

e4000

Data de submissão:

23/03/2018

Data de aprovação:

22/08/2018

Data de publicação:

09/11/2018

Editoras de seção e  
organizadoras do  
dossiê:

Cintia Kütter e Claudia

Barbieri Masseran



## Entrecruzamento de escritas de bastidores

*Tereza Seiblitx*  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Gávea, Rio de  
Janeiro, Brasil.

*Raïssa de Góes*  
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – Gávea, Rio de  
Janeiro, Brasil.

### RESUMO

Este artigo pretende levantar questões e apontar convergências entre alguns textos escritos em situação limite. Por que escrever em situações limite? Para quem se escreve? O que se escreve? Qual é a distância vital para que essa escrita se torne potência? Adotando uma perspectiva que remete à nossa experiência com teatro, procuramos observar que tipo de pensamento surge dos textos escolhidos, a princípio escritos para não serem lidos. Além de trazer para essa conversa Lygia Clark, Helio Oiticica, Waly Salomão, Torquato Neto e Paulo Leminski, utilizaremos trechos de arquivos pessoais e diários de processo onde a questão vida/arte nos parecem imbricadas. Em alguns momentos aparecerá o personagem *uma atriz/outra atriz* no intuito de desdobrar o discurso. Serão misturados textos diferentes que se ligam de maneira associativa. Um certo pensamento-riso, seguindo as formulações de Deleuze em *Lógica do sentido* é privilegiado aqui levando em conta sua potência para sair de impasses de forma inventiva.

**Palavras-chave:** escritas de si. Diários. Limite. *Infraturas*. Arte/vida. *Pensamento riso*.

### Crisscrossing behind-the-scenes writing

### ABSTRACT

This article intends to raise issues and point convergences between some written texts in limit situation. Why write in limit situations? Who do you write for? What is written? What is the vital distance for this writing to become potency? Taking a perspective that refers to our experience with theater, we try to observe what kind of thinking arises from the chosen texts, at first written to not be read. In addition to bringing Lygia Clark, Helio Oiticica, Waly Solomon, Torquato Neto and Paulo Leminski to this conversation, we will use excerpts from personal and daily process files where the issue of life / art seems to us to be imbricated. In some moments the character will appear *an actress / another actress* in order to unfold the speech. Different texts will be mixed and linked in an associative way. A certain thought-laughter, following Deleuze's formulations in *Logic of the sense* is

privileged here taking into account its potency to leave impassés in an inventive way.

**Keywords:** written of yourself. Diaries. Limit. Art/life.

Este artigo pretende levantar questões e apontar convergências entre os textos lidos na disciplina “Escritas de Si” (ministrada por Frederico Coelho em 2017 na PUC-Rio) e assuntos presentes em nossas pesquisas. Sendo o teatro um desses assuntos procuramos observar que tipo de pensamento emerge desse cruzamento. Para isso utilizaremos trechos de arquivos pessoais onde a questão vida/arte nos parecem imbricadas. Em alguns momentos aparecerá o personagem *uma atriz/outra atriz* no intuito de desdobrar o discurso. Serão misturados textos diferentes mas que se ligam de maneira associativa. Perguntas serão lançadas como detonador de algum pensamento.

Entre o teatro, o cinema e a televisão nossas perspectivas entram como material a ser entrecruzado a partir da oportunidade de experimentar a relação entre corpo e palavra/pensamento de uma maneira bastante concreta. Em contato direto com textos bastante variados, de Goethe a Nelson Rodrigues, de Eurípedes a Molière, de Shakespeare a Ibsen, de Guarnieri a Suassuna, foi possível desenvolver uma percepção apurada e uma curiosidade quase antropológica em relação às “tribos” de cada um desses autores. Essa variedade de dicções literárias implica em dicções vocais e corporais também muito diferenciadas. Uma negociação constante entre empatia e estranhamento acontece na transmutação do texto escrito em linguagem teatral. O corpo do ator se faz escrita (gestual, sonora, fisionômica), traz as ações e paixões da profundidade para a superfície, dos órgãos para a face. Assim, o que Deleuze caracteriza como não-senso da “profundidade” é trazido para a “superfície” da pele e, mesmo quando encena um texto trágico, o drama se resolve na tensão do paradoxo, equivalente à linguagem do humor.

Me refiro ao humor como estratégia de pensamento seguindo as formulações sobre o tema desenvolvido por Deleuze no livro *Lógica do sentido*: “O trágico e a ironia dão lugar ao humor. [...] O humor é a arte das superfícies e das dobras, das singularidades nômades. [...] O humor como saída para impasses se apresenta como um potente liberador de vida” (DELEUZE, 2013, p. 143). Para efeito de trânsito entre as escritas que serão apresentadas, aproxima-se a noção de humor-paradoxal da noção de selvagem. O pensamento selvagem que ri de si mesmo é conquista irreversível e mais do que desejável. Considero o humor alta tecnologia epistemológica.

Como escrever sobre si em situações-limite onde o humor parece impossível?

Por conta da ditadura civil-militar, decorrida do golpe de 1964, muitos artistas foram atravessados por questões externas ao fazer artístico e reagiram de maneiras diversas. Nos textos lidos na disciplina acima referida, Torquato Neto, Waly Salomão e Rogerio Duarte respondem com a escrita ao encarceramento sofrido. Por que escrever numa situação como essa? Ou então: como não escrever?

Neste ano de 1964 nasce uma atriz que trinta e três anos mais tarde impõe a si própria um exílio, ao qual chamou auto-exílio. Por que auto? Foi uma escolha?

A necessidade de escrever para si mesmo aponta para um impulso de sobrevivência não só de um corpo físico mas também de um corpo psíquico.

A palavra *infratura*, trazida por Frederico Coelho a partir do texto “Forma é Poder” de Paulo Leminski, sugere atitude fora da lei, não domesticada, que não obedece ao que se espera. Em 1997 uma rede de televisão esperava dessa atriz que ela estivesse pronta e domesticada para cumprir seu papel plenamente. Além dos personagens de ficção era preciso viver o de “pessoa física-estrela”. E ainda: era preciso provocar o desejo de comprar o carro, o cartão de crédito, o plano de saúde, a margarina. Entre um anúncio e outro, uma história sendo bem contada. Tudo dentro da lei do mercado.

A expressão *infratura* nos remete à infração e ruptura. O infrator é alguém que tem consciência das leis e escolhe ir contra, escolhe apresentar outras possibilidades. A escrita dos infratores escapa ao controle dos órgãos vigentes. Aproximamos a função do ator à desse infrator. De um ator *selvagem* se espera que provoque fissuras no entendimento acomodado, que abra espaços epistemológicos, que revele outras possibilidades de funcionamento coletivo. O trabalho do ator, como estamos buscando vislumbrar aqui, tem a ver com a cura da doença do encarceramento em emoções padronizadas e calcificadas; tem a ver com liberdade de escolha vinda de um espírito crítico em relação a uma situação, por isso a necessidade da exatidão em apresentar as várias camadas de uma situação. Essa é uma função antiga do teatro, abrir mundos. Os hotxuá<sup>1</sup> são os atores de sua na tribo, os Krahô; são indivíduos que vivem para perceber assuntos que devem ser elaborados e apresentados em cenas filtradas pelo humor. A partir desses assuntos os hotxuá propõem uma interação que deve surtir efeito de transformação da situação visando a saúde das relações da tribo. Os hotxuá podem ser aproximados aos atores e palhaços e tem clara função de cura no metabolismo de uma coletividade.

---

<sup>1</sup> Fonte: documentário, Hotxuá que aborda o assunto, feito por Leticia Sabatella e Gringo Cardia.

Lendo o texto “Os Bichos” de Lygia Clark podemos perceber semelhanças entre o ator e o conceito dessa obra. Uma delas é a necessidade da interação para que o Bicho exista. Dessa interação do ator/bicho com o espectador, os dois saem modificados. Lygia diz: “É impossível entre nós e o Bicho uma atitude de passividade, nem de nossa parte nem da dele”. O Bicho estaria também avizinjado a um *infra-ator*.

Quebrando a palavra, *infra+ator*, podemos imaginar um ator que estaria por dentro do ator, anterior ao ator, como o prefixo *infra* sugere. O *infra-ator* expõe situações efêmeras, impalpáveis, invisíveis, mas que estão ali. Sua atuação deve provocar uma quebra de sentido. Essas fraturas poderão ser amalgamadas de maneira torta, com calosidades e enviezamentos; pretendem trazer perspectivas outras, espaços para respirar, para liberar vida. O infrator deve ter um olhar *selvagem* e para isso precisa de boas dobradiças como os Bichos de Lygia. Como não domesticar o olhar? Que tipo de treinamento produz um olhar arisco, atento, um olhar-bicho?

Em *Me segura que eu vou dar um troço*, no texto Pavilhão V, Waly Salomão evidencia um olhar que vamos chamar aqui de teatral, pelo uso que faz da máscara e do humor. Como o bobo de Shakespeare, Waly, de dentro das masmorras, constrói narrativas que respiram pensamento-riso como estratégia de sobrevivência. Refiro-me ao humor como a qualidade de um *bicho* que surpreende o sentido esperado, que sinaliza para um lado mas vai para o outro, fissurando a ordem vigente.

Quebrar estruturas, cometer infraturas não é algo que se faça sem violência, requer força e talvez nem seja uma escolha, seja uma contingência: o que não se pode deixar de fazer.

Enquanto Waly transfere o *eu* o tempo todo, proliferando personagens, cavando espaço por dentro das paredes em que está preso, Torquato fala de um *eu* intransferível. Duas *técnicas de ator* diferentes. Sem nos determos em questões psicanalíticas arriscamos dizer que está nessa não-transferência, nessa rigidez, a doença da morte que acaba levando o poeta, o *menino infeliz*. Em Torquato a *matéria vida era mais fina*? Não, era muito forte. Talvez tenha faltado um corpo para portar a máscara.

Uma atriz, em seu auto-exílio foi estagiar no Théâtre Du Soleil, de Ariane Mnouchkine, diretora que utiliza máscaras na preparação de suas montagens, nos arredores de Paris. A atriz nunca tinha visto máscaras como aquelas. Achou um pouco exagerado o tom devocional com o qual alguns estagiários se referiam a essas máscaras. Porém alguns dias mais tarde viveu uma experiência reveladora. Esse estágio se desenrolava em dez horas

de trabalho por dia, de segunda a sábado com uma hora de almoço. Uma imersão. Durante esse tempo, todos se dividiam para limpeza e organização do espaço coletivo: palco, cozinha, banheiros, acervo de figurinos e cenários. Isso era feito o mais rápido possível. A maior parte do tempo era usada para as improvisações com máscaras. Foi numa dessas que essa atriz sentiu pela primeira vez a força de um pedaço de madeira, talhado por um artista. As improvisações eram feitas em grupo. Quando entrou em cena com a máscara foi tomada por uma espécie de paralisia violenta, uma espécie de prisão em si mesma. A madeira que antes parecia se ajustar ao seu rosto, agora empurrava todos os ossos: as têmporas, o nariz, o maxilar. O suor escorria. Sentia seu crânio. O corpo tetanizado, a madeira dura contra seu rosto e as lágrimas escorrendo. Ouvia sua respiração ampliada. Teve a impressão de ver passar séculos, atores e personagens; vidas que passaram e passariam por ali, através daquele pedaço de madeira. Por ali soara a voz de muitas singularidades.

Ao fim da improvisação a diretora pediu para cada um falar da sua experiência. Quando chegou a vez dessa atriz: um silêncio ensurdecedor, um abismo. Todos olhavam para ela que não conseguia articular uma palavra. A diretora, sabendo que ela era brasileira perguntou se queria intérprete. Não era o caso, ela arranhava um francês suficiente. O caso é que estava antes da linguagem, talvez na pré-história. A única expressão perceptível e ininterrupta era um fluxo de lágrimas que escorriam em silêncio por baixo da máscara e sem a contração de nenhum músculo do rosto. Tudo isso ela via em câmera lenta. E viu mais depois, na parte da tarde deste dia, quando outra atriz, Juliana Carneiro da Cunha, usando a mesma máscara que ela usara, desdobrava as expressões do objeto de madeira. E viu outros atores fazerem o mesmo. A mesma máscara proliferava vidas muito diferentes umas das outras. A mesma máscara se projetava magra, gorda, brava, delicada, maliciosa, ágil ou paquidérmica de acordo com quem a portava. Um mundo se abriu.

Waly quando escreve encarcerado foge para dentro de si mas não deixa de acessar máscaras e tem força para usá-las. Esse trabalho com máscaras exige um corpo. A atriz, a partir dessa experiência de paralisia, saiu atrás de construir um corpo forte para dar conta da sua salvação. Não queria se afogar em silêncio e abismo. Encontrou um estágio de mímica dramática ministrado pelo californiano Thomas Leabarth, discípulo de Etienne Decroux<sup>2</sup>. No ano seguinte, num ashram de meditação shivaista vislumbrou uma possível

---

<sup>2</sup> Criador da mímica corporal. Diferente da dança que, em geral, busca esconder a dificuldade de um equilíbrio ou de um giro, esse tipo de mímica busca expressar o drama muscular do movimento. Decroux

convergência entre o ocidente cartesiano de Decroux e o oriente místico de Swami Chividlasananda<sup>3</sup>. Ao realizar exercícios com a *Kundalini* percebeu semelhanças com os exercícios de energia do olhar praticados no curso de mímica. O termo sânscrito Kundalini designa a energia vital extremamente sutil que está enrolada como uma serpente na base da coluna vertebral. As duas técnicas buscavam fazer subir essa energia por um canal que passa por dentro da coluna vertebral. O que parecia mágico exigia um esforço dos músculos e uma escuta fina em relação ao próprio corpo. Nas aulas de mímica havia um exercício de energia de olhar guiado pela coluna vertebral. Consistia em partir de um olhar morto, onde a cervical colapsa para trás, até chegar a um olhar que solta faíscas de tão vivo. Nesse momento tem-se a sensação de estar sustentando uma espécie de esplendor de escola de samba na nuca. O olhar que soltava faíscas dos atores lembrava o olhar de alguns iogues.

O professor de mímica falava o nome da atriz e se referia à sua nova versão. Uma atualização de hardware e software. Esse corpo lia outras coisas agora. A atriz escrevia num caderno que tinha impresso na capa o título: *L'Esquisse*, o esboço. Escrever novas versões de si era uma saída. Não era a liberdade, isso parecia filosófico demais. Ela precisava de uma coisa concreta, uma saída da jaula como diz o macaco Pedro Rubro<sup>4</sup> do conto de Kafka. Sua situação no Brasil era uma prisão do lado de fora. Tinha acabado de protagonizar uma novela em que fazia uma cigana. Girando saias coloridas, brincos, pulseiras e anéis em vários aparelhos de TV, essa imagem não a deixava dar um passo sem ser chamada pelo nome da personagem. Na feira uma mulher puxa seu cabelo para ver se é de verdade. No hotel a moça que arruma o quarto cata seu corpo no emaranhado de lençóis, em busca de um autógrafo de manhã cedo. Esse tipo de demanda e um aborto provocam seu exílio. Era difícil lidar com a obrigação de funcionar nesse corpo expandido em escala pública, tendo que dar conta de tantos afetos, enquanto seu corpo, em escala privada, havia sofrido a violência da interrupção de uma gravidez, a ruptura no movimento de expansão do corpo. Ao matar uma vida que a empurrava por dentro, algo nela morria também. Cortou os cabelos e passou a vestir calças compridas que variavam entre preto, cinza e branco. Precisava poder chorar no metrô sem ninguém saber seu nome; precisava

---

tenta levar às últimas consequências a razão cartesiana no corpo. Termina a vida louco. Mas seus discípulos têm realizado trabalhos muito potentes em relação à expressão.

<sup>3</sup> Guru indiana que segue a linha do Shivaísmo da Cashemira.

<sup>4</sup> Personagem do conto “*Um relatório para a academia*” de Franz Kafka, onde um chipanzé discursa sobre sua nova condição de homem. Com ironia contrapõe liberdade à saída da jaula.

andar por aí sem que vissem a cigana, propriedade de um imaginário popular tornado nacional: não havia lugar possível no Brasil. Um sonho escrito:

*sonho: eu tinha morrido assassinada por um homem mais velho, poderoso e amado, talvez um feiticeiro, e tinha morrido queimada na cama depois de transar com ele; ele me queimava com o meu consentimento. Às vezes esse homem era o L. Comentavam minha morte, diziam que ele tinha matado a mulher rebelde, a Juma Marruá(?), eu mesma comentava, subindo e descendo as ruas do Pelourinho, na Bahia, com a Paola que às vezes era o Pedro, meu irmão. Depois de novo, descobrem que eu renascera e o mesmo homem, só que agora mais jovem, mais bonito, meio dourado, e ainda o L., numa cama enorme na beira de um mar bravo tipo Maricá. Ele perguntava aonde estava o meu cavalo (dentro de mim), eu estava nua e queria que ele entrasse em mim e achasse o cavalo selvagem que me consumia (eu não quero morrer de novo). Ele procurava, havia vários livros abertos em volta de mim com pinturas meio Goya com cavalos em atitude de rebeldia, corridas, empinadas, olhos abertos, bocas abertas. Ele falava perguntava “aonde está o seu cavalo”, e eu não respondia, eu não podia responder. Alguma coisa acontece e ele não me mata, saio correndo da cama e vou correndo pelos corredores da casa e encontro a Paola, o cara então era irmão dela, ele lembra o Brad Pitt mas é o L. também. Ela consegue acalmar o irmão e fica horas conversando com ele pra tentar convencê-lo a não me matar, eu quero entender porque ele quer me matar. Entramos num acordo mas ele diz que não pode garantir que não vai me matar porque isso é maior do que ele, ele fica tomado. Ando pela casa querendo fazer minha mala, pegar minhas coisas, começo a fazer minha mala, mas não ando pela casa sem a Paola junto. Jogo rápido algumas roupas dentro da mala, algumas fotografias e quando vou botar os discos, o processo fica lento, começo a não reconhecer os discos, tem discos lacrados que a Paola comprou e deixou ali na minha cabeceira. O tempo todo o olhar do irmão. Ele me ama e me ameaça. Eu gosto dele mas tenho muito medo, sei que se não sair de novo dali serei sangrada até a morte. Acordei com a sensação de estar jogando CDs dentro da mala com pressa... Pedia a Paola que depois mandasse o resto das minhas coisas e o cara olhava como se não fosse deixar. Tem amor. Cores vermelhas, marrons. Goya.*

Tinha escritos assim no exílio:

Estar nesse corpinho com suas delícias e seus excrementos todos à mercê do acaso.

Límite é algo que garante a comunicação.

Ator é um vazio e é assim que me sinto. Um vazio com algumas opiniões.

Lenta e impulsiva.

Sobrevivência: escolher o que é mais vital, o que gera mais vida.

A primeira vez que a gente transou foi numa praia. À noite. De repente ficou deserta.

A gente tinha a sensação que depois dali só a morte.

Tinha um visco, uma coisa que nos ligava, meio sangue, meio carne, meio mel, meio resina.

O impulso proporcional à paralisia, imobilidade.

O amor proporcional ao desejo de morte.

As horas que ficávamos um para o outro. Nunca saíamos com ninguém, não visitávamos ninguém e ninguém também nos visitava. Uma auto-fagia? Não, uma retro-fagia.

Alguém iria morrer ali.

Ele é um apartamento que não está à venda.

Minta! Finja!

Liga o minta-finja que eles vem aí! ...

Pronto, minta-finja ligado, ninguém vai pedir sua carteira.

O ator é um fingidor que finge tão completamente que chega a fingir que é dor

a dor que...a dor que... a dor que... mente... demente... suspende?... essa minha obsessão pela verdade.

Minta-finja tem a ver com revelação? No sentido de que só quando nos revelamos é que não estamos mentindo em cena. No sentido de que só a revelação é uma não-mentira. Revelação tem que ser uma surpresa pra si mesmo, algo que não existia e passa a existir, uma criação.

Toda mãe mente. Por cansaço, por pressão, por não saber o que dizer, pra ganhar tempo, porque esqueceu o que disse antes.

Às vezes minto pra mim. Ligo um minta-finja quando o bicho é muito feio.

Ligo e fico ali esperando o bicho ir embora. Cada um sabe o grau de feiura que pode aguentar.

Algumas mentiras podem se tornar mais vivas do que algumas verdades.

A vida de um personagem pode ser tão forte a ponto de esmaecer as fronteiras com a pessoa que o porta. *Il faut porter la robe*<sup>5</sup>. Tradução: *é preciso segurar a pomba*.

A projeção de um personagem desses na televisão pode levar seu ator a ser tantas vezes visto como tal que então, aí, quem é de mentira? Pra quem?

Quantas horas por dia?

A morte de um personagem querido só é curada com outro.

Na memória: a lama do manguezal no corpo, os raios de sol, o som das patas dos caranguejos nas árvores. O útero do mundo, o começo. Isso aqui é o começo do mundo.

“Aquele cão está na memória

como um cão vivo dentro de uma sala

Como um cão vivo dentro de um bolso

como um cão vivo debaixo dos lençóis, debaixo da camisa, debaixo da pele.

um cão porque vive é agudo.

O que vive não entorpece

O que vive fere.

O homem porque vive, choca com o que vive

Viver é ir entre o que vive.”<sup>6</sup>

Tristeza alagada. Pântano. Diferente do manguezal.

Melancolia: impotência de ação para impedir que o planeta terra se choque com o meteoro e tudo se acabe. Assim. Mas esse Lars Von Triers é um sádico, não há dúvida. Há um gozo ali. Dele.

Melancolia é barriga vazia. Bomba de Hiroshima.

Fim, contínuo fim, contínuo fim, fim que continua.

O samba. A madrugada fria só me traz melancolia.

A música que a Mercedes Sosa faz tudo doer: *Oh! Melancolia, señora del tiempo*; o tempo é uma senhora muito gorda que vem chegando e botando as patas pesadas no peito de quem dá bobeira.

Melancolia. Domingo de tarde. Musiquinha de programa de auditório. Cuidado, perigo de suicídio.

Domingo de tarde. Senhora gorda comendo hidrogenados coloridos, deditos, linguicitos, fediditos. Ela sua, resfolega, arrota e peida. Fezes seca na garota magra de cabelo molhado. Parede do intestino criando bichos soturnos que comem cocô.

Macaquice. Aí ele não gosta mais de mim. Me trata mal.

Aí eu, macaco, imito ele e me trato mal. Comunicação básica macacal.

Visto isso, como não doer um mal trato?

... jogando cocô no maltratante.

A alma agradece tudo.

A mulher das cavernas quer partir para o escalpo.

Como fazer?

Quero o meu bebê.

- o ator deve estar quase *inexistente* para poder provar o que prova o personagem

<sup>5</sup> Tradução: É preciso vestir bem o vestido, ou seja, estar à altura do figurino, utilizá-lo bem.

<sup>6</sup> *O cão sem plumas*, João Cabral de Mello Neto.



- submeter o corpo a um treinamento para poder sustentar o *vazio*
- état de congestion intérieure<sup>7</sup>

Posso estar configurada assim agora, por dez anos, por um minuto, por seis meses e no momento seguinte, as moléculas todas se batendo formarão outra de mim. O que se mantém?

A questão levantada pela situação limite de excesso de exposição na mídia e vida pessoal em turbilhão aponta para essa sensação de um sujeito múltiplo, fragmentado, que se esfacela e se aglutina sem cessar. Vejo atores que estão sempre criando e executando muito bem um personagem para uso externo, uso público. Me lembro do alívio momentâneo do Torquato no manicômio: um interno pergunta seu nome, ele fala Torquato e o interno diz o seu. Sem referências, o alívio de ser mais um. O desejo de se misturar na multidão. O mundo-abrigo. Um desejo.

Caminha-se entre o indivíduo e a coletividade o tempo todo. Coletividade pressupõe indivíduos, mundos singulares que se comunicam. O auto-exílio pode agir como uma busca dessa singularidade que quer se comunicar com a coletividade.

A psicanalista, teórica, crítica de arte/cultura Suely Rolnik define Lygia Clark como o nome de uma *existência convulsionada* pela irrupção de uma ideia. Essa ideia está ligada ao fato de sua obra estar voltada para a incorporação do vazio-pleno na subjetividade do espectador, sem a qual fracassa o projeto de ligação arte/vida.

É preciso se morrer mesmo integralmente e deixar o novo nascer com todas as implicações terríveis do sentimento de perda, da falta de equilíbrio interior, do afastamento da realidade já adquirida; é o vazio vivido como tal, até o momento dele se transformar no vazio pleno, cheio de uma nova significação. (CLARK, Lygia. Manuscrito s/d, inédito, in Arquivo Lygia Clark do Centro de Documentação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro).

#### Trechos dos diários de *outra atriz*:

*Escrever na situação limite. Escrever em uma situação limite. É possível saber, enquanto se escreve, estamos no limite? É porque sempre achamos que vem já, o limite. Achamos que não é ainda agora, a hora limite. Um pouco mais, o corpo aguenta um pouco mais. E, assim, me arrasto ainda. Sempre encergando o limite como algo que ainda virá. Porque tenho que ficar um pouco mais, não podemos sucumbir. Mesmo quando tentam calar. Mesmo quanto golpeiam. Mesmo quando matam. Assassinar uma mulher, mais uma morta.*

*Via um documentário sobre as mulheres presas nos tempos da ditadura brasileira das décadas de 1960 e 1970, alguma delas disse: os homens que me torturaram pensavam que nosso corpo era mais frágil, mais suscetível à dor. Temos mais buracos, às vezes carregamos gente dentro. Ah, talvez, o medo aumente. Mas nossos corpos não são mais frágeis. Eles se enganam. Eles nos matam e voltamos. Eles nos pegam em uma emboscada numa rua do Estácio e, no dia seguinte, estamos nas ruas. Não sei bem dizer se ouvi ou inventei, se escutei de uma voz que não estava lá. Ou foram as duas coisas. Era uma voz do passado e outra sem corpo.*

*Escrever em uma situação de opressão e tortura. Tem vezes, que nossos dentes trincam de raiva ou tristeza, pode ser esse o limite. Teve um que dizia: me acuda, escuto vozes que não existem.*

<sup>7</sup> Estado de congestão interior, se refere à energia criativa, uma espécie de *bicho carpinteiro*.

É doido. Diziam dele. Doido. Mas acontece. Tem vozes que não existem e, no entanto, as escutamos.

*Como respirar em situação limite?*

*Como ainda levar o corpo adiante? Busco nos quartos empoeirados de meu corpo e minha memória e meu esquecimento. Busco entre as coisas que esqueci, procuro na poeira do esquecimento.*

*Um corpo, outra atriz: Um desejo adormecido de teatro, talvez a realização não tenha se dado completamente. Sinto ainda o cheiro da madeira da coxia, o ruído das cordas. A urdidura. O trabalho com o limite, a vertigem de se experimentar estar no limite por vontade própria. E a pergunta retorna: como saber estar no limite. As oficinas teatrais no Espaço III do Teatro Villa-Lobos, aulas de Leon, Moacyr e Floriano<sup>8</sup>. O jogo, ou a proposta, para ficar com o vocabulário e Lygia Clark, era chegar à exaustão. O cansaço físico extremo. O limite? Só se conhece quando se está lá.*

*Uma timidez me acomete. Uma vergonha. Esse limite voluntário do qual falo. Tão diferente do limite de um cárcere, de um corpo torturado. Seriam, assim, os atores? Buscam tramas e situações para viver. Vivem por serem por demais voluntariosos? Talvez. Não diria vontade, mas desejo. Ou os dois, pois agora, vendo escrita a palavra, vontade me pareceu agir mais. A vontade tem dentes. Qualquer dia farei o elogio da vontade. Mas não agora. Agora é o esgotamento, a exaustão.*

*Quando se esgota, há ainda alguma coisa? Pois bem, retomo, o jogo era nos exaurir fisicamente, nos levar ao limite. Eram assim que se passavam as primeiras horas das oficinas de teatro, exercícios para nos levarem ao extremo.*

*E o que, afinal, acontecia ao chegar nesse risco de linha? O limite. O corpo que já não pode mais consigo, não perde tempo. Economiza os gestos e só diz aquilo que já não teria como calar. Não, eles não nos calam. O gesto é o mínimo, o necessário, quase a escrita de um haiku. Talvez o limite tenha me levado a isso: a escrita de um haiku gestual.*

As atrizes desejam continuar *infratrizes*, conversando suas costuras em outros textos, produzindo dobradiças eficientes e aguçando um olhar de bicho.

## REFERÊNCIAS

- CHIDVILASANANDA, SWAMI. *A Yoga da Disciplina*. Nova York: Ed. Siddha Yoga Dham, 1997.
- CLARK, Lygia. “1960: Os Bichos”, In: *Catálogo da Funarte*. Rio de Janeiro. Funarte 1980
- CLARK, Lygia. “Da supressão do Objeto (Anotações)”. In: *Navilouca*. Rio de Janeiro, 1975.
- CLARK, Lygia. *Meu doce rio*. Distribuído em galeria de arte. Rio de Janeiro, 1984.
- DECROUX, Etienne. *Paroles sur Le mime*. Paris. Librairie théâtrale, 1963.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do sentido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013.
- DUARTE, Rogério. *Tropicaios*. Rio de Janeiro: Azougue, 2003.
- GUATTARI, Félix. *Caosmose*. São Paulo: Editora 34, 2006.
- LEMINSKI, Paulo. “Forma é Poder”. In: *Ensaio e Anseios Crípticos*. Campinas: Unicamp, 2011.
- NETO, Torquato. *Torquatália: do lado de dentro*. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.
- NIETZSCHE, “Prólogo” in: *Ecce Homo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- MUKTANANDA, Swami. *El juego de la conciencia*. Mexico: Ed. Siddha Yoga Dham, 1995.

<sup>8</sup> Leon Góes, Moacyr Góes e Floriano Peixoto que ministraram cursos de teatro nos anos de 1990.

ROLNIK, Suely. “Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark”. In: *The Experimental Exercise of Freedom: Lygia Clark, Gego, Mathias Goeritz, Hélio Oiticica and Mira Schendel*, The Museum of Contemporary Art, Los Angeles, 1999.

SALOMÃO, Waly. *Qual é o Parangolé?* Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

SALOMÃO, Waly. *Me segura qu’eu vou dar um troço*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002.

*Tereza Seiblitz*

Atriz, graduada em Letras - Produção Textual (formatura em 2016.2) na PUC-Rio. Atualmente cursa o Mestrado em Literatura Cultura e Contemporaneidade na PUC- Rio. Tem experiência na área de Artes Cênicas, com ênfase em Interpretação Teatral, Performance, Leitura de poesia, Dança e Coreografia. Desenvolve pesquisa de mestrado orientada por Marília Rothier Cardoso e Helena Martins. A partir de arquivos de processos criativos como atriz pretende investigar o humor como tecnologia epistemológica.

*Raissa de Góes*

Doutora em Literatura, cultura e contemporaneidade pela PUC-Rio desde 2017. Obteve o título de mestre na PUC-Rio, Literatura, Cultura e Contemporaneidade, em abril de 2012. Onde desenvolveu um trabalho interdisciplinar entre a literatura e as artes visuais. Atua ainda nas áreas de teatro e performance. Atualmente ministra cursos livres de arte e literatura no espaço de estudos Curva.