitado espaço dramático nomeado, uma grande provocação. O espectador, sem nenhum conforto, acompanhará todo o desenrolar do drama em pé, orientado por clarões, trilhas iluminadas por luzes de velas, movimentos das personagens ou outras sinalizações. Não há como sair, não há como desistir.

Em O Livro de Jó, o contraste é mais impressionante. O cenário do episódio bíblico pressupõe um deserto, e isso ganha evidência simbólica imediata no espaço físico de um hospital abandonado. O transcorrer do espetáculo tem um sentido ascensional, cumprindo uma trajetória para o alto que acompanha o sofrimento da personagem. Cada um dos três andares percorridos também poderia corresponder ao percurso de Jó em seu caminho de redenção, do Inferno ao Céu, passando pelo Purgatório. (NESTROVSKI, 2002, p.51)

Para provocar essas sensações notamos que há todo um posicionamento estratégico entre o *de fora* e o *de dentro*. O cuidado do grupo teatral em criar condições (e armadilhas) para que tudo fosse planejado, vivido e resolvido como um ritual. Notamos que ao escolher o hospital

para acontecer ali o episódio JÓ, o Grupo trabalhava com estratégias que percorriam desde a arquitetura até as múltiplas possibilidades que o ambiente pudesse oferecer. Os componentes do grupo foram absorvendo passo a passo o local, adaptando-se a ele e incorporando as linguagens que o hospital desativado oferecia. Salas e antessalas recebem o público conduzido pelo movimento da trama central.



Paredes altas e espessas, corredores longos e turvos, escadas em múltiplos formatos, degraus que elevam, portas que batem. Clarões, sustos, gritos, sussurros e gemidos. Sabemos que o edifício é um hospital. Local de confinamento, de espera e esperança, de nascimento e morte, o início e fim, o alfa e ômega. Cabe nele também a fé e a angústia elevadas à última potência. O cordão umbilical, o fio da navalha, o fio da vida. A frágil linha que está para romper-se a todo instante. É neste teatro-hospital-deserto, repleto de sinais que se desenvolve o ritual místico e transcendental. Ali, JÓ e todos nós, somos abandonados à própria sorte. Neste areal de ventos fortes e cortantes estamos todos. Percorrer seus riscos. São esses riscos e esse perigo invasor inhar nos opostos. Ora, essa potência liberada,

ousada e desafiadora consome as fronteiras desbravando o temido lado de lá.

Não há espaço para representação teatral; o que há é só um espaço fechado de medo, pesadelo e esperanças impossíveis, só uma cela isolada para torturas. Não há cadeiras para o público, tampouco um palco; há um pessoal técnico, enfermeiras, destiladores, boxes, camas, macas de rodas que vão ultrapassando. Todos estamos aqui solidários, como se nos fosse preparada uma sina comum, podendo o espetáculo com segurança como de vanguarda, esta que se volta constantemente para espaços alternativos, que destrói a linha da ribalta e mistura arte com a vida. (NESTROVSKI, 2002, p. 309)

Audácia provocada pelo teatro, estampada nas imagens que se multiplicam no sempre como replicantes inerentes à vontade da matriz. A carga de sensações liberadas pelas imagens aqui expostas deflagra o trabalho intenso e colaborativo de um grupo teatral, que entra e passeia e revira o oculto de nosso sistema nervoso . Cada detalhe, gesto, fagulha, aroma, percorre o todo, material e imaterial, corpóreo e incorpóreo. Visita nossos calabouços e rompe correntes. A força cênica concentrada na imagem revela o devir-homem no outro e depois em si, na alteridade do encontro e do reconhecimento. Vital, dependente e perene. Nossos sentidos estão confusos. Já não se sabe quem é a personagem principal no teatro-deserto, quem está na tela de Bacon, quem está fora e quem está dentro do espelho.

O teatro-hospital (parte dessa dissertação) não realiza a figuração das personas, mas sim as forças que atravessam os corpos.

É preciso que uma força se exerça sobre um corpo para que haja sensação. A sensação é resultado de uma violência, é uma sensação violenta. (MACHADO, 2009, p.237)

O local cênico preparado para receber o público é quase um altar celta de sacrifícios. Aspergindo fluidos hipnotizantes, atravessa com precisão cirúrgica segredos, e, dentro de seu avesso, transborda o bálsamo vivo de entranhas não visitadas. O golpe certo é o corpo que despojado de vestes e exposto ao cortante sopro dos ventos, vem falar. Desse corpo, forças disparam e alvejam o ambiente. A imersão em cores, odores, luz e dramaticidade costura todo o organismo em sensações ímpares, indiscutíveis, incontáveis, imensuráveis.

O teatro como a peste é feito à imagem dessa carnificina, dessa essencial separação. Desenreda conflitos, libera forças, desencadeia possibilidades, e se essas possibilidades e essas forças são negras, a culpa não é da peste ou do teatro, mas da vida. (ARTAUD, 2006, p. 28).

Forças centrifugam imagens e sons. Neste emaranhado impiedoso de possibilidades temos a chance de ver o obscuro em nós, o secreto e o inatingível. Como explicar as sensações que nos expulsaram para dentro? É o paradoxo que queima em nós. Afastar-se daquele corpo-sangue exposto em chagas é o comando frenético da consciência. Comando esse ignorado

porque somos arrastados pela personagem central que expõe suas feridas mais dolorosas. A queda sem redes. Descaminhos em soltas pedras beirando o abismo de águas negras.

O teatro como a peste é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou extrema purificação. Também o teatro é um mal porque é o equilíbrio supremo que não se adquire sem destruição. (ARTAUD, 1996, p. 28).

Essa ideia de um espaço teatral nada convencional que parece marginalizado em relação aos costumes e montagens comuns (interligados aos mesmos posicionamentos e à mesma técnica pasteurizada e uniformizada, recorrendo aos mesmos clichês para conceber espetáculos) eleva nossa sensibilidade ao abolir o limite de conforto que separa o público do acontecimento cênico. Ao adentrarmos o espaço escolhido estamos no olho do furacão. A desconstrução de paradigmas, ao criar polêmica, abre espaço também ao risco. Desafiar a criatividade em território inóspito e aparentemente deserto é sempre arriscado. Mas, ao mesmo tempo, é não obedecer e deslizar pelo desejo do teatro em sair do mesmo e criar a diferença para que não fiquemos reproduzindo o esperado, o conceito, o formato e a forma. E, de repente, é o inesperado que ganha força, que se potencializa numa falha, numa fenda, num quase imperceptível lapso da engrenagem. Ali, a arte se aloja e inicia um processo corrosivo e perturbador.



... a subtração dos elementos do poder, que libera uma força não representativa como potencialidade do teatro. (DELEUZE, 2010, p. 13).

As imagens aqui tratadas, produzidas neste teatro- hospital- deserto, podem inaugurar uma visão não representativa do teatro. Elas querem tornar-se teatro. São imagens encharcadas de sensações que não caem no vício da representação. Elas já ganharam outro sentido e significado e desejam - sim elas desejam - libertação, expurgo, distorção porque são imagens multiplicadoras de sensação.

... é preciso ir além da linguagem e criar uma imagem (DELEUZE, 2010, p.19).

As imagens do teatro experimental em questão desenham esse limite além das palavras e dos enredos que se confluem em esperadas conclusões. Aqui, as imagens aproximadas de nossa retina apresentam estrias que se movimentam em fluxos quase sempre de inéditas intensidades.

São híbridos caminhos que não permitem uma única e fatalista leitura das imagens. Cada olhar inaugura um mundo singular e festivo, envolto num emaranhado de cores sentimentos elegendo o novo, fantasiado, fabuloso e inventivo. A cada passagem as conexões se alimentam das sensações: cheiros, cores, atritos, esfolados, sopros, do convite ao sem limites.

A energia da imagem é dissipadora, isto é, a imagem armazena uma energia potencial que ela detona ao se dissipar. (DELEUZE, 2010, p 19)

Trata-se de uma incursão. Vasculhar os descaminhos propositalmente despertados pelas imagens. A explosão de sentimentos expostos e cada fagulha salpicam zonas divergentes para além da ação codificadora. Desconhecer o texto que carrega o espetáculo não interrompe a vivacidade das imagens. Desertadas da linguagem textual, elas guardam no seu íntimo uma intensa energia inconsumível que inflama e irradia, que desata desejos e sensações e percorrem o desconhecido.

“Teatro de uma precisão cirúrgica, você amputa uma personagem e a outra cresce vorazmente em proporções colossais” (DELEUZE, 2010, p.29)

O teatro-hospital-deserto ganha notoriedade exatamente com essa máxima de Deleuze. Todas as cenas estão carregadas de potencialidades infinitas e que são libertadas com o preciso corte de um bisturi. Esse espaço preparado para o nosso encontro (ator/es e espectador/es) é que vai deflagrando imagens que aconteceram inúmeras vezes, mas que, magia teatral, nunca foram e nunca serão as mesmas.

“O interessante nunca é a maneira pela qual alguém começa ou termina. O interessante é o meio, o que se passa no meio... A maior velocidade está no meio.” (DELEUZE, 2010, p 34).

Nem anúncio nem conclusão. É isso que encontramos em nosso caminho. Não se trata de um ciclo completo de adivinhações e respostas. O que se passa neste teatro-hospital-deserto, uma combinação de possibilidades fecundando o instante, são as reviravoltas intensas de nossas sensações. Nesta cena escancarada brotam imagens que pedem passagem para estar no sempre.



Mistérios

Gloriosos

*Eu sinto uma beleza quase insuportável e indescritível.
Como um ar estrelado, como a forma informe, como o
não-ser existindo, como a respiração esplêndida de um
Animal. Enquanto eu viver terei de vez em quando a
quase-não-sensação do que não se pode nomear.
Entre oculto e quase revelado. É também um desespero
faiscante e a dor se confunde com a beleza e se mistura a
uma alegria apocalíptica.*

Clarice Lispector

corpo

corpo-disforme

corpo-disforme-sensação

Não sei sentir, não sei ser humano,
Não sei conviver de dentro da alma triste, com os homens,
Meus irmãos na terra.
Não sei ser útil, mesmo sentindo ser prático, cotidiano, nítido.
Vi todas as coisas e maravilhei-me de tudo.
Mas tudo ou sobrou ou foi pouco, não sei qual e eu sofri.
Eu vivi todas as emoções, todos os pensamentos, todos os gestos.
E fiquei tão triste como se tivesse querido vivê-los e não conseguisse.
Amei e odiei como toda gente.
Mas para toda gente isso foi normal e instintivo.
Para mim foi sempre a exceção, o choque, a válvula, o espasmo.
Não sei se a vida é pouca ou demais para mim.
Não sei se sinto demais ou de menos.
Seja como for, de tão interessante que é a todos os momentos
A vida chega a doer, a enjoar, a cortar, a roçar, a ranger,
A dar vontade de dar pulos, de ficar no chão,
De sair para fora de todas as casas
De todas as lógicas, de todas as sacadas
E ir ser selvagem entre árvores e esquecimentos.

Francis Bacon, Pintura (Painting), 1946



Vianda ou Véspera de Natal

A vianda é a zona comum do homem e do bicho, sua zona de indiscernibilidade... Só nos açougues Bacon é um pintor religioso. (DELEUZE, 2007 p. 30)

Último grito. Uma marretada certa na fronte e o animal cambaleia num grunhido para dentro. É içado a dois metros do chão pelas patas traseiras. Água borbulhando no tacho

de ferro fundido. Fumaça, fogo e sol ardente. Longa lâmina de aço afiadíssima atravessa o peito do animal atingindo o coração. Espasmos.

Uma gamela estrategicamente colocada ali recolhe o sangue quente jorrado. E o ritual inicia. Com um recipiente de alumínio envelhecido a água quente é retirada aos poucos e derramada com cuidado em pontos cartografados do animal. Água fervente dá lugar aos movimentos das facas e o pêlo do animal se esvaindo. Um balé de lâminas com cabo branco deslizando pelo corpo quente do animal deixando revelar a pele alvejada. Os olhos esbugalhados do animal causam estranheza, não aos algozes, mas à cena. Os cascos são arrancados revelando um rosa subcutâneo. As orelhas examinadas com a ponta da faca. O focinho barbeado. O rabo pelado.

Desce o animal. É todo lavado. Triste ritual sombrio: um corte leve e preciso, quase cirúrgico, risca a barriga do animal. Depois com uma faca percorre o desenho primeiro adentrando pele e epiderme, fazendo duas metades. Todo o interior é revelado. Um parto de vísceras: pulmão, fígado, rins, coração, pâncreas e intestinos. Tudo é retirado e classificado em diferentes recipientes.

O cheiro de morte atrai urubus pelas proximidades. Sisudos aguardam nas estacas da cerca, com alguma certeza que lhes é própria, precisos restos que lhes caibam.

Samuel Zanesco



Mais tormentas. Menos portos.

Uma imagem estática estampa um corpo em movimento. Um corpo estático reproduz imagens em movimento. A sensação, fagulha de uma força, ecoa e avança modificando corpos que alcança. Não é causa nem efeito. É sequência. Não é começo nem fim. É meio. Instalada, ela vai percorrendo meandros e deixando pistas: as deformações corpóreas, visíveis então na cena teatral e nas obras de Bacon. É o meio onde tudo acontece, sem sujeito nem predicado. O corpo do ator e a paleta de Bacon não obedecem a nenhuma linearidade, apenas exibem dramática sensação de carne escorrendo em imagens da cena teatral e da pintura do irlandês.

O que está pintado como figura é um corpo, não representado como objeto, mas experimentando uma sensação. (MACHADO, 2009, p. 228)

A vianda, tão presente em Bacon, também é epicentro nas imagens cênicas. Corpos nus e dilacerados, se arrastando contorcidos ante nosso olhar. É a manifestação da carne no corpo, em estado vivo, ferido, desentranhado, desprotegido e alucinado por alguma fúria. Essa sensação concentrada no corpo, pedaço de carne pulsante, vagueia numa pluma-dança escapando da fadada sentença da putrefação.

A força cênica sobre um corpo provoca sensações. Expressar a força sobre a forma é afetar, misto de sensação e de instinto.

Em arte, tanto em pintura quanto em música não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. (DELEUZE, 2007, p. 62)

A dramaticidade das cenas impressas nas imagens em questão, revela o contínuo e eterno movimento cênico sobre o corpo: o corpo do ator ou o nosso próprio corpo. O entrelaçamento das sensações que disparam em todos os sentidos, raios e fios incandescentes de luz, desenha no imaginário a dança musical das sensações. O corpo dobra e desdobra, contrai e alonga, membros saltam, sentidos se evadem, no movimento de inspiração e expiração preenchendo vazios, inundando valas.

A dor e a impotência diante dela, que de tão absoluta provoca riso num ato desafiador dos limites. Desarmados, disfarçamos a fraqueza, o tremor, a fobia, a náusea, o nojo e a

temeridade para continuar a saga e seguir a imagem-corpo-carne-sangue até o fim. As imagens ferem nossa atenção e irrompem em sensações indescritíveis num grande paradoxo entre necessidade de conforto e quietude e um ambiente de vísceras expostas.

No mergulho das sensações auferidas em direção ao abismo, há um desconhecido prazeroso e imantado de todos nós contido nas imagens. Colamos nessa ideia (e no transbordamento dessas sensações) que explica, ensina, recupera, responde essa arriscada e inevitável viagem de interrogações, mistérios, dilemas que a vida insiste em jogar conosco.

Com efeito a figura-força, a figura sensação, não pede um frente a frente contemplativo ou então decifrador do olhar, antes suscita um choque ou uma violência sobre o sujeito-espectador que o tira de si, que activa nele uma apreensão subjectiva, uma apreensão física: ver com o corpo, sentir com o corpo, pensar com o corpo, mas com um corpo-sensação assubjectivo, não com o corpo biológico pessoal. (DIAS, 2004, p.82-83)

Forças invisíveis que atravessam os corpos. Corpos visíveis que enfrentam potências do invisível. Imagens de corpos experimentando sensações. O veneno do teatro, como preconizou Artaud, que a peça *O Livro de Jó* lança se resolve pela morte ou pela cura.

A vida é sempre a morte de alguém. (ARTAUD, 1996, p. 118)

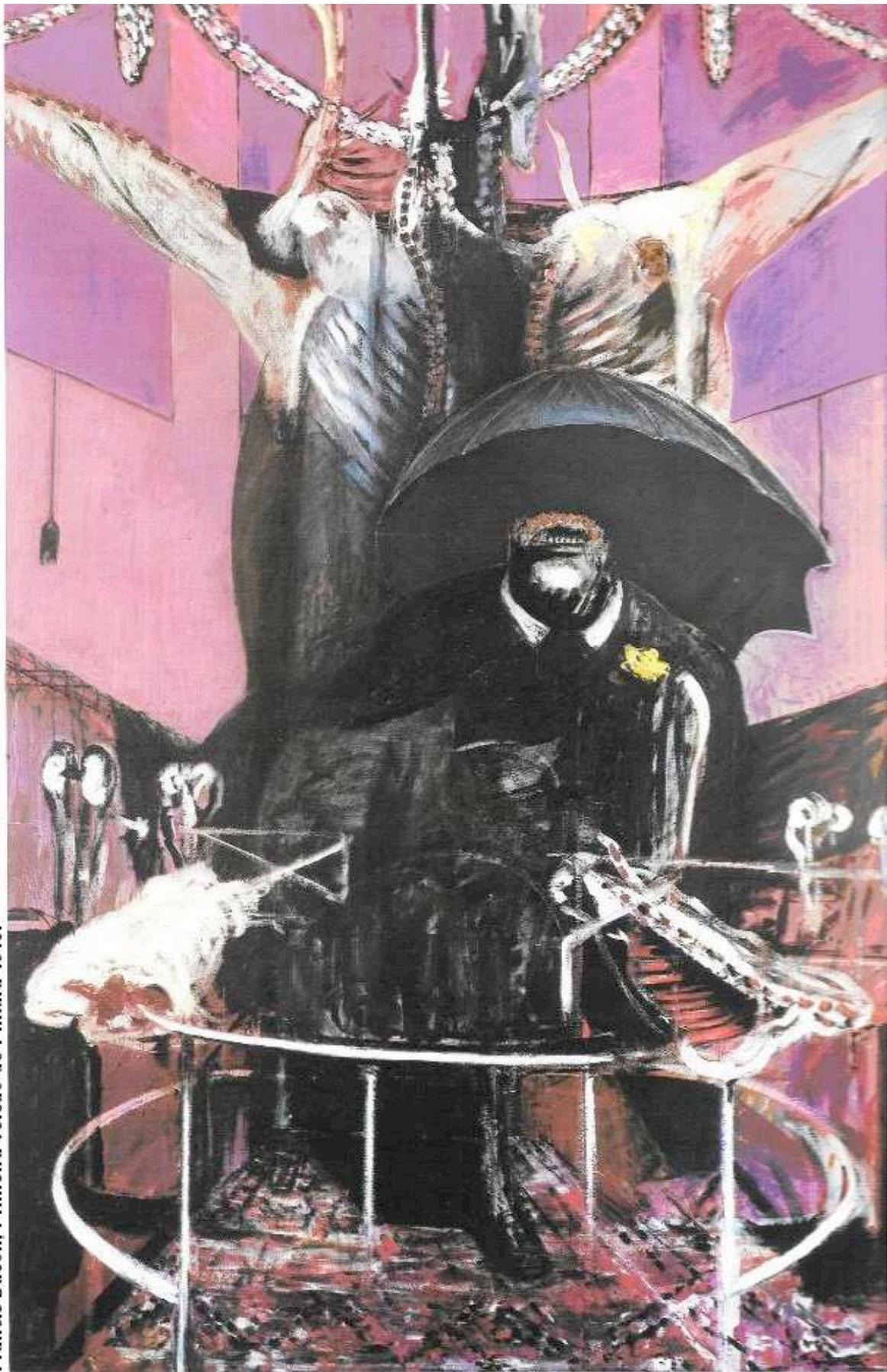
Mesmo com coração adestrado no moralismo religioso não pareceu a ninguém que um pequeno deslize ou escape pudesse deixar transbordar o aguaceiro estocado na fortaleza das regras e das virtudes. Ao bater em palavras que pudessem dizer aquilo que fora trancado e coberto por toneladas de concreto-dogma-verdade, o eco vai encontrar frestas e deixar vaziar intensas e torrenciais cachoeiras de sentimentos represados. São essas imagens de um território cênico (sempre mágico e imprevisível) que embora não estejam mais lá na origem, já estão em todas as partes porque foram disseminadas e continuam descortinando a delicada película de sentimentos que, tenra, sobrevive no cáustico deserto de repressão. E sobrevive ao quase imperceptível sopro de ventos úmidos que adentram as cavidades das rochas. A explosão de sentimentos e sensações na sua torrente de possibilidades libertadas agora, entrega ao humano a recompensa de tanta quietude e amarras. Assim, o encontro com o *de fora* foi a invasão com o *de dentro*. Essa permuta ligeira e voraz apresenta agora em carne viva todo o sentimento aflorado e conduzido pelos feixes de sensações que atravessam as imagens.

Não há medo aparente do pintor ao executar sua obra com elementos repugnantes e avessos. Ao projetar na tela elementos perigosos, Bacon faz até graça com objetos e temas que parecem desconectados com a situação. Como num quebra-cabeça longe de ser concluído, as peças selecionadas pelo pintor distribuem na tela provocação e desconforto.

Agressivos e perturbador, os temas encontrados em Bacon (ou os temas que encontraram o pintor, como ele mesmo faz referências em suas entrevistas), sinalizam ao sentimento, ao sentido e à sensação. O animal esquartejado, tendo suas partes içadas para o processo de desossamento que virá a seguir, envolve uma figura clerical em meio às carcaças e carniças, que se protege com um guarda-chuva. Não há o que se desvendar ou revelar ali, pelo contrário, Bacon criou o mistério. Uma ação cruel e violenta que irradia sensação, não julgamento.

Nem bem, nem mal. Nem céu, nem inferno. Nem Deus, nem Diabo. Como na peça em questão nessa escrita, o alvo é o homem rodeado em suas invenções e aflições. Armadilhas traiçoeiras. O cadafalso é desenhado e armado por si e pelos seus pares.

Francis Bacon, Primeira versão de Pintura 1946.



Imagens intempestivas: um corpo é oferecido em sacrifício

O amor é a mais carnal das ilusões. Amar é possuir, escuta. E o que possui quem ama? O corpo? Para o possuir seria preciso tornar nossa a sua matéria, comê-lo, incluí-lo em nós...E essa impossibilidade seria temporária, porque o nosso próprio corpo passa e se transforma, porque nós não possuímos nosso próprio corpo (possuímos nossa própria sensação dele), e porque, uma vez possuído esse corpo amado, tornar-se ia nosso, deixaria de ser outro, e o amor, por isso, com o desaparecimento do outro ente, desapareceria.

(PESSOA, 2006, p.336)

As imagens da montagem cênica são potencializadas a partir das suas sensações que formam um palco. Há uma simbiose aí. Elas saem de um corpo-ator para entrarem no corpo-espectador. Ao mesmo tempo sujeito e objeto se confundem ou se fundem. O que ao mesmo tempo toca também é tocado. Esse relâmpago intenso e inédito talvez não se repita mais. Emerge aqui a relação conflituosa com a natureza da imagem e os meios de que se procura valer para expressá-la.

O exercício do ator parece humanamente impossível. Ele despe-se de si, de sua pele, de seu físico, da derme e da epiderme para penetrar nas duras camadas cristalizadas do outro, todo blindado. No seu trabalho tatuado na imagem em foco é que percebemos que o ator acha uma fenda e por ali atravessa. Consegue tocar o sistema nervoso. Imagens da matéria, do corpo, da carne, dos fluxos sanguíneos. Essa descarga de hiper-realidade ou suprarrealidade desentranha o real. Isso torna a imagem mais real. Outro paradoxo. É a distorção, a deformação do real que torna a imagem mais real.

Desmanchar a imagem e puxar o fio da sensação é enveredar por outros caminhos. O corpo vivido é ainda pouco em relação a uma potência mais profunda e quase insuportável.

O corpo só se revela quando deixa de ser sustentado pelos ossos... quando a carne deixa de recobrir os ossos...(DELEUZE, 2007, p. 30)

Assim se dá com o corpo do ator. As expressões já não pertencem mais à carne e ao osso. A expressão é a sensação. A sensação é o corpo ou o corpo é a sensação. Não é a estrutura corporal que interessa, mas o que ela expõe. Já está além de corpo-carne e corpo-osso. Ultrapassamos a fronteira: todo movimento, toda elasticidade, toda distensão advém da sensação.

A vianda é esse estado do corpo em que a carne e os ossos se confrontam localmente, em vez de comporem estruturalmente a carne adormecida para escorrer. (DELEUZE, 2007, p. 30)

É o que as imagens podem assegurar. O corpo conecta-se ao plano das sensações e vai se moldando ao desconforto, à angústia, ao desespero, à esperança, à fé, à blasfêmia, à ironia. Ele refletido no reflexo. Dobra-se, alimenta-se do externo, recolhe e devolve em sentimentos esgarçados. Como se falasse, declamasse, pedisse clemência. As contrações do corpo ao manifestar a violência e a crueldade são revelações de vida e morte.

A vianda não é uma carne morta, ela conservou todos os sofrimentos e assumiu todas as cores da carne viva. (DELEUZE, 2007, p. 31)

Aqui as imagens da corajosa e não menos polêmica montagem *O Livro de Jó*, parecem sair de um açougue de Francis Bacon. *Corpus nus*, extremamente alvos, respingados de sangue, dispersos em gavetas emolduradas em vitrines transparentes (espécie de aquário-caixão-defunto). O frágil corpo é colocado nesse deserto frio, desprotegido e abandonado. Lançado à sorte, revelados seus segredos, exposto seu sexo, suas entranhas. Não há e há ao mesmo tempo beleza, desejo, volúpia,... Descoberto, desnudo, pálido, o corpo do ator compõe imagens desfigurantes e re-significantes. Não há jogo de aparências, nem salvo-conduto. É a imagem do corpo revelada.

Acompanhar o corpo-Jó-ferido pela peste é outro desafio. A piedade se arrasta pelo espaço deserto-hospital. Mas, não é ela que nos dobra. Dobramo-nos pelo corpo ensanguentado, pelas marcas de feridas, pelo rastro exageradamente repulsivo. E, no mesmo jogo paradoxal, a repulsa nos assalta e sequestra.

O teatro como a peste, é uma crise que se resolve pela morte ou pela cura. E a peste é um mal superior porque é uma crise completa após a qual resta apenas a morte ou uma extrema purificação. (ARTAUD, 2006, p.28)



O corpo cambaleante de Jó, nu e abandonado, desperta nossa vigilância. Guardá-lo e observá-lo é uma missão imperativa. Seduzidos pelo corpo-chagas que vagueia no incerto e no obscuro. Pela morte ou pela cura acompanhamos o destino do homem-cadáver que quer respostas. O que vem depois? Ele, pedaço de carne viva, vai à frente, não vê direção, mas não olha para trás. Sua imagem irradia sensação de busca e o labirinto sempre mais tortuoso somente pode ser decifrado se seguirmos as pistas-respingos de sangue daquele corpo-carne-rubro. Quando, por um breve momento para e olha para nós, vemos os nossos olhares arregalados dentro daquela retina lucidamente brilhante espelhando todo o entorno. Esse jogo rápido ele-em-nós e nós-nele tece uma imagem sem narrativas nem representações. São intensidades atravessando vorazmente os corpos presentes trazendo do invisível o visível até então inaparente.

Posicionando-se como outro homem, freqüentando uma outra subjetividade, inaugura o instinto teatral: sendo alguém e ao mesmo tempo refutando esse alguém. (PRÓCHNO, 1999, p. 39)

O corpo do ator transmuta: é a sensação de estar em todos os lugares e a nenhum lugar ao mesmo tempo. Esse corpo do ator que nos transporta vai certamente reduzir em migalhas a visão positiva de que cada ser tem posição definida.

Palavras e narrativas não convencem, não interessam aqui. É o corpo deformado que se retrai e distende, pulsante e vibrátil, que fala e suplica, repudia e transgride, fere e sangra e atravessa. As representações condicionadas não libertam. O corpo fala pelos poros e pelas contorções e exala os feixes de intensidades e possibilidades.

A imagem-sensação do corpo tocado pela peste, ensanguentado e respingado evoca a pergunta: Por que o homem sofre? E a resposta está na sensação, porque a existência não é suficiente, é sempre necessário ir além de tudo: angústia e perda de si próprio, distanciamento, queda, esfacelamento. É o que pinta Bacon: o sombrio, o dilacerado, a lâmina afiada encurralando a carne trêmula.

O corpo é atravessado por uma intensa vitalidade que desfaz a organização, produzindo uma vida não orgânica. Pois o organismo não é propriamente vida, mas sua prisão. (MACHADO, 2009, p.234)

As imagens expressam o trabalho do ator que nos remete a instâncias absurdas de nossa própria existência. Carregam na memória nossas tragédias pessoais, tudo o que envolve e dissolve, percorrendo superfícies anteriores a qualquer forma, qualquer subjetividade ou mesmo substância, invadindo um tecido inorgânico, percorrendo lugares e esconderijos por onde escorrem intensidades.

Matheus Nachtergaele, em seu mergulho em Jó, parece indicar e demonstrar o estatuto inicial e primordial da condição humana, ou seja, a tragédia. (PRÓCHNO, 1999, p. 104)

Como na montagem de O LIVRO DE JÓ, as imagens não devem permanecer num mesmo nível. Elas estão em queda, que não significa aqui derrota ou decadência, mas tem o sentido de imagens soltas em níveis diferentes. É o corpo convulsionando o aglomerado sanguinolento por onde escoia a carne.

O que percebemos também é o escoamento de imagens em diferentes níveis: içadas em ganchos de aço, sobrevoando nossas mentes, respingando num canto, outras em retalhos pelo chão, nos sótãos, nos porões, esparramadas, amontoadas, dispersas em dutos de rápidas intensidades.

Nosso desconforto também colabora com essas intensidades. Acompanhando o ator desgovernado de si e hipnotizado pelas imagens cênicas produzidas, reproduzidas e tensionadas pelas sensações exaladas pelos corpos nus sentenciados pela peste e dor em nossos olhos não oferecemos qualquer resistência. É esse desconforto que nos coloca na condição de nômades percorrendo o deserto-hospital sem nenhuma certeza, vasculhando um vazio esgotado de clichês e transbordando sensações. O frio, os respingos de sangue-falso-verdadeiro que nos atingem confundem nossa espacial condição entre o que é real ou não. A presença desse corpo que deixa transpassar forças e intensidade é uma viva experiência que vai arrebatando sua organicidade e sequestrando a vitalidade, esburacando o tecido por onde vazam as sensações.

(...) Há como um jogo de sensações entre uma personagem e a outra, em que as sensações acabam por se impor em novas inserções coletivas de energia que atravessam, como uma linha contínua, as diferentes personagens em questão. Nesse sentido, em Matheus, habita em movimento algo como um devir-outro de personagens, isto é, um fluxo de experimentação de novas possibilidades artísticas de inserção do ator. (PRÓCHNO, 1999 p. 104).

Nessa experimentação o corpo do ator é um campo de forças e neste corpo atravessam fluxos de intensidades tatuadas em fragmentos cênicos que transbordam em imagens-sensações ramificando e disseminando subjetividades em diferentes linhas de fluxos.

(...) por ele, corpo do ator, são violentamente atravessadas questões, perguntas, urgências e discrepâncias que estão situadas muito além de sua carga idiossincrática (...) Cada personagem é um campo de sensações que na sua individualidade sintetiza e resume um mundo e todo um contexto cultural. (PRÓCHNO, 1999, p. 105).

Trazemos para a discussão as obras de Francis Bacon, encharcadas de fluxos e fluidos das imagens violentadas e escandalizadas. Traços intensos atravessam as imagens e vemos carnes em desintegração, escorrendo, escapando dos ossos, deslizando em múltiplos pontos de fuga. E seguem assim as imagens cênicas visitadas nesse estudo. Selvageria de carnes dilaceradas, feridas, tensas, pulsantes em constante movimento de luta. O próprio Bacon exclama: *Somos carne, somos carcaça em potencial!*

Bacon não disfarça o real do corpo despedaçado e as fantasias em torno da imagem fragmentada do corpo. O que olhamos e sentimos não é jamais o que desejamos de fato olhar e sentir. Eis o papel das imagens cênicas: burlar a rotina do olhar. Enfrentar a imagem em sua mais profunda intimidade uma vez que fomos capturados para dentro da imagem. As imagens aparecem como cenas teatrais, feitas para o gesto, exalando tensão passional e exclamando violência. Fascinante incursão.

Francis Bacon, Estudo a partir do retrato Papa Inocêncio X de Velásquez, 1953.



Auto da (des)crença e da (des)ordem e da (des)graça

Há sensações que são sonos, que ocupam como uma névoa toda a extensão do espírito, que não deixam pensar, que não deixam agir, que não deixam claramente ser. Como se não tivéssemos dormido, sobrevive em nós qualquer coisa de sonho, e há um torpor de sol do dia a aquecer a superfície estagnada dos sentidos. É uma bebedeira de não ser nada, e a vontade é um balde despejado para o quintal por um movimento indolente do pé à passagem.

(PESSOA, 2006, p. 107)

O indivíduo/espectador mergulha numa imagem que o aliena de si mesmo. É a realidade atirada em nossa cara. É a chance de debocharmos das instituições vigentes. A maestria de Bacon apresenta a figura clerical em meio a carniças. A esposa de Jó enfrenta Deus blasfemando seu nome e exigindo explicações ao jogo de tortura e destruição a que o infortunado esposo fora designado. Força e insinuação.

As distorções não atravessam como agressão, na verdade elas imprimem mais forças às imagens, que ressoam e atravessam até que furam dando vazão aos feixes de sensações que agarram e moldam um instante de plenitude porque é sempre uma obsessão pela vida.

É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel, pois está claro que a vida é sempre a morte de alguém. (ARTAUD, 1994)

Para Matheus Naechtergaele, ator que se transfigura em Jó, “(...) essa imagem do sacrifício é assim: uma vida perdida por alguma coisa, uma vida perdida por algum motivo; você dá ou você mata alguma coisa para que alguma coisa nasça (...)” (PRÓCHNO, 1999, p.120).

Em cena o corpo é oferecido em sacrifício. Ele é o alvo que suportará as perfurações. É um corpo intenso, intensivo. O corpo a nossa frente, nu. Ele é quem nos olha... Ele é quem nos acha... Nós rodopiamos a cabeça, tentamos achar desesperadamente um outro ponto de fuga, nos

esquivamos. Mas, não tem jeito, ele nos acha. O corpo nu, envolto ao sangue nos persegue. Não escapamos.

A sensação, o feixe de sensações faz sucumbir e arrasta. A sensação é vibração. Estamos ali diante do corpo vibrátil. Uma onda de forças percorre o *de dentro* e o *de fora*. É um arrastão.

É um novo regime perceptivo, uma nova percepção implicada, uma percepção nos limites, limites dos sentidos, dos órgãos sensoriais, uma vertigem da sensibilidade. Em particular na pintura é um olhar novo exigido: um olhar nervoso, vibrátil, excitável, comunicando essa excitação (sensação) a todo corpo, o corpo como um OLHO enorme, corpo-olho intenso. (DIAS, 2004, p. 82)

A crueldade estará cada vez menos ligada à representação de alguma coisa horrível. Ela será a ação da força sobre o corpo. A palavra crueldade refere-se à seriedade, à rigidez, ao fazer de fato, à força do ato.

Do ponto de vista do espírito, a crueldade significa rigor, aplicação e decisão implacáveis, determinação irreversível, absoluta. (Artaud, 2006, p.118)

Uso a palavra crueldade no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de dimensão implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas (...) (ARTAUD, 2006, p.119)



As grandes transmutações do gênero humano concentram-se no grau de adereços que a modernidade inseriu em nossos corpos como apêndices vitais para os que determinam controlar. No vazio abissal de nossas almas habita ainda o mesmo homem com seus medos e interrogações na pequenez de sua condição humanóide, complexa, indecifrável, sofrida e forrada de paliativos numa desesperada tentativa de sobrevivência sem culpas nem estragos. Criando estratégias para desviar um pensamento ardiloso, recorrente, inquieto e determinado: a efemeridade.

Nesta seara de controlados em que nos encontramos, saltam aos olhos as imagens produzidas pelas experimentações da milenar arte dramática que desfiguradas, deformadas, despojadas, desplugadas, liberadas de categorias, clichês e classificações perfuram o improvável e transpassam dogmas. É a volta e a reviravolta. O homem dobra-se e redobra-se em sua condição mortal.

Mistérios

GOZOSOS

*Tinha a sensação de que a vida corria espessa e vagarosa
dentro dela, borbulhando como um quente lençol de lavas.*

Clarice Lispector

Imagem

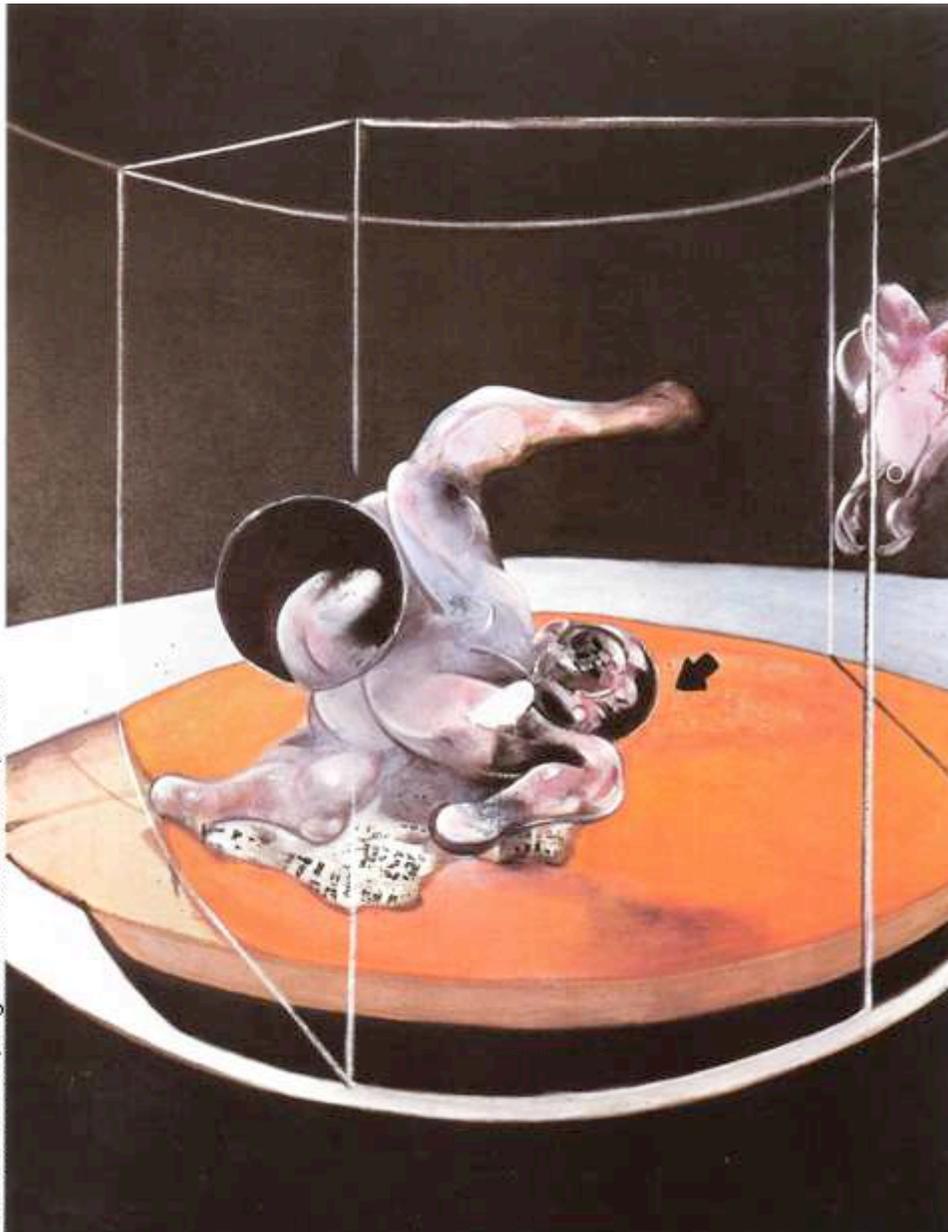
Imagem-cênica

Imagem-cênica-Intensidade

Quando lemos imagens – de qualquer tipo, sejam pintadas, esculpidas, fotografadas, edificadas ou encenadas - atribuímos a elas o caráter temporal da narrativa. Ampliamos o que é limitado por uma moldura para um antes e um depois e, por meio da arte de narrar histórias (sejam de amor ou de ódio), conferimos à imagem imutável uma vida infinita e inesgotável.

(MANGUEL, 2001, p. 27)

Francis Bacon, *Figura em Movimento*, 1976.



Nem abstrato nem figurativo. Assim se constituem os quadros de Bacon. O corpo é percorrido por um movimento intenso. Um movimento da deformação. Nessa terceira possibilidade carne e osso se articulam disjuntivamente. É o confronto da carne e do osso no local onde ocorre o corpo. Deformado ele parece querer escapar da figura, evacuar por um furo.

Toda série de espasmos em Bacon é deste tipo: amor, vômito, excremento. Sempre o corpo que tenta escapar por um de seus órgãos. (DELEUZE, 2007, p.18)

Figuras são libertadas de seu papel representativo, entram diretamente em relação com uma ordem das sensações celestes. Foi isso que a pintura cristã já havia encontrado no sentimento religioso: um ateísmo propriamente pictórico, onde se poderia tomar ao pé da letra a idéia de que deus não deveria ser representado. (DELEUZE, 2007, p.18)

Até onde posso entender e sem nenhuma pretensão a contestações filosóficas, as imagens trazidas para esta conversa se aproximam da obra de Francis Bacon. Deformações, contorções, distensões, espasmos, contrações permeiam ambos os trabalhos que zigzagueiam entre forças, intensidades e sensação.

A força concentrada em cada imagem escolhida e apresentada aqui falam pelas cores e pelas emoções em suas múltiplas torções.

(...) E Van Gogh? Van Gogh inventou até mesmo forças desconhecidas, a força inaudita de uma semente de girassol. (DELEUZE, 2007, p. 63)

É o corpo que se compromete com as multiplicidades. Ele se dobra em contrição e depois se desdobra em desespero. Contraí pelo medo e frio, depois salta em repúdio e negação. Alonga em misericórdia e despenca em compaixão e súplica. Nossos olhos seguem todas estas variações e carregam para dentro sensações que se esvaem em enxurrada. Todas as vibrações do corpo são recolhidas pelos nossos olhos que sem respeitar regras, avançam e absorvem todo o espetáculo. A garganta permanece muda e paralisada. Não se manifesta. E seduzidos pelas imagens à nossa frente somos conduzidos pela dança cíclica das personagens num ritual expurgatório e enlouquecedor. E o deserto se apodera de nós. É nele que a magia do teatro

encontra possibilidades, estaciona e libera seu potencial. Uma copulação, um ritual divino em que a vida terrena e o etéreo se fundem.

Bacon não se cansa de dizer que a sensação é o que passa de uma ordem a outra, de um nível ao outro, de um domínio ao outro. É por isso que a sensação é mestra de deformação, agente de deformação de corpos. (DELEUZE, 2007, p.43)

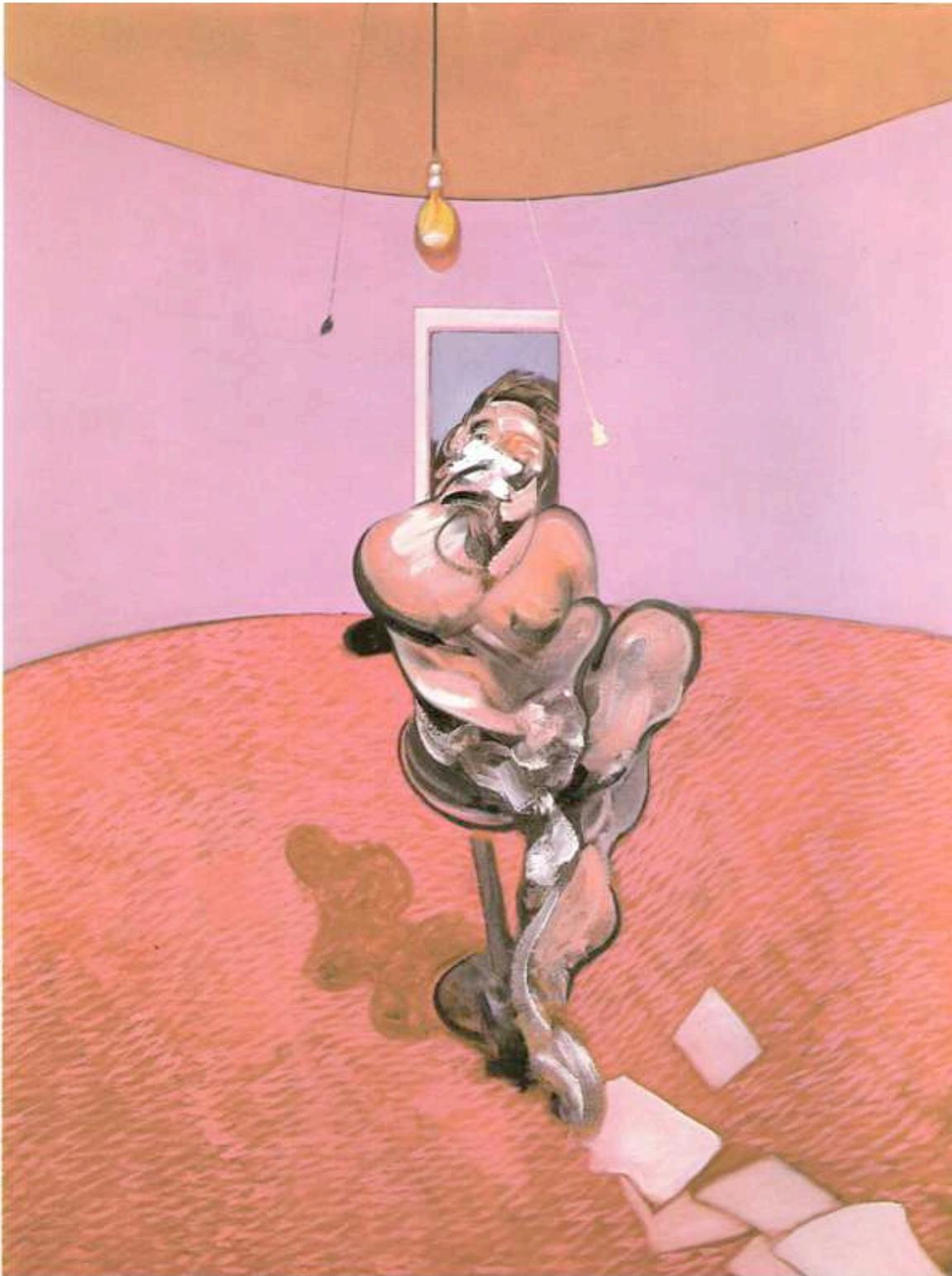
Ao considerarmos que as imagens da peça O livro de Jó estendem-se em sensações múltiplas, nos referimos a essas mudanças de níveis que Deleuze observa nas obras do pintor irlandês Francis Bacon. Na pintura de Bacon como nas imagens do teatro há sempre esse confronto de emoções, vibrantes, pulsantes, comunicantes: a pintura que fala e o teatro que exala. Ambos parecem fugir da representação ou de seus eixos significantes e avançam para novos significados. A deformação que rompe com a figura e a sensação que se sobrepõe à representação.

Longe de unanimidades podemos arriscar que, diante das obras de Bacon, os pares de olhos provam imagens que arrancam reações adversas. Num primeiro momento vamos mencionar que cada um que chega para observar trabalhos do pintor, carrega em si, inerentemente, registros mil na memória e a leitura que se faz daquilo que se vê já recebe de antemão particularidades subjetivadas.

O desafiador é que o que está ali na frente não é depurado e relacionado com facilidades, porque não é habitual e corriqueiro. Por mais que o desejo por análises combinatórias apareça automaticamente, tudo o que está à nossa frente parece não encaixar e não ser reconhecido em nada pelo nosso íntimo. Aliás, muitas vezes, a aversão é que chega primeiro. Mas, ao mesmo tempo e inexplicavelmente somos arrastados e seduzidos pela imagem imantada. As mais variadas sensações produzidas em nós não dão conta do estrago perturbador provocado. A estranheza e a impossibilidade de ordenação e reorganização das imagens desencadeiam um desejo repentino de negação do que se vê. Como se uma imagem intrusa confundisse nossa hierárquica capacidade de organização dos sentimentos. Perturbador não é ficar observando a imagem, mas a sensação de que a imagem esteja nos observando é que se torna perturbadora.

O tema crucificação, milenar-cristão, usado pelo pintor em vários trabalhos e que tem em nós um dispositivo ativador de uma imagem universal, repetida secularmente e replicada à enésima vez, é subvertida e corrompida em Bacon até o ponto distorcer e embaralhar nossa

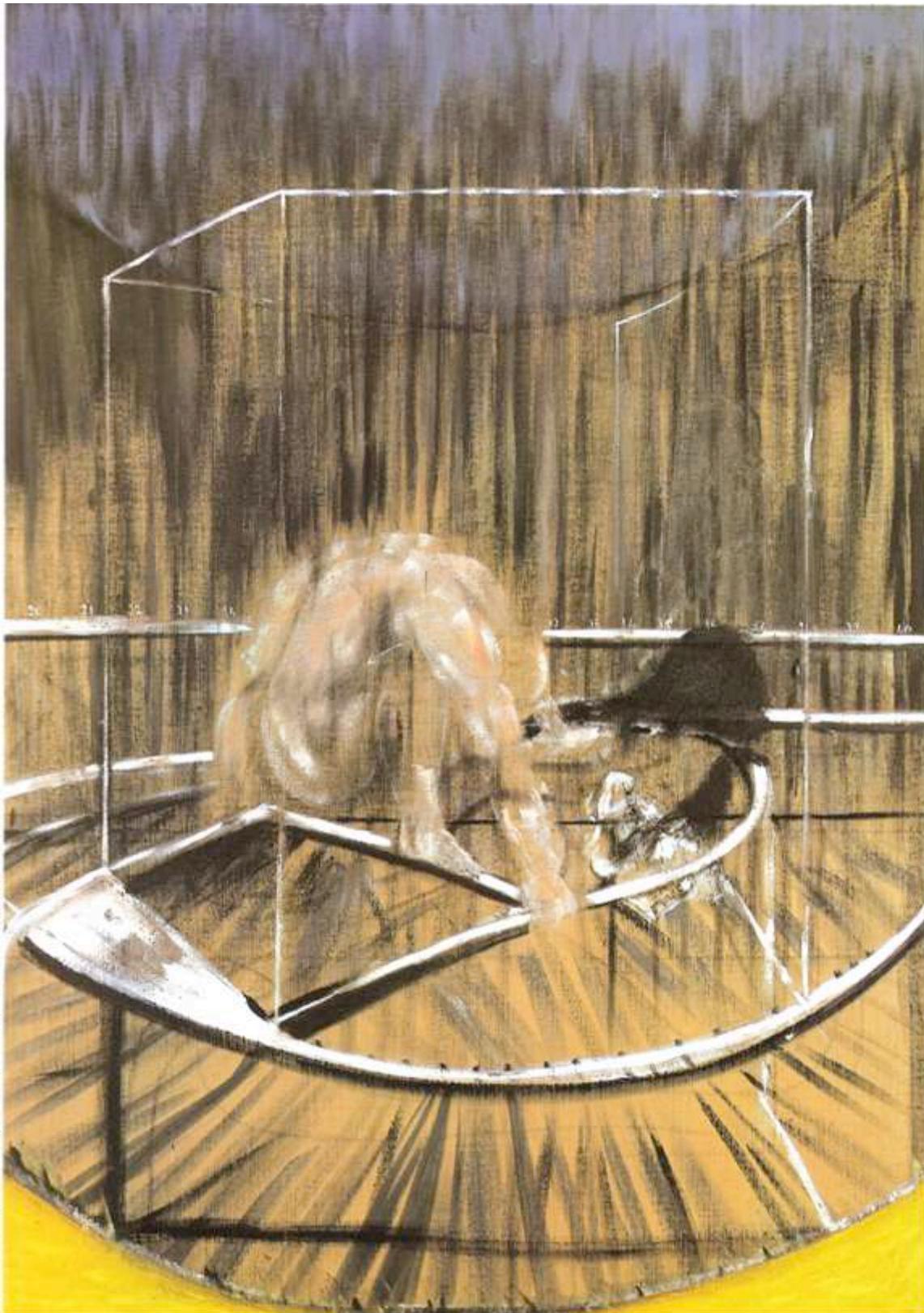
mente e entregar a sensação como resposta ao ato sagrado que deformado, não para nunca de acontecer, de repetir e estilhaçar.



Francis Bacon, Retrato de George Dyer falando, 1966.

As imagens da peça aqui citada emprestam de Bacon a peculiaridade aparente de estarem ali aprisionadas ou emolduradas, quando na verdade tanto as imagens da peça como o trabalho de Bacon expressam movimento e pulsação.

Francis Bacon, Estudo para um nu acorçado, 1952.



Imagens indômitas capturadas à revelia. Além do que se vê. Invasão imprópria do mais sensível e sagrado exposto do artista. Aquele que se abate em cena ritualizando sua presença e sacralizando a imagem que atravessará o tempo sempre desejando ser teatro. São fragmentos quase litúrgicos. Imagens que não se constituem como narrativas, mas que desencadeiam um fluxo de sensações que percorrem todo o corpo do emissor e do receptor. Esse fluxo que a imagem provoca é mais que uma dimensão psicológica porque ela avança muitas vezes, inconscientemente. Independe do controle físico.

Em arte, tanto em pintura quanto em música, não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças. (DELEUZE, 2007, p. 62)

As imagens cênicas estudadas aqui conjugam-se com as ideias de Deleuze. Elas guardam em si uma força descomunal que continuamente as mantém vivas, pulsantes e vibráteis. A concepção das cenas dramáticas que confluem para essas imagens, quase um massacre do corpo do ator, é que liberta esse fluxo de sensações. Sabemos que tais imagens cênicas partem de intensos laboratórios de experimentações e exaustivos exercícios físicos e mentais que liberam sensações que atravessam o corpo e desgrudam da carne intensidades múltiplas deixando a carcaça exposta. Essa extração quase ritualista é que fortalece e eterniza as imagens. A expressão física em cada uma delas estampa para todo o sempre o significado do significante. É quase um sudário sagrado na via crucis do corpo. É tatuado no linho o suplício do condenado, mas na estampa aparece a sensação provocada nele e em nós. A troca de fluxos ocorre em dutos comunicantes em sentidos duplos.

A imagem, seguramente, associada ao que os olhos percebem transita em nós e no outro como uma explosão de sentimentos e cores e música e dança e malabares. A força da imagem sugere transgressão. Uma violência potencializada nas ressonâncias de um corpo vibrátil.

O corpo não é objeto, nem representa um objeto. Ele experimenta uma sensação. Esse corpo que é percorrido por ondas, forças e fluxos, é um corpo onde circulam intensidades.

É preciso considerar o caso especial do grito. Por que Bacon vê no grito um dos mais elevados objetos da pintura? “Pintar o grito...”: não se trata de modo algum de dar cores a um som particularmente intenso.

A música encontra-se diante da mesma tarefa, que não é a de tornar o grito harmonioso, mas de colocar o grito sonoro em relação com as forças que o suscitam. (DELEUZE, 2007, p. 65)

Imagens produzidas no teatro-hospital-deserto nos condicionam ao trajeto já prescrito à personagem principal. É ele, o feixe de luz incandescente que nos carrega pelo olhar. Não há como não ser tocado pelo olhar de Jó. Pupilas dilatadas, imersas na luz, que nos arrastam a este auto de fé e dúvida. A imagem que inunda nossa retina seduz pela piedade e súplica. Nossos olhos tocam as imagens. São eles que trazem para dentro o *de fora*. O sangue no chão, o cheiro de formol, o som de ventos moldando o areal, as cores dançando, são nossos olhos experimentando a experiência colocada ali. São eles que se perdem e se encontram num jogo de morte-vida, invertendo os papéis: ora somos fracos e impotentes, ora somos Jó, determinados e incansáveis, em desespero à procura de respostas. São os olhos responsáveis pelo recolhimento desses estilhaços cênicos potencializados em fragmentos de vida.

Essencialmente, toda imagem nada mais é do que uma pincelada de cor, um naco de pedra, um efeito de luz na retina, que dispara a ilusão da descoberta ou da recordação, do mesmo modo que nada mais somos do que uma multiplicidade de espirais infinitesimais em cujas moléculas- assim nos dizem- estão contidos cada um de nossos traços e tremores. (MANGUEL, 2001, p.27)

A cada imagem do Livro de Jó, do Grupo Teatro da Vertigem, notam-se essas tensões, contrações e distensões em que o fluxo da intensidade das sensações opera em cada corpo um circuito inédito em que órgãos e músculos já não obedecem mais a um cérebro sendo conduzido pela força da sensação tecendo, retorcendo, inflando o corpo num movimento de intensidades e fluxos. Há uma relação íntima no teatro, entre o ator e o espectador. O *de dentro* com o *de fora*. A fricção entre os dois é que permite a explosão de imagens tão pulsantes.

Abandonamos formas. A deformação é que atrai e manifesta. Conseguimos atravessar a realidade e perceber as infinitas possibilidades para além de nossas limitações. É pela deformação que entramos. Ela é a porta, o convite, a mesa posta, a cama de limpos lençóis brancos, o alecrim-estofado dos travesseiros.

(In)usão

As figuras imaginárias têm mais relevo e verdade que as reais. O meu mundo imaginário foi sempre o único mundo verdadeiro para mim. Nunca tive amores tão reais, tão cheios de verve, de sangue e de vida como os que tive com figuras que eu próprio criei. Que loucura!Tenho saudades deles porque, como os outros, passam.

(PESSOA, 2006, p.380)

As imagens da peça estampam agressivamente tudo o que vestimentas, poses, signos, modelos, formas, encobrem. Daí a violência faz presente porque há que se atravessar. É uma ação perturbadora que rompe e vaza um amontoado de sentimentos e segredos em vias de cristalização. As sensações destas imagens liberam fluxos de infinitas possibilidades de encantamento e de vida pulsante, desprezando a passividade de ciclos que terminam sem desejos e paixões.

Poderia fazer um filme com todas as imagens que ficaram amontoadas em minha cabeça, com aquelas de que me lembro e que nunca usei. Afinal de contas, a maioria dos meus quadros são feitos de imagens. Jamais olho um quadro, dificilmente. Se vou à National Gallery e olho mais de perto um dos grandes quadros que me tocam, não será tanto o quadro que me emocionará, mas o fato de que ele abre dentro de mim as válvulas das sensações que me jogam de volta à vida de uma forma ainda mais violenta. ((SYLVESTER, 2007, p. 141)

As imagens cênicas tratam particularmente dessas sensações provocadas, incontroladas, deflagradas. Diante das imagens, são elas que observam nosso olhar nos arrastando para outra dimensão, uma força intensa que projeta o *de fora* para dentro e em seguida o *de dentro* para fora. Lançar e recolher simultaneamente. A crueldade da imagem está neste movimento próprio e imediato de recolher o exagero de vida e espalhar o excesso de paixão. Quando as imagens percorrem todas essas passagens em nós, propagando sensações, não temos e não há tempo para julgarmos o que é real ou não, verdade ou ficção, dor ou gozo,

asco ou desejo, repulsa ou visgo, medo ou fetiche. Que nos surpreendam as sensações. Que vazem e extravasem.

Sensações nascem analisadas. Requite entre a sensação e consciência dela, não entre a sensação e o fato. (PESSOA, 2006, p. 513)

As imagens cênicas aqui apontadas falam o tempo todo do excesso. Excesso de vida e excesso de morte. A ausência de vida também libera sensação. As imagens, na verdade, percorrem esses descaminhos de vida e morte. Não se trata apenas de uma mobilização de vida. Há também um repensar na finitude e na efemeridade. Embora fujamos da temática, ela é comum a todos.

(...) existe sempre um sentimento de morte nas pessoas quando elas veem meus quadros. Talvez eu carregue esse sentimento de morte o tempo todo. Porque se a vida emociona, o oposto dela, como uma sombra, também deve emocionar. Talvez não emocione, mas a gente tem consciência da morte da mesma maneira que a gente tem consciência da vida, a gente tem consciência dela como se vida e morte fossem as duas faces de uma mesma moeda (...). Sempre me surpreendo quando acordo de manhã. ((SYLVESTER, 2007, p. 78)

Desesperança abissal não é exatamente a expressão dessas imagens. Elas corrigem, sim, o excesso de otimismo e esperança quase obrigatórios aos humanos. O desespero pela plenitude e a necessidade de assegurar felicidade, como estado de normalidade e equilíbrio, também serão aqui exorcizados.

(...) a gente pode ser otimista e não ter esperança. A natureza básica da pessoa pode ser totalmente sem esperança, mas seu sistema nervoso pode ser feito de matéria otimista. Isso não faz a menor diferença para a consciência que tenho da brevidade da existência entre o momento do nascimento e o momento da morte. E disso estou consciente o tempo todo. Suponho que seja uma coisa que transpareça em minha pintura. (SYLVESTER, 2007, p. 80)

As imagens cênicas e a pintura de Bacon alavancam essa nossa possibilidade (e também direito) às quedas, frustrações, fracassos, choros, medos e silêncios. Constantes indagações e ausências de respostas também potencializam a criatividade. Longe do senso comum e com a retirada da película de materialidade uniformizada, possibilidades nascentes de criatividade se multiplicam.

Francis Bacon, Segunda versão de "Pintura 1946", 1971.



Se traçar essas linhas em defesa da morte e da efemeridade soa estranho, sensação não menos estranha será evocar a violência nas imagens do teatro e da pintura. Para o próprio Bacon a violência na pintura não é a violência da guerra. Violência é uma intensidade de expressão contida de fato nas coisas. Olhando para as imagens cênicas, a violência é a força que está contida nelas. O desejo de expressar e espelhar realidades, dispensando justificativas e intenções. Elas expressam o que são: necessidades, vontades e vocações. A imagem é portadora de uma violência, de uma potencialidade que faz surgir o invisível.

Quando se fala de violência na pintura, ela nada tem a ver com a violência da guerra. Ela tem a ver com a violência da realidade em si mesma. E a violência da realidade não é apenas a violência simples no sentido quando falamos que uma rosa ou uma coisa é violenta, é também a violência das sugestões dentro da própria imagem, que só pode ser transmitida através da pintura. (SYLVESTER, 2007, p. 82)

Olhares descuidados julgam estáticas as imagens. Basta um respiro profundo diante delas e somos sequestrados. Como se a imagem contida na cena se efetivasse num lento e perene movimento de vida ou morte. Em Bacon ou em cenas elas execram esse mercantilismo massificado e pasteurizado de otimismo e vazios e acertam o homem, não seu deus ou sua religião. O foco é o homem, deformado, contorcido, enviesado em sua inconstância, na impossibilidade em ser completo, saciado, compreendido e solucionado.



Esses fragmentos cênicos que se dissipam para além da dimensão psicológica (memória, inteligência e sentimentos) entram em sintonia com a obra de Bacon. Imagens que se deslocam aos trancos e que vão tramar, depurar e se submeter ao indefinido. Esse algo mais que acontece em nossa relação com o mundo passa numa outra dimensão da subjetividade, para além da percepção e o captamos porque somos por ele tocados e afetados.

A cena dramática é um elemento de alto calibre quando se dispõe a procurar uma alternativa de atravessar o mesmo e as verdades que compõem esta contemporaneidade. Esse

desafio da arte cênica em experimentar ou experienciar atalhos esquecidos, sensações infundadas, prazeres ditos imorais, expressões perversas, vãos murados, frestas camufladas, visitas ao esquecimento, sons que se repetem, excitações e desejos amputados, é o que renova o próprio teatro. Vasculha origens, remove limbos e restaura o visgo.

Provocar um insano conflito consigo mesmo. Mergulhar numa guerra interna provocada pela inconstância do momento. Atormentar juízos e propósitos convencionais, tensionar razões construídas e buscar no oculto as possibilidades inéditas de vida. Vislumbrar descartes, restos, sobras, defeitos, arestas e imperfeições. Revirar entulhos. E clamar que não somos seres adaptáveis ao fórceps!

Se você quer melhorar os homens, torne-os felizes, vá à fonte de todas as felicidades, de todas as alegrias – os sentidos. A negação dos sentidos está na fonte de todas as loucuras, maldades e doenças que povoam a vida humana. (ONFRAY, 1999, p.215)

Atravessar esse caminho, essa árida passagem, esse cáustico deserto, numa rara experiência para o gozo apoteótico sem culpas, nem máculas, vergonha ou constrangimento, é o mote dessa incursão. A dádiva do prazer, nossa propriedade privadíssima, não vem em consignação, mas, em abundância, torrencial e correspondente a um corpo desejanse.

Os homens só revestem os deuses com as qualidades que lhes cabem. Bastará colocar em evidência as engrenagens dessa retórica do despojamento para convidar os homens a se reencontrar, especialmente a reencontrar seus corpos. (ONFRAY, 1999, p.214)

Ao provocarmos os sentidos, afluímos a capacidade sensitiva de todos os poros. Expurgar traumas e pela pele e poros abrir canais múltiplos de re-significação da vida.

Tela sutil, estendida entre os órgãos e o real, o sangue e o ar, a pele não existe para a maioria dos filósofos. Parece ter realidade para o cirurgião que a incisa, o dermatologista que a inspeciona. No entanto, nela se inscrevem as emoções e as memórias, as tragédias e os vincos do riso, o tempo e o avanço para a morte – pergaminho virgem por pouco tempo, impossível palimpsesto. (ONFRAY, 1999, p.223)

Troquemos a consagração *carne versus alma/espírito* pela *libertação do corpo*, do nosso corpo que tudo pode, tudo sente. Aos trancos esse corpo que não obedeceu a rédeas, se

revelou porto para emoções e desejos e cheiros e vontades. Desatou amarras, cuspiu moralismos, vomitou julgamentos. Arrastou-se para não trair sua natureza porque quer irradiar vida do lado de cá da morte, seu limite, seu indulto.

...uma carne em paz consigo mesma e com o mundo, o único mundo que existe. Uma carne capaz do erotismo e de gastronomia, de estética e de música, de sensações táteis e olfativas. Uma carne em harmonia com o real, que não vá contra o sentido dele, que obedeça às injunções de Dionísio mais do que as proibições de Apolo. (ONFRAY, 1999, p.224)

Neste desafio tão próximo, tão vibrante, tão dramático, tão intenso sentimos a vida tragada e não separada da arte. Só quando isso é possível, neste sentimento de arrastados que fomos, é que o teatro cumpre sua natureza rompedora de modelos ordinários. A magia do teatro que Artaud reparte conosco é essa ação intensa e por vezes invasora, da arte dramaturgica ao vomitar os mornos e inflar os corpos daqueles que exalam vida pulsante.

Cabe retomar esse desespero, essa anarquia, recorrendo-se diretamente às forças, às forças puras que a ciência não capta, mas cujos efeitos registra, mas que o homem, através de seu organismo, pode captar. Por quê? Porque o homem é o único organismo vivo (pelo menos em aparência e por nossa visão presente das coisas) que tem uma noção consciente e dirigida das coisas e que pode, por sua vontade, modificá-las ao seu bel prazer. (...) Resta apenas um lugar no mundo, um só, onde podemos alcançar esse organismo e dele nos servir de uma maneira ativa: o teatro, desde que renunciemos à nossa concepção européia e consideremos o teatro como o lugar onde manifesta uma vida consciente e excitada.

(ARTAUD, 2008, p.129-130)

Não é que o público seja levado à cena, numa ação vexaminosa ou constringedora. Somos laçados pelos olhares e nos entregamos sem resistência. Nossa participação não é declarada ou anunciada. Ela é tomada pela sensação que insemina, controla e arrasta.

Em Bacon a sensação é tanto mais provável ou probabilizada quanto mais a figura é isolada ou entra nos trípticos, com as figuras dos outros quadros em relações não narrativas, puramente dinâmicas (variações alotrópicas transversais interiores ao único acontecimento- sensação de cada tríptico). Deformar, deformar sempre, condição da sensação, fazer gritar a carne sob os corpos-organismos, a carne crucificada, esartejada, mutilada, perfurada por seringas hipodérmicas, ou ainda contorcida, em todos os casos exibida, uma brutalidade da carne, toda uma evidência de uma realidade em nós que excede a nossa medida, toda uma vida não humana dos homens, uma vitalidade não orgânica dos seres. (DIAS, 2004, p. 85)

Deixemos de lado a narrativa da peça O Livro de Jó. A história do servo fiel testado por Deus, ironizado pela esposa e sarcastizado pelo diabo poderá ter outras mil abordagens, com ou sem efeitos catequéticos e apoteóticos. Lançamos as imagens por demais perturbadoras, filtramos a sensação que atravessa e atinge diretamente os olhos do espectador. As imagens estão no limite, na fronteira que separa a realidade da não-realidade. Não cabe nenhuma conclusão, porque qualquer posicionamento é correr riscos de nomear ou classificar as imagens, quando o desejo delas é sempre o movimento.

Proporcionar emoções sem o tédio da comunicação. Deleuze: “segundo a expressão de Valéry, a sensação é o que se transmite diretamente, evitando o desvio ou tédio de uma história a ser contada”.

(MACHADO, 2009, p.227)

Atá-las à narrativa seria condená-las ao tédio. Libertá-las da narrativa é poder inflar seus olhos para que possam fluir. As imagens cênicas querem transbordar, como a pintura de Bacon. Diante delas alguns resistem, outros se entregam. Cada torção, declínio, espasmo, contração, arrepio, é uma das múltiplas respostas da rajada de sensações liberadas pela imagem ao atingir a carne.



Terceira Conversa. Estilhaços.

Avançamos para o final, mas sempre enxergamos o começo. Quanto mais nos dirigimos ao fim, mais avistamos o início. É sempre assim: abster-se da conclusão para manter o movimento.

Os estilhaços estão aí. Rodopiam e não pertencem. Apenas existem. Também não se sabe em que dimensão. Nesse momento a escrita abandona o escritor, o espectador, o núcleo. Ela está por si, espalhada em fragmentos. Escapa pelas frestas. Percebe, adiciona ou abandona circunstâncias.

Estilhaços reviram no tempo porque não têm senhores, nem chão, nem nomenclatura. Inflam pela sedução, escapam por desejo, dançam na embriaguez das formas e pousam quando querem.

As imagens idas, partidas, repartidas inventam novos enredos sem personagens. São imagens híbridas contrastando com as inúmeras variantes provocadas por retinas alheias que as despertam e as posicionam em móveis que aparecem e desaparecem em relâmpagos arredios.

Teatro-hospital-deserto

Vazio
Vento
Areal
Perda
Fagulha
Nada
Branco
Pedras
Cal
Carcaça
Dunas
Seco
Inóspito
Estéril
Asséptico
Incômodo
Purgatório
Etéreo
Silêncio
Degredo
Atalho
Desvio

Corpo-deforma-sensação

Dobras
Contorção
Contração
Inspiração
Expiração
Espasmos
Asfixia
Apneia
Epilepsia
Vertigem
Alucinação
Tensão
Torção
Distúrbio
Choque
Atração
Repulsa
Fissura
Estupor
Torpor
Decomposição
Fricção
Palpitação

Imagem-cena-intensidade

Dor
Repulsa
Nojo
Desejo
Asco
Querência
Volúpia
Euforia
Aversão
Visgo
Erógeno
Solidão
Fadiga
Medo
Sedução
Febre
Pena
Entrega
Raiva
Fascínio
Terror
Tremor

A sociedade mandou estrangular nos seus manicômios todos aqueles dos quais queria desembaraçar-se ou defender-se porque se recusavam a ser seus cúmplices em algumas pequenas sujeiras. Pois o louco é o homem que a sociedade não quer ouvir e que é impedido de enunciar certas verdades intoleráveis. (ARTAUD, 1983, p.133)

o torto,

o inclassificável,

O amoral,

O deformado,

o assimétrico,

o invertido,

o inominável,

esses são os possíveis da paixão.

A potência que a vida merece

O teatro é o único lugar do mundo e o último meio conjunto que ainda temos para atingir diretamente o organismo e, nos períodos de neurose e baixa sensualidade como o atual, é o meio de atacar essa baixa sensualidade por meios físicos aos quais ela não resistirá. (ARTAUD, 1983, p. 74)

O que está concentrado nas imagens cênicas não é reflexo da realidade ou uma possível referência ao que se denomina real. Mas, trata-se de uma invenção perigosa e provocativa que é capaz, pela sedução, de arrastar o que está do outro lado.

Se não é repetição, nem representação, nem nominativo, então, só pode ser notado pela descarga de sentimentos/sensações no exercício da deforma e das variações que as imagens estilhaçadas expressam pelas cores, contrastes, violações num jogo de crueldade, repulsa, medo e estranhamento.

O duplo (ou a duplicidade) está aí, em relances, nuances, escapes, desvios, linhas de fuga, aquilo que vaza pelas fendas e frestas, o incógnito, o impessoal e o imperceptível. Surpresa ao corpo do espectador e, não somente ao olho, que observa e se entrega ao espetáculo sendo raptado para dentro das imagens. E o retorno dessa experiência inumana será aquela metáfora em que as imagens não são as mesmas, os personagens não são os mesmos e o espectador jamais será o mesmo.

Página desnecessária ou A tentativa frustrada de enjaular a sensação.

Os médicos chineses da antiguidade acreditavam que os seres humanos experimentam quatro emoções básicas – felicidade, raiva, tristeza e medo - as quais estariam ligadas às atividades do coração, fígado, pulmões e rins, respectivamente. (BRANDÃO, 1991, p. 69)

O medo pode ser um estado decorrente de um processo punitivo ou ainda um estado que leve um indivíduo ou animal a executar um trabalho para terminar, escapar ou evitar um determinado estímulo aversivo. (BRANDÃO, 1991 p.70)

As taxonomias mais modernas das emoções humanas consideram um espectro maior incluindo prazer, surpresa, curiosidade, desprezo pânico. (BRANDÃO, 1991, p.69)

A dor é uma experiência universal da espécie humana. Todos sabem o que significa, mas não existe uma definição satisfatória da dor. A maior parte dos neurônios envolvidos no processamento da informação dolorosa pertence a áreas filogeneticamente antigas como as paredes mediais e caudais dos ventrículos, o tálamo, o hipotálamo e a substância ativadora reticular ascendente do tronco cerebral. (BRANDÃO, 1991, p.83)

Os gregos antigos também distinguiam quatro temperamentos básicos na natureza humana – colérico, sanguíneo, melancólico e fleumático (frieza). (BRANDÃO, 1991, p.69)

As psicoses idiopáticas que são caracterizadas principalmente por distúrbios do pensamento, isolamento emocional, delírios paranóides e alucinações auditivas são conhecidos como esquizofrenia. (BRANDÃO, 1991, p.112)

As psicoses idiopáticas não têm causa definida, como o próprio nome indica. Elas são caracterizadas por manutenção da orientação e memória, mas ocorrem distúrbios severos do pensamento, emoção e comportamento sendo que, algumas vezes os pacientes entram em estado de estupor catatonia. (BRANDÃO, 1991p. 112)

Uma experiência emocional pode incluir um conjunto de pensamentos e planos acerca de um evento que ocorreu, está ocorrendo ou que vai acontecer e manifestar-se através de expressões faciais características. Ao mesmo tempo, podem ocorrer alterações endócrinas e autonômicas importantes, tais como, garganta e boca secas, sudorese nas mãos e axilas, aumentos dos batimentos cardíacos e da respiração, rubor facial, tremores das extremidades e, dependendo da intensidade da experiência emocional, incontinência urinária e intestinal. (BRANDÃO, 1991, p. 69)

As psicoses são os distúrbios mais severos dentre todas as doenças psiquiátricas e são caracterizadas pelos seguintes sintomas:

- desordens do pensamento que consistem de incoerência, pobreza da fala e alienação do mundo exterior e sobre sua pobre doença.
- alucinações, quando o indivíduo passa por uma modificação de suas relações com o mundo exterior. Ele forma imagens mentais produzidas espontaneamente.
- delírios bizarros, como a sensação de estar sendo perseguido ou a sensação de que seu pensamento e atos estão sendo controlados por uma força exterior. (BRANDÃO, 1991, p.112)

Diálogo no espelho

- Sejam práticos.
- Concordo com você.
- Tenho em mãos pequeninas preciosidades, fragmentos cênicos...
- Teatro considerável?
- Nada convencional.
- Fale mais...
- Trata-se de teatro experimental que entra na feitura de um chamado processo colaborativo de criação em espaços nada convencionais, já carregados de memória e impregnados de dramaticidade.
- Uma provocação?
- Provocações...
- E estamos falando de dramaturgia?
- Da tentativa da fuga das representações e das narrativas.
- Do cerne do teatro? Assim ele desaba...
- Mas, ficam as imagens. São elas que arrastam e tragam. Imagens cênicas que depois de constituídas navegam sem destinos, re-existindo, re-inventando, re-significando vida na força, intensidade e sensação. Imagens que vibram e carregam desejos inesgotáveis, infindáveis de paixão, loucura, revelações do corpo.
- E qual propósito?
- Descolar da imagem o que não se vê com os olhos, mas aquilo que se vê com o corpo. Esfregar o corpo nas imagens. Esfregar as imagens no corpo. Deixá-las entrar pelos poros e provocar estados nunca antes nomeados. Capturar intervalos no espírito, friccionar, provocar rasuras, cavar fendas e chegar até o mais glacial em nós para encontrar mananciais de águas ferventes.

O exercício cênico em pauta explicita algo misterioso. Arranca do interior substância de vida, aquilo que não pode ser digerido.



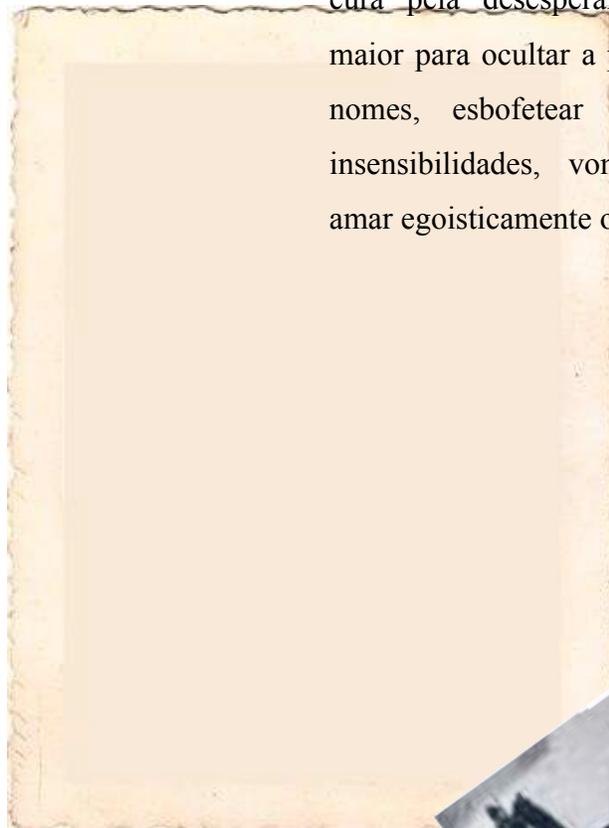


O assalto, o sequestro, a emboscada, a entrega total.

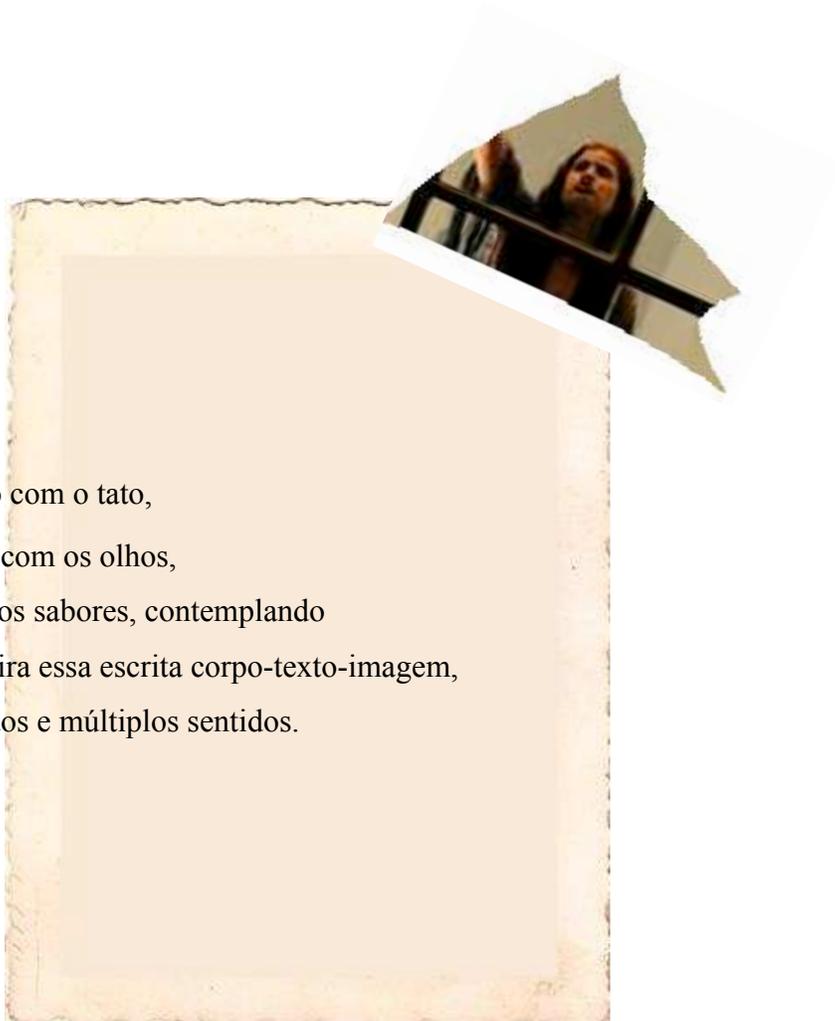


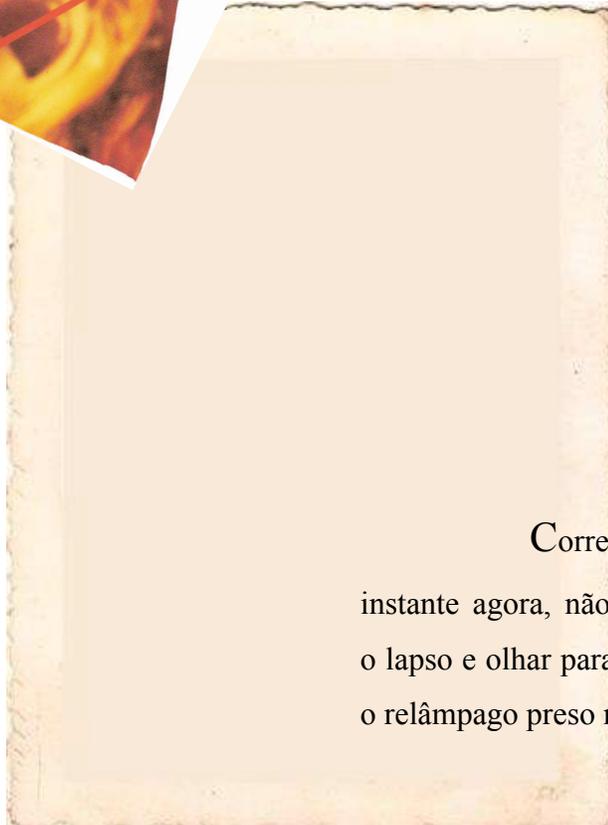
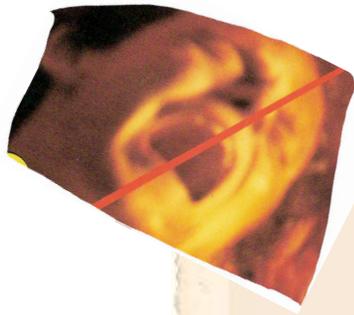
Céu e inferno
transbordando. O sagrado e o
profano acasalando num corpo
hospedeiro.

Encontrar forças para
estrapalhar o sentimento. Encontrar a
cura pela desesperança. Uma dor
maior para ocultar a presente. Gritar
nomes, esbofetear rostos, cuspir
insensibilidades, vomitar engodos,
amar egoisticamente o que lhe cabe.



Olhando com o tato,
tateando com os olhos,
ouvindo os sabores, contemplando
na cegueira essa escrita corpo-texto-imagem,
sem órgãos e múltiplos sentidos.





Correr perigo no
instante agora, não pensar. Esgarçar
o lapso e olhar para dentro. Enxergar
o relâmpago preso na retina.



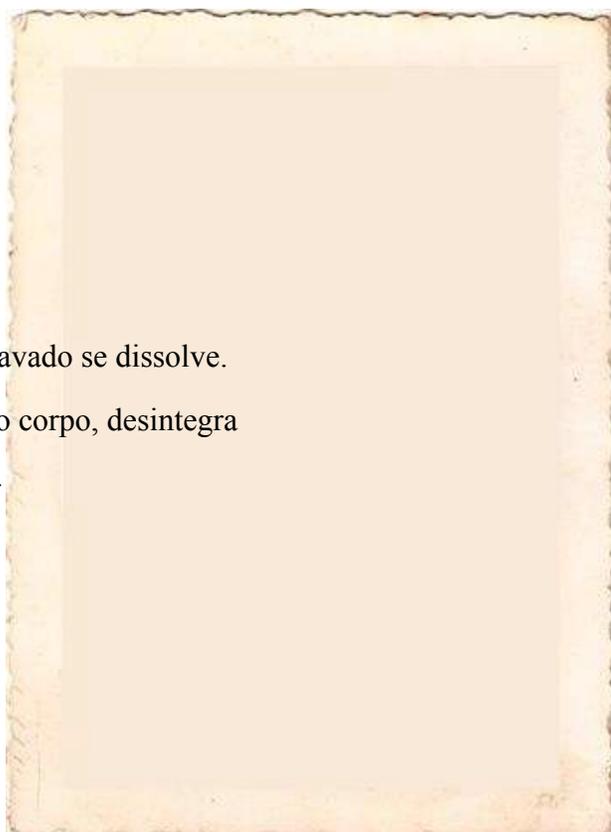
Não compartimentar sentimentos.

Eles estão. Eles são.

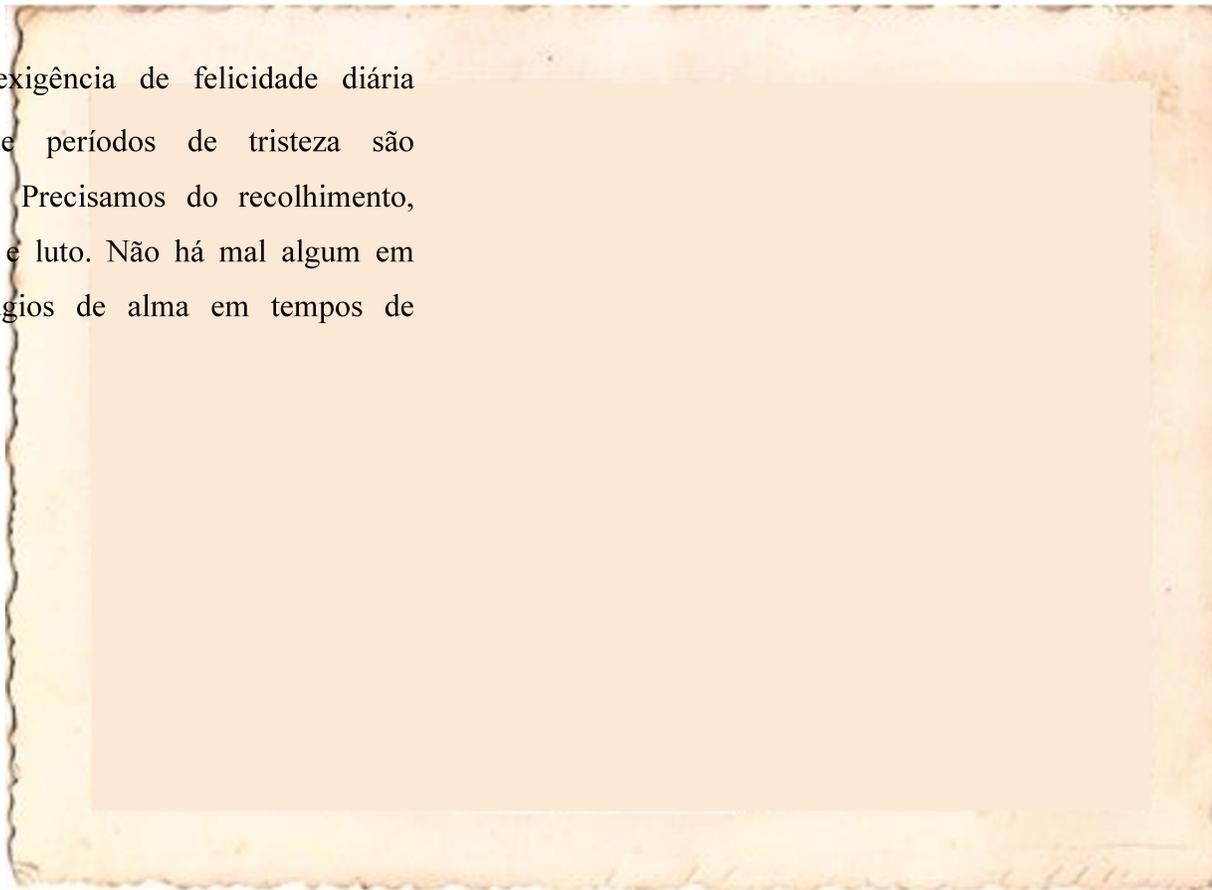
Eles pertencem.

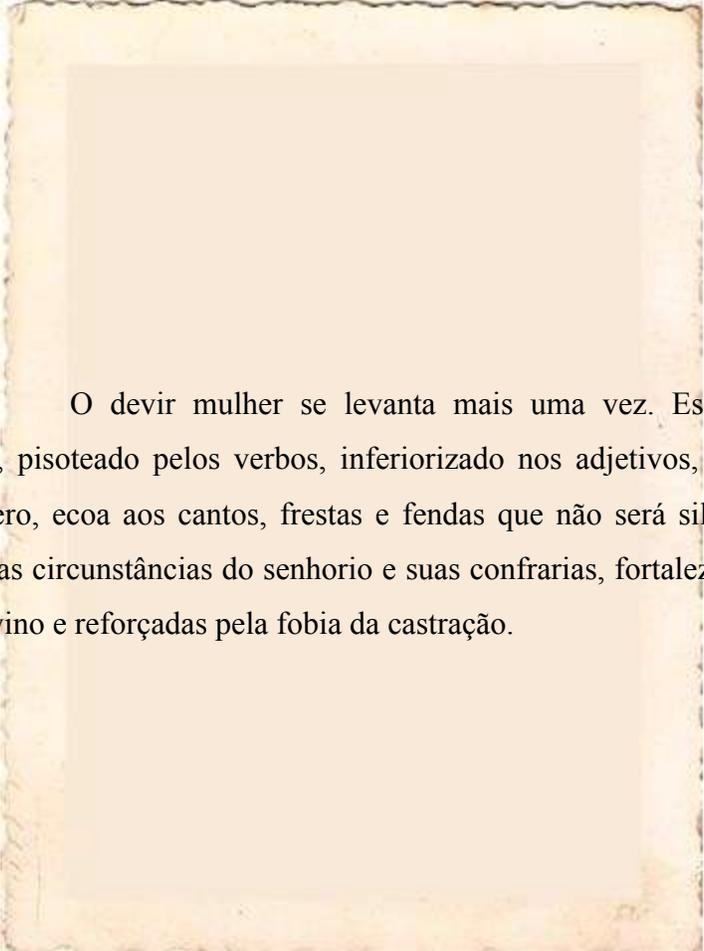


O alinhavado se dissolve.
Liberta o corpo, desintegra
amarras.



A exigência de felicidade diária declara que períodos de tristeza são patológicos. Precisamos do recolhimento, do silêncio e luto. Não há mal algum em buscar refúgios de alma em tempos de angústia.





O devir mulher se levanta mais uma vez. Escaldado na história, pisoteado pelos verbos, inferiorizado nos adjetivos, secundário no gênero, ecoa aos cantos, frestas e fendas que não será silenciado ao acaso das circunstâncias do senhorio e suas confrarias, fortalezas vedadas pelo divino e reforçadas pela fobia da castração.



Sensações retalhadas
e abandonadas ao vento.
O inverno dentro do
próprio inverno.

Estilhaços já não compõem mais um corpo. Negam o centro e as situações ordinárias. Pretendem superfícies e periféricos.

Estilhaços cegos que vagueiam pelos confins.

Estilhaçar é re- existir, insistir, insinuar. Imortalizar o devir imagem-sensação. A sobrevida na fragmentação.

Estilhaços cênicos exalam o perfume de vida até na amplitude da morte.

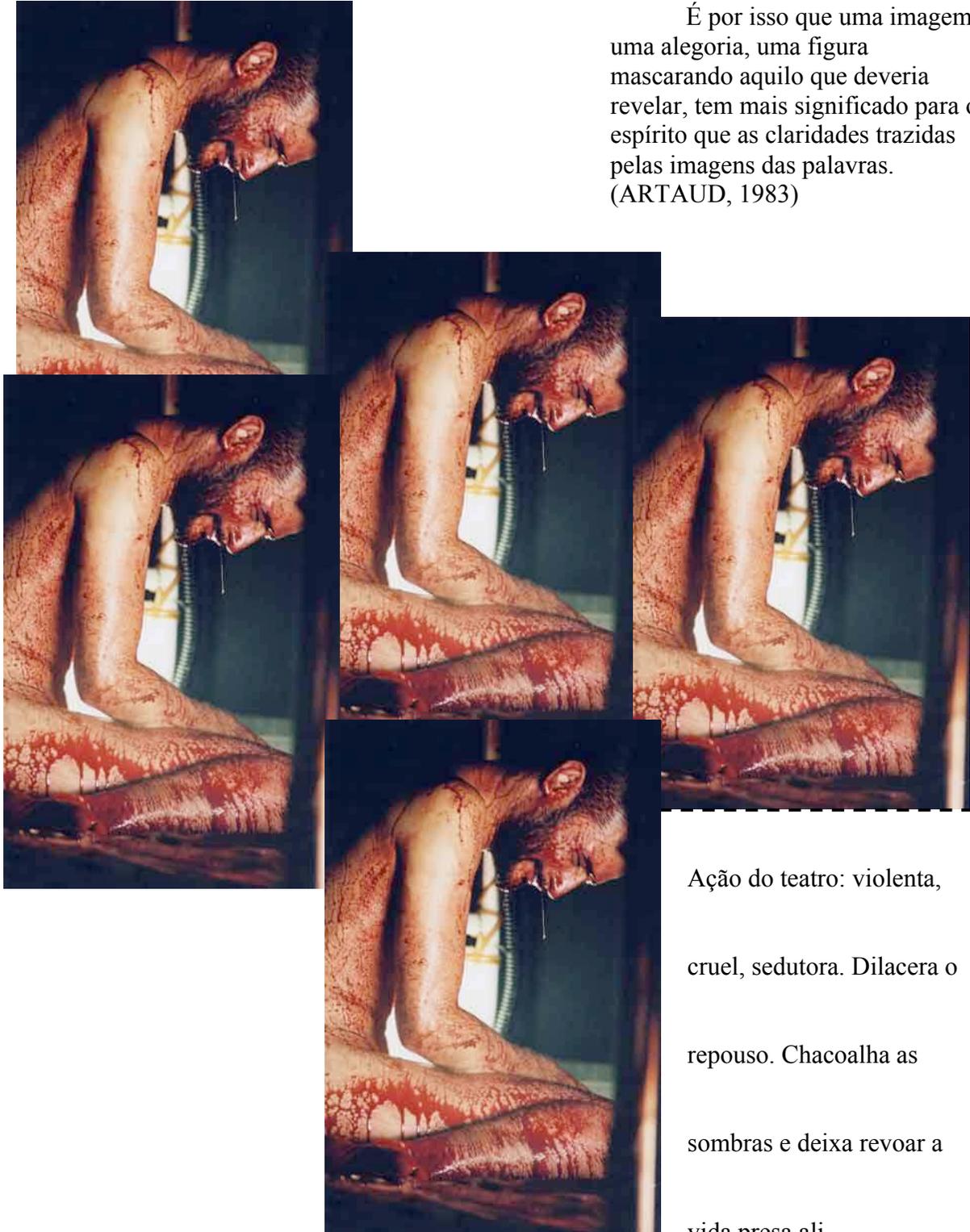
Estilhaçar para sentir continuamente o invisível dos desterrados e das exclusões.

Estilhaços cênicos tangem sensações, até então, inócuas que lentamente explodem em cores e acrobacias em todos os lugares e em nenhum lugar ao mesmo tempo.

Estilhaços reviram no tempo porque não têm senhores, nem chão, nem nomenclatura. Inflam pela sedução, escapam por desejo, dançam na embriaguez das formas e pousam quando querem.

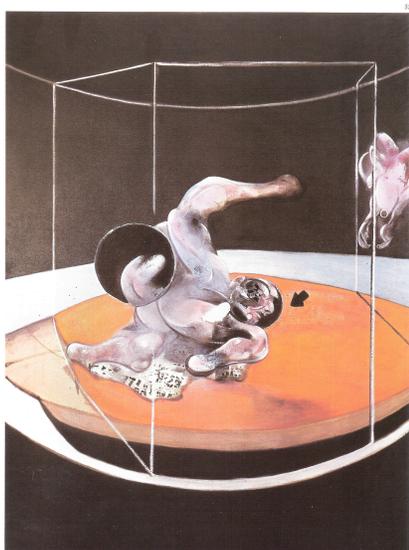
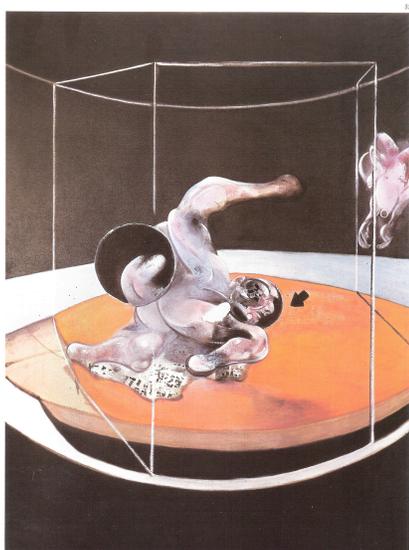
Estilhaços são fagulhas que acendem pavios que percorrem breus revelando em pirotecnia sensações (aparentemente) dormentes.

É por isso que uma imagem, uma alegoria, uma figura mascarando aquilo que deveria revelar, tem mais significado para o espírito que as claridades trazidas pelas imagens das palavras. (ARTAUD, 1983)



Ação do teatro: violenta, cruel, sedutora. Dilacera o repouso. Chacoalha as sombras e deixa revoar a vida presa ali.

Carne rasgada exala dor e medo. É preciso despertar ira e ódio para que não sobre migalhas. É preciso morrer para não morrer. Presentificar a eterna ausência.



Ater-se ao silêncio e sentir as forças longe das representações. O desejo age no incorpóreo.

É nesse estranhamento, visualizado em pequenas tragédias, que a capacidade nervosa vai reencontrar vida.



Foto Lenise Pinheiro
Atriz Daniela Nefussi



Foto Lenise Pinheiro
Atriz Daniela Nefussi

Encontrar forças para estraçalhar o sentimento.

Encontrar a cura pela desesperança. Uma dor maior

para ocultar a presente. Gritar nomes, esbofetear rostos,

cuspir insensibilidades, vomitar engodos, amar

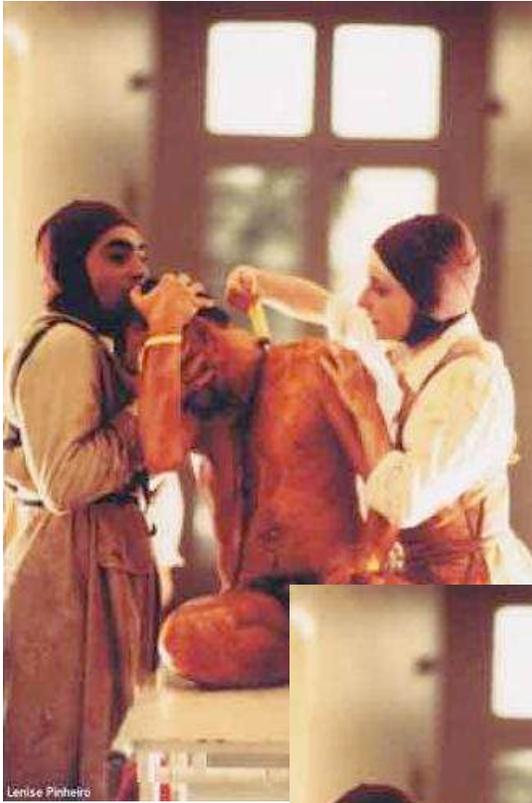
egoisticamente o que lhe cabe.



Deslocamento da carne.

Desgruda e abandona a estrutura e se esvai em outras formas, fluxos, dimensões e sintonias.

As sensações percebidas, exaladas, pulverizadas pelas imagens em questão extravasam a vida no estágio frágil e turbulento que as formas não alcançam.



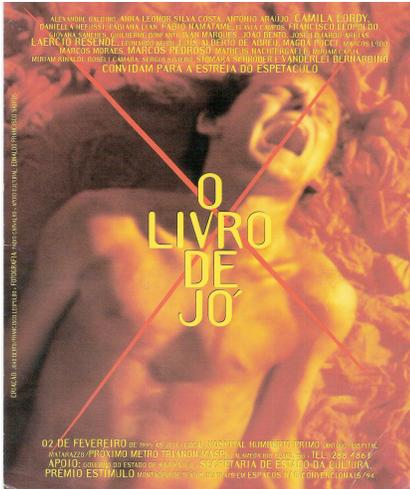
Lenise Pinheiro



Lenise Pinheiro

O outro ali dilacerado é capaz de tocar apenas com a tensão que reveste seu corpo supliciado.

Os nervos, feixes de intensidades inesgotáveis, içam e dançam a carcaça.



Nessa experiência cênica, nesse teatro de imagens é com a venda que se enxerga bem.



A violência contida nas imagens é também o desespero em patadas. Um espírito blasfematório e amoral que escarnece a razão.

Todo cuidado com as paixões.

São elas que arrebentam e

dilaceram no paradoxo da

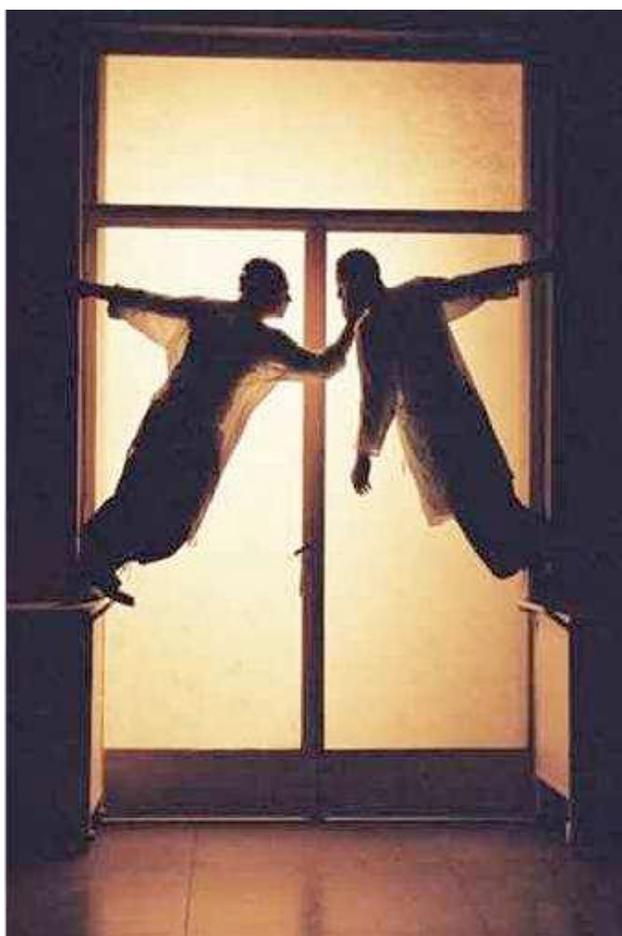
entrega total.

Nenhum cuidado com as

paixões. São elas que

arrebentam e dilaceram no

paradoxo da entrega total.



Arrancar do corpo uma
sensação com a destreza
da navalha. Parece um
sopro na pele. O sangue e
a dor seguem depois

Experimental pode ser
cruel.
As imagens não estão pela
verdade. Elas estão pelo
desejo, pela sensação.

Não há calma para o
espírito da mudança.
Quem tiver medo não se
levante. O ousado salta
sem redes.

Iscas e presas ao mesmo tempo. O sedutor e o seduzido na mesma fenda que vaza a sensação.



Deslocamento da carne.
Desgruda e abandona a estrutura
e se esvai em outras formas e dimensões
fluxos e sintonias.

A imagem choca.

Mas as forças atravessam,
Feito lanças,
Implacáveis.

Estilhaços cênicos rejeitam limitações habituais
do homem para tornar infinitas as fronteiras
daquilo que chamamos realidade

O estranhamento dessas imagens diverge
do ideal de arte e cultura e do proveito que
tiramos delas. Não se separa arte, cultura
e vida. Elas agem por exaltação e força.
Exercer cultura é exercer vida.

Seguimos até aqui com uma escrita potencializada pela força das imagens que foge da interpretação para ser sentida. Escrita essa adensada na força do teatro e na visceral pintura de Bacon, carregada de crueldade/paixão, violência/força, terror/beleza. As palavras e as imagens tramaram uma jornada impregnada de múltiplas envergaduras. Delas foi possível, experimentar o que se escapava a todo momento: sensação.

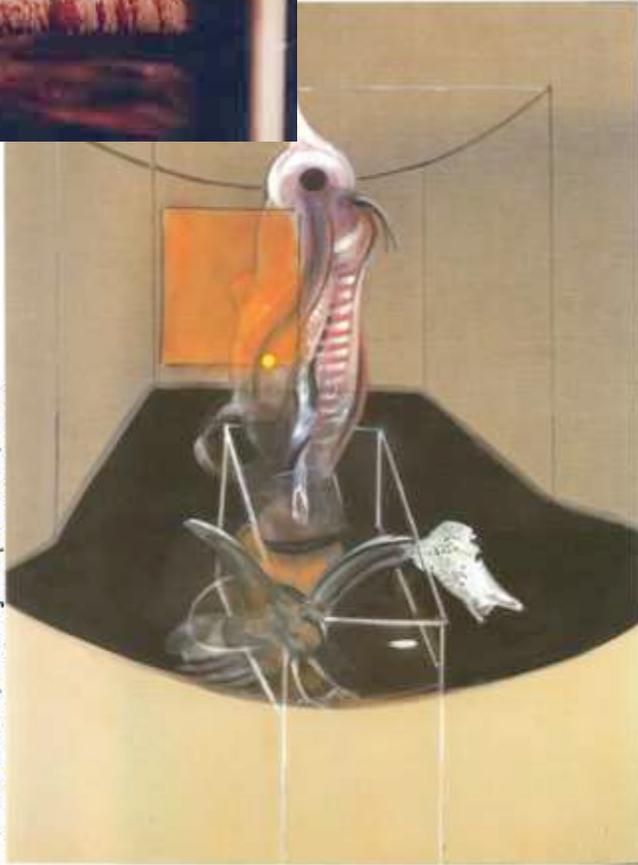
Nos sinais vitais aparentes ou camuflados, escancarados nas dramáticas imagens que vagueiam pelas páginas aqui postas, numa ciranda de possibilidades inventivas acerca de temas que nos tocam e ferem, e que se colocam diante nós repetidamente como a fragilidade humana e a efemeridade, experienciamos um corpo-texto-imagem que mobiliza nossos temores mais irracionais uma vez que não damos conta de resolver tais questões numa esfera estritamente individual. Daí, nosso socorro no teatro.

As incursões propostas e efetuadas aqui, numa paradoxal violência concedida, atingem níveis que pareciam inalcançáveis, e a deformação flexiona o corpóreo, eliminando hierarquias orgânicas para vazar a intensidade da sensação.

A que veio? A estilhaçar as grandes verdades para vazar pequenas, raras e preciosas vontades de vida, concebidas e diluídas no sempre. Uma gota anilizada que vai percorrendo toda a imensidão líquida, tingindo de céu o que a vista alcança. Aos caminhos da sensação seguem retalhos e descartes. Aos desastres humanos, seguem tácitos desejos de acolhimento. Nas imagens, uma ação recolhida. Na sensação, ação incontável, inerente às vontades, voluntária dos desejos, devota das querências, avessa às rédeas e redes.



Francis Bacon, Carcaça e predador, 1980.



Pontiagudos e afiados

Instrumentos de haraquiri

Podem vísceras expostas

Podem cerrar um amor impossível

Pretendem

superfícies e periféricos.

Vitrais de múltiplas cores

Fragmentos de mil matizes

Sensações delirantes

Que sequestram uma tarde de sol

Estilhaços

vagueiam

Fogem da simetria

Entregam-se às multiplicidades

Não pretendem pares

Andam nas metáforas inventivas

estilhaçar

re- existir

.A sobrevida na
fragmentação.

Rasuras amantes

Suportam o de vir-partícula

Singulares no propósito

Desejam paixões em corpos sedentos

sentir

o invisível

dos desterrados e das exclusões.

Protegem-nos da vulnerabilidade de nossos corpos

Carregam com gentileza memórias tramadas

Em intensos fios invisíveis

Para adentrarmos labirintos enigmáticos

acrobacias e explodem em cores e

em todos os lugares e em

nenhum lugar ao mesmo tempo.

Mil pedaços divergentes

De um mosaico infinito

Que em segundos inventam Pietá

Quando se quer colo, quando se quer acalento

não têm senhores,

nem chão, nem nomenclatura.

inflam pela sedução,

escapam por

desejo,

dançam na embriaguez das

formas e

pousam

quando querem.

Estilhaços
Cênicos,
Sensações
Indomáveis.

Bibliografia (Leitura e consulta e referência)

ALMEIDA, Júlia. Estudos deleuzeanos da linguagem. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2003.

ARTAUD, Antonin. *O Teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira Coelho. 1ª edição brasileira. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. Linguagem e vida. – São Paulo: Perspectiva, 2008.

BACON, Francis. The Estate of Francis Bacon. Editor Geral José Maria Faerna. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1994.

BAUDRILLARD, Jean. Simulacros e Simulação. Lisboa: Ed. Relógio d'Água, 1991.

_____. De um fragmento ao outro. São Paulo: Ed. Zouk, 2003.

_____. A Transparência do Mal. São Paulo: Ed. Papyrus, 1990.
Tradução: Estela dos Santos Abreu.

_____. Senhas. Rio de Janeiro: Ed. Difel, 2007.

_____. A Sociedade de Consumo. Lisboa: Ed. 70, 2007. Tradução: Arthur Morão.

_____. A ilusão vital. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira.
Tradução: Luciano Trigo.

BARROS, Manoel de. Livro sobre nada. 14ª edição. Rio de Janeiro: Record, 2009.

BARTHES, Roland. Mitologias.
Rio de Janeiro: Ed. Difel

_____. O Império dos signos.
São Paulo: Ed. Martins fontes, 2007.

_____. A Câmara Clara.
Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira, 1984.
Tradução: Júlio C. Guimarães.

BARTHES, Roland. *Escritos Sobre o Teatro*. São Paulo: Ed. Martins fontes, 2007.

BRANDÃO, Marcos Lira. *As bases psicofisiológicas do comportamento*. São Paulo: EPU (Editora Pedagógica Universitária Ltda), 1991

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Ed. Contraponto, 1997.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e Repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. Francis Bacon: *Lógica da Sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 2007.

_____. *Sobre o Teatro: um manifesto de menos; o esgotado*; tradução Fátima Saadi, Ovídeo de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

DIAS, Souza. *Questão de estilo: arte e filosofia*. Coimbra: Pé de Página, 2004.

ELIAS, Norbert. *Os estabelecidos e os outsiders*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2000.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e Punir: nascimento da prisão*. Trad. Lígia Vassalo. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Entrevistas*. Org. Roger Pol-Droit; Coordenação editorial de Roberto Machado. – São Paulo: Graal, 2006.

GENET, Jean. *O ateliê de Giacometti*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

LISPECTOR, Clarice. *Aprendendo a viver – Imagens*. Edição de texto Teresa Montero; Edição de fotografia: Luiz Ferreira. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

_____. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LISPECTOR, Clarice. Clarice na cabeceira. Organização de Teresa Montero – Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

MACHADO, Roberto. Deleuze, a arte e a filosofia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MANGUEL, Alberto. Lendo imagens: uma história de amor e ódio. Tradução de Rubens Figueiredo, Rasaura Eichemberg, Cláudia Strauch. – São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

MORENO, Jacob Levy. O Teatro da espontaneidade. São Paulo: Ed. Summus, 1984.

NESTROVSKI, Arthur (org.). Trilogia Bíblica. São Paulo: Publifolha, 2002.

ONFRAY, Michel. A arte de ter prazer. Por um materialismo hedonista. Trad. Mônica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PERNIOLA, Marco. Desgostos: novas tendências estéticas. Trad. Davi Pessoa Carneiro. Santa Catarina: Editora UFSC, 2009.

PESSOA, Fernando. Livro do Desassossego. Org. Richard Zenith, São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PRÓCHINO, Caio César Souza Camargo. Corpo do ator: metamorfoses, simulacros. – São Paulo: FAPESP: Annablume, 1999.

TARKOVSKI, Andrei. Tradução: Jefferson Luiz Camargo. – 2ª edição – São Paulo: Martins Fontes, 1998.

RAYMOND, Williams. Cultura. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 1988.

SYLVESTER, David. Entrevistas com Francis Bacon. Trad. Maria Teresa Resende Costa. 2ª edição. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Crédito das Imagens da dissertação

As imagens da peça teatral O Livro de Jó foram extraídas do site do Grupo Teatro da Vertigem (www.teatrodavertigem.com.br) e da obra Trilogia Bíblica (consultar bibliografia) e, os quadros do pintor Francis Bacon, da obra *The Estate of Francis Bacon*, também citada na Bibliografia Geral.

Trilha Sonora

Original do filme *Trois Couleurs : Bleu*, do diretor Krzysztof Kieslowski, 1993.

Música de Zbigniew Preisner

Derradeiro fragmento

(Se puder, ouça na voz de Elis Regina)

Cais

Para quem quer se soltar invento o cais
Invento mais que a solidão me dá
Invento lua nova a clarear
Invento o amor e sei a dor de me lançar
Eu queria ser feliz
Invento o mar
Invento em mim o sonhador
Para quem quer me seguir eu quero mais
Tenho o caminho do que sempre quis
E um saveiro pronto pra partir
Invento o cais
E sei a vez de me lançar

Milton Nascimento / Ronaldo Bastos