

Maria Clara Buffo de Cápua

**Da imagem iconográfica à imagem cênica: a
mediação do ator**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, para obtenção de título de Mestre em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas

Orientação: Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici

CAMPINAS

2010

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

C175d Capua, Maria Clara Buffo de.
Da imagem iconográfica à imagem cênica: a mediação do ator. / Maria Clara Buffo de Capua. – Campinas, SP: [s.n.], 2010.

Orientador: Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici.
Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas,
Instituto de Artes.

1. Figura. 2. Processo criativo. 3. Teatralidade. 4. Artes cênicas. I. Quilici, Cassiano Sydow. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “From the iconographic image to the scenic image: the actor’s mediation.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Figure ; Creative process ; Theatricality ; Performing arts.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici.

Profª. Drª. Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos.

Prof. Dr. Renato Ferracini.

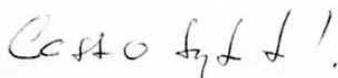
Prof. Dr. Rogério Adolfo de Moura.

Data da Defesa: 20-08-2010

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda Maria Clara Buffo de Capua - RA 16824 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici
Presidente



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Titular



Prof. Dr. Luiz Fernando Ramos
Titular

Aos meus pais, Carla e Luiz Antônio, e à minha irmã, Maria Luísa

AGRADECIMENTOS

Ao professor Cassiano Sydow Quilici, pela generosidade de sua orientação, tão sensível quanto precisa, e pela paciência.

A Luísa Nóbrega, pelas infinitas conversas e pela parceria artística durante muitos dos ensaios que sustentaram esta investigação.

Aos professores Verônica Fabrini e Renato Ferracini, por me instigarem a abraçar o escuro.

A Pedro de Freitas, Isis Madi, Joice Lima, Cassiane Tomilhero, Cynthia Margareth, Bruno Pregnoatto, Laura Franchi e Danielle Sampaio, pela hospitalidade em Barão Geraldo, sempre contaminada por discussões de pesquisas acadêmicas.

A Mariza Junqueira, pelo carinho e pelas constantes leituras e sugestões sobre meus confusos textos que tanto custaram a sair.

À FAPESP, pelo apoio financeiro que viabilizou esta pesquisa.

Aos professores e funcionários do Depto. de Artes Cênicas e do Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP.

À minha família e aos meus amigos que muito me ajudaram, ainda que indiretamente, com o apoio, as conversas e as distrações que permearam o percurso desta empreitada.

RESUMO

Esta pesquisa encontra-se no campo do trabalho criativo do ator. Através de um estudo teórico e prático, ela busca potencializar a utilização da imagem, mais precisamente da pintura de Francis Bacon, como um suporte para a sua criação e reflexão. Tendo por base um estudo sobre a obra e o processo criativo de Bacon, pretende-se a construção de uma “Figura” cênica autônoma, cujo foco não repouse na imitação direta da imagem. Para tanto, são utilizados como principais referências bibliográficas: a abordagem de Gilles Deleuze sobre a pintura *baconiana* e as entrevistas que o pintor concedeu a David Sylvester a respeito de sua produção artística. Por meio desse material, pretende-se o mapeamento tanto de uma estrutura de transposição da imagem, quanto de diretrizes metodológicas de criação ao ator. A partir dessa prática, propõe-se uma nova discussão que amplie as possibilidades de interação entre as artes cênicas e as artes plásticas, tendo como apoio teórico determinados escritos de Antonin Artaud, Josette Féral e Hans-Thies Lehmann. Finalmente, conclui-se a possibilidade de uma constante re-significação da imagem como material de trabalho ao ator, que passa a apropriar-se dela de uma maneira indireta, apreendendo-a não apenas como sugestão de cena, mas principalmente como sugestão de processo criativo: procedimentos e reflexões.

Palavras-chaves: Figura, processo criativo, transposição cênica da imagem, teatralidade

ABSTRACT

This research is related to the creative work of the actor. Through a theoretical and practical study, it purposes to potentiate the use of the image, most precisely of Francis Bacon's paintings, as a support for the actor's creation and reflection. Based on a study over Bacon's works of art and creative process, it is intended to construct an autonomous scenic "Figure", whose focus does not rest in the imitation of the image. In order to do that, there are used as primary references: the approach of Gilles Deleuze on Bacon's paintings as well as the interviews the painter has given to David Sylvester about his artistic production. Through this material, it is intended to map both a structure of transposition of the image and a methodological guideline of creation for the actor. From that practice, it is proposed a new discussion in order to extend the possibilities of interaction between the performing arts and the visual arts, through the support of certain theoretical writings of Antonin Artaud, Josette Féral and Hans-Thies Lehmann. Finally, the conclusion is the possibility of a constant re-meaning of the image as a working material for the actor, who passes to uses it indirectly, by apprehending it not only as a scene suggestion, but mainly as a suggestion of creative process: procedures and reflections.

Keywords: Figure, creative process, scenic transposition of the image, theatricality

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1** Francis Bacon: *Auto-retrato (Self-portrait)*, 1969. Óleo sobre tela, 35 x 30,5 cm. Coleção Viktor e Marianne Langen..... 1
- Figura 2** Francis Bacon: *Estudo para retrato de P. L. (Study for Portrait of P.L.)*, 1964. Óleo sobre tela, 197,5 x 147,5 cm. Sprengel Museum Hannover.... 9
- Figura 3** Francis Bacon: *Estudo para corpo humano: Homem acendendo a luz (Study for a human body: Man turning on the light)*, 1973. Óleo sobre tela, 203 x 152 cm. Coleção Royal College of Art, Londres..... 16
- Figura 4** Francis Bacon: *Figura em movimento (Figure in movement)*, 1976. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Particular..... 16
- Figura 5** *George Dyer in Soho*, c. 1964, fotografia de John Deakin, pintada e amassada por Francis Bacon, 24,3 x 30 cm. The State of Francis Bacon..... 23
- Figura 6** Francis Bacon: *Triptico, Três estudos para retrato de George Dyer [sobre fundo claro]*, (Triptych, Three studies for portrait of George Dyer [on lightground]), 1964. Óleo sobre tela, cada painel 35,5 x 30,5 cm. Coleção particular..... 23
- Figura 7** Perry Ogden, *Francis Bacon Studio, 7 Reece Mews*, 1998..... 29
- Figura 8** Michelangelo: *Samson and Two Philistines*. Recorte de página retirada do livro *Michelangelo: the Sculptor*, de Martin Weinberger, encontrada no estúdio de Francis Bacon..... 31
- Figura 9** Michelangelo. Recorte de página retirada do livro *Die Zeichnungen des Michelangelo*, de Luitpold Düssler, encontrada no estúdio de Francis Bacon..... 31
- Figura 10** *Some Phases in a Wrestling Match*, fotografia de Eadweard Muybridge. Recorte do catálogo da exposição *Francis Bacon*, encontrado no ateliê de Francis Bacon..... 31

Figura 11	Francis Bacon: <i>Tríptico, Três estudos de figuras nas camas (Triptych, Three studies os figures on beds)</i> , 1972, painel direito. Óleo sobre tela, 198 x 147,5cm. Coleção Particular, São Francisco.....	32
Figura 12	Página da reportagem ‘Il veut abattre la Citadelle de la Viande’, <i>Paris Match</i> , 25 de novembro de 1961 (p.43), encontrada no estúdio de Francis Bacon.....	33
Figura 13	Fragmento do livro “Art and Everyman: A Basis for Appreciation”, de Margareth H. Bulley, encontrado do estúdio de Francis Bacon.....	33
Figura 14	Francis Bacon: <i>Tríptico, Crucificação (Triptych, Crucifixion)</i> , 1965, painel esquerdo. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Staatsgalerie Moderner Kunst, Munique.....	33
Figura 15	Francis Bacon: <i>Três figuras e retrato (Three figures and portrait)</i> , 1975. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção The Tate Galery, Londres.....	33
Figura 16	Página do livro <i>An Atlas of Regional Dermatology</i> , de G. H. Percival e T. C. Dodds, encontrada no estúdio de Francis Bacon	34
Figura 17	Francis Bacon: <i>Fragmento de uma crucificação (Fragmento for a crucifixion)</i> , 1950. Óleo sobre tela, 198 x 147,5cm. Coleção particular, Roma....	35
Figura 18	Francis Bacon: <i>Tríptico, Três estudos para figuras ao pé de uma crucificação (Triptych, Three studies for figures at the base of crucifixion)</i> , 1944, painel central. Óleo e pastel sobre tela, 94 x 74cm. Coleção The Tate Gallery, Londres.....	35
Figura 19	Sergei Eisenstein: cena do filme <i>O Encouraçado Potemkim</i> , 1925.....	35
Figura 20	Francis Bacon: <i>Estudo para a enfermeira no filme Encouraçado Potemkim (Study for the nurse in the film Battleship Potemkin)</i> , 1957. Óleo sobre tela, 198 x 142 cm. Coleção Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Frankfurt. (Detalhe).....	35
Figura 21	Diego Velásquez: <i>Retrato do Papa Inocência X</i> , 1650. Óleo sobre tela, 141 x 119 cm. Galleria Doria Pamphilj, Roma.....	36

Figura 22	Francis Bacon: <i>Estudo a partir do retrato do Papa Inocência X de Velásquez (Study after Velásquez's portrait of Pope Innocent X)</i> , 1953. Óleo sobre tela, 153 x 118cm. Coleção Des Moines Art Center, Iowa.....	36
Figura 23	Francis Bacon: <i>Figura com carne (Figure with meat)</i> , 1954. Óleo sobre tela, 129,9 x 121,9 cm. Coleção The Art Institute of Chicago.....	36
Figura 24	Fotografias de ensaio realizado no dia 15 de março de 2008.....	42
Figura 25	Francis Bacon: <i>Três estudos de Isabel Rawsthorne (Three studies of Isabel Rawsthorne)</i> , 1967. Óleo sobre tela, 119,5 x 152,5cm. Coleção Nationalgalerie, Berlim.....	44
Figura 26	Fotografia tirada por Luísa Nóbrega, sobre ensaio realizado em 1º de setembro de 2008.....	48
Figura 27	Fotografia de ensaio realizado em setembro de 2008.....	48
Figura 28	Fotografia de Elodie (frente).....	50
Figura 29	Fotografia de Elodie (verso).....	50
Figura 30	Fotografias de ensaio realizado no dia 09 de setembro de 2008...	53
Figura 31	Desenho de caderno realizado a partir de ensaio 1, 09 de outubro de 2009.....	62
Figura 32	Desenho de caderno realizado a partir de ensaio, 29 de setembro de 2009.....	63
Figura 33	Desenho de caderno realizado a partir de ensaio 2, 09 de outubro de 2009.....	63
Figura 34	Fotografia de Therezinha (frente), 1936.....	64
Figura 35	Fotografia de Therezinha (verso), 1936.....	64
Figura 36	Cópia de anotação de caderno.....	72
Figura 37	André Masson: <i>Homme</i>	74
Figura 38	Jean de Bosschère: <i>L'automate</i>	75
Figura 39	Francis Bacon: Tríptico, <i>Três figuras num quarto (Triptych, Three figures in a room)</i> , 1964, painel direito. Óleo sobre tela, 198 x 147,5 cm. Coleção Musée National d'Art Moderne, Centre Gorges Pompidou, Paris.....	84

Figura 40 Vincent Van Gogh: <i>Dois girassóis cortados</i> , 1887. Óleo sobre tela, 43 x 61 cm. Metropolitan Museum of Art, Nova York.....	86
Figura 41 Francis Bacon: <i>Estudo para retrato de Van Gogh II (Study for portrait of Van Gogh II)</i> , 1957. Óleo sobre tela, 198 x 142 cm. Coleção Edwin Janss Thousand Oaks, Califórnia.....	89
Figura 42 <i>Francis Bacon in his studio</i> , 1971, fotografia de Henri Cartier-Bresson, manipulada por Francis Bacon, 15,9 x 24,1 cm, Coleção Dublin City Gallery The Hugh Lane.....	101

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	3
Do passado e das vontades	3
Do projeto	5
1. A FIGURA <i>BACONIANA</i>	9
1.1 A sensação	10
1.2 O isolamento	14
1.3 O giro em falso	17
1.4 A semelhança pela dessemelhança	21
1.5 O acaso	25
1.6 Bacon colecionador	29
2. A FIGURA RASGA A TELA	39
2.1 Primeiro contato	39
2.2 O espaço da memória como estúdio	46
2.2.1 O rosto	48
2.2.2. O outro	50
2.2.3 A diluição do contexto	52
2.3 A lembrança como imagem borrada e a busca por uma imitação distorcida	56
2.4 E no final a voz	58
2.5 As últimas cores, os últimos traços, as infinitas perguntas	60
3. O DIAGRAMA	71
3.1 A imagem como percurso: Antonin Artaud	73
3.2 A imagem <i>baconiana</i> como suporte para a teatralidade	79

3.3 O susto do reconhecimento	83
3.3.1 Van Gogh e a reinvenção do real	85
3.4 O real, a teatralidade e o corpo	89
3.5 Para terminar	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
BIBLIOGRAFIA	103

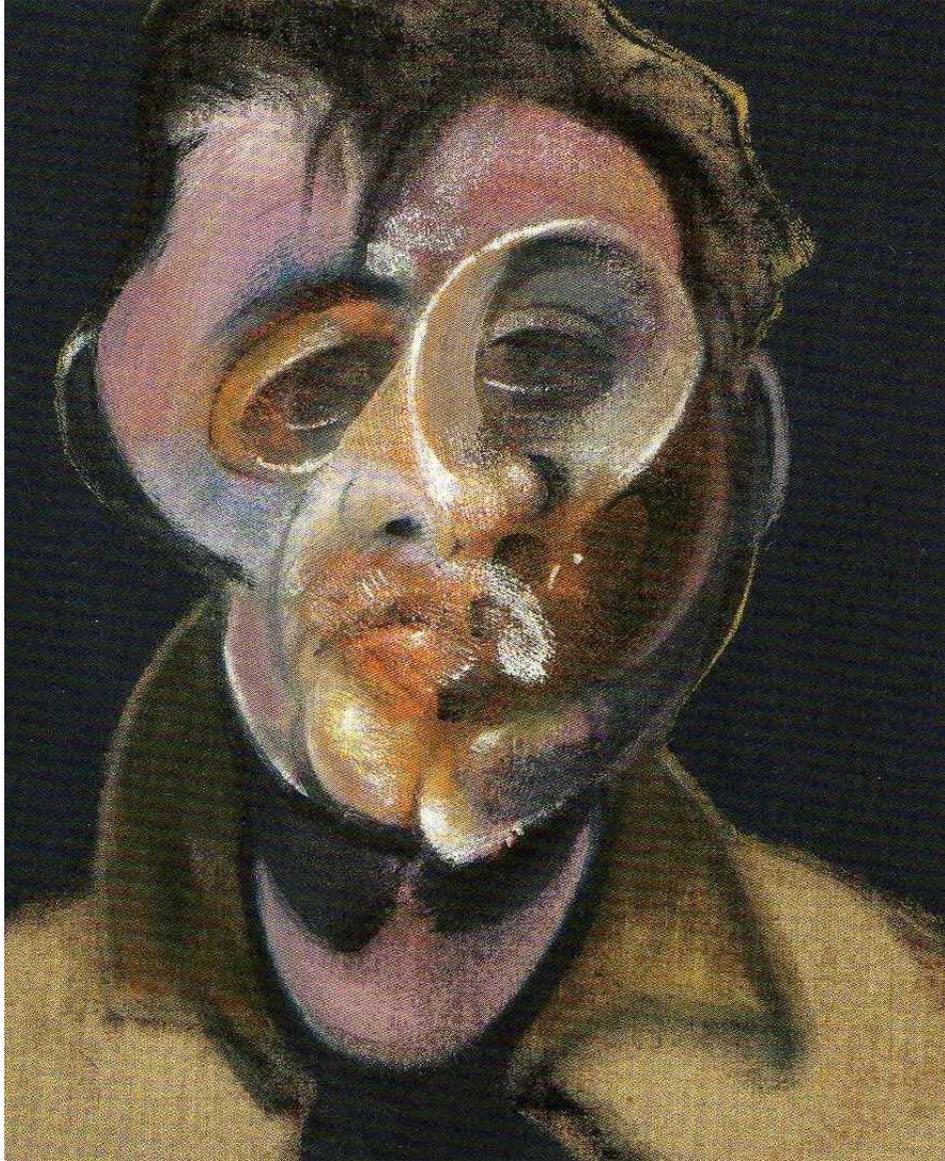


Figura 1. Francis Bacon: *Auto-retrato*, 1969

INTRODUÇÃO

Do passado e das vontades

A idéia de uma pesquisa que investigasse a imagem como suporte para o trabalho criativo do ator não me surgiu como simples pretexto para uma dissertação de mestrado. Desde a graduação, quando tive a oportunidade de criar – cenas, peças, personagens – sob a orientação dos professores do curso de Artes Cênicas da UNICAMP, a utilização da imagem sempre se fez presente em meus processos criativos, ainda que grosseira e intuitivamente. *De que maneira o ator pode trabalhar com a imagem sem apenas imitar a imagem? Que outras formas de apropriação ela nos permite? Como construir uma imagem cênica autônoma?* Questões que surgiam da prática e a ela retornavam.

Duas experiências exemplificam os caminhos que despontavam possíveis:

Na primeira delas, levei para a sala de ensaio cópias de pinturas de Egon Schiele: mulheres desnudas e auto-retratos agressivos. A imitação das posições – mãos à cabeça, deslocamento de quadril, olhar vidrado no observador – era trabalhada em um exercício de composição, onde os quadros encontravam o tempo de serem formados em cena e as sensações que provinham do corpo *manipulado* eram estimuladas a transfigurarem-se em novos movimentos. Assim, entre a imitação e a apropriação da forma, a imagem me instigava a estudar a construção de uma presença cênica, ou seja, de um corpo que, assim como ela, pudesse significar *isoladamente*.

Seguindo um caminho distinto, ao buscar material para a construção de uma personagem dramática, recolhi diversas imagens, desta vez fotografias de revistas, que dialogavam a meu ver com o seu universo. Fotografias de objetos que poderiam fazer parte de seu cotidiano, retratos de situações que espelhavam a sua condição, representações de sonhos que ela poderia ter. Pela coleta desse material, jamais utilizado como suporte para mimese corporal, pude vislumbrar um estudo de construção de personagem que partisse do acúmulo e da utilização *indireta* de imagens que pudessem lhe dizer respeito, ou melhor, de imagens que pudessem fomentar a sua existência. Ao contrário do exemplo anterior, essa experiência instigava-me a pesquisar uma forma de apropriação *subjetiva* da imagem pelo ator, uma apropriação que não se utilizasse de imitações formais e que operasse como estímulo de sensações, temas ou intenções.

Embora esses não sejam os únicos e talvez nem os mais interessantes dos exemplos práticos de minha utilização da imagem, escolhi abordá-los para demonstrar como ela me impelia a pensar tanto a construção cênica de uma autonomia corporal quanto a criação de um *espaço* de referências desordenadas que poderiam inspirar a construção, temas que viriam a dialogar intimamente com a presente pesquisa. Em outras palavras, a imagem me sugeria objetivos e procedimentos cênicos, sendo trabalhada externa e internamente.

Em busca de embasamento para essas questões, aproximei-me de autores – Bachelard, Barthes – e artistas – Kantor, Wilson – que acreditava conversar com minhas *inquietações*. Essas referências, embora tenham sido abandonadas na pesquisa, deixaram fortes marcas de sua passagem e, com elas, questões que influenciariam toda a investigação, a saber: a possibilidade da imagem de gerar novas imagens como se elas pudessem estar grávidas umas das outras; particularidades ou detalhes de sua superfície que fisgam o observador para além do que ela representa enquanto figuração; a autonomia material do corpo cênico entendido como imagem; o recorte – isolamento de contexto,

fragmentação corporal, desaceleração do movimento – como uma maneira de dar autonomia a esse mesmo corpo.

Foi encontrando-me perdida em meio a essas questões, ainda no primeiro mês do curso de pós-graduação, que meu orientador me aconselhou a leitura do livro “Francis Bacon: lógica da sensação”, de Gilles Deleuze.

Do projeto

Ao analisar a obra de Francis Bacon, Deleuze apresenta-nos questões que, quando discutidas no âmbito das artes cênicas, apontam para formas de linguagem que dialogam intimamente com a produção contemporânea. Caracterizada principalmente pela presença da “Figura”, a obra *baconiana* habita uma tensão que não se abandona nem à figuração e nem à abstração. Corpos deformados, incompletos e sobrepostos são apresentados ao observador como um compromisso com o real, um desejo do pintor de tornar visível aspectos da existência humana que a representações ditas realistas ou abstratas não dariam conta de revelar. A esse respeito, Bacon afirma:

“A gente vive quase o tempo todo encoberto por véus – é uma existência velada. E às vezes penso, quando as pessoas dizem que meus quadros parecem violentos, que eu consigo de vez em quando levantar algum véu ou afastar um biombo” (SYLVESTER, 2007: 82).

Resumidamente, a Figura pode ser entendida como o ser humano retratado *autônomo*. Carente de um contexto definido que lhe dê suporte, ela se apresenta ao observador experienciando uma sensação. Essa forma de isolamento, como se pode verificar pelos quadros de Bacon, confere à Figura uma força que se dá pela *presença*, o que por sua vez a potencializa como material de trabalho ao ator.

Afastando-se da noção tradicional de “personagem”, que pressupõe o apoio de uma história ou de ao menos uma situação definida que fomente as chamadas vontades e contra-vontades, a idéia de uma “Figura cênica” privilegia a autonomia da presença física do ator. Apoiada essencialmente na corporeidade, ela deve ser trabalhada à semelhança da imagem.

Com o intuito de levantar diretrizes que orientem esse trabalho, proponho-me a estudar, no primeiro capítulo desta dissertação, as principais características formais da pintura *baconiana*, construindo desta forma uma possível estrutura de transposição. Aprofundando o conceito de Figura, que fundamentalmente quero transpor para a cena, pretendo criar um campo para discussões que potencializem a imagem como suporte para o trabalho do ator.

Uma vez que a pesquisa envolve uma investigação prática, um estudo sobre processo criativo também se faz necessário. O percurso criativo de Francis Bacon apresenta características que podem ser muito interessantes ao ator. Apoiado fundamentalmente no *acúmulo de imagens potentes de serem aglutinadas em uma nova forma* e na utilização do acaso, ele desenvolve um procedimento onde tenta criar “armadilhas” para lidar com a obra de uma maneira menos racional e mais intuitiva.

Tendo em vista essa possibilidade de troca, dedico a segunda parte do primeiro capítulo ao estudo do processo criativo de Bacon, identificando técnicas e procedimentos necessários à criação de suas Figuras. A esse respeito, minhas referências bibliográficas giraram em torno de entrevistas feitas com o pintor, destacando-se “Entrevistas com Francis Bacon”, de David Sylvester. A partir desse material, proponho-me a discutir possibilidades metodológicas passíveis de orientar uma investigação prática.

Seguindo essa lógica, o segundo capítulo configura-se como um estudo das experimentações práticas feitas a partir da obra e do processo de Bacon. Essas experimentações, por sua vez, foram realizadas paralelamente à investigação teórica, de modo que ambas se influenciaram mútua e constantemente. Através do relato de exercícios, improvisações e ensaios realizados, procuro discutir o processo de criação de uma Figura cênica, mapeando procedimentos metodológicos construídos à semelhança dos do pintor. Nessa discussão, tento abordar também a maneira como as principais características da Figura, levantadas no primeiro capítulo, puderam ser pensadas e postas em cena.

A realização desse estudo, guiado por um processo experimental, traz consigo o objetivo de problematizar a discussão da imagem como suporte para o trabalho do ator não apenas por uma análise teórica, mas também sob o prisma da compreensão empírica.

O ator comumente busca referências iconográficas como apoio para a criação cênica. O mapeamento da utilização destas referências surge nesta pesquisa com o intuito de aprofundar uma discussão sobre processo criativo, estreitando o diálogo entre as artes plásticas e cênicas. Sem ter a pretensão de estabelecer um *método* de trabalho ao ator, tenho por objetivo antes o exercício de reflexão sobre o criação artística, buscando desta maneira ultrapassar a fragilidade de sua experimentação intuitiva.

Num contexto que abraça a interdisciplinaridade e o hibridismo de linguagens na arte, uma pesquisa que potencialize os diálogos entre o teatro e a pintura, ainda que sob a ótica do ator, torna-se pertinente. Com o intuito de abrir essas possibilidades de interação, dedico o terceiro capítulo desta dissertação a um estudo que tenta dialogar a produção de Francis Bacon com novas referências

teóricas provenientes do campo do teatro, a saber, textos de Antonin Artaud, Josette Féral e Hans-Thies Lehmann.

Utilizando-me de alguns de seus escritos, procuro discutir como a arte pode operar uma tensão entre realidade e representação, tema que dialoga profundamente com a produção *baconiana* em seu compromisso com o real.

De acordo com Artaud, algumas imagens carregam em si uma potência de jogo com o observador, podendo ser por ele *completadas* ou *desveladas*. Ao “analisar” pinturas de Jean de Bosschère, André Masson e Vincent Van Gogh, Artaud nos mostra como a fluência desse jogo depende intimamente da subjetividade do olhar, podendo também culminar em uma experiência do sujeito. Essa forma de produção do olhar é abordada por Féral ao discutir o conceito de teatralidade. Dependendo antes da presença do observador do que de uma representação pré-estabelecida, ela também pode se dar no embate com a pintura, tema que trato em diálogo com características da produção *baconiana*. Finalmente, para não abandonar a teatralidade puramente ao campo da imaginação, mas ao contrário, problematizá-la enquanto tensão entre o real e a representação sob o olhar do observador, procuro debater também a maneira como o corpo cênico é abordado por Lehmann no âmbito do “teatro pós-dramático”. Insistindo em representar enquanto permanece o mesmo, o corpo experiencia uma condição paradoxal que o potencializa como principal veículo da teatralidade, discussão que, por sua vez, nos reaproxima da prática do ator.

E para evitar que esta introdução se estenda desnecessariamente, tornando a própria dissertação uma repetição de suas idéias, reafirmo apenas a sua proposta de estudar a obra e o processo criativo de Francis Bacon como suporte para o trabalho criativo e reflexivo do ator. Sendo assim, comecemos.

1. A FIGURA BACONIANA

A obra de Francis Bacon apresenta características que nos permitem reconhecê-la como um interessante suporte para a criação do ator. Encontrando no *corpo* seu grande tema, Bacon trabalha a construção de *Figuras*. Este conceito, desenvolvido por Gilles Deleuze, diz respeito a uma representação bastante peculiar do ser humano, cujas características não são poucas nem fáceis de circunscrever.



Figura 2. Francis Bacon: *Estudo para retrato de P. L.*, 1964

Caracterizada pela deformação, a Figura *baconiana* é uma imagem de impacto. A imprecisão de sua forma nos impede uma leitura segura – não podemos definir com clareza o que ela representa. Reconhecemos corpos humanos, pernas, dorsos, cabeças; reconhecemos que *algo se passa* neles, com eles, através deles; mas não podemos ter a certeza *do quê* ou *por quê*. A imagem aponta diversas possibilidades, diversos caminhos, mas não se fecha em nenhum deles – é uma imagem *aberta*. Assim, a Figura opera na sugestão, ela deixa entrever algo que não está explícito: um percurso, um espasmo, uma sensação que vem à tona como uma lembrança inesperada.

Essas características da Figura permitem-nos reconhecê-la como um tipo de representação do ser humano que foge do padrão ao qual estamos habituados e que, por sua vez, nos proporciona interessantes diálogos com a cena contemporânea. Proponho-me a destrinchar essas características com o intuito de levantar um material que oriente a sua transposição cênica.

A produção de Bacon, realizada ao longo de cinco décadas, reflete constantemente o esforço de suas buscas e reflexões artísticas, tornando inviável a dissociação entre criação – estudos, inspirações, metodologias – e obra – produto final. Reconhecendo essa implicação, proponho-me a abordar a produção *baconiana* sob duas perspectivas complementares: por um lado, procurando compreender o que está apresentado na tela, ou seja, a imagem em si; por outro, buscando compreender o percurso criativo do pintor. A maneira como esses estudos foram aplicados na pesquisa prática será abordada no segundo capítulo desta dissertação.

1.1. A sensação

A Figura surge da tentativa de Bacon de superar a figuração literal. Evitando percorrer o caminho da abstração, o pintor desenvolve uma curiosa

trajetória pela via da *sensação*. Em diversas de suas obras – para começar com exemplos –, a Figura retratada se põe a gritar ou a rir e, em raros casos, a chorar. Estas ações, por sua vez, não se apresentam justificadas por nenhuma circunstância dada, ao que Deleuze afirma que a Figura que as realiza não o faz por razões específicas, mas *para* aqueles que a observam. Essa constatação retira a Figura do campo narrativo – não há uma história que lhe dê suporte – e a instaura no campo do denominado *figural*¹, onde sua presença é priorizada à sua gênese ou às circunstâncias nas quais ela está inserida.

Na prática, Bacon trabalha a superação da figuração ao construir a Figura *isolada*, seja fisicamente, seja de um contexto definido. Este isolamento, entretanto, não a força a se imobilizar, mas lhe permite “uma espécie de itinerário, de exploração da Figura no lugar, ou em si mesma” (DELEUZE, 2007:12). Para que ocorra esse segundo tipo de exploração, onde a tensão se instaura *dentro* da própria Figura, Bacon se propõe a retratar o *corpo enquanto experimentando determinada sensação*. Na busca por esse *movimento*, constrói alguns *furos* na imagem trabalhada: limpa, apaga, borra partes do quadro (do corpo da Figura) criando o que Deleuze chama de “zona de indiscernibilidade” comum a várias formas. Produz-se, pela indefinição da forma, uma nova zona, de possibilidades, onde o corpo *pode vir a ser* qualquer coisa, podendo ser tomado por qualquer sensação. A Figura se apresenta ao observador, portanto, como um *ser em sensação*, oferecendo-lhe nada mais que seu próprio movimento e presença.

A idéia de ser em sensação, quando transposta para o corpo do ator, rompe com a noção tradicional de personagem. Uma vez que o passado, os

¹ A respeito do *figural*, Patrice Pavis coloca em “A análise dos espetáculos”, tendo por base as reflexões de Jean François Lyotard, que é um “acontecimento libidinal irreduzível à linguagem” (PAVIS, 2003: 80). Ao operar no campo do *figural*, portanto, a Figura estaria lidando com aspectos mais sutis de sua constituição e movimento, tais como energias, intensidades, propondo dessa forma uma comunicação para além da lógica do sentido.

sentimentos, as razões e motivos que impelem a Figura a agir são ignorados em prol da autonomia de sua presença, sua transposição cênica não tem meios de se sustentar nas amarras de uma trama ou na subjetividade de um solilóquio. Assim, ela opera em um campo onde o corpo é compreendido como tema autônomo no teatro, onde ele vem antes, senão no lugar, da personagem. Mas retornemos às telas.

A hegemonia da autonomia da presença, que se propõe a negar o ilustrativo e o narrativo, não rompe relações, entretanto, com a *imitação*. Há uma busca, em Bacon, por uma representação que se assemelhe à realidade, ainda que esta semelhança se dê por uma via indireta. No caso de um grito *baconiano*, a semelhança se dá não pela imitação de uma situação onde alguém grita em terror, mas pela imitação do próprio grito de terror. Descontextualizado e isolado, o grito *baconiano* dá a ver – e é neste sentido que se grita *para* o observador – as alterações às quais o sujeito está submetido quando vivencia o grito em sua potência máxima. Alterações que remetem a expressões tanto no campo formal (deformações naturais do corpo, em especial do rosto, muito especialmente da boca) quanto em um campo mais subjetivo, onde se é guiado pela própria sensação.

Para que se testemunhe as alterações da Figura, Bacon às vezes insere uma segunda *presença* na obra: “uma espécie de espectador, um voyeur, um fotógrafo, um passante, aquele que espera” (DELEUZE, 2007: 21). Diferentemente do que esses nomes sugerem, essas testemunhas não ilustram observadores, mas são apresentadas enquanto *pontos fixos* ou *elementos-referência* que se opõem à deformação da Figura. Em outras palavras, seu testemunho não é figurativo e sua função é garantir que o observador possa *verificar* ou *medir* a variação à qual a Figura está sendo submetida, daí a pertinência da nomenclatura criada por Deleuze – *função-testemunha*. É possível entender a posição da função-testemunha como similar à do próprio observador

que mira um corpo em sensação, ou seja, um quadro de Bacon. Ao ofertar sua própria variação, a Figura estabelece uma relação direta com o observador, o que por sua vez é explicitado em várias obras: sabendo-se observada, ela devolve o olhar àquele que a observa.

Podemos associar a idéia de *oferta* que a Figura faz de sua variação a um tipo específico de relação palco-platéia, onde a realidade da observação seja posta em evidência. Para tanto, torna-se necessário não apenas derrubar a quarta parede, mas incluir o observador na própria estrutura da cena – é para ele que a Figura se manifesta. Assim, sugere-se um tipo de relação com o público que privilegie o contato direto e o coloque em uma posição similar a da função-testemunha, ou seja, antes como um convidado – dada a necessidade de sua presença – que como um voyeur.

Na tentativa de recortar e presentificar a intensidade da sensação, Bacon também eterniza o seu instante, assumindo a presença da morte em sua obra. Como se subitamente tomadas pela consciência da morte, as Figuras *baconianas* mergulham em suas próprias sensações, evidenciando, como resposta, toda a sua vida. A este respeito, Deleuze (2007: 67) coloca que “a vida grita para a morte, mas a morte não é mais esse demasiado-visível que nos faz desfalecer, ela é essa força invisível que a vida detecta, desentoca e faz ver, ao gritar”. Capturadas em um momento análogo ao de um *pré-abate*, as Figuras parecem explodir na tensão de um corpo que se sabe findável, mas que resiste a este fim em um violento sopro de vida. Contorcidos e deformados, os corpos são muitas vezes retratados na dor. Esta dor, entretanto, se associa menos a um sofrimento circunstancial que à própria experiência de estar vivo, de ser e saber-se corpo em degeneração, ao que Bacon afirma: “Bem, é claro, nós somos carne, somos carcaça em potencial.” (SYLVESTER, 2007: 46) Dessa condição perecível da Figura, resulta que a matéria se torna um elemento importante em sua constituição: antes de ser homem, a Figura é corpo – carne e ossos.

A presença da morte na obra de Bacon permite algumas considerações. Uma vez que o que ele retrata é antes a tomada de consciência da morte que sua figuração propriamente dita, entendo que é justamente esse *estado* que deve ser transposto para a cena. Suas Figuras operam na angústia da possibilidade da morte, na angústia da indeterminação de seu objeto de afeto. Elas vivenciam a experiência de se encontrarem diante de algo que é desconhecido.

A exploração desse estado que é carente de um objeto definido com o qual possa se relacionar me parece um caminho interessante para começar a trabalhar a transposição cênica da presença da morte em Bacon. E isso me parece pertinente, principalmente, quando penso na necessidade de indefinição do contexto que envolve a Figura. Não somos apenas nós, observadores, que não temos consciência do que está acontecendo, a Figura tampouco o sabe.

1.2. O isolamento

O isolamento da Figura, conforme apontado acima, não diz respeito somente à ausência de um possível contexto que possa abarcá-la, mas também é físico. Espacialmente, isso é manejado por Bacon através da composição de três elementos: a própria Figura, a área redonda e a estrutura material.

A área redonda ou contorno é o que separa a Figura do *resto* do quadro, é o que delimita seu espaço de *ação*. Seja como um paralelepípedo ou um simples círculo que a envolve, a área redonda se configura como o que poderíamos chamar de *palco*. Considerando que a Figura se encontra dentro dela, cabe ao resto do quadro, portanto, a definição de estrutura material. Diferentemente de um fundo – uma paisagem ou um ambiente fechado –, a estrutura material se configura como o que está *em volta* da área redonda. Sua função não é contextualizar a Figura, mas *espacializá-la*. Geralmente, ela se

caracteriza por uma grande superfície plana de cor viva – vermelho, alaranjado, etc. – que nega a noção de profundidade.

Esse *achatamento* do espaço nos leva a entender que a Figura não vem a ele como um forasteiro, mas dele e nele nasce. Assim, o espaço cênico que a engloba não permite saídas ou entradas através das quais ela viria à tona, como é o caso, por exemplo, da utilização do espaço nas encenações de Tadeusz Kantor. Uma Figura cênica construída a partir das obras de Bacon não tem como existir para além do local que a engloba, sua existência se resume ao presente. É na relação com o que está à sua volta – área redonda e estrutura material – que ela se manifesta.

Na pintura, os três elementos são arranjados por Bacon de modo a criar uma forte tensão. Para Deleuze, a Figura muitas vezes se encontra comprimida pela estrutura material, fato que a força a se contorcer e deformar. Na tentativa de escapar dessa pressão, ela encontra um ponto de fuga na área redonda, iniciando um novo movimento, de *dissipação* rumo à estrutura material. Essa inversão das forças nos leva a reconhecer na própria Figura a fonte de seu movimento, é em seu esforço por *vazar* pelo contorno, que ela se submete à deformação. Oscilando entre a contração e a expansão, a Figura cede às pressões da estrutura justamente para poder juntar-se a ela, sua dissipação é caminho certo.

A noção de isolamento ganha novas proporções quando vemos Bacon estendendo-o para *partes do corpo* da Figura. O recorte dessas partes pode ser mais ou menos sutil, conforme a obra. Em muitos casos, como já foi apontado, a boca se apresenta em evidência, sintetizando, desta forma e em sua deformação, as alterações às quais o corpo se submete quando sob a ação de determinadas forças. Ela se apresenta, assim, como *porta-voz* do movimento corporal.

Esta idéia de um canal pelo qual o corpo todo se expressa é associada por Deleuze à noção de *Corpo sem Órgãos*, que aparece originalmente em Artaud.

“Em suma, o corpo sem órgãos não se define pela ausência de órgãos, não se define apenas pela existência de um órgão indeterminado; ele se define, enfim, pela *presença temporária e provisória* dos órgãos determinados” (DELEUZE, 2007: 54).

Desse modo, a Figura nega a noção de organismo, ou seja, de sistema organizado de órgãos, apresentando-se oscilante em atualizações que a tornam boca, cabeça, cotovelo, pé. Para evidenciar esses recortes, Bacon ou insere pequenos círculos sobre os corpos das Figuras, puxando o foco para esta ou aquela parte, ou, tomando o caminho inverso, apaga e dilui o que não deve chamar atenção no momento.

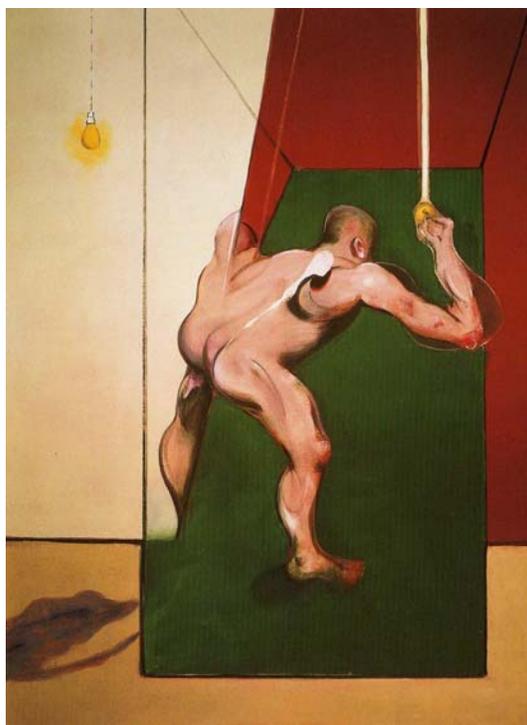


Figura 3. Francis Bacon: *Estudo para corpo humano: Homem acendendo a luz*, 1973

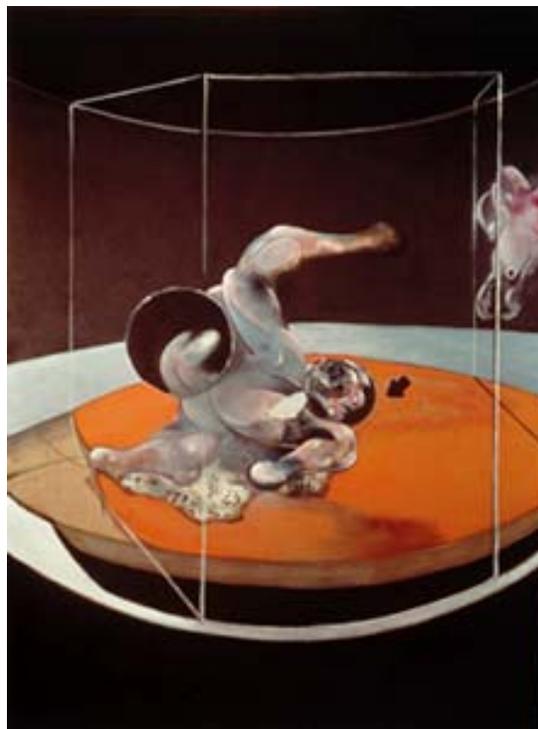


Figura 4. Francis Bacon: *Figura em movimento*, 1976

No que diz respeito ao corpo cênico, essa reflexão conduz às seguintes possibilidades: a construção de um gestual e movimentação que trabalhem o isolamento de partes do corpo, bem como a exploração de tensões e intenções corporais que privilegiem relações de oposição. Em seu embate com o espaço, a Figura jamais se encontra descansada, seu corpo aponta para diversas direções, quer ir para todos os lados ao mesmo tempo em que quer fechar-se sobre si mesmo. Essa imagem sugere a determinação de vetores corporais divergentes que conduzem ora sua expansão ora sua contração, desestabilizando a possibilidade de uma coesão corporal organizada. Assim, a idéia de corpo sem órgãos orienta uma exploração cênica que trabalhe a fragmentação corporal. Esta fragmentação, entretanto, não pode se resumir a um mero recorte das partes, mas deve embrenhar-se em campos mais sutis da corporeidade, lidando principalmente com concentração de intensidade. O isolamento das partes em Bacon se dá pela força, pela violência de uma sensação, por um movimento que envolve todo o corpo; sua transposição cênica precisa dar conta dessa complexidade. Assim, as partes não podem destacadas por um recorte que ignore ou imobilize o resto do corpo, mas devem vir à tona através de um movimento que envolva toda a estrutura corpórea do ator. Como que em climaxes corporais, o isolamento *baconiano* se transfaz em cena.

1.3. O giro em falso

Inicialmente, foi dito que a Figura surge da tentativa de Bacon de superar a figuração literal. Esta questão possui desdobramentos que não podem passar despercebidos.

Embora se apresente para além de um contexto definido e em deformação, a Figura ainda representa um ser humano, ainda possui corpo e rosto reconhecíveis. Um homem deitado sobre uma cama, uma mulher que leva a

chave à fechadura da porta, um homem que se barbeia. De que maneira, então, foge Bacon da figuração?

De acordo com Deleuze (2007:100), a figuração possui níveis:

“Há um primeiro figurativo, pré-pictural: ele está na tela e na cabeça do pintor, naquilo que o pintor quer fazer, antes que o pintor comece, clichês e probabilidades. E esse primeiro figurativo não pode ser eliminado completamente, dele sempre se conserva alguma coisa. Mas há um segundo figurativo: aquele que o pintor obtém, dessa vez como resultado da Figura, como efeito do ato pictural”

A luta que Bacon trava com a figuração *primária* se dá, portanto, durante o próprio ato da pintura. Através da incessante construção, destruição e reconstrução da imagem, o pintor busca desfigurar o figurativo. Ele busca uma representação que transcenda a literalidade, mas que ainda assim seja o mais fiel possível à realidade.

Identificamos por certo que a obra *baconiana* possui vestígios de uma figuração primária, por exemplo, um homem que grita. Quantas vezes já não vimos essa imagem? Um homem que grita chamando seus comparsas para a guerra, um homem que grita em desespero diante de seu destino cruel, um homem que grita tomado por intenso entusiasmo. Essas circunstâncias, entretanto e como já foi apontado, não são dadas por Bacon, de modo que seu homem que grita é apenas um homem que grita. Seus motivos e objetivos não são expostos ao observador. Envolta por uma estrutura material que não lhe oferece nenhum apoio, a Figura-homem não possui alternativas – resta-lhe apenas dobrar-se sobre seu próprio grito. A potência de sua ação é assim multiplicada e acumulada, conduzindo-a a... lugar nenhum. Um homem que grita é um homem que grita é um homem que grita. O isolamento da ação retira-lhe a funcionalidade e acaba por gerar a sua própria anulação. Dessa mesma forma, o acúmulo de restos figurativos na obra *baconiana* é manejado de modo a conduzir a seu próprio

esgotamento na medida em que eles, os restos, são dobrados sobre si mesmos e acabam por girar em falso.

Mas debruçemo-nos sobre o esgotamento da ação. De acordo com Deleuze, no esgotamento “combinam-se variáveis de uma situação, sob a condição de renunciar a qualquer ordem de preferência e a qualquer organização em torno de um objetivo, a qualquer significação.” (DELEUZE *apud* HENZ, 2005: 27). O esgotamento da ação da Figura se configura portanto na medida em que ela é realizada para além de qualquer finalidade prática. Sua inobjetividade, entretanto, não lhe nega intensidade: a ação esgotada é uma *atividade* intensiva e de forma alguma passiva. Não há pausas para a Figura, nem mesmo quando ela se encontra parada. Como a face de um recém nascido que se movimenta incessantemente, ela só se permite fixar na continuidade de seu movimento despropositado.

Embora as Figuras se encontrem, em sua maioria, sentadas ou deitadas, algumas são retratadas caminhando pela área redonda. Como que aprisionadas, elas desenvolvem um passeio sem razão de ser. Não há pretensão de se chegar a um lugar final e os passos se dão apenas como *insistência*. Um passo após o outro, eternamente, para nada. À maneira de um sonâmbulo, a Figura insiste na exploração vaga e inútil do espaço que a engloba. Mais uma vez, ela age em falso.

Essa idéia de esgotamento da ação nos leva a refletir sobre a dissipação da própria Figura que a realiza. Uma vez que mantém uma existência despropositada, ainda que em eterna atividade, a Figura anula suas possibilidades de individuação. Ser esgotado, ela nega qualquer identidade e se dilui no fluxo improcedente de suas ações e sensações. Sua insistência no movimento e na atividade, entretanto, a impede de atingir o termo de seu desaparecimento, de modo que ela jamais se encontra completamente diluída, mas sempre *em diluição*.

Pictoricamente, podemos associar o percurso de dissipação da Figura também à maneira como Bacon maneja sua desaparecimento física. E uma vez que partes de seu corpo são apagadas da tela, entendo que sua diluição também pode ser associada à fragmentação corporal, o que mais uma vez conduz a uma exploração cênica que parta do isolamento de partes de corpo. A idéia de dissipação da Figura enquanto sujeito é facilmente associada a uma construção cênica que negue a concepção de personagem. Mas isso não é o suficiente para que de fato construamos algo. A dissipação, conforme apontado, está intimamente ligada ao esgotamento da ação, ou seja, à exploração exaustiva e sem finalidade prática de suas possibilidades de efetuação. No campo da criação cênica, identifico na *repetição* um meio de se trabalhar esse tipo de esgotamento onde a ação se torna despropositada. Assim, reconheço a pertinência de exploração de ações físicas dadas em um fluxo ininterrupto que trabalhe intensidades, mas que negue a possibilidade de clímax.

Como foi colocado inicialmente, o conceito *deleuzeano* de Figura possui muitos desdobramentos. Este estudo, entretanto, não diz respeito à Figura em si, mas à maneira como ela pode se configurar como suporte para determinadas formas de criação cênica. Por essa razão, abstenho-me de continuar a explanação de suas características, empenhando-me, por fim, em compreender como esse material pode ser utilizado pelo ator criador, de modo a explorar as qualidades de sua corporeidade à semelhança da imagem *baconiana*. Para tanto, considero pertinente uma investigação sobre o processo criativo do próprio pintor. Dando-lhe a mão e mantendo-me à sombra de seus passos, acredito encontrar diretrizes que me guiem em meu próprio caminho. Por esta razão, dedico a segunda parte deste capítulo ao estudo do processo criativo de Francis Bacon, buscando desta forma compreender os recursos que lhe permitiram realizar a construção de suas Figuras.

No que concerne ao processo criativo de Bacon, encontramos variáveis e sutilezas tão complexas quanto as que permeiam sua obra. A lógica de seu procedimento não é guiada apenas por necessidades técnicas, mas se estabelece na tensão entre seus objetivos artísticos – intimamente pessoais - e o esforço de suas tentativas de realização. Com base em entrevistas e documentários, atentei-me para a maneira como Bacon procura pôr em acordo as questões do âmbito pessoal com as questões estéticas. E é justamente sob ótica desse peculiar *acordo* que tentarei abordar seu percurso criativo

1.4. A semelhança pela dessemelhança

Muitas Figuras de Bacon são retratos. Retratos de amigos – Isabel Rawsthorne, George Dyer, Lucien Freud, entre outros – ou auto-retratos. A limitação de modelos é justificada por Bacon ao dizer que não conseguiria pintar o retrato de uma pessoa que não conhecesse, desafio que tampouco lhe interessa. Essa opção se dá antes por necessidade que por afeto e suas implicações nos levam a importantes discussões.

A realização de um retrato pressupõe, em maior ou menor escala, uma imitação da realidade. A questão da imitação na obra *baconiana* foi discutida anteriormente no contexto da reprodução de um grito de horror e, conforme assimilamos, se dá pela busca de uma semelhança que não seja direta. Em se tratando de retratos, uma vez que não lhe interessa a reprodução literal de seus modelos, Bacon aplica essa mesma regra. A semelhança que o pintor busca em seus retratos não é aquela que a fotografia facilmente apreende, é uma semelhança que poderíamos chamar de *irracional*. Em entrevista a Sylvester, Bacon faz um relato bastante elucidativo a esse respeito:

“O interessante nesse retrato de Michel é que ele é o que se parece mais com a sua figura, mas quando se pensa na cabeça de Michel, a gente sabe que ela é arredondada, e

essa do retrato tem uma forma comprida e estreita. Por isso, pode-se dizer que ninguém sabe o que faz uma coisa parecer mais real do que uma outra. Eu realmente quis que esses retratos de Michel ficassem parecidos com ele: não faz sentido fazer o retrato de uma pessoa se não for para ficar parecido com ela. Mas, por ser comprida e fina, essa cabeça nada tem a ver com a cabeça de Michel, mas, mesmo assim, é a que se parece mais com ele” (SYLVESTER, 2007: 146).

Esse *desvio* na imitação *baconiana* levanta a questão da aparência que por sua vez nos conduz de volta à questão da escolha de seus modelos. A aparência sobre a qual Bacon se debruça e que quer fazer ver em sua obra possui uma implicação subjetiva: é antes seu olhar sobre o modelo que a determina. O que ele busca retratar na tela vai além das características físicas de um indivíduo e aproxima-se de uma espécie de essência, ou melhor, de *síntese* a ser exposta – e é justamente nesse sentido que sua escolha se justifica.

“FB Assim, quando se está pintando alguém, a gente sabe que se está, é claro, tentando captar não só a aparência mas também a maneira como ela nos impressiona, porque toda intervenção tem sua implicação.

DS Uma implicação afetiva?

FB É” (SYLVESTER, 2007: 130).

O retrato *baconiano* se apresenta, portanto, como um registro que corrompe o figurativo tão logo passa por ele. Embora ainda trabalhe a reprodução de partes do rosto e da cabeça dos modelos, Bacon se permite distorcer essas mesmas partes como meio de se afastar da literalidade. A distorção, por sua vez, não se dá como mero recurso formal, mas advém de sua busca pela citada semelhança irracional. “O que eu pretendo fazer é distorcer a coisa até um nível que está muito além da aparência, mas na distorção voltar a um registro da aparência” (SYLVESTER, 2007: 40).

A idéia de fazer ver a aparência de alguém pela sua própria distorção dialoga com a vontade de Bacon de *capturar a realidade* – e nesse sentido a distorção se constitui como uma espécie de *armadilha*. Ao trabalhar um limite entre a ambigüidade e a precisão, Bacon procura chegar ao *real*, ou melhor, a um registro do real segundo a sua maneira de sentir.



Figura 5. Fotografia de George Dyer encontrada no estúdio de Bacon



Figura 6. Francis Bacon: *Tríptico, Três estudos para retrato de George Dyer [sobre fundo claro]*, 1964

Um último ponto que gostaria de apontar a respeito dos retratos *baconianos* é que eles são muitas vezes feitos de *memória*. Para Bacon, a

presença física do modelo no momento em que realiza a obra pode ser inibidora, o que o leva a optar por trabalhar com fotografias ou com a simples lembrança da pessoa a ser retratada. Essa opção aproxima o processo de pintar ao processo de lembrar, onde alguém é *trazido de volta*.

A soma das características que compõem a busca por um retrato é sintetizada pelo pintor na seguinte afirmação: “Ora, quando tento fazer um retrato, meu ideal seria encher a mão de tinta e atirá-la na tela, esperando que o retrato aparecesse lá.” (SYLVESTER, 2007: 107) A idéia de se chegar à realidade – de um rosto, de uma cabeça, de um retrato, enfim – por meios ilógicos dialoga com a apreensão da distorção enquanto armadilha para o real. Dessa forma, Bacon parece trabalhar uma tensão entre a figuração e a abstração, uma tensão que permita uma semelhança que seja ao mesmo tempo precisa e ambígua, uma semelhança dessemelhante.

O trabalho com a imitação e com a memória parece-me um caminho pertinente também para o ator e, nesse sentido, a singularidade da maneira como Bacon lida com esses recursos é especialmente interessante.

O tipo de imitação que ele propõe não pode ser associado apenas a um trabalho de mimese corpórea – a via indireta de sua busca não o permite. Uma vez que a imitação que ele pretende realizar depende intimamente de seu olhar, entendo a necessidade de conhecer, eu também, meu objeto de imitação. *Com quem minha Figura se parece? A partir de quem ela deve ser construída? E se a semelhança almejada não é direta, como ela pode ser buscada?* Mais uma vez, somos conduzidos ao recorte e à fragmentação. Uma semelhança irracional, acredito, não pode ser dada pela imitação do todo, mas pode partir da recriação de detalhes, gestos, ritmos, movimentos pontuais. Nesse sentido, o trabalho com a memória se faz útil pois *borra* a concretude da imagem: em nossas lembranças o contorno nunca está perfeitamente definido, detalhes metonímicos nos bastam.

A utilização da memória como ponto de partida para a criação é um recurso amplamente explorado pelas artes cênicas. A obra de Tadeusz Kantor constitui um forte exemplo desse tipo de trabalho. Em suas encenações, Kantor recria figuras de seu passado – mãe, pai, avós, estranhos – como se resgatasse imagens e sensações habitantes dos confins da memória. Sua obra reforça, dessa maneira, a viabilidade de se trabalhar cenicamente a imitação *indireta* como meio de se trazer alguém de volta, caminho sugerido por Bacon que gostaria de explorar. Sugerindo novos percursos práticos, essa reflexão nos convida a buscar referências pessoais que nos inspirem. Assim, o processo criativo de Bacon começa a oferecer pistas para a construção de uma Figura cênica.

1.5. O acaso

O compromisso de Bacon, conforme apontado acima, é com o real. “O problema é saber como a gente vai reproduzir a figura. Como fazer para que ela pareça real? Como fazê-la realmente segundo nossa maneira de sentir? Ou real segundo nosso instinto?” (SYLVESTER, 2007: 165) A resposta que ele encontra e sobre a qual se debruça diz respeito a um procedimento técnico que se utiliza do acaso.

Para chegar a um registro mais real – segundo a sua maneira de sentir – do que procura retratar, Bacon desenvolve um procedimento onde se presta a destruir a imagem tão logo ela apresenta dados figurativos primários. Para tanto, atira jatos de tinta sobre a tela, faz marcas ao léu, limpa, borra e apaga zonas da imagem, propondo sua transfiguração por meios acidentais. Esse procedimento, que poderia facilmente caminhar para a *action painting* ou para a arte abstrata em geral, é refreado por Bacon na medida em que ele lhe oferece apenas parte do quadro como campo operatório: o caos originário das marcas livres jamais se estende por toda a superfície da tela.

Uma vez que seu objetivo ainda é registrar a realidade, há sempre uma idéia figurativa para a qual retornar, mesmo que na intenção de subvertê-la. A oscilação que ele estabelece entre os pólos da figuração e da abstração não diz respeito somente à forma da imagem, mas está enraizada em seu próprio ato pictórico. Para Bacon, um jato de tinta atirado ao acaso sobre a imagem pode *recriá-la* de alguma maneira, conferindo-lhe novas intensidades e tornando-a mais real do que se tivesse sido intencionalmente buscada. No vaivém do trabalho manual racional e das marcas feitas ao acaso, o pintor se força a criar uma imagem híbrida sobre a qual não possui pleno domínio, como se lhe desse vida própria. Vejamos como ele descreve esse processo:

“Você sabe, no meu caso, toda a pintura – e quanto mais velho fico, mais isso é verdade – é fruto do acaso. Bem, eu prevejo em pensamento, prevejo a imagem, mas dificilmente ela será feita como tinha sido prevista. Ela se transforma em decorrência da própria pintura. Eu uso pincéis grossos, e, por causa disso, muitas vezes não sei o que a tinta fará, e ela faz muitas coisas que são muito melhores do que se obedecessem estritamente minhas ordens. Isso seria obra do acaso?” (SYLVESTER, 2007: 16).

“Bem, um dos quadros que pinte em 1946, aquele que parece um açougue, surgiu diante de mim por acaso. Eu estava tentando fazer um pássaro pousando num campo. Pode ser que ele de algum modo tenha uma relação com as três formas que haviam sido feitas antes, mas de repente as linhas que eu tinha desenhado sugeriram uma coisa muito diferente, e desta sugestão brotou o quadro. Não tinha a intenção de pintá-lo; nunca pensei nele daquela maneira. Foi como se uma coisa, aparecida acidentalmente, tivesse ficado debaixo de outra que também por acaso veio logo depois” (SYLVESTER, 2007: 11).

Os relatos que exemplificam esse tipo de processo são muitos e em todos eles podemos identificar uma tendência de Bacon em se deixar levar pelo fluxo da intuição. Essa abertura confere ao seu processo um caráter bastante *improvisacional*. Em seu esforço por destruir a figuração primária que insiste em

aparecer em suas telas, Bacon cede a impulsos – esfregar a tela com pano, jogar-lhe jatos de tinta, entre outros – que nem sempre têm o efeito almejado. Essa espécie de *transe* é assumida pelo pintor com naturalidade e, quando bem-sucedida, comparada à sorte que se experimenta quando se intui o número dado por uma roleta de cassino. Feita da dança da mão do pintor, a obra *baconiana* se apresenta em conjunto com seu processo.

“Veja, você não imagina quanto o desespero, na hora do trabalho, pode fazer com que a pessoa pegue a tinta e faça tudo o que está a seu alcance para se ver livre da fórmula que produz uma imagem ilustrativa. O que estou dizendo é que esfrego um pedaço de pano ou uso um pincel, ou apago com qualquer bobagem que tenha à mão, ou jogo por cima terebintina, tinta e outras coisas mais, tudo na esperança de quebrar a inflexibilidade da imagem, para que ela se desenvolva, por assim dizer, espontaneamente, segundo sua própria estrutura e não segundo a minha. Depois disso, será a minha vontade que passará a atuar para que eu possa começar a trabalhar de acordo com o que o acaso deixou na tela para mim. E a partir daí, possivelmente, surgirá uma imagem mais orgânica do que uma outra que tivesse sido intencionalmente buscada” (SYLVESTER, 2007: 160).

Uma vez que lida constantemente com o acidental, Bacon admite que muitos de seus quadros foram destruídos no processo “porque às vezes a imagem desaparece completamente e a tela fica completamente entulhada, com tinta demais em cima dela. É simplesmente um problema técnico, quando a tinta é demais não dá para prosseguir.” (SYLVESTER, 2007: 18). Esse dado confere à sua obra certa efemeridade. Durante o ato de sua criação ela aponta para diversos caminhos possíveis: alguns se tornam desinteressantes, alguns se mostram mais penosos que o suportável, outros simplesmente desvanecem ao acaso.

A maneira como Bacon lida com o acaso remete-me ao trabalho de improvisação do ator. Por se tratar de uma *técnica* que está intimamente ligada à

intuição do artista, acredito encontrar nela fortes relações com laboratórios criativos nos quais o ator é *bombardeado* por estímulos externos e internos, podendo seguir esta ou aquela referência e cedendo, dessa forma, a fluxo que transcende o campo do racional. Uma vez que minha pesquisa prática é essencialmente solitária, julgo necessária a utilização desse tipo de estímulos – músicas, imagens, objetos, sensações –, com os quais e através dos quais possa *jogar*. Esse tipo de caminho lida constantemente com o desconhecido, pois jamais sabemos ao certo para onde a improvisação nos levará – é preciso ouvir a tela em branco. E é justamente esse desconhecido que Bacon nos convida a assumir como ponto de partida.

No caso da pintura *baconiana*, a obra se constrói e modifica pela sua própria matéria, ou seja, antes pela presença da tinta jogada na tela que pela idéia que a precede. O mesmo deve ocorrer na improvisação cênica, feita da carne e na carne do corpo do ator. Assim, no campo das artes cênicas, a tela em branco passa a ser não espaço vazio, mas *corpo aberto*. O imediatismo da improvisação, dado pela experiência do intuitivo, exige um corpo que se coloque presente em sensação, um corpo vivo que se reconstrua e modifique sobre si mesmo. É pela materialidade corporal que o acaso *baconiano* opera em cena. Essa forma de uso do corpo cênico na contemporaneidade é discutida por Hans-Thies Lehmann, em *O teatro pós-dramático*, tema que será abordado no terceiro capítulo desta dissertação.

Finalmente, o acaso *baconiano* se relaciona com as artes performativas na medida em que em lida essencialmente com a efemeridade. Um processo criativo pautado na improvisação muitas vezes gera cenas que não conseguimos recuperar posteriormente. Não nos equivoquemos, não tratamos, neste caso, da recuperação formal da cena, mas de aspectos mais sutis de sua realização, tais como *essência* ou *organicidade*. Renato Ferracini e Ana Cristina Colla abordam essa dificuldade, assumindo a pertinência desta questão, no artigo *Ator: um olhar*

poético para a imagem. Como repetir a ação de modo a torná-la tão genuína quanto no momento de sua criação? Uma questão que, acredito, deve passar pela prática antes de ser respondida.

1.6. Bacon colecionador

Entender com precisão o processo criativo de um artista é uma tarefa impossível. Podemos nos guiar por entrevistas – fonte que acredito ser a mais autêntica – ou outras formas de análise, mas sempre haverá algo que falta, uma sinapse incompreendida, uma sombra. Como chegar no âmago da criação? Na esperança de encontrar algumas respostas, dirijo o olhar ao local que a acolhe: na particularidade desta investigação, o estúdio de Francis Bacon.



Figura 7. Fotografia do estúdio de Francis Bacon

A fotografia de Perry Ogden nos diz muito. Mais do que um simples local de trabalho, o estúdio de Bacon é um grande universo a ser explorado. Repleto de fotografias amassadas, recortes de jornais, reproduções de obras de

arte, páginas arrancadas de revistas, panos, pincéis, manchas de tinta, entre outros, ele se apresenta como ambiente extremamente caótico que Bacon considerava propício à criação. Dentre os milhares de itens que habitavam o local, encontram-se muitas referências que serviram de *inspiração* para o pintor e que, reduzidas a um pequeno recorte, gostaria de apontar aqui.

Encontrando no corpo humano seu grande tema, Bacon acumulava todo tipo de imagens que o evidenciassem: boxeadores em ação, jogadores de golfe, atletas em geral, registros de violência civil ou militar, crianças brincando e muitas outras. Dentre essa gama de imagens, gostaria de destacar algumas que acredito ter maior influência em sua obra. Começemos com as fotografias de Muybridge e os desenhos e esculturas de Michelangelo.

As fotografias de Muybridge propõem um estudo do movimento humano. Retratando, sob diversos ângulos, homens lutando ou realizando qualquer outro movimento de forte intensidade, essas imagens são utilizadas por Bacon na medida em que ele se apropria de suas posições corporais. Essa apropriação, entretanto, implica em uma sensível modificação dos originais: nas telas de Bacon, os corpos de Muybridge se tornam Figuras. Os contornos dos corpos são deformados de modo a privilegiar a intensidade do movimento à sua própria forma.

Quanto à obra de Michelangelo, ela retrata, na opinião de Bacon, os mais voluptuosos nus masculinos já produzidos pela arte. E é justamente essa volúpia que ele procura *roubar* do pintor renascentista. Uma volúpia transfeita em corpos que possuem forte apelo à sexualidade e que parecem transbordar na amplidão de sua carne. A respeito dessas duas influências, Bacon afirma:

“Realmente, Michelangelo e Muybridge se misturam em minha mente, e pode ser que, com Muybridge, eu tenha aprendido alguma coisa sobre as posições e, com

Michelangelo, sobre a amplitude, a grandeza da forma, e seria muito difícil para mim separar a influência de Muybridge da influência de Michelangelo” (SYLVESTER, 2007: 114).

E como às vezes as imagens falam mais do que as palavras:



Figuras 8 e 9. Recortes de cópias de obras de Michelangelo, encontradas no estúdio de Bacon

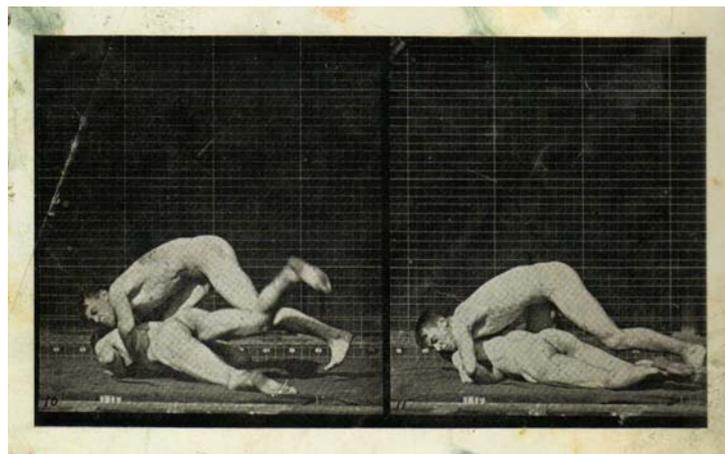


Figura 10. Recorte de fotografia de Muybridge encontrada no estúdio de Bacon

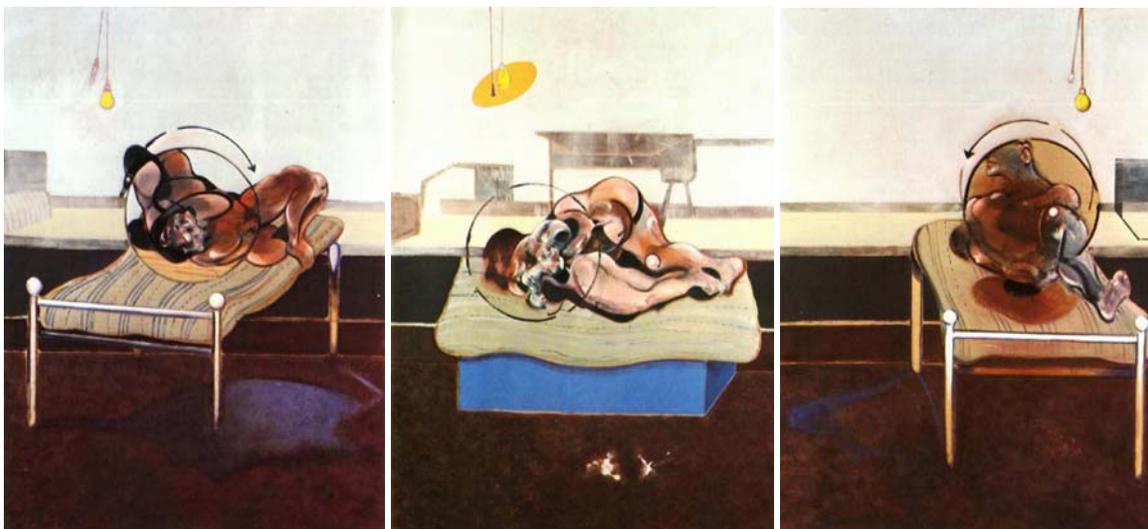
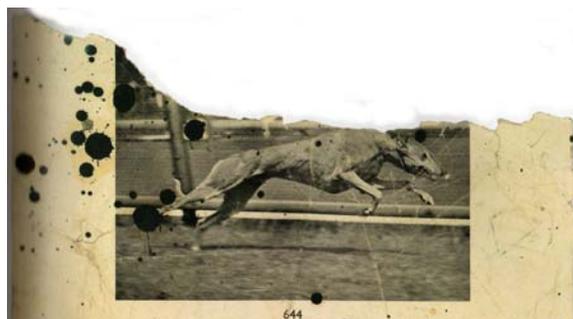


Figura 11. Francis Bacon: *Tríptico, Três estudos de figuras nas camas*, 1972

Bacon também se utiliza de fotografias de animais para compor suas obras. Seja pelo aproveitamento da forma de uma carcaça bovina ou da textura da pele de um rinoceronte, o pintor estreita as relações entre a Figura e o bicho: ambos são reduzidos a um monte de carne. A apropriação dessas imagens, entretanto, não se dá apenas pela colagem de formas e texturas. Fascinado por fotografias de animais tomadas alguns instantes antes do abate, ele encontra aí uma espécie de tema. “Nós não sabemos, é claro, mas, por essas fotografias, parece que os animais têm consciência do que vai acontecer e fazem tudo para ver se conseguem escapar” (SYLVESTER, 2007: 23). Essa condição *animal* também é explorada na composição da Figura que, conforme apontado no primeiro tópico, se deixa dominar pela intensidade das sensações como se estivesse vivenciando seu último sopro de vida. Para Bacon, o movimento humano é um movimento animal, e essa essência deve transparecer na obra.



Figuras 12 e 13. Recortes de jornal e de livro encontrados no estúdio de Bacon

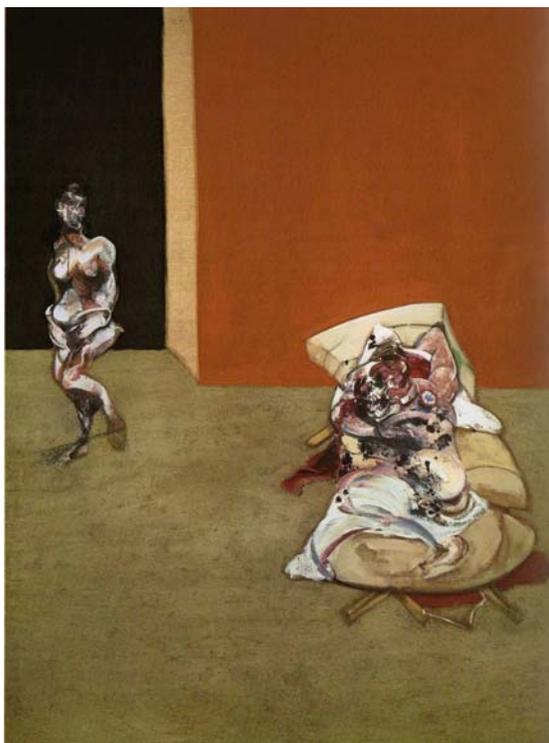


Figura 14. Francis Bacon: *Tríptico, Crucificação (Painel esquerdo)*, 1965

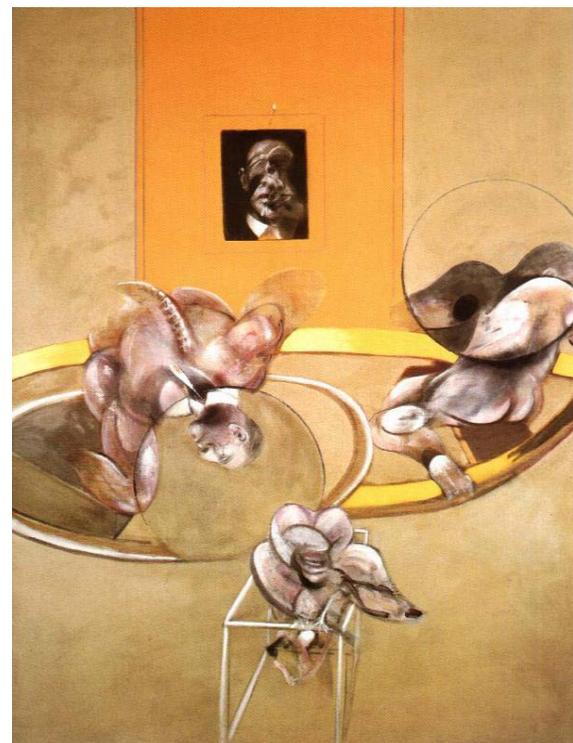


Figura 15. Francis Bacon: *Três figuras e retrato*, 1975

Outra referência que gostaria de apontar são as fotografias de doenças bucais. Para Bacon, essas fotografias, coloridas à mão, eram de grande beleza e se tornaram uma obsessão. Guiado por esse gosto, estritamente pessoal, ele passou a explorar a pintura de bocas: dentes e línguas se tornam objeto de estudo.

“Sempre me impressionei muito com os movimentos da boca e com a forma dela e dos dentes. Dizem que há muitas implicações sexuais aqui, e eu sempre fui obcecado pelo formato da boca e dos dentes, talvez essa obsessão hoje já não exista mais, mas houve uma época em que ela era muito forte. Eu gosto, como você talvez diria, do brilho e da cor que se projetam da boca, e sempre desejei, de certa forma, pintá-la como Monet pintava um pôr-do-sol” (SYLVESTER, 2007: 49-50).

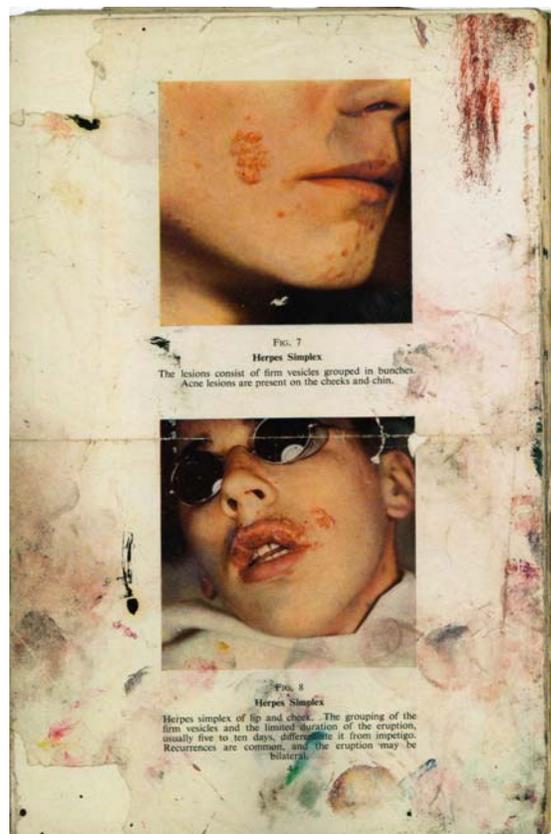


Figura 16. Folha arrancada de livro, encontrada no estúdio de Bacon

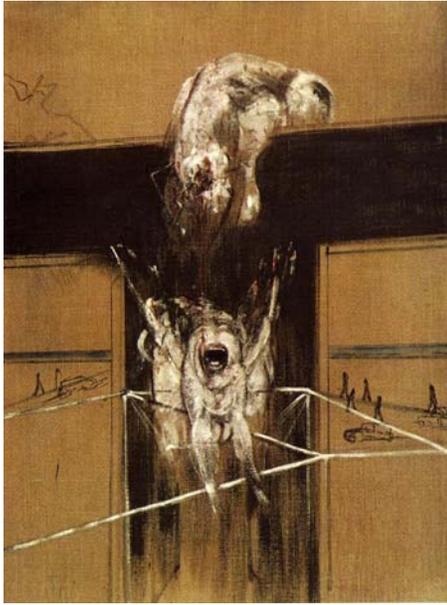


Figura 17. Francis Bacon: *Fragmento de uma crucificação*, 1950

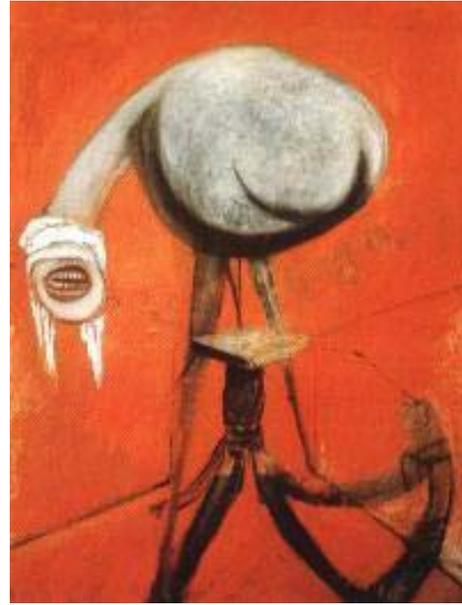


Figura 18. Francis Bacon: Tríptico, Três estudos para figuras ao pé de uma crucificação (Painel central), 1944

Em seu fascínio por bocas, Bacon se atenta para uma imagem retirada do filme *O encouraçado Potemkin*, de Eisenstein: o grito da babá ferida. Esta imagem, na opinião do pintor, recriou o grito humano de maneira primorosa, feito que gostaria de realizar no campo das artes plásticas.



Figura 19. Cena do filme *O Encouraçado Potemkin*, de Sergei Eisenstein



Figura 20. Francis Bacon: *Estudo para enfermeira no filme Encouraçado Potemkin* (Detalhe), 1957

O grito de Bacon ganha um novo elemento quando ele o associa à obra de Velásquez *Inocência X*. “Sempre achei que este era um dos maiores quadros do mundo, e se eu o usei muito foi por causa de minha obsessão.” (SYLVESTER, 207: 37)



Figura 21. Diego Velásquez: *Retrato do Papa Inocência X*, 1650



Figura 22. Francis Bacon: *Estudo a partir do retrato do Papa Inocência X de Velásquez*, 1953



Figura 23. Francis Bacon: *Figura com carne*, 1954

Podemos observar, pelos últimos exemplos, que Bacon realiza uma espécie de colagem das diversas referências que utiliza. Esta colagem, entretanto, não se dá por mera justaposição de imagens, mas por sua junção e transformação. Ela é antes uma *aglutinação*. É o Papa de Veslazquez que grita como a babá de Eisenstein e que possui a boca e os dentes tão belos quanto àqueles retratados em fotografias de doenças bucais. Pela soma e distorção das referências, Bacon cria uma nova forma, diferente de todos os originais, mas ainda assim intimamente ligada a eles. Trabalhando sobre referências que obedecem antes de tudo a gostos pessoais, ele se revela um *coleccionador de afetividades*. Literalmente imerso nas milhares de imagens que selecionou, ele encontra temas – *a consciência da morte, o grito* – que procura desenvolver nas obras. As imagens são, enfim, recortadas – *o formato da cabeça de George Dyer, a pele deste rinoceronte* – e transfiguradas em prol do surgimento da Figura.

Meu foco, ao apontar as referências de Bacon, diz respeito à maneira como ele se utiliza delas para criar sua própria obra, ou seja, ao seu procedimento de trabalho. Ele não hesita em colocar na tela tudo que gosta, por mais estranhas, bregas ou clichês que essas referências possam ser. Dessa mesma forma, proponho enquanto procedimento, uma busca e acúmulo de referências próprias, que considero *especiais* de alguma maneira e que obedecem, antes de tudo, a gostos pessoais. *Além dos quadros de Bacon, que outras referências me afetam?* Objetos, lembranças, filmes, imagens... Submeto-me ao levantamento desse material com o intuito de exercitar uma prática criativa semelhante à de Bacon, ou seja, explorando uma forma de aglutinação que permita a apropriação e distorção das referências originais. Assim, as Figuras que pretendo construir não são as de Bacon, mas as minhas – à sua semelhança.

2. A FIGURA RASGA A TELA

No primeiro capítulo foram apresentadas algumas características da obra de Francis Bacon, bem como particularidades de seu processo criativo. As relações estabelecidas entre esse material e as artes cênicas, entretanto, ficaram apenas sugeridas, carentes de aprofundamento. No presente capítulo, pretendo aprofundar essas relações pelo prisma de um estudo prático desenvolvido a partir da obra *baconiana*. Este estudo ocorreu paralelamente à pesquisa teórica configurando-se fundamental para seu desenvolvimento. Com o intuito de deixar transparecer o percurso de meu pensamento poético, usarei como apoio transcrições de anotações de caderno feitas ao longo da investigação.

Embora tenha sido primordialmente individual, a pesquisa prática contou, por um período de aproximadamente quatro meses, com a participação de Luísa Nóbrega, que muito me ajudou através da observação e da proposta de exercícios criativos.

Como partir da imagem?

2.1. Primeiro contato

Embora estivesse certa, desde o início da pesquisa, de que não queria realizar uma transposição apoiada da imitação formal da imagem, desconhecia os outros caminhos possíveis. Por imitação formal podemos entender a cópia do que a imagem figura, ou seja, a recriação dos elementos retratados ou de narrativas sugeridas. Em outras palavras, não queria dar vida à imagem como se ela fosse um filme animado em suspensão, a eficácia de um possível *play* não me

interessava. Com o intuito de aproximar-me de Bacon, perguntei-me *sobre o que os quadros falam?* Anotações de caderno registram as primeiras impressões:

“Sobre ser observado. Sobre ser observado estando vulnerável. Falam do primitivo, da vianda, do animal. Falam do horror (os gritos). Falam dos demônios. Da tentativa de repouso. Da fúria. Da impotência, do conformismo. De um tipo de loucura (os sorrisos). Da auto-exposição. Falam sobre estar preso. Sobre a identidade. A tentativa de fuga. O que nos leva à loucura.”

O conjunto dessas constatações e sensações provindas dos quadros não tinha meios de ser objetivamente transposto para a cena. Cada resposta continha em si um tema suficientemente amplo e complexo para ser explorado com exclusividade. Assim, diante da complexidade da obra, reconheci a necessidade de escolher poucos e determinados elementos sobre os quais pudesse apoiar a criação. Esta opção se deu em decorrência do fato de encontrarme criativamente impotente frente todos os temas, sensações e implicações formais que os quadros me sugeriam. Uma nova anotação de caderno reflete essa inquietação:

“Trabalhar a imagem. Trabalhar a imagem. Trabalhar a imagem. Porque é obvio que a tendência é querer abarcar tudo de uma só vez. A tendência é querer ser a imagem. Ser o próprio amarelo do girassol do Van Gogh, ser o traumático do Warhol, ser a carne do Bacon. Talvez a gente não devesse apoiar a prática na sensação. A sensação talvez venha naturalmente. É preciso trabalhar sobre os elementos concretos. Eu não posso criar um mar de sensações e impressões e querer trabalhar com tudo isso ao mesmo tempo. É preciso criar regras para o jogo. Regras objetivas. Acho que esse trabalho é bom. É muito mais aprofundado, mais concreto, que um simples “transpor o clima do quadro” ou “criar uma cena que diga a mesma coisa que o quadro”. Porque se você pega um Van Gogh, não dá para simplesmente criar uma cena que transmita tudo o que o Van

Gogh diz. Isso é muito difícil, é impossível. É claro que a gente quer fazer isso, mas esse é o objetivo final ideal, não é o procedimento. O procedimento deve ser pautado em elementos concretos. A sensação é a nuvem que nos acompanha. Eu não posso me preocupar somente em pegá-la, agarrá-la, tocá-la. Isso é impossível, ela se desvanece. Eu só posso ficar a sua sombra e, dessa forma, me comunicar com ela.”

Na tentativa de objetivar minha exploração, decidi trabalhar sobre três ações que se encontram retratadas com certa frequência nos quadros de Bacon: rir, gritar e chorar. Estas ações, embora triviais, contêm em si uma implicação subjetiva na medida em que o sujeito que as realiza se encontra sempre experienciando determinada sensação. Assim, identifiquei em sua exploração a possibilidade de dialogar não apenas com o ser em sensação *baconiano*, mas também com o isolamento, dado pela negação de quaisquer contextos que pudessem justificá-las.

Comecei pelo riso. Para realizar a primeira exploração, posicionei uma cadeira no centro da sala e espalhei as impressões dos quadros de Bacon à sua volta. Presa ao objetivo de não contextualizar a ação, propus-me a realizá-la em tempo dilatado. Pela desaceleração de sua execução acredito dar mais chances ao isolamento na medida em que o foco passa a ser o próprio movimento, e não o que ele representa enquanto figuração. Em câmera lenta, o riso se torna uma ação despropositada, um movimento puro.

A improvisação se dava da seguinte maneira: eu sentava na cadeira em uma posição confortável e aos poucos, muito lentamente, ia esboçando um sorriso que crescia até se transformar em uma gargalhada. A maneira como a exploração era conduzida propunha um recorte do rosto, que se movimentava isoladamente enquanto o tronco e os membros eram mantidos em repouso. Ao estudar um percurso de movimentação que partia de um rosto neutro e culminava em sua

transfiguração pelo riso intenso, eu lentamente me aproximava da Figura *baconiana*: trabalhava uma pequena deformação descontextualizada.

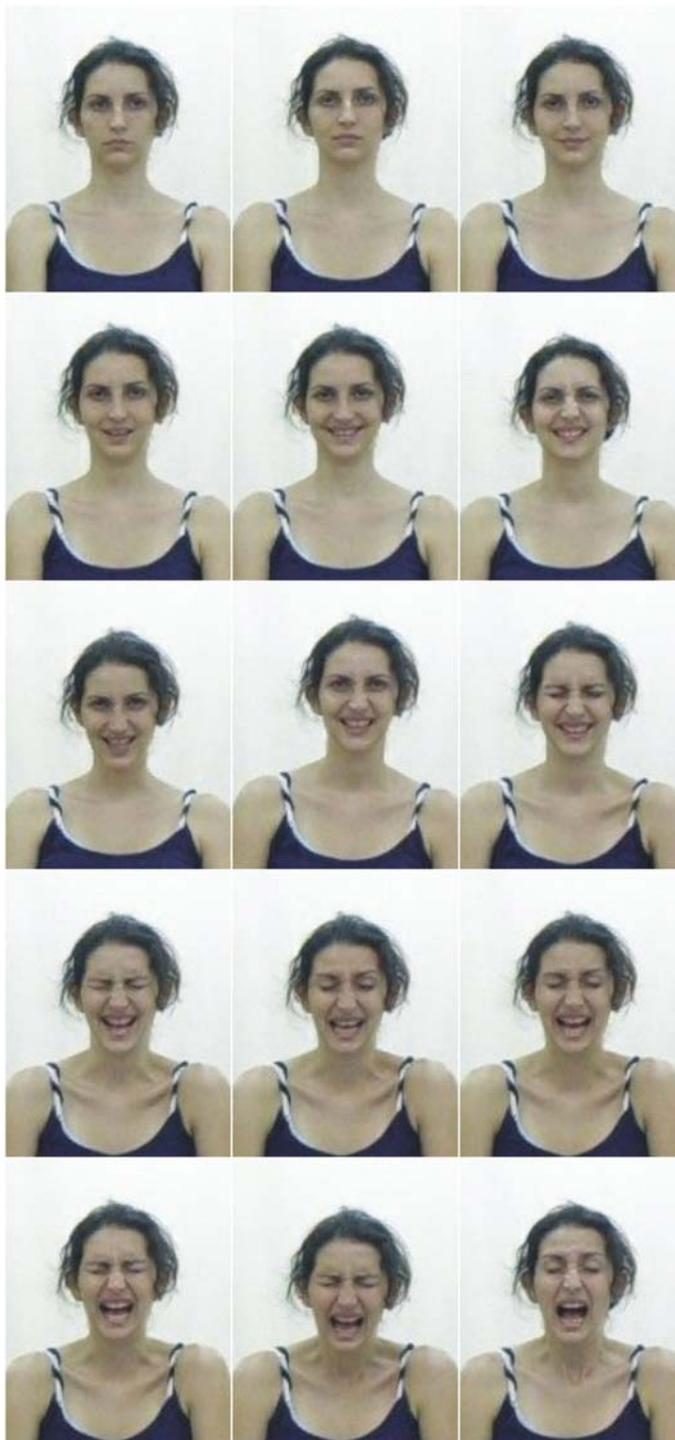


Figura 24. Registro de ensaio realizado no dia 15 de março de 2008

Transcrevo abaixo uma anotação de caderno que relata esse percurso, bem como algumas reflexões feitas na ocasião:

“Tirar o foco do todo e pousá-lo sobre os detalhes. Trabalhar exclusivamente sobre a construção de um riso. Cadeira no centro da sala. Cópias de quadros espalhados em volta dela. Tentativa de recortar o espaço. Sentar na cadeira e esboçar a construção de um riso. Tempo dilatado. A boca se estica na horizontal. Se estica mais. Os lábios se descolam. O foco sempre frontal, fixo. Os dentes aparecem. Um som se esboça. Uma risada. Entrecortada. É preciso desenvolver uma respiração não cotidiana para manter esse som. A mandíbula cai. A risada se intensifica. Um primeiro limite pessoal. Vontade descontrolada de chorar. Riso-choro. Dificuldade de seguir adiante. Interrupção do exercício. Avalanche. Mais uma vez. Atenção para passar por todas as etapas da construção. O riso que vira choro que agora deve virar grito: pequena trajetória almejada.

Dificuldade na transição para o grito. O som não sai. Medo. Repetição. Estudar o momento em que grito tende a virar choro. Constatação de uma fragilidade neste movimento. Falta de domínio sobre o próprio corpo. Novamente o riso. Tendência a justificar a ação. Tendência a fingir que se está rindo de algo. Atenção. É preciso rir para e não rir de. Interrupção sempre que se percebe caindo no ilustrativo. Tentativa de desenvolver um riso puro, seco.”

Como podemos observar pela transcrição e pelas imagens, a exploração do riso trouxe consigo a possibilidade do choro e do grito. Essa possibilidade, por sua vez, pareceu-me oportuna na medida em que é possível relacioná-la ao fluxo contínuo de atividades que a Figura nos sugere enquanto movimento. Uma vez que ela não conhece pausas, podemos entender que suas ações devem sobrepor-se umas às outras, privando-a de qualquer descanso. Sob esse ponto de vista, a idéia de desenvolver um movimento fluído que oscile

ininterruptamente entre essas três ações se torna pertinente. Assim, segui essa exploração, atentando-me cada vez mais aos pequenos detalhes e variações do movimento.

Concomitantemente a esse estudo, realizei alguns laboratórios onde explorei o *passeio* da Figura. Conforme desenvolvido no primeiro capítulo, este passeio pode ser associado ao percurso de dissipação da Figura: caminhando eternamente sem sair do lugar – da área redonda – e sem objetivos, ela se anula enquanto indivíduo. Levando a reflexão em consideração, a exploração do passeio se torna também uma exploração do tema da identidade. A questão que devemos nos perguntar não é *quem é essa Figura que caminha?*, mas *existe alguém nessa Figura que caminha?*.

Para realizar esse laboratório, utilizei as obras que retratam Isabel Rawsthorne como principais referências e o quadro *Três estudos de Isabel Rawsthorne* foi especialmente aproveitado. Ao retratar três vezes a mulher sem rosto que se afasta de si mesma, mas que também se observa, a obra aborda a fragmentação e dissipação da identidade, ao mesmo tempo em que sugere a hipótese da testemunha como uma espécie de duplo da Figura.

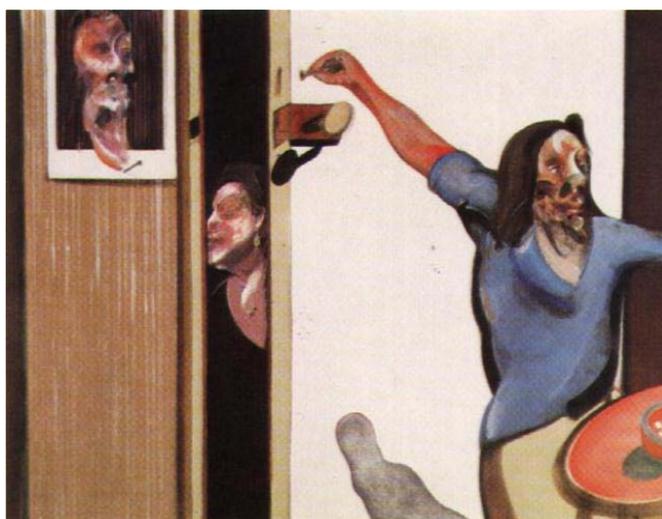


Figura 25. Francis Bacon: *Três estudos de Isabel Rawsthorne*, 1967

Objetivamente, o laboratório possuía o seguinte percurso: deveria desenvolver uma caminhada, tentando esboçar uma figura inspirada em Rawsthorne, sentar em um banco, rir e gritar. Anotações de caderno relatam o ocorrido:

“Banco no centro da sala. Imagens de quadros espalhadas em volta dele. As imagens formam um semicírculo. Exploração de diferentes caminhadas até chegar no banco. O que é essa Figura que caminha? Ela não é uma personagem. Ela usa um casaco e sapatos de salto alto. Livro com foto de Isabel Rawsthorne no chão. Cópias de quadro que retratam Isabel Rawsthorne no chão. O que define esse espaço? A idéia de restos. Ela ainda não é uma personagem. Ela ainda não é um ser humano. Quais são os meus restos? Ela não sabe quem ela é. É óbvio que ela não sabe quem ela é. É o esboço da pessoa. Ela não sabe que existe. Ela é feita de restos, de partes que não se entendem.

A caminhada: Cambaleante. Em diagonal em direção ao banco. Pulsos quebrados para fora. Dedos em evidência. Dedo quase pedindo silêncio. Olhos para cima. É olhar pra cima olhando pra dentro. Lágrimas. É preciso encontrar uma maneira de delimitar o espaço. De construir uma área redonda. Trajetória: ela vem em diagonal, senta-se no banco, ri e grita. Tudo é terrivelmente simples. A dificuldade com o grito persiste. Todo o corpo deve escapar pela boca que grita. É fácil cair num formalismo. De volta à caminhada. A questão da identidade. Nova exploração. Com um lápis de olho ela desenha o próprio rosto sobre o próprio rosto. Isso poderia se estender para todo o corpo. Desenhar o rosto como uma maneira de se construir. Como uma maneira de se buscar. Nova exploração. O banco espera pela Figura no espaço. Ele está cercado de imagens. Ela vem. Caminha. De um lado para outro. Sem cessar. Isso se desenvolve por um tempo. Ela leva um lápis na mão. Às vezes sugere um traço que se perde no movimento. Em algum momento ela pára. O lápis se volta para seu rosto. Ela se desenha, se cria para se apresentar aos observadores. Senta no banco. Encara o observador.

Começa a sorrir. Ri. Gargalha. Leve falta de ar. Os olhos se fecham com força, quase violência. Ela se fecha para depois se abrir em grito. Grita. Ri novamente. O riso vai diminuindo até que morre.”

Através dessa improvisação, pude esboçar a possibilidade de criação de uma espécie de pré-Figura que arruma o espaço e se maquila para que a outra possa surgir. Guardei a idéia para explorações futuras e continuei a trabalhar sobre o riso e o grito. Na medida em que partiturava as ações, atentando-me para o recorte do rosto e para os pequenos movimentos, sentia que *endurecia* a construção. O percurso da boca, da frente, do som, enfim, todos os movimentos realizados foram perdendo suas intenções, tornando o recorte um recurso meramente formal e contradizendo meus objetivos. Assim, entendi que novas estratégias precisariam ser desenvolvidas.

2.2. O espaço da memória como estúdio

Como aproximar-me da Figura? O que havia desenvolvido com o riso e esboçado com o grito parecia-me demasiado frio e formal. *Coincidentemente*, começava nesse mesmo período a me interessar pelo processo criativo de Bacon. Algumas características de seu processo me chamaram especial atenção: a assumpção do caos como elemento oportuno à criação, a busca por uma tensão dada entre o movimento racional e o irracional (a pintura estudada e as marcas livres feitas ao acaso), o acúmulo obsessivo de imagens e objetos considerados interessantes por diferentes motivos (potência criativa, afeto, temáticas). Em outras palavras, as técnicas de Bacon apontavam-me caminhos e procedimentos que extrapolavam o que era sugerido por sua obra.

Tendo em vista a maneira como Bacon assumia a utilização de referências pessoais na criação de sua obra, permiti-me retirar o foco, nem que por alguns instantes, da Figura e direcioná-lo para *eu mesma*. Na tentativa de

construir uma espécie de estúdio em miniatura, propus-me a recolher objetos e imagens que considerava de maior importância pessoal; ou seja, propus-me a recolher *afetividades*. Se a Figura *baconiana* estava intimamente conectada à subjetividade do pintor, a minha Figura também deveria estar conectada à minha. *Talvez assim ela se torne mais real*. Uma anotação de caderno registra o material recolhido:

“Uma caixa cheia de tintas que meu pai me deu, uma chapa de metal para fazer gravura, os restos de minha planta carnívora, um pó de arroz levemente brilhante que minha mãe me deu para que eu fizesse teatro, um auto-retrato feito em um momento bastante específico de minha vida, uma máquina fotográfica antiga, uma imagem de loucos em um manicômio, uma fotografia de minha avó, cartas em francês que recebi há muitos anos, a fotografia muito pequena de minha amiga Elodie, um texto que escrevi em carvão num papelanson, músicas, quadros, livros... Sim, eu existo.”

A construção desse pequeno espaço nos leva a algumas reflexões. Amontoados, os objetos compunham um meio de possibilidades e lembranças que entendo necessário e anterior à construção da Figura. À semelhança do estúdio de Bacon, onde o caos trazia a imagem à tona, o meu pequeno amontoado também carregava consigo certa potência criativa. Assim, defendo a necessidade da construção de um espaço que não é aquele da cena – um cenário, uma disposição estética –, mas um espaço *real* que possa se configurar como brecha para a criação.

Esse tipo de espaço não se atém à materialidade do local que o acolhe, por exemplo, um canto com vários objetos ou um estúdio empanturrado de tralhas, mas engloba também os territórios de memória e do possível que o perpassam. Uma máquina fotográfica antiga não é apenas uma máquina fotográfica antiga; é a máquina que registrou toda a minha infância, é a lembrança de me manter estática

e sorrindo enquanto o foco era ajustado por olhos míopes, é o meu apego pelo que foi esquecido, o meu medo de envelhecer. Dado pela presença física de determinados objetos e pelas possíveis associações que estes possam sugerir, o espaço necessário à Figura se configura como um cruzamento de mundos onde a matéria se dissolve em memória que volta à tona e se reinventa na presença da própria matéria.

2.2.1. O rosto

Mas retornemos ao material recolhido. Selecionado por uma via mais intuitiva que estratégica, o material precisava ser estudado e compreendido. *O que tem nessas coisas?* Assim, três objetos foram escolhidos – a máquina fotográfica, o pó de arroz e a fotografia de minha avó – e a resposta surgiu no formato de uma improvisação. A cena criada era bastante simples:

Sobre um criado-mudo, presente de minha avó, foram arranjados a máquina fotográfica, a sua fotografia, o pó de arroz e muitos outros itens de maquiagem – batom, lápis de olhos antigos também presentes de minha mãe, corretivo, pó, sombra, base, grampos, entre outros. Acompanhada pela música *Ne me quittes pas*, eu ia aos poucos fazendo uma maquiagem, sem olhar no espelho, onde reforçava os próprios traços do meu rosto. Em alguns momentos, interrompia a maquiagem e tirava fotografias do rosto em construção.



Figuras 26 e 27. Fotografias de ensaio

Um primeiro ponto que me chamou atenção nessa cena foi o fato de ela ter retomado a idéia do *desenhar-se*. Assim como havia sido sugerido anteriormente, a construção da Figura encontrava meios de se dar *pelo traço*, o que também pode ser relacionado ao processo criativo de Bacon. Da mesma forma que o pintor assume o *improvisacional* em sua criação, afirmando que as Figuras surgem em decorrência do próprio ato pictórico, podemos entender que sua construção cênica também deveria ser realizada *em cena* – a Figura não é uma pré-existência, mas surge enquanto acontecimento.

Como sugerido pela improvisação, a primeira condição necessária para esse surgimento é a construção do rosto. A maquiagem realizada, ao reforçar os traços de meu próprio rosto, propunha-lhe uma espécie de deformação. Por ter sido construída às cegas, sem o auxílio de espelhos, ela se apoiava ora sobre meu próprio *relevo* ora sobre a imagem que fazia de meu rosto. Podemos encontrar relação entre essa *pintura* – imagem cega que temos de nós mesmos – e os retratos de Bacon na medida em que o pintor se propõe a retratar a cabeça por baixo da face, buscando a semelhança pela deformação.

A título de experimentação, repeti a improvisação, acrescentando ao final a cena do riso que havia sido desenvolvida anteriormente. Se em um primeiro momento, essa cena me parecera fria e formal, somada à construção do rosto e do espaço da imaginação ela adquiria estofo e sentido. Ancorado no passado e na confusão das sensações que nos permeiam, o riso despontou *modificado*: a rigidez da forma se dissipou na intensidade de uma descarga emocional repentina. Em um corpo comprimido ao qual não são permitidos movimentos, a sensação transborda em riso. Sob esse ponto de vista, a idéia de isolamento ganha novas nuances, aproximando-se do corpo sem órgãos. Mais do que uma fragmentação corporal guiada pela forma, o isolamento passa a ser entendido com uma espécie de *canal* por onde o corpo todo (onde incluímos memórias, sensações e tensões)

se comprime e emerge: o riso não é o reflexo de uma situação, ele é antes uma manifestação corporal.

2.2.2. O outro

Encontrando diálogo entre o que havia desenvolvido na primeira fase da pesquisa e as novas propostas de trabalho, dei continuidade às improvisações sobre os objetos recolhidos. Em determinado momento, o tema para improvisado era a fotografia de Elodie somada à seguinte questão: *O que é um retrato?* Embora a cena em si não tenha sido particularmente interessante, a reflexão sobre a questão do retrato me pareceu frutífera.



Figura 28

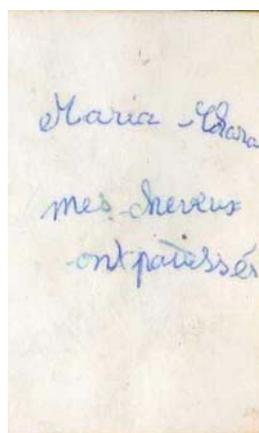


Figura 29

Para que nos contextualizemos, esta pequena fotografia retrata o rosto de uma amiga de infância, da qual não tenho notícias há anos. Recebida pelo correio provavelmente em 1993, a foto sempre me instigara. Por mais contraditório que seja, há algo nela que me remete ao envelhecimento e ao tempo. No verso da fotografia, com uma letra infantil está escrito em francês: *Maria Clara meus cabelos cresceram*. Transcrevo então mais uma anotação de caderno, onde discorro sobre a questão do retrato:

“É uma tentativa de baixar a máscara. De ver o que está por trás da superfície olhando apenas para a superfície, através da superfície. Acho que o olhar é o que há de mais forte em um retrato. Talvez algo da boca também, principalmente se ela for pega em movimento. Há também a questão da maneira como você encara aquele que te retrata. Talvez aí haja uma passagem para a subjetividade: você, sozinho, estabelece um jogo com o retratista, decide por mostrar algumas características, esconder outras, e nesse ponto se trai, perde o controle. É por isso que algumas fotos são retratos e outras são só fotos. É por isso que é possível pintar retratos a partir de certas fotos; como a da Elodie, por exemplo. Parece que ela está tão acuada quanto as Figuras do Bacon, receosa e consciente.”

Por esta pequena reflexão, podemos entender a possibilidade de um retrato carregar em si o jogo com o outro. Há nesse modo de imitação uma tensão que ultrapassa a objetividade da forma: linhas e texturas não são suficientes, é preciso fazer ver o invisível. Como já nos disse Bacon, “quando se está pintando alguém, a gente sabe que se está, é claro, tentando captar não só a aparência mas também a maneira como ela nos impressiona” (SYLVESTER, 2007: 130). No caso de um *retrato cênico*, pergunto-me onde estaria o outro. *O outro sou eu que me esforço em fazer ver uma Figura que não existe. O outro é o público me vê a frente e por trás de tudo o que tento criar. O outro é a própria Figura que me desvela na fragilidade de sua construção.* Reconhecendo a possibilidade de todos esses jogos e para melhor delinear a especificidade de meu *retrato*, debruçei-me sobre a questão da imitação.

Como pudemos constatar no capítulo anterior, Bacon não nega a imitação, mas tenta encontrar maneiras menos óbvias e mais reais de explorá-la. Ora se atendo fielmente a traços dos modelos ora distanciando-se deles, ele joga constantemente com a imitação. Sua referência sempre é a realidade e é em torno de sua apreensão que sua obra gira – a realidade de um rosto em particular, a

realidade de um corpo, a realidade de uma onda quebrando na praia. Assim, pergunto-me que figuras quero imitar ou que realidades quero apreender e fazer ver através de meu corpo. Mais uma vez, o outro bate à nossa porta. Retrartista e também modelo, pergunto-me o que quero deixar transparecer em minha imitação e o que quero esconder. Ainda que sem respostas para estas perguntas, começo a entender a Figura em construção como um ser *vivo* – e não apenas como uma forma que ri. A Figura se encontra em sensação porque está viva e porque é real. Guardemos a reflexão.

2.2.3. A diluição do contexto

Gostaria de apontar uma última improvisação feita a partir dos objetos que acredito ter sido importante para o desenvolvimento da pesquisa. O tema para improvisado era *A planta carnívora*. Presente de meu avô, por ocasião do meu ingresso na faculdade de artes cênicas em 2002, a planta havia morrido há pouco tempo. *Por que eu a escolhera?* Novamente, busco registros de caderno:

“Por ser uma planta carnívora. Por ser uma vida contraditória. Por ser misteriosa. Por ser uma fêmea – para mim. Por eu ter cuidado dela por quase sete anos – quase o tempo que o Hans Castorp viveu na montanha. Por eu tê-la deixado morrer. Por ela ter um quê assassino e melodramático. Por ser brega e trazer a idéia de femme fatale. Por ser mórbida.”

Diante de todas as impressões que a planta propunha, optei por trabalhar com as imagens de *desespero, loucura, perda e carinho*, dentro de um formato de oscilação entre o riso e o choro. A cena se deu da seguinte maneira:

Eu desenhava um círculo com batom marrom no chão. Passava o mesmo batom na boca, colocava a música *Dindi*, entrava no espaço desenhado e dublava a música com uma pose de diva. A construção corporal culminava em

uma figura que se mantinha sempre nas pontas dos pés, apesar de não usar saltos, e que gesticulava o tempo todo com os braços e com as mãos.



Figura 30. Fotografias de ensaio realizado no dia 09 de setembro de 2008

Embora fosse um objeto, a planta carnívora foi abordada nesta improvisação como um primeiro *outro* a ser imitado. Se sua realidade continha em si – para mim – o melodrama, o brega, a perda, etc., foram justamente essas características que busquei tornar visíveis na cena. Podemos encontrar aproximações entre esse trabalho e algumas raras obras de Bacon que retratam não mais uma Figura, mas sua dissipação (como coloca Deleuze) em areia, relva ou água. A este respeito, Bacon afirma: “Mas o que eu queria mesmo que essas coisas fossem é, vamos dizer, a essência de uma paisagem, a essência da própria

água. Era esse o meu intuito.” (SYLVESTER, 2007: 166) Assim, a planta se tornou um primeiro objeto de imitação.

Mas retornemos à cena. Para além de uma situação definida – a realização de um show –, a figura criada possuía um *estado de ser* que nos é particularmente interessante: presa a uma espécie de desespero ansioso e *injustificado*, ela parecia dialogar com o ser em sensação *baconiano*. Assim, entendi que o show precisava ser diluído para que o estado pudesse ser priorizado e finalmente, isolado. Com o intuito de *desmanchar o contexto*, retirei o acompanhamento da música dublada deixando a figura muda. Na medida em que ela se punha a articular palavras inaudíveis e, portanto, incompreensíveis, a movimentação dos lábios deixou de ter propósito. O canto se dissolveu em movimento, deixando a oscilação entre o riso e choro sem o apoio da possível justificativa da música. Carentes de razão, essas duas ações se tornaram *exageradas*, evidenciadas pelo recorte. Por este percurso, é possível entender a diluição do contexto como uma etapa necessária para o isolamento da sensação. No que diz respeito ao gestual, a fragmentação corporal foi trabalhada privilegiando os movimentos da face e das mãos. As modificações realizadas – recorte das partes, mudez forçada, overdose dramática das ações – reforçaram o caráter *artificial* que já se apontava na estrutura da cena.

A respeito da artificialidade, Bacon tem algumas ponderações que nos são caras. Para ele, a artificialidade encerra em si uma potência de realidade: “Quanto mais artificial a gente consegue fazer a coisa, maiores são as possibilidades de se conseguir com que ela pareça real.” (SYLVESTER, 2007: 148) Tida como uma espécie de armadilha para o real, ela se torna um elemento necessário à transposição cênica da obra *baconiana*. Operando como um filtro que evidencia o real para além do tema ou do contexto que o envolve, a artificialidade se concretiza através do isolamento. Sob esse ponto de vista, a diluição do contexto através da exploração cênica dos elementos de

estranhamento apontados acima se faz pertinente, dialogando com o trabalho do pintor.

A maneira como o choro e o riso foram trabalhados nessa improvisação permitiu-me um novo olhar sobre a transposição cênica das ações *baconianas*. Se em um primeiro momento, desenvolvi um trabalho que caminhava por uma via mais formal – através da imitação e *partiturização* de pequenos movimentos faciais que compunham um riso –, neste, comecei a entender a possibilidade de uma outra via, dada pela exploração das *sensações* que fomentam essas ações. Assim, antes de tentar recriar um riso ou um choro, entendi a necessidade da pergunta *O que me faz rir ou chorar?*

O fato do riso *baconiano* não estar contextualizado não lhe nega *verdade* ou intensidade. Dessa mesma forma, a recriação cênica dessa ação também deveria estar conectada àquilo lhe permite existir, ou seja, à subjetividade do ator que a realiza. *Como tornar a coisa real segundo a nossa maneira de sentir?* Esta é a pergunta que Bacon se faz e que tomo emprestada para tentar elucidar essa questão. Será a ação mais *real* se estiver em acordo com a nossa maneira de senti-la? Retomo assim, a questão do contexto que envolve a ação. Se por um lado, ele não deve existir enquanto figuração, ou seja, enquanto uma situação ficcional que justifique a ação na cena, por outro, pode ser aproveitado pelo ator enquanto *referência*. Em outras palavras, o fato de a ação ser descontextualizada não significa que o ator não possa se apoiar em sua subjetividade – em referências próprias – para executá-la. A referência existe, ela só não deve estar figurada na cena.

Diante dessa reflexão retomemos a questão da imitação e da memória. Se Bacon se afunda na imitação na tentativa de capturar o real, entendo que esse também possa ser um caminho para o ator. Mais uma vez, *que figuras eu quero imitar? Recriar? Reinventar?*

2.3. A lembrança como imagem borrada e a busca por uma imitação distorcida

Se o pintor afirma a necessidade de conhecer seus modelos para melhor captar suas essências, roubo-lhe essa necessidade. Assim, entendo que não me interessa imitar as Figuras *baconianas* – Isabel Rawsthorne, George Dyer –, interessa-me imitar figuras, ou fragmentos de figuras, que conheço e com as quais possuo uma relação de *implicação afetiva*. Por quê? Por necessidade. Por ter, deste modo, mais chances de tornar minha criação real.

Assim, passei a *coleccionar* risos, gritos e choros que realizei ou presenciei ao longo da vida. Como apoio para essas lembranças, busquei referências em fotografias e vídeos pessoais. *O passado vem à tona.*

“Como minha irmã chora? Como eu choro? O choro de dor que minha tia conteve com todas as forças quando ficou viúva. A risada histérica que minha irmã dá em situações muito específicas. Os gritos furiosos que meu pai sempre deu. A minha risada de criança brincando na neve. O sorriso amoroso da minha mãe. O grito de ódio que soltei uma única vez na vida. O choro da minha mãe. E muitos, muitos outros.”

Através de uma imitação feita geralmente de memória, realizei diversos laboratórios de improvisação onde me propunha a recriar essas ações. Em meio a essa exploração, chamou-me a atenção a questão do *gesto*. Como uma espécie de anexo às ações, identifiquei *trejeitos sem razão de ser* que me pareceram interessantes: uma maneira de inclinar a cabeça, determinada movimentação dos dedos do pé, entre outros. Como o que acontece na *entrelinhas* das ações, o gesto também passou a ser valorizado nesta pesquisa. Por ser uma movimentação despropositada e extremamente pessoal, ele pareceu-me um elemento pertinente de ser abordado. E assim, como que seguindo as *sombras*

dos movimentos propositados, comecei a colecionar e imitar trejeitos que resgatava de memória.

Segui realizando laboratórios que levantassem esse tipo de material. Com o foco no que acontece *entre* as ações, identifiquei novos trejeitos que não diziam respeito às figuras que queria imitar e que tampouco eram propositais – eles eram antes sombras do meu próprio movimento. Por exemplo: *se eu fico nervosa porque acho que não estou conseguindo realizar o exercício proposto, levo a mão direita ao rosto, contraio a face e realizo um movimento com os dedos como se estivesse espalhando algo sobre a testa*; em outro momento: *percebo que faço, sem querer, um pequeno movimento de negação com a cabeça*. O foco sobre essas sombras corporais permitiu-me novas reflexões a respeito da Figura que almejo construir. Vistos como *acidentais*, esses movimentos me *denunciavam* por trás das pessoas que tentava imitar. Com o intuito de aprofundar essa questão, propus-me a explorá-los isoladamente.

Esse tipo de trabalho conduz-nos a refletir sobre a questão da presença. Por mais que me empenhasse em imitar o outro, era sempre o meu corpo que dava a ver, os meus vícios corporais, a minha fragilidade, as minhas dificuldades. Se a Figura *baconiana* dá a ver nada mais que a realidade de sua presença, a Figura cênica deveria explorar, da mesma maneira, a própria materialidade corporal do ator como tema autônomo. Mas não nos equivoquemos, não se trata apenas da assumpção de nossa forma corporal, mas daquilo que também se encontra por trás de sua singularidade.

“Tento entender-me como a própria matéria da obra. Entender que tudo o que tenho é o meu próprio corpo, suas memórias, traumas, alegrias, particularidades físicas, saberes e dificuldades. Entender que só me é possível estar presente pelo filtro de minha breve experiência feita corpo. Como me aproveitar?”

Sob essa linha de raciocínio, o levantamento de material cênico a partir de nossos *movimentos-sombra*, bem como de nossas memórias parece ganhar mais sentido. *Seria minha Figura um auto-retrato?*

Antes de seguirmos essa idéia, é preciso fazer algumas considerações a respeito do material coletado. À semelhança do processo de Bacon, os gestos e ações que desenvolvi nos laboratórios de improvisação não foram utilizados simplesmente como itens a serem combinados. Com o intuito de criar uma Figura, meu esforço se deu antes no sentido de apropriar-me desses movimentos, permitindo-lhes certa *distorção*. Na tentativa de realizar um trabalho que se aproximasse mais de uma aglutinação que de uma justaposição, o material levantado foi aos poucos sendo transfigurado e deformado. *Porque, como em Bacon, não se trata de uma imitação fotográfica, mas de uma semelhança dessemelhante*. Assim, passei a condensar o material levantado em blocos cada vez menores, por exemplo: *é um riso que tem uma fisgada de choro contido dado numa contração corporal que parte dos dedos dos pés e que no final me traz uma sensação de incômodo que não tem nada a ver com as matrizes iniciais*. E assim caminhou o processo.

2.4. E no final a voz

Além de exprimir a sonoridade que acompanha um riso ou um choro, a Figura fala? Embora estivesse preocupada com essa questão, não sabia como aprofundá-la. Desde o momento em que decidi pesquisar a imagem como ponto de partida para a criação do ator, priorizei um ideal de construção com forte apelo visual em detrimento das potencialidades do discurso. Como explorar essa proposta de uma maneira não trivial? A obra de Bacon nos oferece algumas possibilidades que gostaria de discutir.

Considerando que a Figura se apresenta ao observador para além de uma situação definida, deduzi que não lhe caberiam textos que sugerissem narrativas ou quaisquer outras formas de contextualização – sua fala deveria antes ser tratada como sonoridade. *Mas como realizar esse tipo de exploração sem cair no virtuosismo da técnica vocal?*

Comecei a realizar improvisações onde a Figura se punha a falar compulsivamente: contar histórias, descrever sensações físicas, discorrer sobre qualquer tema. O conteúdo do discurso não interessava e a única regra estabelecida no exercício era que eu só poderia interromper a fala com o objetivo de recobrar fôlego. Através dessas improvisações, pude explorar alguns registros vocais, ritmos e sensações induzidos pela respiração. *A fala é desconfortável.*

Mas, se ainda me utilizava de *textos figurativos* de que maneira estaria fugindo ao discursivo? Mais uma vez, voltei-me para Bacon – é preciso trabalhar a distorção e não a negação da figuração. À semelhança dos *restos figurativos* que o pintor assume em suas obras, compreendi a necessidade de lidar com *restos discursivos* em minha fala. Uma exploração exclusivamente *material* da sonoridade, pautada em ruídos e silêncios vocais, poderia ser um caminho interessante para se lidar com a transposição cênica de obras de arte abstrata, por exemplo, mas em se tratando da Figura, não. No caso da Figura, ainda há algo para se reconhecer – o discurso existe, mas deve dissolver-se em sua própria sonoridade

Essa reflexão nos remete ao *esgotamento*. À maneira das ações que se anulam pelo acúmulo e repetição, as palavras devem, também elas, girar em falso. Dessa forma, podemos entender que é permitido à Figura discursar, ainda que através de um discurso despropositado. Na prática, tentei concretizar essa idéia por meio de explorações vocais onde as palavras nem sempre são claras, onde o ritmo da fala é priorizado ao seu conteúdo e a sonoridade se torna anti-

natural. Assim como a própria Figura, o discurso jamais se encontra completamente diluído. Sempre há uma história para a qual retornar, alguma palavra compreendida isoladamente, resquílios de uma linguagem que resiste em desaparecer.

Como resultado dessa reflexão e exploração cênica, cheguei a alguns padrões vocais para minha Figura. *A fala é desconfortável*. O tom é agudo, agudíssimo; o ritmo é ansioso e inconstante, as pausas são descompassadas. Mergulhando na sensação do desconforto, *onde a voz sai estranha e as frases são poucas, curtas e forçadas*, enriqueci o rascunho da Figura. Ela é a mulher que fala fino: histérica, patética, sorridente.

No que diz respeito ao discurso, acabei me fixando em algumas frases surgidas em improvisações, utilizando-as antes de tudo como *pretexto* para a exploração sonora. *E para quem a Figura fala?* Ora, para a mesma pessoa a quem sorri, chora e gesticula, ela fala para o observador. Seu foco repousa naqueles que a espreitam e suas expectativas derivam desse embate. Uma relação palco-platéia é assim definida, fundada em um pseudo-diálogo de uma única voz. *E por que a Figura se põe a falar?* Pela simples razão de não poder deixar de fazê-lo. *Para quê?* Para nada.

2.5. As últimas cores, os últimos traços, as infinitas perguntas

Com as improvisações levantadas, criei um primeiro esqueleto, uma Figura raquítica. Mas como é difícil dar-lhe carne e sangue, razão de ser, vida própria, realidade. Em função da própria escrita desta dissertação, as improvisações foram se tornando escassas, definindo com a figura mal nascida. Mas há que se continuar de algum jeito...

Por um longo período, sinto que bati sobre os mesmos temas, em vão, sobre os mesmos problemas. Tinha duas vias possíveis de continuidade para a

cena: uma que previa seu aprofundamento – a flecha atirada para dentro – e outra que previa seu prolongamento – a flecha atirada para fora. Qual caminho percorrer? Se por um lado, um avanço pelas entranhas do que estava pronto me soava necessário, por outro, o fato de ainda existirem objetos e questões intocados em meu *estúdio* também me parecia impossível de ser ignorado. Lembrando de Bacon contando de seus quadros destruídos, de cada luta travada com a imagem, optei por aprofundar o que já havia criado: esmiuçar cada trecho de cena, esgotar cada gesto.

Assim, organizei as improvisações em um pequeno módulo cênico: quatro quadros que continuam sendo trabalhados.

Quadro 1 – A maquiagem ou a construção da Figura

Quadro 2 – A planta carnívora

Quadro 3 – Fluxo de risos, gritos e choros

Quadro 4 – O discurso agudo

Como pintá-los?

A única coisa que me vinha à mente era “mais atenção aos detalhes”. A sensação diante da cena era a de uma grande implosão, um *condensamento* de exercícios, experiências e sensações. Como torná-las não apenas ambíguas, mas igualmente precisas?

Em uma primeira passagem por esses quadros, anotações de caderno revelam questões surgidas:

“Q1 – Atenção para a ‘desconstrução’ da maquiagem. Atenção para o fato de que a construção da maquiagem pode ser uma cena previsível. É preciso pensar nela como uma dança. Que imagens são criadas no próprio ato da maquiagem? Qual é a tensão dada entre o neutro/pintor/ator e a Figura em construção?”

Se o surgimento *em cena* da Figura já era algo certo, como trabalhá-lo? Que diferença existe entre o corpo que não assume a Figura e o que já está entregue a ela?

Novas anotações sobre a mesma cena:



Figura 31

“O que tem nessa cena? No ato de maquiar-se? A Velhice... máquina fotográfica... rugas... Vó... o disfarce... como suas mãos são tortas e manchadas...”

Trabalhando um outro quadro...

“Q2 – A Figura levanta e começa a se movimentar. DANÇA. Para onde esses movimentos apontam? Começa a mexer as mãos e depois os braços. Por quê? Talvez ela deva se desenvolver pelo espaço. Às vezes pára, congela, volta a se movimentar. Qual é a dança dessa Figura-mulher?”

“Q2 – *Discurso mudo. O que ela está tentando dizer? Caminhada! O passeio da Figura que continua falando. A fala deixa de ser para o público e passa a ser para ela, ou para nada. Por inércia. Ela fala como caminha. Por estar viva. Como respira. Começa segura e vai ficando desconfortável. Pára quando ri.*”

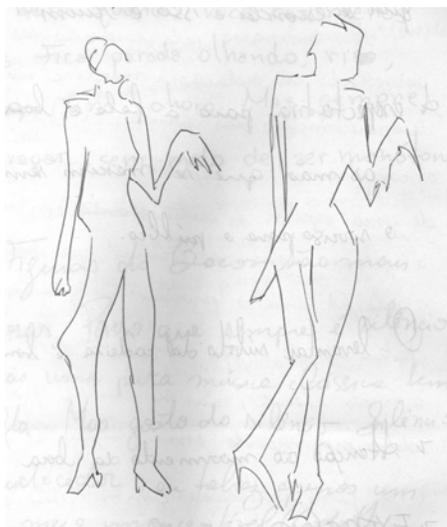


Figura 32

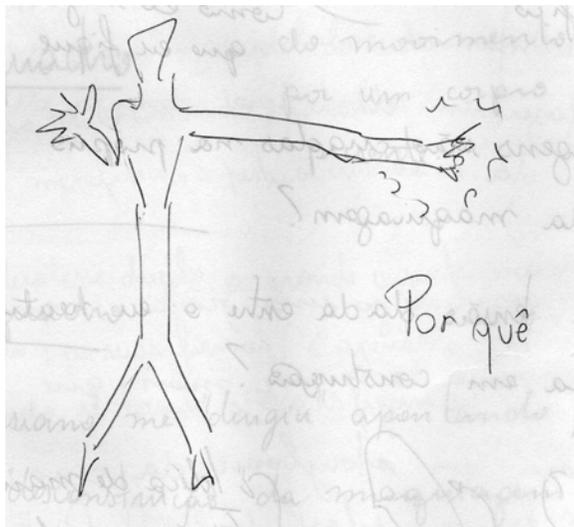


Figura 33

Debruçando-me sobre esses quadros, uma imagem encontrada tempos atrás voltava à minha mente: uma fotografia de minha avó criança, sentada em uma cadeira e apertando, entre suas mãos, com todo o amor do mundo, um pintinho amarelo que lhe havia sido dado. No verso na fotografia, uma legenda esclarecedora.



Figura 34

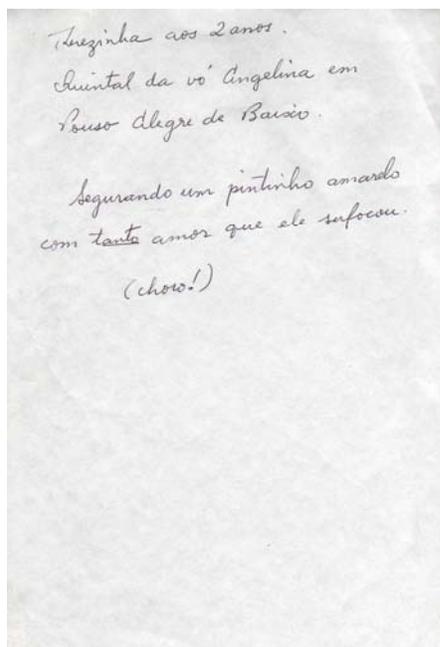


Figura 35

Esta imagem, que logo foi agregada ao meu pequeno estúdio como uma nova obsessão, jamais havia sido trabalhada concretamente, o que não impediu que ela estivesse sempre presente em meu imaginário. Algumas imagens nunca vão embora...

Estruturalmente, a cena imita a fotografia, que a sua vez, se assemelha aos quadros de Bacon: a Figura está isolada, sentada em uma cadeira, olhando para o observador enquanto experiência a violência de uma sensação. Uma anotação de caderno reflete como a imagem invadia os ensaios:

“Planta carnívora – As referências vêm e vão. Hoje percebo que sou a criança que sufocou o animal de tanto amor. Hoje percebo que sou o animal sufocado. Sou minha avó, sou meu pai, minha mãe e minha irmã. Sou o animal que tem bico mas que ama como uma mãe.” (04/06/2009)

Há algo nessa imagem e na situação que ela representa que me parece intrínseco à cena que está sendo criada. É claro que não se trata da história, o

isolamento de contexto não o permitiria; mas algo relacionado à sensação. A Figura que está em cena, a mulher que fala fino, possui um estado aflito de ser: expressões faciais contraditórias que se sobrepõem, mãos que se mexem sem parar, a cabeça que se inclina para lado, os olhos que buscam o observador enquanto o sorriso se força a surgir, os pés cambaleantes que jamais alcançam o chão, as mãos que volta e meia se apertam e se seguram a algo que não está lá. Essas intenções corporais, acredito, refletem à minha maneira o estado físico, dado pela intensidade de uma sensação, dessa criança que eu *criei* sobre a fotografia.

Como um *turbilhãozinho* da sensação que guia o corpo e o mantém coeso, a imagem recriada da criança influenciava as intenções e os movimentos corporais que eram trabalhados em cena. Nesse sentido, entendo que o que estava latente por transpor-se da foto para a cena talvez fosse a realidade da sensação que eu havia criado para a criança – o amor que sufoca. *Como torná-lo visível em cena?* Com mais uma questão poética a latejar, continuei trabalhando sobre os quadros.

Conforme repetia as cenas, percebi um problema que crescia a cada ensaio: mais uma vez, o enrijecimento da forma. Pela repetição e familiaridade com a estrutura criada, as ações foram se esvaziando e o ritmo se estabilizando. *Eu estava perdendo a imagem.* Voltei-me para Bacon.

Para vencer a *inflexibilidade da forma*, Bacon diz criar armadilhas para si mesmo: atira jatos de tinta ao acaso, destrói a imagem com um pano ou uma vassourinha. Por meio dessas interferências, ele tenta abrir espaços na tela por onde a realidade do que estaria sendo representado pudesse transbordar. O acaso é utilizado assim como uma armadilha para o real, ou seja, como uma tentativa de se trapacear para, quem sabe, deparar-se como algo que lhe escapa.

Transpondo isso para a investigação prática, entendi a necessidade de descobrir maneiras de *borrar* a cena criada – o que já está figurado no palco. Assim, o mais interessante talvez não seja fechar os quadros, mas justamente criar dificuldades para eles, interferir neles. *Como fazer isso?* Penso nas coisas mais concretas: inserção de novos objetos para me relacionar, figurinos que descompensem a neutralidade da roupa de ensaio, sapatos que comprometam o equilíbrio, músicas que invadam dêem novos sentidos para o que estiver sendo apresentado. Interferências que me parecem interessantes justamente por serem elementos cênicos, plásticos, matéria real que invade e modifica a cena.

Voltando para a sala de ensaio, trouxe roupas de brechós, músicas de gosto duvidoso, sapatos de salto alto que não se prendem bem aos meus pés. Ao improvisar sobre os quadros, a dificuldade de borrar algo que não se pode ver me derrubava: ao contrário do pintor, o ator se encontra dentro da tela que está pintando. Na tentativa de vencer essa dificuldade, convidei colegas para assistirem os ensaios e interferirem na cena – que eles atirem os jatos de tinta ao acaso. Nesses encontros, novas descobertas.

Ao contrário do esperado, as interferências externas levaram-me a uma reaproximação com a cena. Obrigando-me, por exemplo, a seguir o ritmo de uma música estranha ao realizar uma ação ou a executar uma seqüência de movimentos com olhos fechados, elas traziam meu foco para o mais simples e essencial dos fatores cênicos: a presença. Mantendo-me conectada à pura execução da ação, as interferências me impediam de *figurar emoções* em cena, ou seja, elas me forçaram a reencontrar jogo: a *presentificação* e a concreta intenção da ação.

Por meio das descrições de ensaios e das reflexões expostas neste item, podemos observar que as questões que fomentam a investigação prática desta pesquisa ainda se encontram vivas, potentes de aprofundamento. Se nos

itens anteriores preocupei-me em demonstrar como a obra e o processo de Bacon serviram à criação de uma Figura cênica; neste último, tentei apontar como essa criação, essa Figura, ainda pode ser e está sendo burilada em um estudo mais direcionado à encenação, ou seja, à construção poética da cena. Mas para que ela se torne um pouco mais clara aos olhos não a vêem, transcrevo um último registro de ensaio que tenta esboçar a passagem por todos os seus quadros:

Quadro 1

Uma caixa de tintas – uma caixa de madeira – como aquelas que imaginamos que Van Gogh carregaria em suas caminhadas em busca de girassóis. A caixa, deitada no chão. A atriz, eu, atrás da caixa. Pausa. Suspensão. Começa. Ela abre a caixa, de um modo que só ela sabe o que se encontra dentro. Retira um pó de arroz. Pá pá pá pá pá. Agora sobre o rosto. Pá pá pá pá pá. Mergulha de volta à caixa. Espia. Surge de volta com uma base à mão. Espalha sobre o rosto. Borra a pintura com as mãos. Borra o rosto com um pano. Volta para trás da caixa. Sai. Volta. Mão direita ao lado direito da caixa. Volta. Corretivo. O rosto sai. Se aproxima da caixa. O tom claro e molhado desenha o rosto. Traços dos ossos. Rugas. Olhos. Queixo. Linhas que ligam o nariz à boca. Linhas que atravessam a testa. O movimento é mecânico, variado, como se acompanhasse músicas que não combinam. Volta. Lápis de olho. Rosto surge. Contorno dos olhos. Redondo. Redondo. Redondo. Sorriso. Grampos. Cabeça de um lado. Do outro. Volta. Batom vermelho. Movimento mecânico sobre a boca. De um lado a outro, repetitivo. Termina. Fecha. Bate. Som da caixa fechada. A Figura levanta.

Quadro 2

De pé. Pontas dos pés. Como se estivesse enfaixada até a cabeça. Expressões se formam no rosto. Loucura. Ternura. Desespero. Perda. O corpo treme e mal se movimenta. Ela começa a articular a boca. Nenhum som. Fala? Ela

abre e fecha a boca. Sorri. Abre e fecha. Continuamente. Abre e fecha. Caminha para trás. A boca começa a emitir som. Som do ar. Som que aumenta conforme ela vai para o fundo. Chega à cadeira. Senta bruscamente sobre ela. Olhos fechados.

Quadro 3

Olhos fechados. Risada de criança na neve. É um som agudo. De novo. De novo. De novo. Risada histérica da minha irmã. De novo. De novo. Abre o olho. Fecha. Risada na neve. Crescente do pai. Mão do joelho. Grito. Abre o olho. Fecha. Mão direita sobre a testa. Risada histérica. Cabeça se inclina pro lado. Sorriso amoroso. Abre o olho. Fecha. Mão no joelho. Grita. Risada na neve. Mão no joelho. Grita. Abre o olho. Fica.

Quadro 4

Olhar busca cumplicidade. É para o observador que ela olha. Sorri. Começa a contar uma história. A voz não sai. O movimento é rápido. Se acelera. Mais e mais. Ao limite. Sem som. Pára. Começa a história de novo. O som sai. Agudo. Agudo. E rápido. Incompreensível. Ela conta a história sem parar. Termina. Começa de novo: – Então tá, então eu vou contar uma história. Eu vou contar de um dia que eu acordei pensando que eu tava leve. Entendeu? Aí, eu pensei “Eu vou sair pra dar uma volta, porque eu to leve.” E mais, eu pensei “Eu não vou pegar o caminho de cima, que eu já conheço, eu vou pelo caminho de baixo, porque eu to leve”. Então eu fui indo, fui indo, fui indo. E em algum momento eu percebi que eu não sabia bem pra onde eu tava indo. Aí eu pensei “Eu to perdida”. Mas eu não gosto disso, entendeu? Eu não gosto. Então como é que eu vou voltar pra trás sem que ninguém perceba o que tá acontecendo? O mais difícil é fazer a volta. Pra trás. Entendeu? No caminho de volta eu venho

sorrindo. É pra disfarçar qualquer coisa. *Pára. Ri. Ri durante toda a fala. Não sabe como escapar.*

3. O DIAGRAMA

Após os estudos teóricos e práticos discutidos nos capítulos anteriores, deparei-me com a angústia dos muitos caminhos possíveis de continuidade da pesquisa.

Olhando para o processo e para a obra de Bacon, identifico questões que ficaram abertas e cujos mistérios ainda me fascinam. O procedimento guiado pelo acaso, a instauração de zonas de indiscernibilidade que parecem dar vida à Figura, o acúmulo desenfreado de referências pessoais que se aglutinam e se transfiguram na construção da obra, a Figura como reflexo do pintor despedaçado e rearranjado.

Olhando para o meu processo criativo, identifico infinitas portas abertas, forças e incompreensões. Cenas abandonadas, cenas perdidas, um amontoado de idéias e improvisações que estão por vir e que jamais serão realizadas, sombras da identidade refletidas na construção da obra. Vejo a minha aglutinação de afetos, meu passado e meus escuros atirados à tela feita palco.

Penso em muitos desdobramentos possíveis. Vislumbro muitos temas que poderiam ser aprofundados; associações com linguagens cênicas, discussões teóricas. *Para onde seguir?*

Um diagrama de caderno reflete as possibilidades:

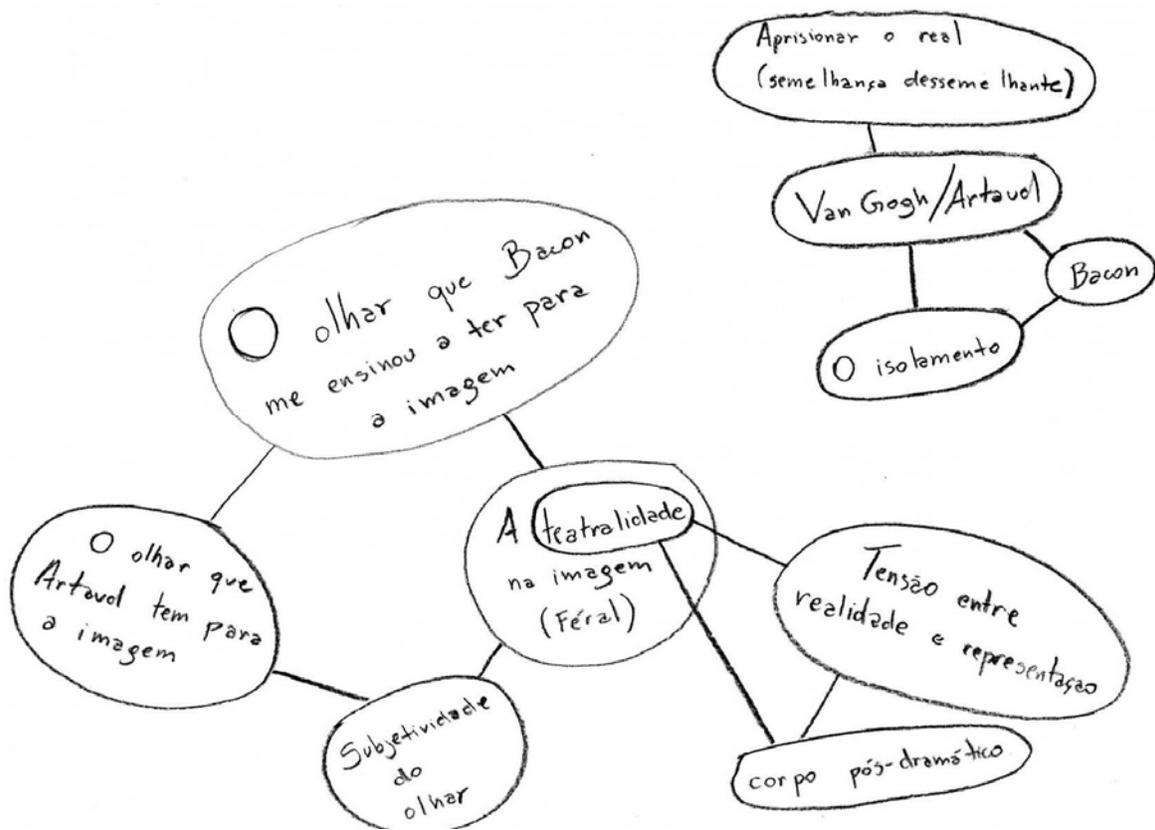


Figura 36

Mas é preciso começar por algum lugar. Escolher qualquer fio perdido desse emaranhado de idéias.

Para Deleuze, um “diagrama” é semelhante a uma zona de indicernibilidade, ou seja, um conjunto de manchas e traços assignificantes que borram a certeza da imagem. É a zona e o momento em que as possibilidades do quadro vibram, “uma *catástrofe* ocorrida na tela, nos dados figurativos e probabilísticos” (DELEUZE, 2007: 103). A zona e o momento das potências.

“E a operação do diagrama, sua função, diz Bacon, é sugerir” (DELEUZE, 2007: 104). Aceitemos, pois, algumas de suas sugestões.

3.1. A imagem como percurso: Antonin Artaud

O estudo sobre a obra e o processo criativo de Bacon me levou a refletir sobre o olhar que o ator tem para a imagem, bem como sobre a maneira como ela pode redimensionar ou reeducar esse olhar. *De que maneira uma pintura pode oferecer ferramentas ao ator que se debruça sobre um processo criativo?*

Em busca de embasamento teórico para esta questão, dirigi-me a alguns textos de Antonin Artaud onde são analisadas obras de artes plásticas. Chamou-me especial atenção a maneira como o olhar que Artaud tem para a pintura possui pontos em comum com o olhar que esta pesquisa tem para a obra de Francis Bacon.

Em seus escritos, Artaud traz um tipo de relação com a pintura que não é uma relação puramente visual. Ao analisar obras de Van Gogh, André Masson e Jean de Bosschère, entre outros, ele parece abrir fendas no estatismo da imagem, conduzindo-nos à possibilidade de um *percurso*. Sob seu olhar, a imagem se desvela em camadas que explodem o que estaria primeiramente figurado, trazendo a sugestão como fio condutor comunicativo. Essa capacidade da pintura de revelar-se gradativamente, transcendendo a inflexibilidade da forma e aludindo a novas imagens, seria para Artaud a origem de sua grandeza poética – capacidade que deveria contaminar o teatro.

As Figuras *baconianas*, em meu entendimento e como tentei expor no primeiro capítulo desta dissertação, também operam por essa via. Assim, gostaria de discutir essa forma de potência criativa da imagem sob o ponto de vista *artaudiano*, de modo a estabelecer aproximações de olhares sobre a imagem. Para tanto, vou me utilizar inicialmente de dois textos de Artaud: “Un ventre fin” e

“O autômato pessoal”, escritos respectivamente a partir de pinturas de André Masson e de Jean de Bosschère.

Em ambos os textos, Artaud descreve as pinturas de maneira bastante subjetiva, apoiando-se fundamentalmente em interpretações pessoais. A apresentação das formas reconhecidas na tela mescla-se com a imaginação do autor, resultando em um texto que oferece um terceiro produto ao leitor-observador. Permitindo-se avivar as formas pintadas, Artaud nos atenta para a potência criativa da imagem, ou seja, para a sua capacidade de desvelar-se em *novas* imagens. Vejamos alguns exemplos:



Figura 37. André Masson: *Homme*.

“Il y a une case pour une montagne. L'écume du ciel fait à la montagne un cerne translucide et frais. L'air autour de la montagne est sonore, pieux, légendaire, interdit. L'accès de la montagne est interdit. La montagne a bien sa place dans l'âme. Elle est l'horizon d'un quelque chose qui recule sans

cesse. Elle donne la sensation de l'horizon éternel.²
(ARTAUD, 1984: 61)

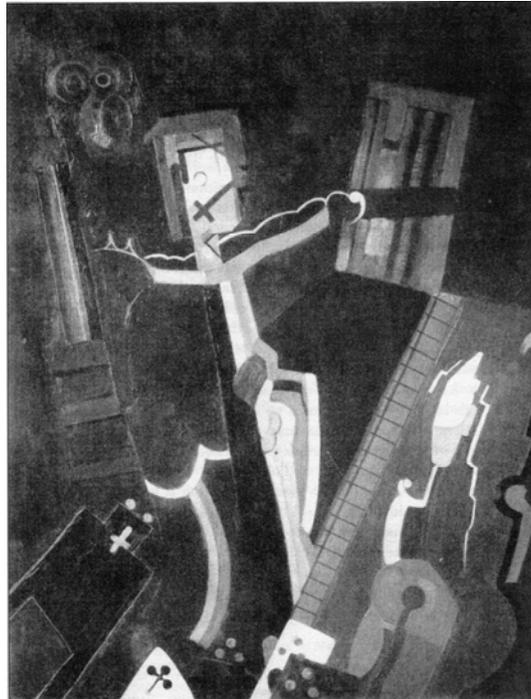


Figura 38. Jean de Bosschère: *L'automate*

“Mas todo esse tremor em um corpo exposto com todos os seus órgãos, as pernas, os braços movendo-se com seu ajustamento de autômato, e ao redor das rotundidades da garupa que cinge o sexo bem fixado, rumo a estes órgãos cuja sexualidade aumenta, sobre os quais a sexualidade eterna cresce, se dirige uma revoada de flechas lançadas de fora do quadro” (ARTAUD, 2008: 198).

Entre imersões e emersões pela imagem, Artaud descreve um percurso, um princípio de narrativa que habitaria as pinturas de Masson e de

² Há um lugar para uma montanha. A espuma do céu dá à montanha um aspecto translúcido e fresco. O ar ao redor da montanha é sonoro, piedoso, lendário, proibido. O acesso à montanha é proibido. A montanha tem o seu lugar na alma. Ela é o horizonte de alguma coisa que recua sem cessar. Ela dá a sensação de um horizonte eterno. Tradução minha.

Bosschère. Esse fluxo de experiência, devaneio e relato, por sua vez, é interrompido, em “O autômato pessoal”, por um súbito distanciamento, ao que o autor se pergunta: “Há tantas coisas nesta tela?” (ARTAUD, 2008: 199).

Essa incerteza vinculada à interpretação interessa-nos na medida em que nos remete ao reconhecimento da potência criativa na imagem, bem como à sua capacidade de *jogar* com o observador.

Ao adentrar as figuras e os espaços sugeridos pelos pintores, Artaud não se priva de uma apropriação da imagem, quase que lhe dando acabamento final. Dinamizando as relações dadas entre os elementos retratados, ele constrói uma narrativa de modo a deixar transparecer *significados* ou *novas imagens* que escapam à superfície da tela. Mais uma vez, as formas reproduzidas parecem ganhar vida – uma vida que vem de encontro ao observador.

Essa relação de troca dada entre o olhar do observador e a imagem, mais precisamente entre o olhar de Artaud e as pinturas de Bosschère e de Masson, é discutida por Adelaide Russo (2007: 129) no livro “Le peintre comme modèle”: “La toile elle-même n’est pas du tout passive, simple receptrer du regard, mais lance ses propres armes, ses feux, ses lumières qui pénètrent l’œil.”³

Assim, perfurado pela imagem, Artaud lhe devolve a potência do seu olhar. Uma potência que nos permite entrever uma forma de ficção e que lhe permite esboçar, pela escrita, uma forma de sujeito:

“Au moment de fermer les yeux définitivement, Artaud voit l’âme. Hanté par les limites de son expression, sa capacité de

³ A tela não é de tudo passiva, simples receptor do olhar, mas lança suas próprias armas, seus fogos, suas luzes que penetram o olho. Tradução minha.

verbaliser ce qu'il voit et ce qu'il ressent devant l'image, Artaud se sert de sa contemplation à travers de son discours artistique pour arriver à une vérité personnelle d'ordre métaphysique. Son discours sur la peinture est une mise en scène de sa lutte pour transformer la pensée en mots, parallèle à l'art du peintre qui essaie de communiquer la vue par le toucher.⁴ (RUSSO, 2007: 140).

Assim, o percurso dado a partir da experiência da imagem pode ser associado, no caso *artaudiano*, a um percurso de dissolução e reconstrução do sujeito. *Rearranjando-se* a partir da pintura de Bosschère, Artaud parece atravessar uma jornada de auto-conhecimento:

“Jean de Bosschère me fez. Quero dizer que ele me mostrou o quanto ele e eu éramos parecidos e próximos, e esta prova no momento em que estou me é mais preciosa que todo o resto. Ele estabeleceu a unidade trêmula, central, da minha vida e da minha inteligência” (ARTAUD, 2008: 200-201).

Se o autor se reconhece na tela de Bosschère, na de Masson ele também parece atravessar uma jornada pessoal e, como coloca Russo, se ele enaltece a competência do pintor, ele o faz principalmente pela capacidade da obra de lhe deslocar o olhar em relação a sua própria sensibilidade e percepção, ou seja, pela sua capacidade de colocar o espectador em contato consigo mesmo:

“Et moi j'ai décrit cette peinture avec larmes, car cette peinture me touche au cœur. J'y sens ma pensée se déployer comme dans un espace idéal, absolu, mais un espace que aurait une forme introductible dans la réalité. J'y tombe du ciel.

⁴ No momento de fechar os olhos definitivamente, Artaud vê a alma. Assombrado pelos limites de sua expressão, sua capacidade de verbalizar o que ele vê e o que ele sente diante da imagem, Artaud se serve de sua contemplação através de seu discurso artístico para chegar a uma verdade pessoal de ordem metafísica. Seu discurso sobre a pintura é uma encenação de sua luta para transformar o pensamento em palavras, paralelamente à arte do pintor que tenta comunicar a visão pelo toque. Tradução minha.

Et chacune de mes fibres s'entr'ouvre et trouve sa place dans des cases déterminées. J'y remonte comme à ma source, j'y sens la place et la disposition de mon esprit. Celui que a peint ce tableau est le plus grand peintre du monde. A André Masson, ce que lui revient.⁵ (ARTAUD, 1984: 61-62)

Assim, ao mergulhar em imagens *alheias*, Artaud parece adentrar sua própria subjetividade, reconhecendo-se e reconstruindo-se a partir da experiência da imagem.

Por esses apontamentos, podemos vislumbrar a possibilidade de um estudo que aborde a construção da obra de arte associada a um processo de construção do artista enquanto sujeito. Esse processo, que aproxima violentamente o artista da obra, possui ecos na produção *baconiana*, que, como podemos verificar, é construída a partir de fragmentos do autor – afetos amontoados em seu estúdio. E como consequência disso, também pode ser identificada no processo de construção da cena discutido no capítulo anterior. Mas terminemos a discussão a que nos propusemos...

A maneira como Artaud dialoga com a imagem interessa-nos, enfim, pelo modo como ele nos atenta para a sua possibilidade de “desvelamentos”. Ao apropriar-se de imagens *alheias*, Artaud parece romper com sua suposta inflexibilidade, de modo que, no embate com o olhar, elas possam perpetuar na imaginação do observador e por esta serem reviradas até o parto. Como Russo (2007: 128) sensivelmente coloca “Il sagit d'une fusion du spectateur avec le

⁵ E eu descrevi essa pintura com lágrimas, porque essa pintura me toca profundamente ao coração. Eu sinto meu pensamento se desenvolver como em um espaço ideal, absoluto, mas um espaço que teria uma forma penetrável na realidade. Eu caio do céu. E cada uma das minhas fibras se entreabre e encontra seu lugar em casas determinadas. Eu volto como à minha fonte, eu sinto o lugar e a disposição do meu espírito. Aquele que pintou esse quadro é o maior pintor do mundo. A André Masson, o que lhe é merecido. Tradução minha.

spetacle – la toile aperçue mutée en réceptacle pour l’esprit de celui qui la voit et la comprend⁶” .

Essa forma de desvelamento da imagem nos é interessante na medida em que a potencializa como material de trabalho ao ator. Transbordando a rigidez das linhas e das cores e convidando o observador a preencher os seus vazios, a imagem parece colocá-lo em um processo essencialmente *criativo* – é preciso destrinchá-la em busca de novas formas, novas histórias, novas possibilidades que a completem e a apreendam.

3.2. A imagem *baconiana* como suporte para a teatralidade

A leitura *artaudiana* sobre as pinturas de Bosschère e de Masson oferece-nos bases ou *pistas* sobre como a imagem pode ser entendida como suporte para uma produção do olhar – tema que gostaria de discutir no âmbito da produção *baconiana*. Tomando como base o conceito de “teatralidade”, discutido por Josette Féral, dedico este item à revisão de algumas características da pintura de Francis Bacon, de modo a discutir uma possível teatralidade inerente à imagem⁷.

Foi colocado no primeiro capítulo desta dissertação que a Figura *baconiana* caracteriza-se principalmente pela indefinição de sua forma, ou seja, por operar na *sugestão*. Essa via de comunicação, como tentei exemplificar através dos textos *artaudianos*, permite que a imagem proponha uma forma de

⁶ Trata-se de uma fusão do espectador com o espetáculo – a tela compreendida como receptáculo para o espírito daquele que a vê e a compreende. Tradução minha.

⁷ Neste item, encontram-se alguns trechos do artigo de minha autoria intitulado “A teatralidade na pintura de Francis Bacon”, publicado na Revista *Estúdio: Artistas Sobre outras Obras*, ano I, nº I (ISSN: 1647-6158) e também nos anais do I Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras (ISBN 978-989-8300-06-5). A transcrição dos trechos foi feita com a permissão tanto da Revista quanto do Congresso.

interação com o observador, onde a subjetividade do olhar é impelida a criar. E é justamente essa interação que gostaria de discutir como suporte para a teatralidade.

De acordo com Féral, a teatralidade pode ser entendida como um processo, uma produção do olhar que se estabelece entre o que é observado e aquele que observa. Ela pode surgir tanto da intenção do criador quanto da intenção do espectador, seja esta preestabelecida ou não: “It is either linked to the objectified process of meaning and creation of the artistic work or is dependent on the subjectivity of the spectator. It is seen as either a mode of production or a mode of reception.”⁸ (FÉRAL, 2002: 6). Essa abertura ao *acaso* e à recepção retira a teatralidade do campo exclusivamente teatral, possibilitando-lhe a existência em outras manifestações artísticas e até mesmo no cotidiano.

Há na teatralidade algo que não é *decifrável*, signos que não são reconhecidos com clareza. E, para Féral, é precisamente esse *furo na leitura* que determina sua existência: “I would posit that theatricality emerges when the decoding of signs and processes is revealed as insufficient to determine meaning”⁹ (FÉRAL, 2002: 7-8). Uma vez que depende da presença e do olhar do espectador para existir, ela se configura antes como *jogo* do que como representação.

Mas retornemos a Francis Bacon.

⁸ Ela está tanto ligada ao processo objetivado de sentido e criação do trabalho artístico quanto pode depender da subjetividade do observador. Ela é vista tanto como um modo de produção quanto como um modo de recepção. Tradução minha.

⁹ Eu colocaria que a teatralidade emerge quando a decodificação dos signos e processo se revela insuficiente para determinar o sentido. Tradução minha.

A Figura *baconiana*, como já foi apontado, opera na sugestão. Essa via de comunicação, por sua vez, é resultante do esforço de Bacon em construir uma imagem que evite tanto o caminho da figuração primária quanto o da abstração. Como resultado desta luta, a imagem encontra identidade na deformação, nos furos, nos borrões, nas chamadas “zonas de indiscernibilidade” *deleuzeanas*. Mas esta deformação, embora nos impeça uma leitura segura do está sendo retratado, ainda não nos oferece bases sólidas para que identifiquemos uma produção de teatralidade pela imagem.

Essa produção deve-se também a uma estruturação formal da imagem *baconiana*, pautada no isolamento da Figura. Embora reconheçamos em suas telas seres em sensação, Bacon não ilustra nenhum contexto definido que justifique essa mesma sensação, que é apresentada ao observador e somente a ele em um caráter extremamente expositivo. O fato de a Figura se pôr a rir ou a gritar justamente para que os observadores possam verificar a sua variação, como já nos explicou Deleuze, reforça a natureza tanto expositiva quanto interativa de sua apresentação. Assim, o isolamento e a condição auto-expositiva da Figura, somados à sua deformação, determinam, em conjunto, uma abertura na imagem *baconiana* que por sua vez se torna um campo propício à emersão da teatralidade.

Em seu caráter de acontecimento que independe do que é exclusivamente teatral, a teatralidade é reconhecida por Féral em uma situação onde o olhar do espectador recorta o objeto ou o evento observado de seu contexto cotidiano. Em outras palavras, a teatralidade efetua-se quando o olhar do observador produz uma forma de isolamento. Ora, o que a imagem *baconiana* parece fazer é exatamente o mesmo em seu avesso: é pelo isolamento da Figura que o olhar do observador é convidado a produzir. E é nesse sentido, na medida em que se presta a uma abertura onde o observador torna-se, também ele,

criador, que a imagem *baconiana* pode ser entendida como possível veículo da teatralidade.

Habitando uma fenda entre a concretude da imagem e a subjetividade do olhar, a teatralidade na pintura *baconiana* também está vinculada à possibilidade de um percurso sugerido desse embate. Em outras palavras, a imagem deixa de pertencer apenas à tela, sendo apropriada e reinventada pela singularidade de quem a observa – o que também pode ser exemplificado pelos textos *artaudianos* acima discutidos.

Se por um lado, Bacon não oferece bases para que o observador interprete situações definidas em suas obras, por outro, ele lhe proporciona em seu incisivo recorte a liberdade das sensações e da imaginação. Abre-se assim uma nova fenda por onde pulsa uma forma de ficção – uma ficção negada pela imagem, mas ainda assim ansiada e produzida pelos olhos de quem a observa. Exemplificando esse fenômeno, em entrevistas a David Sylvester, Bacon coloca que não entende porque o público insiste em criar histórias para interpretar seus quadros uma vez que seu único objetivo é aprisionar a realidade do fato. Bem, o que me parece ocorrer é que justamente neste minucioso aprisionamento, uma lente de aumento é colocada sobre o objeto, de modo que podemos ver nuances e movimentos que não seriam apreciados, e talvez nem mesmo percebidos, se ali houvesse uma história lhes dando suporte. Paradoxalmente, é justamente ao negar a história que Bacon permite que a Figura inicie sua história – uma história de sensações, revoltas da carne, simples confrontos com a presença humana.

Assim, em sua inesgotável simplicidade, a Figura isolada se apresenta como alavanca para um redirecionamento do olhar, que deixa de ser meramente passivo e passa a preencher os vazios deixados pela imagem, o que não pode se dar sem uma dose de *interferência*.

Esse movimento criativo proporcionado pelo embate do olhar sobre a Figura seria, por fim, a potência de teatralidade presente na imagem *baconiana* - uma potência de jogo, criação e experiência. Mas como Féral (2002: 105) nos recorda e como não podemos ignorar: “Of all arts, the theater is best suited to this sort of experimentation¹⁰”.

3.3. O susto do reconhecimento

O compromisso com uma noção de *real*, conforme apontado no primeiro capítulo desta dissertação, é um tema determinante na pintura *baconiana*, que, acredito, também pode ser posto em diálogo com a noção de teatralidade desenvolvida por Féral, bem como com a abordagem *artaudiana* sobre a pintura.

Se até o momento preoquei-me em demonstrar como a imagem pode operar como um impulsor criativo sobre seus observadores, acredito que esteja na hora de tomar a via avessa. Se as chaves demonstradas para uma teatralidade inerente à imagem são da ordem da sugestão, da interpretação e da imaginação; pergunto-me: onde fica a noção de real e de concreto? A cena, bem entendido, ficou no segundo capítulo desta dissertação. Mas onde fica a noção de realidade que, acredito, não é abandonada nem por Bacon, nem por Artaud e nem por Féral?

Retorno às imagens.

¹⁰ De todas as artes, o teatro é o mais apropriado para esse tipo de experimentação. Tradução minha.

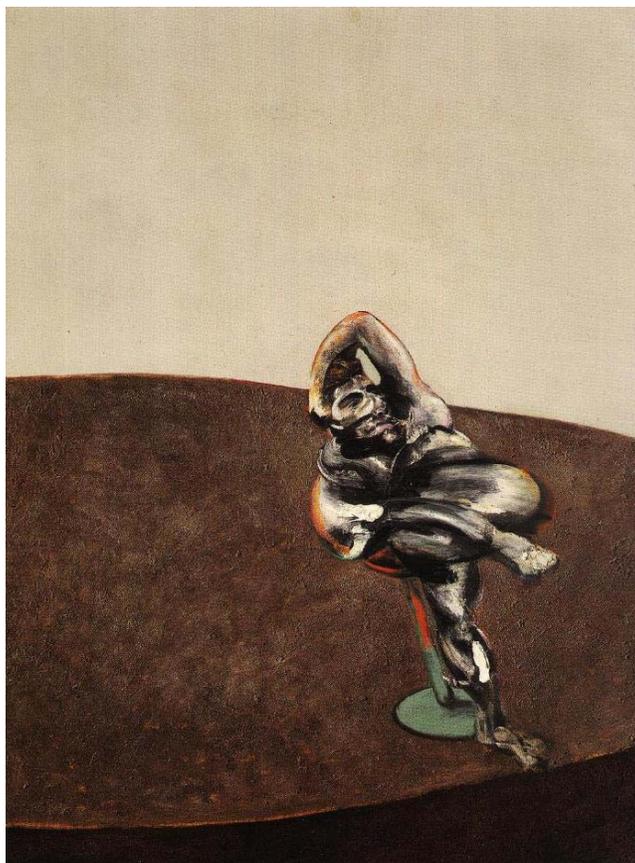


Figura 39. Francis Bacon: Tríptico, Três figuras num quarto (Painel direito), 1964

Vejo um corpo que é na medida em que resiste a ser. Um corpo que habita a si na medida em que estranha a si. Um corpo que sou eu, mas que desconheço. Um corpo que consegue ser mais fiel a mim do que eu mesma. E que está ali para isso, para ser-me e para me mostrar-lo.

Neste momento, empresto a indagação de Artaud – *há tantas coisas nesta tela?* – complementando-a com uma pequena angústia pessoal – *habito eu realmente esta tela?*

O reconhecimento que Artaud parece experienciar através das pinturas de Bosschère e de Masson é de uma natureza mais profunda que um simples devaneio do olhar. O corpo da Figura *baconiana* também aparenta ter esse tipo de apelo. Há algo na imagem que parece ser intrínseco ao próprio observador, como

se apropriação não fosse unilateral, mas antes um envolvimento mútuo, uma forma de simbiose. Deste modo, é possível entender que o devaneio que a imagem provoca no observador tem a ver com um reconhecimento do ser na imagem; ou seja, não se trata apenas de uma narrativa, mas da experiência dessa narrativa, da experiência de ser a imagem.

Dada pelo filtro do reconhecimento, a experiência da imagem instaura o choque de um *real* possível que vem à tona pela representação. Nem tudo está no olhar. Sob esse ponto de vista, a imagem, enquanto veículo de teatralidade, parece operar por duas vias paradoxais: solta as rédeas de uma imaginação produtiva ao mesmo tempo em que funda as bases de um real reconhecível. E para que não percamos as amarras de nossos fios, Féral (2002: 10) também afirma: “For myself, I believe theatricality is the result of an act of recognition on the part of the spectator¹¹”.

A questão do reconhecimento e do real pode ser melhor discutida se nos voltarmos para a maneira como Artaud, e posteriormente Bacon, encaram a obra de um terceiro pintor – Vincent Van Gogh.

3.3.1. Van Gogh e a reinvenção do real

Em “Van Gogh: o suicida da sociedade”, Artaud adensa a discussão da pintura a tal ponto que quase nos esquecemos do teatro. Tomando como base não apenas a obra, mas também a biografia do pintor, ele escreve um texto onde aprofunda a questão do atrito dado entre o real e a representação. Assim, gostaria de apresentar suas reflexões, estabelecendo algumas aproximações com o trabalho de Francis Bacon.

¹¹ Para mim, creio que a teatralidade é um ato de reconhecimento por parte do espectador. Tradução minha.

Ao olhar para a pintura de Van Gogh, em especial para as paisagens e naturezas-mortas, Artaud reconhece um tipo de representação da natureza que, em sua opinião, desestabiliza e redimensiona o nosso olhar sobre a própria natureza – um tipo de representação ou um tipo de imagem que teria a capacidade de, usando o vocabulário de Bacon, *tornar visível o real*.



Figura 40. Van Gogh: *Dois girassóis cortados*, 1887

“Ele fez, sob a representação, brotar um ar, e nele encerrou um nervo, que não estão na natureza, que são de uma natureza e de um ar mais verdadeiros que o ar e o nervo da verdadeira natureza.” (ARTAUD, 2008: 280)

Assim, para Artaud, a beleza da pintura de Van Gogh não estaria na imitação realista da natureza, mas justamente em sua subversão *libertadora*. Como se os seus girassóis fossem mais reais que os verdadeiros girassóis, como se eles revelassem aos nossos olhos destreinados verdades sobre a natureza que ela própria não foi capaz de nos mostrar.

E essa possibilidade aberta pela imagem repousaria, para Artaud, numa forma de *isolamento* do tema ou objeto retratado. Como se, repousando sobre si mesmos, os girassóis, os sapatos, o quarto e o próprio artista pintados, escancarassem aos olhos interessados nada mais do que suas próprias realidades “inertes e convulsionadas”.

Assim, Van Gogh teria renunciado a contar histórias, afundando-se na pintura e somente nela – tinta, telas e pincel – para encerrar num pequeno pedaço de pano “o enigma puro” do tema que escolheu. Tema que aos olhos “possessos e extralúcidos” de Artaud seria inultrapassável. Uma flor é uma flor é uma flor. Um homem que grita é um homem que grita é um homem que grita.

Essa forma de isolamento do objeto como condição favorável ao desvelamento de sua realidade também pode ser identificada na produção *baconiana*, conforme apontado no primeiro capítulo desta dissertação. E para que possamos iniciar o caminho de volta, Bacon também se utiliza de Van Gogh para discutir a maneira como a obra de arte operaria o *real*:

“Numa de suas cartas, Van Gogh fala da necessidade de introduzirem-se mudanças na realidade que se transfiguram em mentiras mais verdadeiras do que a verdade propriamente. Essa é a única maneira possível que o pintor tem de recuperar a força da realidade que procura apreender. Acho que a realidade na arte é uma coisa profundamente artificial, que precisa ser recriada. Do contrário, estaremos fazendo somente a ilustração de uma coisa – e uma ilustração muito de segunda mão” (SYLVESTER, 2007: 172).

“E Van Gogh é um de meus grandes heróis, porque acho que ele não só conseguiu ser quase literal como também nos dar, com seu modo de jogar com as tintas, uma visão maravilhosa da realidade das coisas” (SYLVESTER, 2007: 172).

Reforçando esse ponto de vista, Artaud (2003:72) acrescenta:

“Van Gogh é pintor e nada mais, nada de filosofia, de mística, de rito, de psicurgia ou de liturgia. Nada de história, de literatura, de poesia, seus girassóis de ouro brônzeo estão pintados: eles estão pintados como girassóis e nada mais, mas para compreender um girassol natural é preciso agora recorrer a Van Gogh, do mesmo modo que para compreender uma tempestade natural, um céu tempestuoso, um prado natural, já não se pode fazê-lo sem recorrer a Van Gogh”.

Essa reinvenção da realidade encerrada no isolamento do tema seria, por fim, o susto ou a desestabilização do olhar que a imagem nos proporcionaria. E essa mesma reinvenção, tão incisiva quanto sutil, não é força dada de qualquer imagem. É um acontecimento raro, qualidade suprema da obra de arte, mas é o que Artaud reclama ao teatro e o que Bacon reclama à pintura.

“Não é isso que se deseja? Que uma coisa seja tão factual quanto possível e ao mesmo tempo tão sugestiva ou reveladora às áreas da sensação, em vez de parecer simples ilustração do objeto que se pretende fazer? Não é em torno disso que gira toda a arte?” (SYLVESTER, 2007: 56).

Essa ambigüidade encerrada no objeto representado seria, por fim, uma questão crucial para esses três artistas. E como manter essa tensão entre a realidade e a sugestão? Como criar furos na representação? O que Bacon e Artaud parecem propor, tendo Van Gogh como referência, é um mergulho na própria concretude e nos limites das coisas, como se toda essa intensidade pudesse transcendê-las e, de certa maneira, reinventá-las.

E para que a homenagem se complete:

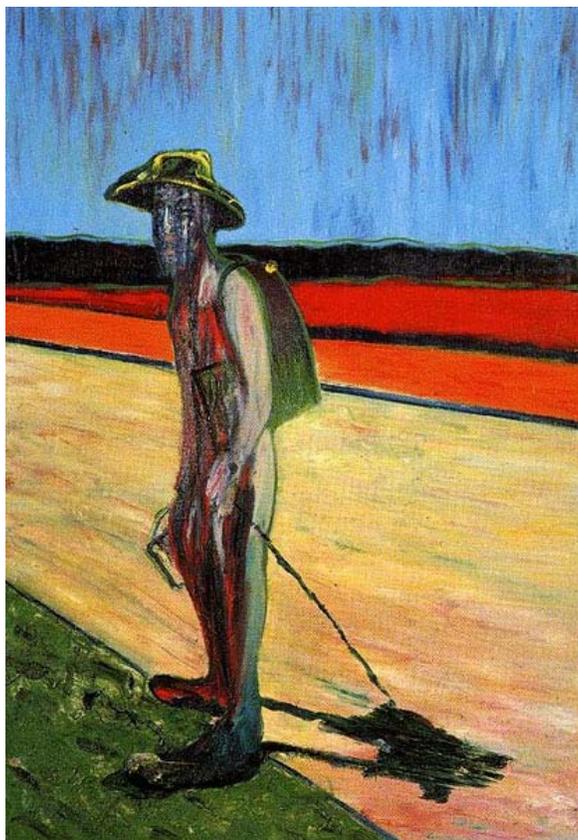


Figura 41. Francis Bacon: *Estudo para retrato de Van Gogh II*, 1957

3.3.2. O real, a teatralidade e o corpo

Levando em consideração o que foi discutido sobre a fricção entre o real e a representação no âmbito da pintura, penso que é hora de retornar ao teatro. Como foi colocado acima, a noção de real, ao contrário do que possa parecer, não é abandonada por Josette Féral ao tratar a teatralidade como produção do olhar. A esse respeito, a autora (2002: 11) afirma: “Theatricality is the result of these two simultaneous cleavages: between everyday space and representational space, between reality and fiction¹²”.

¹² A teatralidade é o resultado dessas duas clivagens simultâneas: entre o espaço cotidiano e o espaço da representação, entre a realidade e a ficção. Tradução minha.

Assumida como uma fissura entre o espaço da realidade e o espaço da representação, a teatralidade talvez tenha algo mais a dialogar com o que vimos discutindo.

Diretamente dependente da moldura do olhar sobre o objeto observado, ela pode se dar através de um espetáculo, de uma imagem ou de uma cena cotidiana. Em todos esses casos, o olhar se configura como canal de passagem por onde se cruzariam ou se invadiriam os planos do real e da representação.

Imaginemos uma situação comum onde um sujeito se presta a sincronizar o movimento das gotas de chuva que escorrem pela janela com a música que cantarola internamente. Pode-se dizer que as gotas dançam? Em uma situação contrária, o sujeito está sentado na platéia de um teatro assistindo a um espetáculo quando reconhece que a atriz a sua frente lhe remete a uma conhecida, de modo que passa a analisar o seu corpo, o seu modo de falar e andar. Pode-se dizer que a personagem deixou de existir?

Essa dualidade que se instaura no recorte do olhar me parece ser um eixo para discutirmos a teatralidade. No primeiro caso descrito, é possível dizer que ao isolar as gotas que escorrem de seu contexto cotidiano, o observador as transforma em representação. No segundo, a realidade do corpo da atriz em cena parece vir à frente do que ela representa. E é justamente essa tensão do que não se abandona nem à plena representação nem à plena realidade dos fatos que parece constituir a condição primeira para o surgimento da teatralidade.

Mas aproximemo-nos mais do palco.

Todos os elementos cênicos possuem uma autonomia material à sombra do que representam. Todos coexistem no plano da realidade e no plano da representação. Há um elemento, entretanto e segundo Féral, que habita esse paradoxo mais intensamente: o corpo do ator.

Signo aberto, o corpo não lida apenas com sua forma e matéria, ele se presta a fluxos de intensidade, ritmos de movimento, ritmos respiratórios, sons variados, sensações percorridas, enfim, à complexidade de tudo aquilo que o qualifica *vivo*. Propondo-se à representação sem jamais poder deixar de apresentar sua realidade ao público, o corpo cênico parece se configurar como principal veículo da teatralidade. Ao contrário dos outros elementos cênicos, ele está ciente de representar enquanto permanece o mesmo, o que potencializa a complexidade de sua condição.

Esse paradoxo habitado pelo ator possui relações com as noções de realidade e artificialidade, tão presentes na obra de Bacon. Ao afirmar que quanto mais artificial conseguimos deixar a objeto, maiores são as nossas chances de deixá-lo real, Bacon parece nos dar algumas pistas sobre como lidar com essa condição. Ele parece nos aconselhar a não maquiar a representação; como se, assumida, ela permitisse que o seu duplo de realidade viesse à tona em uma potência equivalente.

A idéia de não tentar e nem poder esconder a materialidade do corpo em cena dialoga com a perspectiva de Hans-Thies Lehmann a respeito da corporeidade no âmbito do que denomina “teatro pós-dramático”. Assim, gostaria de apontar alguns aspectos de seu recorte de modo a aprofundar a discussão do corpo do ator como possível veículo da teatralidade.

Assumindo a condição do corpo cênico de jamais conseguir verdadeiramente abstrair-se de si para representar o outro, Lehmann reconhece a sua possibilidade avessa de atrair para si o motivo da cena. Sob seu ponto de vista, o corpo teatral “pós-dramático” abdica de sua função de instrumento e passa a ser entendido no palco como tema autônomo, ou seja, ele abandona a personagem incorporada, voltando-se sobre si mesmo para apresentar sua própria realidade ao público. Como resultado dessa mudança de foco, a singularidade dos

corpos é evidenciada, permitindo o uso e o abuso de suas características físicas, seus trejeitos e sua presença.

Ao priorizar uma recepção aberta, onde a idiossincrasia do ator tem espaço para ser apreciada, a cena não tem meios de se isolar da noção de realidade. Caracterizado por sua presença e potência, o corpo pós-dramático pode ser visto como *furos* na organização semântica da cena. Ele é um dado do real que rompe com a representação em construção, como pudemos verificar pelo exemplo do observador que reconhece o corpo da atriz no palco. Assim, o espectador é colocado diante de um corpo que afeta antes de significar. A tentativa de *esticar* essa distância entre a afecção e a significação, intensificando a experiência que ainda não foi metabolizada em linguagem, encontra-se com frequência na produção teatral contemporânea, podendo também ser associada à produção das imagens discutidas nesta dissertação.

Essa idéia de abandono da personagem seguida da assumpção da autonomia cênica da presença física do corpo do ator dialoga com a maneira como vimos discutindo a construção da Figura no estudo prático. Priorizando a intensidade da sensação e sua “descontextualização”, essa construção não escapa à utilização da materialidade corporal como elemento autônomo de sentido: é de ações, gestos e sons que a Figura se constrói.

Em um contexto onde a presença física do corpo ganha um foco de luz, podendo ser apreciada para além daquilo que ele representa, podemos dizer que uma forma de isolamento é efetuada em cena – um isolamento que permitiria a irrupção da realidade corporal do ator. Essa irrupção, por sua vez, não rompe com a noção de representação, como poderíamos romanticamente ser conduzidos a pensar. Ao contrário, ao evidenciar a sua realidade, o corpo cênico permite, em seu desvelamento, que a própria representação irrompa na realidade dos

observadores: “The paradox of the actor is also the paradox of the spectator: to believe in the other without completely believing in him.¹³” (FÉRAL, 2002: 100).

Assim, ao submeter-se à representação na mesma medida em que apresenta sua realidade, seja intencionalmente seja por um transbordamento inevitável, o corpo do ator permite que a teatralidade se precipite sob olhar dos espectadores. Como Féral (2002: 100) mais uma vez nos afirma: “The actor is simultaneously the producer of theatricality and the channel through which it passes¹⁴”.

3.4. Para terminar

As reflexões expostas neste capítulo derivam, conforme colocado acima, das muitas associações e temáticas sugeridas pelos estudos descritos nos capítulos anteriores. Ao chamar para a cena Artaud, Van Gogh, Lehmann e Féral, tive como principal objetivo estabelecer conexões de olhares, tensões de diálogos possíveis com a produção *baconiana* e também com a maneira como ela pode fomentar a criação do ator. O aprofundamento sobre suas obras e teorias não foi abordada aqui com a mesma intensidade dedicada à obra e ao processo criativo de Francis Bacon – a complexidade de suas produções não o permitiria.

Se por um lado, tentei discutir a potência criativa da imagem como uma produção do olhar, tendo por base os textos *artaudianos* e a discussão de Féral sobre teatralidade; por outro, tentei abordar também o modo como ela pode dialogar com a noção de real e, conseqüentemente, de representação, o que

¹³ O paradoxo do ator é também o paradoxo do espectador: acreditar no outro sem acreditá-lo completamente. Tradução minha.

¹⁴ O ator é simultaneamente o produtor da teatralidade e o canal por onde ela passa. Tradução minha.

também foi feito em acordo com a teatralidade de Féral, assim como com a produção de Van Gogh e a noção de corporeidade cênica no âmbito pós-dramático. Ao aproximar essas discussões da produção de Francis Bacon, tentei potencializar sua forma de apropriação pelo ator, levantando novos pontos de vista que podem ser por ele explorados exercitando, desta forma, a sua autonomia criativa. Para que estes estudos avancem, entretanto, não há outro caminho possível que não seja a prática artística – é na sala de ensaio que esta investigação tem a sua chance de continuidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao final de dois anos e meio de pesquisa, pergunto-me *aonde cheguei*. Na incerteza de respostas conclusivas, retomo os primeiros objetivos do projeto: investigar a utilização da imagem iconográfica no trabalho criativo do ator e estudar teórica e praticamente a construção cênica de “Figuras” autônomas. Por acreditar que esses objetivos se encontram atingidos e bem explorados na dissertação, gostaria de abordar aqui os *desvios* e os *acazos* que permearam e *transfiguraram* esta pesquisa, ajudando-me a encerrá-la.

A idéia de uma investigação sobre a imagem como suporte para o trabalho criativo do ator previa, em sua versão original, um olhar sobre a obra pictórica que ignorasse a figura de seu autor. No momento em que optei por trabalhar com os quadros de Francis Bacon, guiando-me pelas difíceis e apaixonantes palavras de Deleuze, jamais imaginei que o próprio pintor viria a ser tão importante para o desenrolar da investigação.

Pela mera presença da Figura, suas pinturas já me ofereciam um rico material de trabalho, cujas particularidades me desafiavam como atriz: a condição auto-expositiva da Figura, seu isolamento físico somado à ausência de história que lhe desse suporte, os recortes de suas sensações transfeitas em gritos, choros e risos, as ações esgotadas, os vetores de tensões corporais simultaneamente coerentes e injustificados.

Esses desafios, entretanto, foram potencializados quando adentrei, por curiosidade, o universo criativo de Bacon. Guiando-me pelas intensas entrevistas que o pintor concedeu a David Sylvester, fui tocada pela maneira como sua obra refletia tão fielmente a sua luta artística. E conforme entendia sua busca por um

aprisionamento do real ou por uma semelhança dessemelhante, seus quadros foram se tornando mais fortes e mais importantes para mim. A impressão que eu tinha era como se ele, Bacon, nomeasse e desse contorno a todas as sensações que me invadiam diante de suas obras; como se ele me explicasse por que eu me reconhecia naqueles corpos tão coerentemente violentos e deformados.

Estudando seu processo criativo, chamou-me atenção a maneira como ele articulava, em uma violenta aglutinação, referências pessoais guiadas pelo afeto. O papa de Velásquez, as doenças bucais, “O encouraçado Potemkin”, as fotografias de Muybrigde, de açougues, recortes de jornais, texturas de pele de rinoceronte, dentes de macacos. Fascinada, entendi que deveria tentar conhecer mais a fundo essas referências: entrei em todos os açougues que coincidentemente cruzavam meu caminho, fui ao zoológico observar e registrar a pele de seus rinocerontes, assisti o filme de Eisenstein, imitei as posturas fotografadas por Muybrigde e a do papa de Velásquez. Uma tentativa desesperada e, acredito, profundamente equivocada de me aproximar do universo de Bacon.

Foi mais ou menos nessa época que comprei o livro “Incunabula” e, embora estivesse em busca de mais referências de Bacon das quais pudesse me apropriar, o livro felizmente teve um efeito contrário. Revisitando o caos de seu estúdio, imersa nas belíssimas imagens impressas em papel *couché*, ocorreu-me que a criação, minha criação, só faria sentido se eu lidasse com materiais que fossem tão importantes para mim como os de Bacon eram para ele, ou seja, se eu mergulhasse na escuridão dos meus afetos.

Por esse caminho, a imagem revelou-se potente ao ator não apenas como uma sugestão de cena, mas também como uma sugestão de processo criativo. Esta possibilidade, surgida do próprio ato de investigação, é apontada aqui como um segundo e positivo desvio de seu percurso. Ao compreender os

mecanismos do pintor para a construção de suas obras, pude determinar diretrizes metodológicas para o ator que se debruça sobre essas mesmas obras como suporte criativo, diretrizes que carregam em si uma necessidade de introspecção do artista.

Em entrevistas, Bacon coloca que o artista sempre começa trabalhando com seus sentimentos e suas sensações, de modo que a obra se torna quase um auto-retrato. Trabalhar com toda espécie de sentimentos privados acerca do comportamento e da vida tal como ela é, este é seu conselho. Seguindo esse caminho, a pesquisa conduziu-me a um olhar *para mim* que não estava previsto. Ao levantar um pequeno estúdio de afetividades potentes de serem transfiguradas em cena, fui forçada a entrar em contato com materiais que, a primeira vista, não diziam respeito à investigação, mas a “quem eu era” e a “que cenas eu queria construir”. E por mais paradoxal que seja, acredito que tenha sido justamente nesse momento, ao abandonar o Bacon, que eu mais me aproximei dele.

A assumpção do campo dos afetos como material primordial do artista – do ator – tornou-se assim um valioso e inesperado aprendizado dado por esta investigação. Para além de um percurso umbilical, o processo criativo sugerido por Bacon levou-me a compreender a intimidade da construção da obra com o processo de construção do artista – métodos e desejos. Colocando o ator em uma postura mais ativa dentro da criação – uma postura semelhante à do pintor –, a construção de uma Figura cênica não tem meios de fugir ao exercício de sua autonomia criativa. E nesse sentido, posso afirmar que seu processo permitiu-me estruturar de uma maneira mais organizada e reflexiva o meu processo como atriz, questão que jamais pensei que pudesse encontrar o tempo e o espaço de ser feita em uma pesquisa acadêmica.

Essa força dada ao campo do *pessoal* e do *singular* permitiu que a pesquisa tomasse novos rumos igualmente inesperados. Uma vez que os quadros

baconianos podem ser compreendidos como imagens abertas que não permitem uma única leitura, a sua interpretação também pode ser vinculada à subjetividade de quem os observa. E foi justamente nessa brecha dada pelo olhar que Artaud, Lehmann e Féral encontraram sua entrada na investigação.

As discussões que se seguiram a partir dessas novas referências, por sua vez, demonstraram-me como a imagem pode dialogar com a cena em um âmbito que ultrapassa o campo da práxis. Para além de um suporte para o trabalho criativo do ator, ela pôde ser compreendida como uma aliada também em seu exercício reflexivo, o que potencializa as suas possibilidades de interação com as artes cênicas. Nesse sentido, a discussão sobre a tensão entre o real e representação sob o olhar do observador é reforçada aqui como resultado de *uma* dessas possibilidades, ou seja, apenas como um exemplo da abrangência de suas intersecções.

Por fim, este estudo me fez voltar os olhos para o processo de construção e reflexão da cena de uma maneira que ultrapassou todas as minhas expectativas com relação à imagem. Admitindo “caminhos de baixo” que não estavam previstos, a pesquisa me permitiu encontrar na própria imagem as chaves tanto para a sua transposição cênica quanto para seus desdobramentos teóricos, de modo que pude compreendê-la como uma forma flexível, um processo vivo em constante transfiguração.

Por essa mesma via, pude apreender o próprio ato de investigação como semelhante ao processo de criação artística, ou seja, repleto de possibilidades latentes, traços assignificantes, movimentos improvisados que podem lhe dar suporte. Ao abraçar as “zonas de indiscernibilidade” da pesquisa, cedendo a leituras contraditórias, exercícios inventados e olhares introspectivos, pude encontrar as brechas para o surgimento da Figura. E o caos de minha mesa

de trabalho, com pilhas de livros e um computador que já não consegue manter os contornos das pastas de mestrado, aglutinou-se ao meu estúdio de criação.

Feita “de restos e de partes que não se entendem” a Figura cênica arrisca seus primeiros passos, ela quer ir ao palco. O seu corpo já não é apenas o meu. Sua carne é feita de leituras sobrepostas, lembranças resgatadas, fotografias antigas, desenhos abandonados. Uma estranha intimidade com Bacon sustenta seus ossos. Mal iluminada e borrada, como um retrato-procedimento de si, ela se apresenta aos olhos interessados. A insistência de sua presença depende desse embate. Agora sou eu que me encontro em seu corpo.



Figura 42. *Francis Bacon in his studio, 1971*

BIBLIOGRAFIA

ARCHIMBAUD, Michel. **Francis Bacon**: In Conversation with Michel Archimbaud. [S.I.]: Phaidon, [2004].

ARTAUD, Antonin. **Linguagem e vida**. Org. J. Guinsburg, Sílvia Fernandes Telesi e Antonio Mercado Neto. São Paulo: Perspectiva, 2008. (Perspectivas / direção J. Guinsburg)

_____. **O teatro e seu duplo**. Tradução Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção tópicos)

_____. **Œuvres complètes, Vol. I**. Paris: Gallimard, 1984.

_____. **Van Gogh: o suicida da sociedade**. Tradução Ferreira Gullar. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

BRITTES, Blanca; TESSLER, Elida (Org.). **O meio como ponto zero**: metodologia da pesquisa em artes plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. (Coleção Visualidades; 4.)

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____ . **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspetiva, 1998.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Tradução Roberto Machado (coordenação)... [et al.]. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

FÉRAL, Josette. "Introduction" e "Theatricality: the specificity of theatrical language". **SubStance**, Wisconsin, v. 31, n. 2 & 3, p. 3-13 e 94-108, 2002.

FERRACINI, Renato (Org.) **Corpos em fuga, corpos em arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores; Ed.: Fapesp, 2006.

FUCHS, Elinor. **The death of character: perspectives on theater after modernism**. Indiana: Indiana University Press, 1996.

GALIZIA, Luiz R.. **Os processos criativos de Robert Wilson**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

HARRISON, Martin; DANIELS, Rebecca. **Francis Bacon: Incunabula**. [S.l.]: Thames & Hudson, 2008.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução Maria da Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 2008.

HENZ, Alexandre de Oliveira. **Estéticas do esgotamento: extratos para uma política em Beckett e Deleuze**. 2005. Tese (Doutorado em Psicologia Clínica) – PUC–SP, São Paulo, 2005.

KANTOR, Tadeusz; KOBIALKA, Michal. **A journey through other spaces: essays and manifestos, 1944-1990**. Berkeley: University of California Press, 1993.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

LIMA, Luiz Costa. **Mímesis: desafio ao pensamento**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Tradução Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

QUILICI, Cassiano Sydow. **Antonin Artaud: teatro e ritual**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

RUSSO, Adelaide. **Le peintre comme modèle: du surrealism à l'extrême contemporaín**. Villeneuve d'Ascq: Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004.

SANCHEZ MARTINEZ, José Antonio. **Dramaturgias de la imagen**. Cuenca: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Castilla – La Mancha, 1994.

SARAMAGO, Ligia. **A topologia do ser: Lugar, espaço e linguagem no pensamento de Martin Heidegger**. São Paulo: Loyola, 2008.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZWEITE, Armin (Ed.). **Francis Bacon. The violence of the real.** [S.l.]: Thames & Hudson, 2008.

Audiovisual

NA ARENA de Bacon. Realização: Adam Low. Produção: Anthony Wall. Reino Unido: BBC; The Estate of Francis Bacon, 2005. DVD (96 min), son., color. e P&B.

Internet

FRANCIS BACON – Documentary. Produzido e dirigido por David Hinton. Disponível em seis partes em:

<http://www.youtube.com/watch?v=QhaqwIZxJZI>

<http://www.youtube.com/watch?v=VbCeNIFmmSo&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=22jJdNORnak&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=oixAAcBTstE&feature=related>

http://www.youtube.com/watch?v=wO08_b3y_nl&feature=related

<http://www.youtube.com/watch?v=M5sBhaAYJRs&feature=related>

Acesso em 26 jun. 2010.