

C2  
R-38 ↓

**Marcelo Ramos Lazzaratto**

# **Arqueologia do Ator**

## **Personagens e heterônimos**

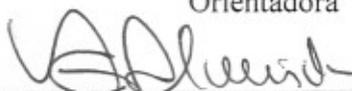
Tese apresentada no curso de Doutorado do Instituto de Artes da Unicamp para a obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida

Este exemplar é a redação final da dissertação defendida pelo Sr. Marcelo Ramos Lazzaratto e aprovada pela Comissão Julgadora em 27/06/2008

Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida

Orientadora



Campinas 2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

L459a Lazzaratto, Marcelo Ramos.  
Arqueologia do Ator: personagens e heterônimos. / Marcelo Ramos Lazzaratto. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.

Orientador: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Veronica Fabrini Machado de Almeida.  
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Artes.

1. Trabalho do ator. 2. Heterônimos. 3. Personagens.  
4. Alteridade. 5. Singularidade. 6. Memória. I. Almeida, Veronica Fabrini Machado de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em ingles: “Archaeology of the Actor: characters and heteronyms.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Work of actor ; Heteronyms ; Characters, Otherness ; Singularity ; Memory.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires de Almeida.

Prof.<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Sara Pereira Lopes.

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Silvia Fernandes

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos.

Prof. Dr. Fernando Vilar.

Prof. Dr. Cassiano Sidow Quilici.

Data da defesa: 27-06-2008

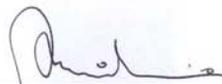
Programa de Pós-Graduação: Artes.

## Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

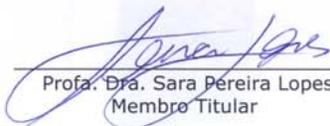
**Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo  
Doutorando Marcelo Ramos Lazzaratto - RA 000133 como parte dos  
requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca  
Examinadora:**



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida  
Presidente/Orientadora



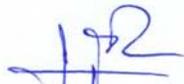
Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires de Almeida  
Membro Titular



Profa. Dra. Sara Pereira Lopes  
Membro Titular



Profa. Dra. Sílvia Fernandes da Silva Telesi  
Membro Titular



Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos  
Membro Titular

**Aos meus filhos Chiara e Otto, dedico esses devaneios.**

agradeço a

Carolina Fabri,  
Juliana Pinho,  
Marina Vieira,  
Ademir Emboava,  
Gabriel Miziara,  
Pedro Haddad e  
Rodrigo Spina

atrizes e atores da Companhia Elevador de Teatro Panorâmico que há oito anos  
comigo se arriscam nessa busca arqueológico-poética que é o ofício do ator,

Marcio Aurélio, perto ou distante sempre uma referência para mim,

e a

Verônica Fabrini pela orientação repleta de atenção e entusiasmo.

*“Paro à beira de mim e me debruço...  
Abismo... E nesse abismo o Universo  
Com seu Tempo e seu Espaço é um astro e nesse  
Abismo há outros universos, outras  
Formas de Ser com outros Tempos, espaços  
E outras vidas diversas desta vida...  
O espírito é antes estrela... o Deus pensado  
É um Sol... E há mais Deuses, mais espíritos  
Doutras maneiras de Realidade...”<sup>1</sup>*

**Fernando Pessoa**

---

<sup>1</sup>PESSOA, Fernando. *Fausto, Tragédia Subjetiva*. Lisboa: Ed. Presença, 1998, p. 70.

## Resumo

*“Arqueologia do Ator: personagens e heterônimos”* tem como premissa e objetivo investigar o ofício do ator. Não no que diz respeito aos procedimentos técnicos de sua arte, mas, sim, de vasculhar a interioridade desse artista que traz em si a sua expressão artística tornando-a singular.

Ao longo da trajetória de ator, diretor e professor de teatro, o autor dessa arqueologia poética chegou à seguinte afirmação: o ator não representa nem interpreta personagens, mas manifesta heterônimos.

Para melhor esclarecer essa afirmação esse trabalho se debruçou sobre um sítio arqueológico-poético, o corpo do ator. Ali, investigou/escavou duas camadas sedimentares: a camada sedimentar da criatividade e a camada sedimentar da memória. Em um terceiro terreno, que também podemos chamar de território, geografia ou paisagem, interseccionando as reflexões extraídas das duas camadas anteriores, é construída a imagem heteronímica do trabalho do ator através de um jogo entre os conceitos singularidade, alteridade, memória individual e coletiva não fazendo a distinção entre sujeito e objeto, entre ator e personagem.

Para isso contou-se com a ajuda de poetas, cineastas, filósofos e cientistas que em suas obras e estudos trouxeram em si a sensação de se perceberem múltiplos. Fernando Pessoa, Walt Whitman, Jorge Luis Borges, William Blake, Fellini, Tarkóvski e Spinoza foram os guias dessa jornada.

## **Abstract**

The premise and purpose of *“Archaeology of the Actor: characters and heteronyms”* is to investigate the art of the actor. Not concerning the technical procedures of his art, but searching the inners of the artist that carries within himself his artistic expression transforming it in something singular.

Alongside his trajectory of acting, directing and teaching, the author of this poetic archaeology came to this following affirmation: the actor does not play characters, he expresses heteronyms.

To elucidate this affirmation this study leaned over a poetic-archaeologic soil: the actor’s body. There he inquired/excavated two sedimentary strata: the sedimentary stratum of creativity and the sedimentary stratum of memory. In a third formation, that we can also name as territory, geography or landscape, by blending the considerations drawn out of the two previous strata, the heteronymic images of the actor’s work are constructed through an analogy between the concepts of singularity, otherness, individual and collective memory, not distinguishing subject from object, character from actor.

This excavation was supported by poets, moviemakers, philosophers and scientists that in their creations and studies revealed the feeling of being multiples. Fernando Pessoa, Walt Whitman, Jorge Luis Borges, William Blake, Fellini, Tarkóvski e Spinoza were the guides of this journey.

# Sumário

## Terreno Arqueológico

Escavações – p12

## 1ª Camada Sedimentar

Arqueologia da criatividade – p29

## 2ª Camada Sedimentar

Arqueologia da memória – p68

**Intermezzo** – p150

## 3ª Camada Sedimentar

Arqueologia do ator: personagens e heterônimos – p155

Arremate Inconsútil – p 246

Bibliografia – p255

# Terreno Arqueológico

*Tenho uma espécie de dever de sonhar sempre, pois não sendo mais, nem querendo ser mais, que um espectador de mim mesmo, tenho que ter o melhor espetáculo que posso. Assim me construo a ouro e sedas, em salas supostas, palco falso, cenário antigo, sonho criado entre jogos de luzes brandas e músicas invisíveis. Guardo íntima, como a memória de um beijo grato, a lembrança de infância de um teatro em que o cenário azulado e lunar representava o terraço de um palácio impossível. Havia, pintado também, um parque vasto em roda, e gastei a alma em viver como real aquilo tudo. A música que soava branda nessa ocasião mental da minha experiência da vida, trazia para real de febre esse cenário dado. O cenário era definitivamente azulado e lunar. No palco não me lembro quem aparecia, mas a peça que ponho na paisagem lembrada sai-me hoje dos versos de Verlaine e de Pessanha; não era a que deslembro, passada no palco vivo aquém daquela realidade de azul música. Era minha e fluida, a mascarada imensa e lunar, o interlúdio de prata e azul findo. Depois veio a vida. Nessa noite levaram-me a cear no Leão. Tenho ainda a memória dos bifos no paladar da saudade – bifos, sei ou suponho, como hoje ninguém faz ou eu não como. E tudo se me mistura – infância, vivida a distância, comida saborosa de noite, cenário lunar, Verlaine futuro e eu presente – numa diagonal difusa, num espaço falso entre o que fui e o que sou.<sup>2</sup>*

**Bernardo Soares**

---

<sup>2</sup> PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Org. Richard Zenith – São Paulo: Cia. das Letras, 1999. P. 223, 224

# Escavações

Deitado em minha cama, olhando para o teto, ouvindo o *adagieto* de Mahler, começo minha escavação.

Escavo minhas entranhas, escavo meus órgãos, meus tecidos, minhas células até me deparar com aquela rede elétrica de neurônios que até onde sei me define e oferece-me a possibilidade de me perceber tal qual eu me apresento e atuo no mundo dos homens, de acordo com as regras sociais, com um comportamento adequado e utilizando a língua portuguesa como forma de comunicação.

Escavo minha mente, minha racionalidade, minha consciência até me deparar com aquilo que se chama alma, que pode estar e ser matéria do inconsciente, com grande carga energética ligada a todas as outras energias do cosmos, que nos oferece de vez em quando, uma possibilidade de transcender a realidade, onde um corpo material vive e pulsa e esgarça seus detritos.

Nessa escavação, ao mesmo tempo imaginária e concreta - o que não é concreto na verdadeira imaginação? - escavo com as ferramentas do pensamento: utilizo-me da enxada da linguagem, do rastelo das idéias, do sisal dos sentimentos, da palheta das cores em busca da decifração de meu terreno arqueológico interior sabendo-me antes de qualquer coisa um ser uno e ao mesmo tempo total, constituído de memória individual e de uma memória coletiva, também chamada por Jung de Inconsciente Coletivo, que em um jogo ininterrupto de esconde-esconde, ou seria melhor esconde-revela, oferece-me dados para que

um suposto eu-verdadeiro, um self magnânimo, tranquilize-me em minha inquieta evolução neste planeta chamado Terra.

Mas como esses dados me são oferecidos? O quê determina o quê? Nesse lugar infra-interior, o que vem antes, as perguntas ou as respostas? Lá perguntas são respostas? Será que ali é o local em que as dualidades norteadoras de minha existência deixam de ser duais e passam a ser unas? Espaço em que Tempo é Espaço? Tempo em que Espaço é Tempo?

Nessa região extraordinária repleta de ventos que trazem a galope sóis e luas, ocasos e nascentes, tons e sons, claros e escuros – ah! quantas dualidades! - que ferramenta, palavra tão concreta que traz em seu bojo tanta materialidade, poderia me auxiliar em minha escavação de mim mesmo? Que carregasse em sua característica a eficiência das ferramentas mecânicas e ao mesmo tempo se deixasse iluminar e romper as portas reais acessando e sendo acessada simultaneamente pelos desencaixes da imaginação (é, meus senhores, a imaginação desencaixa as engrenagens)?

O machadinho, sem dúvida, é a melhor ferramenta para tal trabalho. Escavemos um sítio arqueológico com um machadinho, então escavemos o sítio da intimidade com um Machadinho Quântico.

Sim, eu sei o quanto nesse mundo de informação (e não de formação) as coisas caem em desuso muito rapidamente. Grandes idéias tornam-se clichês no dia seguinte como jornal em gaiola de passarinho (essa também uma imagem clichê) e falar de imaginação, utilizando-se das descobertas da Física Quântica, em um momento em que muito livro de auto-ajuda se apóia nessas mesmas questões, pode, de saída, soar risível ou até redundante.

Mas afirmo que em mim a única ferramenta capaz de acessar terreno tão embrenhoso e contraditório é o Machadinho Quântico.

Na escavação da intimidade, nas minúsculas entranhas de meus tecidos, nos desvãos dos neurônios, nas filigranas dos dendritos, no espaço-tempo entre o núcleo dos átomos constituintes da matéria e suas órbitas eletrônicas, só o que é quântico pode acessar. Minha arqueologia necessita de tal característica em sua ferramenta para lá desbravar.

Meu machadinho quântico deixar-se-á manifestar-se como partícula e como onda em nossa trajetória escavatória, essas características complementares que fundamentam as bases da Mecânica Quântica e o seu universo do infinitamente pequeno.

Complementaridade, aliás, é um conceito caro a esse trabalho. Em muitas camadas sedimentadas que escavaremos, encontraremos sua ressonância, uma vez que a discussão sobre as dualidades norteiam todo o percurso. E as dualidades são sempre complementares e nunca dicotômicas.

A quântica oferecerá também ao meu machadinho e aos objetivos desse trabalho, o conceito de *não-localidade* quando abordarmos, na primeira camada sedimentar de nossa jornada, a questão da criatividade e seu processamento.

E talvez o mais interessante, é que nessa jornada arqueológico-poético-quântica, eu com meu machadinho quântico nas mãos, um Indiana Jones da dimensão do íntimo, ao mesmo tempo em que desbravo meu território o construo. Ao agir sobre ele, ao observá-lo, modifico-o, redimensiono suas qualidades, ou seja, no processo quântico de me descobrir, crio-me novamente e assim por diante, pois nessa dimensão, nessa região infra-interior não há realidade estável,

nem fixa, o que há é uma torrente de possibilidades dependentes da observação e da maneira de se observar para que se manifestem de um ou de outro modo. Um território criativo, por excelência.

*“A natureza no nível quântico não é uma máquina que segue inexorável, seu caminho. Em vez disso a resposta que obtemos depende da pergunta que fazemos, do experimento que montamos, do instrumento de registro que escolhemos. Estamos inescapavelmente envolvidos em fazer com que aconteça aquilo que parece estar acontecendo”*<sup>3</sup>, nos diz o físico John Wheeler.

Não há escapatória. A cada escolha que fizer nessa minha jornada pela intimidade, eu a modificarei. Nada ali é fixo e estabelecido. Tudo é interdependente e está conectado com o todo universal. Toda ação é transformadora. Porque nessa região infra-interior nada se estabelece por causa e efeito, não há causalidade, nem continuidade, funções deterministas que em hipótese alguma penetram esse território. Ali tudo age por descontinuidade. Aos saltos. Nada é, irrefutavelmente. Nada que parece, é, irrevogavelmente. Nada que é, parece consigo mesmo, inegavelmente. O que há é possibilidade de ser. Como nos fala a poeta Emily Dickinson: *“Eu existo na possibilidade”*.

Nessa jornada escavatória a Física Quântica me emprestará seus conhecimentos sobre a criatividade, conceito também este tão importante e profundo que por vezes também se torna batido. Mas não há de ser nada, pois a

---

<sup>3</sup> GOSWAMI, Amit. *O Universo Autoconsciente*. Rio de Janeiro: Record, 1998.

superfície do mar carrega o mar inteiro. E “*o mar quando quebra na praia é bonito, é bonito*”. Que óbvio, não, e **quanta** profundidade.

Bom, eu me apresento. Este deitado em sua cama, olhando para o teto a ouvir Mahler é um ator. Sim, sou um ator em busca arqueológica de mim mesmo.

Mas por que uma busca arqueológica? A arqueologia não é uma ciência dos objetos materiais, das coisas, dos objetos criados pelo trabalho humano? Essa visão os próprios arqueólogos já enterraram em sítios inertes. A nova arqueologia, segundo Pedro Paulo Funari,

*“estuda, diretamente, a totalidade de material apropriada pelas sociedades humanas, como parte de uma cultura total, material e imaterial, sem limitações de caráter cronológico”. E mais “que a arqueologia deve se preocupar tanto com as transformações das sociedades humanas no tempo como com seu funcionamento, sendo assim, a um só tempo, histórica e antropológica<sup>4</sup>”.*

Mas isso ainda não justifica minha escolha de embrenhar-me por procedimentos arqueológicos. Podia me satisfazer ou, talvez, satisfazer a você leitor inquieto apenas com o título **Arqueologia do Ator** e revelar a partir de conhecimentos etimológicos que *arqueologia* é uma palavra grega que significa “relato das coisas antigas”.

Uma bela imagem então poderia sair dessa linha de coerência. A arqueologia do ator seria então acessar o desenvolvimento, as transformações do trabalho do ator de acordo com as épocas de maneira retroativa até chegar ao

---

<sup>4</sup> FUNARI, Pedro Paulo. *Arqueologia*. São Paulo: Contexto, 2003.

primeiro momento representacional em que alguém “trocou” com alguém, através de ações, algo simbólico. Através do antigamente sensibilizar o “presentemente”.

Não, esse trabalho não é histórico, embora a história faça parte dele. Esse trabalho também não é antropológico, embora a antropologia esteja de alguma forma aqui inserida. E sim pretende sensibilizar, só que utilizando de uma outra maneira de se fazer arqueologia. Maneira que encontra fundamentação pelo grande arqueólogo Mortimer Wheeler que afirmou que o arqueólogo

*“escava pessoas, não coisas”, que “a arqueologia é uma ciência que deve ser vivida, precisa ser temperada com humanidade” e que “a arqueologia morta é a poeira mais seca que se possa soprar”<sup>5</sup>.*

Antes de iniciar os estudos objetivos para esse trabalho, há muito tempo, em uma sala de aula, eu, um jovem professor de teatro ao assistir a atuação de uma menina de 16 anos a interpretar o personagem Mary de *“Longa jornada noite adentro”* de Eugene O’Neill, fui tomado por uma pergunta que não saiu mais de minha cabeça. A formulação era e é muito simples. A resposta, essa arqueologia poética tentará conceber. Sim, esse trabalho não é uma resposta, não é uma comprovação de uma hipótese através de dados científicos. Esse trabalho é uma concepção, querido leitor.

Pois bem a pergunta é: Como que uma jovem sem cancha em sua profissão, sem experiência de vida acumulada consegue agir com tal densidade e fazer com que acreditemos que é a Mary de O’Neill?

---

<sup>5</sup> Idem 4.

A partir desta, outras perguntas se sobrepuseram ao longo dos anos e aos poucos fui concebendo a imagem de que o ser humano, e aqui mais objetivamente o ator, é composto de camadas sedimentadas em seu terreno líquido da intimidade, e que algumas vezes essas camadas são acessadas de alguma maneira fazendo com que dali emirjam padrões arquetípicos, que necessariamente dilatam a interpretação levando-a a um nível exemplar, universal.

A imagem dessas camadas sedimentadas na dimensão do íntimo é que me levou a idéia de Arqueologia. Se para Wheeler Arqueologia é a escavação de pessoas para mim é a escavação do humano, escavação do íntimo. Machado em terreno líquido. Machadinho quântico e imensidão.

Arqueologia aqui será o meio poético para penetrar esses sedimentos deixados, vividos, experienciados não para fazer um relato das coisas antigas, mas para relativizar as coisas do passado com as coisas do futuro, questionar as cronologias levando em conta que em um ato criativo perde-se por completo a noção temporal e tudo alcança, em um lapso de segundo, a dimensão da plenitude.

A Arqueologia me ajudará, então, a tentar entender como se dão os meus procedimentos internos que se extravasam em ação cênica através de personagens, marcações e estilos tão diferentes a cada novo trabalho. Como que o ator processa sua arte? A arte do ator é uma arte? Eu sou um artista? Mas eu não crio nada. Nada meu fica, permanece, perdura e é reconhecível em qualquer futuro. Por isso esse trabalho se ancora na arqueologia, mas não na arqueologia convencional que descobre nas entranhas da terra materialidades dos tempos

passados, mas uma arqueologia poética processada pelo devaneio do livre associar.

Pois bem, muitos já responderam essas perguntas em épocas diferentes de maneiras diferentes e até há um consenso de que sim a arte do ator é uma arte. Mas sempre se detiveram de uma maneira ou de outra para justificar tal afirmação, em procedimentos técnicos exteriores, associados aos materiais também exteriores, como um texto, um conceito estético ou um estudo das possibilidades do movimento em relação ao espaço.

Mas e o pensamento?

Stanislávski muito falou e processou a questão do pensamento em seus textos e práticas. Monólogo interior, subtexto, gênese, circunstâncias dadas, e outros conceitos que ocorrem na mente do indivíduo-ator fizeram com que o mestre russo desse destaque importante ao pensamento em seus livros e práticas. Ele, de uma certa forma, foi o primeiro grande arqueólogo do ator. O pensamento é sem sombra de dúvida a maior e mais útil ferramenta do ator e do artista em geral. Sem ele, nada significa, nada é. O que faz uma ação existir é a força do pensamento de quem faz, no caso do ator daquele que atua, e da força do pensamento de quem percebe. Pensamento, percepção e ação (não necessariamente nessa ordem, pois nesse território tudo é movediço, e nada se estabelece como causa e efeito), o tripé que nos mantém de pé nesse terreno artístico.

Mas Stanislávski não formulou duas questões anteriores. Em sua época a Física, a Biologia não tinham avançado tanto e a Psicologia acabava de nascer, e o que fazemos e somos é fruto de nossa época que é fruto das anteriores. Então,

ele não dispunha de pesquisa acumulada em outros territórios para que pudesse fazer a pergunta de *como o pensamento se faz?* E *de que modo a criatividade interior escolhe em um mar repleto de possibilidades um encaminhamento de anunciação do gesto artístico?*

Essa escavação sem dúvida necessitará do apoio de outras áreas. A Arqueologia é claro, a Neurociência, a Psicologia, a Física e a Biologia, além dos fundamentos da Arte Teatral darão qualidade diferenciada ao meu Machadinho Quântico, proporcionando a ele o reconhecimento, análise e verificação poética dessa região vazia, mas sempre pronta para ser preenchida e novamente esvaziada como um fole que é o que chamarei aqui, inspirado em James Joyce, de **riovivoso**.

Joyce começa seu *“Finnegans Wake”*, aquela torrente de linguagem a um só tempo sendo criada e codificada, com o neologismo **“riverrun”**.

*“riverrun, past Eve and Adam’s, from swerve of shore to bend of bay, brings us by commodius vicus of recirculation back to Howth Castle and Environs”<sup>6</sup>.*

Nas belas palavras de Donaldo Schüller “por flores e por floras, por faunos e por faunas, por vidas e por vias, flui *Finnegans Wake*, o romance e o rio, o romance-rio. E fluem recordações, estilhaçadas, entrelaçadas”. Sim, um rio que leva em sua corredeira todas as embarcações já criadas pelo homem. Não há em *Finnegans Wake* uma só página em que não se referencie a algo produzido pela

---

<sup>6</sup> “rolarrioanna e passa por Nossenhora d’Ohmem’s, roçando a praia, beirando ABahia, reconduz-nos por cominhos recorrentes de Vico ao de Howth Castelo Earredores”. JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Versão: Donaldo Schüller. Porto Alegre: Atelier Editorial, 1999.

espécie humana. “É como se Joyce quisesse abarcar tudo o que se escreveu, fazendo de todos os textos um livro só”, sentencia Schüller.

Aqui, nessa busca arqueológico-poética, esse rio é a região infra-interior onde se encontra tudo o que se produziu pela espécie humana e também o lugar de conexão com todas as coisas, com todos os tempos, região de integração com o todo cósmico. Um rio potente, rio das potências, utilizando um conceito de Espinosa, talvez o maior mestre dessa jornada, rio das possibilidades e das probabilidades, rio de energia, rio vital.

Sim, já que também crio linguagem ao mesmo tempo em que a codifico, crio e ao mesmo tempo nomeio meu rio, de riovivoso. Um riovivoso ininterrupto, inaudito, impalpável, irrefreável que depende da morte para obter a sua reversibilidade, ou pelo menos a idéia de reversibilidade, pois da morte ninguém entende; fluxo aquoso que dá a todo ser humano deitado ouvindo Mahler ou não, a sensação de existência, em um processo sem começo nem fim de semioses que diferenciam e ordenam toda e qualquer informação criada ou não, e dão a esse bicho cheio de consciência, que é o homem, a sensação de intensificação da vida. (Aliás, a questão da criação será cavada também por meu machadinho nessa escavação poético-arqueológica).

Crio esse nome riovivoso, pois não consigo me apoiar em outro substantivo para definir esse espaço (ou seria tempo?), em que escolhemos, selecionamos uma possibilidade criativa. Mente? Consciência? Espírito? Alma? Reações Químicas?

Quando investigamos tais nomenclaturas e suas disciplinas, percebemos que a escolha criativa se dá em um Espaço-Tempo *entre* esses conceitos e não

propriamente neles. Se ela é da Consciência, o que fazemos com a Inconsciência? Lugar desprovido de criatividade? Sabemos que não. Se ela é da mente, o que fazemos da irracionalidade ou das forças instintivas que diariamente nos assolam em diferentes intensidades? E a Intuição, pertence a que região?

Parece-me que o riovivoso encontra na intuição sua irmã eternamente liberta-presa em uma região *entre*. O riovivoso é o próprio entre. Flui entre as margens ao mesmo tempo definindo e sendo definido por elas. As margens da consciência e da inconsciência. Da luz e da sombra. Do dentro e do fora. De um lado e de outro. Flui, *entre* todas as dualidades.

Às vezes temos a sensação de que o riovivoso poderia se chamar acaso, aleatoriedade. Mas isso se dá apenas quando nossa racionalidade não dá conta de compreender o *acontecimento*.

Assim, este trabalho visa poetizar que o gesto criativo é a resultante da somatória, multiplicação, divisão, subtração ou qualquer outra relação estabelecida entre as duas partes da dualidade e o riovivoso. Três que vetorizam o um. A unidade. A singularidade. Que por ser singular traz em si a pluralidade. Pois ela sabe-se oriunda de uma região acumulada de múltiplos.

Múltiplos e unidade. Esse riovivoso sou eu e são muitos. Eu sou eu e sou muitos. Sou ator e sou padeiro. Sou ator e pai. Sou ator e diretor. Sou ator e Hamlet. Sou ator e cientista. Sou ator e amante. Sou ator e ferramenteiro. Sou ator e sou Jorge Luis Borges que escreveu um belo poema com o nome "*Heráclito*" que muito diz e define meu riovivoso que também é o do Heráclito que é o mesmo que banha Borges:

*Heráclito*

*O segundo crepúsculo.*

*A noite que mergulha no sono.*

*A purificação e o esquecimento.*

*O primeiro crepúsculo.*

*A manhã que foi a aurora.*

*O dia que foi a manhã.*

*O dia numeroso que será a tarde desgastada.*

*O segundo crepúsculo.*

*Esse outro hábito do tempo, a noite.*

*A purificação e o esquecimento.*

*O primeiro crepúsculo...*

*A aurora sigilosa e na aurora*

*A inquietude do grego.*

*Que trama é esta*

*Do será, do é e do foi?*

*Que rio é este pelo qual flui o Ganges?*

*Que rio é este cuja fonte é inconcebível?*

*Que rio é este*

*Que arrasta mitologias e espadas?*

*É inútil que durma.*

*Corre no sonho, no deserto, no porão.*

*O rio me arrebatou e sou esse rio.*

*De matéria perecível fui feito, de misterioso tempo.*

*Talvez o manancial esteja em mim.*

*Talvez de minha sombra,*

*Fatais e ilusórios, surjam os dias<sup>7</sup>.*

---

<sup>7</sup> BORGES, Jorge Luis. *Elogio da Sombra*. São Paulo: Globo, 2001.

Sim, *talvez o manancial esteja em mim...* Esteja em você, leitor dessa arqueologia de matéria viva, aquosa, fluídica, que ao sonhar corre com a correnteza do riovivoso. Nos sonhos mergulhamos no rio e encontramos outras perspectivas, olhamos com olhos diferentes. Nos pesadelos nosso medo é um medo fundador, acachapante. É tão sutil a matéria dos sonhos, que é a água do riovivoso, que nosso discernimento se embasbaca. Discernimento não é dado às sutilezas. Ele apenas ordena os tons definidos. Como definir algo no caudal de uma torrente líquida? Ali tudo é indefinição.

Olhe pra trás leitor e não encontrará a fonte do riovivoso. Olhe pra frente e não encontrará o mar. Esse rio não tem princípio nem fim. Não tem passado nem amanhã. Uma vez em suas águas percebe-se no puro gerúndio. Indo. Indo. Indo. Indo. Indo. Indo. Sem fatalismos. Além das moralidades impeditivas. Pura fluência como a vida e a morte. Banhar-se nesse rio não é lazer, não é trabalho. Banhar-se nesse rio é viver no *acontecimento*. É estar no presente.

E aqui, já nas primeiras investidas nesse terreno sedimentado, quero deixar claro que o riovivoso nada tem de subjetividade. Não é matéria do subjetivo. Entendendo subjetividade esse lugar impreciso em que o “eu” do indivíduo se reconhece e se identifica. Esse “eu” não é um eu singular e múltiplo ao mesmo tempo. Esse “eu” é um eu individualista e tacanho se comparado ao “Eu” que mergulha no riovivoso. Algumas camadas de sedimentos adiante voltaremos a essa questão que tem cheiro de polêmica.

Por agora digo que meu machadinho também acessará poeticamente compartimentos da mente onde imperam as inteligências que determinam nossa vida. Termos provindos da Arqueologia Cognitiva que muito se desenvolveu na

última década a ponto de afirmar que pode conter a chave da compreensão do intelecto humano: a inteligência geral, a inteligência técnica, a inteligência natural, a inteligência social e a linguagem descobrindo que nós, *homo sapiens sapiens*, só o somos pois em um dado momento valioso, imperioso, um salto quântico foi dado e começamos a associar essas diversas inteligências livremente. A isso se deu o nome de *fluidez cognitiva*. Essa arqueologia poética escavará essas questões em sua 1ª Camada Sedimentar.

Devido a esse salto uma explosão cultural se efetivou no planeta Terra, a espécie passou a simbolizar suas ações e reconhecer-se nelas através de imagens e sons criados, que nada tinham a ver com o fato em si, real e concreto, proporcionando o aparecimento do gesto artístico e da arte propriamente dita.

Gesto somente realizado por que houve no corpo humano, no cérebro, uma armazenagem de informação. O corpo, um armazém de especiarias diversas, de diversas cores, diversos aromas, diversos tons que a experiência do homem de acordo e sobre a natureza percebe e guarda, percebe e troca, percebe e associa, percebe e metaforiza. Tudo isso graças, é claro à memória, esse recurso humano que em si é poético, que é próprio da poesia, pois, sempre que é acionado se manifesta como uma criação.

Meu machadinho percorrerá esse terreno arqueológico em sua 2ª Camada Sedimentar. Delicadamente descobrirá nas entranhas, nas frestas e brechas das camadas sedimentadas, sinais, meios operacionais que interligam as diversas especiarias em combinações surpreendentes que desestabilizam o real, instaurando o novo.

Conversará com a deusa da memória Mnemósine, vivendo em sua cratera incrustada no deserto-líquido da consciência a flertar com os sonhos e não se esquecendo nunca do brincar. Brincar com as coisas da memória individual e da memória coletiva, tricotando esses materiais poéticos, entrelaçando-os e resignificando-os. Lembrado e se esquecendo, se esquecendo e lembrando. Para se lembrar é preciso esquecer. Para se esquecer é preciso armazenar. E em um processo criativo o esquecer é tão importante quanto o lembrar. Nele, o que não podemos deixar de fazer, é armazenar através da experiência.

Por fim, na 3ª Camada Sedimentar, o machadinho quântico esculpirá heterônimos. Construirá a idéia de que o gesto artístico do ator não é o personagem, mas a enunciação de heterônimos. Ao personagem dará o nome de papel. O personagem é o papel que o autor da obra dramática escreveu e que existe exclusivamente no papel timbrado, ou no roteiro dramatúrgico que qualquer processo criativo determina.

Escreverá que todo gesto artístico, na verdade, é um auto-retrato. Indeterminará os limites de uma outra dualidade, pois não fará a distinção entre aparência e essência, uma vez que sempre é necessária a percepção do outro para que ocorra qualquer definição de sentido sobre nós mesmos, ou sobre qualquer gesto artístico que possamos realizar. E se o outro percebe somente a nossa aparência, ela irremediavelmente se torna nossa essência.

Se o corpo é um organismo capaz de perceber pela experiência, se é capaz de armazenar essa percepção, associá-la com outras através de escolhas que acontecem naquele espaço-tempo, naquele rio caudaloso que é o riovivoso, que contém todas as experiências humanas desde os tempos imemoriais, fazendo do

indivíduo-ator um aglomerado de todos os indivíduos, de todas as sociedades e culturas que pelo planeta se desenvolveram e criaram suas leis, suas regras e exceções, suas morais e suas religiões, sua arte e sua ciência; ao expressar um gesto artístico ele **se** lança poeticamente, ele manifesta um novo “eu”, um grande “eu”, um “eu” que contém o “nós” e por isso é pela platéia reconhecido, identificado, e emociona e faz rir e chorar, que alerta e reinventa, e faz com que o corpo do espectador, todo o seu corpo, sensorialize-se, gerando consciências distantes das moralidades, distantes dos valores, distantes das leis e normas, mas atado às próprias potências criativas.

## 1ª Camada Sedimentar

# Arqueologia da Criatividade

*“... compreender que a gramática é um instrumento e não uma lei. Suponhamos que vejo diante de nós uma rapariga de modos masculinos. Um ente humano vulgar dirá dela, ‘Aquela rapariga parece um rapaz’. Um outro ente humano vulgar, já mais próximo da consciência de que falar é dizer, dirá dela ‘Aquela rapariga é um rapaz’. Outro ainda, igualmente consciente dos deveres da expressão, mas mais animado do afecto pela concisão, que é a luxúria do pensamento, dirá dela, ‘Aquele rapaz’. Eu direi ‘Aquela rapaz’, violando a mais elementar das regras da gramática, que manda que haja concordância de gênero, como de número, entre a voz substantiva e a adjetiva. E terei dito bem; terei falado em absoluto, fotograficamente, fora da chateza, da norma e da quotidianidade. Não terei falado: terei dito.”<sup>8</sup>*

**Bernardo Soares**

Nesse processo arqueológico, não serão investigados procedimentos de execução técnicas, exercícios para aprimoramento do trabalho do ator, nada do que diz respeito à externalidade de seu ofício. Muitos teatrólogos, atores e diretores já se detiveram sobre esses procedimentos que são essenciais para a compreensão da arte do ator. Aqui, ao contrário, me interessa a dimensão do

---

<sup>8</sup> PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Org. Richard Zenith – São Paulo: Cia. das Letras, 1999. P. 113, 114.

íntimo. Os processos interiores. O vasto território sem fronteiras que é a imensidão da intimidade.

*“A imensidão está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão do ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. Quando estamos imóveis, estamos algures; sonhamos num mundo imenso. A imensidão é o movimento do homem imóvel”<sup>9</sup>.*

Impregnado com essas imagens de Gaston Bachelard sinto o movimento. E quanto movimento, querido leitor. O que há aqui é pura turbulência aérea. Puro desequilíbrio. Afeta-nos um tipo de desorientação que reorienta a noção de nossa existência. As bússolas imantadas não nos oferecem o norte por aqui, não funcionam. Aqui não há pontos cardeais, a rosa dos ventos perde suas pétalas, as distâncias aqui são cósmicas, o tempo é tão dilatado que parece espaço. Tudo e todo como pura flutuação.

Por isso permaneço deitado a olhar o teto, ouvindo algo que me estimula internamente, que me oferece imagens, lembranças e sensações que me ajudarão a acessar o riovivoso e mergulhar em suas translúcidas águas. *Sensorialização* do corpo através do sentido da audição. *Sensorialização* da mente através das frequências sonoras complexas e criativas mahlerianas.

---

<sup>9</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

De forma alguma descarto a ação, a atividade física, o movimento no espaço como geradores de compreensão dos processos interiores de criação. Como já disse, sou um ator, e ator é por definição aquele que age, aquele que atua. Trago em mim uma profunda compreensão da importância da ação em meu ofício. Durante anos investiguei um exercício improvisacional com o nome **Campo de Visão** que desenvolvi em meu Mestrado até estabelecê-lo como Linguagem Cênica.

Sua sistematização foi feita no processo de criação da peça *“A hora em que não sabíamos nada uns dos outros”*, de Peter Handke, em 2002 e foi apresentada no Instituto Goethe São Paulo, no Festival de Curitiba e no Centro Cultural São Paulo. Essa obra mostrou-se propícia para a sistematização do exercício, pois se trata de uma peça em que não há palavras, apenas rubricas, e onde mais de 300 personagens advindos tanto da realidade quanto da produção poética humana passam por uma praça compondo um grande panorama poético-histórico. Como um dos pilares do exercício Campo de Visão é proporcionar ao ator a ampliação do repertório tanto gestual quanto imagético, nessa peça ele foi desenvolvido para que cada ator pudesse criar em média 25 personagens diferentes.

Já em *“Amor de Improviso”*, espetáculo que veio a público em 2003 e que até hoje permanece em repertório, o Campo de Visão é a própria linguagem em que o espetáculo se cria. Peça improvisada, tendo o amor como tema e onde nove enamorados livremente processam seus prazeres e frustrações em relação ao seu objeto de desejo. Um jogo improvisacional em que a relação indivíduo-coletivo, outro pilar do Campo de Visão, é, não só investigada, mas vital para que o

espetáculo aconteça plenamente em sua proposta de ser um processo como obra. Puro fluxo que não se termina. Como o amor e a vida.

O Campo de Visão é hoje um exercício para ator ministrado por mim em várias oficinas e workshops em São Paulo e em alguns festivais de teatro, e uma linguagem cênica que serve a qualquer um que queira utilizá-la na realização de um espetáculo. Ele se dá através do movimento coral no espaço, da compreensão do conceito de ação, da apropriação do material poético alheio, da ampliação da percepção sensitiva tornando-se além de um campo de visão um Campo de Percepção e um exercício de alteridade. Sobre isso na última camada sedimentar desse trabalho, retornarei.

Por agora digo que a constante improvisacional, as ações e os movimentos, aqui deitado em minha cama, reverberam em meu corpo e continuam estimulando sinapses neuroniais que me ajudarão nesse ofício de arqueólogo de mim mesmo.

Pois bem, com tais vibrações, sensações e lembranças, com meu machadinho quântico começo a desbravar minhas camadas sedimentadas e rapidamente me deparo com um órgão repleto de circunvoluções, dividido em dois hemisférios, que mede na variação de 1.200 e 1.700 cm<sup>3</sup>, que existe nesse planeta há aproximadamente 100 mil anos, encontrados seus primeiros fósseis no Oriente Médio e na África do Sul e que para muitos contém a chave dos enigmas humanos. Mas mesmo com tantos avanços tecnológicos da ciência ele guarda muitos de nossos mistérios. Segundo a “Teoria da Evolução” de Darwin e seus desdobramentos contemporâneos ele foi, é e será essencial para a evolução da espécie humana. Esse órgão é o cérebro.

Quando meu machadinho toca esse órgão, sente seu peso e sua dimensão, observa seus hemisférios, ou seja, observa sua anatomia, rapidamente ele rompe com o espaço-tempo presente e me transporta velozmente para alguns milhões de anos atrás.

Mais precisamente há 6 milhões de anos atrás, passeia pelo planeta nosso antepassado símio que os cientistas apelidaram de “elo perdido”. Nada dele ficou, nada dele foi descoberto até hoje pela arqueologia. Só se sabe que ele foi o primeiro que se distinguiu dos outros símios e através dessa distinção, no processo evolutivo, pôde abrir caminho para que em um distante futuro o *Homo sapiens sapiens* aparecesse na Terra.

Alguns milhões de anos depois, entre 4,5 e 1,8 milhões de anos atrás surge: primeiro o *australopithecus ramidus*, depois o *australopithecus anamensis*, esses dois vegetarianos, e que por volta de 3 milhões de anos deixaram o planeta para o *australopithecus afarensis*. Esse fóssil encontrado se tornou famoso: deram a ele o nome Lucy, pois quem o encontrou ouvia no instante de sua descoberta a música *Lucy in the sky with diamonds*, dos Beatles. O sagrado e o profano atados agindo pelas mãos do arqueólogo com seu machadinho em punho. Lucy era ágil, podia ao mesmo tempo andar em pé e subir em árvores, mas não se tem notícia do uso de ferramentas e de objetos. Os filhos de Lucy testemunhados há 2 milhões e meio de anos são os *Australopithecus africanus*, que parecem com os babuínos modernos embora passassem mais tempo em pé.

Por volta de 2 milhões de anos atrás surge no planeta o primeiro espécie da linhagem *Homo*. O *Homo habilis*. Ele carrega ferramentas, artefatos líticos, esquarteja animais com suas ferramentas e inclui a carne em seu cardápio. Seu

sucessor foi o *Homo erectus*. Com o cérebro um pouco maior ele surge ao mesmo tempo em três regiões do planeta: na África Oriental, na China e em Java. Seus descendentes são encontrados na Europa. Usa as mesmas ferramentas do *Homo habilis*, mas desenvolve pedras simétricas com formato de pêra, chamadas machado de mão.

Nesse momento há uma epifania. Meu machadinho quântico se emociona, sublima suas instabilidades ao se deparar com seu tatatatatatataravô, o primeiro de sua linhagem, essa também evolucionista, e chora e ri abraçado com o machado-pêra. Eu, é claro, respeito o momento sentimental de meu parceiro e lanço um olhar pelo tempo e vejo que há 1,4 milhões de anos o machado de mão, os descendentes diretos do Sr. Pêra, estão espalhados por todas as partes do mundo, menos no Sudeste Asiático, região em que se utilizou artefatos de bambu.

Bom, refeito, meu machadinho quântico me pega em seus braços e me transporta para 150 mil anos atrás. Ali surge o *Homo neanderthalensis*, o Homem de Neandertal. Ele caça animais de grande porte, usa ferramentas produzidas pela técnica Levallois<sup>10</sup>, e enfrenta no velho mundo, a era glacial e suas dramáticas mudanças climáticas.

De repente o espaço-tempo se comprime de novo e estamos em contato com meu cérebro, observando novamente sua anatomia. Não entendo e pergunto ao meu machadinho o que estamos fazendo aqui. Ele me diz que meu cérebro é em suas dimensões e em sua capacidade igual ao da espécie da linha *Homo* que surgiu há 100 mil anos atrás: o *Homo sapiens sapiens*. Um tanto aturdido e

---

<sup>10</sup> Técnica de produzir lascas e pontas de pedra, preconcebidos de blocos de pedra inicialmente intactos. Método utilizado pelo Homem de Neandertal e que até hoje é considerado o que mais exige do lascador.

surpreendido escuto meu machadinho quântico contar que o *homo sapiens sapiens* promoveu uma revolução no planeta. Ele começa não só a enterrar seus mortos, coisa que o homem de neandertal já fazia, como enterra com eles artefatos simbólicos, o que sugere o início do ritual. Ritual que futuramente fundamentará as artes cênicas, pois dos rituais de morte consagra-se a vida, o que me faz lembrar as visões de Tadeusz Kantor quando descreve em seu “*Teatro da Morte*” a primeira vez que o ator se deslocou do coletivo, como um estrangeiro,

*“essa imagem viva do Homem saindo das trevas... à luz cegante de um raio, perceberam de repente a Imagem do Homem, gritante, tragicamente clownesca, como se a vissem pela Primeira Vez, como se acabassem de ver a Si Mesmos. Foi, com certeza, uma percepção que se poderia qualificar de metafísica<sup>11</sup>”;*

Além disso, o *Homo sapiens sapiens* afia ossos e marfim para fazer arpões e outros utensílios, embarcações para cruzar os mares e oceanos, constrói moradias e pinta paredes, costura vestimentas com agulhas de osso, esculpe animais e figuras humanas e orna seu corpo com pingentes e com colares.

Nasce, então, a era da pintura rupestre, dos primórdios da arte e da religião e por fim vemos o *homo sapiens sapiens* domesticando animais e cultivando plantas para sua subsistência. Depois de quase seis milhões de anos de relativa inércia, um salto qualitativo é dado pela espécie *Homo* e o planeta se transforma,

---

<sup>11</sup> KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. Tradução de Silvia Fernandes In Sala Preta, Revista de Artes Cênicas da ECA – USP. Número 2 – 2002.

agora não só por ação da natureza, mas, também porque o *Homo sapiens sapiens* age sobre ele, transformando seus elementos químicos através da ciência.

Fiz esse curto percurso pelas eras para, tendo elas em vista, adentrar no cérebro e compreender a maneira pela qual esse salto qualitativo pôde ser dado pelo *Homo sapiens sapiens*. Aviso já aqui que esse percurso fundamentará o conceito de criatividade que esse trabalho visa demonstrar.

Porém, antes de embrenharmo-nos pelo terreno da ciência cognitiva, permita-me colocar aqui um poema de Emily Dickinson:

*O cérebro é mais vasto que o céu*

*Ponha-os lado a lado,*

*E um conterà o outro,*

*Fácil – e você junto.*

*O cérebro é mais profundo que o oceano*

*Encoste-os, azul com azul,*

*E um absorverá o outro*

*Como sorvem as esponjas no balde.*

*O cérebro tem o mesmo peso de Deus*

*Pondere-os, libra por libra,*

*E diferirão, se tanto,*

*Como a sílaba do som.*

Amigo leitor, ao ler as linhas subseqüentes dessa escavação, leve sempre em sua mente a potência das imagens desse poema. Faça-o uma baliza constante em seus processos mentais ao pensar sobre minha arqueologia. Os poetas em sua vasta sensibilidade e solidão traduzem tão bem, em poucas linhas, o que os cientistas passam anos para compreender nos experimentos laboratoriais. Todo avanço tecnológico que hoje propicia à neurociência nos dizer que “*somos os nossos cérebros*”, já era dito e ampliado em um momento fugidio, momento de poeta, em que Dickinson em seu poema “*The brain is wider than the sky*” alargava nossos horizontes, verticalizava nossas inquietações com suas vastas analogias. Artistas e cientistas são os verdadeiros guias dessa arqueologia poética. Meus parceiros profundos nas vagas e marés do riovivoso.

Voltando à ciência, então. Apoiado na Arqueologia Cognitiva, Steven Mithen em seu livro “*A Pré-História da Mente*”, argumenta, em linhas gerais, que a evolução da mente evolui em três fases:

- 1- Mentas regidas por um domínio de inteligência geral – uma série de regras sobre aprendizado geral e tomadas de decisão. (mente de um chipanzé o mais perto que hoje temos do ancestral comum: o símio “elo perdido”)
- 2- Mentas onde a inteligência geral foi suplementada por várias inteligências especializadas, cada uma devotada a um domínio específico do comportamento e funcionando isoladamente. (mente do Homem de Neandertal)

- 3- Mentes onde as múltiplas inteligências especializadas parecem trabalhar juntas, havendo um fluxo de conhecimento e de idéias entre os domínios comportamentais. (mente do *Homo sapiens sapiens*)<sup>12</sup>

É claro que aqui me deterei mais à terceira fase, na mente do *Homo sapiens sapiens*. Mas antes esclareço os nomes das inteligências especializadas propostas por Mithen. São elas: **inteligência técnica** aquela capaz de fabricar instrumentos e ferramentas; **inteligência naturalista** aquela que consegue mapear o ambiente e a geografia, compreendida como uma série de recursos cognitivos dedicados a adquirir e processar informações sobre recursos naturais; **inteligência social** aquela usada para interação social, também chamada inteligência maquiavélica, pois para viver socialmente são utilizadas a astúcia, a dissimulação e a formação de alianças e de amizades; **inteligência lingüística** aquela destinada à conversação, à fala, à comunicação a partir de códigos de linguagem compreendidos e coerentemente elaborados de acordo com a circunstância.

Pois bem, a fase 3 descrita por Mithen refere-se a mente do *Homo sapiens sapiens*. No processo de evolução as dimensões cerebrais estão ligadas à sua capacidade intelectual. Ou seja, o cérebro do *Homo habilis*, por exemplo, mede cerca de 500 a 800 cm<sup>3</sup>, e sua mente continha uma inteligência geral desenvolvida, uma inteligência social precocemente construída, mas ao invés de

---

<sup>12</sup> MITHEN, Steven. *A Pré-História da Mente*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

ter inteligências naturalista e técnica desenvolvidas, tinha somente módulos operacionais dessas duas instâncias.

O cérebro de um *Homo sapiens sapiens*, como já dito, mede de 1200 a 1700 cm<sup>3</sup> e traz todas as inteligências desenvolvidas e o mais importante se relacionando umas com as outras livremente. Em nosso cérebro estabelece-se um profundo diálogo interativo entre as inteligências. A isso, deu-se o nome de **Fluidez Cognitiva**.

A fluidez cognitiva é por assim dizer, a interação, a troca, a sobreposição de conhecimentos advindos de domínios diferentes. Dá-se quando um conhecimento técnico é utilizado levando em conta uma reflexão social ou naturalista, que a transforma e a torna mais sutil. É pensar e agir levando sempre em conta outras interfaces.

Só com o aparecimento da fluidez cognitiva, na evolução da espécie, é que se adquiriu a capacidade de simbolizar. Esculpir em um arco, a priori um instrumento útil para sobrevivência, algum elemento da natureza, um sol ou uma lua, faz com que o arco além de ser útil, “represente” algo fora de sua concretude para aquele que o manipula.

O humor tão caro e hoje tão raro à espécie humana, também é fruto da fluidez cognitiva. O humor só aparece quando são relacionados elementos de naturezas diferentes revelando uma espécie de “absurdo” da situação. Um absurdo adequado, que mantém algum tipo de coerência com a realidade distorcendo-a de alguma forma e gerando o humor.

Com a fluidez cognitiva o homem adquiriu a capacidade de metaforizar. A metáfora é pura fluidez entre domínios. É relacionar elementos de domínios diferentes. Estabelecer analogias. É pressuposto para a arte.

Para melhor se entender o salto qualitativo (o meu machadinho insiste em me dizer que se trata de um salto quântico) dado pelo *Homo sapiens sapiens*, na mente de seu antecessor direto, o Homem de Neandertal, foram encontrados os três processos cognitivos entendidos como bases para a produção da arte: a concepção mental de uma imagem, a comunicação intencional e a atribuição de significado. Foram encontrados respectivamente nos domínios da inteligência técnica, social e naturalista. Mas a criação e uso de símbolos visuais impõem que eles funcionem juntos, harmoniosamente. Isso exigiria ligações entre domínios, a fluidez cognitiva. Capacidade não adquirida por esse humano arcaico.

A Arte só foi possível graças à fluidez cognitiva. Assim como a religiosidade: a crença em seres não-físicos, o conceito de vida após a morte, testemunhados por objetos guardados juntos ao sepultamento de alguém, quase sempre um “sacerdote” que em vida “recebia” inspirações diretas ou mensagens de esferas sobrenaturais como deuses ou espíritos. Estas ações formaram as bases da idéia de Religião.

*“O passo crucial na evolução da mente moderna foi a mudança de um modelo do tipo canivete suíço para outro com fluidez cognitiva; ou seja, de mentalidade especializada para a generalizada. Isto capacitou as pessoas a desenhar instrumentos complexos, criar arte e acreditar em ideologias religiosas. Além do mais, o potencial para outros tipos de pensamento fundamentais no*

*mundo moderno encontra suas bases na fluidez cognitiva. Assim como também o aparecimento da agricultura, porque o cultivo de plantas e suas conseqüências constituem, na verdade, o epílogo cultural da evolução da mente*<sup>13</sup>, nos diz Mithen.

Aqui, eu e meu machadinho quântico, em nossa tarefa arqueológico-poética, analisamos e realmente nos interessamos por esse termo fluidez cognitiva. Mas para nós não é o termo justo, perfeitamente adequado àquela região de sóis e ocasos, de ventos e luas: o riovivoso.

No termo, a primeira palavra “fluidez” verdadeiramente me interessa. É próprio, do riovivoso, a fluência, a fluidez. Nele, como já disse, tudo flui. Nada cessa, nada estanca. Meu problema é com a segunda palavra: “cognitiva”.

Não há dúvida que a cognição é peça fundamental para todo ato criador. Nela é que encontramos a capacidade de conhecer. O conhecimento advindo da percepção das coisas. *“Relativo ao processo mental de percepção, memória, juízo e/ou raciocínio das coisas”, nos diz o Houaiss. E diz mais: “de estados e processos relativos à identificação de um saber dedutível e à resolução de tarefas e problemas determinados; lato sensu, diz-se dos princípios classificatórios derivados de constatações, percepções e/ou ações que norteiam a passagem das representações simbólicas à experiência, e também da organização hierárquica e da utilização no pensamento e linguagem daqueles mesmos princípios”.*

Ou seja, tudo que se refere ao conhecimento mediado pela consciência, sob a forma de pensamento e linguagem diz respeito ao termo cognitivo. Aliás,

---

<sup>13</sup> Idem 12.

pensamento e linguagem são dois conceitos que são debatidos constantemente pelos filósofos e cientistas na busca de suas decifrações. E os debates são calorosos, antagônicos.

Em um longo artigo publicado aqui no Brasil pela revista *Mente e Cérebro*, o pesquisador e professor de Filologia alemão, Ludwig Jäger descreve uma parte desse embate:

*“O filósofo Jerry A. Fodor, o lingüista Noam Chomsky e o psicólogo cognitivo Steven Pinker, defendem a tese da modularidade da mente. Segundo eles, Linguagem e pensamento seriam funções intelectuais distintas e a língua não teria influência alguma sobre os processos cognitivos, serviria apenas para entregar as “correspondências mentais” aos destinatários humanos. Portanto, se o conhecimento da língua inexistir ou for falho, como no caso das “crianças selvagens”, a capacidade intelectual não será afetada.*

*No outro lado do debate encontram-se o filósofo Daniel Dennet, o psicólogo L. S. Vigostiski e o psicolinguista Stephen C. Levinson, que sustentam que pensar pressupõe essencialmente a linguagem e que a língua materna influencia de forma fundamental a maneira como pensamos. Assim, se uma “criança selvagem” não aprender língua alguma ou se uma pessoa perder sua capacidade lingüística completa ou parcialmente, isso terá conseqüências substanciais para o desenvolvimento da capacidade intelectual”<sup>14</sup>.*

---

<sup>14</sup> JÄGER, Ludwig. *Pensamento e Linguagem: a palavra cria o mundo*. In *Mente e Cérebro*: Ed. Duetto, ano XIII - n°151: Agosto de 2005.

Além disso, biólogos evolucionistas sustentam que linguagem, cognição e consciência surgiram simultaneamente com as transformações sofridas pela espécie, sempre em busca de sobrevivência: andar ereto, em dois pés, modificou, por exemplo, a geometria do crânio. No espaço cranial obtido com tal transformação desenvolveram-se, no córtex cerebral, novas áreas que hoje abrigam uma série de funções mentais importantes entre elas, a linguagem. Os dois representantes mais nobres na área do córtex aumentado são: a área de Broca, para a produção lingüística, e a área de Wernicke, para a compreensão lingüística.

Ainda no início do século XIX, Wilhelm von Humboldt dizia que

*“a língua não representa uma ferramenta (do pensamento) praticamente indiferente. A diversidade das línguas não consiste apenas em uma mera diversidade entre signos, mas que as palavras e as composições de palavras ao mesmo tempo representam e determinam os conceitos..., cada língua é uma visão de mundo”* e que *“ a língua é órgão constitutivo do pensamento”*<sup>15</sup>.

Conceito que foi acatado e desenvolvido pela dupla de antropólogos Edward Sapir e Benjamin Lee Whorf quando, ao analisarem o vocabulário da tribo Hopi americana que não continha palavras que definissem a idéia de duração temporal no início do século XX, constataram que *“aquilo para o que não temos palavras em nosso vocabulário não faz parte de nosso pensamento”*, dando a eles a chave para definir aquela sociedade como vinculada a atemporalidade.

---

<sup>15</sup> Idem 14.

Em nossa vida cotidiana percebemos que temos um processamento dual de representações em nossa mente. Conseguimos, por exemplo, assistir a um show de rock, em que nossos sentidos são violentamente acionados pelo som, pela luz, pelas pessoas ao redor e ao mesmo tempo pensar nas contas que nos esquecemos de pagar. Porque conseguimos pensar em algo que não está acontecendo. Há um nível de processamento mental que não é dependente direto da percepção.

Ao mesmo tempo parece que pensamento e linguagem são capacidades indissociáveis: processos mentais e concepção de mundo surgem com a língua que falamos e com a comunicação.

Nessa jornada não farei opção por nenhuma dessas visões. Sou um mero ator e não tenho capacidade, estudo nem pesquisa laboratorial para provar cientificamente alguma coisa e/ou contradizer um ou outro argumento. Sou movido pela simples curiosidade e aqui e ali alio minhas inquietações a aspectos dessas formulações científicas de acordo com o encantamento que eles me causam impulsionando-me para um ato criativo.

Por exemplo, o pedagogo Vigotski muito me fascina quando em sua teoria a respeito do Pensamento e da Linguagem formula a idéia da *Fala Interior*. Ele utiliza um conceito proposto por Stanislávski, o *subtexto*, deixando claro que o teatro, antes da psicologia, se deparou com um tipo de pensamento por trás das palavras que poderiam até contradizê-las. Quando dizemos algo, pode ser que estejamos pensando algo completamente diferente. A fala não necessariamente diz aquilo que é dito quando a ela se agrega algum pensamento motivado pelo medo, pelo ardil, pela inveja, pelo desejo, etc., e Vigotski se utiliza do trabalho do

ator nas experiências de Stanislávski no Teatro de Arte de Moscou para exemplificar seu conceito. Para ele,

*“um pensamento pode ser comparado a uma nuvem descarregando uma chuva de palavras. Exatamente porque um pensamento não tem um equivalente imediato em palavras, a transição do pensamento para a palavra passa pelo significado. Na nossa fala há sempre o pensamento oculto, o subtexto”<sup>16</sup>.*

Ele nos diz que há no pensamento uma região que se intersecciona com a linguagem gerando o pensamento verbal, mas que há também uma grande região do pensamento que não é regida pelo verbo, como o pensamento emocional e o pensamento imagético. No trabalho de ator, quando nos deparamos com um bom texto dramaturgico temos que dar vida através das ações externas e internas, não apenas às falas do texto, mas ao pensamento do personagem. O pensamento sempre é maior do que a fala. A fala é uma seleção que tenta significar o pensamento. Ela é a alternativa que se externaliza, mas isso não quer dizer que contenha todos os sentidos e significados do pensamento. Pois no pensamento a vida, toda a vida está inserida, toda e qualquer experiência vivenciada e/ou acessada. Daí que nos utilizamos da Fala Interior como ponte entre esse imenso pensamento e a fala propriamente dita.

Vigotski afirma também, que o pensamento na criança inicialmente é não-verbal e a fala não-intelectual e que conforme a criança cresce *“o desenvolvimento do pensamento é determinado pela linguagem, isto é, pelos instrumentos*

---

<sup>16</sup> VIGOTSKI, L. S.. *Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

*lingüísticos do pensamento e pela experiência sócio-cultural da criança*”, o que é contradito por alguns neurocientistas acima citados. Mas estes também me apresentam aspectos, idéias e imagens em suas pesquisas que me fascinam na mesma medida.

O psicólogo cognitivo Steven Pinker em seu livro em que combate ferozmente a idéia da *Tabula Rasa* (a idéia de que tudo no comportamento humano é produto somente do ambiente social), do mesmo modo me fascina ao dizer que não há um fantasma dentro de nós, um “eu”, um self, que regula, organiza e determina todas nossas operações mentais. Ele diz que *“cada um de nós sente que existe um “eu” único no controle”*. Mas essa é uma ilusão que o cérebro se esforça arduamente para produzir. Por exemplo, se os hemisférios do cérebro são separados cortando o corpo caloso que os une, cada hemisfério exerce o livre arbítrio sem o conselho ou o consentimento do outro<sup>17</sup>. E mais, se perguntarmos a cada hemisfério o que aconteceu ou por que motivo ele fez isso ou aquilo, o outro vai interpretar a sua maneira o ocorrido. A mente consciente para os neurocientistas é uma forjadora de interpretações. O self, diz a neurociência cognitiva, é só mais uma rede de sistemas cerebrais.

*“Pode-se afirmar que o processamento de informação do cérebro causa a mente, ou se pode afirmar que ela é a mente, mas em qualquer dos casos são incontestáveis os indícios de que todo aspecto de nossa vida mental depende inteiramente de eventos fisiológicos nos tecidos do cérebro. Quando um cirurgião*

---

<sup>17</sup> Demonstração da ilusão do self unificado dada pelos neurocientistas Michael Gazzinaga e Roger Sperry.

*manda uma corrente elétrica para o cérebro, a pessoa pode ter uma experiência vívida, tal como na vida real. Quando substâncias químicas penetram no cérebro, podem alterar o humor, a personalidade e o raciocínio de uma pessoa”<sup>18</sup>.*

É, assombrado leitor, a neurociência está nos dizendo que 100 bilhões de neurônios conectados por 100 trilhões de sinapses podem, em suas infinitas combinações relacionais, oferecer-nos todos os nossos vastos pensamentos, nossa personalidade, nossos desejos, angústias, nosso poder de imaginar, de criar e até mesmo nosso self. Você é uma rede de sistemas cerebrais.

Recolhi informações nessas áreas da ciência porque como artista trago também em mim a curiosidade do cientista, mas os meios para vasculhar minhas inquietações, não são os laboratórios, os microscópios ou as reações químicas, mas o puro devaneio de imaginar, aliado a todos os processos criativos que vivenciei ao longo de minha trajetória como ator, diretor e professor. Aqui, esses processos criativos são acessados por mim em suas reverberações e ressonâncias guardadas pela memória.

Nesse devaneio sei que as visões dos cientistas de todo e qualquer tempo são as minhas visões. As contradições provadas ou não em laboratório só afirmam que a contradição é constituinte do humano e que elas tornam as visões repletas de matizes sutis. E para um artista não há visão mais bela, mais acachapante do que aquela que contém a sutileza.

---

<sup>18</sup> PINKER, Steven. *Tábula Rasa: a negação contemporânea da natureza humana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Sim, caro leitor, aqui utilizo do laboratório do devaneio para compreender as coisas da mente como metáfora. A metáfora é o meio em que processo minha investigação arqueológica. As reações químicas, reais, concretas aqui servem para que reações anímicas aconteçam em minha imensidão. Com base em alguns dados que esses ilustres cientistas demonstraram para a humanidade ao longo dos tempos, escavo um pouco mais meu cérebro e me encanto com a possibilidade de que tudo que sei e que me define possa ser fruto de reações físico-químicas. Encanto-me porque a natureza sempre me encantou. E se isso for verdade, foi ela que operou e que opera essas reações. E que colosso natural é essa sensação de talvez pertencer a essa fonte inesgotável de vida que é capaz até de oferecer, a cada um de nós, indivíduos que habitam esse planeta que faz parte de um sistema que translada na periferia da Via Láctea, a “certeza” de que existe, sim a certeza de existência, através de um “eu” identificador reagido quimicamente!

Mas como o ator é sempre aquele que age não posso virar as costas e fazer cara de desentendido quando o caminho oferece alguma bifurcação. Não posso romper com aquilo que me norteia sumariamente. Por isso faço sim uma opção que é sempre uma ação criativa. Aqui nessa arqueologia mental, nessa escavação da intimidade vincularei o conceito de pensamento, não ao dos neurocientistas, biólogos ou psicólogos, mas, sim, ao de alguém que não conteve em si a capacidade do livre pensar e que se permitiu devanear até criar uma pura filosofia que ensinou com ela os filósofos a tornarem-se não-filósofos e aos não-filósofos filosofarem a respeito dos afectos e das substâncias. Vincularei, então, o

conceito de pensamento ao do filósofo dos filósofos: Espinosa, que no século XVII, em sua *Ética* já nos dizia não haver diferença entre corpo e pensamento.

Tudo, qualquer coisa, seja um homem, um objeto ou um dado lingüístico é para Espinosa, corpo e espírito (entenda-se aqui espírito como um *modo* do pensamento), coisa e idéia. O “indivíduo” só o é por que há correspondência entre esses dois modos (para Espinosa, “*modo* são as afecções de uma substância ou, em outras palavras, aquilo que está em outra coisa pela qual também é concebido”). O que nós temos é a idéia do que acontece ao nosso corpo, a idéia das afecções do nosso corpo, e é apenas por tais idéias que conhecemos imediatamente nosso corpo e os outros, nosso espírito e os demais. O que existe é uma correspondência entre as afecções do corpo e as idéias do espírito, correspondência pela qual, essas idéias representam aquelas afecções (Ética II, 12-31).

O filósofo Gilles Deleuze, em *“Espinosa – Filosofia Prática”* traduz, em algumas palavras, essa não dissociação que o filósofo holandês propunha dizendo:

*“Não se trata de modo algum de privilegiar o corpo sobre o espírito: trata-se sim, de adquirir um conhecimento das potências do corpo para descobrir paralelamente as potências do espírito que escapam à consciência. Em vez de contentar-se em invocar a consciência para concluir prematuramente um suposto poder da “alma” sobre o corpo, proceder-se-á a uma comparação das potências*

*que nos faz descobrir no corpo algo que vai além do que conhecemos, e em consequência, no espírito, algo mais do que temos na consciência”<sup>19</sup>.*

Se para Espinosa o que existe unicamente é um plano comum de imanência em que estão contidos todos os corpos, todas as almas, todos os indivíduos, não há separação entre as coisas. Não há distinção entre o de dentro e o de fora, tudo está relacionado com tudo, qualquer coisa é interdependente de qualquer coisa. “O interior é somente um exterior selecionado; o exterior, um interior projetado”, como Deleuze nos diz. Tudo é entrelaçamento e a escolha, a seleção, a opção feita constituirá um indivíduo com tais e tais características.

Essa arqueologia escolhe esse pensamento como embaixador de todo o trajeto. Um pensamento amplo, abstrato talvez, para uma mente racionalista, mas que traz em seu bojo a idéia presente em toda essa arqueologia poética de não haver cercas, muros de isolamento entre todas as coisas que se possa imaginar, pensar e fazer. Nada melhor a um ator que apenas tem seu corpo e seu pensamento como ingredientes para o seu fazer. Essa unidade é a matéria do ator. É somente nela e com ela que ele pode materializar a sua arte.

E assim meu riovivoso acessa e é acessado por conhecimentos não mediados pela consciência. Conhecimentos advindos de regiões sombrias, inominadas, em que a linguagem não se articulou arbitrariamente ordenando um pensamento lógico ou coerente. O riovivoso é pura fluência, é um lugar de desencaixe das engrenagens, mas ao mesmo tempo é o óleo que lubrifica as engrenagens produtivas, tornando-as sempre produtivas, ou melhor, criativas. O

---

<sup>19</sup> DELEUZE, Gilles. *Espinosa – Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

que interessa sempre é a criação e não necessariamente a produção. Entendendo produção algo que traz em sua essência a idéia de utilidade, de reprodução em série, simulacros da criação. A criação não é utilitária. Não é da arte a função de servir a ideologias ou a qualquer tipo de enquadramento que cerceie sua potência, que em si é transgressora. Ela sempre desestabiliza. Se ela servir a algo, ela fatalmente desvincula-se de sua potência e ganha contornos estáveis, racionalizados, pré-moldados por um conjunto de idéias e tendências que reforçarão princípios já existentes e conformados, adormecidos e viciados.

No rio vivo, então, acessamos outros conhecimentos que a cognição não decifra. Ela não possui, em suas características fundamentais, atributos para decodificar dados que não são dados, mensagens desprovidas de códigos, informações dispersas no caos do puro fluir. E quando a decifra é porque necessitou da ajuda valiosa da irmã gêmea do rio vivo: a intuição.

Se meu objetivo é fazer aqui nessa camada sedimentar uma arqueologia da criatividade não posso me encantar pelos processos mentais conscientes e abandonar os inconscientes. Não posso ficar com a luz e esquecer-me da sombra. Não posso não pensar em todas as dualidades e me deixar ficar na ponte da razão a olhar de longe e de cima o rio vivo. Não posso dar às costas para a intuição, essa companheira inestimável, a única que tem a capacidade de ser uma tirolesa e fazer-me escorregar da ponte da razão e desaguar no rio vivo para sentir sua fluência.

Pois a criatividade só é realmente criativa quando a intuição participa do processo. Ser criativo é utilizar-se do conhecimento cognitivo e do conhecimento intuitivo. Não é apenas fazer fluir entre si todos os conhecimentos das

inteligências especializadas, como Mithen sugere a respeito da fluidez cognitiva; mas sim perceber-se no instante criativo como pura fluência, perceber-se inserido em um todo em que não há distinção entre o que é especialidade da razão, suas inteligências, e o conhecimento intuitivo. Tudo se integra.

Fayga Ostrower, a artista plástica e professora em seu precioso livro *“Criatividade e Processos de Criação”*, diz:

*“O momento da visão intuitiva é um momento de inteira cognição que se faz presente. Internalizamos de pronto, em um momento súbito, instantâneo mesmo, todos os ângulos de relevância e de coerência de um fenômeno. Nesse momento apreendemos-ordenamos-reestruturamos-interpretamos a um tempo só. É um recurso que dispomos e que mobiliza em nós tudo o que temos em termos afetivos, intelectuais, emocionais, conscientes, inconscientes. Embora não sejam visíveis nem racionalizáveis os níveis intuitivos, bem sabemos de sua ação integradora”<sup>20</sup>.*

Não se trata, que fique bem claro, de abolir o processo consciente do ato criativo. Isso seria uma tolice completa. A consciência e seu modo operacional são constituintes do humano. O modo operacional da consciência é que organiza, ordena, estrutura os diversos materiais percebidos através da experiência vivida. Sintetiza com os próprios materiais, com os próprios pensamentos, as influências advindas da externalidade, de todo e qualquer tipo, sejam artísticas, afetivas, ideológicas, etc.. Mas, sim, de dizer que a intuição está na base de todos os

---

<sup>20</sup> OSTROWER, Fayga. *Criatividade e Processos de Criação*. Petrópolis: Vozes, 1987.

processos de criação. Ela é matéria fundadora da criatividade. As fundações líquidas da criatividade.

Por ela é que o homem, em um processo criativo, depois de árduo trabalho de elaboração e experimentação, readquire a capacidade de agir espontaneamente.

Não sabemos, é certo, como se dá um processo intuitivo. Ele é pertencente de uma região não iluminada de nossa mente. Não conseguimos refazer o caminho racionalmente. Só percebemos a posteriori que o acontecimento é inusitado, com a força da espontaneidade, renova as relações estabelecidas, revigora nosso fazer e sua dimensão. Redimensiona velhos sentidos. Instauro o novo.

Esse processo intuitivo é nomeado comumente por *insight*. Um instante de iluminação. Um instante de mergulho nas águas escaldantes do rio vivo. Sim, caro leitor, só obtemos um insight, que quase parece ser involuntário, quase parece ser fruto do acaso, quando deixamos boiar nas corredeiras do rio vivo, sabedores das margens antagônicas e complementares da dualidade enigmática que nos problematiza naquele momento do processo de criação.

Meu machadinho quântico vibra nesse momento. Reconhece no insight, suas próprias características. Percebe-se oriundo de um insight de seu criador, esse pobre ator deitado em sua cama a ouvir Mahler.

Se em um primeiro momento poderíamos confundir fluidez cognitiva com criatividade, achando até que seria um nome formalmente mais bonito, melhor delineado, depois de alguns instantes de livre escavar guardo o termo “fluidez”, abandono o termo “cognitiva” e acoplo ao primeiro a palavra “criativa”.

**Fluidez Criativa** será o nome que essa arqueologia dará à criatividade, pois encontra, nessa justaposição de imagens e idéias, a fluência do conhecimento deslizando na tiroleza intuição, prestes a mergulhar no rio vivo.

Para que a fluidez criativa descreva sua jornada na mente do cérebro desse *Homo sapiens sapiens* que se intitula ator, aliam-se a ela algumas entidades importantes: a imaginação criativa, a capacidade de associar e a tensão psíquica, assim nomeadas por Fayga Ostrower em seu já citado livro.

Partimos do pressuposto que para se imaginar é preciso vincular-se profundamente com o algo a ser imaginado. Vinculado sensivelmente. O ato de imaginar é um ato afetivo. Somos afetados por algo de tal maneira e com tamanha profundidade que disponibilizamos todo nosso corpo a esse ato. Imaginar criativamente é um ato de amor ao imaginado. Mas entendendo que o ato de imaginar provém da materialidade específica da coisa imaginada. Só se imagina de acordo com a especificidade do objeto. O limite da materialidade é que faz da imaginação uma imaginação criativa.

Dilatam-se os horizontes, invertem-se as perspectivas, verticaliza-se o impulso para obter uma maior visão da coisa em si. Olhamos com os olhos do espírito que é a própria imaginação. Para isso são necessários outros elementos advindos de outros assuntos, com outras propriedades. Para melhor se imaginar relacionam-se elementos de domínios distintos. Para melhor se ver é preciso outros pontos de vista. Impregnar o imaginado com outras cores, outros tons, outros valores. Associar.

As associações são a essência do mundo imaginado. E essas associações são velozes, fugidias, acontecem tantas e tantas vezes, em um espaço de tempo

tão pequeno que temos sempre a sensação de não poder agrupá-las, organizá-las. Não dá para organizá-las conscientemente.

Mas mesmo assim elas guardam uma característica fundamental: sua coerência. É através dessa coerência auto-regulada das associações que a imaginação se liberta para seu simples imaginar. As associações, por romperem com as coerências do mundo racional e ao mesmo tempo criarem novas coerências, é que fazem com que alcancemos o mundo da fantasia. Um mundo de experimentação, de investigação. Um mundo das possibilidades.

Mesmo que para a consciência essa possibilidade seja pequena para de fato acontecer, as associações hasteiam a bandeira da aventura e oferecem à imaginação um brevê para alcançar céus de brigadeiro para que ali possa olhar sob luz cristalina, o imaginado.

Mas esse processo não acontece em um mar de rosas, ao som de violinos adocicados, alheio às tormentas e aos furacões. Todo ato criativo é oriundo de uma tensão psíquica. Só há criação na tensão. É necessário o conflito entre os elementos para que algo “novo” realmente surja do novo vetor advindo desse embate.

Criar, usar da fluidez criativa é intensificar a vida. E nessa intensificação está inserida a tensão psíquica. Se descarregamos energia quando produzimos algo, esse descarga não pode ser entendida como relaxamento, pois se assim for, o que foi criado também relaxa e perde seus contornos e potência. Que a descarga energética do gesto criativo seja então redimensionada em uma nova tensão psíquica que nos redimensionará e ampliará nossa capacidade de viver.

Estar de acordo com a potência criativa é saber-se trabalhar sempre na tensão para que a potência não seja descarregada e sim renovada.

A renovação é tensa. Para viver na intensidade da vida, para viver no acontecimento, deflagrando-se no instante, só se for em alta-voltagem. Todo e qualquer processo criativo demanda energia e energiza o próximo ato criador.

Mas a imaginação criativa, a capacidade de associar e a tensão psíquica somadas ao insight e a intuição não conseguiriam fazer de um gesto criativo um ato criador, um ato artístico. É preciso que alguma coisa em nossa mente articule toda essa criatividade de tal forma que ao ser externalizada adquira forma. Forma exterior que traduzirá com seus contornos definidos o conteúdo acessado e gerado na relação daquelas entidades inerentes à fluidez criativa.

Para isso, Fayga Ostrower nos diz que a percepção contém em sua propriedade três aspectos importantes. A ordenação, as imagens referenciais e a estruturação.

Tudo que se percebe imediatamente é ordenado. A sensação que temos é que ao perceber ordenamos. Sem lapso temporal. Ao sentir um cheiro, um gosto, ao ouvir um som qualquer, imediatamente a mente ordena essa informação de modo a associá-la a alguma imagem referencial adquirida durante a vida. São essas imagens referenciais, aquelas advindas dos valores culturais que o indivíduo está em contato desde o seu nascimento, que qualificam, e, de certo modo, determinam a ordenação. Sem esse mecanismo ordenador a percepção das coisas não serviria para nada.

O poeta William Blake, já nos dizia,

*“Se as portas da percepção fossem eliminadas, cada coisa se apresentaria ao homem como efetivamente é: infinita”.*

O homem, assim seria dominado pelo infinito das coisas e não conseguiria agir conscientemente. Sim a percepção é algo que faz parte da consciência humana, e suas propriedades fazem com que a percepção humana se distinga da percepção dos outros animais.

Na ordenação, então, selecionam-se, separam-se, agregam-se as informações apreendidas com as imagens referenciais. A ordenação, assim, ao perceber, interpreta, ao apreender, compreende.

E esse ato de interpretar e compreender só acontece porque a mente cria estruturas significantes. Ela, ao relacionar o que foi apreendido no processo de ordenação com as imagens referenciais, ao fazer a ponte entre o mundo objetivo e seus procedimentos subjetivos, gera formas expressivas que sintetizam o fenômeno. Sejam experiências com coisas materiais, idéias ou estado de ânimo.

Essas formas expressivas são, assim, a coisa em si, a própria essencialidade do fato que o processo intuitivo-mental estruturou como forma. Estruturar é criar formas para que ocorra o entendimento. Nesse sentido a forma não é algo apenas que dá contorno a qualquer tipo de conteúdo. A forma é essencial, é o próprio conteúdo, a forma é.

Assim, ao ordenar o que foi percebido e formar estruturas significantes, levando-se em conta as imagens referenciais, a mente estabelece limites coerentes. Coerência adquirida pela qualificação que a ordenação promove ao selecionar os dados da percepção e agrupá-los de acordo com as imagens

subjetivas. Esses limites, paradoxalmente, dão medida para que o ato criador surja espontaneamente. Ao limitar, ampliamos nossa potencialidade. Temos maior liberdade de agir porque essa ação nascerá de uma coerência interna adquirida em todo o processo. Ao ordenar e estruturar coerentemente, temos a tranquilidade de nos abrir para novas ordenações e estruturações. Abrimo-nos à possibilidade de formar novas formas. Abrimo-nos ao novo.

Mas até aqui meu machadinho me guia por características inerentes à fluidez criativa. Aquelas que advindas da percepção da experiência que o indivíduo tem com o meio, detectamos e desenvolvemos em nossa mente pela razão, e aquelas mais inconsúteis, que não detectamos ao certo seu caminho, apenas apreendemos rastros, marcas, pegadas fugidias por elas deixadas na areia do deserto da racionalidade.

Digo isso, pois aqui estou leitor amigo. Em minha jornada arqueológico-poética me encontro nesse momento no deserto da razão. E não pense que uso o termo deserto para dizer que a razão é um lugar inabitável, terrível, de morte certa. Não, esse deserto é lindo, há vários sóis nascentes em seus poentes. É estranho, mas tenho a sensação de estar em casa. Tudo aqui me parece próximo e querido. A absoluta falta de objetos, de cobertores ou fotografias não faz desse deserto algo ermo. Nem muito menos frio. Embora seja um ambiente com algumas crateras que fazem dessa geografia um desenho de belos contornos lunares, na verdade esse é o lugar em que Apolo fez com que seus cavalos descansassem quando voltava de mais uma embate com o histriônico Dioniso no Concílio dos Deuses e por aqui ficou quando amanheceu e percebeu a brancura

da areia e a limpidez do horizonte. Reconheceu neste lugar a força da anunciação da verdade, dom oferecido a ele por Zeus, seu pai. Febo, o Deus da Luz, da Verdade, da Razão construiu aqui sua morada e tornou esse território um ambiente solar de temperaturas agradáveis.

E me surpreendo ao notar o belo espetáculo visual que acontece nesse território. Tudo muda de cor por aqui, a mínima refração da luz tingem essa região de cores com seus tons matizados. Pois esse deserto é realmente branco. O terreno arqueológico da razão é branco, um deserto branco, e aqui branco não quer dizer puro, nem muito menos, bom, ou preso a qualquer maniqueísmo cultural que o torne isso ou aquilo. E também não é branco como acreditam os teóricos behavioristas da mente como uma tabula rasa. Ele é branco por causa da experiência física que aqui acontece. Nesse branco irretocável qualquer feixe de luz adquirido tanto do contato com o ambiente ou advindo das regiões infra-interiores tingem-o para que a experiência vivenciada tenha seus contornos bem definidos e assim possamos realmente entender e usufruir da experiência.

E agora, em estado de êxtase, caro leitor, encontro-me, quando percebo que sob meus pés apoiados na areia branca desse deserto maravilhoso em que de fato me reconheço (pois sei agora que esse deserto sou “eu”), começa a brotar uma fonte líquida que se espalha de maneira circular desde o ponto de contato de meus pés com a areia e vai tornando todo aquele deserto um mar de águas rasas e transparentes que me permitem enxergar, mesmo quando todo tomado pela água, a areia branca em que meus pés se ancoram a cada passo que dou.

O deserto da razão deixa de o ser quando o rio vivo, com seu líquido seminal brota da suposta aridez do deserto, e o que era deserto se torna pura fluência marinha.

Disse que estava em estado de êxtase, porque em um momento desavisado quando investigava e me reconhecia na beleza daquela imensidão branca, repleta de sóis e de vasto horizonte, acessei e ao mesmo tempo fui acessado pela fluidez criativa. Ao deparar-me com o que julgava o mais profundo de mim mesmo, quando imaginei ter alcançado a minha dimensão íntima, eis que sou surpreendido pelas águas criativas do subterrâneo.

Só um tempo depois, passado o estado de vibração profunda que entrei, é que pude perceber meu machadinho rindo de mim, de minha ingenuidade. É claro, ele é um machadinho quântico, ele sabe que o deserto da razão não é o fim de nossa jornada arqueológico-poética. Mas é natural o estado em que fiquei.

Ponha-se no meu lugar, leitor arqueólogo, e diga se você não bambearia as pernas ao se deparar com os horizontes de sua racionalidade. Esses horizontes tão amplos, tão vastos que fizeram do *Homo sapiens sapiens* a espécie protagonista desse planeta tamanha sua capacidade de inteligência, formulação e ação. Lembro-me até das palavras de Hamlet, esse renascentista que até hoje nos fundamenta quando diz:

*“Que obra prima é o homem! Como é nobre em sua razão! Que capacidade infinita! Como é preciso e bem feito em forma e movimento! Um anjo na ação! Um deus no entendimento, paradigma dos animais, maravilha do mundo...”<sup>21</sup>*

Todas as características da criatividade articuladas em conjunto, tanto as conscientes quanto as que são mediadas pela intuição é que nos oferecem a possibilidade de sermos criativos. Mas isso não acalma meu pensamento inquieto e desbravador. Pergunto-me: como que a fluidez criativa é processada? Como se articulam todas as suas propriedades? Existe um meio operacional para que ela aconteça contemplando tanto o que vem da consciência quanto o que emerge das sombras do inconsciente? O que pode ao mesmo tempo determinar-se sem abrir mão de ser apenas uma possibilidade, uma potencialidade do devir? Como que a água pôde brotar de um terreno arenoso e imenso quando simplesmente foi tocado por meus pés?

Algumas respostas a essas perguntas encontramos nas teorias da nova física, a Física Quântica.

Nesse instante meu machadinho abre um sorriso de orgulho. Ele sabe que seu criador, ou seja, eu, ao mesmo tempo em que o criava, era criado por ele, pois as características quânticas intrínsecas tanto a ele quanto a mim possibilitaram esse ato criativo que sempre é renovador e me fazem perceber que é na maneira quântica de se processar que encontrarei respostas para minhas inquietações.

Para que a fluidez criativa aconteça em nosso ser, é necessária a interação absoluta entre o que é do deserto e o que é próprio do riovivoso. Sem as

---

<sup>21</sup> SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1991.

estruturas ordenadoras da mente que organizam o sistema operacional qualquer flash criativo não serviria para nada.

Da mesma forma, repetir sempre os mesmos procedimentos operacionais nos levam a uma rotina de procedimento que enfastiam tanto o fazer artístico quanto o próprio viver. O belo deserto branco se torna enfadonho.

A mente, segundo os teóricos da nova física, traz atributos quânticos. Esses atributos se manifestam quando uma descontinuidade é percebida no espaço-tempo do procedimento fazendo com que ela salte para fora do sistema operacional acessando outros contextos de possibilidades. Não há nesse momento uma relação causal. O processamento mental, quando a fluidez criativa invade o território do deserto, não é materialista, não acontece mais pela relação causa-efeito. O salto para fora do sistema ordenador permite que materiais não necessariamente vinculados àquele pensar sejam acessados, outros contextos sejam percebidos, assim como outras maneiras de se processar os mesmos materiais. É quando saímos de nós mesmos e nos permitimos percebermos inseridos em um outro espaço-tempo, sem cronologias, acessando ao mesmo tempo em que somos acessados por tudo que já foi processado pelo universo.

Segundo as leis da mecânica quântica, é quando o elétron desaparece da órbita original e surge em uma outra, sem nenhum motivo aparente. Se ele não transitou de uma órbita à outra, onde ele estava no intervalo desse salto? Onde estamos quando somos violentamente tomados por um insight realmente transformador? Naquele instante anterior a percepção do insight, em que lugar estamos?

Estamos no “entre”. No “entre” às órbitas. No “entre” tempos. No “entre” espaços. Estamos em um lugar que é ao mesmo tempo singular e plural. Reconheço minha profunda singularidade nesse local porque ali, percebo-me muitos. Amigo leitor, nesse momento estamos imersos no riovivoso.

E mais: quanto do “eu” ordenador participa do evento? Você é capaz de se reconhecer nesse instante da mesma forma em que se percebe em suas ações cotidianas? Ou se sente muito mais potente, vinculado mesmo às potências criativas universais?

Isso acontece porque tudo que existe na possibilidade de existir, existe fora da mente determinista, como ondas de probabilidade. Quando saltamos para fora do sistema regulador observamos esse pacote de ondas e ao fazermos uma escolha entre tantas, elas entram em colapso, ou seja, materializam-se em nossa mente ordenadora como “partícula”, que redimensionará o próprio sistema operacional.

É por isso que os teóricos da física quântica parodiam a frase de Descartes quando dizem “Escolho, logo existo”. O ato de escolher, de optar, de selecionar é sempre um ato criativo. Ao escolher há um colapso de onda e ela se manifesta como partícula. E tudo na natureza acontece porque alguma escolha foi feita, mediada por alguma instância ordenadora, algum sistema operacional potente, mas com características quânticas. Dessa forma um gesto criativo e o próprio viver são a mesma coisa, são fruto da fluidez criativa. A vida é o próprio fluir ininterrupto. Quando arte e vida se entrelaçam... Mas a isso voltaremos na última camada sedimentar dessa busca.

Façamos então um paralelo com o trabalho do ator. Que pode ser este aqui deitado a ouvir Mahler ou qualquer outro que assim se intitule.

Em um processo improvisacional, amigo leitor, acredite, é mais fácil percebermos e detectarmos o instante em que ocorre em nós a fluidez criativa. O improviso, por ser livre de regras norteadoras, livre de procedimentos operacionais exteriores ao fazer, nos coloca abertos para invadir e sermos invadidos pelas águas do riovivoso. Há um estado de latência constante que faz com que o gesto, o movimento, a ação, desempenhados pelo ator, em sua ação improvisada, adquira a força da espontaneidade, que nada mais é do que a força de uma escolha natural, vinculada à natureza, por ter sido escolhida entre tantas outras possibilidades. (Não confundir espontaneidade com espontaneísmo. O espontaneísmo é uma falsa máscara desejada por aqueles que não tem rigor técnico-artístico).

Mas uma escolha criativa não necessariamente tem qualidade artística. É preciso que a mente ordenadora, reguladora, a mente técnica faça desse gesto, dessa escolha criativa, uma forma artística. O contorno artístico é finalizado pela mente clássica, entendendo mente clássica aquela que processa segundo os princípios da física newtoniana, a mente materialista. A mente que contém atributos técnicos, que aprendeu através da experiência acumulada, que estudou a estética e aprendeu a maneira em que a linguagem é construída. A mente que reconhece e que sabe aplicar as convenções e a história da arte e do teatro em sua resultante artística.

Sem essa etapa rigorosa a execução daquele gesto criativo perde em qualidade artística que tem como elemento fundador ser sempre um artifício. A artificialidade da arte é que torna possível se entrelaçar com a vida.

Prestes a encerrar essa primeira camada sedimentar escavada por meu machadinho quântico volto a olhar, em um devaneio poético, esse território imenso, em que se perde de vista os horizontes de minha consciência. Esse vasto deserto de areias brancas que é minha intimidade. Minha imensidão. Lugar em que meu self repousa e ao mesmo tempo se mantém alerta e produtivo. Deserto que se torna um mar quando o rio vivo faz brotar entre os grãos de areia branca, suas águas seminais. Nessa dimensão plana, nesse deserto líquido, quase não há contradição. Não há conflito. A fluidez criativa guarda as turbulências em sua operacionalidade. Todos os entraves, os ajustes, as inconstâncias, os desequilíbrios, que poderiam fazer dessa paisagem algo terrível, um cruzamento central de uma grande cidade, com seus carros, vendedores, pedestres, lojas, guardas de trânsito, ônibus, ambulâncias com suas sirenes ligadas, trabalhadores tensos com as contas a pagar, os sem-teto como obstáculos deitados na rua, a pressa, a urgência, o atraso, gerando uma poluição sonora, olfativa, tátil, palatável e visual; tudo isso a fluidez criativa acolhe e ordena. Ordena o caos reinventando esse espaço-tempo em que piso sob a forma da serenidade.

E aqui, na aparência, na superfície desse deserto-líquido, tudo é tranqüilidade, dilatação, com uma brisa marinha constante a bater na pele mantendo a temperatura amena e agradável. Mas como disse no início de minha escavação, a superfície do mar contém o mar inteiro. Nessa tranqüilidade sei do barulho. Nesse equilíbrio espacial que o plano me oferece, sei do volume que ele

esconde. Nessa horizontalidade sem fim, sei da infinita verticalidade. Verticalidade que meu corpo, em pé, estabelece. Um recorte dessa infinita verticalidade definida apenas por dois pontos, meus pés e minha cabeça. E meus olhos, dois pontos castanhos soltos no imenso plano horizontal, que eles descrevem a olhá-lo.

Esse devaneio faz com que descubra uma outra maneira de me orientar nessa vastidão. Não preciso de aparelhos, de bússolas, nem de mapas. Sou o aparelho que procura o aparelho. Sou a imensidão inserida na imensidão. Sou eu e sou vários.

*“Se pudéssemos analisar as impressões da imensidão, as imagens da imensidão ou o que a imensidade traz a uma imagem, logo entraríamos em uma região da mais pura fenomenologia – uma fenomenologia sem fenômenos ou, para falar menos paradoxalmente, uma fenomenologia que não precisa esperar que os fenômenos da imaginação se constituam e se estabilizem em imagens completas para conhecer o fluxo de produção das imagens. Noutras palavras, como o imenso não é um objeto, uma fenomenologia do imenso nos remeteria sem rodeios à nossa consciência imaginante. Na análise das imagens da imensidão construiríamos em nós o ser puro da imaginação pura. Ficaria então claro que as obras de arte são os sub-produtos desse existencialismo de ser imaginante. Nesse caminho do devaneio de imensidão, o verdadeiro produto é a consciência dessa ampliação. Sentimo-nos promovidos à dignidade do ser que admira”<sup>22</sup>.*

---

<sup>22</sup> BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

Esse puro imaginar imaginado pelo ser que admira o deserto-líquido não precisa da materialidade para tornar-se criativo. Aqui nada pode vir a ser criativo, pois aqui só há fluidez criativa. Tudo é criatividade constante. Tudo conflui com tudo. Não há dicotomia de nenhuma espécie, mas também não há dualidades. O conceito de dualidade é pertencente a uma mente criativa que tem no indivíduo seu ancoradouro. Aqui a idéia de indivíduo, com seu self identificador, perde seus contornos e se espalha interligado com todas as outras energias advindas de todo e qualquer lugar do Cosmos.

Porque na verdade, aqui no deserto-líquido, não estou em outro lugar. Não estou em um lugar transcendente. Não é que me sinto materializado em outra dimensão espaço-temporal. Parece que minha própria natureza é que se transformou. Ela se integra. Sem deixar de ser o que sou, sou outra coisa. Há tantos ingredientes inusitados, indefinidos, inomináveis, impregnados em mim nesse caminhar nas águas rasas do deserto-líquido que me sinto atado às potências. Sou pura potência de ser.

## 2º Camada Sedimentar

# Arqueologia da memória

*“Gosto de imaginar que, como o arqueólogo com os fragmentos de cerâmica tento reconstruir uma forma estilhaçada, incompleta, mutilada, mas que alude à imagem de uma ânfora, de um busto viril, de um rosto de mulher; assim o filme, por seus episódios incompletos, alguns sem início, outros sem fim, outros ainda vazios no meio, deveria sugerir, fazer entrever, os confins, a realidade de um mundo desaparecido, a vida de criaturas de usos e costumes incompreensíveis, os ritos, a vida cotidiana de um continente afundado na galáxia do tempo. A fidelidade histórica, a documentação dos livros, a anedota satisfatoriamente erudita, a organização narrativa não servem para uma representação que tem a ambição de fazer reviver personagens tão distantes de nós, de capturá-los de surpresa, na mesma liberdade com que se movem, brigam, se destroem, nascem, morrem, as feras na escuridão da selva sem saber que estão sendo observadas.”<sup>23</sup>*

*Federico Fellini*

Eu, de minha parte, gosto de imaginar que, como arqueólogo de mim, escavo minhas camadas sedimentadas e percebo que ali encontro materiais por mim não vividos. Vestígios de outros homens, indícios de outras eras. Mas que

---

<sup>23</sup> FELLINI, Federico. *Fazer um Filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. P. 143.

por um salto de compreensão percebo-os como sendo meus vestígios, meus indícios. Que sinto saudade de coisas que não vivi. Que sinto saudade de coisas do futuro. Que com os estilhaços dessas memórias construo mundos, lugares, pessoas e desejos que por mim são entrevistados na esquina do tempo. E os faço renascer.

Por isso, nessa jornada não deixe de trazer consigo o que é de seu, querido leitor.

Pois aqui estamos. Nessa 2ª Camada Sedimentar dessa arqueologia poética, eu e meu machadinho quântico nos aproximamos daquelas crateras presentes na planície do deserto líquido, e que naquela minha primeira impressão quando ali cheguei, quase acreditei que se tratava de um solo lunar.

Mas na verdade, essas crateras são a via de acesso para chegar a todas as informações, mensagens, imagens, sons, fragrâncias, sabores, texturas cuidadosamente armazenadas pela Deusa da Memória em seu castelo subterrâneo em forma de espiral. Invadimos a região de *Mnemósine*.

Essa deusa, segundo a mitologia grega, é filha de *Urano e Gaia* e mãe das musas, *Calíope, Clio, Erato, Euterpe, Melpômene, Polímnia, Terpsícore, Tália, e Urania*, inspiradoras dos poetas. *Mnemósine* - aquela que preserva do esquecimento - seria a divindade da enumeração vivificadora frente aos perigos da infinitude, frente aos perigos do esquecimento que na cosmogonia grega aparece como um rio, o *Lethe* (o de “letal” esquecimento), um rio a cruzar a morada dos mortos, o *Tártaro*, e de onde “as almas bebiam sua água quando estavam prestes a reencarnarem-se, e por isso esqueciam sua existência

anterior”. Os antigos gregos consideravam a memória uma identidade sobrenatural ou divina: eram as Musas, filhas de Mnemósine, que protegem as Artes e a História. A deusa Memória dava aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e de lembrá-lo para a coletividade. Tinha poder de conferir imortalidade aos mortais, pois quando o artista ou o historiador registram em suas obras a fisionomia, os gestos, os atos, os feitos e as palavras de um humano, este nunca será esquecido e, por isso, tornando-se memorável, não morrerá jamais.

*...dava aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e de lembrá-lo para a coletividade.* Que bela imagem, amigo leitor, que bela ação essa do poeta. O poeta, na antiguidade era o veículo que transportava o passado para o cidadão, que levava o cidadão ao passado. O indivíduo e a coletividade. E essa relação se estabelece, do ponto de vista desse mero ator, tanto na relação social, ou seja, poeta e coletividade, quanto em sua relação íntima, interior: o poeta em relação com todos os outros que habitam o passado e que ele acessa através dele mesmo. O artista como veículo. Como canal de contato. Como antena de recepção. Mas ao mesmo tempo como entidade viva, dilatada, maior do que si, pois contaminada pelos outros tempos e pelas suas gentes.

Pois bem, quanto mais nos aprofundamos nas crateras de Mnemósis, mais temos a sensação de entrarmos em consonância formal com as espirais das galáxias e com a espiral do DNA. Com as espirais vistas quando entramos na máquina do tempo e sentidas quando perdemos o pé e somos contagiados pela vertigem.

Pois as crateras da memória estão repletas de vestígios dos tempos. Ali encontramos sinais, indícios de tudo que a humanidade realizou. Coisas da

história e da memória se entrelaçam de tal forma que não percebemos mais seus traços distintivos. Adentramos em um labirinto de sensações, de infinitas imagens fantásticas que nos fascinam. Esse fascínio é de tal ordem que é preciso mesmo invadir esses labirintos desafiando um fio para não se perder e encontrar o caminho de volta. Pois, o que nos fascina nos prende no mesmo tempo que nos dá uma enorme sensação de liberdade.

Crateras, circulares e profundas. Espirales. Rumo às profundidades, aos tempos primevos, à sucessão das eras, um retorno com características de ida. O Eu se dilata, deixa pra trás suas características pessoais, mesquinhas que o apequenam. Ele se potencializa, encontra e dialoga com outros eus e com outras coisas e ao mesmo tempo sente que faz parte daquilo. Sente que tudo aquilo também é seu. Reconhece-se no exercício da alteridade.

Pois Mnemósine o faz lembrar. Faz com que o Eu se lembre de coisas outras que pareciam que não eram dele. Que não pertenciam à sua vida trivial. Ele se lembra de Alexandre e Ramsés, de Édipo e de Fausto. Conversa com Goethe e com Ésquilo, com Shakespeare e Einstein, Espinosa e Nietzsche, no mesmo tempo em que correlaciona seus prazeres e frustrações com aqueles outros eus, os daqueles indivíduos simples que viveram como ele uma vida ordinária, dia após dia em qualquer rincão, em qualquer aldeia, em qualquer vilarejo ou metrópole.

Fica, é claro, desorientado. Como organizar coisas tão díspares? Como é possível perceber-se potencialmente um Shakespeare e um cidadão comum ao mesmo tempo. Como compreender um padrão arquetípico e um desejo individual no mesmo instante, sem traços diferenciadores?

Essa é a arqueologia que Mnemósis propõe ao atormentado Eu quando ele realmente se dispõe a penetrar em suas crateras. Minotauros, serpentes, aves de rapina e dragões espreitam a cada esquina de seu labirinto, para iludi-lo e amedrontá-lo. Pois não é fácil ter com as potências. O ofício do artista é difícil, cheio de temores. É desorganizador, é viver em constante desequilíbrio, é viver perdido em labirintos sem fim carregando um tênue fio. O gesto artístico só o é quando nele estão contidos os poderes de Mnemósis e os contornos concretos de sua expressão na realidade.

Mircea Eliade nos diz que,

*"a deusa Mnemósine, personificação da "Memória", irmã de Cronos e Oceanos, é a mãe das Musas. Ela é onisciente: segundo Hesíodo (Teogonia, 32, 38), ela sabe "tudo aquilo que foi, tudo aquilo que é, tudo aquilo que será." Quando possuído pelas Musas, o poeta inspira-se directamente na ciência de Mnemósine, isto é, no seu conhecimento das "origens", dos "primórdios", das genealogias. " "Com efeito, as Musas cantam - ex arkes - (Teogonia, 45, 115) - o aparecimento do mundo, a génese dos deuses, o nascimento da humanidade. O passado assim desvendado é mais que o antecedente do presente: é a sua fonte. Recuando até ele, a rememoração procura, não situar os acontecimentos num quadro temporal, mas atingir o fundo do ser, descobrir o original, a realidade primordial de onde proveio e que permite compreender o devir no seu conjunto."*

O “fundo do ser”. “Realidade primordial”. Quanta imensidão nessas imagens, caro leitor. Esta grandeza, é sempre bom lembrar, encontra-se na dimensão do íntimo. Naquilo que nos parece em uma primeira vista, pequeno. Hamlet, essa entidade que nos determina ainda hoje, já dizia com todas as letras “eu poderia viver recluso numa casca de noz e me achar o rei do espaço infinito se não tivesse maus sonhos”. O ínfimo e o infinito são sentidos concretamente nessa imensidão. Metonímia e metáfora da vida que pulsa e cria ininterruptamente.

E esse pulsar e essa criação são armazenados nessas crateras memoriais existentes no deserto-líquido de nossa intimidade.

Suas paredes porosas estão impregnadas de feitos e imaginações. Ao percorrê-las somos a elas impregnados e as impregnamos em nós, potencializando nosso Eu.

O artista, e aqui mais de perto o ator, em seu exercício diário também abre seus canais sensitivos para impregnar-se de toda e qualquer experiência. É de seu ofício sensibilizar-se a toda e qualquer manifestação, real ou poética, para redimensioná-la posteriormente em sua criação. Os sentidos aguçados aproximam o ator de experimentar a experiência plenamente, colaborando para que não hajam juízos pré-estabelecidos, nem moralidades compartimentadoras e nem noções estéticas previamente planejadas para serem conquistadas. Ou seja, viver na intensidade, na ponta do instante, na pura experiência.

Para isso exercita seu corpo e o transforma em um corpo-perceptivo. Um corpo aberto às impregnações. Impregnar-se de tudo no mesmo tempo em que se impregna em tudo.

É claro, que em nossa mente, nesse mundo absolutamente codificado, em que tudo se relaciona imediatamente a alguma coisa, signo, que gera sigilo e outro signo, e assim por diante, pode parecer utópica tal afirmação. Mas prefiro aliar meu pensamento e minha vontade de ator aqui deitado em minha cama a ouvir Mahler, a esses estímulos entusiasmados para abastecer minha alma.

Essas minhas reflexões, estimado leitor, como já disse, são fruto dos devaneios. Não buscam resposta nem equacionam problemas, não apresentam procedimentos técnicos de realização. Elas simplesmente pretendem insuflar, preencher as velas da alma com ventos meridionais para que ela siga adiante em sua jornada. Para que a ação do ator futuramente processada, trabalhada com rigor técnico absoluto em qualquer sala de ensaio ou palco, não se esqueça das sensações percebidas na vida e das lembranças acumuladas no castelo de Mnemósis.

O pintor e jornalista Brassã em uma conversa com Sabartés, secretário de Picasso, impregnado com a potência criativa do pintor espanhol disse:

*“Não acha que a natureza de sua memória (a de Picasso) lembra a de Balzac? Impregnado de formas e de observações, este tampouco precisava documentar-se para criar seus personagens. Ele dizia, aliás – falando de Louis Lambert - que possuía todas as memórias, dos lugares, dos nomes, das palavras, das coisas, das figuras... mas no fundo jamais podia esclarecer a natureza de seu dom prodigioso. Falava de uma espécie de “segunda natureza”... Tenho a*

*impressão de que esse homem que queria elucidar tudo não ousava tocar em sua misteriosa faculdade de mimetismo e de invenção... Talvez tivesse medo...<sup>24</sup>*

Ao que responde Sabartés,

*“Sua comparação com Balzac me parece justa. Também em relação a Picasso, trata-se de uma extraordinária impregnação... A cada instante, todas as formas do real estão à sua disposição. O que ele viu uma vez será retido para sempre. Mas ele próprio ignora como e quando isso ressurgirá. Assim, quando põe a ponta de um creiom ou de uma pena sobre o papel, ele jamais sabe o que aparecerá.”<sup>25</sup>*

“Extraordinária impregnação”. “Memória sem documentação”. “Segunda natureza”. Nesse simples diálogo encontro um lugar de repouso. Pois se é dos gênios acessarem tais profundidades, eu, um simples ator nessa busca arqueológica de mim mesmo, deixo-me contagiar por suas potencialidades, e deliro. Porque é mais importante impregnarmo-nos das coisas do que tentar dominá-las, retê-las através de qualquer instrumento alheio a nós.<sup>26</sup> Nosso corpo é o melhor instrumento para esse fim. Por isso, nosso exercício deve fazer continuamente do nosso corpo um corpo-perceptivo<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> BRASSAÏ, Gilberte. *Conversas com Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

<sup>25</sup> Idem 24.

<sup>26</sup> Acho que é por isso que sempre esqueci em casa a máquina fotográfica em minhas viagens. Não porque eu assim planejasse, simplesmente sempre aconteceu. De certo modo sempre preferi as coisas vistas impregnarem-se em mim...

<sup>27</sup> O exercício Campo de Visão, objeto de meu mestrado “*Campo de Visão: Exercício e Linguagem*”, Unicamp – 2003, tem como principal objetivo oferecer ao ator procedimentos para

O que digo é que esses senhores geniais são impregnados de tudo e se lembram de todas as coisas sem saber ao certo como, pois se deixam mergulhar nas águas do riovivoso. Nessas águas a memória sempre será uma criação, pois ali nada fica arquivado em fichas seguras e eternamente estabelecidas. No riovivoso tudo está em constante movimento. Nada fica, nada está.

Um fato, ali, é pura lembrança movediça que toca, ao se movimentar continuamente, outras lembranças que o transformam. Quando Picasso, Balzac ou mesmo você potente leitor, o recupera, ele vêm à tona modificado, adquire outra realidade, e aquela realidade que o gerou primeiramente, deixou de ser.

Nosso poder em ficcionalizar não viria daí? O indivíduo ao acessar a memória, já a transforma imediatamente em ficção. Somos seres criativos, pois ao recuperar o que foi retido imaginamos e associamos coisas do presente com as coisas do passado, resignificando ambos. Nosso passado se transforma em ficção. Em nós, trazemos a certeza de que se trata de realidade, que aquilo que experienciamos aconteceu de fato da maneira em que lembramos. Mas isso é uma ilusão. A ficção é que é na verdade a mais potente realidade. Ela adquire corpo, materializa-se em nosso organismo, pois o afeta e faz vibrar suas células. Revivemos no presente suas emoções através de outras emoções nascidas do encontro entre presente e passado. Ou seja, realidade só o instante, o resto, todo o resto já uma ficção.

Pode ser difícil encarar essa idéia. É penoso perceber que o que vivemos pode não mais ser. Isso nos desequilibra. Tira do eixo seguro nossa lógica

---

fazer de seu corpo um corpo-perceptivo. Ali o Campo de Visão do ator é pretexto para estimular nele um Campo de Percepção.

racional. Carregamos uma sensação de perda. Porque não é fácil lidar com estilhaços, ainda mais se esses estilhaços nos formaram como indivíduos. O ser fragmenta-se, a unidade individual perde seus contornos. Compreender-se se torna uma busca angustiante.

Enrique Vila-Matas em seu livro que traz em seu título um nome bastante sugestivo para essa busca arqueológica “*A Viagem Vertical*”, nos conta a história de Mayol que vai em busca de si mesmo para poder integrar-se novamente. Ali ele sofre,

*“A trágica idéia desse ato sempre mutável que é o de lembrar, as transformações que sofrem as lembranças quando revividas, a dificuldade de dominar com plenitude total a memória do que foram nossos dias e , enfim, o desastre cotidiano de ver como dissolve - nossa memória não é mais do que um conjunto de estilhaços de uma barca quebrada - a unidade de nosso mundo e do que se viveu”.*<sup>28</sup>

Para Mayol lembrar pode ser uma tragédia, pois ele não se lembra do todo, ele se lembra de partes e mais, de partes mutáveis. Desse modo, como reconhecer-se plenamente? “Deixei então de ser uma unidade?”

Esse é um dos pontos centrais dessa jornada irrequieto leitor. Essa unidade que nos dá a sensação de ser plenamente é ilusória. Ela não existe, de fato. É um constructo processado por nossa mente para que não enlouqueçamos. Suas fronteiras são abertas e interagem a todo momento com outras fronteiras também

---

<sup>28</sup> VILA-MATAS, Enrique. *A Viagem Vertical*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

abertas. Tudo interligado. A unidade não existe de fato, pois ela é múltipla, ela está contaminada pelas outras “unidades”. Ela se esforça, é certo, para criar seus traços distintivos. Na verdade precisa criá-los para poder viver em sociedade, para poder descrever uma jornada individual nessa vida. Mas essa idéia de ser é uma criação. Somos o que somos porque criamos a nós mesmos. Meu Eu não existe independente desse ato criativo<sup>29</sup>.

Esse é o cerne desse trabalho porque é por aqui que acessamos o conceito de singularidade. Não sou uma unidade sou um ser singular. Porque na singularidade está contida a multiplicidade. Sou um e sou vários, imagem perfeita para o trabalho do ator. Esse ser que se depara com a loucura diariamente, que se fragmenta, que se estilhaça, que encontra em si tantos e tantos personagens... Mas a isso voltaremos mais demoradamente na última camada sedimentar dessa arqueologia poética.

Aqui, é preciso dizer que a memória individual ocupa uma pequena parte do palácio de Mnemósis. E o termo, pequena, não significa de menor valor. Simplesmente dá a real dimensão de seu tamanho. Imagine, leitor amigo, o espaço minúsculo que as suas memórias individuais ocupam comparado com toda experiência humana vivida nesse mundo. Com as memórias de todos os indivíduos, de todas as criações de cada um desses indivíduos. Um grão de areia em uma praia gigantesca, não é mesmo? Um minúsculo planeta de um pequeno sistema solar girando na cauda de uma galáxia que gira no espaço em compasso com outras milhares de galáxias em um sincronizado ballet cósmico. E ousou dizer

---

<sup>29</sup> A esse respeito ver Maturana e sua auto poiesis in *A Árvore do Conhecimento*. São Paulo: Palas Athena, 2001.

que mesmo assim essa memória individual é constituinte desse sistema e é indispensável a ele como todas as outras coisas que nele pulsam.

Mas vivemos uma época em que a subjetividade<sup>30</sup> ganhou força, fama e prestígio. Como hoje não há movimentos literários, movimentos artísticos e estéticos que definam um período histórico e que arrebanhem artistas que com suas obras representem plenamente uma geração, seus anseios e angústias, suas inquietações e propostas revolucionárias, o indivíduo encontra lugar de reconhecimento e identificação nele mesmo.

Ele se torna seu próprio tubo de ensaio. Ele tira de si os elementos químicos para experimentar. Ele se apóia em sua memória individual, em tudo aquilo que o constituiu, para expressar-se plenamente. Ele acredita-se potente com isso e quer mostrar, a todos e a qualquer um, seus dilemas, sua visão de mundo, como se ela fosse per si uma força simbólica exemplar.

A memória individual e os relatos de memória seriam, dessa forma, uma cura da alienação e da coisificação. O sujeito assim, tenta escapar das armadilhas da dessubstancialização e da desreferencialização do mundo pós-moderno, mas sem perceber as reforça. Pois não entende que as substâncias que tornarão seu “gesto” substantivo e as referências que redimensionarão sua obra, advém não somente de sua memória individual, mas da somatória, da intersecção entre memória individual e memória coletiva.

Seu gesto torna-se somente pessoal. Ele pessoaliza sua obra. Ela tende a ser individualista. E não singular.

---

<sup>30</sup> O conceito *subjetividade* é amplo e é constantemente abordado pela Psicologia, pela Estética e pela Filosofia. Aqui, nesse trabalho, aos poucos, elegemos algumas reflexões de alguns teóricos dessas áreas que nos ajudaram a esclarecer a nossa noção de subjetividade.

Segundo a historiadora Beatriz Sarlo o que vivemos a partir dos anos 70 é uma *guinada subjetiva*, um processo de subjetivação que afeta até os procedimentos legais de testemunhos. A palavra do sujeito que participou de tal acontecimento histórico é tida como “verdade”. Seu depoimento pessoal ganha o status de verdade. A primeira pessoa assume papel de destaque tanto nas artes quanto na história. À subjetividade é dado um valor de coisa verdadeira. O que ali acontece e se processa, assim, é tido como exemplar. Os outros podem acreditar naquele depoimento.

*“Vivemos um época de forte subjetividade e, nesse sentido, as prerrogativas do testemunho se apóiam na visibilidade que “o pessoal” adquiriu como lugar não simplesmente de intimidade, mas de manifestação pública. Isso acontece não só entre os que foram vítimas, mas também e fundamentalmente nesse território de hegemonia simbólica que são os meios audiovisuais. Se há três décadas ou quatro décadas o “eu” despertava suspeitas, hoje nele se reconhecem privilégios que seria interessante examinar.”<sup>31</sup>*

Autobiografias, filmes que retratam “uma história real”, monólogos de teatro criados pelo próprio ator, nos últimos tempos se multiplicaram. Essa memória processada artisticamente, seja em que linguagem for, não traduz necessariamente a verdade e nem é mais potente por ser “verdadeira”, biográfica. A autobiografia não dá valor nem identifica o “eu” que narra. A única verdade que

---

<sup>31</sup> SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Cia. das Letras, São Paulo: 2007.

temos na autobiografia é o seu texto. E a experiência que esse texto relata é mediada por uma linguagem que tem códigos próprios. Nem mesmo o sujeito que conta ou escreve ou mesmo interpreta é uno, antes é uma máscara composta de linguagem.

Memória é invenção. Uma autobiografia sempre será uma criação. A memória vem aos estilhaços. É preciso compô-la, selecioná-la, reordená-la. E esse ato associa-se com o presente do indivíduo que lembra. Com as emoções do momento, com os motivos que o fizeram lembrar agora disso e não daquilo. Ela se transforma. Ela é outra. *O passado é a argila que o presente trabalha a seu capricho. Interminavelmente*<sup>32</sup>.

No entrelaçamento entre teatro, dança e performance que hoje presenciamos, muitos materiais criativos são captados nessa região em que o indivíduo tem a sensação de ser mais plenamente. Onde ele se reconhece ou pensa se reconhecer em maior intensidade e por isso quer tocá-la para que sua expressão artística seja além de verdadeira, genuína. É como se ao acessar essa região, a região da memória individual, sua expressão adquirisse por si só uma força inequívoca, pois ali se encontraria algo único, que mais ninguém teria, e por isso mesmo se trataria de algo novo, surpreendente.

Mas acessar a região da memória individual não faz de sua expressão algo significativo para os interlocutores. Antes pode fazer sentido ao indivíduo que a acessa e talvez somente a ele. Nem tudo que foi significativo para mim pode interessar a você estimado leitor.

---

<sup>32</sup> BORGES, Jorge Luis. *Os conjurados*. Editora Três. 1985.

Nesse ponto notamos a profunda diferença entre o que é singular e o que é individual. Ao ser tão somente individual me distancio cada vez mais da singularidade. Aquele algo único, surpreendente que o ator ou performer sente quando acessa a região da memória individual, se enfraquece e tende a ensimesmar-se. Diz respeito somente a si, pois destacou-se das potências criativas, deixou de banhar-se no riovivoso, deixou de perceber-se uno e múltiplo, não é mais singular.

Esse processo de pessoalização é perigoso, pois pode ao fim e ao cabo colocar a arte em xeque-mate, em um processo fraudulento. Se a expressão é o objetivo a ser alcançado e se nos é dada possibilidade de nos expressar em qualquer lugar, a qualquer momento, não se levando em conta seus elementos construtivos, a história da arte, o pensamento e uma elaboração estética, se dela não destilar-se aspectos arquetípicos, e se por fim o que se expressa interessa única e exclusivamente ao criador da expressão, não haverá mais necessidade de interlocução. Essa expressão será cada vez mais hermética, os indivíduos da sociedade expressar-se-ão plenamente, mas sem interlocutores, pois esses também estarão ocupados em se expressarem. E assim deixarão de fruir imagens poéticas. O esvaziamento será completo. Porque a expressão é interdependente da fruição. Assim como a fala da escuta, o som do silêncio, a ação da reflexão.

Como disse Susan Sontag

*“talvez se atribua valor demais à memória e valor insuficiente ao pensamento”.*<sup>33</sup>

Mesmo assim, não há pensamento sem memória nem memória sem pensamento. O que Sontag anuncia é que ao pensar sobre o que aconteceu buscamos seu entendimento. Compreendemos melhor, organizamos os dados e elaboramos um discurso. Só discursamos sobre aquilo que entendemos.

No trabalho do ator a operação se dá da mesma forma. Sem o pensamento organizador, o ator não consegue elaborar seu “discurso”, ou seja, sua interpretação, seu gesto artístico. É nos procedimentos que constroem a cena, as características de seu personagem, a noção espaço-temporal, a dimensão histórica de suas escolhas, que o ator dá corpo à sua expressão.

E para o seu trabalho de nada adianta memória sem corpo. De nada adianta a subjetividade sem a objetividade dos procedimentos.

Mas como a dimensão técnica do trabalho de ator não faz parte desta arqueologia poética, querido leitor, voltemos às questões da memória. Imaginemos...

Nas paredes translúcidas da morada de Mnemósis, podemos ver o riovivoso fluir e ao mesmo tempo impregná-las com seu líquido para condicionar o ar do castelo espiralado, trocando, levando e trazendo sensações advindas tanto do deserto da razão quanto das margens do inconsciente.

O riovivoso é o lugar em que as memórias individuais e coletivas brincam entre si. Em que as coisas do indivíduo submergem e as coisas do inconsciente

---

<sup>33</sup> Idem 31.

coletivo emergem. C. G. Jung, um de meus guias por esses devaneios na dimensão do íntimo, estabeleceu uma diferenciação que ocorre em nossa psique entre aquilo que é individual e aquilo que é do coletivo.

*“Podemos dizer distinguir um inconsciente “pessoal”, que engloba todas as aquisições da existência pessoal, tais como o que se esqueceu, o que se reprimiu, o que foi percebido subliminarmente, o que se pensou e o que se sentiu. Entretanto, ao lado desses conteúdos psíquicos pessoais, há outros conteúdos que não têm origem nas aquisições pessoais, mas numa possibilidade de funcionamento psíquico que foi herdada, ou seja, na estrutura hereditária do cérebro. São as relações mitológicas, os motivos e imagens que, independentemente de uma tradição ou migração histórica, podem ressurgir em qualquer lugar e a qualquer momento. Esses conteúdos eu os denomino inconsciente coletivo”.*<sup>34</sup>

Embora me alie profundamente às palavras de meu guia, o psicanalista suíço, me atrevo a ampliar sua imagem em meu devaneio. Correndo o risco de ser inseqüente, mas ao mesmo tempo sincero com minha sensibilidade, os materiais advindos do inconsciente coletivo não fazem parte, necessariamente, de uma seqüência hereditária. Jung utiliza a palavra herança colada à palavra hereditária. Parece-me que herança é mais potente, mais metafórica, menos

---

<sup>34</sup> HARK, Helmut. *Léxico dos Conceitos Junguianos Fundamentais: a partir dos originais de C. G. Jung*. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

cientificista, menos determinista. Não se atrela às relações de causa e efeito. Não estabelece uma seqüência lógica dentro das possibilidades pré-estabelecidas.

Herdar possui uma seqüência de sujeitos menos definida do que a existente em uma seqüência hereditária. Herdar contém a multiplicidade. Herdo de vários, de muitos. Herdar traz em si a potência do símbolo. Herdo aquilo que me vem. Independente de minha vontade. Herdo aquilo que necessitei herdar para melhor percorrer meu processo de individuação. Sonho com os símbolos que de alguma forma conectar-se-ão com os complexos de minha personalidade. E eles não vêm necessariamente de meu material genético. Como artista, poeta e ator herdo essas imagens, advindas de outros tempos, de outras culturas para reorganizá-las e melhor transmiti-las à coletividade. Se sempre me colocar à disposição de enfrentar as turbulências do rio vivo minha consciência será tomada de assalto por essas imagens herdadas. Sim, é preciso muita disposição e persistência, pois a turbulência é forte, diria mesmo que por alguns instantes apaga os meus contornos de indivíduo. Tenho a nítida sensação que deixei de ser.

Gosto de imaginar a herança que potencialmente trago dentro de mim. De ser tomado por imagens mesopotâmicas, pela sensação de mergulhar no Eufrates, de colher o trigo à beira do Nilo, de cavalgar ao lado das Pentesilias amazônicas, de conversar com o gigante Adamastor, de dançar a dança de Shiva, “que gera tudo o que é e tudo o que é destruírá”, e morrer e renascer a cada dia trazendo em mim toda a energia que gera a vida e que escapa na morte. Amanhecer para a vida. Adormecer para a morte. Para os sonhos...

O sonho e a memória estão intimamente ligados em nosso cérebro. Os sonhos são importantes para a consolidação de vários tipos de memória,

desempenhando assim um papel crucial no aprendizado. Mas aviso desde já que nesses devaneios que ora me levam, não me aterei às várias funções da memória em nossa vida. Gosto mesmo de imaginar as imagens oníricas se mesclando às imagens memoriais pulsando em minha mente, reverberando em meus órgãos e me dilatando. Ampliando o meu espaço interior. Tornando minha interioridade vasta... E alegre. Pois é alegria o que sinto ao ver um caleidoscópio. E quando essas imagens interagem em minha mente ela se torna um vasto caleidoscópio vibrante e atraente.

Para a psicologia jungiana o sonho exerce uma função compensatória para o indivíduo. Se por alguma escolha errada da consciência, o indivíduo começa a sofrer psiquicamente, o sonho pode compensar essa má escolha e alertar para que seja feita a correção. A função compensatória também pode mostrar à consciência que ela está sendo unilateral em alguma convicção e através do sonho mostrar o lado oposto da questão para que o indivíduo possa relativizar a opção.

Além disso, as imagens oníricas emergem do inconsciente manifestando a “sombra” reprimida do indivíduo em sua história pessoal ou os símbolos arquetípicos que são representações universais, comuns a toda a humanidade. Ou seja, os sonhos transitam entre a consciência e o inconsciente, entre o ego e o self e, por assim ser, têm uma função fundamental para o indivíduo que é o de religar a consciência a valores éticos e estéticos que se encontram na matriz

arquetípica da psique. Jung deu a essa dinâmica de ligação o nome de *função transcendente*<sup>35</sup>.

E mais uma vez encontramos-nos em um lugar “entre”. Porque não há outro jeito, amigo leitor, a faísca criativa sempre sairá da fricção entre pólos distintos. É no “entre” que devemos penetrar, os mistérios são preservados ali, é ali que acessamos o desconhecido.

Alguns artistas não somente acessam essa região como conseguem também traduzi-la em suas obras. Isso acontece quando nos mostram uma “imagem” tão acachapante que o discernimento lógico não consegue operar plenamente. Imagens que desafiam nossa racionalidade e empurram os limites de nossa inteligência. Algumas dessas imagens que certamente me arrebataram, pois delas não consigo me esquecer, estão presentes no filme “*O Espelho*”, de Andrei Tarkóvski.

Essas “imagens” têm essa força porque nascem da manifestação de um paradoxo. Como que uma imagem que diz respeito a um indivíduo pode ser comunicada de maneira integral a uma grande quantidade de indivíduos? Como que algo que diz respeito a um pode dizer respeito a todos? Essa “imagem” guarda um paradoxo, pois é ao mesmo tempo típica e individual. Ela tem algo de genérico e de genuíno ao mesmo tempo. O indivíduo, aqui o cineasta Tarkóvski, mergulha tão fundo em suas impressões memoriais e em seus sonhos através da

---

<sup>35</sup> Nas Artes e aqui mais especificamente no Teatro, a função transcendente pode ser entendida como função poética que pode gerar o gozo estético que por sua vez faz com que aja uma integração entre a sensação, o pensamento, o sentimento e a intuição do indivíduo que frui aquela obra. Ou seja, nesse momento de integração o gesto poético como uma flecha atravessa essas quatro instâncias eliminando qualquer tipo de mediação oferecendo ao indivíduo uma sensação de pertencimento e totalidade.

linguagem cinematográfica, que por sua vez faz com que aos limites de sua individualidade perceptiva se agreguem valores oriundos de outras fontes que dizem respeito a todos e a qualquer um. Ao fazer isso, sua imagem contém em si ao mesmo tempo seu traço distintivo e uma generalidade. O típico só o é porque expressa uma diferenciação, eis aí o paradoxo.

Agora, imagine comigo caríssimo leitor a convicção desse artista em vasculhar sua interioridade em uma Rússia que ainda fazia parte da União das Repúblicas Socialistas Soviéticas. Em um regime comunista ele lutar contra todas as pressões para trazer ao público um filme que retrataria a memória e os tormentos de um indivíduo. De que vale fazer um filme sobre si mesmo? E ainda mais se utilizando de dinheiro público, pois o cinema era financiado pelo Estado. Perceba a inquietação desse artista que supera desafios dessa proporção. Perceba sua necessidade, sua convicção. Tarkóvski soube distinguir um gesto individualista de um gesto singular. Ele sabia que sua obra mesmo sendo autobiográfica não seria somente a sua autobiografia. A singularidade de suas escolhas faria de seu filme uma obra singular, pois ele profundamente compreendia o paradoxo da “imagem”.

*“Posso apenas dizer que a imagem avança para o infinito, e leva ao absoluto. (...) a grande função da imagem artística é ser uma espécie de detector do infinito... em direção ao qual nossa razão e nossos sentimentos elevam-se num ímpeto alegre e arrebatador.”<sup>36</sup>*

---

<sup>36</sup> TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. p. 122, 128.

Assim, essa “imagem” que nasce na construção artística é a evocação de um estado de espírito particular que transcende a própria particularidade. Ela é comum a outros espíritos. E talvez essa seja a maior função do artista, ou seja, trabalhar incessantemente com seus meios interiores e com os meios de mediação com a realidade para trazer a ela uma “imagem” arrebatadora que por sua vez desestabilizará as estruturas de codificação conformadas e viciadas. E assim transportar o espírito a uma dimensão renovadora.

Nesse filme (*O Espelho*), que em certa medida pode ser identificado como uma autobiografia do diretor, o território da memória de Tarkóvski é invadido através dos sonhos que hoje o sobressaltam. Memória e sonho lado a lado na tentativa de restaurar o sentido de sua existência. Tudo nesse filme é tratado diferencialmente. Não há um plano, um enquadramento sequer em que não percebemos a mão de seu autor em ser o mais fiel possível às suas “imagens”. A “imagem” só nos é revelada se nos mantivermos fiéis a ela. Tudo ali é composição, desde a rotação da velocidade do filme, sutilmente alterada em algumas seqüências realistas, para dar a elas um tom levemente onírico, até as inserções de acontecimentos históricos, no caso a 2ª Guerra Mundial e o Maoísmo na China, que serviram como pano de fundo ao crescimento do narrador do filme. Sem contar com a câmera subjetiva de uma voz que na verdade é o protagonista do filme. Tudo o que vemos no filme vemos por intermédio dessa voz que nunca revela sua face. Uma voz que nos faz ver. Uma voz que pinta imagens. Sinestesia realizada por poetas alquímicos.

Fui impregnado pela seqüência onírica em que o “menino” foge de um vendaval (talvez a manifestação de seu inconsciente) e tenta se refugiar em sua

casa (a segurança do consciente?), mas a porta não abre. Quando ele desiste de tentar abri-la ela espontaneamente se abre e então vemos sua mãe, agachada pegando batatas dispersas nos chão ao lado de um cachorro que sai de quadro em direção ao menino.

*“O filme tinha por objetivo reconstruir as vidas de pessoas que eu amara intensamente e que conhecia muito bem. Eu queria contar a história da dor de um homem por achar que não pode recompensar a família por tudo o que ela lhe deu. Ele sente que não a amou o suficiente, uma idéia que o atormenta e da qual não consegue se desvencilhar.”<sup>37</sup>*

O filme nos conta que o protagonista não consegue e nem nunca conseguiu lidar com a figura materna que de certa forma aparece interpretada pela mesma atriz no papel de sua ex-mulher. Em suas lembranças e sonhos ele insistentemente olha para essa figura feminina buscando decifração para superar sua culpa. Essa figura é espelhada tanto em sua mãe quanto em sua ex-mulher (os dois papéis são interpretados pela mesma atriz) na mesma medida que ele quando era pequeno é o espelho de seu filho que começa adquirir às suas características.

Não quero aqui tentar demonstrar essa seqüência onírica do filme, explicar nem esclarecer a “imagem”. Uma imagem quando está aliada às potências originais não pode ser decodificada por palavras. Ela tem que ser “experimentada” pela alma. Só me lembrei dela porque Tarkóvski é um diretor que criou imagens

---

<sup>37</sup> Idem 36. p. 160.

muito particulares, diria mesmo singulares em sua cinematografia. E muito disso se deve ao fato dele mergulhar profundamente em sua intimidade. Ele sempre dizia que o indivíduo deve amar a sua solidão. Talvez porque ele saiba que nesse momento tão particular entramos em contato com o território que essa arqueologia poética escava, porque sabe que é ali que essas “imagens” são armazenadas. E para isso se utiliza da memória e do sonho de maneira fascinante em sua linguagem cinematográfica. A memória e o sonho nos transportam até o deserto-líquido, querido leitor.

Além disso, a neurociência nos diz que o sonho é fundamental para a solidificação da memória. Ele é produzido no hipocampo<sup>38</sup>, setor localizado no lobo temporal do córtex cerebral, mesmo lugar onde é armazenada a memória de longo prazo. Milhões de sinapses eletrizam essa região incandescendo nossa mente de imagens. Fogos de artifício pairam nos céus neuronais do hipocampo quando sonhamos e lembramos.

Memória de longo prazo no hipocampo... Muitas vezes não nos deixamos sensibilizar pelos termos científicos. Mas as palavras podem trazer em si uma força imagética que nem sempre percebemos. Memória longa no campo hipo. Como observei em mim a vastidão do deserto-líquido, parece-me natural toda essa horizontalidade, todo esse tempo alongado, em que o prazo não determina nada, quem determina é o tempo estendido no vasto campo. E as memórias e os sonhos ali se interseccionando, um consolidando o outro, brincando de pega-pega, de esconde-esconde, ou talvez melhor, de pega-esconde nesses campos

---

<sup>38</sup> Hipocampo - estrutura curva existente na parte medial do soalho do corno inferior do ventrículo lateral cerebral.

(porque aqui nada se revela por completo, é um jogo de claro-escuro, de esconde-revela).

Mas me recordo que hipocampo é também um cavalo marinho e na mitologia grega ele é o animal fabuloso com corpo de cavalo e cauda de peixe que puxa a carruagem de Netuno. Agora imagine comigo leitor cavaleiro, esse cavalo marinho galopando pelo deserto-líquido de minha consciência, esse Hipocampo a trotar pela vasta imensidão com sua cauda de peixe nadando no riovivoso e o seu corpo de cavalo ao sabor do vento do deserto me levando ao encontro das imagens memoriais para ser atravessado por elas... Que aventura esse sonho sonhado por um ginete-ator... Uma brincadeira deliciosa.

Então vamos ao brincar. Que relação pode haver entre essas duas instâncias que a primeira vista parecem ser de domínios diferentes: o sonhar e o brincar?

A criança brinca com seus brinquedos concretos ou imaginários e “representa” os *mais diversos papéis* dentro de circunstâncias absolutamente rigorosas. Cria e inventa drama, suspense, tensão e perigo, prazer e morte sem por nenhum instante desconectar-se de si e deixar de conduzir a brincadeira. Ela entra e sai do universo ficcional por ela criado e através dela vivido intensamente com muita facilidade. Ela não necessita se “concentrar”. A concentração é constituinte. Ela se estabelece. Seu espaço interior, sua intimidade pulsa e se dilata plenamente. Ela encontra nela mesma elementos, traços diferenciadores, vozes específicas para cada “personagem” e simplesmente acredita que naquele momento tudo aquilo é a realidade.

Nas tradições populares as pessoas que “representam” o boi, o cavalo marinho (olha o hipocampo mais uma vez cavalgando), a congada, o reisado, geralmente se auto-atribuem o nome de *brincante*. Porque elas sabem, através da tradição oral (memória), que o brincar os retira do espaço-tempo cotidiano e os lança potentes e energizados para uma dimensão poética em que aquela história encontra seu devido lugar, sem nunca perder contato com a realidade circundante, pois, nessas “representações” a comunicação, franca e objetiva com o público, é essencial.

O brincar, tanto na criança quanto no brincante age da mesma forma. É como, se através dele a consciência desses indivíduos se sensibilizassem a tal ponto e adquirissem a capacidade de estar ali por inteiro. Há uma sensação de inteireza. Talvez o único lugar em que a espontaneidade possa prevalecer sem perder-se em espontaneísmos. No brincar simplesmente se brinca. A brincadeira não traz em seu bojo a noção de responsabilidade, de conseqüência com valores estéticos pré-estabelecidos, nela não se visa nada além de comunicar e contagiar através da brincadeira seu entorno. O brincar é um lugar de integração, é um lugar metafórico por excelência, é um lugar de felicidade, mesmo que o que se represente seja a maior das tragédias.

Ora, o ator também é um brincador. Ou pelo menos deveria ser. Sempre. Ele também brinca. *To play*. Mas, sabemos que não é bem assim. Ao menos no teatro a mesma “brincadeira” tem que ser “brincada” várias vezes durante a temporada. A espontaneidade do livre brincar deixa de ser quando a repetição é necessária para a efetivação do trabalho. Há que se descobrir procedimentos em

que a ação pareça verdadeira e espontânea. Procedimentos técnicos que estruturam e organizam conscientemente a latência orgânica do ator.

Mas como essa arqueologia é poética e não técnica, embora saiba que uma poética só o é por deter uma técnica, fiquemos com a sensação de felicidade que bem sei tomou conta de você, brincante leitor, quando se lembrou de suas brincadeiras. Guarde essa sensação em sua memória por alguns momentos e em breve voltaremos a ela porque antes algo me inquieta no brincar.

Enquanto brinco *onde* está o meu “eu”? Esse “onde” que aqui coloco é de extrema importância. Ele é um lugar que necessariamente não é somente exterior a mim, porque quando brinco, me transporto para um mundo imaginado, um mundo ficcional que encontra seu território dentro de mim. Mas também o lugar em que meu eu se encontra quando brinco não é somente o lugar da intimidade. Não é no meu interior que a brincadeira se realiza plenamente, porque quando brinco não perco a noção do outro, do tempo, do espaço a minha volta. O brincar não localiza meu eu nem dentro nem fora de mim, então que lugar pode ser esse?

O psicanalista e psicoterapeuta inglês D. W. Winnicott nos meados dos anos 60 formulou um conceito que esclarece essa questão e que vem ao encontro das idéias que esses meus devaneios rabiscam em sua imaginação, brincante leitor. Winnicott nos disse de um *espaço potencial*.

*“1 - O lugar em que a experiência cultural se localiza está no espaço potencial existente entre o indivíduo e o meio ambiente (originalmente o objeto). O mesmo se pode dizer do brincar. A experiência criativa começa com o viver criativo, manifestado primeiramente na brincadeira.*

2 – Para todo indivíduo, o uso desse espaço é determinado pelas experiências de vida que se efetuam nos estádios primitivos de sua existência.

3 – Desde o início o bebê tem experiências maximamente intensas no espaço potencial existente entre o objeto subjetivo e o objeto objetivamente percebido, entre extensões do eu e o não-eu. Esse espaço potencial encontra-se na interação entre nada haver senão eu e a existência de objetos e fenômenos situados fora do controle onipotente.<sup>39</sup>

E mais uma vez nos deparamos com essa zona intermediária, mais uma vez somos conduzidos ao “entre”. O riovivoso, esse “entre” as dualidades, aquilo que as unifica, toma conta de meus devaneios. Não, na verdade é o meu próprio devaneio. Muito me agrada o termo *espaço potencial* formulado por Winnicott. Bem que poderia ser de minha autoria, tamanha sintonia entre o que se pretende com esse trabalho e a força poética de seu termo. E como tudo, todos os conceitos, todas as idéias do passado ou do futuro, de alguma forma, estão fluindo nas águas do riovivoso, de um certo modo, ao me afinar com a potência desse conceito me torno modestamente seu co-autor (como se a autoria não fosse por isso mesmo arrasada nesse trabalho e não tivesse mais sentido).

Um espaço potencial é um espaço criativo em si. É um espaço de possibilidades. É um espaço quântico. E é um espaço do simples brincar, de um brincar de quem ainda não adquiriu a noção da palavra “jogo”, ou seja, o bebê. Winnicott, diz que esse espaço ajuda a formar o ego do indivíduo, através de

---

<sup>39</sup> WINNICOTT, D.W. *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro. Imago Editora, 1975.p.139.

experiências corporais, e que é um local em que a *continuidade dá lugar a contigüidade*.

Que bela imagem para o trabalho de ator: a sua relação com esse espaço que está *entre* ele e o outro e que se estabelece por *contigüidade*, corpo com corpo, corpo físico com corpo físico, corpo físico com corpo abstrato, mas sempre uma corporeidade.

Mas e o sonho?

O sonho e o brincar, em algumas circunstâncias, desempenham papéis similares na formação do indivíduo. O brincar é um ato criativo por excelência, não necessariamente um ato artístico. O sonhar também. O brincar na maioria das vezes leva-se em conta o outro. Brinca-se com alguém. Por sua vez o sonhar é ação subjetiva. É material inconsciente e se realiza na subjetividade do indivíduo.

Segundo Winnicott o ser não-dissociado, ou seja, aquele indivíduo que estabelece conexão entre a sua interioridade e sua realidade circunstancial (o outro) sonha e seu sonho restaura sua identidade que perdeu alguma coisa em algum desvio de caminho. Já nos indivíduos dissociados, o outro, a realidade circundante não fazem parte do jogo e o sonho tende a ser uma fantasia ensimesmada, ou seja, o indivíduo ao sonhar na verdade está fantasiando, e sua fantasia não estabelece vínculo com nada a ser com ela mesma. Uma serpente que come o próprio rabo.

Agora puxe pela memória aquela sensação que sentiu quando falávamos do brincar, querido leitor. Ela é muito próxima à sensação que sentimos quando o material sonhado nos ilumina lugares obscuros advindos de nossas escolhas. Esse estado que nos arrebatava tanto no brincar quanto no sonhar é um estado

reparador, diria mesmo restaurador. Restaura nosso self e o fortalece. Porque além de nos orientar e nos reordenar ele acessou material do inconsciente, ele agregou ao nosso eu imagens oriundas de outros tempos memoriais. Assim como ao brincar de vários papéis, ao representar vários, ao imaginar mundos fantásticos meu self ganha contornos mais definidos. Porque a singularidade contém a multiplicidade.

*“Winnicott apresenta de saída sua teoria de sonhos de self, que não são exatamente a realização trabalhada de desejos recalçados, mas que servem à vida, alimentam o brincar, dotam de sentido próprio à experiência, e podem se exprimir em toda zona intermediária humana (espaço potencial) que represente algo entre o real e o imaginado, são **‘um espaço de ação entre o concreto e o abstrato, ou entre a realidade psíquica e a realidade externa’**. Desta forma, o essencial destes sonhos é serem elaboração e movimento de ser, articulando-se entre as instâncias psíquicas e os níveis de realidade. Eles podem se dar no brincar, porque transitam entre o ser e o mundo, tanto quanto podem se dar no sonhar, pelo mesmo motivo, servem ao sonho e servem à vida.”<sup>40</sup>*

Winnicott, em seus devaneios arqueológicos que duraram toda a sua vida estabeleceu para ele mesmo que a sessão de análise com seus pacientes deveria ser um brincar. Ele deveria brincar a brincadeira de seus pacientes, conectar-se a eles através de seus próprios brincares para aí compreender de que modo aquele self estava ou não organizado, se estava ou não dissociado e a partir daí buscar a

---

<sup>40</sup> AB'SABER, Tales A. M. *O Sonhar Restaurado: formas de sonhar em Bion, Winnicott e Freud*. São Paulo: Ed. 34, 2005. p.210.

cura. Winnicott assim, estabelece uma relação de afeto com seus pacientes fazendo com que eles percebam que o afetam na mesma medida que podem ser afetados por seus comentários e questionamentos. Ao analisá-los o analista se analisa. Ele, tanto quanto o paciente, precisa acessar essas regiões profundas da própria intimidade para entrar em consonância com seu paciente. *Em análise todo avanço objetivo é também um movimento subjetivo, que se dá na alma do analista.* Nessa região de afecção ambos os corpos interagem e se redimensionam profundamente, pois se estabelece um lugar de confiança.

Leitor amigo, você pode estar estranhando que em minha arqueologia de ator escreva sobre sessões analíticas, de pacientes e cura. Claro que sei distinguir os processos artísticos dos processos terapêuticos, mas não ponho de lado por um juízo pré-estabelecido por alguém, imagens e experiências potentes que possam me contaminar e ampliar meus objetivos nessa busca inquietante, ainda mais se a experiência acumulada por outros de qualquer área e domínio se entrelacem com a minha e fortaleçam meus questionamentos.

Assim entendido, gostaria mesmo de relacionar essa idéia de Winnicott concretizada em suas sessões de análise com o trabalho do ator quando este se depara com o material humano das personagens que irá interpretar. Se Winnicott brinca a brincadeira de seu paciente ele também sonha o sonho do paciente. O ator da mesma forma tem que sonhar o sonho de seu personagem, tem que brincar a brincadeira de seu personagem não para estabelecer um processo de cura, mas para compartilhar com ele a problemática humana em que ele está inserido e reconhecê-la nele mesmo. Pois o que é do homem é de todo homem. É material da humanidade. Um ser humano sempre interessará profundamente a

outro ser humano porque são constituintes de um todo. O sonho que um autor constrói em uma peça através dos sonhos de seus personagens são os meus sonhos se eu tiver a iniciativa e a persistência de percebê-los em mim e sonhá-los. Os sonhos são de todos e servem a todos. Não no objetivo de curar. A arte não tem como objetivo curar nada, muito menos o ator ao desempenhar o seu papel. A arte manifesta latências e intensidades através de formas que guardam em si uma coerência interna singular.

O ator ao sonhar o “sonho” do personagem se alia àquelas mazelas humanas e percebe-as constituintes de si. Ao sonhar o sonho do outro sonho meu próprio sonho e o meu sonho é sonhado para o outro. Mesmo que o sonho do personagem seja um sonho ficcional ele é matéria da mesma região que seu autor acessou ao sonhá-lo. Porque nessa região não há limites nem fronteiras, não há ficção nem realidade, tudo é criatividade movediça. O “eu” ao tocar esse solo-líquido é que estabelece contornos próprios a esses materiais identificando-os através de sua sensibilidade.

*“Seríamos, dessa forma, compostos de sonhos interpessoais, que nos constituem desde a capacidade de nosso objeto de dependência, amor, ódio e brincar, sonhar-nos, e que significam em nós um próprio sonho pessoal. Tais sonhos humanos, que ligam os sujeitos definitivamente aos outros humanos que os constituem, são sonhos que sustentam o desenvolvimento de um outro ser, são sonhos para um outro humano sonhar, são sonhos pessoais que criam o outro e o*

*si mesmo, senso a base de sustentação mesma do sentido do objeto cultural partilhado. A cultura humana é feita mesmo de sonhos dessa natureza.”<sup>41</sup>*

Para AB’Saber, ao analisar o trabalho de Winnicott, “*o analista funciona claramente como um elaborador estruturante, que simultaneamente é externo e interno ao sujeito*”.<sup>42</sup> Será que o ator não funciona como um elaborador estruturante, que simultaneamente é externo e interno ao **personagem**? Ou seja, alguém que mergulha naquela subjetividade latente por detrás das palavras para trazê-las novamente à tona em seu corpo psicofísico que já foi redimensionado pelo próprio ato de mergulhar, e em comunhão com aquelas palavras já definidas pelo autor, expressar aquela humanidade da maneira mais intensa possível. (Não se esqueça leitor que essa arqueologia, ao fim e ao cabo, colocará em xeque mate o conceito de personagem como comumente o conhecemos.)

Esse raciocínio pode levar você leitor a me contradizer apresentando-me o argumento de que existem espetáculos teatrais em que não há palavra, não há texto previamente definido, muito menos um autor orientando os passos do ator. O que me leva a dizer que mesmo na forma pós-dramática postulada nos tempos atuais o ator sempre age e manifesta apoiado sobre algum constructo já produzido. Mesmo que esse constructo esteja nele mesmo. Não como material apenas de sua memória individual, de seus sonhos restauradores, de seu brincar egóico, mas material inseminado por Mnemósis em seu palácio espiralado<sup>43</sup>.

---

<sup>41</sup> Idem 40. P. 212, 213.

<sup>42</sup> Idem 40. P. 197,198.

<sup>43</sup> Gostaria de reproduzir aqui um sonho que Winnicott sonhou para seus pacientes após ler “Memórias, Sonhos e Reflexões”, de Jung e como nessa ação encontramos o tripé que compõem a

Em meus devaneios nominais, jocosamente dei o nome de “Euzinho” ao artista-ator que pessoaliza sua expressão. Em contrapartida e também jocosamente, a aquele ator que se verticaliza nas crateras de Mnemósis e busca materiais poéticos na intersecção da memória individual com a memória coletiva, que sonha e brinca nesse espaço potencial, que se exercita constantemente em um processo de identificação e alteridade dei o nome de “Euzão”.

---

unificação do self: sonho, despertar e recordar. Esse tripé **metaforicamente** é o alicerce do trabalho de ator. Sonho, acordo e lembro e ao lembrar acordado crio. Vamos a sonho:

*Este foi um de uma longa linha de sonhos significantes que tive antes, durante e após a análise. Eles aparecem como um resultado do trabalho feito e cada um deles se aproveita de um novo crescimento do ego ou de novos esclarecimentos. (...)*

*O sonho pode ser fornecido em suas três partes.*

*1 – Havia uma destruição absoluta, eu fazia parte do mundo e de todas as pessoas e, portanto, estava sendo destruído. (O importante, nos estágios iniciais, foi a maneira pela qual no sonho a destruição pura libertou-se de todas as suavizações, tais como relacionamento objetal, crueldade, sensualidade, sadomasoquismo, etc.)*

*2 – Havia então destruição absoluta e eu era o agente destruidor. Aqui tínhamos então um problema para o ego: como integrar estes dois aspectos da destruição?*

*3 – A parte três apareceu e, no sonho, despertei. Como despertara sabia que havia sonhado tanto (1) quanto (2). Havia, portanto, solucionado o problema, pelo uso da diferença entre os estados de vigília e sonho. Ali estava eu, desperto, no sonho, e sabia que havia sonhado ser destruído e ser o agente destruidor. Não havia dissociação, de maneira que os três eus achavam-se inteiramente em contato uns com os outros. Recordo sonhar eu (2) e eu (1). Isto foi sentido como imensamente satisfatório, embora o trabalho efetuado me houvesse feito exigências tremendas.*

*(...) Eu tinha esses três selves essenciais, o eu (3) que podia, por sua vez, lembrar sonhar ser o eu (2) e o eu (1). Sem o eu (3) tenho de permanecer cindido, solucionando o problema alternadamente em sadismo e masoquismo, utilizando o relacionamento com objetos, isto é, relacionando-me com objetos objetivamente percebidos.*

*Tive a percepção aguda, na terceira parte do sonho e quando desperto, de que a destrutividade pertence ao relacionar-se com objetos que se acham fora do mundo subjetivo ou da área de onipotência. Em outras palavras, primeiro existe a criatividade que pertence ao estar vivo, e o mundo é apenas um mundo subjetivo. Depois vem o mundo objetivamente percebido e a destruição absoluta dele e de todos os seus detalhes.*

*Estava também ciente, enquanto o sonho fluía sobre mim antes de ficar inteiramente desperto que estava sonhando um sonho para Jung, e para alguns dos meus pacientes, assim como para mim mesmo. Jung parece não ter contado com os seus próprios impulsos primitivos destrutivos e dá apoio a esta idéia em seus textos. Quando brincava, ainda criança pequena, ele construía e depois destruía, repetidas vezes. Ele não se descreve como brincando de modo construtivo em relação a ter destruído (na fantasia inconsciente). Em minha revisão relacionei isto a uma dificuldade que Jung pode ter tido por ter sido cuidado por uma mãe deprimida (se isto for verdade).*

*Excerto extraído de AB’SABER, Tales A. M. O Sonhar Restaurado: formas de sonhar em Bion, Winnicott e Freud. São Paulo: Ed. 34, 2005. P. 205, 206.*

Esse “Euzinho” entra em ação, geralmente quando o ator manifesta seus problemas pessoais em sua expressão. Quando ele se sente um ser de grande importância e que seu ato colaborará e muito ao processo civilizador.

Esse “euzinho” é perigoso. Mesmo quando não queremos agir sob seu comando ele encontra um meio de organizar as ações e escolher os conteúdos. E esses conteúdos aumentam o valor do indivíduo. Ele, por assim dizer é um clone de nosso Eu cotidiano, criado por ele para manter-se seguro. É o eu sentimental, o eu piedoso, o que nos faz sentir auto-piedade, o eu da comiseração. É o eu que mantém as estruturas onde elas estão, que não suporta a idéia de desequilíbrio, que impede o self de se aventurar por regiões desconhecidas.

É o eu que gosta do gosto do poder. Que busca afirmação a todo e qualquer instante. Que usa da imaginação para nos colocar em lugares inalcançáveis. É o eu que nos ilude com propostas e imagens de bem estar, de harmonia, mas que mantém intactos os alicerces que nos subjagam, que impedem que nossa potência criativa jorre, exploda e transforme. É um eu burocrático, normativo, que cumpre as regras, que não se questiona profundamente. Aquele que produz padrões standardizados e os reproduz. É o eu do controle.

Esse euzinho chega ao palácio de Mnemósis, ludibria pela astúcia um dos seus vigias, e tira dali aquelas lembranças mansas, que não oferecem “perigo” algum para o indivíduo, mesmo que sejam lembranças de momentos emocionalmente fortes. Com elas nas mãos mais uma vez ilude o indivíduo e faz com que ele acredite que com aquele material poderá fazer grandes coisas. Que sua ação será importante, e que assim obterá êxito e fama. Viverá bem.

É o eu das promessas, do auto-engano, é o eu do ressentimento como nos denuncia Nietzsche, o eu das paixões tristes como nos ensina Espinosa, aquele que jamais mergulhou na fluidez criativa, que nunca sentiu o gosto das águas do rio vivo. O eu das mistificações baratas, um charlatão com seus produtos mirabolantes propagando a cura de doenças ilusórias por ele criadas e por ele preservadas para não perder o emprego. Um eu pequeno, mesquinho, incapaz de trocar com o outro. Que jamais permite que o indivíduo se exercite no jogo da alteridade e descubra novas possibilidades de ação, novas sensações, novos mundos, novas imagens e que realmente acesse a imaginação criativa.

O máximo que esse euzinho faz por nós é nos estimular a realizar a nossa autobiografia.

O Euzão é o eu que sabe que só ele mesmo não basta. Ele reconhece o seu material como fonte inspiradora, ou seja, reconhece o valor de suas próprias memórias, mas levanta os olhos e enxerga a imensidão do deserto-líquido e as suas não-fronteiras. É um eu grande por se saber parte. É o eu que se sabe múltiplo. O eu aliado à própria potência.

Ele também pode ser perigoso, pois gosta da desarticulação, do desequilíbrio, dos impulsos. Adora a intensidade. Por ele o ator viveria sempre na pura intensidade. E sabemos que para isso acontecer os limites do ego deixariam de existir e a loucura se estabeleceria.

De qualquer forma a loucura é constituinte do ato criador. O euzão quando se manifesta em nosso ser encara as insanidades, se alia aos instintos, seus olhos tem qualquer coisa de homem, qualquer coisa de fera. Ele age e espreita ao

mesmo tempo, ele parece ser indomável, porque ele sabe lidar com as emoções. Ele não foge das dores nem dos prazeres. Ele as vive.

Ele é um habitué do deserto líquido, podemos dizer até que é um morador de região tão ampla. Encontra sempre as crateras do palácio de Mnemósis pelo faro. O euzão é uma entidade olfativa. Seu sentido mais apurado é o olfato. Ele é uma força com os canais da intuição abertos. Por isso tem livre acesso ao castelo da Deusa. Ele não precisa ludibriar ninguém para ali entrar. Ele é sempre bem-vindo.

Ele não perde tempo com promessas, pois para ele o futuro não interessa. Ele é a entidade do presente, do instante, do aqui e agora. Ele é a entidade da ação, que como bem nos ensina Espinosa, sempre é alegre. Toda ação é alegre, pois realmente transforma, muda, resignifica, reinventa. Não se deixa esmorecer pelas paixões tristes, com ele somente paixões alegres.

Ele não sai à procura do entendimento em mistificações nem em mitologias. Porque ele é feito do mesmo material criativo dos mitos. Ele é acúmulo. Um terreno arqueológico. Camadas sedimentadas sobre camadas sedimentadas. Se sua matéria tem tanta força, se sua urdidura é tramada com os fios das eras e das gentes, ela é ao mesmo tempo sutil e inconsútil.

É o eu aventureiro, que se permite lançar nas corredeiras do riovivoso. Mergulha em suas águas e dali traz à consciência outros materiais, outras poesias, outras memórias.

É o eu do encontro. Do encontro entre forças, entre latências, entre identidade e alteridade, entre realidade e ficção, entre ator e personagem. Ele apaga as fronteiras entre essas forças. Ele as une, não em um processo de

unificação, mas em busca da singularidade. Torna o pensamento, a fala, o gesto e a ação, singulares.

Se tivesse que escrever uma autobiografia, seu livro conteria todos os outros. E seria uma criação, uma invenção, como *Finnegans Wake*, de Joyce, *Folhas de Relva*, de Whitman e o *Livro do Desassossego*, de Pessoa (Bernardo Soares) e *Rei Lear*, de Shakespeare.

Ora, o ator quando vai ao encontro de sua arte não faz depoimento pessoal, não relata a sua autobiografia na mesma medida que tudo que faz em cena é, de certa maneira, autobiográfico. O que não podemos fazer é confundir personalidade com criação artística. A primeira pessoa do singular não deixa a “imagem” aparecer, a imagem arquetípica, aquela que nos inspira, que redimensiona nossa visão das coisas do mundo. A personalidade só interessa ao indivíduo ou então ao seu analista. A criação artística deve conter tanto poder de síntese que a torna exemplar e universal.

Em contrapartida os livros que tenho mais prazer em ler e de onde adquiero os melhores ensinamentos são as autobiografias de artistas geniais que depois de percorrerem sua longa jornada e experimentarem plenamente os desafios impostos por seus ofícios simplesmente escrevem suas impressões, seus devaneios a respeito da vida e da arte. As autobiografias de Stanislávski, de Peter Brook, de Fellini, Bergman, Tarkóvski, Marlon Brando, Laurence Olivier, livros de entrevistas com Picasso, Matisse, Francis Bacon me impulsionam e redimensionam meu fazer através de seus saberes profundos, sensíveis às peripécias da vida. Sou mesmo impregnado por seus olhares, por seus humores, por sua devoção às suas escolhas. Eles não falam de si, eles nos contam de seus

impulsos, nos revelam em que lugar suas almas ressoaram, vemos mais o “animal” do que o ego seletivo e entrevemos de que maneira seu trabalho singularizou-se. É que quem trata dessas coisas em seus textos é o “eu” dilatado de cada um, o “eu” singular.

A primeira pessoa no fazer artístico sempre tem que ser singular e não a primeira pessoa do singular. E digo singular porque o ator que permite que o seu euzão tome a dianteira dos procedimentos criativos necessariamente se entrelaçará com os outros eus que compõem os mitos. Essa primeira pessoa assim é estranha para o ego do ator, algo além de si. Mas nem por isso fora dele. Por ser singular ela agrega aos elementos individuais traços arquetípicos, memórias coletivas, que a transformam criando um terceiro vetor tão potente que pode se tornar artístico se depois for selecionado, escolhido e construído de acordo com as circunstâncias de linguagem e conteúdo.

E quero dizer que essa primeira pessoa singular que ora apresento não se distingue do conceito de autopenetração proposto e trabalhado por Grotóvski em seu Teatro Laboratório em que o ator “interpreta a si mesmo enquanto representante do gênero humano em condições contemporâneas”. Em que ele se utiliza plenamente, busca seus excessos, rompe com as máscaras cotidianas para literalmente encarnar o mito. Ir ao encontro dessa latência, desse impulso é o que verdadeiramente constitui o trabalho do ator e que fará de seu gesto artístico algo singular, com o perdão do jogo de palavras. Isso é claro, se as técnicas do procedimento forem bem utilizadas permitindo que as latências invadam e recheiem a artificialidade da forma. E do ponto de vista desse ator deitado em sua

cama a ouvir Mahler o gesto artístico do ator se concretiza plenamente quando na maior artificialidade encontramos a maior organicidade.

Nem mesmo Stanislávski que criou o seu método tendo como forte alicerce a memória emotiva, ou seja, a memória individual, a defendeu com unhas e dentes por toda sua vida. Em seu percurso ele descobriu que isso não era suficiente para resolver os problemas do trabalho de ator. Na verdade, Stanislávski quando processa o conceito de ações físicas coloca em xeque seu conceito anterior, pois percebe que o que importa mesmo é a ação que o ator descreve em cena. O conjunto de ações é que faz do trabalho de ator algo potente e comunicador.

Comunicar é tornar comum uma experiência. Mas a experiência não encontra outra maneira de se comunicar a não ser por um processo de criação. A intensidade da vida é irrepresentável. É preciso reconstruí-la na ficção. Mesmo na tradição oral em que se contavam as tradições e as fábulas de uma comunidade para as gerações subseqüentes os narradores se utilizavam da linguagem contaminada por aspectos por eles imaginados redimensionando a história. Ela, assim se transformava, tornava-se “outra” em um processo dinâmico e vivo. Se seus alicerces permaneciam os mesmos, em contrapartida seus detalhes se modificavam de acordo com a sensibilidade de quem as contava. Elas naturalmente se adequavam à atualidade, porque tanto o homem que conta quanto o que a escuta vivem na atualidade e são por ela contaminados. A lembrança precisa do presente. O presente é o tempo próprio da lembrança.

Assim, o ator ao buscar suas lembranças nas crateras da memória, mais do que lembrar dos fatos e das emoções por eles gerados, ele lembra de sua

própria ficção por ele criada a partir do momento que se tornou passado. Ao utilizá-la em seus personagens o que acontece na verdade é uma transferência de ficções.

Com as bases que o teatro atual se estabelece, a partir dos conceitos propostos por Lehmann em seu *“Teatro Pós-Dramático”*, o ator utiliza a memória como um dispositivo para que ele se coloque intensamente enquanto articulador e realizador da cena.

*“A memória acontece de outra maneira – a saber, “quando a abertura da visão se faz no tempo entre olhar e olhar” (Muller), quando algo não visto se torna quase visível entre imagem e imagem, quando algo não ouvido se torna quase audível entre som e som, quando algo não sentido se torna quase perceptível entre as sensações”.*<sup>44</sup>

E mais uma vez nos deparamos com a imagem do “entre” que discorreremos na primeira parte dessa escavação. Não se esqueça, leitor, que o riovivoso é o próprio “entre” as dualidades. É o que as unifica, o que as torna singular e não mais duais. O *“algo não visto se torna quase visível entre imagem e imagem”* só acontece quando acessamos o riovivoso. Quando a intuição faz parte do jogo. No processo criativo sabemos que muitas vezes entrevemos coisas. Entrevemos potências que possam estabelecer contornos genuínos ao que iremos expressar. Entrevemos um gesto, um tom, um olhar, todos repletos de inteireza que podem mesmo iluminar os próximos passos que daremos no processo de criação.

---

<sup>44</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo Cosac Naify, 2007. p.318.

Mas somente entrevemos quando estamos lá, imersos nas crateras de Mnemósis, ao nos deparar com suas paredes translúcidas que nos permitem ver o riovivoso passando, passando, passando. É ali que nós temos a chance de entrever o inusitado, o imponderável e, algumas vezes, até o inexplicável. E nesse fugidio entrever, temos a sensação de completude, de densidade, de inteireza. Aquilo realmente faz sentido.

Sim, o teatro é um espaço de memória. E também o teatro é um lugar de afecção. O ator como seu grande articulador está em cena com sua carne e seus ossos. E com sua alma. O que ali está exposto são todas as afecções que ele vivenciou articuladas com os códigos da cena. Ele é afetado pelas coisas do mundo e também pelas coisas por ele imaginadas, pelas coisas oníricas. Ele é afetado pelos outros e por ele mesmo. O espectador também é afetado pelo que acontece em cena. Nesse jogo de afecções a memória tanto de quem faz quanto de quem frui é ativada e impulsionada para um território suspenso, um território que se compõe de realidades intercambiadas pela associação. Um espaço ficcional, com um tempo que não é o mesmo tempo cotidiano. Um tempo dilatado. É aí que as fronteiras entre as coisas e os indivíduos deixam de existir. É nesse espaço-tempo que acessamos coletivamente o deserto-líquido. Veja bem, estimado leitor, coletivamente. O deserto-líquido é por excelência um espaço de todos e para todos.

Se no teatro dramático o ator utilizava sua memória emotiva e individual para construção de personagens, entendendo personagem como uma entidade existente fora dele, concebido por outrem; no teatro pós-dramático o conceito “personagem” se desvaneceu. Não se trata mais de construir personagens como

sentido primeiro e último do ator, mas sim o próprio ator como um tubo de ensaio dele e nele mesmo, um investigador de si e das lembranças e imagens que ele vivencia ou revivencia plenamente em sua ação cênica. Ele encontra nele mesmo os diversos materiais para expor, purgar, criticar, transformar e transcender. Ele se dilata. Seu eu se torna grande. O seu Euzão.

Mas para isso ele deve se lançar sem medo ao desconhecido. Encarar as paisagens enebliadas, embrenhar-se nas florestas sombrias, farejar os rastros deixados por outros em areia líquida, que quase que imediatamente se desvanecem; aprender a ler os indícios, formar um mosaico de uma imagem concreta constituída de vestígios, ter com os oráculos, perambular pelo deserto ao encontro de si e captar nos tons da natureza sinais que o ajudem a completar seu rito iniciático.

Essa jornada pode durar uma vida inteira. Essa jornada pode durar um instante. Não importa. O importante é que a alma seja ativa na mesma medida que contemplativa. Ação e reflexão.

É interessante notar que o ator é um artista que necessita compreender as coisas através de seu corpo. Seu corpo é um corpo-perceptivo, um corpo que retém e se deixa impregnar pelas coisas da vida e da intimidade. Não há trabalho de ator sem afecção. Seu comportamento artístico tem que levar em conta sempre a ação seguida de uma reflexão e por sua vez de uma nova ação. Sua reflexão deve acontecer depois que uma ação marcou sua sensibilidade. O ator, mesmo o ator-pesquisador deve iniciar sua viagem sob o signo do fazer. Pois é a prática que corporifica a experiência, que ativa suas memórias, que faz com que seu corpo transpire seus vícios e renove sua potencialidade.

Assim, sua reflexão deixa de ser imitativa ou meramente reprodutiva e se encaminha para se estabelecer em um lugar de legitimidade. Sua elucubração começa a formar um discurso próprio a respeito das coisas. Ele passa a compreender as fases do ato criativo em seu próprio corpo. E essa reflexão sempre será a soma de razão e sensibilidade. Ele percebe-se com uma consciência-emocionada. Sua expressão, ou seja, a sua nova ação, a partir daí, passa a ser genuína porque integrada à sensibilidade daquele indivíduo singular.

*“ a alma, que tem a escada mais longa e pode ir mais fundo, abaixo,  
a alma mais vasta, que pode correr e errar e vaguear mais longe dentro de  
si,  
a mais necessária, que se precipita com prazer no acaso,  
a alma que é e busca o vir-a-ser, a que tem e quer o querer e o exigir –  
a que foge de si mesma, e alcança a si mesma nos círculos mais distantes,  
a alma mais sábia, que fala à estultice de maneira mais doce,  
que ama a si mais do que a ninguém, na qual todas as coisas têm sua  
corrente e sua contra-corrente e sua maré alta e sua maré baixa.”<sup>45</sup>*

*F. Nietzsche*

---

<sup>45</sup> NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003. p.121.

***“Eu estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse”***



No ano de 2007, dando continuidade à investigação sobre a linguagem cênica e, principalmente à interioridade do ator e seus desdobramentos criativos, montei com a minha companhia de teatro, a **Cia. Elevador de Teatro Panorâmico**, *“Eu estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse”*, de Jean-Luc Lagarce. Esse espetáculo esteve em cartaz no SESC – Avenida Paulista em outubro/novembro de 2007.

Nos espetáculos anteriores da Cia., *“A hora em que não sabíamos nada uns dos outros”*, de Peter Handke e *“Amor de Improviso”*, espetáculo improvisacional com textos de diversos autores, sistematizamos e fundamentamos

uma nova linguagem a partir do exercício de improvisação Campo de Visão, objeto de pesquisa de mestrado que desenvolvi na Universidade de Campinas.

Além disso, no processo de criação desses espetáculos, nossa pesquisa começou a se deparar e a transitar pelo território da intimidade do ator como fonte fundamental para manifestação da criatividade. Para transformar e para acessar esses materiais internos e transformá-los em ação criativa, começamos a investigar as questões da Memória Individual e do Inconsciente Coletivo proposto por Carl G. Jung. Buscamos compreender como que essas duas instâncias da memória dialogam no exato instante em que o ator seleciona uma imagem e/ou um conceito, advindos dessas regiões potenciais e se tornam ações objetivas pertinentes à realidade da cena que se desenvolve naquele momento de criação.

Nossa pesquisa, então, seguiu por esse caminho: se antes nos interessava trabalhar em busca do domínio da linguagem cênica tendo a Improvisação como melhor meio para compreender a relação existente entre ator e a cena propriamente dita, e para isso exercitamos, desenvolvemos e sistematizamos o Campo de Visão durante sete anos, agora, voltáramos nossos olhos para a interioridade do ator, em busca da sua grande intimidade criativa, seu poder de imaginar. Compreender como se dá o transporte entre aquilo que foi imaginado e sua devida exteriorização em ação cênica.

Para isso se fez necessária obtenção de outras técnicas de interpretação já codificadas, que, por assim serem, ofereceram novos alicerces para a construção dessa ponte imaginária por onde se transubstancia o material poético subjetivo em material poético objetivo. Para isso, precisávamos, para melhor fundamentar nossa investigação, de um material dramaturgico que trouxesse, em sua estrutura,

as questões da memória e da imaginação criativa. E tudo isso encontramos na dramaturgia de Lagarce.

Pois se trata de uma dramaturgia contemporânea com uma linguagem absolutamente elaborada. As formas, a maneira pela qual o autor cria e tece seu texto é muito precisa – quando você escuta um de seus textos você reconhece imediatamente que se trata de um texto de Lagarce. Seu amadurecimento de autor fez com que seu traço estilístico adquirisse forte personalidade.

*“Eu estava em minha casa...”* estabelece-se através de um jogo entre memória e fluxo de pensamento, objetos dessa pesquisa. Essa capacidade humana de recuperar e pensar, recuperar e imaginar ininterruptamente e assim conceber em nossa mente poesia, fantasias, universos tão coerentes que se tornam realidades.

Claro que há um risco nisso tudo porque o homem pode começar a imaginar tanto, pensar tanto, e esquecer de viver a vida concreta, corpórea, terrena. E a peça de certo modo, também trata um pouco disso. Para essas mulheres, nesses anos que estão esperando este filho voltar, a realidade passa a ser uma coisa muito pequena frente ao universo de possibilidades que elas criam em suas cabeças. A distância entre o que elas imaginam e o que acontece aumenta exponencialmente, e a conscientização dessa distância indique, talvez, um outro aspecto trágico do ser humano.

Relaciono essa questão com o trabalho de ator. Ele também deve entrar no turbilhão de processamentos mentais, imaginar, recordar, associar, estabelecer critérios de escolha e coerência, mas em hipótese alguma deixar de viver a experiência concreta da vida. Não esquecer de seu corpo e de suas sensações,

de seus líquidos, de seus harmônios, e principalmente não enclausurar-se em si mesmo e perder contato com os outros. Esquecer que seu espaço de trabalho é um espaço de afecção, em que substâncias distintas se entrecrocaram e criam novos sentidos.

Nos textos de Lagarce, o uso sistemático e aleatório dos fluxos de pensamento, memória e imaginação criativa, servem como contraponto a uma realidade que a cada dia faz com que as personagens se sintam mais solitárias e presas nos próprios processos mentais de significação. Em muitos de seus textos e nessa peça com grande intensidade, para seus personagens, a construção de suas memórias se torna realidade, assim como, para o ator, sua criação, no instante da sua execução, é o que de mais real podemos perceber, uma vez que, no teatro, a relação aqui-agora, espaço-tempo, presentifica o instante.



*“Eu Estava em Minha Casa e Esperava que a Chuva Chegasse”*, é uma peça que trata do sentido da vida. Estas cinco mulheres que estão anos esperando a volta do filho/irmão encontraram nesta ausência uma razão de ser, uma razão de existir. A ausência dele e, principalmente, a expectativa da sua volta, fez com que elas fossem devoradas pela memória e pela imaginação. Ou seja, cada uma delas, ao seu modo, com suas características, imagina, lembra, divaga, pensa, cria mundos, possibilidades de existência que, para elas, são reais. Os personagens, assim, estão presos aos processamentos mentais operacionalizados pelo pequeno “eu” que faz com que, na verdade, a imaginação se transforme em ilusão. Porque a imaginação advém da experiência e não somente da criação mental ensimesmada. A imaginação verdadeira, aquela vinculada às potências é processada pelo grande “eu”, ela leva o outro em consideração, ela age por contigüidade. Mas aqui os personagens de Lagarce embora imaginem o tempo todo e até mesmo tenham consciência disso, pois verbalizam essa idéia, passaram anos confundindo imaginação com ilusão. Elas operavam no auto-engano.

Assim que eu li a peça trouxe comigo a sensação que eu deveria ter atrizes que tivessem as idades dos personagens. Eu não queria montar esta peça só com as atrizes da Cia. Elevador que estavam todas na faixa dos trinta anos, porque algo me dizia que a peça precisava sim de ter a presença psicofísica de atrizes que bem representassem as três gerações, ou seja, uma avó, uma mãe, e as três filhas.

A memória e a imaginação foram por nós eleitas como foco central desse processo de criação. O material subjetivo investigado e destilado em forma cênica,

em meu modo de ver, dependem da experiência acumulada pelo ator em sua vida, tanto profissional quanto pessoal. Para isso seria de suma importância trazer à cena atrizes que além de se adequarem à idade dos personagens trouxessem em seus corpos poéticos marcas profundas de uma existência repleta de vivência emocional-criativa. Por isso, convidamos as atrizes Miriam Mehler, para interpretar o papel da Avó (a Mais Velha de Todas), e Grácia Navarro, para interpretar o papel da Mãe. As filhas foram interpretadas pelas atrizes da Companhia Elevador de Teatro Panorâmico: Carolina Fabri (a Filha mais Velha), Marina Vieira (a Segunda) e Juliana Pinho (a Mais Nova).



A questão é: Lagarce, um autor influenciado por Beckett, amplia a tragédia beckettiana porque, ao contrário de Godot, que não aparece para Estragon e

Vladimir<sup>46</sup>, ele faz com que esta pessoa, este filho/irmão que vai dar sentido a vida delas, apareça. Só que ele não faz nada. Chega, cai no meio da sala e não sabemos se está vivo ou morto. Ele, agora, está no quarto dele, parece que definhando. Isto faz com que um grande choque de realidade abale estas mulheres. Tudo que elas “imaginaram” que iria acontecer quando ele voltasse não acontece. A ilusão se quebra, e assim se estilhaça a esperança enganadora. Temos a sensação de ampliação do sentido trágico porque Lagarce, por alguns segundos, oferece a realização da esperança para em seguida aniquilá-la através de um gesto torpe e inerte.

A peça acontece exatamente neste momento posterior à queda do filho. Ela na verdade é constituída de uma seqüência de solilóquios, que algumas vezes dialogam entre si, em que as mulheres revelam todas as “imaginações”, todas as lembranças, todas as criações, que elas fizeram a respeito dele e de sua volta.

Elas nos contam como para elas era a vida “antes dele partir para nunca mais voltar”. Contam como haviam imaginado a vida com ele novamente. E aos poucos compreendemos quem são essas mulheres. Elas se revelam através de suas opções imaginadas. A maneira como organizam o material acessado na memória com o material advindo da imaginação revela seus temperamentos, seus traços de personalidade. É como se o “eu” de cada uma delas também fosse uma construção de linguagem apoiada em matéria humana profunda, suas lembranças. Mas aqui é bom esclarecer que apenas a memória individual foi por elas

---

<sup>46</sup> Em 2005 tive a felicidade de montar com a Boa Companhia *Esperando Godot*, de Samuel Beckett. Espetáculo que faz parte do repertório dessa companhia e que ainda hoje é apresentado em diversas localidades do país e no exterior. Em todo o processo de montagem da peça de Lagarce escutava as palavras beckettianas reverberarem em meus ouvidos. Posso mesmo dizer que se trata de montagens complementares em meu processo de criação. Tanto no que diz respeito à temática quanto à espacialização e marcação cênicas por mim orquestradas.

acessada. Elas não se aproximaram do castelo de Mnemósis, elas não tiveram com as latências.

Esses solilóquios aos poucos interagem um com o outro e então começamos a compreender como se dá a relação entre elas, quais as possíveis intrigas familiares, o sentimento de culpa, as ameaças, os carinhos e afagos, a cumplicidade ao compreenderem de que todas estão inevitavelmente fadadas a esperar e que isso não mudará.

Outra característica do texto que me parece importante ressaltar é o tempo da escuta, o tempo da fruição que cada personagem tem quando o outro discorre longamente sua narração, suas questões, seus devaneios. Esse tempo é um tempo longo. Trata-se de longos solilóquios. Há tempo suficiente para devanear. Tempo suficiente para recriar os caminhos que agora não encontram repouso. Quando a Mãe, por exemplo, começa a contar o que tinha imaginado, quando ela diz que necessitava da voz do filho, que mesmo antes, quando ele ainda vivia na casa, ela sempre sentia falta de suas palavras, e que essa dor ela não mais suporta sentir; as outras mulheres, ao escutar esse grande lamento materno, ativam seus processos mentais e associam, checam se o que a mãe conta confere com suas lembranças, estabelecem juízos de valor contundente, negam, afirmam, reinventam o que já tinham construído para satisfazer uma emoção que o momento, a voz e a dor da Mãe gerou. É como se a escuta em seu processo reativo também ativasse e resignificasse o mundo interior de cada personagem.

Nessas longas falas percebemos como que cada uma criou um filho/irmão próprio. Porque nunca sabemos ao certo quem é esse homem. Ele não nos aparece. Não conhecemos sua realidade. Só o conhecemos a partir do olhar e da

fala dessas mulheres. Talvez ele nem exista realmente. Lagarce, assim, denuncia que talvez a realidade como queiramos entender só exista em nossos processos mentais de significação. E como nos diz Godard, “*a realidade talvez nunca tenha se mostrado para ninguém*”. E temos, talvez, que nos satisfazer com isso.

Porque a vida continua a mesma. O ser humano sempre fica à espera que algo importante aconteça – e esta coisa importante até pode acontecer (na peça o filho/irmão retorna) – mas isto não quer dizer que as coisas se transformarão objetivamente. Pois a expectativa sempre será diferente do fato. A expectativa é fruto de uma imaginação regida pela ilusão, e o fato é fruto do encontro de vários fatores que estão fora do controle do indivíduo, que estão além de seus processos de criação.

Hoje sabemos que a expectativa influencia significativamente as lembranças. Ela pode até distorcer o processo de codificação, armazenamento e recuperação de informações que são o tripé funcional da Memória. A expectativa, assim, pode fazer com que recordemos fatos que nunca ocorreram. Porque, ao recordar, o indivíduo reconstrói os estilhaços de lembranças e os reorganiza coerentemente de acordo com sua circunstância presente. O “*modelo internalizado de expectativas sobre nós mesmos e sobre o mundo*”<sup>47</sup> exerce uma força muito grande nesse processo de recriação, pois ele lançará mão de todo e qualquer expediente para que aquilo que o indivíduo lembra o satisfaça plenamente.

---

<sup>47</sup> CALLEGARO, Marco Montarroyos. *Implantes da Memória*. In *Psique Ciência e Vida*, Ano 1 - N 7 Editora Escala. P37.

Agora, se o indivíduo colocar-se no lugar de pura afecção, disponível aos encontros e trocas, intersecções e contaminações, ele compreenderá que as coisas são assim e seu sofrimento será menor, pois não se relacionará com as coisas a partir de suas expectativas e sim a partir da concreta experiência. E é exatamente isso que esses personagens de Lagarce não souberam fazer em suas vidas.

O texto de Lagarce começa com um longo solilóquio dito pela *Filha mais Velha* que, de certa maneira sintetiza tudo o que a peça almeja revelar. Ali encontramos a memória e a imaginação aliadas, encontramos estruturas frasais poéticas e repetitivas, uma dança dos tempos verbais e uma narrativa-lírica. Ou seja, Lagarce joga com os ingredientes da linguagem, para assim, mergulhar na intimidade da personagem. Vamos a ele.



A Filha Mais Velha

Eu estava na minha casa e esperava que a chuva chegasse.  
Eu olhava o céu como eu faço sempre, como eu sempre fiz,  
Olhava o céu e olhava o campo ainda que vai descendo devagarzinho,  
deixando a nossa  
casa para trás, e a estrada que desaparece ao desviar do bosque, *lá longe*.

Olhava, era de noite e é sempre de noite que eu fico olhando, sempre de  
noite que eu  
passo horas ao pé da porta, olhando.  
Eu estava aqui, em pé, como eu sempre estou, como eu sempre estive,  
imagino isso,  
eu estava aqui, em pé, e esperava que a chuva chegasse, que ela caísse  
sobre o campo, sobre as plantações, e sobre o bosque, e que ela nos  
acalmasse,

Esperava.

Será que eu nunca deixei de esperar?

(E na minha cabeça, ainda, ficava pensando nisso: será que eu nunca  
deixei de esperar? e isso me fez rir, rir de me ver assim.)

Olhava a estrada e pensava também, como eu penso sempre, à noite,  
quando eu fico ao pé da porta esperando que a chuva chegue,  
ainda pensava nesses anos que nós tínhamos vivido aqui, assim todos  
esses anos,  
nós, vocês e eu, nós cinco, como nós sempre estamos, e como nós sempre  
estivemos,  
estava pensando nisso,  
todos esses anos que nós tínhamos vivido e que nós tínhamos perdido,  
porque foram anos perdidos,  
todos esses anos que nós tínhamos passado à espera dele, do caçula,  
desde o dia em que ele partiu, fugiu, nos abandonou,  
desde que o pai o expulsou daqui,

hoje, *nesse dia preciso*, eu estava pensando nisso, *nesse dia preciso*, eu  
estava pensando nisso,

todos esses anos que nós perdemos sem sair daqui, só à espera

( e ainda aí, parece, comecei, mais uma vez, a sorrir de mim mesma, de me  
ver assim,

de me imaginar assim, e sorrir assim de mim mesma *à beira de lágrimas*, e tive medo de afundar)

Todos esses anos que nós tínhamos vivido à espera dele e perdidas sem fazer outra coisa que não fosse esperar por ele, sem poder obter nada, nunca, sem ter outro objetivo que não fosse esse, e eu pensava, nesse dia preciso, no tempo que eu poderia ter passado longe daqui, fugindo daqui, no tempo que eu poderia ter passado numa outra vida, num outro mundo, idéia minha, sozinha, sem vocês, as outras aí, sem vocês outras, todas, todo esse tempo que eu poderia ter vivido diferentemente, simplesmente, sem esperar, sem esperar mais, ter me soltado de mim mesma.

Esperava a chuva, esperava que ela caísse, esperava, como, de um certo modo eu sempre esperei, esperava e eu o vi, eu esperava e foi aí que eu o vi, esse daí *o caçula*, fazendo a curva do caminho e subindo em direção de casa, eu esperava sem esperar nada de preciso e eu o vi voltar, esperava como eu espero sempre, há tantos anos, sem esperança de nada, e foi nesse exato momento que ele apareceu, e que eu o vi.

Um carro vem deixá-lo e ele caminha os últimos cem metros, bolsa jogada sobre o ombro, em minha direção.

Olho para ele vindo em minha direção, em minha direção, em direção de casa.  
Olho para ele.

Eu não me mexia, mas tinha certeza que seria ele, tinha certeza que era ele, ele entrava na nossa casa depois de todos esses anos, *assim mesmo*, nós sempre tínhamos imaginado que ele voltaria assim, sem prevenir, sem festa de boas-vindas e ele fez o que nós sempre tínhamos imaginado que ele faria.

Ele olhava pra frente e caminhava calmamente sem se apressar mas parecia que não me via, esse daí, *o caçula*, por quem tanto esperei e perdi a minha vida esperando

-perdi, sim, não tenho dúvida, e de uma maneira tão inútil, *agora*, a partir de agora, eu sei, que eu a perdi- esse daí, *o caçula*, voltando das suas guerras, eu o vi enfim e em mim nada mudou, fiquei espantada com a minha própria calma, nenhum grito como eu

tinha imaginado que eu daria, que vocês dariam, *nossa versão das coisas*, nenhum berro de surpresa ou de alegria, nada.

Eu via, ele andando em minha direção e pensava que ele estava de volta e que nada ia mudar na minha vida, que foi engano meu.

Solução nenhuma.

(...)



Em nossos ensaios, durante todo o percurso, eu e as atrizes, processamos o material subjetivo para transformá-lo em ação objetiva. O material subjetivo de cada personagem deveria encontrar correspondência com o material subjetivo de cada atriz. Não em uma mera associação de fatos que de alguma forma fossem correspondentes com os das personagens, não utilizamos a memória emotiva proposta

por Stanislávski. Mas algo que se entrelaçasse em uma região mais funda, mais sensorial, uma correspondência de afetos, correspondência de estados psíquicos.

Lugar em que a memória e a criatividade imaginativa individual entram em

consonância com a memória e a criatividade imaginativa construída pela linguagem que Lagarce construiu para suas personagens. Porque sempre se tratará de um constructo criado em forma de linguagem.

As atrizes deveriam encontrar em si e além de si a mesma construção de linguagem que por sua vez o autor criou quando escreveu o texto. É como se Lagarce e sua imaginação entrassem em consonância com a imaginação de cada atriz e vice e versa. Porque para que a ação de cada uma delas se tornasse “viva” as fronteiras existentes entre a linguagem construída pelo autor e a compreensão anímica das atrizes deveriam deixar de existir. E essas fronteiras, como muito já disse, realmente só perdem seus limites no deserto-líquido da consciência, quando o riovivoso inunda o deserto da racionalidade, quando o eu percebe-se na imensidão e se deixa afetar e ao mesmo tempo afeta os outros eus que ali passeiam.

Esse lançar-se para essa interioridade profunda é temerosa e muito difícil de realizar. A razão impõe muitos obstáculos para que isso não aconteça. O euzinho é acionado e seduz o indivíduo com outras receitas mirabolantes que segundo ele alcançarão o mesmo resultado. Sem um treinamento psíquico constante para fazer com que as válvulas da intuição se mantenham abertas, o ator certamente sucumbirá ao seu bom senso, ao lugar comum enfeitado pelo seu eu apequenado. O bom senso é um ingrediente que não faz parte do cardápio do artista. Mas para que o ator expresse um gesto artístico o caminho de volta desse mergulho arqueológico até a superfície é de suma importância.

Quando ele escorrega e é impulsionado pela intuição e acesa o riovivoso o ator se sente extremamente criativo, ele se esbalda na fluidez criativa, se

potencializa. Mas se sentir criativo não fará dele um artista. O gesto artístico é dependente de sua forma que é criada a partir de elementos codificados e associados na razão a partir dos ingredientes adquiridos na história, na estética, nas técnicas de execução.

Assim, em nossos ensaios de “*Eu estava em,,,*” analisamos os códigos de linguagem sobre os quais Lagarce estruturou seus personagens. Eu e as atrizes precisávamos compreender que a rigidez formal imposta pelo autor era compatível com o material subjetivo, escorregadio, fugidio de suas memórias e imaginações. Se a primeira vista pareciam contrários e antagonistas, depois entendemos de sua profunda aliança em prol da expressão artística.

Analisemos então uma seqüência de construção frasal de Lagarce:

**Eu estava em minha casa e esperava que a chuva chegasse.**

Eu olhava o céu como eu faço sempre, como eu sempre fiz,

Olhava o céu e olhava o campo ainda que vai descendo devagarzinho, deixando a nossa casa para trás, e a estrada que desaparece ao desviar do bosque, *lá longe*.

Olhava, era de noite e é sempre de noite que eu fico olhando, sempre de noite que eu passo horas ao pé da porta, olhando.

Lagarce começa o texto em chave narrativa. Uma primeira pessoa nos conta que ela estava em sua casa e esperava que a chuva chegasse. E o tempo passado é o tempo mais empregado em sua narração de um fato que já aconteceu. Mas a insistência da primeira pessoa e as imagens advindas das sensações subjetivas descritas por ela, e que na verdade a atravessaram, rapidamente nos tiram de uma narrativa convencional e nos colocam em contato

com uma estrutura em que o gênero é impuro. Ou seja, o texto de Lagarce se constrói tendo como base uma narrativa-lírica, em que o “eu” subjetivo e o fato narrado se entrelaçam e se redimensionam. Aos poucos, conforme a peça discorre e os outros personagens contam através de seus “eus”, começamos a perceber que talvez o fato narrado pode não ter acontecido de fato, ou que de fato aconteceu apenas em suas mentes abaladas.

Se a narração é o gênero empregado, então a memória é peça fundamental para o processo. Eu conto porque eu lembro. Ao me lembrar me defino e reforço minha identidade. É por esse caminho que começamos a conhecer as personalidades das personagens. Quando lembram, seus eus selecionam e escolhem aquelas lembranças que são pertinentes a eles. Na verdade o eu se lembra muitas vezes daquilo que ele quer lembrar e não necessariamente de todo o ocorrido. A maneira pela qual a personagem escolhe suas lembranças nos revela sua identidade não pelos fatos lembrados em si, mas pelo modo como ela os reencadeou<sup>48</sup>. Ela revela os bloqueios que seu eu cria para que ela não tenha acesso novamente à experiência vivenciada.

Percebemos isso aos poucos, quando ouvimos a mesma história contada por cada personagem. Cada uma conta sua lembrança utilizando meios definidos pelo eu. Ele seleciona aquilo que melhor lhe convém, que justifica sua expectativa,

---

<sup>48</sup> Para ser e perceber-me como indivíduo é necessário lembrar. “Lembro, logo existo”, dizem hoje os cientistas que estudam a memória dizendo mais: “...de fato o próprio sentido que temos de nós mesmos e nossa conexão com os outros, tudo isso devemos à memória, à capacidade de nossos encéfalos de registrar e armazenar nossas experiências. A memória é o cimento que une nossa vida mental, o arcabouço que mantém nossa história pessoal e torna possível crescermos e mudarmos ao longo da vida. Quando a memória é perdida, como na doença de Alzheimer, perdemos a capacidade de **recriar** nosso passado e, em consequência, perdemos a **conexão** com nós mesmos e com os outros”. In SQUIRE, Larry. *Memória: da mente às moléculas*. Porto Alegre: Artmed, 2003.

que não o coloca em risco. Escutamos suas impressões, nunca escutamos a verdade do fato, se é que há verdade em alguma coisa.

Mas ao mesmo tempo Lagarce enche os nossos olhos da imaginação ao fazer com que sua personagem olhe e nos descreva a paisagem que circunda sua casa. Já a primeira frase, que é o título da peça, guarda em si uma forte carga poética. A primeira pessoa em sua casa esperando pela chuva. Acolhida em sua casa (sua primeira pessoa, seu eu) ela anseia pela chuva, talvez pelas gotas que refresquem sua inquietação, talvez ela espere pela tormenta que sacuda sua casa e sua inércia. Chuva que possa de novo fertilizá-la com sua água abundante e seminal.

E em seguida ela nos descreve sua região. Parece que ela mora em uma casa que se encontra afastada da urbe. Ela olha o céu, o campo, a estrada que desaparece no bosque, “lá longe”... Nossa personagem está em um território amplo, vasto. Será essa imagem um reflexo de sua interioridade, da interioridade dessas cinco mulheres que esperam seu homem? Será que elas esperam que ele chegue e invada sua morada habitada apenas por lembranças e imaginações? Poderíamos seguir adiante em uma análise psicanalítica se aqui fosse o lugar adequado para isso, mas como esse terreno é um terreno arqueológico prefiro que as imagens sejam indícios de algo que não necessariamente encontre resposta, adequação e muito menos solução. Não interessa ao ator resolver o enigma de sua personagem, seu ofício e reverberar seus mistérios em si. E para isso a potência das imagens é fundamental.

Ela também nos diz que é de noite e que é nas noites que ela passa horas ao pé da porta olhando, esperando, divagando (e bem sabemos, potente leitor,

que o gerúndio nos coloca ao sabor do Tempo. O gerúndio é o feitor do Tempo que nos arrebatava e que tira nossos pés do chão). Essa imagem me parece muito concreta de tão poética, estimado leitor. É fácil e emocionante visualizar essa mulher ao pé da porta de uma casa em um campo com a escuridão ao seu redor e sua face banhada pela luz indireta que vem do interior de sua casa e pelo brilho das estrelas e quem sabe pela luz, essa também indireta, de uma lua que desavisada passa por ali a espiar tal silhueta.

A vastidão de sua visão se encontra com a vastidão de seus pensamentos e desse encontro nascem imagens. Imagens, somente imagens que agora, depois do “grande” acontecimento, são por ela descritas. Mas ao mesmo tempo, temos a sensação de que ao descrevê-las ela as vivencia como se elas estivessem acontecendo nesse exato momento. E lá longe tem um bosque, um típico bosque das fábulas, um bosque escuro e desconhecido...

Ela e as outras moram em um lugar longe da agitação da cidade, local propício para se perder em si mesma, ou talvez para se encontrar... Ali nada desvia sua atenção. Ela está em estado de concentração, sempre. Uma concentração ao mesmo tempo poética e traiçoeira. Na fronteira entre loucura e sanidade, no turbilhão de imagens.

É curioso notar que essa dica, a dica da coisa imaginada, é também verbalizada conscientemente no primeiro texto da peça. A Filha mais Velha diz,

Eu estava aqui, em pé, como eu sempre estou, como eu sempre estive,

**imagino isso,**

eu estava aqui, em pé, e esperava que a chuva chegasse, que ela caísse sobre o campo, sobre as plantações, e sobre o bosque, e que ela nos acalmasse,

Esse “imagino isso” é uma chave que será utilizada por todas as cinco personagens durante a peça. Elas, de certo modo, sabem que muito imaginaram nesses anos de espera. Mas saber disso não faz com que elas tenham um distanciamento crítico que certamente faria com que se abalassem menos quando o “fato” aconteceu, ou seja, a chegada do irmão frustrando todas as suas expectativas. Saber de algo não significa compreendê-lo além da razão. A razão diz, “imagino isso”, mas a alma não encontra nessa construção, nessa auto-percepção do eu, conforto nem alívio. Saber-se iludido não extermina a ilusão necessariamente.

Elas “imaginam isso” e, de certo modo, esse ato de imaginar é que as mantém vivas, porém vivas na ou pela ilusão. Se não há acontecimentos interessantes na vida, se qualquer coisa que aconteça tem menos valor do que a espera pelo filho/irmão, os acontecimentos serão criados nessas mentes imaginativas operadas pelo euzinho. Os fatos são aí gerados e são tão fortes que para elas é como se eles se tornassem experiências concretas, experiências fisicalizadas. É como se a imagem adquirisse uma massa corpórea externa a elas e sua percepção as introduzisse novamente em seu corpo psicofísico.

Eu estava na minha casa e esperava que a chuva chegasse.

**Eu olhava o céu como eu faço sempre, como eu sempre fiz,**

Tecnicamente uma das maneiras que Lagarce encontra para nos dar a dimensão de que seus personagens estão em um espaço-tempo suspenso, uma vez que elas esperam há muito tempo, é seu uso dos tempos verbais. Logo no início da peça A Filha mais Velha, em seu solilóquio, em uma única frase utiliza três tempos verbais distintos. “Eu olhava o céu” pretérito imperfeito, “como faço sempre”, presente contínuo que nos leva ao futuro, “como eu sempre fiz”, pretérito contínuo que nos leva ao passado, a todo o passado. Essa personagem se coloca, dessa forma na dimensão do Tempo absoluto. Ela sempre esteve e sempre estará ali esperando que a chuva chegue. Ela se sente assim no passado, no presente e no futuro, portanto ela é e está nesses tempos, ela está no próprio Tempo. No momento da narração, o momento em que a peça se nos apresenta, ela está em suspensão. Ela está imersa em sua dimensão íntima.

O momento da narração, o momento em que a peça existe é a tentativa do euzão de cada personagem assumir o controle da situação. É o momento em que a personagem começa a perceber que se iludiu durante todo o tempo de espera e agora, sem chão, mas com a experiência viva em seu corpo, procurará se restabelecer não mais como era, mas sim através da transformação que a experiência gerou. A peça é a manifestação do conflito interno entre esses dois “eus” acionados pela experiência. Um embate entre o euzinho e o euzão em busca da “verdade”. E para isso o autor joga com os tempos verbais intensificando o estado de suspensão e de dilatação, próprio ao devaneio, alheio às cronologias.



Esse uso do tempo verbal constrói um caminho de acesso para que a atriz compreenda e alcance esse espaço-tempo dentro de si. Compreendendo essa dimensão temporal que já é dada pelo autor (ou seja, trata-se de um material objetivo para se trabalhar), ela terá balizas concretas para poder alcançar o estado de latência subjetivo da personagem que é o propulsor das imagens e sensações que a inércia da espera gera no indivíduo.

Junto ao tempo verbal a própria extensão do solilóquio oferece ao ator a possibilidade de compreender em si o fluxo de pensamento da personagem. Porque se trata de um fluxo de pensamento que é verbalizado. Não nos esqueçamos que Lagarce é influenciado por Beckett que por sua vez sofreu influência de Joyce que criou um novo paradigma para a linguagem literária quando escreveu *Ulisses* e *Finnegans Wake*. Nessas duas obras o fluxo de pensamento, expressado em forma literária com a invenção de novos signos de

linguagem, abriu a possibilidade para que o artista encontrasse meios de externalizar imagens concernentes à interioridade. Para isso ele criou uma nova escrita apoiada em novos signos. Ou seja, expressamos a organicidade através da artificialidade.

Nesse texto, os personagens de Lagarce estão em um looping mental e a fala longa, o material pensado que é verbalizado, aliado ao jogo do tempo verbal, servem como ferramentas objetivas para que o ator encontre em si o estado psíquico da personagem.

Esperava...

Será que eu nunca deixei de esperar?

(E na minha cabeça, ainda, ficava pensando nisso: será que eu nunca deixei de esperar? e isso me fez rir, rir de me ver assim.)



Interessante notar que a personagem só se questiona sobre a espera depois que o fato aconteceu: seu irmão chegou, mas... A espera então acabou? O que eu posso fazer agora que não espero mais? Sei fazer alguma outra coisa? O sujeito, assim nos revela que algo de novo o surpreendeu. Algo dentro de si se move, ele por alguns instantes sai da inércia, tenta compreender o novo acontecimento, tenta se entender frente ao novo fato. Posso mesmo dizer que toda a peça se dá nesse instante em que algo se move dentro das personagens. Nesse instante em que buscamos nos compreender novamente. A experiência transforma-nos irremediavelmente. Ela desequilibra os alicerces sólidos sobre os quais nos acostumamos a viver. Ela transforma tanto o mundo interior quanto o mundo exterior. Nada mais é o que foi. Nada mais é o que teria sido se minhas expectativas fossem concretizadas. A experiência de fato ocorre naquele *espaço potencial* que dissemos acima. Nesse lugar “entre” a interioridade e a externalidade.

E ao se deparar com a questão, a personagem em um átimo furtivo percebe o patético que sempre operou em si. Ela ri de si mesma. Ela ri de sua condição. Ela ri de sua tolice. Mas mesmo assim esse riso, esse humor que só uma inteligência sensível é capaz de ter, não fará com que se liberte de seu fracasso, não é sinal absoluto de salvação. Porque esse rir de si mesma seria apenas uma constatação, não necessariamente uma alavanca segura para um processo de transformação.

(e ainda aí, parece, comecei, mais uma vez, a sorrir de mim mesma, de me ver assim, de me imaginar assim, e **sorrir assim de mim mesma à beira de lágrimas, e tive medo de afundar**)

Sorrir à beira de lágrimas. Consciência emocionada. O máximo da percepção racional atada ao máximo dos processos anímicos. Rir e chorar ao mesmo tempo, quando o indivíduo se depara com a tragicidade de sua condição. Estabelecendo o patético. “E tive medo de afundar” imagem preciosa, o medo da queda, o medo de perder aquilo que sempre a norteou (o euzinho), medo da perda de princípios, medo moral, medo de se deparar com o desconhecido, medo do abismo. Se deparar com o medo é sinal que alguma coisa se move, que o se afundar possa ser inevitável e talvez ali encontre algo revitalizante.

Aqui também é curioso notar que a personagem consegue sair de si para se olhar. Ao ver-se pelo lado de fora, ao se separar de si mesma por alguns instantes, ela estabelece contornos bem delineados sobre sua condição psicofísica. Em sua solidão, uma vez que ela não tem o outro para defini-la através de sua visão (a visão do outro) é necessário o exercício para tentar sair de si e talvez reter alguma concretude. Essas cinco mulheres vivem juntas, mas não necessariamente convivem e estabelecem uma relação de troca efetiva e repleta de afeições. E nessa mesma seqüência que começa com

Eu olhava a estrada...

E vai até

Todos esses anos que nós tínhamos vivido à espera dele e perdidas sem fazer outra coisa que não fosse esperar por ele, sem poder obter nada, nunca, sem ter outro objetivo que não fosse esse,

e eu pensava, nesse dia preciso, **no tempo que eu poderia ter passado longe daqui, fugindo daqui, no tempo que eu poderia ter passado numa outra vida, num outro mundo,**

**idéia minha,**

sozinha, sem vocês, as outras aí, sem vocês outras, todas,

**todo esse tempo que eu poderia ter vivido diferentemente, simplesmente,**

**sem esperar, sem esperar mais, ter me soltado de mim mesma.**

Como Lagarce quebra em sua estrutura a relação de causa-efeito quando embaralha os tempos verbais, ouvimos a Filha mais Velha contar às outras que antes dele chegar ela já pensava que todo aquele tempo de espera foi em vão e pensava na possibilidade de sair dali, ir para um outro lugar, sozinha, viver uma vida diferente. Mas na verdade ela nos conta isso depois do acontecido, seu irmão já chegou, é possível que esse pensamento só ocorra a ela porque seu irmão chegou e suas expectativas foram por água abaixo. Ou talvez não. Não importa.

O que interessa é que mesmo a possibilidade de ida, de viver uma outra vida, “longe daqui”, é um processo ilusório, é apenas uma idéia, e ela sabe disso, “idéia minha”. Sua imaginação a transporta para outros lugares, mas seu corpo continua onde está, onde “sempre esteve”, “olhando a estrada”. A força da imagem “estrada” para esse ser que se sente aprisionado na espera é contundente. Mas tem apenas a contundência de fazer com que mais uma vez ela “imagine isso”, imagine a possibilidade de fugir dali, sem olhar pra trás.

“Ter me soltado de mim mesma”. É realmente emocionante notar a dimensão dessa frase quando entendemos que a personagem na verdade se encontra presa dentro de si mesma. Presa às suas imaginações ilusórias, presa à espera que ela criou como sendo vital para si, presa às recordações selecionadas por ela para criar um sentido para sua vida, presa, enfim, em sua subjetividade desprovida de corpo. Lagarce, assim nos escarra o argumento que esses processos da subjetividade que a primeira vista podem nos oferecer chaves para a liberdade, podem ser na verdade, os carcereiros que nos mantêm algemados em celas sombrias banhadas exclusivamente pela esperança, uma nesga de luz que atravessa a janela e que nos mantêm olhando para ela o tempo inteiro de nossas vidas. Gastamos a energia da vida ao olhar para essa nesga de luz. E talvez essa seja a maior tragédia da condição humana.

Só para lembrá-lo querido leitor, essa arqueologia poética que por hora atravessa esse terreno estético que esse corpo ajudou a conceber para o espetáculo “*Eu estava em...*” não como ator, mas como diretor, diz ao longo de sua jornada que esses processos subjetivos acima descritos são processos em que o “euzinho” é líder e senhor. O que essa arqueologia aqui relata é que tudo que acontece naquele espaço vasto da intimidade banhado pelo riovivoso é um processo além da subjetividade é um processo de integração, em que não é necessário medir a esperança, porque ali tudo está, tudo é irremediavelmente, irrevogavelmente. Ali não há nesga de luz, ali a luz é tanta que os olhos têm que se acostumar ao seu impacto, ou melhor, são outros olhos que conseguem enxergar através dessa luz, os olhos de poeta.

Desse modo, em nossa encenação tivemos o cuidado de manter sempre viva uma ambigüidade, ou seja, as personagens movidas muito tempo por seus eus apequenados, utilizando fragmentos de suas memórias individuais criaram em suas imaginações histórias compensadoras para as suas almas. Operaram na ilusão. Porém, quando suas expectativas são frustradas, e aquele pequeno eu não consegue mais sustentar com suas ilusões o eixo das personagens, elas, ao se questionarem tentando entender-se novamente, começam a juntar cacos memoriais umas das outras e nesse momento, momento de troca, momento de real escuta, quem assume o comando operacional interior é o euzão, o grande eu. Porque frente ao que é realmente surpreendente e profundo apenas o eu capacitado a se tornar singular supera obstáculos morais e emocionais para colocar o indivíduo em uma dimensão em que os antigos limites deixam de existir e a imaginação passa a imaginar efetivamente levando em conta os subsídios dos outros.

*Esperava a chuva, esperava que ela caísse,*  
*esperava, como, de um certo modo eu sempre esperei, **esperava e eu o vi,***  
*eu esperava e **foi aí que eu o vi,** esse daí o caçula, fazendo a curva do caminho e subindo*  
*em direção de casa, **eu esperava sem esperar nada de preciso***  
***e eu o vi voltar,** esperava como eu espero sempre, há tantos anos, sem esperança de*  
*nada, e foi nesse exato momento que ele apareceu, **e que eu o vi.***

A Filha mais Velha então nos conta que o acontecimento mais importante da vida delas acabara de se realizar. Ela esperava e de repente o viu, seu irmão caçula, subindo em direção de casa. É interessante notar que nesse pequeno

trecho de seis linhas, ela usa 11 vezes a palavra “esperava” com suas variações entre espera e esperança, e entremeada por essa profusão de esperas ela diz 5 vezes “e eu o vi”. É como se ela tivesse que dizer a ela mesma que aquilo que estava experimentando, ou seja, seus olhos de fato viam seu irmão voltar, era realidade e não mais uma criação mental. Seus olhos viam sim, no meio da longa espera, no meio da eterna esperança. De repente seus olhos viam com olhos de ver algo desejado, a retina estava impregnada por uma imagem extraída do mundo exterior e essa imagem era de fato o seu irmão. Difícil acreditar, mas sim ela o via. Não havia dúvida. Ela que sempre olhava a estrada que poderia levá-la para um lugar distante, nesse dia essa mesma estrada de ida trazia de volta seu irmão. A mente demora em compreender a relação entre fato imaginado e fato concreto, porque o fato concreto geralmente é de uma objetividade atroz se comparado aos caminhos tortuosos da imaginação. A imaginação é estética, sua palheta tem infinitas combinações de cores e de formas. O fato é cru, um soco no estômago, uma pedra no rim e sua beleza só percebemos depois de acontecido.

Um carro vem deixá-lo e ele caminha os últimos cem metros, **bolsa jogada sobre o ombro**, em minha direção.

Olho para ele vindo em minha direção, em minha direção, em direção de casa.

Olho para ele.

Mais a frente quando sabemos que o irmão chegou e caiu e “agora” está inerte em seu quarto essa “bolsa jogada sobre o ombro” ganha importância. As personagens várias vezes durante a peça farão referência a esse objeto. Ele será

um porto seguro em suas narrações. Porque se trata de um objeto que ele levou de casa quando dali ele saiu há muito tempo. Um objeto reconhecível, um objeto que a memória guardou e que agora é possível saber que era um objeto verdadeiro, não uma ilusão. É como se a identidade do irmão fosse reconhecida antes pelo objeto que carregava. O objeto que a memória soube preservar irretocável oferece os contornos definitivos de um rosto que poderia estar mudado, afinal muitos anos se passaram. Será que o irmão hoje seria reconhecível? Eu me lembro de seu rosto? A memória guarda coisas “corriqueiras”, e parece que esquece de coisas que nosso eu julga serem importantes e fundamentais. Esse “eu” por nós criado e que parece estar sempre no controle da situação é no mais das vezes iludível. Ele se preocupa com as coisas “grandes” e se esquece que é nos detalhes, em um gesto trivial, em um objeto qualquer que muitas vezes pode-se encontrar força simbólica. E Mnemósis sempre preferirá guardar em um recanto especial de seu castelo as coisas que se conectam profundamente com as imagens arquetípicas.

**Eu não me mexia**, mas tinha certeza que seria ele, tinha certeza que era ele, ele entrava na nossa casa depois de todos esses anos, *assim mesmo*,  
**nós sempre tínhamos imaginado que ele voltaria assim, sem prevenir, sem festa de boas-vindas e ele fez o que nós sempre tínhamos imaginado que ele faria.**



Paralisada pela contundência do acontecimento sua mente trabalha implacavelmente para encontrar sentido em tudo aquilo. Aqui vemos que a personagem conscientemente estabelece uma conexão entre o fato imaginado e o que de fato aconteceu. Ela sempre esperou que o irmão voltasse de repente, sem avisar. E isso de fato aconteceu, e por alguns instantes ela encontra prazer nessa constatação. Ela é tomada por uma alegria que em seguida se revela fugaz porque a seqüência de ações do irmão, aos poucos, mostra a ela que a imaginação por ela criada não estava de fato “colada” à realidade. Mesmo quando a imaginação é capaz de se espelhar na realidade há algo nela que a transcende. O eu novamente se sente desorientado, à beira do abismo, pois não reconhece em si a verdade da situação. Isso porque

Ele olhava pra frente e caminhava calmamente sem se apressar, mas **parecia que não me via** esse daí, *o caçula*, por quem tanto esperei e **perdi a minha vida esperando**

**-perdi, sim, não tenho dúvida, e de uma maneira tão inútil, agora, a partir de agora, eu sei, que eu a perdi-**

Ele não a via. Ela o olhava profundamente e ele não a via. Ela o olhava em si, dentro de si, mas ele parece que só olhava para ele mesmo. Não a via, não via nada a sua volta. Ele não fez nenhum gesto, não sorriu, não falou nada, e aí a personagem grita sua terrível constatação: sua espera foi inútil, ela sabe que perdeu a vida nessa espera, e ela de nada adiantou.

O choque frente a essa constatação faz com que a psique se embaralhe na mesma medida que uma frase simples e objetiva ressoe em sua mente com força de “verdade”. Ela perdeu a sua vida. Tudo foi em vão, e ela percebeu isso, “agora”. Essa verdade que só a experiência aguda nos demonstra. Quando a experiência é vivenciada na ponta do instante ela se presentifica de tal maneira que é impossível ainda trabalhar com o auto-engano. O euzinho é massacrado porque foi desmascarado.

O indivíduo no mesmo tempo que se sente perdido, desequilibrado, sem contornos identificatórios, nesse momento começa a reaprender-se, a reorganizar-se frente à constatação inequívoca de sua tragédia particular e íntima. Ela perdeu a sua vida por causa de uma ilusão. Ela perdeu a sua vida porque ela não viveu a vida. Ela se esqueceu de seu corpo, ela se esqueceu de seus desejos, ela se esqueceu de seus hormônios, ela se esqueceu de experimentar a relação com os outros, com as outras coisas, ela se deixou seduzir por si mesma, ela se bastou, ela não se banhou nas águas do riovivoso.

Esse processo de afirmação amparado no auto-engano anuncia a tragédia. O euzinho bloqueia o acesso ao castelo de Mnemósis e começa a operar no esquecimento. Ele faz com que o indivíduo se esqueça do deserto-líquido, que é um lugar das pulsões, das torrentes, dos vendavais, do viver à flor da pele (gosto dessa imagem paradoxal, quanto mais imerso na minha profundidade, na vasta dimensão da intimidade mais à flor da pele estou, mais suscetível às coisas do mundo). Ensimesmado ele cria sim universos, personas, contextos, mas que são, na verdade, criações ilusórias, criações desprovidas de imagens simbólicas.

esse daí, *o caçula*, voltando das suas guerras, eu o vi enfim **e em mim nada mudou**, fiquei **espantada** com a minha própria calma, nenhum grito como eu tinha imaginado que eu daria, que vocês dariam, **nossa versão das coisas**, nenhum berro de surpresa ou de alegria, nada.

Toda enunciação trágica é formulada através de um espanto. O homem se espanta quando algo além de sua imaginação acontece. Se ele não havia sequer imaginado como ele pode lidar com esse dado novo, de absoluta surpresa? Ainda mais se o acontecimento de tão implacável não transforma nada, ou pior, mantém as coisas como elas estão: “e em mim nada mudou”.

A volta do irmão nada alterou porque ele não voltou como elas tinham imaginado. Podemos mesmo dizer que para elas ele não voltou, porque a coisa imaginada nesses termos tem tanta força que se impõe como realidade. Quem voltou foi “outro”. Ele não fez nada do que esperei, e nós não fizemos nada que havíamos imaginado.

E o mais terrível é que a personagem tem consciência disso. O espanto só acontece porque compreendemos algo que não fazia parte de nosso repertório. O espanto é por assim dizer um preenchimento de uma lacuna no pensamento. Ficamos espantados até estabelecermos ponte de acesso ao novo material que preenche um vazio, mas um vazio que parece que já estava pronto para ser preenchido. É como se a psique criasse sorrateiramente uma estrutura vazada e esperasse sabiamente o momento em que ela seria preenchida com o concreto do acontecimento inusitado. A psique assim desmascara o euzinho e coloca o indivíduo frente aos tormentos que certamente o modificarão.

A Filha mais Velha, em seguida ao ocorrido já formula uma frase crucial que é uma das chaves para compreendermos a linguagem que Lagarce utiliza para revelar os processos mentais de significação advindos das personagens como “falas”: “a nossa versão das coisas”. Ela sabe que cada uma delas tem uma versão dos fatos, dos fatos do passado mais distante, da época em que ele ainda vivia com elas, e dos fatos recentes, ou seja, todas, de um certo modo, o viram se aproximar, chegar e cair na sala sem nada fazer. O que é interessante é que mesmo tendo consciência que a imaginação pode pregar peças ilusórias e tendo consciência que o depoimento pessoal sempre será apenas uma visão das coisas, uma versão dos fatos, ela não está livre desse espanto. Ela sente sua tragicidade. A razão, com sua lógica organizada a ponto de criar uma equação frasal pertinente, “a nossa versão das coisas”, não consegue evitar o abalo, o choque, porque algo mais fundo é tocado nesse momento que necessariamente desarticulará os processos racionais de compreensão, tornando-os esvaziados.

Eu via, ele andando em minha direção e pensava que ele estava de volta e que nada ia mudar na minha vida, **que foi engano meu.**

**Solução nenhuma.**

Ela já sabe que tudo foi um auto-engano e que ela e as outras mulheres da família colocaram as suas vidas a disposição de uma crença que foi criada em suas imaginações ensimesmadas. A volta do irmão, assim, não soluciona nada, pois não é nesse acontecimento que ela encontrará subsídios para satisfazer-se. O problema não está nele, e sim nelas. Ele foi e voltou de suas “guerras”. Ele foi viver a sua vida simplesmente, enquanto que elas deixaram de viver as suas. O irmão assim não solucionará nada, dentro dela nada mudou, a não ser a constatação de que tudo não passou de um engano, um erro de opção, uma má escolha e que ela de alguma forma terá que lidar com suas conseqüências.

Assim, a peça acontece frente aos olhos do espectador nesse tempo dilatado em que o indivíduo tentará juntar os cacos que sobraram frente ao reconhecimento da escolha feita. E talvez, quem sabe, acessar seu self sem truques atenuantes e sem intermediações ilusórias por ele mesmo inventadas.

É dessa forma que a Filha mais Velha termina o primeiro solilóquio da peça. Lagarce faz desse primeiro solilóquio um prólogo análogo aos prólogos das tragédias gregas. Aqui já temos de antemão um resumo do que a peça tratará. Todas as questões das personagens serão desdobramentos desses pensamentos que esse personagem nos conta em sua primeira fala. Cada personagem de alguma forma, como a Filha mais Velha, também tentará desfazer o nó criado no fio de sua interioridade. A forma com que o autor utilizará a linguagem também

aqui já está decodificada. O mundo interior dessas personagens aqui será deflagrado por intermédio de uma torrente de palavras que se repetem buscando esclarecer para elas mesmas a verdade de seus significados. Elas lutarão contra elas mesmas, contra os processos de significação conformados nelas mesmas, elas tentarão enxergar as coisas não somente a partir de seus pontos de vista, mas levando em conta seus campos de visão<sup>49</sup>.



Aqui, querido leitor, me detive em alguns aspectos concernentes ao texto de Jean-Luc Lagarce. Aspectos que nos ajudaram a compreender o caminho que deveríamos percorrer para dar vida às suas personagens. Encontramos na estrutura de seu texto ingredientes seguros para que cada atriz pudesse mergulhar em sua própria interioridade e acionar as suas memórias e vitalizassem sua imaginação criadora. É claro que o texto contém outros aspectos que vão se

---

<sup>49</sup> O exercício Campo de Visão que constantemente venho sistematizando, tem como um de seus objetivos principais fazer com que o ator criador compreenda que para criar algo não interessa o seu ponto de vista e sim a abrangência que sua vista alcança ao enlaçar-se com outras visões, com outros corpos, com outras impressões.

revelando conforme ele se desenvolve, mas creio que através desse primeiro solilóquio, desse “prólogo”, consegui mostrar o porquê o escolhi para fazer parte desta minha investigação.

Em nossos ensaios eu e as atrizes conseguimos instalar uma rotina de concentração poética para que em nenhum momento caíssemos em maneirismos ou afetações que diziam respeito somente ao indivíduo. Procuramos alargar nosso espaço interior para que ali encontrássemos a correspondência do espaço interior de cada personagem. Brincamos a brincadeira de cada personagem, procuramos falar a sua língua. A sua linguagem sensível, imaginada. Não procuramos fazer correspondências diretas e objetivas, mas sim tentar seguir os rastros deixados pelas imagens advindas das personagens. Procuramos em nós os indícios, os vestígios, as fragrâncias, os sinais que cada personagem deixava na paisagem poética que Lagarce criou para que pudéssemos criar a nossa paisagem.

E uso a primeira pessoa do plural porque mesmo eu, que nesse processo trabalhei como diretor e encenador da peça, percebi que deveria aguçar meus sentidos, abrir minha percepção para penetrar nos indícios que as atrizes revelavam quando começaram a acessar essa região criativa. Entendi que minha função seria de alguma forma, mostrar o momento em que a faísca entre as atrizes e as personagens saltasse para que elas conseguissem preservá-la em sua consciência.

Mas para isso eu deveria mergulhar também nessa região para que compreendesse primeiro em mim os estados ali vivenciados. Sabia que me envolvia em algo que me dizia respeito, eu me reconhecia profundamente no imaginário lagarciano. Compreendia aquelas personagens de algum jeito que

ainda não sei explicar. Só sei que as compreendia e me sentia capaz de conduzir os ensaios com tranqüilidade e ênfase. Encontrava-me ali em plena forma, forte, vigoroso, atento e gentil. Minha atenção parecia reforçada, minha concentração nunca encontrou tanta facilidade para se instaurar.

O processo de ensaios foi emocionante, e não digo isso tentando reproduzir depoimentos superficiais em que a emoção parece ser o princípio e o fim. Digo que foi emocionante porque meus nervos, minha sensibilidade, minha capacidade de argumentação e de argüição se elevaram a um ponto que eu ainda não tinha percebido em mim mesmo. E percebia o mesmo em relação às atrizes. Percebia que a cada dia elas empurravam um pouco mais os próprios limites. Não somente os limites técnicos, sentia que o material humano que ali era forjado ganhava em incandescência a cada dia. Porque elas entravam em contato com sua “humanidade”.

O diálogo que travei com elas não foi um diálogo funcional em que se visava uma melhor construção de cena ou de personagem. Nossos diálogos eram verdadeiras trocas de vivências, descobertas espantadas de reconhecimento, sentíamos uma alegria temerosa de invadir e mexer em material tão complexo, mas que a cada ensaio marcava profundamente nossa experiências de artistas do palco. As cenas, o desenho de marcas, o jogo estabelecido entre as personagens, a cenografia, a iluminação tudo o que concerne à cena propriamente dita nascia naturalmente, sem esforço.

Nossa maior dificuldade era reencontrar a cada dia com a pulsão sentida e estabelecer formas exteriores que não diminuíssem sua chama vital. As atrizes sempre falavam, após os ensaios, do esforço que elas tinham que fazer para lidar

com esses estados psíquicos tão profundos. Elas acabavam os ensaios exauridas, porém plenas. Todos sentíamos uma enorme satisfação por participar daquele processo.

Como arqueólogos-poetas as atrizes puderam assim rastrear em si o lugar ermo, o deserto-líquido repleto de sóis e ocasos em que os personagens deixaram as suas marcas. Porque se trata disso mesmo, querido leitor, nesse lugar sem fronteiras em que o rio vivo pulsa e corre é possível se encontrar com os vestígios deixados por personagens ali mesmo no castelo de Mnemósis, se deparar com indícios largados por seres ficcionais ali na não-fronteira entre mim e o outro do deserto-líquido. Porque ali não é um lugar de definição de identidades, ali não se joga o jogo da representação, ali nada se representa, tudo é, ou melhor, tudo pode vir a ser.



# Intermezzo



*“The River of Life”, o riovivoso que William Blake intuiu/materializou*

Querido leitor, aqui nesse espaço intermediário, o espaço “entre” essas camadas sedimentares de minha interioridade que essa arqueologia poética escava, nesse lugar em que a memória individual e a memória coletiva se fundem, nesse território sem dono em que o riovivoso na época da seca deixa a céu aberto sedimentos poéticos que o homem processou; nesse interlúdio escutamos uma voz profunda, harmoniosa de um verdadeiro artesão das palavras, das cores, dos

metais, das pedras e das madeiras que através de sua obra, a um só tempo literária e plástica, muito amplifica as minhas intuições que por aqui discorro e discorrerei daqui para frente.

Aqui nessa geografia determinada pelo desenho que o riovivoso descreve quando corta essa terra, escutamos/vemos a voz de William Blake. Ao fazer a topografia desse lugar encontrei-me com as tipografias desse poeta da palavra e da luz, da imagem literária e da imagem visual. Um gravador-poeta que fazia do seu ato criador sobre a placa de cobre uma integração entre a invenção e a execução. Nele não há uma diferenciação entre o desenho e a linguagem escrita. Em seus livros iluminados o que vemos e o que lemos é uma coisa só, integrada, interdependente em que não percebemos o quê estimulou o quê, o escrever e o pintar. A diferença técnica desses dois modos operacionais se desfaz em sua integração integral e o que resulta é força vital de algo singular, que não encontra similares. Sua obra não nasce por semelhança e sim por necessidade.

O artista-artesão-poeta Blake tinha uma paixão pela fantasia e pela visão interior de sua imaginação. Em suas obras realizadas em sua oficina de gravador-poeta lemos/vemos os dramas *“da história coletiva e da experiência individual, através de arquétipos e movimentos cíclicos, em desenhos e palavras. Toda a sua obra consiste nessa reescrita de narrativas da criação, tentando captar as pulsões humanas mais profundas”*<sup>50</sup>.

Um poeta que recriou mitologias valorizando antes a visão interior do que a racionalidade que produz alegorias. Sua simbologia não é sistemática nem muito menos representativa de padrões estabelecidos seja pela religiosidade, seja pelo

---

<sup>50</sup> BLAKE, William. *Sete Livros Iluminados*, Trad. Manuel Portela. Lisboa, Antígona, 2005. P. 16.

pensamento científico. É um verdadeiro autor, um criador que procurava “*see through the eye*” – ver através dos olhos.

Nessa síntese, nessa sua frase simples e singela talvez encontre tudo que venho buscando tanto em meu exercício improvisacional para o ator, o Campo de Visão, quanto em minhas reflexões a respeito do ato criador. *Ver através dos olhos* é ver com eles tanto no que os atravessa de fora para dentro quanto no que os atravessa de dentro para fora. Ver através dos olhos é colocar-se “entre” as dualidades, entre as coisas, entre o sujeito e o objeto, é colocar-se na experiência, sem intermediação e integrar-se e impregnar-se nas coisas e percebê-las integradas e impregnadas a si. Visto dessa forma o riovivoso metaforicamente se transfere para a materialidade da íris e da retina e ali corre, vibra e pulsa fazendo as imaginações imaginarem-se e as materialidades materializarem-se. No corpo e através do corpo. Na experiência e através da experiência.

Agora, aqui nesse intermezzo transcreverei alguns poemas de Blake sem deter-me em análises. Este não é o lugar adequado para fazê-lo. Gostaria, leitor amigo, que levasse William Blake consigo nas páginas que se seguirão. O que pretendo com isso é instigá-lo a imaginar o que imagino através de Blake, a lembrar o que lembro através de Blake e ousar dizer a ser o que sou através de Blake para sê-lo, e quem sabe perceber-me você através de Blake ou perceber Blake através de você.

*Já que o verdadeiro método de conhecimento é a experiência, a verdadeira faculdade de conhecer tem de ser a faculdade que experimenta.*

*Que o Gênio Poético é o verdadeiro Homem, e que o corpo ou forma externa do Homem deriva do Gênio Poético. De igual modo as formas todas as coisas derivam do seu Gênio, a que os antigos chamavam Anjo & Espírito & Demônio.*

*Tal como todos os Homens são semelhantes na forma externa, assim (e com a mesma variedade infinita) todos são idênticos no Gênio Poético.*

*Tal como ninguém consegue descobrir o desconhecido viajando por terras conhecidas, assim do conhecimento adquirido não conseguiria o Homem adquirir mais, por isso existe um Gênio Poético universal.*

*As Religiões de todas as Nações derivam dos diferentes modos de cada Nação receber o Gênio Poético, que é chamado em toda parte o Espírito da Profecia.*

*Tal como todos os homens são semelhantes (ainda que infinitamente variados) assim todas as Religiões, e como todos os similares, tem uma origem, a origem é o verdadeiro homem, uma vez que é ele o Gênio Poético.*

*O Home só consegue perceber naturalmente através dos seus órgãos naturais ou corporais.*

*Por meio da Razão o Homem consegue apenas comparar e julgar aquilo que já percebeu.*

*Ninguém conseguiria ter mais do que pensamentos naturais ou orgânicos se apenas tivesse percepções orgânicas.*

*Os desejos do Homem estão limitados pelas suas percepções, ninguém pode desejar o que não percebeu.*

*Os desejos e percepções do homem, aprendidos apenas pelos órgãos dos sentidos, estão limitados a objetos dos sentidos.*

*As percepções do homem não estão limitadas aos órgãos da percepção, ele apreende mais do que (ainda que muito agudos) são capazes de descobrir.*

*A Razão ou o rácio de tudo o que já conhecemos, não é a mesma que há-de ser quando conhecermos mais.*

*Conclusão:*

*Se não fosse pelo carácter Poético ou Profético, o Filosófico e o Experimental seriam em breve o rácio de todas as coisas, e ver-se-iam paralisados, incapazes de fazer fosse o que fosse a não ser repetir a mesma volta fastidiosa uma e outra vez.<sup>51</sup>*

---

<sup>51</sup> Idem 50.

### 3° Camada Sedimentar

## Arqueologia do ator: personagens e heterônimos

*“Outra vez encontrei um trecho meu, escrito em francês, sobre o qual haviam passado já quinze anos. Nunca estive em França, nunca lidei de perto com franceses, nunca tive exercício, portanto, daquela língua, de que me houvesse desabitado. Leio hoje tanto em francês como sempre li. Sou mais velho, sou mais prático de pensamento: deverei ter progredido. E esse trecho do meu passado longínquo tem uma segurança no uso do francês que eu hoje não possuo; o estilo é fluido, como hoje o não poderei ter naquele idioma; há trechos inteiros, frases completas, formas e modos de expressão que acentuam um domínio daquela língua de quem me extraviei sem que me lembrasse que o tinha. Como se explica isto? A quem me substituí dentro de mim? Bem sei que é fácil formar uma teoria da fluidez das coisas e das almas, compreender que somos um decurso interior de vida, imaginar que o que somos é uma quantidade grande, que passamos por nós, que fomos muitos... Mas aqui há outra coisa que não o mero decurso da personalidade entre as próprias margens: há o outro absoluto, um ser alheio que foi meu. Que perdesse, com o acréscimo da idade, a imaginação, a emoção, um tipo de inteligência, um modo de sentimento – tudo isso, fazendo-me pena, me não faria pasmo. Mas a que assisto quando me leio como a um estranho? A que beira estou se me vejo no fundo?*

*Outras vezes encontro trechos que me não lembro de ter escrito – o que é pouco para pasmar - mas que nem me lembro de poder ter escrito – o que me apavora. Certas frases são de outra materialidade. É como se encontrasse um retrato antigo, sem dúvida meu, com uma estatura diferente, com umas feições incógnitas – mas indiscutivelmente meu, pavorosamente meu.”*

*Bernardo Soares*

A certa altura desta minha jornada, uma imagem simples me apareceu. Via a girar em um espaço negro, mas com uma luz radiante em si, um fio. À medida que esse fio se aproximava de meus olhos percebi que se tratava de um fio grosso. Quando pude percebê-lo bem próximo a mim, vi que era na verdade um fio composto de vários fios, poderia mesmo dizer que eram milhares fios entrelaçados que formavam um único fio. Se encararmos a individualidade do ator como um fio e a através de sua experiência vivida ligada à sua experiência artística, todos os diversos papéis que possa interpretar serem cada um, um novo fio que se entrelaça ao primeiro, e todas as experiências acumuladas pela humanidade em toda sua trajetória, todos os personagens criados em qualquer país, toda mitologia processada por qualquer cultura, se o ator permanecer aberto a todas essas manifestações, o seu fio ficará sem dúvida, cada vez mais entrelaçado de fios, tornando-se mais forte, mais grosso, mais bonito, um emaranhado consistente que será ao mesmo tempo singular e plural. O ator é por definição, em seu ofício, alguém que contém em sua singularidade a pluralidade. E seu ofício é a manifestação dessa potência.

Como em uma peça de estrutura clássica minha arqueologia poética se encerra no 3º Ato. Espero que o desenlace depois da apresentação e desenvolvimento dessa jornada poético-arqueológica possa vir a conter peripécias que cativem sua sensibilidade, caro leitor e colabore com suas inquietações.

Pois ao terminar minha escavação de mim mesmo me encontrei, mas também encontrei você, parceiro leitor, e isso, certamente nos surpreenderá. No mais fundo, no mais distante de minha imensidão te encontrarei e juntos criaremos

algo que nos transformará. Encontrar-nos-emos, pois perceberemos que o que há, é um limite invisível entre nossas dimensões.

Nesse 3º ato, realizarei a volta dessa jornada. Sem esquecer, é claro, que a volta também é uma jornada. Tentarei trazer comigo algo muito valioso que antevi durante anos de inquietação para compartilhar com você. Como um pescador, que se aventura na imensidão do mar e enfrenta suas ondas e marés, suas correntezas e profundidade para trazer o alimento aos seus e a sobrevivência, modestamente gostaria de trazer a você algo que possa também lhe alimentar.

Nessa camada sedimentar desenvolveremos a idéia que talvez tenha sido o verdadeiro motivo de nos lançar nas corredeiras do rio vivo: represento e interpreto personagens ou manifesto heterônimos?

O trabalho do ator se encerra na representação de personagens? É a interpretação de personagens o objetivo de seu ofício? Será que a representação e a interpretação não escondem amarras que podem fazer com que seu ofício se distancie cada vez mais de sua potência? E quando essa potência se manifesta ela surge como o que?

Chegamos agora mais detidamente ao trabalho do ator, ao seu ofício. Pois é realmente um ofício o seu fazer. O ator é um artesão da alma. Da própria alma. Ele mais do que qualquer outro artista vasculha-se, escava-se porque é de seu ofício a vida. Ele necessita encontrar em si a própria chama vital para incandescê-la com outros contornos os “personagens” que irá interpretar. Ele é sempre um manancial de vida. Ele é um dilatador da própria alma e das almas que o assistem. Sua obra está contida nele mesmo. É dele constituinte. Ao contrário do pintor, do escultor, do músico que tem o quadro, a escultura, a música como seus

objetos artísticos que podem ser experimentados a qualquer momento em museus, parques, rádios e mp3 mesmo depois de suas mortes, o ator é ele mesmo o seu objeto artístico. E esse objeto só pode ser experimentado uma vez pelas individualidades que naquele dia assistem aquela obra teatral. Sua obra desaparece quando acaba a sessão. Sua obra não existe concretamente após sua morte. Sua arte desvanece-se como a vida. Sua arte é indicial e assim permanecerá na alma do espectador.

O que digo aqui, estimado leitor é que a arte do ator é tão fugidia quanto a vida, quanto a sua própria vida. Porque é nela e através dela que o seu fazer artístico é expressado. Sua obra artística é constituída de células vivas, de sistema circulatório, de alvéolos e de dilatação da pupila. E um corpo vivo é um corpo que se transforma continuamente. Nada nele é extático, qualquer enrijecimento pode mesmo matar aquela vida, e um “personagem”, da maneira como se entende comumente, é algo já estabelecido, com suas características dadas, muitas vezes até com uma imagem pré-determinada em direção a qual o ator deve seguir. Assim entendido, o personagem está fora do ator, fora de si, fora de seu corpo. Assim entendido sua arte será morta.

Porque não há objeto exterior a ele para ser por ele manipulado. Ele não é um artesão que sabe usar com maestria um sisal, uma corda de palha, a argila ou qualquer outro material. Ele é o seu objeto. Ele é o seu sujeito. Nele não há distinção entre essas duas instâncias. Nele não há espaço para essas dicotomias. Aliás, é curioso notar que os mais diversos autores, das mais diversas épocas e culturas, acabam sempre utilizando esses materiais do artesanato para construir suas metáforas quando tentam capturar em palavras a arte do ator.

Só podemos falar a seu respeito no universo das metáforas. Temos que nos servir das “imagens”.

Porque em seu fazer psiche e techne estão emaranhados de tal forma que não percebemos seus contornos distintivos. Se quisermos entender seu trabalho analisando apenas as técnicas de representação, o entendimento não será completo. Se por outro lado mergulharmos nos desvãos da psique para compreendermos o seu fazer, também não o compreenderemos por completo.

Não há métodos, sistemas, fórmulas ou equações que consigam abarcar todas as variáveis de seu ofício. Teatrólogos, atores, diretores e até mesmo filósofos quando tentaram estabelecer métodos para capturar o ofício do ator, na verdade o que fizeram foi construir um caminho coerente de procedimentos de acordo com o seu momento histórico-estético. Procedimentos, caro leitor, apenas procedimentos. E os procedimentos dizem respeito apenas a uma parte do ofício do ator. Os procedimentos não são capazes de gerar a vida. Procedimentos podem virar sucata da noite para o dia quando alguma alma destemperada, um artista inconformado, grita seu grito irreconhecível e rompe com padrões e normas estabelecidas. (Não se esquecendo, é claro, que esse grito contém em si atributos da psiche e da techné). E assim cabe aos estudiosos passarem um bom tempo descobrindo novos procedimentos que dêem conta daquela nova expressão. Os procedimentos são sempre posteriores ao ato em si que é a pura experiência. Porque a vida não pode ser conformada aprioristicamente. Ela é um impulso nascido das latências. O trabalho do ator em primeira e última instância é a manifestação dessa latência em um corpo psicofísico que lateja, que vibra e que pulsa.

E isso é fundamental, querido leitor. O corpo que está ali no espaço cênico, na nossa frente gesticulando, é um corpo vivo. Mas “quem” está no comando daquelas ações? Aquele corpo vivo é o corpo do ator ou é o corpo do personagem? Trata-se de um corpo ficcional? (A ficção tem corpo? A ficção então é matéria?) Trata-se de um corpo real? Um personagem sua? Um personagem tem estômago, intestino, fígado, rins e coração? O ator usa aquelas palavras em seu dia a dia? Quem diz aquelas palavras? De quem elas são? E não me diga inquieto leitor que elas são do autor. As palavras do autor estão timbradas no papel, e só. Quando as ouvimos quem é que as diz? O autor? Certamente que não. O ator ou a “personagem”? Quem é o verdadeiro autor daquele som codificado que escuto? E aqueles gestos? São gestos de quem? Um personagem possui gestos? Quais são os gestos de Hamlet? Quais são os gestos de Édipo? Quais são os gestos de João Grilo ou de Clitemnestra? O autor do texto, aquele do papel timbrado é o autor da gestualidade do “personagem”? Sabemos que não. Então, o ator é o senhor daquela gestualidade? Será?

O que vemos em cena é tanto uma ficção quanto uma realidade. E quando digo *ver* quero dizer na verdade *entrevêr*. Percebemos ao mesmo tempo o ator e seu “personagem”. Mas o que entrevemos mesmo não é nem o ator nem a “personagem”. Entrevemos algo que é a manifestação de alguma coisa que aparece *entre* essa duas figuras. Se víssemos apenas o ator, seu trabalho seria uma autobiografia, ou seja, absolutamente desinteressante. Se víssemos a personagem, seria apenas uma literalização, ou seja, uma chatice, melhor seria ler a obra.

Mas o que é esse *entre* que vimos? Não é o Fausto do Goethe, porque este foi por ele expresso em palavras, não está ali na minha frente corporificado. Não é a “imagem” Fausto, pois ela seria então a expressão integral de um arquétipo, e talvez o corpo do ator se desintegrasse tamanha a força energética que por ele passaria. Tampouco é o ator fulano de tal que é conhecido por suas tais e tais características identitárias que nada tem a ver com Fausto, ou que até pode ser parecido com ele em alguns aspectos, mas que não é um professor nem muito menos um cientista.

O que entrevemos ali, caríssimo leitor, é um heterônimo.

“Palavras, palavras, palavras”. Conceitos, conceitos, conceitos. Ao ouvir em mim a fala de Hamlet, imediatamente já faço a minha auto-crítica. Que mania esdrúxula essa do ser humano em tentar conceituar a intensidade da vida através das palavras! Vivamos a vida e só!

Mas como essa conceituação brotou em mim em um de meus devaneios entrelaçado ao exercício de meu ofício teatral, vou dar a ela um voto de confiança.

Este conceito nasceu do encontro entre o meu suor e a minha sensibilidade. Ele nasceu do encontro entre as substâncias do mundo e as substâncias de minha alma. Ele justifica os meus passos, as minhas escolhas, o meu temperamento e a minha visão a respeito do trabalho de ator. Sinto que essas escolhas por mim feitas ao longo de minha trajetória, e que me encaminharam a lentamente me aproximar desse conceito, na verdade foram para mim escolhidas. Embora saiba que muitos outros autores e artistas de outra maneira sentiram a mesma coisa e expressaram essa convicção utilizando os seus meios, a sua linguagem expressiva, trago em mim a força desse conceito

que faz transcender a operação racional transportando-me para um território poético.

Sim, digo que o ator não representa nem interpreta personagens, mas manifesta heterônimos.

A essa altura desse meu devaneio arqueológico, você leitor, já se deparou com o deserto da razão, com o deserto-liquido da fluidez criativa, já se aprofundou nas crateras espiraladas de Mnemósis, já mergulhou nas águas do riovivoso e já entreviu as não-fronteiras entre você e o outro. Entre mim e você. Já imaginou uma nova idéia de unidade, uma idéia de integração. Já se percebeu múltiplo e singular. Talvez até já tenha se percebido como “outro”. E é exatamente nesse lugar, que em mim surgiu a idéia de heterônimo. Quando e onde eu me percebo “outro”, quando eu me entendo no e através do outro. E esse que lhe fala, não se esqueça leitor dessa arqueologia poética, é um *ator* deitado em sua cama a ouvir Mahler.

*El sentimiento no es una creación del sujeto individual, una elaboración cordial del yo con materiales del mundo externo. Hay siempre en él una colaboración del tú, es decir, de otros sujetos. No se puede llegar a esta simple fórmula: «mi corazón, enfrente del paisaje, produce el sentimiento. Una vez producido, por medio del lenguaje lo comunico a mi prójimo». Mi corazón, enfrente del paisaje, apenas sería capaz de sentir el terror cósmico, porque aun este sentimiento elemental necesita, para producirse, la congoja de otros corazones enteleridos en medio de la naturaleza no comprendida. Mi sentimiento ante el mundo exterior, que aquí llamo paisaje, no surge sin una atmósfera cordial. Mi sentimiento no es, en suma, exclusivamente mío, sino más bien nuestro. [...] Un segundo problema. Para expresar mi sentir tengo el lenguaje. Pero el lenguaje es ya mucho*

*menos mío que mi sentimiento. Por de pronto, he tenido que adquirirlo, aprenderlo de los demás. Antes de ser nuestro, porque mío exclusivamente no lo será nunca, era de ellos, de ese mundo que no es ni objetivo ni subjetivo, de ese tercer mundo en que todavía no ha reparado suficientemente la psicología, del mundo de los otros yos.*<sup>52</sup>

O ator ao realizar profundamente o seu ofício assume integralmente outro “nome”, outro “eu”, sem em nenhum momento deixar de ser o seu “eu”. E quando digo *integralmente* é porque não há outra maneira de acontecer. O ofício do ator só se realiza quando ocorre uma integração integral entre as diferenças, uma integração integral entre ele e o “material” poético.

Com o passar dos anos (desde aquele momento fugidio em que pela primeira vez intuí a possibilidade de ser constituído de camadas sedimentadas quando observei aquela aluna-atriz a interpretar Mary de O’Neil, e também em meu trabalho como ator e em seguida quando assumi mais claramente o papel de diretor de teatro sem nunca ter deixado de dar aulas), depois de muita observação sobre as centenas de atores ou alunos-atores que pude presenciar em processos criativos e depois de inquieto questionamento constante a respeito do meu ofício de ator, um pensamento começou a me enfeitiçar.

Eu, de alguma forma, percebia que quanto mais o ator se aproximava do personagem mais ele se revelava profundamente. E não apenas de um personagem específico, mas de qualquer personagem que não necessariamente tivesse características similares com o outro e com o próximo. Esse revelar-se a si tampouco era a manutenção dos registros de identidade que comumente

---

<sup>52</sup> MACHADO, Antonio. *Los Complementarios*. 146R-146V

estávamos acostumados a ver naquele ator. Ele não expunha o que já estava exposto. A sua persona já havia sido identificada, não era ela que ali poderia se entrever. O ator, de certo modo subliminar, revelava a sua sensibilidade e a sua intensidade anímica.

Quanto mais o personagem ganhava contornos melhores definidos no corpo do ator mais podíamos notar de que “material” este era realmente feito. Do encontro entre o ator e o material poético, uma terceira entidade parecia surgir naquele corpo psicofísico. Mas o que poderia ser essa manifestação? Essa entidade parecia algumas vezes uma sobreposição, uma justaposição de energias. Não se tratava de um transe, pois a consciência do ator estava mais afiada do que nunca. Seus sentidos absolutamente atentos a qualquer estímulo.

Com o passar do tempo muito me interroguei a esse respeito e não encontrava uma resposta lógica e coerente. Comecei então a escavar-me em busca de vestígios que pudessem solucionar o meu problema sem nunca deixar de observar atentamente o que acontecia com os outros atores que comigo trabalhavam. Comecei minha busca arqueológica. Um pouco sem jeito, um pouco sem método. Sem critérios de definição, sem saber ao certo o que estava buscando.

Até que aquele pensamento cheio de feitiço que vivia me rodeando sem se apresentar objetivamente um dia se revelou claramente: esse pensamento me revelou que todos os personagens do mundo estão em mim.

O ator traz em si todos os personagens já imaginados e todos aqueles que ainda estão por ser imaginados. Eles estão em minha vasta intimidade. Porque tanto eu quanto eles nadamos e balançamos nas águas do riovivoso. Do encontro

entre nossas substâncias surge algo que não é mais “eu” nem “eles”. Surge um heterônimo. Porque “eu” paradoxalmente estou ali integralmente na mesma medida que quem está ali é “ele”, o “personagem”. Surge uma construção poética rigorosamente estabelecida, com uma coerência interna absoluta, com traços distintivos específicos. Tanto o espaço exterior dessa manifestação heteronímica quanto seu espaço interior são construídos plenamente, levando-se em conta toda e qualquer aresta, todo e qualquer detalhe.

O ator se entrega e se integra integralmente ao universo shakespeariano, às palavras de Sófocles, às circunstâncias de Tchecov, ao pensamento de Brecht porque ali nas corredeiras do rio vivo, as sensibilidades, tanto desses autores geniais quanto as do ator, movem-se e se interagem independentes de quem sejam. Ali não há autoria. Shakespeare, Sófocles e qualquer outro autor ou artista conformou em sua obra durante a sua trajetória de vida aqueles aspectos que sua percepção e sensibilidade escolheram. E isso também acontece com o ator. Pois ao fundo e ao cabo trata-se de matéria humana o que estamos tocando, e o que é da humanidade é pertencente a todo indivíduo da humanidade, seja ele um Shakespeare ou um cidadão comum que trabalha como sapateiro. Um Goethe ou um ator que transpira nos tabladou.

Os materiais poéticos desses autores, ou qualquer outro material poético, na verdade são o “outro” que meu eu dilatado, meu euzão trava contato profundo. O ator que se lança assim em seu fazer, exercita a alteridade. Porque aquelas palavras, com aquela sonoridade, com aquele significado, em tais circunstâncias, arranjadas de tal forma, com sua métrica, sua rima, enfim em toda a sua ordenação poética, antes de assim serem em um texto de teatro concebido por tal

autor, eram uma possibilidade poética que existia na fluidez criativa. Mas o ator, querido leitor, encontra nele mesmo a fluidez criativa que é fonte ininterrupta de toda a humanidade. Ele percebe que aquela possibilidade poética também pode nele se manifestar só que nesse momento, momento em que ele precisa realizar o seu ofício de ator, ela é o “outro” em si com quem ele vai interagir dentro de si, mas além de seu ego, além de seu eu apequenado.

*O outro não existe: esta é a fé racional, a crença incurável da razão humana. Identidade = realidade, como se afinal de contas tudo tivesse de ser absoluta e necessariamente, um e o mesmo. Mas o outro não se deixa eliminar; subsiste, persiste; é o osso duro de roer onde a razão perde os dentes. Abel Martín, com fé poética, não menos humana que a fé racional, acreditava no outro, na essencial heterogeneidade do ser, como se disséssemos na incurável outridade que o um padece. Antonio Machado*

O poeta espanhol Antonio Machado, através de seu Cancioneiro apócrifo Abel Martín<sup>53</sup>, já nos dizia em meados dos anos 20 do século XX, que *a razão perde os dentes* quando se depara com o “outro”. Porque o ego, o euzinho não consegue admitir que ele não é o verdadeiro senhor dos processos interiores do indivíduo. Ele é um tirano voltado exclusivamente às certezas. O que é imprevisto,

---

<sup>53</sup> “*Mi ojos en el espejo son ojos que miran los ojos con que los veo*”. En una nota, hace constar Abel Martín que fueron estos tres versos los primeros que compuso, y que los publica, no obstante su aparente trivialidad o su marcada perogrullez, porque de ellos sacó, más tarde, por reflexión y análisis, toda su metafísica. Antonio Machado. De un cancionero apócrifo. Abel Martín» (1926)

não planejado, o que não se adéqua às suas formulações pré-concebidas e estáveis, é logo por ele tratado com descrédito e descrença. Agora quando ele se depara com outra “entidade” que pode vir a ocupar o mesmo espaço que ele ocupa, quando ele percebe que sua magnanimidade pode perder o brilho em instantes, quando o indivíduo acessa território poético e vê-se impregnado por imagens e sensações incontroláveis, ele manifesta uma ira impotente que o leva fatalmente a perder seus braços.

Ele não entende que o “outro”, essa potência poética, é um companheiro inestimável que só faz alargar os horizontes do indivíduo ao mesmo tempo em que ele se aprofunda nas crateras memoriais. Ele não consegue se desfazer de suas pequenas conquistas. Ele cerca sua propriedade com arame farpado e rede de alta-tensão, ele é o síndico do condomínio, ele instala câmeras de segurança em todos os cantos, ele odeia ser observado e muito menos inquirido, odeia visitas não esperadas, ainda mais se elas surgem vindas de dentro de seu “apartamento”.

É que ele não sabe que o cubo<sup>54</sup> em que vive, essa forma geométrica estável que o faz descansar, navega sobre um oceano que está sempre prestes a

---

<sup>54</sup> É claro que, como artistas, percebemos e denunciemos a arbitrariedade do cubo, seu teor determinista, sua retidão, nosso aprisionamento eterno a ele, o poder que ele possui ou quando é possuído por mãos ou mentes fascistas, sua capacidade de controlar, ordenar, reinventar-se mantendo-se o mesmo a cada novo rompimento e etc..

Mas, somos seres humanos, essa espécie que em um salto quântico colossal adquiriu consciência e racionalidade, construiu/percebeu linhas e ângulos retos, edificou o Cubo, nomeou-o como sendo a forma que melhor representa a espécie, dada à sua constância, à beleza de suas formas, à sua capacidade de se preencher com qualquer imagem imaginada por processos mentais conscientes e/ou advindos do inconsciente. Adquiriu criatividade, antes de qualquer juízo de valor ou de discutir e avaliar o que o Homem faz com ela.

Por isso e também por sermos artistas, não devemos negar o cubo, pois isso seria tolice. Negar algo que nos caracteriza como espécie é negar-se por completo. É claro que os artistas se exercitam diariamente na tentativa de transcender o cubo, acessando inconsciências, imaginações construídas em um passado remoto e acumuladas em todos os tempos, seu inconsciente coletivo,

infiltrar suas paredes. Basta que um vento um pouco mais forte chacoalhe suas ondas para que o cubo-apartamento revele suas frestas e brechas e as águas potentes serenamente deslizem e invadam sua morada.

É esse eu apequenado que luta contra a idéia de heterônimo como resultante do trabalho do ator. Porque ele quer preservar-se a qualquer custo. Ele é o eu da vaidade. Ele quer ficar sob as luzes do palco, a cena pertence a ele. Ele quer desempenhar bem o seu papel. Ele ainda acredita que fazer bem um papel é o que dá dignidade ao seu trabalho. Ele não entende que fazer um papel é no máximo fazer um papelão em relação ao que ele *poderia* fazer. Ele não admite a idéia que o trabalho de ator é servir a alguma coisa que é maior que ele mesmo. Ele acredita em seus sentimentos, e que esses sentimentos são especiais. Ele não se deixa convencer de que o ator quando realiza seu ofício agrega e se deixa agregar a outros tantos eus porque acredita que com isso ele deixaria de o ser. Mas o outro o atormenta, não larga de seu pé. O outro estará sempre rondando, encurralando o euzinho em becos sem saída, se mostrando inesperadamente em

---

adentrar diariamente em seu mundo subjetivo, acessar materiais não-lógicos, sensorializar-se, tocando os fluxos cósmicos, tanto externo-tempo-espaciais quanto interno-tempo-espaciais. Não devemos negá-lo inclusive e acima de tudo, porque fazemos arte e arte é o encontro inequívoco entre forma e conteúdo. E essa forma e esse conteúdo só se configuram quando cubo e plasma, quando geometrias e mares, sólidos e líquidos, consciente e inconsciente, criam uma ponte tão bem construída entre eles que não mais percebemos o que é uma coisa e outra. Se não, corremos o risco de cairmos somente na tentação terapêutica da arte, em ações puramente masturbatórias que não encontram nenhum ponto de contato com o outro que frui a nossa criação artística. É o nosso lado cúbico que organiza esses procedimentos. Ele é de vital importância em nosso ofício, assim como é de vital importância todo e qualquer material acessado na transcendência do próprio cubo e que preencherá de conteúdos genuínos e renovadores a experiência artística.

Acredito que no momento de criação plena não sabemos ao certo o que seja processo mental convergente ou processo mental divergente, se estamos cheios ou vazios, se é a consciência que nos guia ou se é material inconsciente que processamos. Se é o cubo que contém o mar ou se é o mar que naufraga o cubo. O ato de criação é pleno, sem contornos, sem limites, momento em que nem as dualidades existem.

qualquer virada de esquina, aparecendo fantasmaticamente em seus sonhos e naquele momento furtivo em que se olhará no espelho.

Isto, aos poucos, foi o que me levou a elaborar este caminho de que ao “construir” o alguém que leva à cena, seja de onde for, de qualquer traço cultural, de qualquer período histórico, o ator manifesta um heterônimo dele mesmo: “o outro sou eu”.

Porque o heterônimo é um outro que nasce do encontro entre as substâncias essenciais do ator e as substâncias poéticas encontradas no riovivoso. Em um primeiro momento pensei que o heterônimo fosse uma metáfora do indivíduo. Já imaginou leitor poeta, uma metáfora de si? Como ela seria? Quais os contornos que você daria a sua metáfora? Mas, aos poucos percebi que o heterônimo mais do que uma metáfora é uma possibilidade de si, mas uma *possibilidade de si com o outro*.

O heterônimo surge no espaço interior, ele é criação da intimidade. Somente uma profunda observação nesse território é capaz de detectar traços tão distintivos a ponto de extrair dali algo que parece ser uma vida separada, um outro indivíduo com suas próprias vontades, seus próprios desejos e necessidades.

Você pode dizer que um “personagem” é um alguém que também traz em si todas essas características e eu certamente em hipótese alguma discordaria dessa afirmação. Mas o que aqui peremptoriamente afirmo é que o ator não busca fora de si esse personagem, ele não o encontra apenas nas palavras do texto, ele não o busca naquele espaço ilusório onde são despejados os lugares comuns feitos pela humanidade, lugar dos estereótipos e das representações. Ele o encontra em si.

Como uma lembrança que é recuperada no castelo de Mnemósis e somente por ser recuperada pela consciência ela surge transformada, como bem dissemos no capítulo anterior, o ator quando mergulha em regiões abissais recupera o “personagem” que vai representar e já o transforma, empresta a ele qualidades suas, profundas qualidades que certamente dilatarão a existência daquela personagem.

O que acontece nesse encontro é uma troca sensível. Quem trava o diálogo entre essas instâncias da interioridade é a sensibilidade. O ator oferece ao “personagem” o que somente ele através da sua sensibilidade pode oferecer. O “personagem”, por sua vez revela-se ao ator naquilo em que sua sensibilidade é acionada. Esta é a singularidade dessa dinâmica intra-subjetiva. Esse será o gesto singular que o ator oferecerá ao seu público. Caso contrário, a arte do ator será somente uma representação.

No início dos anos 80 do século XX, quando comecei a me envolver com a arte teatral, havia uma problemática envolvendo dois conceitos em relação ao trabalho do ator. O primeiro conceito era o *representar*, o segundo era o *interpretar*.

Para esse ator deitado em sua cama a ouvir Mahler tanto um conceito quanto outro, operam somente na região apequenada da consciência individual e servem, na maioria das vezes sem o saber, à instituições de poder e controle.

O artista corre grande perigo quando ele alia seu fazer a qualquer princípio norteador que não seja a sua relação profunda com a sua própria obra. Quando ele envereda por esse caminho pernicioso ele passa a representar algo, ou melhor, ele se torna um representante de algo. Ele representa uma representação

que já foi elaborada por alguém ou por um tipo de pensamento (esse também já uma representação) arraigado em valores não necessariamente artísticos. Aliás, nesse processo representacional o que é constituinte da arte é a última coisa a ser valorizada. Antes, o entorno, os objetivos da ambição operados pela vaidade, os arroubos do artista permitidos por serem obsoletos frente à macro-estrutura da qual ele faz parte, a inépcia da crítica que é treinada para “ver” somente o que já foi de certo modo por ela mesma institucionalizado, é que ditam e impõem as verdades artísticas e a tendência do último verão. Nesse mundo representacional tudo se torna tendência, porque é a forma de nunca se comprometer com nada. É um mundo em que não se aceita a contradição. Ninguém pode se contradizer. Tudo leva às verdades absolutas que são as verdades da representação.

Não há comprometimento, não há busca profunda. O artista se contenta em representar o *papel* do artista. E o pior é que ele encontra satisfação nisso. Diria mesmo satisfação orgânica, suas células vibram com essa sensação e sem perceber ele se vicia nesse processo fraudulento. Seu organismo quer cada vez mais essa “química” sintetizada no laboratório da representação. Ele se vicia e passa ser um pregador em praça pública daquele “pensamento” que promete salvação, redenção ou “real” transformação, e com isso, sem entender, sem perceber que se tornou um pregador do “profeta”, faz a manutenção do horror.

O artista que representa a representação acredita mesmo que a sua obra é original, ele se satisfaz porque é reconhecido como “diferente” pelos cidadãos comuns, ele ama ser diferente. Ao ser “artista” na verdade o que ele busca é ser diferente. Ele não está tocando o deserto-líquido, ele não está lutando com os dragões e as serpentes, ele não corre o risco de sofrer um processo de

dissociação, ele não teme a loucura, muito pelo contrário, ele está longe dela por operar somente na região que o euzinho comanda, e loucura aqui tem o nome de *piti*. Esse é o artista que dá *piti* e só, não serve para mais nada.

A representação é tão sutil em sua teia persuasiva que cria uma representação do que é ser original, cria uma representação do “novo”, cria uma estrutura de contornos tão finos que ao sujeito desavisado pode parecer que se trata de real fluência. A representação é capaz de representar a fluidez criativa para o artista. Ela o ilude com sensações falsas, porque ela arditosamente fez com que os cinco sentidos do artista se tornassem obsoletos. Ele assim não apreende a realidade através de sua percepção, ele não enxerga, não ouve, não sente os cheiros, os gostos, ele não é capaz de tocar o outro, ele é iludido pelas representações dadas a ele. A representação representa os sentidos da percepção. E assim o artista representa a representação.

Por operar nas mentes e até por ser própria da mente em seu processo ininterrupto de significações, a representação, contraditoriamente é a instituição acéfala mais poderosa que existe no planeta. Ela se auto-gera, se auto-regula, ela não permite que a alma do indivíduo encontre espaço de manifestação. Os processos anímicos são boicotados, as iluminações são tratadas como mistificações baratas, os arquétipos são enjaulados em penitenciárias de segurança máxima e a arte do artista sucumbe às ideologias. Assim, tudo nasce da representação, se desenvolve pela representação e volta a ela fortalecendo-a e tornando-a cada vez mais sutil.

O artista ao ser persuadido por ela se distancia cada vez mais de suas potências. Ele se torna um sujeito incapaz de fazer o exercício da alteridade. Ele

deixa de experimentar. A experiência já é uma construção previamente elaborada que o leva a determinados fins. A experiência se torna assim um receituário. O indivíduo é assim equacionado, ele se distancia de seus mistérios e se torna insignificante.

*“Pois veja só que coisa mais insignificante você me considera! Em mim você quer tocar; pretende conhecer demais os meus registros; pensa poder dedilhar o coração do meu mistério. Se acha capaz de me fazer soar, da nota mais baixa ao topo da escala. Há muita música, uma voz excelente, nesse pequeno instrumento, e você é incapaz de fazê-lo falar. Pelo sangue de Cristo!, acha que eu sou mais fácil de tocar do que uma flauta? Pode me chamar do instrumento que quiser – pode me dedilhar quanto quiser, que não vai me arrancar o menor som...”<sup>55</sup>*

Hamlet, esse indivíduo que mergulha profundamente em suas incompreensões, que duvida mesmo da própria existência (será que sua famosa dúvida não poderia ser colocar em dúvida os processos da representação?) compreende, mesmo no torvelinho de suas paixões, que qualquer indivíduo contém mistérios e é neles e através deles que ele faz sua trajetória. Talvez ao indivíduo que ouse escapar dos processos representacionais a tragédia seja o ponto de chegada, como em Hamlet, mas quanta intensidade viveríamos aí, caro leitor, por nada a trocaria.

---

<sup>55</sup> SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1991.p.111.

Rosencrantz e Guildenstern são nessa cena e talvez em toda a peça os sujeitos capturados pela representação. Eles são, mais do que paus mandados do rei, representantes da representação. Porque eles se colocam como joguetes, mesmo trazendo dentro de si mistérios tão misteriosos quanto os mistérios de Hamlet. Só que eles não dão vazão a eles. Eles não conseguem tocar nem a própria música, muito menos a de Hamlet. Tom Stoppard em seu brilhante filme *“Rosencrantz e Guildenstern estão mortos”* nos mostra que tanto um quanto outro poderiam ser a soma complementar entre as duas forças que fazem com que o ser humano assim o seja. Ou seja, as personificações da Razão e da Sensibilidade. Eles poderiam ser o verdadeiro espelho de Hamlet. Neles talvez o príncipe da Dinamarca pudesse encontrar-se. Mas eles não souberam lidar com as amarras representacionais. Eles sem querer se tornam pregadores do profeta, eles agem a partir do sistema de representações e ali eles desempenham o seu papel. Eles representam o seu papel da mesma forma que o artista representa o seu papel no universo das representações e por isso morrem sem descrever suas paixões.

Mesmo quando representar é entendido como a *re-apresentação* de algo latente, quando o artista representa um símbolo ou uma manifestação da intimidade ele pode estar mais uma vez representando o representado. O artista não tem que re-apresentar os símbolos, antes tem que experimentá-los. Os símbolos também fazem parte de um arcabouço de ferramentas que a *instituição representação* utiliza para iludir a ação humana. Os símbolos, assim compreendidos, só o são porque em alguma instância, em algum lugar, através de alguém foi interpretado para ser utilizado em um devido fim. Os símbolos também

podem ser apenas utilitários. E arte não tem que se aliar às utilidades. A expressão artística não deve ser útil a nada. A arte utilitária é uma aberração com aspectos normativos. Ela é escrava da representação.

Por isso que nos últimos tempos comecei a colocar em xeque o sistema de signos. Comecei a duvidar da arte conceitual, comecei a não mais acreditar que os signos bem articulados eram suficientes para fazer do meu trabalho artístico algo genuíno. Os signos têm que ser entendidos e trabalhados pelo artista somente naquilo que eles são. Os signos são apenas instrumentos para a construção poética e para que se estabeleça a comunicação. Eles são coisa codificada, reconhecível, eles transitam no universo da representação. Eles são um meio pelo qual algo mais inquietante teima em se manifestar. Uma expressão artística que se apóia unicamente no sistema de signos se afasta irremediavelmente do material humano. Ele esconde as paixões através de um processo mental inteligente, mas desprovido de corpo. Sua arte não transpira porque seus poros estão fechados, não há válvula de escape porque tudo tem que ser bem amarrado, bem articulado para que se tenha a sensação de perfeição. Sua arte se torna perfeita, porém asséptica. Dioniso não trabalha ali. Ela serve somente à Razão. Ela enche de orgulho seu criador porque ele se mostra através dela, inteligente, ele surpreende seus convivas que o aplaudem e juntos mantêm as coisas como estão. Nessa obra não encontramos nada de esgarço, nada de feio, nada de belo, nada de irreconhecível, nada de paixão, nada de alma. Nada pode “vir a ser” porque tudo já está dado, acabado, embrulhado para presente e ao espectador sobra apenas um reconhecimento de baixa intensidade que absolutamente não o revigora.

Comecei a pensar que o artista não deve se satisfazer em representar, através dos signos, os símbolos que julga ser importantes. O máximo que ele faz com isso é interpretar os símbolos. E quando se interpreta algo, pode-se mesmo dizer que esse algo está morto, porque ele foi devidamente codificado, nomeado, ele se tornou algo inequívoco, ele perdeu a sua latência, ele não será mais sentido, ele será compreendido. E a compreensão é a maior arma da representação. O artista que trabalha na chave da compreensão cifra sua arte. Ele não vivencia o inesperado, ele não se contenta em observar a “imagem” e deixar que ela encontre sua manifestação. Ele precisa rapidamente interpretá-la e colocá-la nas prateleiras do mercado, nas lojas dos shoppings centers, nos comerciais de TV para não dizer nos palcos e ruas, museus e cinemas.

O artista que age dessa forma em sua expressão tenderá a fazer de sua arte uma classificação. Seu gesto criativo rapidamente se enquadrará para caber nos arquivos das coisas interpretadas. Ele transformará sua potencia em uma expressão esquemática, codificada, ele somente se preocupará com os procedimentos que visam um melhor resultado, ele tentará canalizar o riovivoso. E este poderá aos poucos se transformar em um esgoto a céu aberto, onde são depositadas as sínteses sígnicas que perdem a sua validade caindo em desuso, virando lixo não reciclável.

Por esse caminho é que faço também a crítica do conceito *interpretar*. O ator que interpreta pode também servir à representação.

Ali, em meados dos anos 80, quando era um estudante de teatro, ouvia de meus professores que o importante era que nos tornássemos intérpretes. O ator deveria interpretar o texto dramático e não representá-lo. Somente assim é que

nos tornaríamos verdadeiros criadores e nosso gesto artístico estaria realmente dialogando com o nosso tempo.

O que interessava era a interpretação que cada ator fazia da obra. Durante muitos anos acreditei que a palavra intérprete era a mais significativa para o meu trabalho de ator e posso mesmo dizer que propaguei esse conceito em minhas aulas de Interpretação Teatral e Improvisação. Entendia que a criação do ator se encontrava exatamente nesse lugar em que ele através de sua visão contribuiria a obra. Assim, eu seria o intérprete de Hamlet, Jocasta, João Grilo ou Alaíde.

Hoje meio sem graça rio de minha inocência. Eu o intérprete de Hamlet? Hamlet não tem que ser interpretado por ninguém, porque Hamlet não existe. O ator não é um tradutor bilíngüe que interpretará o Sr. Hamlet, o Príncipe da Dinamarca, em um Congresso da ONU. Hamlet, o personagem, é tinta timbrada em papel branco e só. Hamlet não tem que ser traduzido dessa forma, caro leitor.

A interpretação opera apenas nos processos de entendimento e compreensão. Ela acontece apenas nos circuitos racionais e lógicos de nosso corpo. Interpretamos os textos. Interpretamos suas palavras. Interpretamos os signos da linguagem e as circunstâncias históricas. Interpretamos a métrica, a rima, a cadência e todos os elementos constitutivos da linguagem.

Interpretar é matéria dos historiadores, dos geógrafos, dos paleontólogos, dos arqueólogos, dos psicólogos e dos artistas que vinculam o seu fazer a um pensamento que insiste em separar sujeito e objeto, ou seja, o pensamento empírico e o pensamento intelectualizado. Esses pensamentos, por caminhos distintos abolem o verbo que fundamenta a experiência em troca de substantivos que a determinam. Assim pensa-se a experiência e não a experiencia-se. É claro

que o ator, por ser uma “esponja” que adquire o que lhe convém de todas essas disciplinas, não só precisa como deve interpretar o texto. Veja bem, caro leitor, o texto e não a “personagem”. Compreendê-lo profundamente. Tentar cercá-lo por todos os lados. Não se contentar com suas primeiras impressões. A razão deve operar em força máxima. Adentrar em um universo poético exige estudo, disciplina, concentração e ... interpretação.

Mas não é nesse estágio que se conclui o trabalho. Quando interpretamos, de alguma forma nos aproximamos do material poético. Mas essa aproximação é meramente mental, ela não é orgânica, ainda não operou através da contigüidade. Ou eu “sou” Hamlet naquele momento ou realizo apenas mais uma representação desse personagem. E assim acabo matando sua potência tanto em mim quanto no espectador.

O intérprete e isso eu bem sei, pois durante muitos anos assim me comortei perante a arte cênica, estabelece um ponto de vista sobre aquela obra e sobre aquele personagem e passa a agir segundo ele. Apenas um ponto de vista, caro leitor. E no mais das vezes esse ponto de vista é a manifestação de “representações” impregnadas no indivíduo. O seu ponto de vista, que ele julga ser genuíno, é na verdade uma representação. E quando ele interpreta Hamlet “ao seu modo”, ele está reproduzindo mais uma forma representacional que já está contida no arcabouço das representações que ele traz dentro de si, sem nunca tê-las questionado.

Estamos mergulhados na representação e não sabemos mais o que é de nossa sensibilidade, pois a representação inventa para nós até a nossa própria sensibilidade. Ela inventa a nossa interpretação das coisas, dos fatos e dos

personagens. Somos seres culturais, não há dúvida. Vivemos em um mundo representacional para melhor convivermos. São nossas as leis criadas da representação. Assinamos em baixo e em nosso dia a dia pagamos o preço e usufruímos as benesses por isso.

Mas o fazer artístico nada tem a ver com as coisas da vida ordinária e nem por isso ela é especial. Só que é de sua característica intrínseca não dar trela a esses tipos de enquadramentos e normas. Se eu vou a um teatro, vou para assistir a mais um Hamlet. E isso me parece fascinante, mais um Hamlet! Porque podem existir milhares de Hamlet, caro leitor! Se eu vou ao teatro e assisto a interpretação de fulano de tal para Hamlet certamente me aborrecerei. Porque ali estarei presenciando a manifestação do ego do ator, somente isso. O euzinho daquele indivíduo que se diz ator dirá a todos em alto e bom som como a sua idéia é genial. Ele se orgulhará da “sacada” que teve em relação aquela obra ou aquele personagem. Porque a interpretação acontece nesse nível da consciência. O euzinho se esmera em oferecer ao ator uma interpretação inusitada do material poético. O euzinho é o ser das idéias.

Ora, o trabalho do ator não se completa nas boas idéias. O trabalho do ator não se completa nos conceitos estipulados pela encenação. O trabalho do ator não se completa nos signos que ele articula internamente na cena. O trabalho de ator não se completa nele mesmo. O trabalho de ator não se completa em sua interpretação do personagem, muito menos na representação dele. O trabalho de ator organiza e realiza todas essas coisas, mas ele não se completa.

Porque é preciso que o ator deixe algumas lacunas em sua composição. Ela não pode se completar. Não sobraria espaço para o *respiro*. Não sobraria

espaço para a imaginação do espectador. Não sobraria espaço para se estabelecer o diálogo entre os atores na cena. Não sobraria espaço para a vida. Nunca sabemos o que esperar da vida, não é mesmo? Ela por assim dizer preenche os espaços vazios. Ela é fluídica como o movimento da água. Se um ator completa seu trabalho em todos seus contornos e facetas ele congela seu gesto, ele cristaliza sua ação, ele mata sua arte.

Para não haver nenhum tipo de mal entendido quero deixar bem claro que não nego os procedimentos técnicos e operacionais do trabalho do ator. Em hipótese alguma nego o treinamento psicofísico para que aquele corpo manifeste plenamente o que deseja. Não nego o estudo profundo da história da arte e da história social. Não nego os estudos semióticos que oferecem ao ator uma compreensão mais fina da linguagem teatral. Tudo isso me parece necessário e evidente que aconteça. O que aqui aponto é que essas instâncias, por serem de suma importância, podem parecer que são capazes de traduzir totalmente a arte do ator. O ator que as utiliza plenamente não finaliza o seu trabalho. Porque há outras variáveis que fazem parte do processo e essas variáveis são movediças, operam em terreno abstrato, de difícil acesso e percepção. Mas são fundamentais para que o gesto artístico contagie o espectador em toda a sua potência.

Talvez a mais importante dessas variáveis seja o Tempo. O ator deve sempre se entender com o Tempo. Isso quer dizer que ele deve trazer o Tempo dentro de si. Ele deve se colocar à sua disposição. Pois sua arte é uma arte artesanal, ela precisa de tempo para amadurecer. O Tempo faz com que dentro dele surjam camadas sedimentares onde são depositadas todas as experiências

reais e poéticas, experiências pessoais e arquetípicas. E essas camadas pulsam por dentro do gesto criativo que porventura ele possa vir a realizar.

O ator deve se colocar em sintonia com os ciclos naturais, com as mudanças de lua e das marés, perceber as estações do ano, olhar o cosmo e perceber a rotação da terra e sua translação ao sol. *“Se oriente rapaz pela constelação do cruzeiro do sul”*. Ter com o Tempo para com o Tempo ser.

Colocando-se dessa forma ele sempre será surpreendido. Ele se dará menos importância ou talvez descubra a sua real importância. Seus olhos serão sempre olhos ingênuos, olhos abertos ao outro, seu corpo estará sempre disponível à experiência. Ele não julgará porque nele não haverá necessidade de interpretar. Porque talvez descubra que o seu ponto de vista não é assim tão importante, que sua interpretação não é assim tão significativa. Talvez ele descubra que compartilhar seus atributos com o material poético e deixar-se ser por ele impregnado na mesma medida que o impregna, é o que de fato constitui o seu ofício. Um processo de duplo contágio. Eis a operação heteronímica.

É por isso que me reconheço na proposta de contágio e contaminação que Artaud em seus devaneios nos revelou sem nunca ter elaborado um sistema ou um método para o ator demonstrando a maneira para que isso pudesse acontecer. Artaud não trabalhava sistemicamente. Em seus escritos, embora haja um rigor formal absoluto, não há uma preocupação em “como queríamos demonstrar”. O que há ali é pura latência organizada sob a linguagem escrita. Quando o lemos não detectamos sua linguagem, mas sentimos o seu sentido. Sua força é tal que não percebemos a mediação feita pela linguagem. Não é através dela que ele nos acessa. Seu sentido nos impregna de tal forma que nos sentimos entusiasmados

para começar o trabalho imediatamente. Ele nos tira da cadeira, ele nos injeta ânimo, ele nos anima. A nossa alma é que compreende aqueles sentidos e sua compreensão é de uma ordem infinitamente mais profunda e ampla que a compreensão racional.

Se Artaud não sistematizou procedimentos para o ator, eu como professor e diretor de teatro me senti estimulado a não só entender o contágio, mas criar caminhos para que isso acontecesse. O Campo de Visão é o sistema improvisacional que ao longo dos anos vem me oferecendo os maiores subsídios para esse objetivo. Eu e os atores da Cia. Elevador de Teatro Panorâmico trabalhamos sobre ele incansavelmente e cada vez mais me convenço que o que ele propõe em seu princípio e desdobramentos são essenciais para que o ator faça de seu corpo um corpo-perceptivo, sinta que o espaço cênico é um espaço de afecção, que acesse suas substâncias intrínsecas e as coloque à disposição das substâncias latentes dos “personagens”.

O Campo de Visão, na verdade é um primeiro passo para que o coletivo atuante no jogo improvisacional, adquira e trabalhe sobre um Campo de Percepção. A afecção só ocorrerá se o ator fizer do seu corpo um corpo-perceptivo. O eu poético do ator, aquele eu que atua em um espaço-tempo não comezinho, no exercício Campo de Visão tem o “outro” (e esse outro pode ser qualquer elemento que não o constitua em uma primeira instância, como o outro ator, uma música, um objeto, um figurino, um texto, um personagem) como parceiro profundo em um processo de interdependência atávica. Exercita-se assim uma troca de estímulos profunda e dinâmica em um processo de interpenetração para a construção poética em que não percebemos mais a real origem daquele

“gesto”, não distinguimos ao certo a “mente” que o articulou, porque não é isso o que importa. O ator no Campo de Visão faz o exercício da alteridade, ele leva em consideração o “outro” que acaba mesmo por defini-lo, suas escolhas passam a acontecer em uma dimensão ao mesmo tempo mais profunda e ampla da consciência, ele se liberta de seu eu apequenado que o conduz à unilateralidade, ele não interpreta, ele passa a compreender e agir *não* através de seu *ponto de vista*, mas de acordo com seu *Campo de Visão*.

Dessa forma é possível que o acontecimento cênico, criado a partir desse treinamento poético, ative no espectador uma percepção ao mesmo tempo mais fina e abrangente fazendo com que ele também se insira no território da criação. Porque ele também faz parte do jogo, nele existe a possibilidade de troca, ele também é ao mesmo tempo um eu e um outro, ele também pode exercitar a alteridade, seu corpo se interpenetra com o corpo do ator na cena pois ele é constituinte da *paisagem*. Com isso ele pode fruir a experiência artística através de seu Campo de Percepção e não somente operar nos procedimentos de compreensão que no mais das vezes reforçam apenas o seu *ponto de vista* sobre a obra.

Talvez por força de meu ofício que se desdobra em três instâncias da Arte Cênica, pois sou ator, diretor e professor de teatro, admire em igual medida a busca de procedimentos para o ator que Stanislávski e Grotóvski sistematizaram e a “paixão” que extravasa dos textos de Artaud, Peter Brook e Pina Bausch. Inspirado nesses grandes artistas de teatro, hoje talvez possa afirmar que o Campo de Visão, que é um exercício improvisacional que tem apenas uma única regra, mas que faz com que o ator vibre e pulse, contamine-se e contagie através

de sua ação, seja a minha tentativa de comunhão entre procedimento e conteúdo, entre techné e psyché, entre corpo e alma. Porque antes dos resultados me interessa a latência, os impulsos, os mistérios que gestam e anunciam a vida. A expressão viva, a expressão da vida é que motiva o meu fazer. Se arte será deixemos para depois, pois trago a sensação de que a arte, como estamos acostumados a entendê-la, só adquire seus contornos no futuro e não no presente da experiência.

*“A dança deve ter outra razão além de simples técnica e perícia. A técnica é importante, mas é só um fundamento. Certas coisas se pode dizer com palavras, e outras com movimentos. Há instantes, porém em que perdemos totalmente a fala, em que ficamos totalmente pasmos e perplexos, sem saber para onde ir. É aí que tem início a dança, e por razões inteiramente outras, não por razões de vaidade. Não para mostrar que os dançarinos são capazes de algo de que um espectador não é. É preciso encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo, que faça pressentir algo que está sempre presente. Esse é um saber bastante preciso. Nossos sentimentos, todos eles, são muito precisos, mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis. Sempre tenho a sensação de que é algo com que se deve lidar com muito cuidado. Se eles forem nomeados muito rápido com palavras, desaparecem ou se tornam banais. Mas, mesmo assim, é um saber preciso que todos temos, e a dança, a música, etc. são uma linguagem bem exata, com que se pode fazer pressentir esse saber. Não se trata de arte, tampouco de mero*

*talento. Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida. E, como sempre, trata-se do que ainda não é arte, mas daquilo que talvez possa se tornar arte.*<sup>56</sup>

Através dos ensinamentos desses autores e dessa minha prática constante aliada à observação cuidadosa que fiz e faço dos atores em seus processos criativos, é que vislumbrei a idéia de *duplo contágio* que me levou mais adiante ao conceito de *heterônimo* que aqui apresento.

Em 2001, em uma palestra que dei na Universidade de Campinas juntamente com outros colegas das Artes Cênicas a respeito do trabalho do ator em uma semana de eventos organizada pelos alunos daquela Universidade, a certa altura de minha fala meio acanhada “soltei” a palavra *possessão*. Disse em alto e bom som que o trabalho de ator é de certa forma uma *possessão*. Os meus colegas de mesa me olharam estupefatos da mesma forma que você deve estar se sentindo agora, boquiaberto leitor, mas não havia mais jeito, já havia pronunciado aquele termo dentro de uma universidade e tinha agora que arcar com as conseqüências. E continuei minha fala tentando elaborá-la melhor para que não houvesse nenhum mal entendido.

Naquele momento ainda não encontrava dentro de mim subsídios articulados na forma de um discurso para defender essa idéia. Intuí o que esse trabalho agora pretende apresentar. Nunca me fechei às minhas intuições, posso mesmo dizer que são elas que me movem e me orientam. Mas ali tinha um

---

<sup>56</sup> BAUSCH, Pina. *Dance, senão estamos perdidos*. Folha de São Paulo, 27 de Agosto de 2000, caderno Mais!, p11.

problema imediato. Sentia uma consternação geral. E continuei. Disse que o ator é possuído sim, mas não de fora pra dentro e sim de dentro pra fora. Uma *possessão ao contrário*.

Uma *possessão ao contrário*, eis naquele dia a latência do que hoje se articula em mim como *heterônimo*.

Posso mesmo dizer que ainda hoje gosto muito dessa imagem. Talvez como imagem ela seja mais forte do que a imagem *heterônimo*. Ela contém menos intelectualismo. Ela me parece mais franca, direta, desarticuladora e penetrante. Uma *possessão ao contrário*. Como ser possuído por si mesmo? Como ser possuído por minha interioridade? Sempre serei eu então que estará ali naquele palco se movimentando? Mas se sou possuído quem me possui?

Essa última pergunta está equivocada, leitor amigo. Porque não sou possuído por um personagem, antes o encontro dentro de mim. Sou possuído por uma latência do riovivoso, deste rio irrefreável que encontro em minha dimensão íntima. Este rio que traz em seu leito toda a produção sensível que a humanidade já realizou e diria que até todas aquelas que ela ainda vai imaginar.

E agora pergunto: como que essa *possessão ao contrário* pode ser estabelecida através dos procedimentos da representação ou da interpretação? Esses procedimentos acontecem a partir de alguma coisa que se manifesta fora do ator. Interpreto aquele texto, represento aquele papel, interpreto aquele pensamento filosófico, represento uma corporação e assim por diante, mas não há meio de se interpretar ou de representar algo que nasce de e através de mim. Os interlocutores é que podem vir a fazer uma interpretação do que foi realizado. Ao ator basta “ser”.

Quando estou no espaço cênico realizando o meu ofício “sou” Hamlet, “sou” Édipo, “sou” João Grilo, “sou” Fausto, “sou” Jocasta, “sou” Lady Macbeth, “sou” Alaíde, “sou” Blanche, “sou” qualquer personagem escrito por outrem, mas em mim manifestado em um procedimento de duplo contágio.

O *duplo contágio* acontece no encontro entre mim e o “personagem”. Há uma troca de materiais poéticos entre essas duas energias. Nesse lugar de encontro há uma troca de substâncias essenciais. Substância que se interpenetra na outra gerando uma dilatação de ambas. Eu fatalmente me torno “outro” sem em nenhum momento deixar de ser. Porque estou dilatado, meu espaço interior se configurou de outra forma. A potência Hamlet me contagia e expande meus limites pessoais. Não sou mais o mesmo. Todo o imaginário que Hamlet carrega em seu arcabouço, seja ele de ordem histórica, psicológica ou estética, passa a me definir. Eu mudo minhas configurações, aspectos de minhas substâncias são conformados de um outro jeito. Mas eu, em nenhum momento perco a referência de mim mesmo, porque quem está no comando da ação é o euzão, aquele que se sabe múltiplo. Ele não se acovarda diante da expansão dos seus limites.

Da mesma forma eu contágio a “imagem” Hamlet e ela através de mim também se torna “outra”. O duplo contágio é que faz de minha ação poética algo singular. Porque é um processo que acontece de uma única forma: através das minhas substâncias e das substâncias de Hamlet. E essa operação é única porque as substâncias são minhas, e a minha sensibilidade é que me orienta para conhecê-las e alcançá-las no riovivoso. Qualquer outro ator que se lança verticalmente nessa operação alcançará uma expressão singular do seu fazer

artístico. E para esse ator deitado em sua cama a ouvir Mahler é esse seu maior objetivo.

Assim, a representação Hamlet, aquela que todos de alguma forma compreendem e carregam em sua primeira instância do imaginário, o *lugar comum* Hamlet, deixa de o ser, na mesma medida que eu não o interpretei segundo o meu ponto de vista. Não me tornei o seu intérprete. Antes “fui” Hamlet naquelas horas em que vivenciei suas paixões. E Hamlet se tornou, assim, um meu heterônimo.

A arte do ator será sempre uma espécie de auto-retrato. Mas não um auto-retrato fiel à sua aparência percebida através de seu comportamento. Sua máscara social, com todos os seus atributos reconhecíveis, deixa de operar naquele corpo. Em seu lugar entrevemos uma outra latência que oferece novos contornos à sua fisicalidade. O que vemos ali é uma espécie de distorção, uma forma modificada pela força da latência que o encontro das substâncias gerou em seu espaço interior. Nessa nova aparência sua arte se torna viva. Porque detectamos vibrações oriundas desse espaço potencial, e essas vibrações são a energia vital contidas nessa nova aparência. Essas vibrações estruturam seu pensamento e seu pensamento ordenado o leva a uma ação objetiva. Quando presenciemos a ação objetiva do ator entrevemos essas vibrações. São elas que contém o mistério que nos mantém conectados àquela expressão. Essa “vida” lateja nesse espaço nebuloso, um tanto caótico que antecede a ordenação do pensamento, mas que não é por ele eliminado. Se o pensamento ordenador aniquilar a “neblina” sobrar apenas a técnica, e ela se tornará apenas virtuosística.

A arte do ator é uma integração dessas forças que o modificam aparentemente, mas que não o modificam essencialmente. A substância do personagem também é constitutiva de sua essencialidade – *todos os personagens estão em mim*. Além disso, sua essencialidade só pode ser definida pelo “outro”. E esse outro pode ser tanto o “personagem” quanto o espectador que o assiste. O ator não se preocupa em revelar-se em seu ofício, seu ofício é que naturalmente faz com sua essencialidade se revele. O ator que quer se revelar, no mais das vezes está preso à sua autobiografia, ele não se colocou aberto ao encontro.

*... o que eu pessoalmente gostaria de fazer, por exemplo, seriam retratos que fossem retratos, só que provindos de coisas que realmente nada tivessem a ver com aquilo que se chama de fatos ilustrativos da imagem; eles seriam feitos de uma maneira diferente, mas não deixariam de traduzir a aparência. Para mim, o mistério da pintura, hoje, é a maneira que se poderia reproduzir a aparência. Sei que ela pode ser ilustrada, sei que ela pode ser fotografada. Mas como pode ser feita de modo a captar o mistério da aparência contido no mistério do fazer? É um método ilógico de proceder, um meio ilógico de tentar fazer aquilo que, se espera, virá a produzir um resultado lógico... até certo ponto, contando com que se possa fazê-lo de maneira totalmente ilógica, apesar de totalmente real e, no caso de um retrato, esperando que a forma fique reconhecível”.*<sup>57</sup>

---

<sup>57</sup> SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon. A brutalidade dos fatos*. São Paulo Cosac&Naify Edições, 1995. P.105.

Que belo paralelo com o trabalho do ator podemos fazer com essas palavras do pintor Francis Bacon, querido leitor. Imagine que o seu “modelo” é a “personagem” e que seu quadro é a ação que o ator descreve sobre o palco. E ele Bacon, o ator que se preocupa em “pintar” seu personagem. O ator tem como objetivo final de seu trabalho dar “realidade” ao seu “personagem” e isso só se percebe através da aparência. O que vemos ali no palco é uma aparência, ela que é real para os nossos sentidos. Bacon, e no meu modo de ver também o ator, se preocupa em capturar a aparência não em sua ilustração, mas em seu “mistério contido no mistério do fazer”. E para isso ele percebe que é preciso operar procedimentos ilógicos. Através da ilogicidade, chegar a uma realidade de forma reconhecível, traduzida de maneira diferente.

O que ele chama aqui de ilustração eu chamo nesse trabalho de representação. Não podemos nos contentar apenas com a ilustração da aparência é preciso tentar traduzir todos os sentimentos que dela emanam. E para isso coloco-me totalmente a disposição para que isso aconteça. O ator deve romper com os processos representacionais para captar em si esses sentimentos que o “personagem” emana como latência. Se não, seu fazer perde o sentido. Ele passa a ser uma máquina copidora, se prende unicamente às representações miméticas que em nada revigoram a sensibilidade do espectador.

*... de geração em geração, por causa daquilo que os artistas fizeram, os instintos se modificam. E com a mudança dos instintos, surge uma renovação da sensibilidade que me leva a perguntar de que maneira eu*

*poderia, mais uma vez, refazer determinada coisa para que ele fique mais clara, exata e violenta. Olha eu acredito que a arte seja um registro.*<sup>58</sup>

Para que a expressão seja mais “clara, exata e *violenta*” o ator não pode poupar-se, deixar de buscar um envolvimento absoluto com as regiões que operam longe da Razão. A Razão tenderá ao bom senso. Ou então, ela é capaz de gerar uma violência criminosa, pois minuciosamente planejada. Mas ela não é capaz de gerar a violência que abala as estruturas previamente codificadas e facilmente reconhecíveis. Essa violência emerge do encontro profundo entre essas duas potências (a do ator e a da “personagem”) que resultam em uma terceira coisa que aqui chamamos de heterônimo. Um auto-retrato do ator sendo que o mistério que emana dessa aparência é a faísca gerada na fricção dessas potências.

Hamlet, em cena, sempre será interessante se ele se tornar o auto-retrato do ator. Se ele for o seu heterônimo.

A bem dizer, o espaço interior, que é o espaço próprio do heterônimo, é um espaço poético por excelência. Mas só será realmente poético se o ator souber fazer o percurso de volta, da interioridade para a exterioridade, utilizando dos processos mentais da criatividade (demonstrados aqui na 1ª Camada Sedimentar dessa Arqueologia) para construir sua ação na cena. Porque ali o eu se depara com forças que podem mesmo desintegrá-lo. O eu pode sucumbir à loucura. Pode partir para nunca mais voltar. Pode se perder nas inconsciências.

---

<sup>58</sup> Idem 57. P. 59.

*“... a invenção de heterônimos pressupõe um mecanismo muito complexo, processos determinados de captação, de filtragem e de abstração das sensações, de contágio de emoções, de dissociação da consciência, de fusão de idéias e emoções. Ora, é necessário que todos esses processos se manifestem num lugar que não seja nem o da consciência pura (ou do eu que lhe corresponde), nem o da representação como geografia de uma paisagem exterior.”<sup>59</sup>*

O espaço interior é uma paisagem. Aqui pintamos essa paisagem com a imagem do deserto-líquido, do oceano-arenoso, dos castelos espiralados e do rio vivo. Essas imagens são próprias para conter os vestígios. A paisagem do espaço interior é composta de vestígios. Eles aparecem e desaparecem de acordo com as marés do rio vivo que por sua vez observa atentamente a atenção que a consciência do ator dá a essa paisagem. O rio vivo grifa para consciência sensível os vestígios de que ela necessita observar mais de perto. Ele oferece a ela um sentido para os seus vestígios, que será sempre um sentido metafórico. Nada ali é literal, embora tudo seja verdadeiro.

Mas de nada adiantará ao ator contemplar ou mesmo acessar essa paisagem. Seu trabalho não acontece apenas no espaço interior. Ele contém a expressão. Ela adquire uma forma exterior através da linguagem. Os procedimentos que operam na consciência são utilizados para que essa composição heteronímica adquira expressividade. Mas o que aqui se pretende é que esses procedimentos da consciência operem sensivelmente. Diria mesmo que uma consciência das sensações é capaz de criar uma linguagem das sensações.

---

<sup>59</sup> GIL, José. *O Espaço Interior*. Lisboa: Editorial Presença, 1993. p. 09.

Através da linguagem das sensações a linguagem, com seu sistema de signos, não ficará em primeiro plano na expressão do ator. Porque não é do ator fazer de sua arte somente uma operadora de elementos sígnicos. O ator transmite-nos humanidade, paixões, mazelas morais, alegrias e tristezas, dores e prazeres, sensações de perda e de encontro, tragicidade e comicidade.

Tenho cá para mim que o conceito *ator-criador*, que por aqui ganhou força a partir dos anos 80, deslocou a arte do ator em direção da arte do diretor. Não que exista uma fronteira claríssima entre essas duas manifestações artísticas. Mas o que digo é que o ator-criador que se preocupa em demasia com o sistema de signos, que é o verdadeiro instrumental à disposição do diretor, se distancia de suas latências humanas, ele esfria seus órgãos, seu sistema circulatório inunda as regiões cerebrais, mas seca o coração, o fígado e os rins. Sua expressividade se torna seca, não fluídica e talvez o que é pior, perde a capacidade de se *humorar*. Agora me diga, leitor inconstante, se não é através dos humores que reconhecemos o ser humano? Uma expressão sem humor é igual à voz que ouvimos na secretária eletrônica. Apenas funcional.

O conceito *ator-criador* embora tenha sido bastante justificável no período em que veio à baila, pode ter levado muitos atores a fazerem de sua arte algo meramente funcional. Muito bem elaborada, muito bem organizada visando um resultado. Uma arte que se em um primeiro momento lutava contra metodologias estabelecidas, que questionava o “poder” do diretor sobre suas escolhas, que se propunha a trabalhar com as próprias inquietações, com o passar do tempo se tornou ela mesma operária dos mesmos senhores, porque passou a operar com os mesmos mecanismos que outrora tentou destruir.

Ora, *ator criador*. No meu modo de ver é uma tolice determo-nos nesse conceito, porque é uma redundância sem fim. O ator sempre será um criador se ele, de fato, for um ator. Isto é um pressuposto. Se ele entender e se reconhecer em seu ofício. Se ali ele encontrar um lugar de ser o que ele é. Tornar a ser o que ele é. O ator tem que descobrir onde se encontra sua verdadeira expressão e quais são os procedimentos inerentes a ela. Só assim suas inquietações serão de fato expressadas em sua criação.

*“Eu não investigo como as pessoas se movem, mas o que as move”<sup>60</sup>.* Essa frase de Pina Bausch muito tem a ver com o que aqui exponho. Latências, pulsões, motivações que realmente impulsionam o trabalho do ator. O sistema de signos, a maneira como esse material será elaborado cenicamente não pode em hipótese alguma matar essa força. Lutz Förster bailarino com quem Pina Bausch trabalha desde 1978 diz algo a respeito dos trabalhos de Pina Bausch, que embora na contramão da tendência geral, afirma essas minhas proposições:

*“Eu acho que essa denominação de “Tanztheater” levou a uma série de catástrofes na dança. Começou a era do “Tanztheater”, o que significa que dançarinos deveriam falar, o palco ter cenários incríveis. As pessoas se basearam nessas questões formais, que nunca foram centrais nas produções de Pina Bausch. Não considero Bausch como uma artista vanguardista, mas ao contrário, e é justamente isso que me fascina: ele é uma agradável conservadora, o que pode até parecer trágico, mas é porque*

---

<sup>60</sup> CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005. P. 27.

*ela justamente se ocupa dos sentimentos humanos que isso se torna o centro de sua produção. O que hoje é considerado vanguardista não utiliza os sentimentos humanos, mas usa o homem apenas como instrumento.*<sup>61</sup>

E para isso acontecer, a linguagem das sensações me parece o melhor meio. E essa linguagem é material do espaço interior. Ele é o lugar em que as sensações são reconhecidas pela consciência. Nele a consciência se utiliza das sensações no mesmo tempo que as sensações a transformam tornando-a mais sensível. Uma consciência das sensações.

A linguagem das sensações só é possível se a consciência for impregnada por um corpo repleto de órgãos quentes e ativos. Se além do cérebro, os órgãos participarem plenamente do processo. Um *corpo-consciência* como José Gil demonstrou a respeito da subjetividade do *Fausto* que Fernando Pessoa criou como um anti-heterônimo, mas aqui um corpo-consciência com os órgãos.<sup>62</sup>

Porque ao contrário da criação de Pessoa, que é pura linguagem escrita, a criação do ator acontece através dele, através de seu corpo, e seu corpo está vivo naquele momento. Seu corpo contém seus órgãos ativos durante a sua expressão, e no mais das vezes melhora o seu funcionamento, pois dilata as percepções, se enche de sensações, o raciocínio adquire fluência, multiplicam-se

---

<sup>61</sup> Idem 60. P. 32

<sup>62</sup> José Gil, ao analisar a obra fragmentada *Fausto* de Fernando Pessoa, diz que em certa altura da busca da verdade que *Fausto* tenta entender a partir da imagem-corpo Deus, seu próprio corpo se metamorfoseia através de um corpo-consciência *“em uma superfície ilimitada que surge da metamorfose do corpo de Fausto na visão do corpo de Deus. A superfície ilimitada é o corpo-sem-limites de Fausto: é o seu corpo consciência transformado agora em um corpo-sem-órgãos proliferante e estéril, corpo psicótico, vivendo em dois regimes ao mesmo tempo, paranóico e esquizofrênico. Porque este corpo sem órgãos tem um só órgão, é um só órgão.”* Como *corpo-consciência* ele entende como a integração absoluta entre o sentir e o pensar em um só corpo que está mergulhado no espaço interior. Idem 59. P.54.

as suas imagens, amplia a sua alma. O ator precisa de seus órgãos nesse corpo-consciência para que sua expressão extravase os humores dela.

A linguagem das sensações entrelaça o material sentido, ou seja, o que a percepção sentiu, com o mecanismo ordenador da consciência de tal forma que não se distingue mais o que é de um e o que é de outro. Tudo é expressão. Tudo está contido na expressão. Só assim é que se manifesta um heterônimo. Caso contrário, veremos a representação e/ou a interpretação do ator de um personagem.

O heterônimo, no caso da arte do ator, é percebido pelo espectador em carne e osso. Ele contém uma presença. Ele age concretamente e descreve uma “vida” que se esvai quando termina a sessão. Se a arte do ator é fugidia, seu heterônimo também. O heterônimo do ator só se manifesta naquele corpo, naquela sensibilidade, naquelas escolhas que a consciência daquele ator fez em seu processo de criação.

O mesmo não acontece com os heterônimos da linguagem escrita. Álvaro de Campos pode nos aparecer sempre que abrimos o livro que contém suas poesias. A qualquer momento que quisermos, podemos ter com Alberto Caieiro a falar-nos sobre a natureza<sup>63</sup>. Essa diferença em relação ao trabalho do ator é fundamental, pois Fernando Pessoa para criar seus heterônimos mergulhou, ou mesmo dilatou seu espaço interior em um processo que aliou o sentir ao pensar através de sucessivos desdobramentos psíquicos. Como ele é um homem da linguagem (sua expressão encontra-se na poesia), e a poesia manifesta-se a partir do pensamento sensível, para que ele fosse capaz de criar outros pensares com

---

<sup>63</sup> Álvaro de Campos e Alberto Caieiro são heterônimos do poeta Fernando Pessoa.

outros sentires fazendo nascer “outros” dentro de si, quase não podemos falar do corpo de seus heterônimos. Imaginamos, é certo, esses corpos através de seus temperamentos, de seus pontos de vista, de sua sensibilidade. Ou então, ele Pessoa, em algumas passagens nos descreve algumas de suas características físicas. Veja bem, *descreve*, ele se utiliza da linguagem escrita para nos dar uma *idéia* de corpo. O corpo de seus heterônimos é fruto da linguagem.

O ator por sua vez, além de mergulhar no espaço interior para encontrar-se com as potências dos personagens em si, ele usa o seu próprio corpo para que o heterônimo possa se materializar frente à percepção do espectador. E quando digo corpo, não é somente aquele corpo que se articulou, mudou de postura, o tom da voz, adquiriu outro ritmo diferentemente do habitual do ator para que o “personagem” tivesse um corpo. Esse corpo construído é condição elementar para sua arte e sempre, de uma forma ou de outra, será constituído.

Mas estou falando daquele corpo que continua pulsando independentemente se o ator está nos ensaios ou em cena. O corpo dos órgãos, dos tecidos, das células, do sangue, dos nervos e dos neurônios. O heterônimo do ator se manifesta nesse corpo-orgânico e não somente em um corpo tecnicamente construído. Se a expressão heteronímica de Pessoa tem como corpo a linguagem, a expressão heteronímica do ator tem como corpo a linguagem e o próprio corpo do ator. O corpo heteronímico de Fernando Pessoa é estável, e sempre o mesmo, pois se encontra ali nas páginas do livro. O corpo heteronímico do ator sempre será instável, nunca o encontraremos do mesmo jeito, por que é um heterônimo que surge através da própria latência vital do indivíduo. E a vida é constante, ininterrupta, puro fluxo, pura transformação. O ator a cada dia será um outro sem

deixar de o ser. Fatos que reforçam e muito minha tese de que o ator não interpreta personagens, mas manifesta heterônimos.

Posso mesmo dizer que a constituição anatômica, o funcionamento de todo sistema respiratório, digestivo e circulatório, a acidez do estômago, a produção da bile, a pressão arterial e a relação ósseo-muscular do ator são determinantes para a construção heteronímica. Se o ator souber reconhecer em suas características orgânicas aspectos que dizem respeito ao “personagem”, além de toda a maravilhosa aquisição de dados e sensações sentidas no vivo, certamente sua expressão se tratará de um “outro” sem deixar de ser ele mesmo. Porque sempre se trata de uma potencialização. Potencializam-se as imagens, as sensações, os sonhos, os devaneios, os delírios, os mistérios do deserto-líquido e também se potencializam a criatividade, a consciência, os pensamentos e as estruturas físicas e orgânicas do ator.

No processo heteronímico, aspectos desse corpo serão potencializados para melhor enformar a latência do heterônimo. Por exemplo: diz-se que Ricardo III é manco e corcunda, mas também de gênio instável e ácido em seus comentários. O ator entende e potencializa em si esses aspectos, tanto no que diz respeito à construção externa, quanto às disposições orgânicas internas de seu corpo. Os órgãos reagem sim às sensações vivenciadas na criação das imagens no espaço interior. O órgão reage à ficção porque naquele momento é a única realidade que lhe concerne. Quantas vezes leitor atento, você observou o corpo do ator se enrubescer quando seu “personagem” se encontrava em uma situação constrangedora? Como isso será possível? Mas a sua ação cênica não se trata de uma mentira, de uma representação? Como que o ator é capaz de controlar o

rubor de suas faces? A potência-imagem-sensação-em-si-reconhecida-e-construída heteronímica, infla o corpo do ator fazendo com que este se modifique até ganhar aspectos compatíveis e naturais. Quem ruboriza é o heterônimo.

Quando em uma bifurcação da estrada escolhemos nos encaminhar por uma trilha, leitor companheiro, aqui e acolá encontramos sinais que corroboram com a escolha feita. Parece que tudo que passamos a experimentar fortalece a escolha porque o que ali se apreende dá sentido às nossas inquietações. Fato que muitas vezes nos leva a pensar que na verdade não fomos nós que escolhemos o caminho, mas ele que nos escolheu. Se isso é verdade ou não pouco importa, o que interessa é que a jornada se torna realmente enriquecedora e nos impulsiona a continuar a vivê-la sem se preocupar com a chegada. Não há chegada, o que há é uma continuidade. Uma ferrovia que ao se locomover cria os seus próprios trilhos e suas estações em algumas estâncias para repousarmos e seguir no dia seguinte o nosso caminho com energia renovada.

Recentemente em plena vivência dessas minhas escolhas me deparei com um artigo publicado na Revista Cult. Ao analisar os últimos escritos do filósofo Merleau-Ponty, Marilena Chauí discorre sobre o sentido de criação. Ali ela nos mostra de que forma o filósofo francês fez a crítica ao pensamento empírico, ao pensamento idealista e até ao pensamento que ele ajudou a propagar por ser um legítimo herdeiro de Husserl e da fenomenologia. Para Merleau-Ponty tanto o pensamento empírico-objetivo quanto o pensamento idealista-reflexivo levaram a separação entre sujeito e objeto, corpo e alma, matéria e espírito, mundo e consciência, fato e idéia, sensível e inteligível, *abandonando* o ver e o sentir em nome do *pensamento* de ver e sentir. Para ele a filosofia deveria ser uma

interrogação interminável e não oferecer uma explicação que fatalmente separaria uma coisa da outra a partir de critérios por ela mesma idealizados e estabelecidos. Para Merleau-Ponty há um solo original e uma inerência no mundo de tudo e de qualquer coisa e mesmo o pensamento filosófico aí está impregnado e aí se constitui. Permita-me caro leitor, transcrever aqui um longo trecho do ensaio da filósofa brasileira que foi de grande importância para reforçar os alicerces de meus devaneios.

*“Ao distanciar-se de suas primeiras obras e buscar uma nova ontologia, Merleau-Ponty busca o Espírito Selvagem e o Ser Bruto. Sua interrogação vem exprimir-se numa espantosa nota de trabalho de O visível e o invisível: “O Ser é o que exige de nós criação para que dele tenhamos experiência”. Frase cujo prosseguimento reúne emblematicamente arte e filosofia, pois a nota continua: “filosofia e arte, juntas, não são fabricações arbitrárias no universo da cultura, mas contato com o Ser justamente enquanto criações”. Por que criação? Porque entre a realidade dada como um fato, instituída, e a essência secreta que a sustenta por dentro há o momento instituinte, no qual o Ser vem a ser: para que o **ser** do visível venha à visibilidade, solicita o trabalho do pintor; para que o **ser** da linguagem venha à expressão, pede o trabalho do escritor; para que o **ser** do pensamento venha à inteligibilidade, exige o trabalho do pensador.” (grifo meu)*

E qual seria o **ser** que exige o trabalho do ator? Seguindo a linha de raciocínio de Merleau-Ponty afirmo que esse ser é o heterônimo. Ele, pura

latência, imperiosamente faz com que o ator trabalhe para que dele possa ter a experiência. E Marilena Chauí continua,

*“Se esses trabalhos são criadores é justamente porque tateiam ao redor de uma intenção de exprimir alguma coisa para a qual não possuem modelo que lhes garanta o acesso ao Ser, pois é sua ação que abre a via de acesso para o contato pelo qual pode haver experiência do Ser.*

*Que laço amarra num tecido único experiência, criação, origem e Ser? Aquele que prende Espírito Selvagem e Ser Bruto. Que é Espírito Selvagem? É o espírito de práxis, que quer e pode alguma coisa, o sujeito que não diz "eu penso", e sim "eu quero", "eu posso", mas que não saberia como concretizar isto que ele quer e pode senão querendo e podendo, isto é, agindo, **realizando uma experiência e sendo essa própria experiência** (grifo meu). O que torna possível a experiência criadora é a existência de uma falta ou de uma lacuna a serem preenchidas, sentidas pelo sujeito como intenção de significar alguma coisa muito precisa e determinada, que faz do trabalho para realizar a intenção significativa o próprio caminho para preencher seu vazio e determinar sua indeterminação, levando à expressão o que ainda e nunca havia sido expresso.*

*O Espírito Selvagem é atividade nascida de uma força - "eu quero", "eu posso" - e de uma carência ou lacuna que exigem preenchimento significativo. O sentimento do querer-poder e da falta suscitam a ação significadora que é, assim, experiência ativa de determinação do*

*indeterminado: o pintor desvenda o invisível, o escritor quebra o silêncio, o pensador interroga o impensado (o ator manifesta heterônimo?). Realizam um trabalho no qual vem exprimir-se o co-pertencimento de uma intenção e de um gesto inseparáveis, de um sujeito que só se efetua como tal porque sai de si para ex-por sua interioridade prática como obra (que bela definição para o trabalho do ator!). É isso a criação, fazendo vir ao Ser aquilo que sem ela nos privaria de experimentá-lo.*

*Mas, por que Ser Bruto?*

*O Ser Bruto é o ser de indivisão, que não foi submetido à separação (metafísica e científica) entre sujeito e objeto, alma e corpo, consciência e mundo, percepção e pensamento. Indiviso, o Ser Bruto não é uma positividade substancial idêntica a si mesma e sim pura diferença interna de que o sensível, a linguagem e o inteligível são dimensões simultâneas e entrecruzadas. É por diferença que há o vermelho ou o verde entre as cores, pois uma cor não é um átomo colorido e sim modulação de uma diferença qualitativa de luz e sombra. É por diferença que há o alto e o baixo, o próximo e o distante, fazendo existir o espaço como qualidade ou pura diferenciação de lugares. É por diferença entre sons e entre signos que uma língua existe e se constitui como sistema expressivo, pois sons e signos não são átomos positivos e isoláveis, mas pura relação, posição e oposição (Integração integral das diferenças que correm todas no rio vivo).*

Importante ressaltar este aspecto. Tudo que sentimos, que percebemos, seja em nós mesmos ou em relação com as coisas do mundo exterior, só sentimos e percebemos através do contraste. Se não houvesse o contraste não haveria matizes, texturas, nem sensações de dor, angústia ou alegria. O contraste é que nos oferece os contornos específicos da coisa em si em relação à outra coisa em si. Integração integral das diferenças, que é a percepção de que tudo está em mim no mesmo tempo que estou em todas as coisas, base da compreensão do processamento heteronímico que aqui apresento, percebe o *outro como um diferente integrado*. Quando digo que tudo está em mim não quer dizer que o outro se torna eu e que assim meu eu se fortalece tornando-me um super-homem. Antes, eu reconheço em mim o outro com seus contornos definidos por contraste em relação aos meus, e essa percepção contrastante é a própria experiência advinda da intersecção dessas diferenças fazendo surgir o heterônimo.

*(...) O Ser Bruto é a distância interna **entre** um visível e outro que é o seu invisível, **entre** um dizível e outro que é o seu dizível, **entre** um pensável e outro que é o seu impensável. É um "sistema de equivalências" diferenciado e diferenciador pelo qual há mundo. Desatando os liames costumeiros entre as coisas, o Ser Bruto abre acesso a uma relação originária entre elas como diferenças qualitativas que se exibem e se interpretam a si mesmas enquanto famílias das cores, das texturas, dos sons, dos odores que reenviam à substancialidade impalpável do que as faz vir a ser. Se o Ser exige de nós criação para que dele tenhamos*

*experiência, entretanto, não deposita toda a iniciativa do vir-a-ser na atividade do Espírito Selvagem, mas, como Ser Bruto, compartilha daquele o trabalho criativo, **dando-lhe o fundo do qual e no qual a criação emerge.***

*Ser Bruto e Espírito Selvagem estão entrelaçados, abraçados e enlaçados: o invisível permite o trabalho de criação do visível; o indizível, o do dizível; o impensável, o do pensável. Merleau-Ponty fala numa visão, numa fala e num pensar instituintes que empregam o instituído - a cultura - para fazer surgir o jamais visto, jamais dito, jamais pensado - **a obra.**<sup>64</sup>*

Em analogia aos meus devaneios arqueológicos que aqui venho revelando posso dizer que o Espírito Selvagem é a atitude movida pelo desejo de “ser” do ator e que o Ser Bruto é o corpo-perceptivo, o corpo aberto à contaminação, ao duplo-contágio, o espaço potencial, o espaço “entre” em que flui o rio vivo, e que do entrelaçamento dessas instâncias surge o ato criativo, surge a obra artística. Ouso afirmar que a obra do ator, a sua criação, a sua arte é um seu heterônimo.

Já mencionei de passagem o poeta Fernando Pessoa que obviamente inspira essa investigação com a criação de seus heterônimos. Já aponte até algumas diferenças entre os heterônimos de Pessoa e o heterônimo que o ator manifesta em sua criação artística. Voltaremos a elas em breve, estimado leitor.

---

<sup>64</sup> In Revista Cult; *Merleau-Ponty: a obra fecunda*. Marilena Chauí. Abril, 2008.

Antes quero dizer que este trabalho se potencializou, ao longo dos anos quando me deparava com alguns autores que em suas obras poéticas se reconheceram ao mesmo tempo unos e múltiplos. Autores que em seus devaneios poéticos se perceberam intimamente ligados a uma variedade de personalidades que por eles manifestavam suas complexidades humanas. Autores que colocavam em xeque sua dimensão do “eu” por acreditarem-se veículo.

De uma forma ou de outra, nesse meu devaneio arqueológico já passaram William Blake, Antonio Machado, Jorge Luis Borges, e por agora me deterei mais em Walt Whitman e, é claro, em Fernando Pessoa.

Muito já se falou da impressionante obra de Fernando Pessoa. Trabalhos acadêmicos de várias disciplinas já abordaram e continuarão abordando sua criação poética. Ele “serve” à teoria literária, à linguística, à semiótica, à psicologia, à psiquiatria, à filosofia tanto a materialista quanto a idealista, serve aos ambientalistas e aos artistas. Livros ocultistas, livros místicos das mais variadas crenças e até mesmo livros de auto-ajuda, carregam sua mensagem tanto em reflexões concernentes ao tema quanto em suas epígrafes. Fernando Pessoa é um autor que faz significar-se tanto ao erudito quanto ao popular. Para sua obra não há fronteiras de classe, credo e traços culturais. Executivos, médicos, engenheiros, jornalistas, advogados, cientistas e artistas são seus leitores vorazes. Ele é um autor que transcende as barreiras de estilo e de conteúdo. Fernando Pessoa é um autor múltiplo que se multiplicou em vários para que sua sensibilidade variada encontrasse meios adequados para se manifestar. Ele, história única da literatura, criou heterônimos. Aliás, a criação de seus heterônimos é a concretização poética absoluta da sensação de ser múltiplo. Ao

criar um outro em si ele se tornava outro sem deixar de o ser. E não será isso o trabalho do ator em sua plenitude?

É curioso notar que Fernando Pessoa se dizia um poeta dramático:

*"O ponto central da minha personalidade como artista é que sou um poeta dramático; tenho, continuamente, em tudo quanto escrevo, a exaltação íntima do poeta e a despersonalização do dramaturgo. Vôo outro -eis tudo. (...) não há que buscar em qualquer deles (dos heterônimos) idéias ou sentimentos meus, pois que muitos deles exprimem idéias que não aceito, sentimentos que nunca tive. Há simplesmente que os ler como estão, que é aliás como se deve ler". Argumenta com o exemplo do poema oitavo do "Guardador de Rebanhos", "que escrevi com sobressalto e repugnância", afirma, "pois que ali Caeiro usa de blasfêmia infantil e antiespiritualismo, quando nem uso de blasfêmia nem sou antiespiritualista". E acrescenta: "Alberto Caeiro, porém, como eu o concebi, é assim: assim tem pois ele que escrever, quer eu queira quer não, quer eu pense como ele ou não. Negar-me o direito de fazer isto seria o mesmo que negar a Shakespeare o direito de dar expressão à alma de lady Macbeth, com o fundamento de que ele, poeta, nem era mulher nem, que se saiba, hístico-epilético, ou de lhe atribuir uma tendência alucinatória e uma ambição que não recua perante o crime. Se assim é das personagens fictícias de um drama, é igualmente lícito das personagens fictícias sem drama, pois que é lícito, porque elas são fictícias e não porque estão num drama".*

Ele, assim acreditava que suas criações (os heterônimos) podiam ser relacionadas com as criações dos dramaturgos (os personagens), o que faz com que uma luz seja lançada nesses meus devaneios que tem a neblina como sua maior companheira. E seu pensamento em relação à arte dramática vai mais além quando diz:

*"Desde que o crítico fixe, porém, que sou essencialmente um poeta dramático, tem a chave da minha personalidade, no que pode interessá-lo a ele, ou a qualquer pessoa que não seja um psiquiatra, que, por hipótese, o crítico não tem que ser. Munido dessa chave, ele pode abrir lentamente todas as fechaduras da minha expressão. Sabe que, como poeta, sinto; que, como poeta dramático, sinto despegando-me de mim; que, como dramático (sem poeta), transmudo automaticamente o que sinto para uma expressão alheia ao que senti, construindo na emoção uma pessoa inexistente que a sentisse verdadeiramente e por isso sentisse, em derivação, outras emoções que eu, puramente eu, me esqueci de sentir",*

Em um artigo sobre a obra do poeta português publicado no jornal a Folha de São Paulo o poeta brasileiro Ferreira Gullar discorda desse argumento de Pessoa por acreditar que, na verdade, sua criação se distingue da criação do dramaturgo porque os personagens somente existem em circunstâncias dadas e somente durante sua trajetória na peça, enquanto que os heterônimos de Pessoa continuam ligados a ele por toda a vida. Reproduzo aqui um bom trecho de seu

artigo porque julgo que as palavras de Ferreira Gullar são claras o suficiente, além de serem de suma importância para o que aqui pretendo demonstrar.

*Sucedede que, a meu juízo, esse não é o mecanismo da criação dramatúrgica. O dramaturgo parte de personagem já existente (na vida real ou na sua imaginação) ou parte de uma situação dramática. Seu objetivo não é transferir sentimentos para expressões alheias ao que sentiu, mas expressar as emoções implícitas nas mais distintas situações da vida e dar existência aos protagonistas desses dramas. Macbeth não é resultado de um momento de despersonalização de Shakespeare e sim da capacidade do dramaturgo de viver integralmente o personagem, tanto em seu caráter como na situação dramática em que ele se encontra. A criação dramatúrgica não implica a substituição do autor pelo personagem, já que este é, de certa forma, uma expressão da personalidade do autor, afirmação dele como dramaturgo. Isso não significa, porém, que o personagem não possua traços próprios e não goze de uma autonomia relativa. Macbeth é, antes de mais nada, um homem numa situação dramática. Por isso, o que ele diz é o que só ele pode dizer e naquele momento; ele ou alguém que tivesse o mesmo caráter e se encontrasse na mesma situação. Sublinho este ponto porque reside aí a diferença fundamental entre um personagem dramático e qualquer dos heterônimos de Pessoa. Os heterônimos têm uma vaga biografia e, quando "falam"*

*(escrevem), não o fazem como produto de uma situação determinada, como ocorre com Hamlet ou Macbeth ou Júlio César.*

*Tomemos o exemplo de Macbeth que, acreditando numa falsa profecia, dera vazão a sua sede de poder e a seus instintos sanguinários, traindo, assassinando, oprimindo. Quando, afinal, odiado por todos, cercado pelos inimigos, percebe que a profecia falhou e sente que o mundo desmorona sobre sua cabeça, tem uma explosão de revolta: "A vida é uma história contada com som e fúria por um idiota, e sem sentido algum". Essa frase terrivelmente negativa só poderia brotar na mente de um personagem furioso como Macbeth e posto na situação desesperadora em que se encontra no final de sua história. Não se trata de uma reflexão teórica e genérica, mas de uma manifestação contingente, por isso mesmo dramática.*

*Certamente, para que Macbeth seja assim e diga o que diz, é também necessário que o dramaturgo seja Shakespeare e não Molière ou Racine. Mas quem fala ali é Macbeth, não é Shakespeare. Porque Macbeth existe como personagem de uma história, existe numa história, e age e pensa em função das situações com que se defronta, sua existência é muito mais palpável, mais consistente, do que a dos heterônimos, e sua independência, com respeito ao seu criador, também muito maior.<sup>65</sup>*

---

<sup>65</sup> in *Folha de São Paulo*, Caderno Mais!, 10.11.96

Caríssimo leitor, nesse “embate” de poetas que admiro profundamente, fico com o poeta português, embora em uma primeira leitura tenha concordado sumariamente com o poeta brasileiro.

Parece-me que Ferreira Gullar se utiliza de argumentos inquestionáveis no que diz respeito ao que comumente se entende como o trabalho do dramaturgo. Sim, um autor dramático cria seus personagens através de situações: “*Macbeth é antes de mais nada um homem numa situação dramática*”. Ele argumenta levando em consideração os aspectos objetivos que se evidenciam primeiramente em um texto teatral. Nessa primeira instância, sim, “

*Macbeth existe como personagem de uma história, existe numa história, e age e pensa em função das situações com que se defronta, sua existência é muito mais palpável, mais consistente, do que a dos heterônimos, e sua independência, com respeito ao seu criador, também muito maior.*” Uma boa escola de teatro vai fazer com que pelo menos seus alunos compreendam essa afirmação. Diria mesmo que tal entendimento é indispensável para que se tenha noção concreta do que seja a arte dramática.

Mas quando tocamos em Fernando Pessoa, não são somente os argumentos objetivos e teórico-práticos que devem entrar na análise. Se o próprio poeta português se diz um poeta metafísico como tentar dissuadir sua auto-análise utilizando expedientes que em última instância não lhes dizem respeito? Fernando Pessoa é um poeta que navegou em águas profundas, diria mesmo que nelas mergulhou e ali encontrou coisas que a objetividade não tem olhos para ver. Fernando Pessoa talvez seja um dos habitués mais constantes do rio vivo. A sua multiplicidade advém da singularidade de sua sensibilidade. Ela, de tão sutil,

permite que o poeta pense um outro pensamento que não o seu, escreva um outro poema que não o seu, crie individualidades que não a sua.

A análise sobre a obra heteronímica de Fernando Pessoa deve levar em consideração processos que a lógica não comporta. Devem entrar na análise as sensações. Não se pode olhá-lo com olhos da percepção, deve-se olhá-lo com os olhos da imaginação. Permitir-se sentir em si as ilogicidades. Entregar-se ao fascínio e ali estabelecer analogias variáveis, não enquadradas, analogias movediças que no mesmo instante que aparecem se desvanecem deixando nossa racionalidade atônita. Talvez não devamos analisar a obra de Fernando Pessoa, talvez a sua maior mensagem seja que devamos simplesmente senti-la, para quem sabe tornarmo-nos sensíveis a todas as outras coisas do mundo. Qualquer análise que se apóie em fundamentos lógicos, estabelecidos por comparação, sempre deixará de cobrir uma parte de sua obra, ou melhor, uma parte da potência de sua obra.

Se Fernando Pessoa se diz um poeta dramático, talvez seja porque no drama há a real possibilidade de se estabelecer contato com o outro. O outro é constituinte do drama. Não há drama sem um embate entre o um e o outro, mesmo que o outro seja eu. Eu e o heterônimo. Pessoa rechaçava com todas as letras alguns pensamentos de seus heterônimos. Ele se debatia com eles. Visto desse modo o “poeta dramático Pessoa” leva em consideração as inúmeras variáveis que uma verdadeira relação oferece, tornando a sua poesia uma fonte vital inesgotável e em constante transformação como a natureza. É através do drama que talvez Pessoa sinta que possa se integrar profundamente aos processos da natureza.

A natureza funciona constantemente através de encontros e trocas de substâncias fazendo que elas se modifiquem mutuamente. Nada na natureza é para sempre. O mar se choca com a rocha e ambos não são mais os mesmos. Há uma constante incorporação de novas substâncias em uma substância. Mesmo o que é rejeitado por algum organismo operou nele uma transformação. Será que não podemos nomear de Drama esse encontro, esse choque de substâncias que acontece na natureza? Se os heterônimos forem substâncias que se manifestam na imensidão da intimidade em que tudo se entrelaça, acredito que o *drama* natural acontece na interioridade do poeta português.

Mas isso, leitor amigo é apenas mais uma análise que tenta de alguma forma explicar logicamente o que sente quando se depara com as questões que a trajetória desse autor tão vasto causa em minha interioridade ativando meus devaneios na mesma medida que os reforça, pois nela se compreende.

Alberto Caieiro, Ricardo Reis e Álvaro de Campos são seus heterônimos mais famosos e constantes. Cada um com seu traço distintivo, com sua sensibilidade própria, com estilos claramente demarcados, enfim, com um pensamento profundamente articulado a respeito das coisas do mundo. Pessoa nos diz da data de seus nascimentos, de suas trajetórias familiares, suas profissões e até de suas características físicas.<sup>66</sup> Vistos assim, tão especificados,

---

<sup>66</sup> *Cada heterônimo tem sua própria biografia e físico detalhados. Caieiro é loiro, pálido e de olhos azuis; Reis é de um vago moreno mate; e "Campos, entre branco e moreno, tipo vagamente de judeu português, cabelo, porém, liso e normalmente apartado ao lado, monóculo", como nos diz Pessoa. Caieiro quase não dispôs de educação e vive de pequenos rendimentos. Reis, educado num colégio de jesuítas, é um médico auto-exilado no Brasil desde 1919, por convicções monárquicas. Campos é engenheiro naval e latinista.*

*"Entretanto o caso de Pessoa permanece sui generis. Ele não tem nenhum paralelo próximo, não apenas por causa de sua estrutura quadripartida, mas também por diferenças marcantes entre*

---

suas quatro vozes. O inter-relacionamento dos três, seja na atitude ou no estilo literário, é de uma densidade e sutileza jamesianas, a exemplo de seus vários laços de parentesco com o próprio Pessoa. O Caeiro em Pessoa faz poesia por pura e inesperada inspiração. A obra de Ricardo Reis é fruto de uma deliberação abstrata, quase analítica. As afinidades com Campos são as mais nebulosas e intrincadas. A língua de Campos é bastante parecida à de Pessoa; Caeiro escreve um português descuidado, por vezes com lapsos; Reis é um purista cujo linguajar Pessoa considera exagerado.

O labirinto é explorado na introdução de Octavio Paz a "A Centenary Pessoa" ("Um Pessoa Centenário", Carcanet, 25 libras), uma antologia com bela produção editada por Eugênio Lisboa e L. C. Taylor. Paz vê Caeiro, Reis e Campos como "os protagonistas de um romance que Pessoa jamais escreveu". Pessoa não é entretanto "um inventor de poetas-personagens, mas um criador de obras de poetas", argumenta Paz. "A diferença é crucial." As biografias imaginárias, as anedotas, o "realismo mágico" do contexto histórico-político-social em que cada máscara se desenvolve são um acompanhamento, uma elucidação para os textos. O enigma da autonomia de Reis e Campos é tal que, vez por outra, eles chegam a tratar Pessoa com ironia ou condescendência. Caeiro, por sua vez, é, como vimos, o mestre cuja brusca autoridade e salto para a vida generativa desencadeiam todo o projeto dramático. Paz distingue com acurácia estes fantasmas animados.

Caeiro é um agnóstico que deseja anular a morte por negar a consciência. Sua postura é de um paganismo existencial. Há em seus textos e sua "persona" retoques de quietude e sagacidade orientais. Sua fraqueza, sugere Paz, é a qualidade esfumada da experiência que alega encarnar. Ele morre jovem. Como Caeiro, Campos pratica versos livres e lida de modo irreverente com o português clássico ou castiço. Ambos são pessimistas, apaixonados pela realidade concreta. Mas Caeiro é um ingênuo que cultiva a abstinência e o retraimento filosóficos, ao passo que Campos é um dândi peregrino.

De novo, é Paz quem formula de modo incisivo: "Caeiro pergunta-se: o que sou? Campos: quem sou?". Para Campos, essa questão é quase abafada pelo clamor da máquina, pelo bramido da nova tecnologia na fábrica e nas ruas da metrópole moderna. Partindo da premissa de que a única realidade é a sensação, Campos acabará por se perguntar se ele próprio é real (uma modulação irônica, em vista de seu primeiro e mais celebrado poema, a "Ode Triunfal"). Ricardo Reis é o mais complexo destes disfarces. Anacoreta, ele privilegia os gêneros neoclássicos altamente elaborados, como o epigrama, a elegia e a ode. Raríssima mescla de esteta estóico (um eco talvez de Walter Pater?), a perfeição técnica de seus poemas curtos busca a tranquila resignação ao destino. Pessoa chama atenção para as obras não publicadas de Reis; elas incluem "Um Debate Estético entre Ricardo Reis e Álvaro de Campos" e notas críticas sobre Caeiro e Campos, qualificadas por Pessoa como "modelos de precisão verbal e equívoco estético". (Tão encantadoramente tortuosos são o dédalo e o quarto de espelhos de Pessoa que mesmo um Borges ou um Paz, ambos mestres em labirintos, parecem simples em comparação). E a respeito do titereiro ele próprio (apesar dessa comparação grosseira)? Paz o imagina como essencialmente ausente: "Ele nunca aparecerá: não há um outro. O que aparece insinua a si próprio sua alteridade, que não tem nome, que não é dito e nossas pobres palavras invocam. Isto é poesia? Não: poesia é o que resta e nos consola, a consciência das ausências. E, mais uma vez, quase imperceptivelmente, um rumor de algo. Pessoa ou a iminência do desconhecido".

A silhueta que Paz traça de Pessoa, sendo palavras de despedida tão sutis, correm o risco de obscurecer um fato básico. Do jogo espectral dos heterônimos emerge uma poesia com força de primeira grandeza. Pessoa é com justiça arrolado entre as 26 figuras centrais do sugestivo, embora um tanto pueril, "Cânone Ocidental" (de Harold Bloom)."

George Steiner é ensaísta e crítico literário, autor, entre outros, de "Extraterritorial" e "Linguagem e Silêncio" (Companhia das Letras). in Folha de São Paulo, Caderno Mais!, 10.11.96

podemos entrever em seus heterônimos “personagens” com curvas dramáticas, “personagens” cheios de desejos e contradições.

A questão é que Fernando Pessoa não escreve peças teatrais para seus supostos “protagonistas”. Eles não protagonizam nenhuma história. Eles não se relacionam com outras “pessoas” em uma situação dramática. Não é o enredo de suas vidas que se manifestam na obra do autor. Eles escrevem poesia. Eles são poetas. Eles existem em suas linguagens. Na linguagem e para a linguagem. O que é extraordinário é que a linguagem de Pessoa, ou seja, os procedimentos internos que articulam um pensamento estético com uma poética específica, abriu espaço para que outras linguagens se configurassem nele mesmo, dentro dele ou através dele. Possessão ao contrário, caro leitor. Fernando Pessoa se dizia mesmo, histérico ou até um histero-neurastênico com uma *“tendência orgânica e constante para a despersonalização e a simulação”*. Esse diagnóstico da auto-análise jocosa de Fernando Pessoa também pode, em certa medida, espelhar o trabalho de ator: um processo simultâneo de despersonalização e simulação.

Os heterônimos de Pessoa sempre o acompanharão. Para onde caminha Fernando Pessoa ele os carrega. Ferreira Gullar, no mesmo artigo, diz que é aí que reside a grande diferença entre Pessoa e o dramaturgo. Para ele o personagem só existe no autor durante a sua escrita e naquela situação dramática. Será mesmo, leitor inquieto? Será que Macbeth e Hamlet não acompanham também seu autor com o passar dos tempos? Shakespeare os exorciza de si quando os escreve? Será? Será que não entrevemos Ricardo III em Iago e Iago em Edmund? E quanto que não há de Shakespeare nesses três homens sombrios? O que pretendo dizer é que o “personagem” poder existir

somente naquela específica situação dramática criada pelo autor, mas sua latência, sua potência continuará vibrando em sua interioridade. Porque o que é do homem é de todo homem. Tudo está em mim, todas as latências, todas as potências, todos os personagens. E é através desse entendimento que compreendi que o ator manifesta heterônimos

Onde os heterônimos estão quando Fernando Pessoa escreve como Fernando Pessoa? Em que lugar da interioridade eles continuam pulsando disponíveis e prontos para agirem em qualquer eventualidade que toque suas sensibilidades? No mesmo lugar que Hamlet fica, no mesmo lugar em que encontramos Clitemnestra, em que podemos sentir a grandiosidade de Próspero, em que escutamos a nona de Beethoven, a suavidade de Matisse, os cellos de Bach, o Corisco de Glauber, Raskolnikov, Stanley, Nora, Chicó, Fausto, Santa Joana, Liuba, Estragon, Medéia, essa mãe de tetas fartas donde jorra leite seminal, lugar em que escutamos o adagietto da 5ª Sinfonia de Mahler deitados em nossa cama. É ali que estão os heterônimos de Pessoa. Nesse espaço interior, infra-interior. Eles são a manifestação de sua alma multifacetada que não conseguia lidar com as coisas palpáveis da vida. Pessoa era um poeta metafísico, a concretude da vida o deixava cansado. Mas quanta intensidade em sua intimidade! Quanto drama! Quanta ação!

Imagine comigo, leitor poeta, o estado anímico de Fernando Pessoa tocando seus pés descalços no deserto-líquido e sentindo as águas do rio vivo contaminando sua substância com aquelas outras milhares de substâncias que ali existem em latência? E ele tendo a chance de escolher aquelas que melhor podiam dar contorno às suas necessidades inconscientes. Que sensação

inominável não terá sentido! Uma iluminação daquelas que fazem o corpo estremecer sem nenhum motivo exterior aparente. Uma vibração dos átomos. Uma fissão nuclear<sup>67</sup>. Algo incontrolável que jorra, pulsa e escarra.

Leiam a descrição do poeta de um desses momentos que ele viveu quando seu “mestre” Alberto Caieiro nele lhe apareceu:

*“Ano e meio, ou dois anos depois, lembrei-me em um dia de fazer uma partida ao Sá-Carneiro – de inventar um poeta bucólico, de espécie complicada, e apresentar-lho, já me não lembro como, em qualquer espécie de realidade. Levei uns dia a elaborara o poeta mas nada consegui. Num dia em que finalmente desistira – foi em 08 de Março de 1914 – acerquei-me de uma cômoda alta, e, tomando um papel, comecei a escrever de pé, como escrevo sempre que posso. E escrevi trinta e tantos poemas a fio, numa espécie de êxtase cuja natureza não conseguirei definir. Foi o dia triunfal da minha vida, e nunca poderei ter outro assim. Abri com o título Guardador de Rebanhos. E o que se seguiu foi o aparecimento de alguém em mim, a que dei desde logo o nome de Alberto Caieiro. Desculpe-me o absurdo da frase: aparecera-me em mim o meu mestre.”<sup>68</sup>*

---

<sup>67</sup> “Fissão: as cosmologias e a física nuclear decifram a origem do universo pela explosão da massa em energia cuja peculiaridade está em que as novas partículas produzidas são de mesma espécie das que as produziram, de tal maneira que o próprio Ser divide-se por dentro sem se separar de si mesmo, diferencia-se de si mesmo permanecendo em si mesmo como diferença de si a si.”

In Revista Cult **Merleau-Ponty: a obra fecunda**. Marilena Chauí. Abril, 208.

<sup>68</sup> PESSOA, Fernando. *Quando fui outro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006. P. 181.

Êxtase e dia triunfal! Produção em fluxo ininterrupto, capacidade de nomear e reconhecer. Eis o que o riovivoso oferece aos corajosos da sensibilidade que através de uma busca e de um trabalho incessante capitaneadas pelo desejo escapam das representações e das armadilhas dos próprios pontos de vista.

Mas não são esses três heterônimos de Pessoa que mais povoam os meus devaneios de ator. Embora, em circunstâncias diferentes, me reconheça em cada um deles, e aposto que você também leitor amigo, o heterônimo que mais me contagia em meu ofício e que através dele é possível estabelecer um paralelo com o trabalho do ator que essa arqueologia poética imagina nessa camada sedimentar, que é o desfecho da jornada, é Bernardo Soares, o autor do *Livro do Desassossego*.

*“Bernardo Soares, o meu semi-heterônimo, aparece sempre que estou cansado ou sonolento, de sorte que tenha um pouco suspensas as qualidades de raciocínio e de inibição; aquela prosa é um constante devaneio. É um semi-heterônimo porque, não sendo a personalidade a minha, é, não diferente da minha, mas uma simples mutilação dela. Sou eu menos o raciocínio e a afetividade”.*<sup>69</sup>

Quando Pessoa nos diz que Bernardo Soares é ele menos o raciocínio e a afetividade, me pergunto, o que sobra? O que pode haver além ou aquém, do raciocínio e da afetividade? Sobra a alma. Mas o que é a alma sem os elementos

---

<sup>69</sup> Idem 68. P.184,185

identificadores que o raciocínio e a afetividade geram? A alma, então, é desprovida de um “eu”? Quem é então Bernardo Soares? Que “eu” é esse?

É um “eu-paisagem”, querido leitor, um eu que se esvaneceu nas imagens, um eu do poço sem fundo, um eu que se perde no deserto e que ruma em direção ao nada. É um eu que mergulha na verticalidade da interioridade e percorre a imensidão horizontal da paisagem. Ele se torna mesmo um “nada”. Mas esse desvanecimento ao mesmo tempo compõe algo através da linguagem, através de um corpo de linguagem que não se prende às significações das palavras, antes começa a criar uma geografia dos estados da alma. A paisagem que ele começa a “ver” no fundo do poço profundo, é a geografia desses estados, não como metáfora da alma, mas, sim, a enunciação do próprio estado. Bernardo Soares perverte a sintaxe por que as figuras de linguagem não são para ele suficientes. Elas não dão conta do sentido das suas sensações. E suas sensações pedem, clamam por sentido. Assim, a trama literária começa a ser gerada através do sentir das palavras. O sentir é que dá sentido às suas paisagens, e as palavras nos fazem sentir seus sentidos. Não por comparação, mas no próprio acontecimento de integração entre o sentir e sua anunciação. Bernardo Soares não descreve suas paisagens se utilizando do “como se”, ele não descreve as paisagens ele “é” as paisagens. Não se trata de metáfora, mas de acontecimento. Acontecimento que nasce do movimento da relação metafórica *entre* sujeito e objeto. Querido leitor, “O Livro do Desassossego” é a manifestação literária do riovivoso, um livro que ilumina o “entre”, o “entre” que abole as dualidades.

*“Como se consegue fazer coincidir tão intimamente a alma e a paisagem, de tal forma que elas se confundem no próprio movimento da imagem literária, que uma parece sair de, e prolongar a outra no mesmo movimento? Deixa de haver lugar para metáforas, há apenas imagens tais como ‘a maré baixa em mim descobriu a lama enegrecida do exterior’, em que qualquer diferença entre exterior e interior, entre eu e paisagem, entre sujeito e objeto é abolida.”<sup>70</sup>*

Mas não estamos aqui para analisar esse fantástico livro, estamos aqui para entender o ator e seus heterônimos. Bernardo Soares e esse seu livro nos apresentam alguns aspectos que agora tento relacionar ao trabalho do ator.

Para que o ator não represente ou mesmo interprete personagens e sim manifeste heterônimos ele, assim como Bernardo Soares, tem que ultrapassar os limites impostos pelo “como se”. O trabalho do ator não deve apenas operar na dimensão comparativa: “Aja *como se* você fosse Hamlet naquela situação”. Mas ali naquele momento poético não se trata de você, leitor ator, que agirá. O “como se” faz com que o ator confunda o euzinho com o euzão, diria mesmo que ele fortalece as questões do ego que dão margem à valorização da interpretação. Como já disse o euzinho não dá conta das potências por isso ele cede às representações. Ele se conforma ao já estabelecido. Ele é o que age através do “como se”. Com isso seu trabalho no máximo parecerá, se assemelhará a algo, nunca adquirirá o estatuto de existência, de realidade.

---

<sup>70</sup> Idem 68. P.60.

*“Parece, senhora? Não, madame, é! Não conheço o parece.”*

Desculpe-me se insistentemente me apóio em Hamlet nesses meus devaneios, mas ali encontro subsídios claros para o que pretendo dizer. Assim, como Hamlet, digo que o ator não pode se contentar em *parecer*. Hamlet se enerva com sua mãe ao perceber que ela se move ou mesmo é movida de acordo com o estado de coisas que dizem respeito às representações: às representações políticas, sociais, protocolares, aos casamentos que impedem que se sinta o que deva ser sentido, que se lance em busca do cerne do problema. O parecer é dado às representações, e assim a chave da ilusão é acionada, e o engano junto ao auto-engano, assumem o comando. E nesse embate entre “parecer” e “ser” não interessa filosofar a respeito do que é realidade ou não, do que é convenção ou não. Porque estamos falando de algo que antecede a nossa construção simbólica, estamos falando de intensidade, de vida pulsando, de movimento cósmico, das espirais da memória, de cosmogêneses, de sangue nas veias e eletricidade no cérebro. É aí que o corpo vivo do ator deve operar. Porque é disso que se trata, seu corpo está vivo naquele momento, ele não *parece* vivo. Não há como *parecer* vivo, então porque ele deve *parecer ser* algo que não é?

O ator, assim como Hamlet deveria dizer a si mesmo, “não conheço o parece”, **sou**. Essa talvez seja a oração da sua profissão-de-fé, e sem mais. Que ele não aceite o fingimento apoiado na convenção social de que quando está sobre o palco ele faz da mentira uma verdade. Ele finge ser enquanto que os espectadores fingem acreditar naquilo que vêem. Diga-me leitor espectador, se aquela obra que lhe arrebatou *parecia* ser algo, ou continha em si a contundência

da existência, a intensidade de uma vida? É claro que o acordo faz com que baixemos as cancelas racionais e nos permitamos fruir mais sensivelmente uma obra artística. Concordo com isso e não vejo outra forma de se estabelecer a relação obra-espectador. Mas o que digo é que esse acordo pode denunciar o acomodamento do artista que confortavelmente opera no fingimento e com isso reproduz o que deve ser reproduzido para que tudo continue como está. Sua ação artística jamais alcançará a força de contágio e contaminação. Porque só o que é vivo pode contaminar.

Assim como Bernardo Soares, o ator quando atua não deve criar comparações com a paisagem, não deve descrever a paisagem, antes deve ser a paisagem. A criação do ator não se dá na metáfora. Ele não deve metaforizar seu papel. Ele deve imprimir vida a ele. Ele não deve representar a imagem, antes deve senti-la e fazer da sua ação cênica a expressão de seu sentido. Se ele age “como se” fosse Hamlet ele se prende às comparações representacionais. Se ele interpreta Hamlet ele impõe seu ponto de vista a ele e aos espectadores, agora, se ele é Hamlet, ele é a sua paisagem, ele se desvanece e constrói nele mesmo “um outro”. Hamlet se torna seu heterônimo.

*“Bernardo Soares começa por descrever uma paisagem em bruto, objetiva, sem nenhum sentido. Como um pintor, ele lança na tela alguns traços, manchas coloridas, pontos e linhas aleatórios: constrói o diagrama do caos, empregando a expressão de Gilles Deleuze. Vendo como estes traços e manchas induzem, sugerem ou esboçam formas e movimentos pictóricos, o*

*pintar cria o “cosmo”. Da mesma forma, Soares, traçando o seu diagrama atmosférico, espera o apelo das formas (como apelo ao sentido).”<sup>71</sup>*

Podemos fazer um paralelo com o trabalho de ator a partir dessa apreensão de José Gil a respeito do “Livro do Desassossego”. O ator, em seu processo criativo também não insere, quase sempre a partir da improvisação, o caos no espaço cênico? Ele também de alguma forma não começa a manchar a cena com alguns aspectos que não contêm sentido definido quando procura entrever a “imagem” que se manifesta em sua interioridade? Ele da mesma forma não começa a esboçar em si e através de si algum tipo de configuração? Essa imagem como paisagem não apela pelas formas que a constituirão na externalidade? Essa paisagem não vai aos poucos ganhando forma em seu corpo e em suas ações na cena porque elas clamam por um sentido? Apela por um sentido?

O corpo do ator passa a ser a geografia daquela paisagem que se chama Hamlet e em que seu “eu” se *desvanec-Eu*. E só conseguimos apreender uma paisagem segundo sua geografia, sua topologia e disposições climáticas. As disposições climáticas são a atmosfera que em comparação ao trabalho do ator, dá a ele a ação interior, os estados de alma de sua paisagem, quase sempre detectados pelo espectador através do ritmo e do olhar que ele expressa na cena. Engendra-se assim um heterônimo. Geografia e atmosfera da paisagem em um corpo psicofísico do ator mediado por uma inteligência das sensações.

Fernando Pessoa chamou Bernardo Soares de um semi-heterônimo, porque não o “via” delineado, era fruto de seus devaneios enebliados. Essa

---

<sup>71</sup> Idem 59. P. 64.

condição de “semi-heterônimo” muito me interessa por acreditar que o ator ao construir seu “personagem”, ou melhor, ao manifestar o seu heterônimo, só o faz preservando traços distintivos de sua personalidade que resguardam a autenticidade de sua criação. Caso contrário o gesto artístico que só o é por ser um traço diferencial, perderia seus contornos e arte deixaria de ser. Na verdade o ator deixaria de ser um artista. Sua arte só se concretiza, pois inscreve em sua criação a singularidade de sua percepção.

É claro que o heterônimo estabelece uma metamorfose no ator, mas essa metamorfose é poético-orgânica. As instâncias operacionais da criatividade, as associações, o pensamento estruturador e ordenador, a tensão psíquica, e todos os aspectos aqui descritos na 1ª Camada Sedimentar dessa arqueologia, são ativados em máxima potência. Mas os ingredientes que os estimulam a trabalhar são oriundos desse espaço potencial liberto das significações pré-estabelecidas e, por outro lado, estão atados ao sentir, ao puro sentir.

As palavras dos heterônimos de Fernando Pessoa vibram algo que ultrapassa a linguagem. Quando os lemos sentimos. Mas só sentimos quando algo atinge uma materialidade. As palavras de Pessoa materializam-se em nosso corpo sensível, ultrapassando as vias racionais de entendimento. Quando o lemos não é a linguagem que detectamos e que nos faz emocionar, ela é um meio pelo qual o sentimento do poeta contata o nosso sentimento. Sentimos Fernando Pessoa, sentimos o que ele quer nos dizer, ele faz de nossa compreensão algo ao mesmo tempo vertical e horizontal. Não há arbitrariedade. Ele nos oferece espaço, ele nos indica as brechas, as frestas para que possamos “ver” aquelas sensações. Do mesmo jeito o heterônimo do ator. Sua expressão ultrapassa as codificações

em que se ergue. Quando ele aparece na cena, nós espectadores, vemos e sentimos além da linguagem cênica, vemos e sentimos uma *humanidade em movimento*. E é isso que carregamos conosco por um longo tempo, não esquecemos algo que nos toca profundamente.

Esse “tocar” tem a ver com a *contigüidade* que apontei na camada sedimentar sobre a memória. Intersecção de corpos poéticos que são também uma materialidade. Meu corpo poético de espectador e o corpo poético do ator, emaranhados, sem a distinção entre sujeito e objeto, mas também sem a crença absoluta de que tudo ocorre na subjetividade. Não se trata de subjetividade, porque a subjetividade não é dada às materialidades. O eu subjetivo sucumbe à violência desse encontro. Mas se trata sim de uma experiência pura em que o exterior e o interior juntos, entrelaçados por contigüidade, criam algo que contém, ou mesmo mantém, o mistério que os fez criar. E assim sentimos o “toque”, somente sentimos. Por nada o trocaria, leitor sensível. Por tudo o “tocaria”.

Escreverei agora, algumas poucas citações do “Livro do Desassossego” de Bernardo Soares, o semi-heterônimo de Fernando Pessoa. Escolhi aquelas em que a condição do “eu” é colocada em xeque pela compreensão de se perceber vários, o que me inspirou a iniciar a escavação de mim mesmo.

*“Continuamente sinto que fui outro, que senti outro, que pensei outro. Aquilo a que assisto é um espetáculo com outro cenário. E aquilo que assisto sou eu.”*

*“Meu deus, meu Deus, a quem assisto? Quantos sou? Quem é eu? O que é este intervalo entre mim e mim?”*

*“Só aos mortos sabemos ensinar as verdadeiras regras de viver.”*

*“Suponho, porém, que nisto tudo sou translato, que a saudade que sinto não é bem minha, nem bem abstrata, mas a emoção interceptada de não sei que terceiro, a quem estas emoções, que em mim são literárias, fossem – di-lo-ia Vieira – literais. É na minha suposição de sentir que me magôo e angustio, e as saudades, a cuja sensação se me mareiam os olhos próprios, é por imaginação e outridade que as penso e sinto.”*

*“Nuvens... Existo sem que o saiba e morrerei sem que o queira. Sou o intervalo entre o que sou e o que não sou, entre o que sonho e o que a vida fez de mim, a média abstrata e carnal entre as coisas que não são nada, sendo eu nada também. Nuvens...”*

*“Conhece alguém as fronteiras à sua alma, para que possa dizer – eu sou eu?”*

*“Como todos os grandes apaixonados, gosto da delícia da perda de mim, em que o gozo da entrega se sofre inteiramente.”*

*Bernardo Soares*

Mas nessa busca pelo meu território sedimentar, querido leitor, deparei-me com outra figura que em uma primeira vista parecia uma força antagônica ao que havia descoberto até aqui. Se Fernando Pessoa com sua silueta lunar, fina, aguda e profunda me levou a devanear no deserto-líquido da intimidade, de repente, meio sem querer esbarrou-me em mim um homem grande, de longa barba, um homem solar, um grosseirão de singular sensibilidade que não temia travar com a objetividade da vida e dos fatos. Esse poeta que fortaleceu em mim o conceito de heterônimo como resultante do trabalho do ator, que aqui apresento, foi o poeta americano Walt Whitman.

Whitman é o poeta que anuncia a modernidade em pleno romantismo. Um poeta de uma nação que conquistara sua independência e que começava a enraizar-se através de uma cultura própria. *“Folhas de Relva”* é o grito de independência da poesia americana às amarras européias. Uma poesia libertária, que almejava a democracia, que não fazia a distinção entre as classes sociais, que não louvava o escritor preso em seu escritório a remoer os conhecimentos, que antes se lançava à vida, às experiências cotidianas, que olhava o cidadão comum em seu ofício e ali encontrava voz de expressão. Uma poesia que continha uma poética latente em qualquer indivíduo, em qualquer lugar. Whitman não se colocava como um ser diferenciado, um gênio com misterioso saber e sensibilidade, antes era um homem como todos os outros, porque se reconhecia em todos e reconhecia todos em si. Uma poesia do mundo, para o mundo e através do mundo. Que quebrou as barreiras entre o privado e o público, entre o individual e o coletivo entre o corpo e a alma.

Cinqüenta anos depois de sua publicação, autores de várias nacionalidades se diziam profundamente influenciados por ele, de Thomas Mann a Apollinaire, de Maiakóvski a Garcia Lorca, de Borges a Fernando Pessoa. Sem contar com os americanos Ezra Pound e T. S. Eliot. O poeta que se libertou das influências tirânicas da civilização européia, percebeu-se cosmopolita e por assim ser influenciou artistas de todas as partes que nele reconheciam a vitalidade do encontro, do prazer, da abolição dos processos discriminatórios através de uma linguagem que não se enquadra em pressupostos estéticos nem em formalismos próprios à arte culta. Uma pulsão, uma latência transformada em ação. Sua poesia revigora até o mais cético, ilumina o acabrunhado, expande o peito com ar oxigenado e nos motiva a agir integralmente porque prega a integração.

Whitman é o poeta de uma nova maneira de ver as coisas. E essa nova maneira de ver necessitava de uma nova maneira de expressar as coisas. Ele inaugura uma nova linguagem. Mario Faustino, em “Poesia- Experiência”, dizia a respeito de sua poesia:

*Walt Whitman anuncia uma nova terra, um novo homem, uma nova liberdade, um novo amor. E coisas novas deviam ser ditas em forma nova – criou ele um verso originalíssimo, solto, flexível, expressivo e adaptável como poucos, posteriormente tão desfigurado pelos praticantes do “vers-libre”.*

Seu verso livre é livre realmente. Ele transita em poucas linhas por temas os mais diversos. Seu conteúdo abarca e relaciona, o homem, o vegetal, o animal,

a máquina, a tecnologia, a política, o misticismo, as religiões, as moralidades, os preconceitos, as sexualidades, enfim, em “Folhas de Relva”, temos a sensação de que o homem e sua cultura, pelo menos a cultura ocidental, ali estão espelhados e de certo modo relativizados em um caleidoscópio acelerado que com suas formas multicores a cada instante re-significam o que foi significado avançando em galope ininterrupto, com um só fôlego, mas com absoluto controle de sua “visão”. Whitman nesse livro constrói uma imagem potente, uma imagem que faz com que percebamos o todo, seja por sobreposição, justaposição, ou mesmo integração entre tudo e todos, entre sujeito e objeto, entre indivíduo e produção natural ou tecnológica. Tudo contido nessa imagem, que é uma. Uma única imagem singular. O que pertence a ele pertence a qualquer um. O que é da natureza é de todo homem, e todo homem com sua produção é também natureza.

A liberdade de seus versos faz com que ritmo e temas, “personagens” e ações, fragmento e totalidade, sejam intermediados por um “eu” que explode seus limites e assumidamente, de maneira categórica, se auto-intitula todos. Folhas de Relva, mais do que uma experiência de linguagem é uma experiência na linguagem. Whitman não busca representar nada através dela, ele é a própria linguagem, ele se percebe (como ser capaz de produzir linguagem) com a língua do açougueiro, com a língua das formigas, com a língua das cascatas e mares, com a língua da máquina e da locomotiva. Esse seu “eu, que na verdade é um “nós”, é a própria linguagem sendo formulada em todos, e o poeta é apenas um canal, uma via de acesso, um veículo que expressa todas essas latências através de sua poesia.

No posfácio da nova edição brasileira de “Folhas de Relva”, Rodrigo Garcia Lopes nos diz que

*Whitman via uma conexão indissociável entre linguagem e mundo. Palavras são signos vivos de uma cultura. Para ele, tudo era linguagem: ela não estava só no poder de falar, nos dicionários, mas incluía gestos, relacionamentos, atos, afetos, sons, emblemas, idéias, conceitos. O pessoal é sempre político. O corpo não está separado da mente. Não existe linguagem privada: ela é sempre social e pública. Influenciado por Emerson, Whitman via as palavras como símbolos de coisas da natureza (que inclui a natureza humana). Não à toa, escolheu para a sua obra, como imagem-mônada, o mais comum dos símbolos: a relva. A relva cresce espontaneamente e se espalha na horizontal, sem escolher lugar. Ela “grassa”, democraticamente no jardim dos ricos e na fazendinha do pioneiro, num parque no meio da cidade e nas florestas desconhecidas. Em solo americano, novas palavras brotavam como relva por toda parte, todos os dias, enquanto outras adquiriam novos sentidos. As possibilidades da língua e das experiências, Whitman acreditava, eram extensas como a geografia americana.”<sup>72</sup>*

Ele que teve sua educação interrompida aos 11 anos de idade, por problemas financeiros da família, e através do jornalismo pode iniciar sua auto-

---

<sup>72</sup> WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva, a primeira edição (1855)*. Tradução e posfácio Rodrigo Garcia Lopes – São Paulo: Iluminuras, 2007. P. 224, 225.

educação. Como jornalista, repórter e redator de vários jornais que pululavam na efervescente cidade de Nova York nos meados do século XIX, Whitman se aproximou do cidadão comum, dos imigrantes, dos migrantes e com eles identificou novas línguas, outros comportamentos, outras religiões que aos poucos abasteceram seu arcabouço poético que encontrariam lugar de expressão em sua poesia. Em New Orleans teve contato com o francês, o espanhol e os dialetos africanos e suas expressões que o contaminavam nos saloons e bares indicando a ele que a diversidade cultural ali percebida encontrava ressonância em sua interioridade que maravilhada reagia se sentindo parte daquela profusão de estilos e sons.

Ele absorvia e se deixava impregnar por tudo que seu ofício como jornalista fazia com que experimentasse. Reconheceu na fotografia um meio de detecção do tempo e uma nova forma de expressão. Talvez tenha sido o autor que mais se deixou fotografar em seu tempo. Ele utilizou a fotografia nas edições de seus livros manipulando-as ele mesmo, incansavelmente, porque entendia que este processo imagético continha uma forma expressiva que dialogava com seus conteúdos.

Antes de se tornar poeta propriamente dito, Whitman foi um jornalista envolvido profundamente nas questões políticas que fervilhavam nos Estados Unidos pré-guerra civil. Democrata assumido, militante e representante de partido político, aos poucos adquiriu convicções anti-escravagistas. Fã incontestado de Abraham Lincoln, ele não podia conceber uma nação que nascera sob a efígie da democracia e da liberdade suportar ou mesmo conviver com a escravidão. Aos poucos, desiludiu-se com a ação política e encontrou espaço para novas leituras que viriam mesmo a enriquecer seu imaginário e vocabulário. Interessou-se por

biologia, astronomia, egiptologia; leu os livros das religiões orientais (Upanishads, Vedas, Bhagavad-Gita), Shakespeare, Milton, George Sand e principalmente sua maior influência o filósofo transcendentalista Emerson.

Emerson e seu pensamento foram decisivos para a construção do “poeta” Walt Whitman. Filósofo que pregava a primazia da intuição em relação à razão, dizia que no indivíduo se encontra o universo. Que ele é uma minúscula parte que contém o todo em si. Se em Fernando Pessoa usamos a “imagem” “fissão” nuclear aqui em Whitman podemos usar a imagem “fractal”, que nada mais é do que “uma forma geométrica, de aspecto irregular ou fragmentado, que pode ser subdivida indefinidamente em partes, as quais, de certo modo, são cópias reduzidas do todo” (definição extraída do Dicionário Aurélio).

No ensaio “O Poeta”, Emerson dizia que o poeta é aquele capaz de traduzir para a linguagem humana as conversas que ele tem com a natureza, para quem cada toque deve causar arrepio e que o poeta

*Por uma percepção intelectual ulterior, dá aos símbolos que encontra na natureza uma força que faz com que esqueçamos seus antigos usos. (...) O que faz um poema ser poesia não é o verso ou a métrica, mas um pensamento tão apaixonado e vivo que, como o espírito de uma planta ou animal, possui uma arquitetura própria, e adorna a natureza com uma nova coisa. O pensamento e a forma são iguais na ordem do tempo, mas na ordem da gênese o pensamento é anterior à forma. (...) O poeta tem um novo pensamento: ele tem toda uma nova experiência para desdobrar; ele dirá a nós de sua experiência, e todos os homens ficarão mais ricos com*

*sua fortuna. Pois a experiência de cada nova era requer uma confissão, e o mundo parece sempre à espera de seu poeta.* <sup>73</sup>

Whitman através do acúmulo das experiências vivenciadas em seu ofício de jornalista e das leituras inspiradoras, que colocavam o indivíduo no centro nervoso de suas elucubrações, que agora tendiam à espiritualidade, apoiado em uma filosofia mais abrangente, aos poucos foi imaginando e construindo mesmo a sua poética. Whitman, mais do que um transcendentalista é um poeta do corpo, do aqui e agora, do presente. Ele louva o amor, o prazer da carne, os encontros das substâncias da natureza e dos homens. Por transcendente podemos dizer de sua percepção de que ele é um todo, ele é um Kosmos, como ele mesmo diz em seu poema. Em suas poesias não há uma supremacia das coisas do espírito frente às coisas do corpo. Antes há uma integração entre essas instâncias. Ele continua sua luta através da poesia. Ele não abandona esse mundo por outro mundo ideal. Embora tenha sido influenciado por um pensamento idealista ele conversa com o homem do seu tempo, cara a cara, corpo a corpo, porque foi desse corpo a corpo nas ruas e becos da Nova York em franco desenvolvimento, que ele aprendeu as coisas da vida, que ele lapidou sua sensibilidade, que olhou e foi olhado, que ele tocou e foi tocado. Walt Whitman foi um daqueles que aprendeu que a vida é uma constante revolução e que a arte assim também deve ser se quiser ter com a intensidade. Seus poemas são intensos como a vida e dizem respeito a todos porque todos estão ali. Ele pré-anuncia em sua poesia, com seu ritmo e dinâmica, o fluxo de pensamento que Joyce e Beckett vão trabalhar no século seguinte. Sua

---

<sup>73</sup> Idem 72.

escrita é imediata, fluídica, “nomeio as coisas como vêm”, enumerando fatos, reflexões, personagens e pontos de vista através de uma imagética múltipla que teria como objetivo abarcar as múltiplas cores e tons de uma metrópole.

Era assim que sua poética ia se estruturando em sua cabeça. Em suas anotações lemos isso:

*“Um estilo perfeitamente transparente, cristalino, sem artifício, sem ornamentos ou tentativas de ornamento pelo ornamento – estes só caem bem quando parece com a beleza da pessoa ou do caráter por natureza e intuição, e nunca quando introduzidos por exibicionismo... Clareza, simplicidade, nada de frases tortuosas ou obscuras, a mais translúcida clareza, sem variação. Expressões e frases comuns – americanismos e vulgarismos – baixo calão somente quando muito oportuno.”<sup>74</sup>*

E mais adiante, nas anotações que serviram de base para a criação do poema “Canção de Mim Mesmo”, Whitman escreve o que definitivamente faz com que o tenha escolhido para integrar esse meu trabalho (ou será que por ele fui escolhido? Não importa, o que interessa é que nos potencializamos mutuamente e espero que a você também leitor vário), que apresenta o conceito heterônimo como objetivo do trabalho de ator:

*“A alma e o espírito se transmuta em toda a matéria – em pedras, e pode viver a vida de uma pedra – em mar, e pode sentir ele mesmo o mar – em*

---

<sup>74</sup> Idem 72.

*carvalho, ou outra árvore – em animal, e sentir-se um cavalo, um peixe, ou um pássaro – na terra – nos movimentos dos sóis e estrelas (...)*<sup>75</sup>

O “eu” se fundindo com qualquer outra coisa e passando a sê-la. O eu e o outro. Exercício de alteridade absoluta que Walt Whitman sentiu e afirmou em sua vida e obra. Porque para artistas como Whitman e Pessoa vida e obra não se distinguem. Há uma interpenetração plena, não há diferença entre discurso e ação. Porque para eles não há distinção entre eles mesmos e os outros, as outras coisas. Tudo interligado no mesmo espaço-tempo rumo a um devir.

Antes de Rimbaud dizer “*eu é um outro*”, Whitman disse “*the other I am*” (*o outro sou eu*). Whitman pré anunciou a modernidade antes de Baudelaire, Rimbaud ou Mallarmé, vivendo em um país recém independente. Se um homem é capaz de conter um universo inteiro, um ator traz em si todos os personagens do mundo, basta acessá-los.

Veja leitor amigo se Whitman não intuiu o mesmo rio que eu intuí quando imaginei o riovivoso:

*“Como milhares de arroios se misturam num amplo rio, da mesma forma os instintos, energias e faculdades, bem como associações, tradições e outras influências sociais que constituem a vida nacional, são reconciliadas nele a quem o futuro há de reconhecer como o poeta da nação.”*

---

<sup>75</sup> Idem 72.

Whitman, de certo modo, também trabalha com a idéia de duplo contágio. Se Fernando Pessoa mergulha em sua intimidade e ali ele impregna e deixa se impregnar por si e pela matéria poética que ele encontra, Whitman se lança à exterioridade, às coisas do mundo e aos outros homens. Seu corpo está para o mundo e no mundo, e é ali, no mundo e através dele, que ele contagia e é por ele contagiado. Tudo que ele percebe é seu, da mesma forma que tudo o contém porque ele o percebe. Ele afirma ser todos conscientemente, sua fala é clara e inequívoca. Nele não encontramos como em Bernardo Soares, um tom enebliado, esfumaçado, repleto de matizes que entrevemos no lusco-fusco da tarde ou da aurora. Whitman é um poeta do dia, da claridade, ele vai à luta, ele não opera nos meios nem nos desvãos. Ele os sabe, os sente, mas não os teme. Sua poesia é um ato de ação impulsionado pela coragem. Não há meias palavras, meios gestos, tudo é dito com precisão e velocidade. O ritmo de sua poesia é alucinante. Sentimos que ele é compelido a agir e a escrever, o que denota uma urgência que tem na aceleração sua razão de ser. É urgente nele extravasar seu sentimento de integração com tudo, porque ele é um “grosso, um kosmos”, e sua poesia necessita ser escrita com versos livres, porque somente na liberdade de expressão é que é possível abarcar todos os estilos, todas as sensibilidades, todas as operações lingüísticas. Ele não escolheu escrever com versos livres, os versos livres se impuseram a ele porque era a única maneira de expressar o que ele sentiu.

*“O grande poeta absorve a identidade de outros, e a experiência de outros, e elas são definitivas nele ou dele; mas ele as percebe todas através da pressão sobre si mesmo.”<sup>76</sup>*

“Percebe através de uma pressão sobre si mesmo”. Não estaria aí a idéia de duplo contágio a que me referi a respeito do processo heteronímico? Sem uma pressão sobre si mesmo é impossível superar as barreiras impostas pelo euzinho. Sem a pressão sobre si mesmo não nos percebemos vários, não percebemos que as outras identidades também podem estar e ser em nós mesmos. É impossível se abrir à experiência. É impossível sentir a integração dos corpos, de todos os corpos, sejam eles animados ou inanimados.

Mas a absorção a que Whitman se refere não acontece somente em um corpo que “percebe” as coisas do mundo. Whitman escreve coisas que sua experiência de vida não ofereceu a ele. Não foi somente através de sua relação objetiva com as coisas da vida, com seu ambiente, que ele adquiriu todo o conhecimento que é destilado em seus poemas. Algo misterioso operou ali. Uma absorção ao contrário, de dentro para fora, de sua profundidade para a clareza de seu estilo. Na poesia de Whitman há mais do que na vida vivida de Whitman. Seria então fruto de uma espécie de transe, de possessão, ou de uma possessão ao contrário? Pressão sobre si mesmo, duplo contágio, dupla absorção, possessão ao contrário, todos contribuindo para que a manifestação poética seja uma manifestação heteronímica. Um encontro de substâncias que se conformam na linguagem.

---

<sup>76</sup> Idem 72.

*“A melhor coisa é estar inspirado como se em possessão divina (...) Um transe, embora com todos os sentidos alertas – apenas um exaltado estado de inspiração – o tangível e o material com todas as suas amostragens, o mundo objetivo suspenso ou transposto por um tempo, e os poderes em exaltação, liberdade, visão – embora os sentidos não estão perdidos nem contrapostos.”*

Essa exaltação, plena de força vital é por nós sentida quando lemos o poeta americano. Não interessa aqui julgarmos o valor da inspiração ou discutir seu sentido místico, sua validade, sua eficácia ou seu alheamento em relação ao trabalho. Saber se sua inspiração é imediata ou só existiu porque ele a maturou durante anos e anos, em longas experiências e reflexões. Com qualquer nome que possamos dar, o que interessa é que a poesia de Whitman contata diretamente nosso coração. Ela é por nós sentida, assim como a poesia de Fernando Pessoa ou a “prosa” de Bernardo Soares. Antes de entendermos seus procedimentos de linguagem ele nos “toca”. Quase sem nenhuma mediação de qualquer instância dos procedimentos neuronais, de repente estamos tomados por ele, possuídos por ele. Absorvidos por ele na mesma medida que o absorvemos, e tudo acontecendo “dentro” de nós. Porque na verdade o encontramos em nós, ali em uma curva do rio vivo, a chacoalhar alegre pelas corredeiras, ele que é o poeta do amor, do corpo, da camaradagem, do olhar franco, o poeta do presente, que faz da eternidade o presente e que nos convoca

e nos impulsiona à revolução. Whitman é daqueles poetas como Pessoa que nos transformam e nos injetam ânimo para agir em revolução.

Seguem algumas citações de “Folhas de Relva” em que o eu se sabe nós.

*“Eu celebro a mim mesmo,*

*E o que eu assumo você vai assumir,*

*“Pois cada átomo que pertence a mim pertence a você.”*

*“Você vai escutar todos os lados e filtrá-los a partir de seu eu.”*

*“A cidade dorme e o campo dorme,*

*Em seu tempo os vivos dormem... em seus tempos os mortos dormem,*

*O velho dorme ao lado da esposa e o jovem dorme ao lado da esposa;*

*Se estendem pra dentro de mim, e eu me estendo para fora deles,*

*E seja lá o que forem mais ou menos eu sou.”*

*“Resisto a tudo menos a minha própria diversidade.”*

*“Estes pensamentos são os de todos os homens de todas as eras a terras,  
não se originaram comigo.*

*Se não são seus tanto quanto meus, então não são nada, ou quase nada,*

*Se não abarcam tudo então são quase nada,*

*Se não são o enigma e a solução do enigma não são nada,*

*Se não estão perto tanto quanto longe não são nada.”*

*“Para mim os objetos do universo convergem num fluxo perpétuo,  
Todos são escritos para mim, e preciso entender o que a escrita significa.”*

*“Por mim passam muitas vozes mudas há tanto tempo...  
...por mim passam vozes proibidas,  
Vozes dos sexos e das luxúrias... vozes veladas, e eu removo o véu,  
Vozes indecentes esclarecidas e transformadas por mim.”*

*“Tocar minha pessoa em outra é o máximo que posso suportar.  
Então o toque é isso?...me estremeçando até ganhar uma nova identidade.”*

*“Walt Whitman, um grosso, um kosmos.”*

*“Me contradigo? Tudo bem, então, me contradigo;  
Sou vasto, contendo multidões.”*

*Walt Whitman*

Nessa busca poético-arqueológica que faço em mim, aqui deitado em minha cama sempre ouvindo o adagieto de Mahler, querido leitor, encontrei em minha vasta profundidade, ou em minha profunda horizontalidade, esses poetas que como Virgílio em relação a Dante, me guiaram através de suas obras e de suas reflexões, a compreender aquilo que eu intuía. O poeta português Fernando

Pessoa e mais detidamente seu semi-heterônimo Bernardo Soares e o poeta norte-americano Walt Whitman, juntos embasaram meus devaneios (isso, se devaneio pode ser embasado) que lentamente me encaminharam a conceber que o trabalho do ator é uma construção heteronímica.

Whitman sentiu e decidiu ser todos, Pessoa sentindo “foi” todos. Whitman afirma e passa a ser outro, Pessoa emerge de si “outro”. O que digo é que dessa exterioridade repleta de interioridade de Whitman e dessa interioridade repleta de exterioridade de Pessoa, podemos compreender o trabalho do ator. A somatória de uma profunda imersão com uma ação objetiva. Um perceber-se fundo, denso, quase intangível com um perceber-se nas coisas do mundo, coisas várias, coisas de toda e qualquer natureza. Uma negação e uma afirmação que não competem entre si, mas que interagem ao ponto de ser uma só coisa em um só corpo. Objetividade e latência convivendo em circunstâncias específicas, dadas por um autor ou não. Objetividade e latência com características identificadoras ou não.

O ator é o único artista que tem a própria vida em sua obra. E a vida talvez seja a convivência integral entre a interioridade e a exterioridade. Tudo o que o ator tem e traz está com ele quando está em cena. Seus órgãos estão vivos, seu sangue continua passando por suas veias e artérias, sua imaginação está fértil, os arquétipos vibram em sua inconsciência, o gesto realiza-se através de escolhas conscientes, a voz, fruto da respiração, que é a própria vida, se lança no espaço e atinge outros corpos que a fazem assim existir. O trabalho do ator não se completa porque ele necessita do outro para ser. E esse outro está e é tanto nele quanto fora dele. Na verdade o dentro e o fora deixam de fazer sentido porque o que se percebe aqui é a integração advinda da interação.

Por caminhos distintos Whitman e Pessoa (Bernardo Soares) sentiram e expressaram essa integração porque de uma forma ou de outra souberam interagir com as paisagens exteriores e interiores. Curioso notar que outro heterônimo de Fernando Pessoa, Álvaro de Campos, era um fã incontestado do poeta norte-americano e a ele destinou um poema elegíaco com características lingüísticas que lembram mesmo as de Walt Whitman. Além do estilo parecido, Álvaro de Campos, e sua *“Saudação a Walt Whitman”*, assim como as inquietações dessa minha arqueologia, nos afinamos com o conteúdo que transpira das palavras do autor de *“Folhas de Relva”*.

*“Portugal Infinito, onze de junho de mil novecentos e quinze...*

*Hé-lá-á-á-á-á-á-á!*

*De aqui de Portugal, todas as épocas no meu cérebro,*

*Saúdo-te, Walt, saúdo-te, meu irmão em Universo,*

*Eu, de monóculo e casaco exageradamente cintado,*

*Não sou indigno de ti, bem o sabes, Walt,*

*Não sou indigno de ti, basta saudar-te para o não ser...*

*Eu tão contíguo à inércia, tão facilmente cheio de tédio,*

*Sou dos teus, tu bem sabes, e compreendo-te e amo-te,*

*E embora te não conhecesse, nascido pelo ano em que morrias,*

*Sei que me amaste também, que me conheceste, e estou contente.*

*Sei que me conheceste, que me contemplaste e me explicaste,*

*Sei que é isso que eu sou, quer em Brooklyn Ferry dez anos antes de eu*

*nascer,*

*Quer pela Rua do Ouro acima pensando em tudo que não é a Rua do Ouro,  
E conforme tu sentiste tudo, sinto tudo, e cá estamos de mãos dadas,  
De mãos dadas, Walt, de mãos dadas, dançando o universo na alma.*

Acredito que quando um ator reconhece-se assim em seu papel, a operação heteronímica está acontecendo vivamente. Quando ele trava um diálogo dessa natureza com o material poético, seja ele um personagem, um som, um quadro, uma música ou qualquer outra coisa que por ele será manifestada, quando o ator consegue dizer-lhe, assim como Álvaro de Campos a Whitman, *sei que me amaste também, que me conhecestes, e estou contente. Sei que me conhecestes, que me contemplaste e me explicaste, sei que é isso que eu sou, quer em Brooklyn Ferry dez anos antes de eu nascer*, o duplo contágio já está em franca operação e a integração entre eles será absoluta. Do encontro de duas substâncias nascerá uma unidade singular que só existe através de um jogo de alteridade em que se relativizam as cronologias, o que é de fora e o que é de dentro, o que é concreto e o que é abstrato, o que é tangível aos sentidos e o que é sentido pela alma.

E Álvaro de Campos continua sua afirmação de que é “um” Whitman, dizendo,

*(...) Meu velho Walt, meu grande Camarada, evohé!*

*Pertenço à tua orgia báquica de sensações-em-liberdade,*

*Sou dos teus, desde a sensação dos meus pés até a náusea em meus*

*sonhos,*

*Sou dos teus, olha pra mim, de aí desde Deus vês-me ao contrário:*

*De dentro para fora... Meu corpo é o que adivinhas, vês a minha alma –*

*Essa vês tu propriamente e através dos olhos dela o meu corpo —*

*Olha pra mim: tu sabes que eu, Álvaro de Campos, engenheiro,*

*Poeta sensacionista,*

*Não sou teu discípulo, não sou teu amigo, não sou teu cantor,*

*Tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!"*

*Álvaro de Campos*

Um poema com a quilometragem dos poemas de Whitman (aqui registrei apenas uma pequena parte) em que podemos notar a percepção de ser outro e não somente ser através do outro, como também a noção da relação entre essência e aparência. “Vês-me ao contrário de dentro pra fora” e “tu sabes que eu sou Tu e estás contente com isso!”. Diga-me inquieto leitor se não é fascinante um heterônimo que em suma é a manifestação de uma latência advinda da interioridade plácida de Pessoa, dizer que ele é também um outro que não ele mesmo, nem muito menos Pessoa? Um Whitman não somente no estilo mas na “vida”? É essa vida que vemos brotar no ator quando ele atua na cena. Vemos naquela aparência física uma essência que é dupla. Vemos um heterônimo.

Whitman, esse poeta que como bem disse Borges,

*“que numa redação do Brooklyn, entre o cheiro de tinta e de cigarro, toma e não diz a ninguém a infinita decisão de ser todos os homens e de escrever um livro que seja todos.”*

Se ele não criou heterônimos literários, ou mesmo se à sua época tal possibilidade não poderia ser pensada, de uma outra mesma forma ele foi todos e qualquer um, não através da construção de uma vida, com contornos particulares e qualidades específicas, como o são os heterônimos de Pessoa, mas na decisão pura e simples de ser. Todos que ele é, o são em sua pulsão, em sua energia vital. Sua palavra tem a força de um nascimento, de uma explosão, de um Big Bang. Um belo dia ele tomou a decisão de simplesmente ser todos, decisão que durante muito tempo ficou em latência em sua interioridade, e essa decisão foi uma explosão que criou galáxias, sóis, planetas e seres vivos que por ele transitam. Uma explosão que ressoou pelos tempos e que com sua força ativa e objetiva insuflou a criatividade dos poetas e aos poucos decantou nessa minha camada sedimentar a espera que eu a descobrisse.

Bernardo Soares, esse ser vago, com sua escrita esfumaçada, com “sua voz baça e trêmula, talhado à imagem e semelhança da direção de seus instintos, de inércia todos, e de afastamento”, esse ser poético de “face pálida, mais alto que baixo, curvado exageradamente quando sentado, mas menos quando de pé, com um certo ar de inteligência” mas com um “aspecto que era difícil descortinar”, esse escritor que só existe na escrita, a quem não foi dado à luz por Fernando Pessoa, nem à morte, mas que ele (Pessoa) impregnado a ele (Bernardo Soares) sempre esteve, esse escritor que é a própria interioridade que se manifesta em

palavras, fazendo das palavras a própria intimidade que por sua vez conecta a intimidade de quem lê, de uma forma surpreendente, sabia-se ator. Mas um ator que é, ao mesmo tempo, uma cena que contém atores, outros atores, que não somente ele.

*Criei em mim várias personalidades... Tanto me exteriorizei dentro de mim que dentro de mim não existo senão exteriormente. Sou a cena viva onde passam vários atores representando várias peças.”*

Talvez aí, poeticamente esteja a melhor definição de heterônimos do ator que possamos encontrar. **Um ator é uma cena onde passam outros “atores”. O ator é um corpo-paisagem por onde passam todos os personagens.**

## Arremate Inconsútil

*“Que terá sonhado o Tempo até agora, que é, como todos os agoras, o ápice?...Sonhou a ética e as metáforas do mais estranho dos homens, o que morreu em uma tarde em uma cruz... Sonhou esses dois curiosos irmãos, o eco e o espelho. Sonhou o livro, esse espelho que sempre nos revela a outra face... Sonhou uma quarta dimensão e a fauna singular que a habita... Sonhou Walt Whitman, que decidiu ser todos os homens, como a divindade de Spinoza. Sonhou a enumeração que os tratadistas chamam caótica e que, de fato, é cósmica, porque todas as coisas estão unidas por vínculos secretos...”<sup>77</sup>*

*Jorge Luis Borges*

E de minha parte sonho o sonho de Borges que por sua vez sonhou o Tempo que por sua vez sonhou Pessoa e Whitman que decidiu ser todos os homens como a divindade de Espinosa. E são esses três senhores que me guiaram nessa jornada, querido leitor! Realmente fico pasmo que uma leitura descompromissada como a que fiz ao ler esse livro de Borges quando escrevia as coisas da Deusa Mnemósis, possa trazer em um só texto o que essa arqueologia recolherá dessas camadas sedimentadas.

O acaso realmente não existe, trago comigo essa sensação tão profunda que me parece realmente verdadeira. Não busquei esse texto de Borges, parece mesmo que ele é que me encontrou. Esse texto borgeano de alguma forma

---

<sup>77</sup> BORGES, Jorge Luis. *Os conjurados*. Editora Três. 1985.

misteriosa sabia que os meus guias pelo deserto-líquido seriam Whitman, Pessoa e Espinosa (como Virgílio foi para Dante em sua Comédia divina), e se mostrou a mim dizendo que Borges também compartilha das mesmas intuições, da mesma sensação de ser vários. Todos acessando o Gênio Poético que William Blake nos traduziu e nos revelou em nós mesmos.

Borges, eu e o Tempo estamos em profunda consonância. E isso não é obra do acaso, é pertencer à mesma latência. Os nossos sonhos são os mesmos, o que só comprova meus devaneios dos capítulos anteriores. Nós nos encontramos no deserto líquido (que por agora devido ao tamanho frescor que sinto ao me deparar com essa “coincidência” chamarei de *oceano-arenoso*, e também para estabelecer uma bela rima com o rio vivo) e ali nos divertimos à beça, corremos de braços abertos de encontro ao vento e deslizamos em suas águas. Sonhamos os mesmos sonhos, imaginamos aquelas “imagens”, nos esbaldamos ao nos perceber integrados um ao outro através de *vínculos secretos* e, ao mesmo tempo, contornando nossos traços individuais.

A divindade que Espinosa sonhou e Whitman sentiu em si e escreveu, e que Pessoa criou a partir de si como heterônimos, é a linha de chegada desta minha arqueologia poética. Arqueologia que nessa camada sedimentar descobre e revela em si que eu, um mero ator aqui deitado em minha cama a ouvir Mahler, não interpreta personagens, mas sim manifesta heterônimos.

O ator é vários, ele contém multidões dentro de si. Quando ele realiza seu ofício, ele dá outro nome àquela criatura que vivencia aquelas tais circunstâncias. Heterônimo. Um outro em/de si.

Mas para isso o ator precisa alcançar um estado poético de concentração, um estado de dilatação, para que as palavras brechtianas sejam as suas palavras, as imagens sofocleanas suas imagens, os personagens shakespearianos “personagens” seus. Esse estado poético de concentração para acontecer plenamente deve ser intensamente treinado não como uma operação equacionada a partir de alguma metodologia que prescreva receitas de como fazer. Não há ao certo um como fazer para chegar a tal fim. Aqui não interessa o fim, não interessa o resultado, tudo tem que ser feito levando-se em conta o processo, porque essa região “entre” é um território de fluxo, de fluidez e da não-exatidão. Mesmo o conjunto de ações, gesticulações e movimentos que são definidos durante os ensaios como as características do “personagem”, devem se manter abertos às novas possibilidades que certamente surgirão com a chegada do público, com a nova rotina que será instaurada, com as novas experiências que o ator terá no desenrolar de sua vida.

O ator não deve se desvincular da paisagem, não deve ver seu ofício como algo que se estabelece fora dele, ou seja, um trabalho realizado, concretizado como um objeto. Seu trabalho é a manifestação de um “eu-paisagem” e nessa paisagem estão contidos o ator, as palavras do autor, a “mão” do diretor, os outros atores com seus heterônimos, a cenografia, a iluminação, a sonoplastia, o espaço cênico, os espectadores tudo e todos contíguos, relacionados e interagindo fazendo dessa paisagem não um quadro estático, mas sim uma paisagem dinâmica, repleta de movimentos e sensações.

Mas como fazer de meu corpo um corpo-paisagem? Mesmo que aqui insistentemente durante toda a jornada disse que não me referiria aos

procedimentos do trabalho do ator, porque não são os protagonistas desses meus devaneios, agora nesse arremate inconsútil, abordarei apenas uma maneira de se processar tecnicamente a manifestação do heterônimo. Procedimento que se sabe movediço, instável e variável.

Em minha constante investigação sobre o Campo de Visão, pude perceber que o exercício de alteridade só se realiza plenamente quando o ator experimenta em si, mas a partir do outro, um *jogo de intensidades*.

O jogo de intensidades nada mais é do que a intensificação em si de alguns aspectos do outro, percebidos e imaginados pelo ator. Imagine leitor jogador, que você tentará reproduzir em seu corpo um colega seu: o comportamento dele, alguns modos operacionais de movimento que ele recorrentemente utiliza, alguns trejeitos rapidamente identificáveis, etc. Ou seja, tudo aquilo que percebemos em sua externalidade diária em seu processo criativo. Você pode estar pensando que um bom imitador é capaz de fazer isso melhor do que ninguém e que um bom imitador não é necessariamente um ator. E eu não teria como discordar.

O que torna um ator a ser não um imitador, mas um artista é sua capacidade de ter com os mistérios. Os mistérios são o que definitivamente dão vida a alma humana. São deles que as motivações do indivíduo surgem e o impulsionam para a ação. Nunca temos absoluta certeza da origem de nossas motivações. Parece que sempre as reconhecemos depois que elas já se manifestaram. Elas são por assim dizer o élan vital que nos determina. Um ator, jogando o Campo de Visão, quando tenta reproduzir seu companheiro não se apóia apenas na externalidade daquela expressão. Embora ele possa até reproduzir trejeitos, comportamento, gestualidade recorrente e ritmo exterior, sua

arte se dá porquê de alguma forma ele encontra em si as latências que motivam aquele seu colega a agir. E no teatro sabemos que ser é agir. Há um diálogo dos mistérios. Uma interpenetração de substâncias anímicas. O ator “compreende” em si as motivações do outro e assim passa a “imitá-lo”. Mas para sua expressão ser genuína e não somente uma representação do colega, nem uma interpretação, não basta apenas perceber em si as motivações do colega, é preciso também intensificá-las através e no seu próprio corpo aquelas qualidades motivacionais que são o que realmente definem a identidade de alguém.

Através do jogo de intensidades o ator intensifica em si aspectos concernentes ao outro fazendo que sua expressão seja não uma imitação fiel do colega, mas a manifestação de uma entidade que é o outro na mesma medida que é ele mesmo. Por exemplo, o ator lembra que seu colega inclina o corpo sempre que começa a fazer uma seqüência de movimento. Ele assim fisicaliza em seu corpo essa lembrança. Mas a sua inclinação estará repleta de materiais físicos dele mesmo, imaginados por ele mesmo e que necessariamente não será a inclinação que seu colega recorrentemente realiza. O ator assim intensifica em si um aspecto que também é constituinte do seu corpo, mas pouco utilizado, para que seu próprio corpo fisicalize um traço identitário do outro. Esse seu gesto ativará seu imaginário fazendo com que outras imagens de seu colega apareçam e ele as relacionará intensificando seus aspectos em seu corpo, que por sua vez redimensionarão novamente seu imaginário fazendo com que outras imagens apareçam, e assim por diante, até que vemos na totalidade de sua expressão, o outro existindo em nossa frente sem em nenhum momento parecer estereotipado, clichê ou uma mera imitação. Não se trata de imitação, mas sim de uma

manifestação oriunda das latências intensificadas através do e no corpo que as intensifica.

O ator tem a ele como material. Sempre sobre esse material é que ele inventa/cria sua arte. Material que não se encerra apenas em suas vivências pessoais. Nele há mitologias, nele há imagens independentes de sua vontade, nele há ilogicidades, nele há realidade e ficção, nele há galáxias e buracos-negros.

*Questões reais são freqüentemente encontradas em paradoxos e são impossíveis de resolver. Há um equilíbrio a ser encontrado entre eles que tenta ser puro e que se torna puro na sua relação com o impuro. Desse modo, pode-se observar que um teatro idealista não pode existir se ele localiza-se fora da textura bruta desse mundo. O puro pode apenas ser expressado no teatro através de alguma coisa que na sua natureza é essencialmente impura. Temos que nos lembrar que o teatro é feito por pessoas e executado por pessoas através de seus únicos instrumentos, seres humanos. Então, a forma está na sua própria natureza, uma mistura onde elementos puros e impuros podem se encontrar. É um misterioso casamento que está no centro de uma experiência legítima, onde o ser privado e o ser mítico podem ser apreendidos juntos dentro do mesmo instante.<sup>78</sup>*

---

<sup>78</sup> BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

Para que o heterônimo se manifeste nesse corpo-paisagem, o que se busca enfim é conquistar a experiência. Uma experiência legítima, como nos diz Peter Brook. A experiência não intermediada por pensamentos previamente estabelecidos. Experiência como correspondência entre o mundo interior e o mundo exterior. Experiência que faz com que se constate que a força poética traz em si a latência do paradoxo. Um tanto de objetividade, um bocado de subjetividade, mas antes e além de tudo, uma integração entre essas instâncias em que não interessa mais saber o que é de dentro e o que é de fora. Porque há nesse corpo simultaneamente *um ser privado e um ser mítico*, há nesse corpo simultaneamente ações e reflexões e qualquer tentativa de se dicotomizar essas potências fatalmente fará com que sua chama vital perca em brilho e calor.

Intensidades, latências, potências, experiência. Só através do sentir é que podemos acessar/entender essas instâncias de nosso ser. Amigo leitor, quanta coisa descobri por simplesmente novamente me permitir sentir. O ofício do ator que se desvincula do sentir perde tanta coisa. Torna-se somente inteligente. Às favas com esse tipo de inteligência. Percebi que ela me cerceou do simples sentir, me cerceou das conexões e do contato. Fortaleceu meu “eu” e fez com que me esquecesse do outro. Quanto esquecimento essa inteligência me proporcionou. Quanta ilusão ela me criou.

Mas através da inteligência das sensações senti-imaginei-processsei o jogo de intensidades, o duplo contágio, a possessão ao contrário, o auto-retrato, o eu-paisagem, o espaço potencial, a singularidade, as dualidades, as dicotomias, a memória individual, a memória coletiva, o sonho, o brincar, a fluidez criativa, a imaginação, a improvisação, o heterônimo... Nessa arqueologia poética devaneei

por esses conceitos, para de alguma forma dar vazão às minhas inquietações nascidas através de meu ofício teatral. Imaginei dentro-fora de mim rios e desertos, e a eles dei nomes, chamei-os de rio vivo e de deserto-líquido e por eles cavalguei no Hipocampo. Vi/senti o valor da vastidão, me coloquei no exato lugar em que a horizontalidade e a verticalidade se encontram: lugar do nascimento do ato criativo. Desafiei os conceitos, desafiei a representação e a interpretação no jogo estabelecido entre o euzinho e o euzão, denunciei a redundância do termo ator-criador, e tudo que de uma forma ou de outra fortalecem a separação entre sujeito e objeto. Tudo isso porque ao longo de minha trajetória de ator, diretor e professor, sempre senti que a manifestação artística é incandescente, traz em si a chama vital. Sempre fui dado às vitalidades para Ser atravessado em minha percepção, em meus sentimentos, em meu pensamento e em minha intuição, para aí Ser. Ser “outro-eu” no palco. Um ser singular. Um meu heterônimo. Com o meu corpo-paisagem por onde atravesso e sou atravessado.

Sim, sou ator e sou vários. Trago o mundo dentro de mim e estou no mundo, no mesmo instante.

Essa arqueologia fez com que me lembrasse do sentir. Durante todo o percurso sempre estive aqui deitado em minha cama a ouvir o adagietto de Mahler, sentindo, sentindo, sentindo...

E agora, me levanto. Piso o chão de madeira de meu quarto, espreguiço-me, aumento o volume, me aproximo da janela e olho a paisagem. Ali vejo você, amado leitor, e muito mais. Olho-me na paisagem e tudo o mais. Olho-me da paisagem e tudo o mais.

E salto.

## **Bibliografia**

- AB'SABER, Tales A. M. *O Sonhar Restaurado: formas de sonhar em Bion, Winnicott e Freud*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. São Paulo: Max Limonad, 1985.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BACHELARD, Gaston. *A Terra e os Devaneios do Repouso*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- BARBA, Eugenio. *Além das Ilhas Flutuantes*. Campinas: Editora Hucitec – Editora da UNICAMP, 1991.
- BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.
- BAUSCH, Pina. *Dance, senão estamos perdidos*. Folha de São Paulo, 27 de Agosto de 2000, caderno Mais!, p11.
- BAUDELAIRE, Charles. *Sobre a modernidade*. São Paulo: Paz e Terra, 1996.
- BLAKE, William. *Sete Livros Iluminados*, Trad. Manuel Portela. Lisboa: Antígona, 2005.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.
- BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- BERRETINE, Célia. *A linguagem de Beckett*. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

BOAL, Augusto. *200 exercícios e jogos para o ator e o não ator com vontade de dizer algo através do teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BOLESLAVASKI, Richard. *A arte do Ator*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

BORGES, Jorge Luis. *Os conjurados*. Editora Três. 1985.

BORGES, Jorge Luis. *Elogio da Sombra*. São Paulo: Globo, 2001.

BOURGEOIS, Louise. *Destruição do pai, reconstrução do pai*. São Paulo: Cosac e Naify, 2000.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Teatro Grego: tragédia e comédia*. Petrópolis: Vozes, 1990.

BRASSAÏ, Gilberte. *Conversas com Picasso*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

BRITO, Teca Alencar de. *Koellreutter Educador: o humano como objetivo da educação musical*. São Paulo: Peirópolis, 2001.

BROOK, Peter. *O diabo é o aborrecimento: conversas sobre teatro*. Porto, Portugal: Edições Asa, 1993.

BROOK, Peter. *Fios do Tempo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BROOK, Peter. *O ponto de mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.

BROOK, Peter. *A porta aberta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CALLEGARO, Marco Montarroyos. *Implantes da Memória*. In *Psique Ciência e Vida*, Ano 1 - N 7 Editora Escala.

CAMPBELL, Joseph. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CAPRA, Fritjof. *O ponto de mutação*. São Paulo: Cultrix, 1986.

CAPRA, Fritjof. *O Tao da Física*. São Paulo: Cultrix, 1983.

CHAUÍ, Marilena. *Merleau-Ponty: a obra fecunda*. In Revista Cult :Abril, 2008.

CHECHOV, Michael. *Para o ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

CLOTET, Joaquim. *Bioética: uma aproximação*. Porto Alegre: Edipucrs, 2003.

COHEN, Renato. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo; Perspectiva, 1998.

CYPRIANO, Fabio. *Pina Bausch*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DAMÁSIO, António. *O mistério da consciência*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Espinosa – Filosofia Prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

ECO, Humberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FELLINI, Federico. *Fazer um Filme*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança- teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

FO, Dario. *Manual Mínimo do Ator*. São Paulo: SENAC, 1998.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FUNARI, Pedro Paulo. *Arqueologia*. São Paulo: Ed. Contexto, 2003.

GALIZIA, Luiz Roberto. *Os processos criativos de Robert Wilson*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

GASSET, José Ortega y. *A Idéia do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

GASSNER, John. *Mestres do teatro I*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

GASSNER, John. *Mestres do teatro II*. São Paulo, Perspectiva, 1980.

GIL, José. *O Espaço Interior*. Lisboa: Editorial Presença, 1993.

GLEISER, Marcelo. *A Dança do Universo: dos mitos de criação ao Big-Bang*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GOSWAMI, Amit. *O Universo autoconsciente: como a consciência cria o mundo material*. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

GUINSBURG, Jacó, NETTO, J. Teixeira Coelho, CARDOSO, Reni Chaves. *Semiologia do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

GUINSBURG, Jacó. *Stanislávski, Meierhold e Cia.*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HARK, Helmut. *Léxico dos Conceitos Junguianos Fundamentais: a partir dos originais de C. G. Jung*. São Paulo: Ed. Loyola, 2000.

HERRIGEL, Eugen. *A Arte cavalheiresca do arqueiro zen*. São Paulo: Pensamento, 1983.

HESSEN, Johannes. *Teoria do Conhecimento*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

HILLMAN, James. *O código do ser: em busca do caráter e da vocação pessoal*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1997.

HILLMAN, James. *Psicologia Arquetípica*. São Paulo: Cultrix, 1988.

HUIZINGA, Johan. *Homo Ludens*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

JÄGER, Ludwig. *Pensamento e Linguagem: a palavra cria o mundo*. In *Mente e Cérebro*: Ed. Duetto, ano XIII - nº151: Agosto de 2005.

JAMESON, Frederic. *O método Brecht*. Petrópolis: Editora Vozes, 1999.

JANUZELLI, Antônio. *A Aprendizagem do ator*. São Paulo: Ática, 1986.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Versão: Donaldo Schüller. Porto Alegre: Atelier Editorial, 1999.

JUNG, Carl G.. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Petrópolis: Vozes, 2000.

KANTOR, Tadeusz. *O teatro da morte*. Tradução de Silvia Fernandes In Sala Preta, Revista de Artes Cênicas da ECA – USP. Número 2 – 2002.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Brecht na pós- modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Jogos Teatrais*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

KOUDELA, Ingrid Dormien. *Texto e Jogo*. São Paulo: Perspectiva, 1996.

KÜHNER, Maria Helena. *Teatro em tempo de síntese*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1971.

KUSNET, Eugênio. *Ator e método*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1987.

LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro Pós-Dramático*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LESKY, Albin. *A tragédia grega*. São Paulo: perspectiva, 1976.

MANN, Thomas. *Ensaio*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MATURANA. *A Árvore do Conhecimento*. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MITHEN, Steven. *A Pré-História da Mente*. São Paulo: Ed. Unesp, 2002.

MUGGIATI, Roberto. *O que é Jazz*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

NIETZSCHE, F. *Ecce Homo*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2003.

OSTROWER, Fayga. *Acasos e criação artística*. Rio de Janeiro: Campus, 1999.

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

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PAZ, Octavio. *Marcel Duchamp ou O castelo da pureza*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

PEIXOTO, Fernando. *Brecht: uma introdução ao teatro dialético*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.

PEIXOTO, Fernando. *Georg Büchner – a dramaturgia do terror*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PEIRCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*. São Paulo: Cultrix, 1975.

PESSOA, Fernando. *Fausto, Tragédia Subjetiva*. Lisboa: Ed. Presença, 1998.

PESSOA, Fernando. *O Livro do Desassossego: composto por Bernardo Soares ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa*. Org. Richard Zenith – São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

PESSOA, Fernando. *Quando fui outro*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2006.

PINKER, Steven. *Tábula Rasa: a negação contemporânea da natureza humana*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PORTINARI, Maribel. *História da Dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

RIDLEY, Matt. *O que nos faz Humanos – genes, natureza e experiência*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

RIZZO, Eraldo Pêra. *Ator e estranhamento: Brecht e Stanislávski, segundo Kusnet*. São Paulo: SENAC, 2001.

RÖHL, Ruth. *O teatro de Heiner Muller – Modernidade e Pós – Modernidade*. São Paulo: Perspectiva, 1997.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da Loucura*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

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

ROUBINE, Jean Jaques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

SANTOS, Jair Ferreira dos. *O que é pós-moderno*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

SARLO, Beatriz. *Tempo Passado: Cultura da memória e guinada subjetiva*. Cia. das Letras, São Paulo: 2007.

SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. Trad. Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 1991.

SYLVESTER, David. *Entrevistas com Francis Bacon. A brutalidade dos fatos*. São Paulo Cosac&Naify Edições, 1995.

SPOLIN, Viola. *Improvisação para o Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1992.

SPOLIN, Viola. *O jogo no livro do diretor*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

SQUIRE, Larry. *Memória: da mente às moléculas*. Porto Alegre: Artmed, 2003.

STANISLÁVSKI, Constantin. *Minha vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLÁVSKI, Constantin. *A construção da personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STANISLÁVSKI, Constantin. *A criação de um papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

SUBIRATS, Eduardo. *Da vanguarda ao pós-moderno*. São Paulo: Nobel, 1986.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880 – 1950)*. São Paulo: Cosac e Naify, 2001.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

TOPORKOV, Vasily Osipovich. *Stanislavski in Rehearsal*. New York, NY: Routledge, 1998.

VIGOTSKI, L. S.. *Pensamento e Linguagem*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

VILA-MATAS, Enrique. *A Viagem Vertical*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WHITMAN, Walt. *Folhas de Relva, a primeira edição (1855)*. Tradução e posfácio Rodrigo Garcia Lopes – São Paulo: Iluminuras, 2007.

WILHEIM, Richard. *I Ching*. São Paulo: Pensamento.

WINNICOTT, D.W. *O Brincar e a Realidade*. Rio de Janeiro. Imago Editora, 1975.

ZOHAR, Danah. *O Ser Quântico*. São Paulo: Best Seller.

ZOLA, Emile. *O Romance experimental e o Naturalismo no Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1982.