

Faculdade de Belas Artes
Universidade do Porto

inevitabilidade de um tempo operativo (e) ntr(e): uma atriz que não representa

Joana Amaral Estrela

2024

para o
Henrique

à equipa de orientação desta investigação

Orientador: Professor Doutor Bruno Pereira

Coorientador: Professor Doutor Fernando José Pereira

o meu profundo agradecimento

Índice

prólogo	4
intro()dução	9
texto	17
bibliografia	160

prólogo

A investigação que vos apresento reflete a minha voz. Falo na primeira pessoa porque não poderia falar a partir de uma atriz sem me colocar no seu lugar por forma a senti-la por dentro e criticá-la de fora.

Este movimento que fala a partir de si, sentindo-se ela, fragmenta ambas e deixa-as em **postas**.

Suspensas num **entre**.

A atriz sou eu. Falar de mim é uma inevitabilidade.

Experimentei entrar e sair de mim mesma, confrontei-me com imagens que capturaram do passado uma sequência a negativo de uma espécie de ficção da atriz.

Envolvida numa realidade letárgica que me fazia querer desistir, decidi-me pelo único movimento lúcido que subsistia: saltar para o desconhecido atirando-me às perguntas, esbracejando na direção utópica e, por isso, impossível de uma **atriz que não representa**. Mantenho o exercício e a esperança de conseguir, pelo menos, aproximar-me da utopia sabendo dessa mesma impossibilidade.

Relativamente ao título farei o que ele sugere, irei colocar-me **(e)ntr(e)**. **ntr** significa **não tem representação**, mas para isso foi preciso criar as figuras **(e)(e)** para ocuparem o lugar das polaridades.

Irei falar de uma ideia muito particular que se relaciona com a **inevitabilidade operativa** em que se tornaram alguns momentos da minha experiência como atriz-intérprete; irei falar de uma utopia que se relaciona com a vontade de liberdade e o desejo de ser uma **atriz que não representa**.

Ficar **(e)ntr(e)** significa questionar representações, o seu significado, o lugar que ocupam e o tempo que implicam. Significa questionar a polaridade **(e)** - inevitabilidade operativa, e, a polaridade **(e)** - **atriz que não representa**. Significa criar um movimento de tensão e suspensão no interior de uma atriz que se coloca no meio da ponte que traça o caminho que une e afasta uma polaridade da outra.

No título a palavra **(e)ntr(e)** suspende a inevitabilidade operativa da atriz do passado e engloba como possibilidade a corporização utópica de uma **atriz que não representa**.

Faço uma partilha antecipada dos conceitos que irei abordar ao longo de um texto que vos fará companhia, conceitos experimentais que fundamentam a prática e a reflexão.

Por tornarem possível a criação de uma estrutura teórico-prática num tempo alternativo organizado acabaram, também, por fazer cortes na minha narrativa linear suspendendo-me entre:(possibilidade de somente interpretar) e (possibilidade de me imaginar como **atriz que não representa**).

Com algumas noções experimentais pretendo fazer uma breve captura introdutória que vos descomplique à partida a leitura. Não falo das personagens que sucessivamente sou. Não têm interesse, ou devo silenciá-las¹, com respeito, fui-lhes cortando os fios da representação e com eles tecendo um tempo utópico.

De acordo com o que foi dito, deixo-vos uma espécie de pequeno glossário para que as noções e conceitos singulares abram caminho e não gerem qualquer tipo de equívoco.

entre

É entendido como um corte no contínuo da representação, uma interrupção reveladora que ocorre na camada linear de determinada narrativa. Composto pelo movimento de corte como pelo interstício daí originado, apresentará algumas significações: o elemento diferenciador de uma repetição, um espaço que insere no tempo da narrativa um outro de qualidade sensível, uma suspensão...

entre tem uma importância absolutamente decisiva na transformação do que é a atriz, o por ser um corte na linearidade da narrativa introduz uma suspensão na representação do seu contínuo e corporiza numa mesma zona desconhecida uma figura do passado e uma outra que no presente deseja utopia.

espaço preto

Uma morada sem endereço onde o Ser, substância sensível e abstrata, habita o tempo entre representação e o inexplicável. É um espaço onde neutralizo as luzes provenientes da atualidade até perderem a representação no contacto com o desconhecido. Significa um espaço-tempo expandido onde espero ser tocada pelo sensível.

¹ George Bataille – A Experiência interior, p.84

Entendo como uma morada do silêncio só aperceptível no recolhimento e interioridade, um espaço sem personagem onde contemplo as camadas inacessíveis do Ser até este ser envolvido pela ausência num completo esquecimento de si.

atriz que não representa

Ligada ao desejo de utopia esta figura comporta intenção disruptiva e emancipatória de ação *inoperativa*.

A sua inutilidade inviabiliza a representação e abre a atriz para a criação autoral.

Apresenta-se de forma *desinteressada*, livre, procura nos enigmas do desconhecido uma sensibilidade capaz de mudar substancialmente os seus limites, a qualidade do tempo e o sentido da atriz no presente.

dentre

O movimento de *entre*.

Quando o tempo linear é cortado por um elemento ou acontecimento significativo, a intensidade que advém desse impacto abre um interstício. Nesse ponto o desconhecido, em movimento centrípeto puxa as polaridades que compunham determinada camada exterior fragmentando-as.

Este movimento em permanente expansão atira para a aleatoriedade do **espaço preto** essas polaridades fragmentares. **dentre**, contrariamente à palavra dentro que determina, enquadra, fecha, revela-se como movimento aberto que fragmenta as representações vindas da exterioridade libertando essas partículas para surgirem possibilidades outras.

atriz que representa

Enuncia o percurso dentro de uma lógica de submissão interpretativa. Inserida numa sociedade em processo vertiginoso de dessensibilização e exposta à ininterrupção de estímulos monótonos, esta figura é privada de silêncio, de escuridão e temporalidades alternativas. Percebeu que neutralizadas ficavam as suas próprias capacidades de sentir. Representa, simultaneamente, um estado de privação experimental prático, reflexivo e intuitivo. Submetida a uma lógica de interpretação baseada em personagens e guiões prefixados representa falta homeostática devido ao lugar que ocupa numa sociedade de tempo acelerado, comprimido e maioritariamente operativo.

temporalidade autoral

Remete para o tempo singular e contemplativo de criação.

Proveniente do interior sensível do **espaço preto** insurge-se como autoridade que muda a representação, o sentido e a realidade da atriz.

Tendo a plasticidade e a impossibilidade como qualidades esta temporalidade aberta e expandida é continuamente experiência e criação de si mesma.

É a autoridade do sem sentido, daquilo que permanece desconhecido até de si mesmo, que não tenho entendimento, só nesta falta é que o poderei contemplar. Não é o que conheço, mas o que sei que é porque o desconheço.

repetição sobrevivente

Define-se por um estado incessante de alerta e uma componente forte de automatismo operativo dentro do tempo de aceleração até à dessensibilização do Ser. A alienação de temporalidades alternativas transforma em reprodução a repetição necessária para se alcançar duração.

A falta de contacto com o sensível retira ao tempo a sua significação e qualquer hipótese de contemplação deixando a narrativa vazia de sentido. O tempo operativo não acolhe uma existência significativa, antes, impõe uma vivência intensa e quantitativa.

Na **repetição sobrevivente** torna-se impraticável qualquer movimento criativo, a atriz fica condicionada a uma lógica de submissão interpretativa, condicionada a uma formatação que incapacita, não, a personagem, mas a pessoa de sentir.

posta

Surge quando o contínuo de uma narrativa ou acontecimento é cortado por **entre**, esses fragmentos de narrativa linear têm a designação de **postas**. Estas unidades em constante fragmentação vão ser puxadas pela força centrípeta de **dentre**, o movimento de **entre**, até ao **espaço preto** acabando por perder a representação.

Na aleatoriedade do desconhecido passam a deambular como possibilidades outras.

tempo de representação alternativo

Compreende dois tempos: representação e **temporalidade autoral**.

A colaboração entre dois movimentos aparentemente antagônicos faz com que nenhum deles assuma em exclusividade o lugar de autoridade, não há imposição nem submissão, alternam-se criando um tempo comum singular.

Esta dialética constitui uma relação colaborativa, a atriz exclui-se da lógica de submissão interpretativa que a incita a reconduzir e reproduzir no presente determinada imagem do passado. Ao contemplar o seu próprio poder não, vai abrindo entres na representação ocupando-os com o seu tempo sensível de criação, a **temporalidade autoral**.

tempo de representação alternativo refere-se ao movimento dialético e colaborativo entre representação e **temporalidade autoral**.

fórmula invertida

(e) e (e) a fórmula de entre.

Contrariamente à noção de fórmula no sentido comum que pretende fechar excluindo possibilidades, que procura a obtenção de um resultado que possa vir a ser determinado como replicável e, desta forma, vir a fixar um lugar representativo no exterior, a **fórmula invertida** é uma composição de signos referentes a entre que abre a possibilidades. Tem a significação de fórmula sensível, precisamente, porque subverte o sentido comum de fórmula resistindo a um qualquer tipo de sistema fechado que à partida a circunscreva a um enquadramento segundo a sua aparência excluindo tudo aquilo que desconhece e que também é, uma parte de si oculta. Possibilidades, impossibilidade, desconhecido, utopia, enigma da sua existência.

A fórmula abre-se, fragmenta polaridades, fragmenta-se a ela mesma num movimento (e)nterior(e) aberto e expandido pelo desconhecido.

Intro()dução

Esta investigação não pretende provar uma teoria, método, inevitavelmente, recorre a ensaios, exercício e prática de si, expressa a contradição e a dúvida que me acompanhou durante a sua escrita. A opção de deixar visível todo um pensamento oculto num gesto que o abre ao exterior em movimento de transformação, apresenta a fragilidade de uma atriz a pisar territórios desconhecidos e uma certa lucidez que a levou a recolher-se num espaço de ninguém até conseguir silenciar personagens e as suas representações.

Um espaço por onde avança para a criação utópica de Ser uma **atriz que não representa**. Este texto parte da ideia de repetição quer no seu conteúdo como na sua forma, recorre diversas vezes aos mesmos conceitos, é mesmo isso o que uma atriz faz, repete aquilo que lhe é estranho até o corporizar e se naturalizar como parte de si.

A compilação de argumentos para a elaboração deste contínuo de pensamento começa com uma ideia própria de imaginar que a repetição, concretamente ligada à reprodução, leva a estados alienados de sentir e estar profundamente *nas coisas*, traz a evidência da atriz e de uma operária que de tanto repetirem guiões em regime de alta intensidade dentro de um enredo em que não acreditavam, acabaram por consentir fazer parte de lógicas de submissão interpretativa dentro de hábitos de dessensibilização absorvidas por um tempo que produz estados de Ser como produz matéria inanimada.

Por submissão entendo uma obediência de pura coerção (...) Submisso, encontro-me inteiramente na dependência do outro, o outro que comanda, decide, berra as suas ordens, destróis rins e vontades. Então, o que faço é somente a execução passiva do que me é exigido *por esse outro*, exterior, dominador. Não podem intervir nas premissas das minhas acções, nas origens dos meus gestos, nem uma vontade própria, nem uma pulsão interior, nem uma espontaneidade viva, nem um movimento pessoal. (...) Porque obedece o submisso? Não consegue proceder de outro modo: é menos forte, menos poderoso. Porque obedeces tu? *Porque não consigo desobedecer*. A razão da obediência do submisso reside na insanidade da violência cega e das relações de força.²

² Frédéric Gros – *Desobedecer*, p.33 e 34

Desenho palavras que sentem a compressão do tempo através de processos operativos de aceleração que transformam estados de Ser em reproduções de hábitos maquínicos de viver.

Desenho possibilidades de resistir ao tempo operativo descomprimindo no presente a memória deste através de cortes que fazem suspender modos enraizados de fazer que, sub-repticiamente, se infiltram como parasitas nos meus experimentos neutralizando o desejo de tocar o sensível.

Desenho na prática possibilidades de sentir temporalidades alternativas que permitem criar, não, sobre a interpretação da personagem, mas a partir do estado homeostático e poético de Ser.

Recorrendo à conversação, reflexão, experimentação, textos, objetos artísticos procuro identificar e desativar mecanismos operativos que, outrora, fizeram do meu tempo de atriz um tempo operativo. Baseando-me nos ensaios como nas tentativas que fiz, muitas das vezes dolorosas e frustradas, posso dizer de forma ilusória que me sinto mais perto de uma utopia também ela em constante afastamento, transformação; que sinto a atriz longe do tempo do funcionalismo que a demarcava por um vazio ensurdecador. Uma sociedade que na minha perspetiva impele à replicação de ecos dentro de territórios polares cercados por *vedações elétricas* que recarregam de informação e hiperatividade operativa personagens que tentam desistir ou resistir ao seu enredo; aquela que tenta sair tocando nos limites que a circunscreve é paralisada pelo choque que a vai enquadrar novamente dentro da lógica de submissão interpretativa privada de imaginar para lá das representações.

Integrada num tempo onde criar possibilidades outras de si não é uma opção, é ocupada a produzir o seu mais profundo desconhecimento de que há um interior desconhecido. Masteriza a *performance* operativa para um perfeito domínio da representação de uma personagem que é produzida e que se autoproduz. Numa correria desenfreada percorre polaridades sobre o solo árido da camada que a aprisiona na exterioridade.

A partir desta atriz e tendo bem presente na minha memória a realidade de uma jovem operária sobre a qual falarei em breve, apresentarei alguns argumentos que durante períodos operativos impediram que sentissem um enigmático **espaço preto** capaz de as transformar.

Vou saltar no tempo, umas vezes irei localizar-me no passado outras no presente, umas falarei na primeira pessoa, outras da atriz e da sua representação vendo-a de fora como um elemento exterior.

A opção pela palavra prólogo e, não, pela expressão nota prévia ou introdutória, liga-se a um filme do cineasta Béla Tarr com o título *PROLÓGUS* a partir do qual irei refletir.

Porque as citações e o nome das obras artísticas neste texto ocupam um lugar essencial, aparecem livres da vedação das aspas sendo destacadas num tipo de letra diferenciado. Os conceitos de que me aproprio são articulados várias vezes em distintas alturas, assim, a sua fonte bibliográfica só vai ser enunciada uma e primeira vez.

Numa cor preta condensada aparecem os conceitos singulares da atriz que apoiam todo um desenvolvimento que é de natureza experimental reflexiva, esta opção significa que se movimentam na direção do desconhecido até perderem as luzes provenientes da sua época, até apagarem num escuro especial a sua representação. Conceitos que estão em transformação, que se fazem a eles mesmos no desenvolver da própria escrita; repetem-se como um atrator estranho, cruzam-se, mas não se fixando nos mesmos lugares vão capturando o essencial, a diferença. A tarefa é retrocederem para a frente, não, para se estabilizarem num percurso linear, mas para romperem em profundidade. As alterações por eles criadas permitem que este corpo se vá constituindo sem se fossilizar.

O texto é apresentado sob a forma de um contínuo, a sua natureza composta por ~~postas~~ permite, não, uma divisão do todo em partes, mas uma união das diferentes ideias numa construção de pensamento. O facto de estarem unidas por citações para se articularem de maneira improvável deixa o corpo poroso e em constante mudança, por esse motivo, no índice, remeto diretamente para o corpo do texto. Sendo ele um *entre*, as polaridades início e fim dissipam-se, ficam obscurecidas pelo desconhecido, também não existe uma conclusão, pretendo deixar a ideia de introdução como: contextualização e antecipação para algo que se segue não tendo definidamente uma representação de início.

Como este texto é um *entre* não terá uma conclusão, suspende-se, só, será uma ~~posta~~ de tempo que se irá juntar a outras para poder e não poder fazer mais perguntas.

Uma não utilização de formatos académicos prende-se com o carácter experimental da prática da atriz, inclusive, do próprio texto; não ser determinada por esta representação é uma opção que atende às especificidades deste contexto. Suspendo o formalismo

académico torna-se um ato experimental, é um **entre** que aqui me parece fazer todo o sentido de existir.

O facto de o referencial retornar em diferentes alturas permite a condensação de ideias importantes; não alargar o território para lá do que está especificamente referenciado liga-se diretamente com o sentido desta prática: voltar ao mesmo para ver a diferença, o que de oculto está por desvelar. Num futuro breve pegarei nos mesmos textos certa de que novas pequenas coisas vão aparecer. Repetir até que chegue ao coração.

Atendendo às especificidades da atriz foi fundamental criar uma série de movimentos particulares que **dentre** do seu contexto íntimo fossem desativando representações que, outrora, se afirmaram como determinantes. Estes movimentos passam pela apropriação de conceitos, não para formular uma imagem e, assim, reconduzi-la a um qualquer tipo de método ou teoria, mas para poder localizar-me num ponto específico por onde saltar para um espaço alargado e expandido.

Por toda a experimentação partir do singular irá focar-se e remeter-se a si própria apesar de, nalgum momento, parecer de forma ambígua e, daí, a inerente contradição típica de quem experimenta, que o texto sugere uma qualquer fórmula ou método suscetíveis de generalização.

Dou conta, porém, que todo o Ser é único, irrepetível, a linguagem sensível permite criar territórios comuns de partilha sendo que, questões ligadas ao tempo pela sua marcada importância e urgência, tecem igualmente o seu lugar na academia. Lugar que, mediante uma perspetiva muito própria, nunca poderá ter como *objetivo* alcançar um *resultado representativo*, antes, conseguir ocupar um espaço sensível e significativo. Como lugar de partilha é elementar que fique livre do gradeamento de uma avaliação quantitativa que automaticamente cria relações de poder. A fluidez do tempo sensível não poderá *resultar* num desnivelamento quantificável e percentual, mas a este assunto lá irei mais à frente.

Torna-se difícil encontrar uma metodologia que se aplique à utopia de uma **atriz que não representa**. É sabido que as coisas e as pessoas, quando começam, são sempre forçadas a esconder-se, determinadas a esconder-se. Acaso poderia ser de outro modo? Elas surgem num conjunto que ainda não as incluía e têm de salientar, para não serem rejeitadas, as características comuns que conservam com o conjunto. A essência de

uma coisa nunca aparece no início, mas no meio, no decurso do seu desenvolvimento, quando as forças se consolidaram.³

Sendo o carácter da atriz experimental, implementar uma metodologia que cristalize um resultado ou que seja suscetível de ser generalizada iria definir modos de fazer que não partiriam das suas necessidades específicas.

Ao desenhar contornos levantam-se obstáculos que confinam toda a essência dentro de uma representação e, não, **dentre** de um **espaço preto** aberto a possibilidades.

Certas práticas de experimentação resistem à ideia de enquadramento, aliás, como vos irei apresentar, a **fórmula invertida (e) e (e)** é prática de corte **entre**, retira contornos que definem determinada representação no pensamento desfocando-a até que se veja nas sombras o desconhecido que a habita.

A atriz não pode ser objeto de estudo porque quando começo a ter a ilusão de a estar a compreender ponho tudo em causa, fragmento-a e deixo assim, um tipo de caos poético que me agrada. Um objeto de estudo está sempre presente, neste caso específico uma das tarefas mais importantes é a de criar um estado onde aquilo que se contempla é a ausência, quanto menos entendimento maior o alargamento em possibilidades.

Optar por um tipo de referencial em torno da abstração filosófica permitiu alcançar uma falta de concretização que se revelou enigmática, nada se agarra, tudo foge.

A impossibilidade e capacidade de abstração tornam a atriz inoperativa, não, a alienação e o excesso de possibilidades.

Cada artista tem os seus materiais, objetos de trabalho, neste contexto específico o foco recai diretamente nestes pontos sendo os mesmos a própria atriz, por isso se torna tão importante sair dela para vê-la de fora abarcando outras perspetivas de si.

A utopia pela sua falta de carácter narrativo permite fazer esse distanciamento, permite sair do território das representações, da exterioridade, da utilidade e operatividade, da literalidade e da linearidade, dá a sensação de viver um tempo diferente, estranho, livre capaz de trazer o desejo que procura num **espaço preto** uma **atriz que não representa**.

No seguimento do trabalho abrangente em torno da realidade da operária, optei por focar-me apenas numa conversa que tivemos, realizei aproximadamente trinta vídeos, avancei para a análise crítica do material refletindo, escrevendo, imaginando como seria

³ Deleuze - A IMAGEM-MOVIMENTO *CINEMA I*, p.15

o lugar desta jovem. Concentrei-me no conceito de repetição, na ideia de que esta é um movimento da minha percepção no sentido em que não há duas vezes nem duas coisas absolutamente iguais.

O discurso desta mulher foi transcrito, vivido como monólogo, cortei-o em ~~postas~~, nos ensaios ia repetindo literalmente e incessantemente as suas palavras até lhes gastar a representação, até retirar o sentido operativo ficando a sensibilidade.

Na maioria das vezes o que restava delas era o seu silêncio.

Ao visionar essas ~~postas~~ de experimentação de forma crítica e reflexiva podia sentir a presença da operária através da minha sensibilidade observando com distanciamento o corpo da atriz, foi fraturante perceber que continuava a interpretar quando aquilo que procurava era não representar. Esse período de prática repetitiva e saturante foi cortado por um *entre*:

Então se até a experimentar sozinha estou a representar, onde fica a criação?

Resta-me apenas ser intérprete, seguir um guião?

Ao repetir as suas palavras tinha determinado um guião para mim própria.

O que poderá existir para lá dos limites?

Saber quando parar é decisivo e, por vezes, muda completamente o rumo de um plano inicial, foi exatamente o que fiz quando aceitei o convite do artista Fernando José Pereira para colaborar no filme *o aterro*. Parei e comecei a agir diferente.

Para investigar o que existe para lá das representações, na ausência do conceito, sem a forma atriz, espectador, espetáculo, criei figuras polares para me poder posicionar entre as duas. Na polaridade referente ao passado está a atriz que representa a inevitabilidade de um tempo operativo.

Absorvida por uma sociedade em processo vertiginoso de dessensibilização esta figura está privada de refletir, de criar, de sentir o ainda não sentido.

Como uma forma de resistência a esta, imaginei para o futuro a atriz que não representa ligada ao desejo de utopia. Esta figura abre-me no presente à criação autoral. Procuro um estado poético de Ser.

Este texto que poderia ter sido algo mais amplo foca-se num só projeto artístico, o filme, o que me permitiu maior amplitude no sentido do micro e da interioridade. Deu-se nessa altura um *entre* que suspendeu o trabalho sobre a operária, subtilmente, este uniu-se ao

filme através da memória guardada num corpo de atriz. Toda aquela repetição gasta de sentido, libertou-a para a sensação de experiência em o aterro.

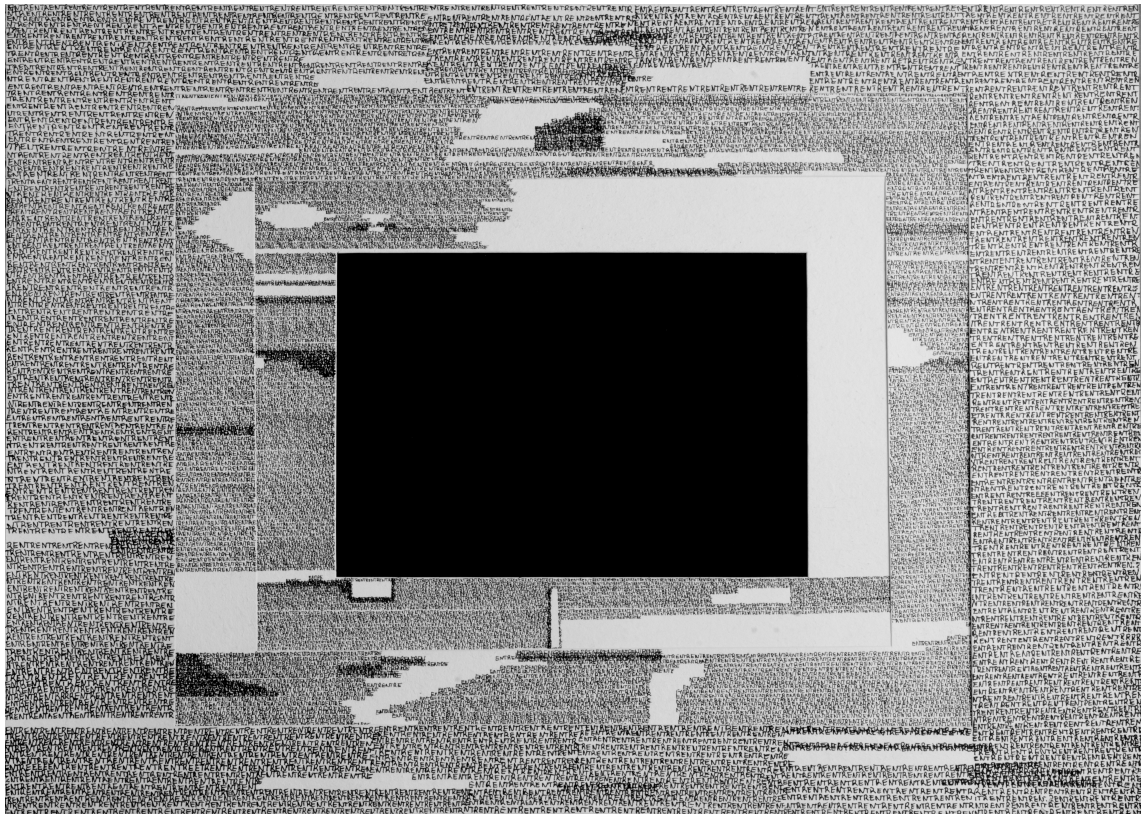
Suspender a investigação em curso a partir da operária para criar um projeto de sentido colaborativo era uma improbabilidade e, nestas, há sempre enigmas ocultos.

Quando se deixa ir há um entre que no seu silêncio traz uma exalação mais livre do que todas aquelas já cansadas de tanto tentarem agarrar.

Há muito para falar sobre o tempo de sensibilidade que partilhei com o artista e sem o qual estas páginas não existiriam, partilharei apenas alguns momentos, os outros guardo comigo numa caixa sem fundo que costumo abrir quando procuro saltar para um mesmo **espaço preto**.

Vou deixar-vos um desenho em específico que fiz durante este tempo comum e sensível, gosto de pensar que é um desenho, pois nas horas que passei a repetir a mesma palavra no papel consegui desenhar e representar muitas imagens na minha imaginação.

Também elas cansadas, foram neutralizando a sua representação no silêncio e escuro da noite.



espaço()branco

2023 Joana Amaral Estrela – tinta sobre papel 42x59,4cm

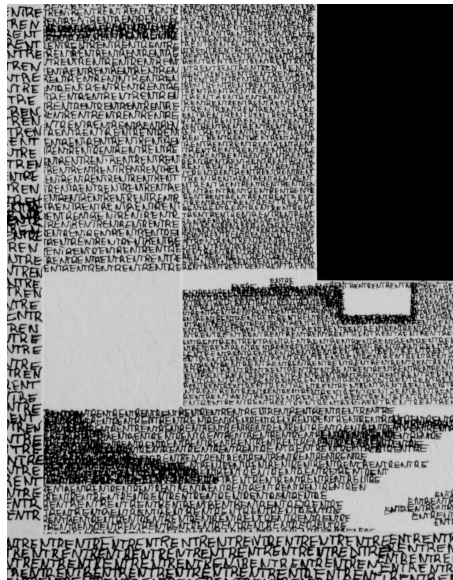


Imagem de pormenor de espaço()branco

repetir para que chegue ao coração, tal como num poema

o aterro

Quando o artista me convidou para dar voz ao *aterro das suas memórias* num filme que tem como elemento central o atelier que ocupou durante onze anos, a ser desmontado depois das filmagens para ter uma outra utilidade, fiquei intrigada com a eventualidade de criarmos numa espécie de penumbra. Esta situação potenciou uma reflexão sobre as imagens na contemporaneidade e a sua relação com a memória e com a História.⁴

Por desvelar estava quase tudo, lentamente conseguia chegar às suas memórias através do contacto com o texto. Em longas conversas, aliás, prática que se tem vindo a perder em determinados contextos devido à falta de tempo para diálogo e reflexão, o artista deixava transparecer nas suas palavras, expressões, silêncios e episódios de uma história singular imagens e sentimentos que não estavam presentes no texto. Habitavam apenas o aterro da sua memória e agora, também, o meu arquivo.

Mais episódios ficaram por desvelar, a impossibilidade de aceder a tais recordações fez com que o seu passado edificasse um mistério na minha imaginação de atriz.

Durante as filmagens o ambiente era enigmático: um texto nada óbvio, uma luz noturna a sombrear o atelier, o meu vulto espelhado no vidro da janela, sons que ao romperem do exterior corporizavam o espaço, imagens do passado histórico agarradas nas paredes a olharem-me fixamente puxando-me para o seu interior... A tranquilidade confiante do artista em colaboração com a minha foi crucial, sem esta característica não seria possível contemplar o desenrolar das filmagens e todo um tempo alternativo próprio do projeto. Neste ambiente estabeleci um diálogo silencioso comigo mesma entre factos, palavra e imaginação. Assumi as memórias de um corpo masculino num corpo feminino.

A turbulência que rondava os acontecimentos históricos em dissonância com a quietude instalada no escuro da noite colocou-me num lugar enigma e fronteira entre: (agitação provocada pelas imagens que surgiam do texto) e (presença de uma energia que planava a contratempo sugerida pela forma lenta como o artista gostaria que as palavras fossem ditas) entendo que fosse algo como. dizer o tempo fora do tempo. A luz vinha da noite, do candeeiro de estirador, a tranquilidade vinha da nossa sensibilidade e do silêncio que se instalava como um segredo... agradava-me.

⁴ Fernando José Pereira - o aterro, Family Film Project 2023.

O movimento fluído das filmagens trazia-me a sensação de um contínuo que não existiu nos períodos de memorização do texto, esta tinha sido uma prática repetitiva similar a um *loop*, uma espécie de retorno do mesmo só que acrescido de uma subtil alteração.

A repetição material e nua, a repetição dita do mesmo, é o invólucro exterior⁵, porém, a repetição técnica tão presente no trabalho da atriz torna-se fundamental para tocar o substancial. Saber o texto de cor para que chegue ao coração, tal como um poema.

O artista Daniel Buren nas últimas décadas tem criado a partir do conceito de repetição e de linhas simétricas o que não limita nem a sua imaginação, nem a sua ação, bem pelo contrário, a diversidade do seu trabalho enuncia a conceptualização singular em torno da semelhança como algo diferenciador. Não há duas linhas absolutamente iguais nas obras do artista apesar de, assim, parecer.

Não há duas vezes iguais no dizer e no sentir o texto.

Se a atriz se abstrair da ideia superficial que a faz sentir que na repetição a vez anterior *transvasa* na seguinte o retorno do mesmo no que respeita à forma e conteúdo, percebe que para encontrar algo significativo terá de procurar no intervalo que transita aquilo que será sempre uma primeira vez para a vez seguinte.

Algo se apresenta nesse interstício, muitas vezes é algo extremamente subtil no exterior, inexprimível até, apercetível no interior da atriz. A falta de entendimento e consequente incapacidade de representação cria uma suspensão na repetição mudando a percepção e a trajetória do tempo da atriz. Os elementos inexprimíveis, inefáveis, irrepresentáveis, incompreensíveis que aparecem entre repetições comportam uma qualidade misteriosa que faz distinguir uma vez da outra. Quando dota ambas de singularidade dá significação ao intervalo de onde brota a qualidade abstrata que tudo muda. O que me leva a deduzir o seguinte: se há um corte que provoca uma mudança no tempo linear terá de haver, inevitavelmente, um corte e mudança no tempo da representação. Tenho muitas vezes a sensação de que há uma vez significativamente melhor ou inteiramente diferente da anterior, que no intervalo que entre ambas surge uma presença que ocupa um espaço aparentemente inócuo.

Por me ter sentido tocada por algo sensível procurei abrir a repetição e a atriz para lhes ver o interior.

⁵ Gilles Deleuze - *Diferença e Repetição*, p.150

A repetição desenha uma espécie de invólucro quanto à forma e conteúdo encobrindo todo um sensível que só é apercetível nos instantes em que esse invólucro perde a força da sua representação para se manifestar um interior desconhecido.

É bem melhor trazer o fundo à superfície e dissolver a forma.⁶

A Underwood, máquina de escrever do início do séc. XX tornada famosa⁷ como obra de arte pelo artista Marcel Duchamp é puxada para o *aterro*. Não sei o que encobre a capa nem o que encobre o texto do monólogo do filme, sei que algo me fez ficar entre (invólucro) e (mistério). Este im()passe, o *entre* onde o passo nem se deu nem se dará, remete-me para um tempo de suspensão que é o bastante para alterar o desenrolar dos acontecimentos.

Numa relação dialética *entre* palavra e silêncio contemplei possibilidades para ocupar o interior das referências que o artista sugeria através do seu texto; ao serem introduzidas *entre* (realidade da atriz) e (fundo de memórias do artista) estas possibilidades acabaram por dissolver a linearidade do presente num tempo alternativo que se foi distendendo. O filme na sua singularidade e profundidade guarda uma temporalidade lenta que *lhe* é, que nos é muito própria.

As imagens, os objetos que estavam espalhados pelo atelier numa composição singular, trespassavam-me com referências da vida do artista, tal como, as sonoridades vindas do exterior trespassavam a portada de vidro marcando um *entre* (interior seguro) e (exterior noturno misterioso). Os sons apropriavam-se do ambiente no interior do atelier como eu me apropriava do ambiente interior do texto. Diz o artista que as artes em geral necessitam de um elemento mediador para poderem corporizar-se e materializar a sua existência, tanto física como significacional. É, exactamente, esse elemento que determina o instante em que o espectador é confrontado com a obra e em que esta *lhe* revela todo um outro tempo, que vem de trás, e que configura as possibilidades de se afirmar enquanto tal.⁸ O texto e os elementos do atelier foram mediadores de uma experiência única, mas o (e)lem(e)nto mais significativo foi, sem dúvida alguma, o artista. A sua unicidade fez a repetição retirar do seu próprio *aterro* a diferença.

⁶ Idem p.82

⁷ Palavras do monólogo - o *aterro*. 2022

⁸ Fernando José Pereira - A CONTEMPLAR O *SLOW CINEMA* PÓS-1989. Lado B#4, p. 5

A vida na sua totalidade ergue-se como um edifício novo sobre as fundações da boa repetição.⁹ Foi para mim evidente que ter de repetir o texto nos ensaios até o memorizar

e o voltar a repetir na altura das filmagens foi, significativamente, distinto.

Refletir a partir daquilo que é uma evidência e refletir sobre aquilo que se impõem como uma verdade é bem diferente. Dei-me ao tempo até o tempo me permitir pensar sobre a evidência das coisas e na forma ardilosa como elas se fazem representar por verdades. O que mudou entre (repetição técnica) e (repetição nas filmagens), uma para fixar o texto durante os ensaios, outra já no atelier com objetos, a presença do artista e uma lente a capturar a representação?

Ou será que a atriz não estava a representar?

As questões mostraram de forma evidente a resposta, parece-me que as evidências por se remeterem à exterioridade fixam-se muitas vezes como verdades. A maior evidência na pergunta é a de que nunca terei a resposta que procuro, mas como me disse uma vez o artista. Não desistas já.

A resposta pertence ao desconhecido, tentarei reduzir os estímulos das evidências e das verdades como experimento, pode ser que me leve a um **espaço preto**, talvez lá consiga perceber a sensibilidade da questão.

A atriz estava ou não a representar?

O que mudou de uma repetição para a outra?

Tudo menos o texto que permaneceu igual.

Então, o que terá mudado realmente para além dos elementos espaço temporais?

Digo que a sensação de ter entrado no interior, no fundo de algo novo onde o sensível se manifesta e parece que se dá um tipo de experiência.

Só posso, suponho eu, tocar o extremo na repetição, na medida em que nunca tenho a certeza de tê-lo atingido nem nunca terei a certeza. E mesmo supondo o extremo já atingido, ainda assim não seria esse o extremo, se eu adormecesse.¹⁰

⁹ Peter Sloterdijk - Tens de Mudar de Vida, p.498

¹⁰ Georges Bataille - A Experiência Interior, p.65

escapar ao tempo

para já só conhecer das coisas o desconhecido que se oculta delas¹¹

Um solavanco fez-me entrar a tempo fora de tempo, levou-me a refletir profundamente na atriz que representava uma narrativa dentro da lógica da aceleração e de submissão interpretativa.

Quando comecei a sentir as temporalidades alternativas como a lentidão sugeridas pelo artista, fiquei suspensa *entre* ser uma atriz que representa dentro da lógica de submissão interpretativa e a possibilidade de emancipação.

Fez-me todo o sentido avançar para a experimentação e conceptualização de uma atriz fora de lugar que fica *entre* uma atriz exclusivamente intérprete e outra utópica.

O solavanco deu expressão ao que há muito tempo vinha a intuir como uma necessidade muito própria de fazer cortes no tempo. Contagiada pela experiência do artista em torno de questões ligadas à prática e experimentação de temporalidades alternativas em arte, como a questões ligadas à aceleração e compressão do tempo deixei-me absorver pelas suas referências e principalmente pela sua profundidade, pelo seu estado de Ser.

Durante as conversas ia sendo apanhada por um tempo turvo, obscurecido, desfocado, lícido. Guardava bem no meu interior a nítida sensação de que durante todo o projeto fui acompanhada por algo extremamente sensível.

Arrebatava-me a ideia de que poderia ser possível *transvasar* a repetição interpretativa e operativa que me alienava, para uma repetição capaz de cortar o tempo de aceleração e que estivesse mais perto da duração. Uma que me fizesse planar.

A revolta tem muitas vezes inícios humildes, mas, depois de iniciada, não se detém: quis em primeiro lugar regressar de uma contemplação que reconduzia o objecto a mim mesmo (como acontece habitualmente quando fruímos de uma paisagem), à visão desse objecto no qual me perco outras vezes, a que chamo o desconhecido¹².

Queria esbracejar ao contrário voltando às temporalidades alternativas que surgiram durante o *aterro* e, uma vez instalada nalguma delas, ter confiança e coragem de ir para o desconhecido numa prática que fosse consistente com a minha forma estar. Um jeito *tosco* e intenso de procurar no tempo o sensível que se esconde nas pequenas coisas. O

¹¹ Georges Bataille - A Experiência Interior, p.201

¹² Idem p.164

de viver com a sensação de que o mundo está todo condensado no detalhe, escondido nos *entres* das evidências, das verdades e não-verdades.

Tinha a imensa vontade de extrair de um fundo silencioso elementos alternativos para elaborar experimentos conceptualizando uma atriz insubmissa à aceleração, à dispersão do tempo, fora de agendas que apresentam guiões fechados.

O meu desejo era o de uma utopia.

Viver como uma **atriz que não representa**.

Contemplar é *transvasar*¹³, ir mudando a repetição de um *vaso* para outro enquanto só o presente existe, procurar no interstício dos dois objectos que dão corpo à repetição algo que emerge do interior distinguindo o *vaso* anterior do seguinte.

Contempla-se o movimento que confere às partes singularidade e algo mais, a qualidade que procura mudança.

Trata-se, pois, de um movimento provocado pela imaginação a ideia de que a repetição precedente desfaz a anterior tomando-lhe lugar. O que acontece é que se imprime no tempo algo semelhante, variante, próximo, mas nunca o mesmo, por isso a ideia de igual não existe. Tudo o que existe é presente, mesmo a memória daquele fugaz presente é apenas outro único e irrepetível presente, portanto, nunca recordo de forma igual.

O contínuo de movimento no qual imagino que a repetição se desfaz e se dobra contém no seu interior um elemento diferenciador e temporal que designo como *entre*.

Que lugar é este *entre* uma repetição e outra que senti ter habitado?

transvasar uma repetição operativa inerente à prática de memorização do texto para um dizer no atelier proporcionou uma mudança substancial; algo sensível se destacou *entre* palavra, memória, sensação, silêncio intensificando o enigma que havia nas sombras, na quietude das imagens tal como dos materiais dispostos no espaço, no som monocórdico da câmara de filmar a capturar o tempo através do olhar da sua lente. Também o olhar do artista me tomava como parte e não como corpo exterior àquela envolvimento.

Os interstícios, esses intervalos de tempo sensível que designo como *entre* alteraram a linearidade imposta pelo tempo cronológico, trouxeram uma profundidade indecifrável para a qual só tenho perguntas num movimento de imaginar respostas só para depois poder fazer mais perguntas.

¹³ Gilles Deleuze - *Diferença e repetição*, p. 148

Deixar-me ir **entre** repetições reconduzindo esse tempo para a reflexão faz com que me perca na intensa vontade de continuar a procurar.

Há uma certa responsabilidade no facto de a atriz se apropriar das memórias do artista, não com a intenção de as **r(e)**apresentar mas porque irá apresentar vislumbres da sua imaginação tendo como catapulta aquilo que escutou, leu, observou, desenhando nas filmagens um ato criativo e singular. A ideia nunca foi reagir ao referencial e às memórias fazendo uma interpretação fechada, sim, ter a habilidade de não dar respostas, de não resistir ausentando o ego e admirando a simplicidade que transparecia nas pequenas coisas. A ausência de si própria envolveu-a num estado de abertura, sendo ela mesma o instante presente acabou por inoperacionalizar a ansiedade que vinha do ego que lhe dizia para antecipar determinando o que viria a seguir.

O sujeito poético é não o indivíduo que escreveu os poemas, mas o sujeito que se produz na altura em que a língua foi tornada inoperativa, e passou a ser, nele e para ele, puramente dizível.¹⁴

Não sou uma atriz **inoperativa** se me agarro à intenção de dar respostas determinando numa interpretação fechada ideias sobre o que penso terem sido os acontecimentos do artista, mas quando abro mão das representações e me deixo confiar na minha própria memória planando no mistério dos **entres**.

Apresentar-me com simplicidade é começar a descomprimir, dar espaço, deixar respirar o tempo.

Os **entres** que descomprimem e deslaçam o tempo têm a qualidade de impossibilidade, desativam a intenção e a ação de tentar fechar a interpretação numa recriação.

Suspensa **entre (repetição) e (criação)** liberto-me da ansiedade de ter de prefixar, fixar o mesmo, liberto-me da ilusão de ser capaz de pegar em elementos de um ensaio e mudá-los de lugar sem que neles seja inserida qualidades que não conheço, não controlo, nem compreendo.

Esta libertação expressou num tempo singular a sensibilidade dos acontecimentos que habitaram a minha imaginação.

Se representar é voltar a apresentar, não há impossibilidade que me coloque - enquanto uma atriz exclusivamente intérprete - perante o mistério e enigma do desconhecido; se

¹⁴ Giorgio Agamben - *Crítica do Contemporâneo - Arte, Inoperatividade, política*, p.48

basta retirar de um lugar e depositar noutro com maior ou menor dificuldade se chega às perguntas e respostas certas e se forma verdades.

Conceber a repetição como operação que transfere as memórias do artista e as deposita num tempo e formato produzido pela atriz que interpreta será como dotar-me do poder, da arrogância e da falta de sensibilidade que me faz sentir proprietária de uma fórmula passível de recriar momentos singulares. Não é esse o desejo.

Liberta da pressão de representar numa lógica de submissão interpretativa, operativa, fiquei-me pela simplicidade que existiu nas pequenas coisas, deixei-me ser tocada por partículas que evaporavam de um espaço interior sensível e me puxavam para esse lugar vertiginoso desconhecido. O sentido foi o de não representação, o do não estapafúrdio de fazer de conta que me lembrava dos acontecimentos como se fosse o próprio artista; a realidade é que durante as filmagens não me conseguia lembrar nem da forma como os imaginei, a simplicidade das pequenas coisas tomava a cada instante conta do tempo. Retrocedendo, não consigo identificar de onde parti, o início desfez-se ou sequer existiu, por mais que volte e regresse ao aterro da minha memória só vejo entres de imaginação a deambularem com a memória da memória que tenho do artista.

opacidade absoluta¹⁵

A energia discreta de *o aterro* colocou-me em paragem, os elementos que compunham o atelier tinham profundas leituras.

O artista através do ambiente do seu espaço apresenta vislumbres de um interior que revela a sua linguagem sensível. O tratamento de cor que o realizador Rui Manuel Vieira deu às imagens evidencia ou oculta significações, essa é a sua liberdade. O seu trabalho é pontuado por espaços pretos que penumbra os materiais no atelier.

Phillip Buckle com os detalhes da sua música transmite uma sensação de permanência, perturba com subtilidade a aparente estabilidade sonora como se estivesse a pintar numa folha de algodão. *Paintings*, a sua música para este filme, puxa as imagens do artista, as cores de Rui Manuel Vieira e envolve a minha presença na profundidade das pequenas coisas, convoca as nossas memórias e deixa que em concomitância viagem com as suas no todo que é o filme.

Assim o fez o artista desde o início.

Tudo isto parte de um atelier que já não existe como era, foi fragmentado para poder ser outra vez, a sua materialização só existe na possibilidade de uma recordação e como possibilidade num projeto imaginário, ao situar-se entre o atelier transformou-se numa im()possibilidade. A recordação não é nem o acontecido, nem o não acontecido, mas o potenciamento destes, os seus re-tornarem-se possíveis.¹⁶

A sua nova aparição tornou-se uma incógnita e um desejo para o artista, provavelmente as coisas não terão os mesmos lugares, algumas não serão as mesmas, novas memórias irão surgir das antigas numa paisagem já transformada de um passado recente¹⁷.

Saiu da visibilidade para ficar suspenso nas nossas recordações, nas capturas que estão presentes no filme, passou a lugar outro à espera, à escuta. No silêncio conta histórias que pelo artista passaram, que por nós passaram, que por outros passaram, memórias dentre de memórias.

¹⁵ Retirado do texto - *o aterro*

¹⁶ Giorgio Agamben - *Bartleby. Escrita da Potência*, p.32

¹⁷ Retirado do texto - *o aterro*

Tornou-se um lugar que transformou a minha ideia do que pode ainda e diferente esta atriz, deu-me o tempo que tanto reclamava para pensar as camadas e as personagens que me embruteciam, levou-me a intuir o que poderia ter encoberto em mim.

Lá voltarei em recordação, permanece no arquivo da minha memória e será sempre uma referência importante.

Como poderei, pela recordação, restituir possibilidades ao passado, conhecer para lá do já representado, abrir o passado sem ter de o recriar?

Como posso fazer isto através de temporalidades alternativas?

Reapresentar é como que tentar tornar visível num tempo linear uma impossibilidade, fazer uma cópia, trazer a sensação daquele presente que já não volta. O que a atriz torna visível é uma forma mal-amanhada do vazio que a ausência deixou em si.

Representa a saudade, o passado, mas isto só não me interessa.

Se houver algo mais será que posso ficar *entre*?

Se a atriz contemplar a ausência, será que ainda sente vazio? Quero sentir o enigma da ausência e do vazio do presente no presente da representação.

Repito-me não para cristalizar modos de fazer e de pensar, mas para trazer a ausência daquilo que foi deixado para trás, para tentar inaugurar possibilidades *entre* aparecer e não aparecer, *entre* poder ser e poder não ser.

Dirigir a força para o passado trazendo-a transformada para o presente poderá ser um bom *entre*, tal como recordar a imagem de uma utopia. Há algo nisto que me traz a noção do filósofo Giorgio Agamben quando se refere a dirigir a potência para o passado.

O lugar de emancipação nesta investigação assume as luzes provenientes da sua época, percebe o *já sentido*¹⁸, o *já pensado*, o *já escrito* e o *vivido*, apropria-se dessas memórias, fragmenta-as e constituiu uma camada outra que recorda o futuro *num raio luminoso do possível*.¹⁹

Recordar é escutar o som do passado no passado que é o presente.

Recordar o futuro é desejar a im(*)*possibilidade de representar a saudade de uma utopia.

¹⁸ O *já sentido* é uma noção que pertence ao filósofo Mario Perniola a partir da qual irei, também, refletir e fazer a devida referência.

¹⁹ Giorgio Agamben - *Bartleby. Escrita da Potência*, p.32

A dialéctica da repetição é fácil; porque aquilo que se repete foi, caso contrário não podia repetir-se, mas precisamente o facto de ter sido faz com que a repetição seja algo de novo.²⁰

Escreveu o filósofo Soren Kierkegaard que se na vida não se dispõem nem da recordação nem da repetição, esta, dissolve-se num ruído vazio e sem sentido.²¹

Recordar o não sentido é uma utopia, desafio de constituir uma **atriz que não representa.**

²⁰ Soren Kierkegaard - A repetição,p.51

²¹ Idem

um dia
enquanto me vestia de embrulho senti sufocar a verdade
resisti e o embrulho rompeu
dessa fissura irremediável soprava simplicidade
doía
incapaz de a escutar voltei a embrulhar-me em amarrotado de mentira
repetiu-se o sopro insistentemente e num movimento acutilante rasgou-me o embrulho
gelou-me a verdade e a farsa
rendi-me
perdida escutei o embrulho que me vestia
senti-me despida
frágil
honestas
contemplei a pele e vesti-me de tempo
de sensível
despi-me também do tempo
no escuro do sem sentido

atriz que representa

Por necessidade artística fiz uma cisão no percurso da atriz, ensaio um espaço-tempo de reflexão, suspendo-a **entre (passado) e (presente)**. Retiro-a de uma espécie de *refeitório* infinito e perpetuamente disponível, de solicitação e atração²² próprio de uma sociedade 24/7, da ininterrupção de estímulos monótonos que neutraliza a capacidade de sentir. Silêncio uma espécie de hiperestimulação cromática, sonora, sensorial, emocional até que, movida pela vontade e pelo mistério, consiga entrar no íntimo de um **espaço preto**. Segundo o pensador Giorgio Agamben o contemporâneo é aquele que ao fixar o olhar no seu tempo se permite perceber para além das luzes o escuro, a obscuridade. O escuro não é privação de luz, um *não-ver*²³, é porque existe a luz do nosso tempo que temos a possibilidade de a neutralizar.

(...) perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as suas trevas, o seu escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes.²⁴

Talvez **entre** consiga ver o escuro especial, a contemporânea.

Pode ser que pela condensação e sobreposição das cores provenientes da sua época, a atriz fique sensível ao escuro especial de um **espaço preto** que a faça ser pontual num compromisso ao qual se pode apenas faltar.²⁵

Como poderei ser atriz sem representar?

Como libertar-me de um tipo de lógica de submissão interpretativa para uma conceção diferente que se corporiza na **atriz que não representa?**

²² Jonathan Crary - 24/7 O capitalismo tardio e os fins do sono, p.41

²³ Giorgio Agamben - O que é o contemporâneo? e outros ensaios, p. 63

²⁴ Idem, p. 63

²⁵ Idem, p. 65

atriz que não representa

ensaio inoperativo (I)a()

Se reproduzir é voltar a produzir fielmente determinado modelo, copiar o *mesmo* vezes e vezes até o conseguir fixar no corpo e na memória, então, a repetição na **atriz que não representa** terá de ser uma outra coisa.

A palavra reprodução não se pode expandir para a prática artística porque nesta nada se produz, exclui-se de qualquer tipo de fim utilitário.

No universo do utilitarismo, como refere o pensador Nuccio Ordine, uma faca vale mais que um poema porque é fácil compreender a eficácia de um utensílio, enquanto é sempre mais difícil compreender para que podem servir a música, a literatura ou a arte²⁶.

Se a criação da **atriz que não representa** serve para algum fim, esse fim é ela mesma. Por ser *desinteressada*, exclui-se da lógica utilitarista de crescimento e progresso, o seu valor está na sua singular transformação e constituição. Como não gera riqueza para lá da sua própria experiência e saber, a sua inutilidade é uma das formas de viabilizar a hipótese inoperativa²⁷, os seus experimentos e conceptualização só podem ser entendidos como uma inevitabilidade *inoperativa*.

Como devemos pensar uma inoperatividade que consiste em contemplar o nosso poder, aquilo que podemos ou não podemos fazer? (...) a contemplação do poder não é simplesmente ócio e apraxia, mas algo parecido com uma inoperatividade interna à própria operação, que consiste em tornar inoperativo qualquer poder particular de agir e de fazer. A vida, que contempla o seu próprio poder, torna-se inoperativa em todas as suas operações. Um exemplo vai permitir esclarecer como devemos entender esta “operação inoperativa”. O que é, aliás, um poema, senão aquela operação linguística que consiste em tornar a língua inoperativa, em desactivar as suas funções comunicativas e informativas, para abrir a um novo possível uso?²⁸

²⁶ Nuccio Ordine - A utilidade do inútil, p.8

²⁷ Fernando José Pereira 2022. Esta frase do artista aparece **entre** conversas durante as filmagens de o **aterro**. Disse-lhe que ia furtá-la. Cumpri.

²⁸ Giorgio Agamben - Crítica do Contemporâneo - Arte, Inoperatividade, política, p.48

Será que a atriz ao ficar **entre** contempla o seu poder de agir como atividade que desativa o poder funcional da **atriz que representa**?

Na poesia a língua perde o seu poder funcional e passa a fruição, pura contemplação de si mesma. Um poema deve ser sabido de cor para sair da superfície e chegar ao coração. Ensaia uma atriz *inoperativa* será como experimentar possibilidades de contemplar o seu próprio poder **entre**, encontrar-lhe movimentos que desativem a sua funcionalidade e utilidade numa zona nem positiva nem negativa.

Alguns tipos de arte ao se excluírem voluntariamente através da sua inerente inutilidade inviabilizam o que poderia ser uma inevitabilidade operativa.

Ao não representar exclusivamente dentro da lógica interpretativa em o **aterro**, a minha atuação tornou-se uma inevitabilidade *inoperativa*.

Nunca poderia recriar as memórias do artista pelo facto de pertencerem ao seu corpo masculino, por eu nunca as ter vivido. Preferimos ter-me livre do poder comunicativo e informativo transparente, optamos pela opacidade e abrir-me a um outro possível dizer, ou melhor, Ser. Enigma. Plena fruição autoral **dentre** de um texto autoral. Se durante as filmagens de o **aterro** eu tivesse sido orientada por linhas restritas no que respeita à forma e conteúdo, um raio luminoso de possível oriundo de um **espaço preto** não abriria um **entre** para o sensível fruir nesse caminho autoral.

Acredito que nos interstícios do trabalho da **atriz que representa** há, por vezes, espaço para criar, contudo, as linhas por onde caminha estão tão marcadas que nem ela própria se apercebe do seu tempo autoral, entrega a sua força ao poder que governa a sua ação dentro da lógica de submissão interpretativa.

Ao emancipar-se a **atriz que representa** liberta-se do maneirismo dramático, da vontade de espetáculo, da expectativa do aplauso²⁹ para a conceção alternativa que se corporiza na possibilidade de sentir uma **atriz que não representa**. Uma atriz que é e não uma atriz que aparenta ser, parece-me ser o caminho para chegar à **temporalidade autoral**.

Esta autoria não tem que ver com nenhum tipo de autoridade canônica, refere-se a um outro, aquele que introduz uma desativação *inoperativa* na figura que comporta, trata-se, pois, de corporizar na figura de submissão esta nova figura de autoridade.

²⁹ Para uma conceção integrada à voz sobre a expectativa do aplauso, deixo a reflexão do performer Bruno Pereira *inner gesang: the voice as an expressive device of na inner sound, na inner song*, p.97

Apenas no ponto em que nos conseguimos calar neste Tártaro e fazer experiência na nossa própria impotência nos tornamos capazes de criar, nos tornamos *poetas*.³⁰

Aquilo que me parece ser possível nesta nova figura de autor(ia) é uma disrupção, digamos, emancipatória introduzida na atriz que teria de interpretar de forma submissa e que, pela prática de uma repetição inteiramente ligada à duração lhe vai permitir uma maturação que torna, de algum modo, o texto de o *aterro* seu.

Ao fazê-lo, o monólogo transporta consigo essa carga *inoperativa* que induz a uma nova relação entre (autor) e (intérprete) passando de um nivelamento de poder à cocriação de uma temporalidade alternativa habitada por ambos. Quando a figura de autoridade de um perante outra se transforma numa nova figura de intencionalidade colaborativa suspende a **atriz que representa** dentro da lógica de submissão interpretativa e abre um *entre* que introduz a im(possibilidade de uma **atriz que não representa**.

Com isto, faço o pequeno esquiço daquilo que poderá significar a **temporalidade autoral**; uma autoridade que remete me remete para o tempo contemplativo singular e sensível de criação.

Nem sempre esse espaço é permitido, *alguém* pré-determinou - circunscrevendo com o seu *poder criativo* - a área de atuação. A determinação de uma representação pode remeter a atriz exclusivamente para a exterioridade e esta não tem fundo é superficial. A falta de profundidade e obscuridade impede o desejo de desconhecido, neutraliza a escuta do silêncio sensível que circula na interioridade de um **espaço preto** singular.

Nalguns contextos o tempo de criação transforma-se em tempo de produção, a demora necessária para ficar *nas coisas* durante a pesquisa, reflexão, conversação, maturação, ensaios é atualmente reduzida a menos da metade do que seria habitual nas últimas décadas; a sentença Luteriana *tempo é dinheiro* apresenta-se atualmente como reclamo da sociedade 24/7. Nunca se poderá aplicar a alguns tipos de arte, precisamente, pelas suas inerentes inutilidades e inviabilidade operativa.

Ao contemplar o meu próprio poder *entre*, *dentre* de uma repetição que fragmenta outra representação de submissão interpretativa, através de uma qualidade sensível, opaca desinteressada e contemplativa desativo a previsibilidade entre modelo e cópia criando uma outra *coisa* nem positiva nem negativa que se exclui da lógica de reprodução cuja

³⁰ Giorgio Agamben - Bartleby – A escrita da potência, p. 24

funcionalidade é a replicação de fim utilitário; ao fazê-lo coloco-me **entre** criando, nesse interstício singular e contemporâneo, uma entrada para o **espaço preto** onde neutralizo as luzes que provêm de uma época na qual não quero representar, mas da qual sou faço parte e a partir da qual desejo pensar criticamente. Num exercício paciente e lento, esta atriz possível ensaia uma temporalidade à qual retorna na procura de novos elementos sensíveis que façam distender os seus ensaios em duração.

Enquanto repete, cria um movimento centrípeto de sucção que puxa da superfície a sua energia exógena e difusa dispersa pela exterioridade recuperando-a para o presente da sua prática.

Se houver uma longa paciência, estará carregada do seu contrário. Se não, não terá tempo para se carregar. A longa paciência está necessariamente carregada de ternura e de violência. A paciência impaciente só está carregada de impaciência.³¹

Para desativar as suas próprias operações terá de questionar o programa que a faz agir de determinada forma, terá de carregar-se de uma longa paciência e confrontar-se com zonas de ternura e outras de violência.

Será necessário encontrar alternativas que introduzam temporalidades que a remetam à reflexão, introspeção, conversação, silêncio, experimentação, preguiça, repetição...

O movimento centrípeto que advém de uma prática que se carrega e se desenvolve com estas características vai puxar a sua energia dispersa condensando-a em força e precisão devolvendo-a ao seu corpo (e)nterior(e).

Para conseguir libertar-se e saltar para a profundidade de um **espaço preto** precisa de praticar fragmentando, concomitantemente, as polaridades que fazem de si (artífice) e (objeto) da sua própria criação.

É essencial organizar a sua energia até corporizar o conceito de autonomia que, segundo o pensador Richard Sennet, é como um impulso vindo de dentro que nos compele a trabalhar de uma forma expressiva por nós mesmos.³²

Um dos problemas relacionados com a falta de força anímica e consequente submissão à lógica interpretativa, está diretamente ligado à quantidade e diversidade de estímulos que atraíram e retiveram a sua atenção no exterior.

³¹ Jean-Marie Straub - Onde jaz o teu sorriso? Um filme do cineasta Pedro Costa (2001).

³² Richard Sennett - O Artífice, p.79

A sua repetição vinha do eco que captava da exterioridade, conforme ia distribuindo a sua energia por ilhas de informação e comunicação ficava com menos de si.

Com a força drenada a atriz viu-se numa espécie de **repetição sobrevivente**. Ao carregar-se de impaciência precipitou o próprio tempo tornando-o, também ele, impaciente.

ensaio inoperativo ()b()

A intuição de uma **atriz que não representa** começou há uns anos quando asfixiada pela minha própria impaciência e a impaciência dos outros - sintoma que faz parte da longa lista de maleitas provocadas pela compressão e aceleração do tempo - reconheci que o que representava era operatividade, um tipo de programa que ia reiniciando e fazendo alguns *upgrades*.

Consentia submeter-me à inevitabilidade operativa exterior como, eu própria, submetia a atriz a um interior de obediência e repressão.

Consentir é aceitarmos livremente, a partir de um dado momento, limitar a nossa liberdade, ou mesmo renunciar a ela.³³

Para iniciar a sabotagem desta obediência programada, foi necessário estancar a energia que saía para o exterior condensando-a em dois elementos:

(objeto recetáculo) e (objeto utópico), eu e a imensa vontade de poder ser atriz liberta do estado de submissão interpretativa.

Será possível ser atriz sem representar?

Esta pergunta faz-me ficar *entre*, sem resposta. Num impasse. Foi fundamental começar a ligar e a sustentar os acontecimentos através de uma longa paciência. A aceleração de uma vida movida pelo efeito *strobe lights* tinha produzido um corpo vaporoso sem força interior narrativa, sem um impulso vindo de dentro que o fizesse esbracejar.

Resistir ao panorama atual introduzindo temporalidades alternativas é foco de certos artistas e de alguns tipos de arte. Esta é das coisas mais difíceis no trabalho com atores. É meter-lhes na cabeça que o tempo todo depois do claquete é tempo que lhes pertence. Que é um luxo e que não devem precipitar-se. E devem usar esse tempo para se concentrarem, pensarem, meditarem e controlarem o corpo.³⁴

É importante dizer à atriz que o tempo lhe pertence e que este tem plasticidade, que o pode distender num exercício que implica dois movimentos: **(conter o tempo em si) e (agir distendendo esse tempo para que se transforme em longa paciência)**.

No seu ensaio *A CONTEMPLAR O SLOW CINEMA PÓS-1989*, a autora Nadin Mai refere que a grande quantidade de imagens que nos são dirigidas a qualquer momento nos impede

³³ Frédéric Gros – *Desobedecer*, p.124

³⁴ Jean-Marie Straub - *Onde jaz o teu sorriso?* Um filme do cineasta Pedro Costa (2001).

de lembrar a maioria delas. A velocidade não permite uma experiência de vida, porque somos simplesmente empurrados através dela. Continuamente, mais alto, mais rápido, por mais tempo.³⁵

Por falta de capacidade de discernimento o corpo submete-se a uma espécie de amnésia protegendo-se, afastando-se do tempo que pede para se demorar e fazer antecipações, regressar a si, resistir-se, criticar-se, elaborar-se. Quando evita fazer exercícios de si que incidem no retorno da sensibilidade, o corpo ganha tempo livre para as evidências, para o ritmo acelerado das agendas que o preenchem com as mais diversas solicitações.

Refere a autora no final do ensaio que o cinema lento não é um cinema de superfície, muitas vezes o que vemos projetado é o que acontece dentro de nós, mas cuja presença não reconhecemos.³⁶ O cinema lento levanta uma pergunta difícil.

Como lidar com o confronto de duas temporalidades antagónicas, a aceleração com que entrei na sala de cinema e a quietude que este filme me exige?

O **aterro** suspendeu a **atriz que representa** aceleração armazenada no corpo, neste tempo de convivência começou a revelar-se uma atriz outra que se coloca **entre**, deixa-se levar pelo enigma, procura saber mais sobre as referências que o texto e as conversas com o artista sugerem.

Este contacto proporcionou um vislumbre, a enunciação da utopia de uma **atriz que não representa**.

Observar práticas e objetos artísticos sentindo-lhes as temporalidades que suscitam o interesse de pensar a possibilidade de transformação, foi e é fundamental. Conforme o novo referencial ia chegando fazia a sua seleção retendo novos elementos que geravam um tipo de pensamento significativo preenchendo, assim, o espaço angustiado e vazio. A elaboração de um arquivo capaz de neutralizar as luzes da exterioridade foi central e proporcionou uma densidade e sustentação que não existia.

A partir destes movimentos particulares a atriz avançando, comprimida através do seu corpo outrora vaporoso, agora condensado, o solo árido da representação submissa que encobria o movimento oculto e sensível que se agitava no seu interior. No contínuo de resistência e repetição cuja intencionalidade é captar energia difusa da exterioridade e

³⁵ Nadin Mai, - A CONTEMPLAR O SLOW CINEMA PÓS-1989, p.23 Lado B#4

³⁶ Idem, p.24

conduzi-la até ao interior, dá-se em alternância um movimento inverso que parte de um **dentre** sensível e fissura as camadas que cristalizaram na atriz um programa repleto de verdades, operações e submissões.

Através do referencial vai sendo possível cortar uma parte significativa do programa da **atriz que representa**, bem como através de simples práticas quotidianas que permitem preservar a atenção num presente feito por pequenos movimentos, tento distender-lhe o tempo em duração. Desta forma lenta e persistente vou conseguindo aproximar-me da interioridade, o referencial vai fazendo mais sentido e a vontade de utopia aumenta. Num tempo significativo e sensível vou conseguindo transformar a relação confrontativa que tinha comigo própria enquanto **atriz que representa**. Isto torna-se possível quando a **atriz que não representa** ocupa o real-imaginário da **atriz que representa** e lhe sussurra que existe um novo lugar por descobrir entre as duas.

Tudo mudou, o distanciamento permitiu-me ver de fora o confronto que tinha com o passado e permitiu-me constituir uma linha fronteira de intencionalidade colaborativa

(e) ntr (e)

passado e utopia

(e) ntr (e)

a inevitabilidade de um tempo operativo e um tempo autoral

(e) ntr (e)

(atriz que representa) e (atriz que não representa)

Desse interior sensível retorna um tempo singular que escorre pela superfície da camada de representação.

A atriz contempla, assim, o seu próprio poder de representar e não representar.

descansar o tempo

*Laziness is the absence of movement and thought, dumb time – total amnesia.*³⁷

Um tempo de não atividade nem positivo nem negativo, é capaz de desativar o tempo operativo.

O tempo ininterrupto de produção é totalmente contrário à essência da criação em arte. O artista Mladen Stilinovic aborda a preguiça como uma condição fundamental, como necessidade artística que desaparece quando o sistema do trabalho e capitalista absorve o tempo artístico.

THE PRAISE OF LAZINESS é um **entre** preguiçoso que manifesta a importância do tempo do fazer nada em nada fazer.

O tempo de preguiça pela sua inerente demora e lentidão é, também, tempo do deixar-se ir, do *nem sequer quero saber no que vai dar*. Afasta-se totalmente da ideia de pausa cuja função é a de recuperar da atividade mantendo um estado interior ON para mais tarde voltar à atividade, ou seja, uma pausa do trabalho para voltar ao trabalho.

A preguiça do artista Mladen Stilinovic fica **entre** atividade e inatividade deixando ambas *inoperativas*.

O seu preguiçar na cama retira a funcionalidade operativa ou letárgica introduzindo um novo tempo, aquele que contempla o próprio poder de agir e não agir.

Entendo que vai mais além quando desativa a inatividade, uma tal atitude de indiferença e alheamento perante os acontecimentos não me parece ser a qualidade que o artista pretende para a sua criação.

Ao contemplar o tempo no interior do tempo que não tem tempo, o capitalista, deita-se **entre** a correria e a profundidade do seu **espaço preto**, apaga as luzes provenientes da sua época e entrega-se à obscuridade, à escuta silenciosa do sensível. Aquele é o *luxo* do artista, por isso, não o desperdiça, deixa-se ir e dele tira o seu manifesto.

A preguiça apresenta um tempo necessário em arte que a sociedade do trabalho não conhece, é como uma suspensão de qualquer tipo de prática e pensamento que instala uma outra prática, a de desenvolver uma longa paciência para alcançar profundidade.

³⁷ Mladen Stilinovic - *THE PRAISE OF LAZINESS*.

Knowing about laziness is not enough, it must be practiced and perfected.³⁸

Praticar a ausência de movimento e pensamento implica despojamento.

O artista aperfeiçoa ficar *entre* ganhando em profundidade. A repetição dos pequenos movimentos que lhe imagino no tempo em que esteve deitado, permite-lhe condensar energia orientando-a para o interior.

A sua preguiça introduz dois movimentos simultâneos: a ausência do tempo de atividade e o aperfeiçoamento do deixar-se ir para que a ação que distende o tempo em duração e profundidade se estabeleça como um estado.

O exercício de se retirar por si só não basta, é preciso desativar a preguiça para que esta não seja uma pausa do tempo de produção.

O sentido do artista parece-me que é bem mais penetrante, tem força criativa porque nada determina ou pretende, antes, experimenta, pratica, aperfeiçoa, contempla.

o *aterro* é uma espécie de *objeto-preguiça*, pela sua forma *desinteressada* introduz uma temporalidade sensível que suspende a *operatividade* interpretativa da atriz abrindo-a ao tempo de criação. Chegar ao ponto em que não mais se distingue o que é seu e o que é do artista será como entrar numa zona desconhecida onde as memórias de ambos formam numa camada inacessível um filme comum e oculto, um tipo de negativo num rolo de celulóide imaginário.³⁹ O fragmento *entre*, aquele retângulo fronteiro preto que separa uma imagem da outra na camada de rolo de celulóide imaginário, é um *espaço-preguiça* onde a imagem descansa a sua representação e a ausência é toda ela força, o valor estrutural desse **espaço preto**.

A força centrípeta deste retângulo puxa as imagens que representam o que é espaço comum numa plasticidade sensível pelo desconhecido, puxa a memória colaborativa até ao **espaço preto**. Já nada se distingue, tudo existe, aparece e desaparece, mistura, muda, cria, o não-saber e o não-ser ocupam lugar.

Alcanzar esa zona impersonal de indiferenciación en la que todo nombre propio, todo derecho de autor y toda pretensión de originalidad desaparecen, me llena de alérgia.⁴⁰

³⁸ Idem.

³⁹ A associação desta frase com um rolo de celulóide é puxada da máquina de filmar soviética presente no monólogo de - o *aterro*.

⁴⁰ Giorgio Agamben - *Creación y anarquía*, p. 28

Poderá a atriz ter preguiça de representar a lógica submissiva e num **espaço preto** ensaiar movimentos autorais de uma outra que, preferindo não representar, fica suspensa *entre* afirmação e negação?

Como seria ensaiar uma atriz que não nega a técnica, mas que, não sendo técnica pode ser e fazer porque se mantém em relação com o seu próprio *não ser e não fazer*?⁴¹

Na dialética constitutiva *entre (fazer) e (não fazer), (evidência) e (ausência)*, no assumir da atividade e sua contemplação seria como poesia. A representação ficaria exposta nos signos da linguagem e a atriz suspensa dedicar-se-ia a desativar toda a teia de fios que a ligam à função comunicativa e informativa abrindo-se a novas possibilidades.

A atriz retirar-se-ia da técnica, do tempo da comunicação e da informação para ser plena fruição. Gosto de pensar a repetição como exercício que desgasta o significado de certa representação tornando-a *inoperativa*, que me permite saber algo de cor até que o seu sensível me toque o coração.

Poderá a repetição desativar-se a si mesma?

Pergunto se a repetição enquanto exercício pode desativar o hábito implementado num corpo operativo?

Perante a factualidade de um programa ter instalado um estado submisso de Ser através da reprodução, questiono se será possível exercitar uma repetição que deixe inoperativa a anterior.

Retornando ao artista Mladen Stilinovic, a preguiça é como um *entre* que corta a camada do seu tempo de atividade, uma vez aperfeiçoada pela repetição novos cortes se farão nas camadas mais profundas que também se irão desvelando.

Conhece melhor a primeira vez na segunda.

Vê na terceira o que ficou por desvelar na segunda.

O silêncio da quarta prepara-o para a interioridade da quinta...

O contínuo em profundidade dá a *entre* a atividade de desativar a representação de uma imagem a cada captura. *entre* seleciona, fragmenta, transforma aquilo que escapou ao instante anterior fazendo-o presente na vez seguinte, uma atividade de criar em quase nada criar, seria como se a repetição estabelecesse o início de uma prática que se torna independente de si mesma.

⁴¹ Idem, p .32

Quando penso na preguiça do artista penso, inevitavelmente, numa repetição que leve a atriz à duração.

Repetindo-me, luto contra a minha própria impaciência. Os momentos de retorno criam uma morada no tempo, fazem e desarrumam a cama numa lógica de atractor estranho cuja órbita se alterna de forma irregular dando a sensação ilusória de passar sempre no mesmo ponto, criando pequenas e subtis diferenças, inscrevendo a marca do corpo no território que é a cama.

Desenha a identidade no espaço.

Quando a atriz se ausenta, ninguém poderá dizer que aquela marca não é a sua.

cortar o tempo

A necessidade de transformação levou-me a pensar que seria crucial cortar a linearidade do tempo com uma linha fronteira onde me localizasse a analisar criticamente: a lógica de submissão interpretativa da **atriz que representa** e o território autoral de uma **atriz que não representa**.

O traçar dessa linha fronteira im()possível - irreal devido à impraticabilidade de separar literalmente as duas e, real, no imaginário de um **espaço preto** - apresenta-se como lugar entre uma e outra. A reflexão puxa para o presente o lugar polar que cada uma ocupa. O diálogo confrontativo e colaborativo comigo agita-me, perturba-me, incomoda-me, elucida-me, transforma-me.

A zona comum de indiferenciação entre ambas é puxada por **entre**, a força centrípeta do **espaço preto**, uma morada sem endereço, um espaço livre penetrante onde é possível imaginar poderes outros.

Focar a atenção e a energia na elaboração sensível de uma imagem que me transmitisse a ideia de morada no tempo onde - a realidade exterior de uma e a realidade interior de outra se encontram - foi decisivo. Mas gostaria de retroceder a **entre**.

Imagino-me numa linha fronteira, olho para o lado que representa a atriz do passado absorvida numa **repetição sobrevivente**, olho para o outro que apresenta a atriz utópica. Observando-as tenho a vontade imensa de abraçar uma possibilidade alternativa para o presente. (...) damos de caras com o silêncio, um lugar onde se sente a tensão de uma vibração por acontecer, uma sensação inexplicável de fragilidade pela ausência e de poder absoluto pelas possibilidades de inscrição de um som (ou de um novo silêncio) neste futuro que está por vir.⁴²

Saio do caminho para as ver de fora, elas olham-se tendo **entre** uma linha fronteira que existe, não, para afastá-las acentuando e potenciando diferenças, mas como interstício de encontro que as puxa para a radicalidade de um salto até ao desconhecido. **entre** tem carácter transformador porque a atriz foi exposta a temporalidades alternativas, a um referencial e à experiência, neste caso, através do filme com o artista.

⁴² Mário Azevedo & Bruno Pereira – O rumor utópico do som, p.185

A apropriação de elementos que proporcionaram consistência num corpo que de forma lenta e brutal vai suspendendo operações criou uma linguagem singular, uma linguagem que reflete, não apenas, mas também, os conceitos que esta investigação desenvolve. A fragmentação de polaridades apropriadas ocorre quando se dá um corte significativo no contínuo da camada superficial que compõe a narrativa e impede a sua continuidade e cristalização enquanto programa. Aos fragmentos de contínuo derivados do corte dei a designação de **postas**, sendo que estas fragmentações são inseparáveis da topologia, isto é, da transformação de um *continuum*.⁴³

O **espaço preto** é o aberto onde a fragmentação das **postas** e a união aleatória das suas partículas possibilita a transformação de um *continuum*. Um território expandido que faz experimentos nas camadas de memória fraturando-as com um interior inacessível, essa autoridade territorial sensível retira a representação das **postas** no seu movimento centrípeto penetrante formando camadas outras a partir das anteriores. Imagino uma sucção repetitiva em profundidade e permanente decomposição até ao infinito.

entre, tem uma importância inteiramente decisiva na transformação da atriz, ao cortar a linearidade divide em **postas** o programa operativo da **atriz que representa** retirando-lhe o invólucro, a representação.

Fica o substancial, o interior, a estrutura de um corpo cansado movido pela vontade de um futuro diferente.

A relevância de insistir numa prática repetitiva e duracional para alcançar uma **atriz que não representa** prende-se com o seguinte: para desinstalar um programa é necessário fazer cortes naquilo que o próprio programa determinou como *normalidade*; ao fissurar essa *normalidade* cristalizada como verdade polar, aquilo que permanecia oculto pode começar a ganhar expressão na superfície tornando-se visível nessas mesmas fissuras. Do **espaço preto** emerge uma temporalidade sensível que, por insurgir como autoridade, altera a trajetória do tempo, o sentido e a realidade da atriz.

Acredito que consigo fazer-me entender com a designação **temporalidade autoral**, pelo menos, quero acreditar na utopia de que já a consigo agarrar de alguma forma.

Uma repetição que desativa outra repetição operativa condensa força transformadora se se fizer acompanhar por momentos contemplativos.

⁴³ Gilles Deleuze - A IMAGEM-TEMPO *cinema* 2, p. 190

Quando **entre** surge como elemento diferenciador, exclui a eventualidade de se entender a hipótese de uma repetição desativar outra repetição como uma contradição.

A formulação da questão: (então é implementando um programa que se desativa outro programa?) pode induzir a um erro de interpretação.

Não é um programa que vai desativar outro programa. A qualidade de impossibilidade inerente à **temporalidade autoral** inoperacionaliza a primeira repetição para que nunca chegue a alcançar a representação de programa.

A segunda repetição é uma **repetição sobrevivente** e pertence à **atriz que representa**, é distinta da primeira que nutre a prática experimental da **atriz que não representa**.

Numa **repetição sobrevivente** governada por tempo operativo qualquer movimento em direção à criação autoral é impraticável.

Os sentidos têm o sistema de alerta ativado bloqueando o todo de que é feita a atriz.

Não há a preguiça que anteriormente vimos, nem demora, nem lentidão, nem duração porque não há tempo de contemplação, só existe pressa e força porque a lei que impera é a do mais forte, a do *salve-se quem puder*.

O Ser está dessensibilizado.

A **temporalidade autoral** é plena contemplação interior sensível, tem como qualidade a sua impossibilidade. Isto muda tudo.

Quando emerge do interior como tempo contemplativo, o sensível de que é feita, corta a repetição em ~~postas~~ inviabilizando a sua cristalização enquanto programa.

A repetição, por se ter tornado inútil torna-se, também, desinteressante para o tempo operativo, *desinteressada* por natureza e improdutiva.

A designação de ~~posta~~ pode ser vista pelo menos de duas maneiras.

Uma, diz-me que são pedaços soltos provenientes da fragmentação do programa que circunscreve a atriz dentro da lógica de submissão interpretativa.

Ligada à **repetição sobrevivente**, a ~~posta~~ representa um pedaço de memória que advém do aglomerado de recordações da **atriz que representa**.

Outra, que me diz que as ~~postas~~ são pedaços provenientes do contínuo de referencial que nutre o movimento da atriz na direção impossível de uma utopia.

Como o espectro de possibilidades se expande, a atriz distancia-se da lógica submissiva emancipando-se para a criação autoral.

A noção de ~~posta~~ ligada à repetição duracional provém do aglomerado de recordações decorrentes dos experimentos, das experiências e do referencial que constitui o real-imaginário que alimenta a utopia da **atriz que não representa**.

A relação colaborativa **entre** recordações passadas da **atriz que representa** e recordação do real-imaginário da **atriz que não representa**, fragmenta as verdades polares tanto de uma como de outra.

Dos cortes que o sensível faz nos contínuos de representação de ambas, derivam ~~postas~~ que, concomitantemente, vaguearão pelo **espaço preto**.

Na aleatoriedade da imensidão deste **espaço** forma-se uma nova camada que conserva uma memória já transformada. O **espaço preto** existe para dar sentido a esta dualidade e relação, mas, principalmente, para dar sentido ao que está **entre** o tempo vivido quer na exterioridade, quer na interioridade do imaginário.

Os ~~gestos~~ *desejantes*⁴⁴ provêm da necessidade de sobreviver artisticamente através de uma utopia.

A atriz quando se instala numa das camadas de recordação tem duas possibilidades: ou descobre na camada o **entre** que a faz atualizar e a marca do passado ocupa o lugar de herança prendendo-a, porém, naquilo que representa; ou, não descobre o **entre** dessa camada por se encontrar numa outra mais profunda e que lhe é inacessível impelindo-a a continuar em ~~gestos~~ *desejantes* à descoberta pelo desconhecido.

Mas há uma terceira alternativa que caracteriza o movimento do **espaço preto**: a de **servir-se** das transformações que se produzem entre camadas para constituir uma camada *de* transformação.⁴⁵

O *de* que aparece no texto do filósofo Gilles Deleuze com outro tipo de letra sugere-me um **entre**, um interstício de tempo que une a palavra *camada* que remete ao passado e, a palavra *transformação* que remete para utopia, impossibilidade.

⁴⁴ A expressão *gestos desejantes* é uma designação do artista Fernando José Pereira, entendo-a como movimento provocado pelo desejo artístico de conseguir chegar mais próximo da impossibilidade.

⁴⁵ Gilles Deleuze - *A IMAGEM-TEMPO cinema 2*, p. 194 e p.195.

Das camadas de tempo cortadas em ~~postas~~ constitui-se uma terceira com a significação camada *de* transformação, aqui, como o movimento contínuo da atriz a decompor-se e a constituir-se a si própria.

Será preferível pegar num objecto artístico para continuar o meu raciocínio.

O filme PROLÓGUS⁴⁶ do cineasta Béla Tarr, dá-me a sensação de contínuo, captura numa só camada diversas ~~postas~~ de histórias singulares.

A longa cena apresenta uma fila feita de corpos unidos por um objetivo, juntos revelam a facticidade da **repetição sobrevivente**. É o prólogo de um tempo que vem de trás, que não se inicia quando a lente do cineasta percorre o contínuo de corpos expostos na fila. PROLÓGUS é um *entre* na camada do cineasta que puxa para *dentre* as ~~postas~~ singulares também elas camadas pertencentes a muitas vidas. Filmes *dentre* de um filme que nada inicia, antes, deixa em película uma linha fronteira *entre* (favorecidos) e (miseráveis). Um cá e um lá.

O movimento lento do cineasta ao passar por todos aqueles corpos plenos de história e memórias desponta, tal como retângulos pretos *entre* imagens num rolo de celulóide, os espaços que tanto os separam como os une num mesmo e triste propósito. Receberem dois pães para enganar a fome daquele dia.

Mesmo com os Seres bem juntinhos é possível cortar aquela fila em ~~postas~~ até capturar o particular e dar a cada um e a cada uma o direito à sua singularidade.

PROLÓGUS é uma parte do referencial que atualiza o meu presente, as temporalidades alternativas do cineasta permitem que fique *entre* a visibilidade da sua obra e as camadas inacessíveis que oculta, estas só são acessíveis por si no seu **espaço preto**.

Imaginar o que estará lá faz-me movimentar em gestos que desejam alcançar camadas inacessíveis. A atriz e o cineasta, no meu real-imaginário via PROLÓGUS, constituem uma terceira camada *de* transformação.

Não sei se o próprio sabe disto. Vou enviar-lhe uma carta para a morada do costume, o **espaço preto**, pode ser que leia.

De volta a o *aterro*, também o filme desvela e encobre camadas e mais camadas.

⁴⁶ É opção manter o nome no seu idioma original.

Gostaria de trazer como referência uma parte do monólogo que fala de uma máquina de filmar soviética adquirida pelo artista em Budapeste no ano de 1999.

Quando o artista chegou ao atelier e decidiu abri-la, reparou que nos carretos havia um filme ainda por revelar.

Por desconhecer a existência de algo oculto e no movimento de um *gesto desejante* ao abrir a máquina, deixou que a entrada da luz proveniente da sua realidade destruísse completamente as imagens suspendendo-lhes a sua representação.

São agora imagens *entre*, ocupam num mesmo lugar tanto a não-representação de um passado desconhecido como tudo aquilo que o imaginário possa conceber.

O seu *gesto desejante* foi um *gesto de*, um *gesto entre* que deu andamento à constituição de uma terceira *camada de* transformação.

Diz o artista para si, diz a atriz no monólogo. Que imagem horrível e poderosa: a luz a destruir as imagens que tinham sido captadas a partir da própria luz.⁴⁷

O seu gesto transformou o negativo num único **espaço preto** aumentado. Agora, *cabem* lá todas as imagens que quisermos tal é o poder destas imagens. Contêm lá tudo. Apesar de não poderem mostrar nada.⁴⁸

entre é um interstício sensível que suspende a representação de um contínuo e corporiza uma zona comum de relação *entre* exterior (o objeto) e interior (o imaginário).

A sensibilidade destes objectos artísticos corta o tempo linear e puxa-me para o **espaço preto**, conta-me que o desejo está inteiramente ligado à vontade de im(**)**possível, leva-me a acreditar que um qualquer gesto inoperativo é sempre poético.

Quero estar certa disso.

Abre-se uma passagem para o interior oculto do **espaço preto** quando um elemento faz uma *cisão entre* interrompendo o curso do tempo linear.

Num presente cada vez mais saturado e condensado de estímulos é fundamental estar atenta, procurar que um tal objecto ou qualidade como o silêncio me façam saltar para um fundo oculto em mim, desconhecido, misterioso, desconcertante, poético. Entro pela surpresa e permaneço pela intuição num estado delicado que não consigo explicar,

⁴⁷ Retirado do filme - o *aterro*.

⁴⁸ *Idem*.

mas que me permite conhecer das coisas o desconhecido que, habitualmente, se oculta delas⁴⁹.

Alguns tipos de arte nada explicam, só somos totalmente postos a nu se avançarmos, sem fazer batota, em direcção ao desconhecido⁵⁰, é ele quem dá autoridade ao poético.

Segundo o filósofo George Bataille a experiência é como uma viagem ao fim do possível, quando se vai até ao limite pondo tudo em causa, pondo em questão o que se sabe de facto ser tomando lugar aquilo que escapa ao entendimento.

Para lá do limite do possível, daquilo que a atriz é porque o pensa saber que é, fica o desconhecido, uma parte sua que ainda não sabe e/ou nunca saberá que existe.

A im()possibilidade de saber fá-la deslocar-se em gestos que ensaiam a transposição da linha fronteira que separa o que julga ser do não-saber; transforma a representação de fronteira como algo que divide à superfície dois territórios para - a significação de um entre de passagem e convite à criação de um terceiro território.

Se à superfície se confrontam as verdades de cada território, então, a única opção é fraturar o terreno, fazer-lhe buracos por onde saltar para um fundo sem chão arrastando as polaridades para o desconhecido.

No silencioso escuro formar-se-á um terceiro território com ~~postas~~ de verdades.

A experiência atinge por fim a fusão do objecto e do sujeito, como sujeito de não-saber, e o objeto, o desconhecido⁵¹, a atriz passa a sujeita de não-saber e o objeto passa a ser o território que desconhece, o **espaço preto**.

objetos oriundos do exterior quer sejam artísticos, do quotidiano ou obsoletos como o rolo de celulóide (sem) imagens têm a força de neutralizar representações quando, ao atualizarem o recetáculo, a atriz, com uma presença que lhe escapa ao entendimento, transformam a sua operatividade em inutilidade. Na morada **espaço preto** a atriz habita o tempo contemplando na duração a falta de entendimento proveniente de tais objetos, inclusive, dela mesma enquanto objecto que é da sua própria criação; uma morada onde se deixa ir.

⁴⁹ George Bataille -A Experiência Interior, p.201

⁵⁰ idem p.18

⁵¹ Idem p.23

Se o desconhecido, o *não-saber* *põe a nu*, é porque desvela algo que permanecia oculto. A atriz sabe que o *não-saber* é essa tal entidade do desconhecido porque a sua falta de entendimento a impede de o determinar, de lhe dar uma representação e o representar. Como pode a atriz dizer que o desconhecido é uma morada de *não-saber* se, até como *não-saber*, ela identifica que existe algo que não sabe?

Conhece até ao limite daquilo que consegue representar.

Deita-se no **espaço preto** a contemplar a esperança de vir a saber, quando sessa o pensamento fica *entre*, é aí que se abre a passagem para o interior oculto do *não-saber*; quando volta, fica a saber um pouco mais daquilo que não sabia, fica a saber diferente. Contempla aquilo que agora sabe, dá-lhe representações, significações, experimenta e representa o novo saber.

Cansada, volta a deixa-se ir profundamente até a ausência lhe sessar o pensamento.

Tudo se repete, a atriz porque se deixa ir é *posta a nu* pelo tempo sensível e nele avança sem fazer batota, em direcção ao desconhecido⁵².

⁵² Idem p.18

temporalidade autoral

ensaio ()a()

O tempo sensível de criação, um tempo que é continuamente experiência e criação de si mesmo, é independente do sentido do saber como do não-sentido do não-saber.

É independente de tudo o que já tem uma representação, como daquilo que está entre que se vai deixando desvelar e também representar.

temporalidade autoral é a autoridade do sem sentido, de tudo o que permanece desconhecido até de si mesmo, daquilo que a atriz nunca terá entendimento. Somente o poderá contemplar nesta falta na dimensão em que nem o consegue representar, nem atribuindo-lhe um sentido, nem atribuindo-lhe um não-sentido.

O sentido que dá à impossibilidade, ao sem sentido, é o do poético.

Só poderá aceder ao poético, ao seu poder de recordar o sensível daquilo que contempla se planar no seu próprio poder não recordar, se se deixar ir no completo esquecimento de si. Sendo a experiência uma viagem até ao fim do possível, até ao limite pondo tudo em causa, aquilo que de facto se sabe; se é como ir até à última linha fronteira que se deixa representar, então, o seu movimento não cessa.

Para lá do saber e do não-saber o sem sentido é autoridade e movimento expansivo sem paragem.

Os gestos desejantes da atriz na direção impossível da utopia empurram o sem sentido que continua o seu movimento de expansão, quanto mais a atriz lhe tenta chegar mais este se faz escapar. Esse é o movimento que origina a falta de entendimento.

Os gestos criados no desejo de saber e não-saber revelam nas suas práticas a sua própria falta de entendimento dentro de um estado singular aberto à experiência.

No **espaço preto** os domínios da razão e dos sentimentos são ultrapassados, dilata-se o limite, a atriz precipita-se para lá do esperado e do conhecido, passa as linhas já pisadas deixando-se evadir numa espécie de enigma constitutivo, tenta expressar o que nem ela própria consegue entender, pois, não existe tradução possível, antes, desejo de reter na memória a sensação de ter tido uma experiência interior.

A atriz revibra na realidade exterior, implicando-a, esse estado de Ser que a experiência interior deixou em si. Não sabe quando nem como a **autoridade temporal** se vai fazer presente, a sua independência torna-se um completo mistério.

Como criar a partir deste mistério que se faz presente?

Começa a luta interior. O enigma é conseguir extrair algo dessa luta comigo mesma. Há sempre o risco de cair na tradução e na réplica do já sabido, na herança de uma qualquer camada da **atriz que representa** o que deixa a falsa ideia de estar a gerar algo (novo).

Mas importa tanto assim tentar trazer novidades?

Não é mesmo isso que a sociedade produtiva faz, apresentar *a última novidade*.

O artista Mladen Stilinovic criou a partir da preguiça. A mim, diz-me muito.

A atriz enfia-se num **espaço preto** a imaginar uma outra que não representa.

Mas afinal para que é que isto serve?

Afinal não há afinal, só **entres**. Se há um a f i n a l é o da radical incompreensão dos limites do possível na atriz.

fórmula invertida

ensaio ()a()

(...) a felicidade em que me encontrava só exigia durar. Deveria, por isso, ter ficado alerta: mas, pelo contrário, comprazi-me nela e, na tranquilidade do meu quarto, exercitei-me a percorrer-lhe a profundidade possível. O fluxo de que falei tornou-se imediatamente mais intenso: fundava-me numa felicidade mais grave na qual captava, envolvendo-a, uma doçura difusa. Basta suscitar em si mesmo um estado intenso para ser libertado na inoportunidade agitante do seu discurso: a atenção passa então dos “projectos” para o ser que somos, que, pouco a pouco, se põe em movimento, se resgata da sombra, passa dos efeitos no exterior, possíveis ou reais (da acção projectada, ou reflectida, ou efectuada) para uma presença interior que não podemos apreender sem um sobressalto de todo o ser, detestando o servilismo do discurso.⁵³

Incompreendida por mim mesma, não me proponho traduzir ou reproduzir o que quer que seja sem o intuito de o tentar transformar radicalmente.

A experiência não se produz ou reproduz, ela é autoridade. Não se agarra, apresenta-se numa delicadeza que deixa todo o Ser num espanto sem capacidade de apropriação e reprodutibilidade numa qualquer fórmula fechada que fixe resultados.

Ensaio o movimento de colocar um *projeto* em curso, um tal pôr-me a jeito sem o jeito de um talento.

Ensaio um estado de disponibilidade e abertura que me põem porosa a temporalidades alternativas, mais próxima do que poderia ser a *experiência interior* da atriz.

Gostaria de numa ou outra ~~posta~~ deste texto praticar o arriscado e difícil exercício de inverter o sentido de fórmula como algo que fixa um resultado para entender fórmula de sentido invertido como uma forma de expressar por signos o contrário: que a fixação de resultados é ilusória se eu partir da noção de que não há duas coisas absolutamente iguais, mas semelhantes. O que existe é um estado do Ser envolto num presente que se esvai.

Os experimentos da atriz levam-na a conceber uma forma simbólica a partir da palavra *entre* como ponto de localização do seu estado de Ser.

⁵³ George Bataille - A Experiência Interior, p.163

fórmula invertida é um im()⁵⁴passo, um ficar **entre** polaridades para submergir no aberto do **espaço preto**.

Contrariamente à concepção mais comum de fórmula cuja finalidade é procurar fechar excluindo possibilidades até à obtenção de um resultado determinado como replicável, conquistando desta forma o seu lugar representativo no exterior, o sentido da **fórmula invertida** é de abertura a possibilidades outras através do contínuo duracional de tempo expandido.

Nas próximas página irei apresentar-vos momentos onde experimento submergir nesta ideia de **fórmula invertida**.

No seguimento de *A Experiência Interior* do filósofo George Bataille existe uma doença que não é evitável, a de pôr em projeto a experiência. Ninguém pode ter lucidamente experiência sem dela ter tido o projeto (...) e este deve ser mantido. Ora, a experiência é o contrário do projeto: atinjo a experiência por oposição ao projecto que eu tinha de a ter⁵⁴. Para o filósofo o projeto é como uma garantia de cura próxima⁵⁵ que se apaga assim que a experiência acontece verdadeiramente.

Pergunto-me se a utopia da **atriz que não representa** que desativa cortando em ~~postas~~ a camada de submissão interpretativa impelindo a atriz a saltar por **entres** para um **espaço preto** de não-saber na esperança de ultrapassar o limite do possível, seja o ensaio de um projeto até à experiência interior.

A atriz não interpreta, fica num estado de disponibilidade para que a representação se dê de forma autoral, a sensação de experiência torna visível no exterior a expressão da sua linguagem singular.

temporalidade autoral não é linguagem, mas o silêncio que desprovido de sentido surge **entre** as malhas da linguagem.

A atriz permanece em silêncio sem nunca conseguir *traduzir* a sua experiência interior, se cair no esforço de a tentar desenhar para fora está a representar o que pensa ter sido essa mesma experiência, também é válido, só que nesses momentos deixa o lugar de utopia e passa a **atriz que representa** numa lógica de submissão interpretativa daquilo que ela própria determinou como representação.

⁵⁴ Idem, p. 81

⁵⁵ Idem, p.82

A força das imagens do artista motivou um dizer singular em o **aterro**, é facto que eu nunca vivi os seus acontecimentos como também é facto e mistério que a minha ficção em torno das suas memórias para chegar mais próximo da sua experiência passou a real-imaginário da **atriz que não representa**. A colaboração foi fundamental pelo corte cheio de significação que introduziu na minha realidade. Uma colaboração é sempre um **entre**, um encontro a meio caminho.

Durante um longo período coloquei a questão nas polaridades **(ser) (não ser)**.

Apesar da inquietação tinha uma certeza que não me fazia desistir, sabia que nunca iria deixar de ser atriz mesmo que estivesse afastada da lógica do espetáculo.

Entenda-se esta lógica como algo abrangente, o interesse é deixar-vos um **espaço preto** na imaginação para livremente ficcionarem a minha realidade.

Retirar-me de toda a exposição que não me dava tempo para refletir o tempo, começou a ser uma necessidade e o trabalho mais importante que eu, como atriz que sou, devo e quero fazer. **(vontade) e (desejo)**.

A minha inquietação deixou de se prender exclusivamente às polaridades **(ser) (não ser)** atriz e começou a prender-se com o facto de não querer interpretar lógicas submissivas. Queria representar, o que para mim era bem diferente.

Entendo que isto só seja exequível na **atriz que não representa** quando algo antagónico à aceleração a instala num tempo outro. Imagino que partes desta utopia são realizáveis, esse é um dos principais motivos pelo qual está em constante transformação e permanente distanciamento da atriz. Só assim se mantém utopia.

A representação suspende-se quando a atriz ao ser tocada pelo sensível se esquece dela mesma e sente que o que lhe toma lugar é a **temporalidade autoral**.

Na alternância **entre (representação) e (temporalidade autoral)**, fruição com o objecto e com aquilo que lhe escapa ao entendimento, a atriz cria o seu **tempo de representação alternativo**.

A probabilidade de existir esta representação com carácter autoral começou a enunciar-se na forma espontânea como o artista soltou a sua intenção e visão, entregando à atriz aquilo que de melhor lhe podia dar: tempo e espaço livre para criar.

Sem colocar linhas determinantes inaugurou uma temporalidade lenta e decisiva para a experiência da atriz e para a criação do seu **tempo de representação alternativo**.

Tendo ambos uma longa paciência foi-nos possível esperar sabendo que era isso mesmo que fazíamos, ficar à espera que nos interstícios fluísse algo sensível e enigmático.

Quando o tempo é comprimido pela aceleração e produção a espera é impraticável, aliás, passa a ser tudo o que mais se evita, as coisas são para ontem.

O que é isso de imprevisibilidade?

O importante é saber qual vai ser o resultado dos resultados ainda por resultar. Uma ansiedade! Foi elementar expandir a percepção da atriz sobre o tempo, sobre como podia alterar o seu monólogo interior a partir daquilo que as imagens e as palavras do texto transmitiam.

Quando tudo suspende a representação abandonando o servilismo do discurso⁵⁶, da forma, do conteúdo e do sentido, abre-se espaço para vir à superfície o que estava, até então, oculto.

A atriz fica entre (compressão) e (descompressão), passa a elemento fronteiro que liga, absorve, expressa, reflete um corpo que pode não querer representar nem a forma nem o conteúdo da sociedade sem tempo, que não se insere ou identifica nesta trama.

Apropriando-me da expressão singular repetida por Bartleby, a atriz preferiria de não⁵⁷ interpretar uma personagem dentro de um espetáculo assim, mas criar num **tempo de representação alternativo** imaginando tempo para o tempo.

Honestamente, sinto que o *aterro* só pode ser considerado um monólogo se a atriz em vez de fazer de conta que é o artista que está a falar consigo próprio e a pensar com os seus *botões*, dialogue realmente consigo mesma tendo como catapulta o texto e tudo o que ele sugere.

Dou como exemplo o monólogo.

Ao entrar na descompressão característica do filme consegui distanciar-me da agonia típica da pressa, impaciência, irreflexão, urgência de um tempo comprimido.

Porquê dizer o texto numa pressa?

Será que é para não adormecer?

Será que é para ninguém adormecer?

Porque não ficarmos entre compressão do tempo para que ela relaxe, saia do *spotlight*?

⁵⁶ George Bataille - A Experiência Interior p.163

⁵⁷ Giorgio Agamben - Bartleby, Escrita da Potência, p.87

A lentidão sossegou a agitação típica que se traz do exterior, permitiu criar buracos **entre** palavras e, foi aí, que a presença passou a acompanhar voz, gestos, movimento, imagens no pensamento tal como se tudo fosse um mistério.

Parece-me bastante óbvio, apenas referindo-me ao âmbito desta investigação, que uma das tarefas mais urgentes da representação artística é descomprimir um tempo que está saturado pela quantidade de estímulos.

O estado hiperativo característico da sociedade atual sabota o espaço que pertence ao silêncio de onde brota o **tempo de representação alternativo**.

Se há possibilidade de um lugar autoral este advém do exercício que resiste e recusa a dispersão, que silencia a pressa e escuta o sensível, advém da vontade de intimidade com o silêncio.

Bartleby

Estou a ver a sua figura, pálida e asseada, que inspirava piedade, mas respeitável, incuravelmente desamparada! Era Bartleby.⁵⁸

Nesta ~~posta~~ reflito a partir do personagem Bartleby, o escrivão que no conto do poeta Herman Melville preferiria de não⁵⁹. Posteriormente, num ensaio **)b(** pegarei na **fórmula invertida** para conseguir imaginar o **espaço preto** do escrivão.

Apropriar-me deste personagem enigmático foi central no desenvolvimento das noções singulares da atriz.

Será Bartleby uma figura entre?

Posso compreender que tecnicamente a sua função era aparentemente descomplicada, limitava-se a copiar, a interpretar o guião que lhe colocavam à frente.

O trabalho repetitivo exigia que a sua atenção se dirigisse para o detalhe das pequenas coisas, as horas e os dias que passava a copiar levou-o a um estado de suspensão.

Porque se divorcia Bartleby da pena e deixa de escrever?

O que estará na origem desta paragem?

Posso imaginar que no tempo comprimido da sua **repetição sobrevivente** em que não só a imagem de nós próprios não nos pertence completamente, mas até o modo como a sentimos nos parece de algum modo estranho e, por assim dizer, prefixado⁶⁰ toda a paciência e hipótese de criação foram drenadas a Bartleby.

O Ser foi reduzido a um corpo operativo que repetia, copiava e ecoava nas suas páginas aquilo que o filósofo Mario Perniola designa como o *já sentido*⁶¹.

Estaria Bartleby encarcerado na personagem de um subserviente burocrático?

Estaria ele disposto a pousar a pena da sua utilidade?

Também posso imaginar que a cópia burocrática o levou a uma espécie de alheamento lúcido quando, ao proporcionar-lhe a abstração necessária para desenvolver uma longa paciência, lhe entregou o convite: **entre** para o desconhecido.

Suspendo para já esta ideia.

Há sempre um dia...

⁵⁸ Giorgio Agamben - Bartleby, *Escrita da Potência*, p.82

⁵⁹ Idem p.88

⁶⁰ Mario Perniola - *Do sentir*, p.19

⁶¹ Idem p.29

Quando ao ser solicitado para fazer mais uma cópia, na sua figura pálida e asseada, que inspirava piedade, Bartleby exala uma expressão excêntrica capaz de cortar a lógica de submissão interpretativa.

Ao suspender a representação desta lógica silenciou o servilismo do discurso e ao exalar preferiria de não deixou a marca do seu **tempo de representação alternativo**.

Reparo que nesta versão do conto a expressão é mediada pela palavra *de entre* preferiria e não, no contexto desta investigação significa que nem prefere nem não prefere copiar. *de* apresenta um *entre*, uma linha fronteira que une num mesmo território afirmação e negação, esta união retira a divisão que determinaria as palavras (*preferiria*) e (*não*) como polares, desativa a contingência de se poderem afirmar enquanto verdade (*agir*) e não-verdade (*recusar agir*); copiar Vs. não-copiar.

A introdução na narrativa linear do *entre de*, desativa a representação das polaridades e transforma *preferiria de não* numa frase autoral.

Bartleby não escreve nem deixa de escrever, coloca-se *de*. A decisão de escrever ou não-escrever sai do escrivão, atira para fora essa responsabilidade transferindo para outros a habilidade de responderem de forma inesperada ao seu experimento.

A perplexidade em que deixa os demais personagens é o bastante para os envolver na intimidade do seu silêncio, o revibrar da doce existência da sua **temporalidade autoral** suspende-lhes as lógicas interpretativas atraindo-os para um mesmo território *de*.

Há uma energia que passa *entre* as ~~postas~~ das narrativas fragmentadas de todos a partir da qual se irá constituir uma terceira camada *de* transformação.⁶²

Bartleby nem afirma, nem nega, deglute com deleite bolos de gengibre como a camada cristalizada dos personagens que o rodeiam.

Imagine-se a minha surpresa, ou antes, a minha consternação, quando, e sem se mover do seu retiro, Bartleby – numa voz singularmente suave e firme, me respondeu:

- preferiria de não (*"I would prefer not to"*).⁶³ Preferiria não.

⁶² Gilles Deleuze - A IMAGEM-TEMPO *cinema 2*, p.195

⁶³ Giorgio Agamben - Bartleby, Escrita da Potência, p.84

Repetindo a sua frase autoral, Bartleby consegue deixar patrão e copistas estupefactos, agitados, desorientados, enervados, desesperados pela falta de posicionamento polar; a frase de aparência inócua traz uma potência que estava oculta confrontando-os com o desconhecido. Fragmenta as demais lógicas de submissão interpretativa, tal como, estala *entre* dentes o único alimento que deglute, bolos de gengibre. Talvez seja esse o seu gozo, o ~~de~~ escutar o som do silêncio a fraturar os personagens com o mesmo deleite com que mastiga bolos de gengibre.

Bartleby não é *inocente*, a sua *violação* arranca do sistema o modelo (soberano) (subalterno) fragmenta camadas que nivelam as relações de poder (superior)(inferior), desmascara as certezas numa calma contemplativa e corta em ~~postas~~ a linearidade das narrativas envolventes até constituir uma camada *de* transformação.

E como o faz?

A repetição da sua frase autoral dispersa a energia que dá consistência às rotinas, ao interromper o automatismo a atenção fica exógena e difusa abrindo as perspectivas para a realidade envolvente; quando retira os olhares dos personagens que estavam voltados para as rotinas dos seus próprios umbigos, coloca identidades em causa.

Os personagens são aquilo que lhes é dito serem e aquilo que pensam saber sobre eles próprios.

Bartleby levanta um problema de abstração, propõe um exercício crítico-reflexivo num lugar *entre de* experimentação impelindo ao deslocamento do Ser para fora de si próprio.

O discernimento que alcança através do distanciamento do si próprio, um deslocamento do próprio para se ver de fora, estimula o desenraizamento dos restantes personagens encarcerados na lógica de submissão interpretativa.

Ao fazer-lhes companhia neste deslocamento, repetindo numa *voz singularmente suave e firme*, vai semeando a dúvida nas verdades daqueles por quem passa.

Serei o que desconheço ser, tudo aquilo que me *escapa ao entendimento*?

Cada vez que Bartleby pronuncia um *preferiria de não* ativa uma temporalidade sensível que suspende a correria dos afazeres do escritório, o silêncio que se faz sentir é o da sua criação, da autoridade que é potência por não se saber potência.

Uma experiência da potência enquanto tal só é possível se a potência for sempre também potência de *não* (fazer ou pensar alguma coisa), se a tabuinha de escrever *poder não* ser escrita.⁶⁴

poder não escrever fraciona a submissão burocrática que determina em Bartleby e nos demais as suas representações, continuamente atira ~~postas~~ destas camadas para a plasticidade da experimentação onde representação operativa e **temporalidade autoral** constituem uma linguagem sensível dentre do seu **tempo de representação alternativo**.

Bartleby retira as divisórias, deixa de haver espectadores e espetáculo, antes, capturas fragmentares de tempo concomitantes que viabilizam a ideia do *nós* num mesmo e novo território.

Novamente⁶⁵, uma janela separa o interior seguro do exterior incerto. De olhar restrito à superfície da parede do edifício em frente à sua secretária, tendo o biombo como entre que o separa da autoridade canônica (**patrão**) e dos restantes subalternos (**copistas**), não lhe resta, senão, as camadas profundas de uma natureza morta.

De comicidade caótica e constante indignação encontram-se os copistas Turkey, Nippers e Ginger Nut; cada vez que um *preferiria de não* interrompe os afazeres das suas rotinas são levados a erguerem as cabeças voltadas para os próprios umbigos. Apanhados pela estupefação de *entre*, pela inerente abstração, ficam a pensar, ou melhor, a refletir sobre a contingência de existir um *nós* num lugar que nem afirma nem nega.

Assim, fica o patrão cada vez que o desconhecido fissura a linha invisível que caracteriza a previsibilidade que atravessa o ambiente do escritório. Cristalizado no personagem impecável de notário fica com a fórmula que dá poder à sua rotina invertida.

A falta de posicionamento polar de Bartleby desativa-lhe a *operatividade* e puxa-o em profundo questionamento para o interior do **espaço preto**. Inevitavelmente, entra em diálogo consigo próprio, confronta-se com a lógica de submissão interpretativa imposta por ele mesmo como pelo guião que representa. A necessidade que tem de representar o personagem notário para manter a ordem é, agora, inútil. Ao ser tocado pelo sensível fica envolto numa impossibilidade que o vai atrair para o enigma da **não representação**. O mistério que sombreia o escrivão confronta-o com a possibilidade de contemplar o

⁶⁴ Idem p.19

⁶⁵ A janela como objeto que medeia o interior do interior, como materialização de uma linha fronteira que uma e separa territórios, irá estar presente ao longo deste texto.

seu poder de agir e não agir desativando, nesses instantes, o lugar soberano do patrão e a repetição subserviente de notário. O *entre* contemplativo é a potência do seu *poder não*.

O terceiro território composto pela revibração da **temporalidade autoral** de Bartleby é uma zona *encruada*.

A rotina previsível do escritório impossibilita os personagens de se pensarem e sentirem para lá dos papéis que interpretam.

Há um guião *prefixado* que reproduzem como um programa, o problema que identifico neste tipo de **repetição sobrevivente** subjacente a dever-ser e dever-fazer, prende-se com a formatação que incapacita, não, a personagem, mas a pessoa de sentir.

Porque as personagens sentem o *já sentido* quando, o vital, seria que as pessoas fossem tocadas pelo ainda não sentido, pelo sensível num lugar de constituição e relação com o mundo.

O filósofo Mario Perniola dá o exemplo da Ninfa Eco para abordar a condição implícita e explícita à submissão que reduz o Ser ao que designa como *homem-coisa*.

A infeliz amante de Narciso foi submetida a repetir pela eternidade o som proveniente da exterioridade, condicionada a interpretar uma personagem baseada no eco, viu a sua existência reduzida a uma mnemónica superficial. Reproduzia o que lhe era ditado.

O alheamento do sentir diz respeito a todo o âmbito da sensibilidade e da afectividade, logo tanto às emoções e aos afectos quentes, quanto aos frios: o fenómeno do *já sentido* não equivale totalmente a um arrefecimento, a um enfraquecimento ou a um aligeiramento do sentir. Ele consiste na socialização da sensibilidade e da afectividade e, por conseguinte, na vinda de um modo diferente de sentir.⁶⁶

Ecoa-se sem paragem a exterioridade dentro de uma personagem tal como Ninfas Eco, copistas. O filósofo remete a causa que exclui cada indivíduo da experiência do sentir para um processo histórico-social.

Esse sentir socializado é o *já sentido*⁶⁷, a incapacidade de o Homem sentir o ainda não sentido redu-lo a algo pobre, só, inerte. Desapossado de sentir passa a reproduzir num estado mórbido uma incurável ecolalia.

⁶⁶ Mario Perniola - *Do sentir*, p.29

⁶⁷ As ideias deste parágrafo estão igualmente presentes na p.29

Aprende-se pela cópia de modelos, de tanto se repetir sem questionamento masteriza-se uma personagem que ecoa o *já sentido*. Depois de muito se *cozer a massa dos bolos de gengibre* deparamo-nos com a árdua tarefa ou quase insuportável de tentar voltar a moldá-la. Só fraturando a crosta se poderá encontrar um interior encruado.

Como fraturar a camada exterior para chegar à plasticidade interior?

Bartleby tritura a crosta ressequida pelo calor da repetição até encontrar *entres* por onde consiga saltar para o silêncio do **espaço preto**.

Não lhe interessa a solidez da crosta, nem a liquidez pegajosa da massa, antes, a zona interior onde amolece uma e evapora a hidratação da outra.

Saltar para o **espaço preto** é como criar uma relação íntima de longa paciência com o silêncio onde, também, há ternura e violência.

A atriz na sua lógica de submissão ecoava aquilo que o escritor *preferiria de não, o já sentido*. Repetia o som proveniente da aparência até acreditar na mentira; estaria tudo bem se, quem acreditasse fosse apenas a personagem, o problema é quando a repetição vira hábito, o hábito feito e o feito passa a comandar a vida.

O **espaço preto** aparece como morada possível para o não sentido, um refúgio onde se habita o tempo para lá da personagem nas camadas mais profundas e inacessíveis da pessoa até que esta se ausente num completo esquecimento de si.

Quero acreditar que Bartleby tem um **espaço preto** onde é arrebatado pela poética do desconhecido e contempla o que lhe *escapa ao entendimento*, não, por incapacidade de compreensão, mas por excesso de capacidade de sentir.

No ensaio *A Sociedade do Cansaço* o filósofo Byung-Chul-Han faz referência a Bartleby como um ser desprovido de mundo, ausente e apático (...) Agamben esquece-se, no entanto, que Bartleby recusa ser “moço dos recados”⁶⁸

Tenho sérias dúvidas que em si haja apenas apatia, a apatia é indiferença, ausência de sentir, talvez ele tenha mesmo deixado de sentir a exterioridade e preferido o embalo do sem sentido. O filósofo refere que a fórmula de Bartleby condensa a falta de energia e apatia que acabarão por destruí-lo. Parece-me que a destruição aludida pelo filósofo

⁶⁸ Byung-Chul-Han - *A Sociedade do Cansaço*, p.48

é a da camada de representação do personagem, a falta de energia de Bartleby é para com o já sentido.

A palavra *de*, por se encontrar no meio da fórmula *preferiria de não*, puxa para *entre* a energia exógena difusa condensando a potência no interior.

A suposta falta de energia referida pelo filósofo, à luz do que venho a apresentar neste texto, relaciona-se com o exercício meticuloso que o Ser, não o personagem, vai fazendo para condensar força e precisão como ferramentas que permitem fazer um corte brutal na narrativa de submissão interpretativa.

O seu salto para o desconhecido não é de desespero, mas de lucidez.

Segundo o filósofo Albert Camus o homem absurdo reconhece a luta, não despreza em absoluto a razão e admite o irracional. Cobre assim, com o olhar, todos os dados da experiência e está pouco disposto a saltar antes de saber. Sabe somente que nessa consciência atenta já não há lugar para esperança.⁶⁹

Uma falta de esperança para com o já sentido que se revela na ausência total de energia do personagem, uma falta de esperança que aparece como instante lúcido após ter feito o exercício meticuloso de coleta e organização dos dados que o podem conduzir até à experiência interior.

Nas próximas páginas deixar-me-ei levar pela noção de **fórmula invertida** apropriando-me desta ideia de fim de Bartleby e de fórmula como fechamento.

Gostaria de inverter o sentido mais comum de fórmula refletindo sobre a noção de *entre*, mas antes de me dedicar ao experimento **)b(de fórmula invertida**, contraponho a ideia que diz que a existência de Bartleby é a de um Ser negativo em direção à morte⁷⁰, dizendo que a sintomatologia de Bartleby é aquilo a que o filósofo Giorgio Agamben nomeia como vontade de potência.

A vontade de potência é, na verdade, vontade de vontade, acto eternamente repetido, e só deste modo potenciado. Por isto o escrivão deve deixar de copiar “renunciar à cópia”.⁷¹ Ao personagem.

⁶⁹ Albert Camus - O Mito de Sísifo, p.41

⁷⁰ Byung-Chul-Han - A Sociedade do Cansaço, p.49

⁷¹ Giorgio Agamben - Bartleby, Escrita da Potência, p.45

Não representar implica renúncia, resistência, retirar toda a esperança que faz mover o personagem deixando o Ser em queda livre pelo silêncio do seu **espaço preto**; daí, e sem a repetição de uma incurável ecolalia, poderá nutrir-se com a vontade de vontade de em gestos desejantes criar a sua própria utopia.

Bartleby vê para lá da parede do edifício em frente ao seu escritório, para lá do biombo e do muro do pátio das Catacumbas, das prováveis cartas de pessoas mortas, partilha-nos a inutilidade de copiar modelos, diz-nos que atravessar o tempo de forma alienada é um atentado à vida.

Cada vez que repete na sua voz singularmente suave e firme preferiria de não, exala liberdade. A reprodução pode ser um verme difícil de arrancar, a cristalização da camada à superfície é tanto mais impenetrável quanto mais alienados estivermos pelo eco do já sentido.

A força autoral de preferiria de não tem a potência de desativar outras narrativas, pega nas suas ~~postas~~ como se pegasse em migalhas de bolos de gengibre e edifica um comum sensível habitável, enuncia

im()~~possibilidade~~ im()~~probabilidade~~ im()~~previsto~~ in()~~certeza~~

fratura capas e modelos atraindo para o **espaço preto** quem de Bartleby ouça falar.

Aquele escritório deixou de representar divisórias para não representar **dentre** de uma espécie de espaço aberto.

O filósofo Jacques Rancière apresenta o lugar do espectador como um *mal*.

Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir.⁷²

Espectadores imóveis, inativos, passivos impedidos de diálogo consigo próprios, com a energia toldada à aparência e evidência a reproduzirem uma infundável ecolalia...

Assim, seria Bartleby sem a profundidade da sua frase autoral preferiria de não, seria a atriz sem a utopia **atriz que não representa**... exclusivamente espectadores, copistas e intérpretes de um qualquer guião que lhes oprimiria a vontade e comprimiria o tempo.

⁷² Jacques Rancière - O espectador emancipado, p.7

Quando privados de conhecer os próprios personagens e impedidos de agir na própria representação, não lhes resta, senão, darem consentimento para a submissão.

Retirar-lhes a condição de personagem e de espectador/a é o mesmo que retirar partes ao guião, retirar-lhe a força do todo. É alimentar uma tal vontade de vontade de colocar entre a energia que leva à tábua rasa, à folha em branco, a uma espécie de “des-criação” (...) capaz de diluir a fronteira entre o que existiu e o que não existiu, entre o Ser e o nada.⁷³

A narrativa do escritor é poeticamente emancipatória, ultrapassa a condição do olhar passivo do espectador impotente e desesperado perante a aparência, nada repara ou recria, o movimento que o constitui não depura nem corrige, fragmenta conferindo às ~~postas~~ singularidade e criando nos espaços entre elas. Bartleby implica-se num enigma impossível de resolver, coloca-se disponível para a im()~~possibilidade~~.

Aquilo que pode não ser e não representar passa a imaginação, ativação das camadas ocultas do não-saber, do não aparente, do não representado ultrapassando os limites do possível.

A criação que agora se realiza não é uma recriação nem uma repetição eterna, mas, antes, uma decriação, na qual o que foi e o que não aconteceu são restituídos à sua unidade originária na mente de Deus e o que podia não ser e aconteceu esfuma-se no que podia ser e não aconteceu.⁷⁴

⁷³ Byung-Chul-Han - A Sociedade do Cansaço, p.49

⁷⁴ Giorgio Agamben - Bartleby, Escrita da Potência, p.47

(linha)

quanto mais opacidade mais nitidez
a estridência sonora resultante das mãos que se tocam e afastam de forma seca e sôfrega atropelou o
tempo
fraturou-me como se eu fosse duas e desequilibrou-me num entre vertiginoso
agora que sinto que posso falar sem parecer uma arara prefiro estar calada
gosto de escutar
sempre gostei
muito
gosto das histórias que por tanto se repetirem passam a estórias
no meio das personagens
das ressonâncias
sou surpreendida por um espaço preto que me ocupa
estranho
enigmático
não sei o que é mas fico
no intervalo das linhas
nesse entremeio perco a noção do espaço-tempo numa profundidade contemplativa
volto
não é suposto ficar
é sobre o texto
sobre a personagem
sobre as linhas não entre elas
ou também pode ser
pode
não desistas já

Se retirar a representação, o que fica da atriz?

A pintura *QUADRADO NEGRO* do artista Kazimir Malevich é composta por um quadrado preto sobre um fundo branco.

Imagino que o seu espaço preto retira formas, representações, literalidade. Apresenta-se, não representa, induz a um estado contemplativo de ausência, de nada.

Não é porque o artista prefere não representar que deixa de ser artista, pelo contrário, a sua pintura abre porque se coloca *entre*, atira para quem a contempla a autoridade e a possibilidade de criar todo um imaginário a partir da realidade do seu **espaço preto**.

Nem deixa Bartleby de ser escrivão sem a cópia, nem eu de ser atriz se não representar, trata-se de corporizar um *raio luminoso do possível*⁷⁵ num **espaço preto** sobre um fundo branco.

espaço preto em sobreposição contrastante à clareza da cópia, à saturação do já *sentido*, como silêncio que retira as formas de representação numa espécie de buraco negro que suga tudo à volta para o seu interior até à singularidade, o que *podia não ser e aconteceu* esfuma-se no que *podia ser e não aconteceu*⁷⁶, devolve tempo ao tempo quando lhe retira a forma e memória de que este é tempo.

A atividade de representar está amplamente associada às artes do *espetáculo teatral*⁷⁷ (...)ação dramática, dança, performance, mímica ou outras – que colocam corpos em ação perante um público reunido⁷⁸.

Representar é deixar presente algo que está ausente e voltar a deixar presente algo que está ausente, mas é do sentido literal e mimético ou de recriação que pretendo afastar-me.

Em o *aterro* o corpo feminino da atriz apresenta a ausência do corpo masculino do artista sem qualquer tentativa de reproduzir voz ou maneirismos, está em contacto com o texto sentindo a indizibilidade das palavras e a invisibilidade das memórias.

A recriação do que quer seja no contexto deste filme é uma impossibilidade que abre a possibilidades. Uma *im()*possibilidade. O silêncio *entre* linhas, imagens, a vontade de

⁷⁵ Idem p.30

⁷⁶ Giorgio Agamben - *Bartleby, Escrita da Potência*, p.47

⁷⁷ Jacques Rancière - *O Espectador Emancipado*, p.6

⁷⁸ Idem.

poder não⁷⁹ representar suspendeu determinação, intenção e antecipação que levava dos ensaios.

Ao descomprimir-se o tempo que, por sua vez, já era calmo e paciente entre mim e o artista foi como se um tempo feito de nós se comesse a deslaçar.

A dilatação do espaço-tempo permitiu a relação de alternância **entre** representação do objecto e **temporalidade autoral**. Só com esta descompressão foi possível criar um **tempo de representação alternativo**.

Isto libertou-me do fardo de ter de fingir que era verdade, porque o que é a verdade?

A polaridade da não-verdade?

Se uma coisa se afirma como verdade é porque existe outra que se afirma como não-verdade de igual ou maior intensidade. Quanto maior a força resultante da necessidade de uma verdade se afirmar maior será a força de resistência da não-verdade, maior também o distanciamento entre ambas e a determinação de se colocarem nos extremos afirmando-se a si mesmas.

Pelo movimento o todo divide-se nos objectos e os objectos reúnem-se no todo: e, entre os dois justamente, “tudo” muda. Aos objectos ou partes de um conjunto podemos considerá-los como *cortes imóveis*; mas o movimento estabelece-se entre esses cortes e relaciona os objectos ou partes com a duração de um todo que muda, exprime portanto a mudança do todo relativamente aos objectos e ele próprio é um *corte móvel* da duração.⁸⁰

No **entre** está um movimento de troca e transformação, não na força estática e teimosa das polaridades. O território da não representação não é inativo ou fechado, mas aberto aos experimentos que faz de si mesmo. **não** inviabiliza que a representação das partes (texto, conceptualização, memórias, representação, sons, imagens, música, cor) que compõem o conjunto se auto-determinem como todo, ou até, do próprio conjunto o **aterro** se determinar a si mesmo como todo.

O artista privilegia a abstração retirando a literalidade de todas as partes.

⁷⁹ Giorgio Agamben - Bartleby, Escrita da Potência, p.19

⁸⁰ Gilles Deleuze - Imagem Movimento *CINEMA I*, p.27

O movimento acontece **entre** estes *cortes imóveis*, expande-se em profundidade num território sensível e desconhecido, do interior emerge a sensação de duração ou o todo, realidade espiritual que está sempre a mudar de acordo com as próprias relações.⁸¹

De maneira mais concreta, foi crucial interpretar o monólogo, escutar as memórias do artista uma vez que havia uma componente técnica a realizar, todavia, a representação não podia ser reduzida a questões de interpretação pois iria remeter-me apenas às partes. Foi importante esquecer-me do artista, da atriz, de mim, renunciar à forma da representação⁸² como se só pudesse não representar estando liberta das imagens num **entre** sem referências.

Plena fruição numa alternância imperfeita **entre** *cortes imóveis* e **temporalidade autoral**.

Numa das conversas o artista fez um comentário que guardei como guardo outros seus, talvez a poética seja mesmo essa, guardar em mim ~~postas~~ de si. Só tens de ser tu mesma, disse.

Existem homens que nascem desapegados. São os artistas: “Quando eles observam uma coisa, veem-na por ela e não mais por eles. Não percebem mais simplesmente com vistas a agir, percebem por perceber – para nada, pelo prazer...”.⁸³

Compreendo que enquanto artista só tenho de ser eu mesma, mas enquanto **atriz que não representa**, como será?

Decompondo-me compondo-a?

Descomprimindo o nosso tempo?

Represento o que penso ser que sou (ou) deixo-me ir para lá da imagem e da linguagem que me determina esperando que apareça aquilo que ainda não sei que sou?

Toda a interpretação e reflexão das partes do universo do artista fundou um conjunto no meu imaginário. Durante as filmagens foi como estar no interior de um movimento que alternava aspetos como: representação do objeto, desenraizamento da lógica de submissão interpretativa e uma intensa sensação de me reconhecer naquele tempo de intimidade com o objeto, comigo mesma e com o desconhecido.

Liberdade de poder repousar a representação para contemplar, somente.

⁸¹ Idem

⁸² Gilles Deleuze - Diferença e Repetição, p.230

⁸³ Pierre Hadot - Exercícios Espirituais e Filosofia Antiga, p.316

Não sei dizer isto melhor. Sei senti-lo.

Que lugar ocupa uma atriz que no silêncio **entre** linhas se esquece do guião? Que nos instantes em que se esquece dela própria fica mais próxima de si?

Nos espaços **entre** os *cortes imóveis* não representa, pára de tentar, não interpreta, diz as palavras do texto exatamente como estão escritas saindo da imagem que ela mesma prefixou. Espera, conhece, age não agindo e diz não dizendo. É uma outra coisa sem ser coisa, indizível, invisível, inaudível. Silêncio. Presença. Não é o que se vê e se ouve, mas o que se sente à primeira e única vez.

A alternância **entre** (presença) e (ausência), fruição com o objeto e **temporalidade autoral**, permitiu estabelecer um tempo alternativo àquele que determinaria a reprodução de um modelo sobre o qual teria de representar.

A noção que trago de **atriz que representa** está diretamente ligada a exterioridade, uma atitude de olhar passivo condenada ao eco, condicionada ao lugar de espectadora de si mesma privada de ser silêncio; isto aplica-se, não só, ao lugar de atriz, mas ao de Ser no mundo.

Alguns tipos de criação artística só fazem sentido em simultaneidade com a criação de um estado de Ser no mundo. A exterioridade fixa o olhar apenas na camada superficial impossibilitando um contacto com o desconhecido, tal impedimento deve-se, entendo, à lógica do pedagogo embrutecedor, à lógica que vai diretamente ao idêntico⁸⁴, à lógica de submissão interpretativa da **atriz que representa**.

A atriz deve ser e deve esperar o que a sociedade do espetáculo espera de si: fazer de conta que é verdade numa camada superficial onde só pode interpretar o idêntico, onde sem alternativas atua dentro da multiplicidade cromática que brota da imaginação de outros. Começa a frustração. Por ter de fazer de conta que sou verdade drena-se-me o sentido, as sombras, a obscuridade. Tudo o que eu posso, não a personagem, é ser real. O espetáculo é a afirmação da aparência, e a afirmação de toda a vida humana, isto é, social, como simples aparência.⁸⁵

⁸⁴ Jacques Rancière - O Espectador Emancipado, p.21

⁸⁵ Guy Debord - Sociedade do Espetáculo, filme.

A emancipação da atriz é um incógnita, uma luta interior desequilibrada, ganho quando esqueço a luta e fico entremeio, na linha fronteira que separa/confronta/une território da aparência e território da intimidade. O enigma é sempre: como fazê-lo?

Retirando a atriz da lógica de *espetáculo teatral*, ensaio nessa linha **entre** exterioridade e utopia (**aparência**) e (**ausência**), uma plasticidade alternativa onde estas polaridades por perderem a força representativa, ficam maleáveis a serem fragmentadas e puxadas até à interioridade do **espaço preto**.

Reflito a partir das duas formas de representação.

A **atriz que não representa** aparece, desaparece, não impõe, não imita, não força, opõe-se à e cristalização do saber, à lógica de submissão interpretativa determinada pela sociedade do espetáculo. Ela própria assume o não-saber, nem quer explicar nem ser compreendida, deseja ocupar um comum partilhado dando contributos para uma das questões mais urgentes da contemporaneidade, o tempo.

Demasiada atualidade afasta do contemporâneo, porque impede que sejam vistas as obscuridades que se têm de interpelar, essas que verdadeiramente nos incumbem e que têm de ser descobertas entre a extrema luminosidade do tempo atual.⁸⁶

O artista e a atriz nada ensinam ou impõem, encontram-se num território próprio criado pelos dois e partilham numa dialética expansiva.

Bartleby *mastiga* as polaridades dominação-submissão instalando um tempo outro, não subverte os papéis, assume a dualidade e vai com ela para o desconhecido.

Como é que Bartleby faz isto?

Repetindo. **entre** (dominação) e (submissão) apresenta um terceiro tempo que puxa as polaridades, fratura modelos de representação, deixa as personagens desapossadas das suas máscaras na plasticidade de **entre**, vulneráveis à possibilidade de experiência **dentre** do **espaço preto**. A sua frase autoral exclui-se da exterioridade (**verdade**) (**não-verdade**) pondo em questão o Ser para lá do (**verdadeiro**) (**falso**), a forma expressiva *preferiria de não* origina uma **fórmula invertida** que não investiga nem a (**veracidade**) nem a (**não**

⁸⁶ Domingo Hernández Sanchez - O passado e os seus inimigos. Sobre a Inatualidade do Contemporâneo, p.10

veracidade). Os seus experimentos são sem verdade, porque neles a verdade é posta em causa.⁸⁷

Percebo que existe toda uma realidade ligada ao espetáculo teatral e à sociedade do espetáculo como, também, um real-imaginário. Por gostar de enigmas, procuro afastar-me da angústia de representar uma polaridade que não existe, a verdade. Não quero a ansiedade do faz de conta que é verdade, não quero assumir que a verdade dos outros é minha porque de tanto forçar para acreditar nela vejo-me na dificuldade de me libertar daquilo que é para mim uma mentira.

Se é para representar *ficções*, coisas que só existem na realidade de outros, prefiro ser honesta e representar a realidade da minha imaginação. Por isto, o sentido de fórmula como método prático para obter um resultado aplica-se ao escritor, mas não se aplica a Bartleby, aplica-se à **atriz que representa** a personagem mas não se aplica à utopia **atriz que não representa**.

O escritor tem um método padrão para a cópia, Bartleby não, é o contemporâneo que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda a luz, dirige-se direta e singularmente a ele.⁸⁸

Os conceitos da **atriz que não representa** não são métodos focados no fechamento nem na obtenção de resultados, mas formas que ensaiam alternativas para a atriz ficar entre polaridades.

A fórmula *preferiria de não* é uma **fórmula invertida**, Bartleby repete uma combinação singular de símbolos que abre o tempo cronológico a um outro **tempo de representação alternativo**. A sua fórmula abre o tempo ao tempo.

Suspensão, nem afirma nem nega, nem aceita nem recusa. Aquilo que se mostra no limiar entre ser e não ser, entre sensível e inteligível, entre palavra e coisa, não é o abismo incolor do nada, mas o raio luminoso do possível.⁸⁹

⁸⁷ Giorgio Agamben - Bartleby, Escrita da Potência, p.33

⁸⁸ Giorgio Agamben - O que é o contemporâneo? e outros ensaios, p.64

⁸⁹ Idem, p.30

As pequenas coisas.

Quero fotografar o cor do sol.

Céu escreve-se com s de serpente ou com c de cedilha?

Com os dois.

Vou-me “estransformar”.

Isso é muito interessante.

Gostas de carne, de peixe, de legumes e de mim.

Gosto mais de ti.

Não sou mais teu amigo. És a pessoa que melhor me conhece.

Um dia vou-te escrever uma música. És má. Amo-te até muito longe.

A tua orelha está quente. Gosto dela fresquinha.

Estás presa em teias. Vou-te libertar.

Fecha os olhos e não vejas, é uma surpresa. Estás a ver?

Não.

Estás bem? Dá-me um abraço. Não brinco mais contigo.

A tua cor preferida era o preto, agora gostas mais do azul, mas continuas a adorar pintar espaços pretos.

Quase a adormecer, disseste-me que não sabes porque és uma pessoa. Que não te sentes assim. É sempre nesse entre que me deixas suspensa, entre as luzes e o escuro.

O teu olhar é diferente do meu. O teu espaço é outro, temos o nosso.

Perguntas-te pequenas coisas que se tornam enormes. Não sei responder. São tão difíceis as perguntas sobre as pequenas coisas. Tão profundas. Não te quero cristalizar nem te deixar no vazio, no entre. Como podes ser tu se estás sempre colado ao que eu sou?

Isto é uma grande teia. Fechas-me os olhos e atiras-me para o escuro.⁹⁰

⁹⁰ *posta* de texto escrita a partir de pequenas coisas, do silêncio e de palavras que me disseram.

decidi abri-la para ver o seu interior⁹¹

Tenho dificuldade em entender-me por isso é difícil conseguir fazer-me entender.

Se eu me entendesse atirava para esse lado a minha verdade e o que gostaria era de puxar-vos para o meio da turbulência.

A expressão **atriz que não representa**, através do **entre)que não(** subverte o sentido de dever da atriz. Representar.

A atriz pode outras coisas que não implique a constante observação de si própria e da matéria que representa.

Pode esquecer-se de si, explorar outros territórios, pisar e passar as linhas do que pode e não pode. Pode suspender a verdade, imaginar para lá das capas que outros deixaram na sua, desenhar o que não consegue entender para que outros não entendam, até pode dar-se à preguiça de querer seja o que for.

Pergunto-me diversas vezes como posso silenciar o ruído que compõe a camada densa que desejo deixar de representar, como posso calar o que já vi, ouvi, fiz, senti.

Sinto um **espaço preto** sem saber o que lá está.

Para me fazer entender preciso que o desconhecido tenha uma designação o que acaba por ser desonesto, pois, a partir do momento em que lhe dou uma forma ele deixa de ser e passa a esquiço mal-amanhado da minha vontade de tradução.

Na ausência de luz mas acompanhada por um raio de possibilidade, de intuição, liberto-me da minha própria imagem, rosto, voz, movimento, ausento-me do que represento, frature o ecrã, a coluna, o linóleo, o palco para ver o que está **entre** fissuras.

Desenho palavras, repito-as para conseguir pensar, rasuro as folhas, envergonho-me e digo que não tenho talento. Ainda bem.

O que é isso?

Pergunta à **atriz que representa**.

Representar baseada na técnica e na psicologia da personagem prendeu-me numa teia feita de fios de marioneta. Embrutecida na capa, pensava sobre a capa qual o resultado da própria capa.

Estaria a representar o idêntico, uma incurável ecolalia⁹²?

⁹¹ Retirado do texto - o aterro

⁹² Mario Perniola - *Do sentir*, p.29

Como parar de ecoar o idêntico? Personagens, voz projetada, maneirismos, aplausos, ego insuflado, fragilidade encapotada, disfarçada⁹³, fuga ao encontro com a solidão...

Tenho intenção de voltar a interpretar uma personagem para ver como reajo depois destes experimentos e tempo de reflexão. Serei a mesma?

Será que vou conseguir cortar com **entres** as narrativas que me vão propor deixando de me submeter?

Libertar-me para que da minha sensibilidade frua a **temporalidade autoral** passou a ser uma necessidade artística, procurar até encontrar esta **temporalidade** é um trabalho de duração.

Como não representar ideias?

Não será mais misterioso esperar que uma presença se interesse por mim?

Preciso de um certo distanciamento da personagem para ver de fora com discernimento através de um referencial que crie estranheza no recetáculo. Mas se o recetáculo, a atriz, continuar a ecoar nada muda e facilmente outra camada se solidifica. Seria como querer mudar de casa mantendo-me na mesma mudando a mobília de lugar. Fico dentro, não dentre. Nada entra e nada sai, fica só a vontade dentro de um território circunscrito.

O que eu tenho é a necessidade de mudar. A estranheza tira o tapete à representação, coloca a atriz **entre**.

Cada um de nós parte de um cliché, nem sempre, mas na maioria das vezes e depois é melhor limpar⁹⁴, referiu o cineasta Jean-Marie Straub. Para si era importante abrir a imaginação do espectador e ir renunciando aos poucos. Um belo dia, descobrimos que é melhor ver-se o menos possível. E chegamos a uma espécie de redução que não é uma redução, mas uma concentração que, de facto, diz mais. Mas isso não surge de repente, de um dia para o outro, tem de se ter tempo e paciência. Um suspiro passa a ser romance.⁹⁵

Em relação à técnica de atores referiu que devem trabalhar com rigor, repetição.

Como atriz é essencial fazer um trabalho de redução da dispersão, parece-me primordial dar o mínimo de atenção a elementos que ilustram um certo lado exterior.

⁹³ Idem

⁹⁴ Jean-Marie Straub - Onde jaz o teu sorriso? Um filme do cineasta Pedro Costa (2001).

⁹⁵ Idem.

O excesso de definição na representação desenha contornos que acabam por bloquear a imaginação e a concentração no detalhe.

Disse o cineasta que os atores em vez de aprenderem a respirar, a coordenar um gesto, um olhar e uma sílaba, e a mexer-se sem parecerem saídos das revistas cor-de-rosa, aprendem dessas coisas... truques, manhas, artimanhas de Scapin.⁹⁶

⁹⁶ Idem

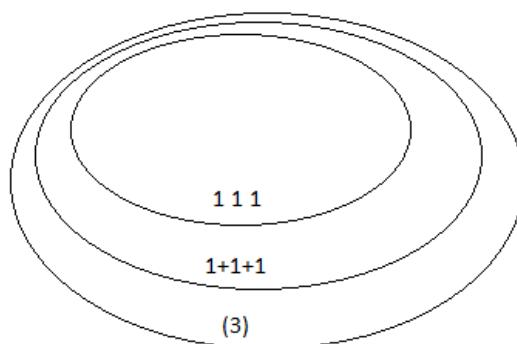
fórmula invertida

ensaio ()b()

(e) e (e) a fórmula de entre

Na teoria dos sistemas demonstra-se que existem vários níveis de organização de linguagem. A sucessão (1.1.1) revela uma continuidade/repetição, mas apenas informativa, encontramos-nos no nível inferior. Se, contudo, o conjunto for alterado para (1+1+1) produzem-se já significações mais complexas, das quais a mais importante será, sem dúvida, o somatório ou a totalidade; a repetição do nível inferior é acrescentada significacionalmente por uma sucessão acrescentada. Encontramo-nos num nível superior de linguagem. Mas se o conjunto for unicamente formado por (3), então, a complexidade torna-se muito superior. Vejamos, à sucessão de algarismos e à sua soma: três, o algarismo possui características muito amplas. Afirma-se não só como a soma de três uns, mas como número ímpar, algarismo primo, etc. Revela um nível de linguagem claramente superior pela capacidade significativa que o impõe como o mais rico e complexo dos três exemplos referidos, incluindo os outros dois conjuntos, em níveis inferiores.

Graficamente poderemos exemplificar deste modo, a partir de Garcia Bacca:⁹⁷



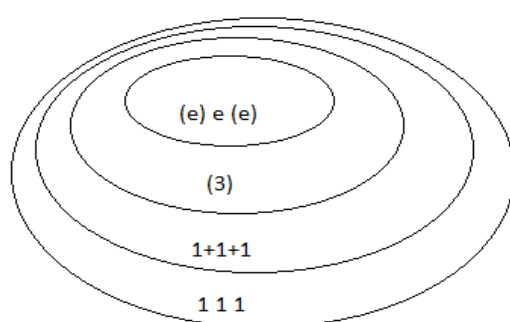
⁹⁷ Fernando José Pereira - Arte Contemporânea - A utopia de uma existência exilada, págs. .294 e 295

A partir deste exemplo não pretendo questionar a Teoria dos Sistemas mas refletir de que modo Bartleby e a **atriz que não representa** se articulam nesta investigação dentro desta referência.

Recordando as noções de **entre** e **espaço preto**, assumindo a minha total ignorância pelo campo matemático, dou aso à minha imaginação colocando como possibilidade adaptar a Teoria dos Sistemas às noções singulares da atriz por forma a compilar elementos que me façam compreender melhor o que aqui pretendo apresentar.

Ao considerar **(e)** e **(e)** a fórmula de **entre**, **(e)** revela-se como o elemento que se repete, a primeira e última letra da palavra **entre**.

O **e** do meio, une a extremidade **(e)** à extremidade **(e)** compondo **(e) e (e)**, assim, **entre** encontra-se no interior sensível de si mesmo envolto pelas suas camadas polares. O conjunto **entre** é composto pela parte sensível interior e pelas partes polares exteriores.



Sem o **e** interior as extremidades **(e)(e)** estariam isoladas, sem união, seriam sucessão (1.1.1), acumulação (1+1+1). Ao incluir **e** a fórmula passa a todo (3), mas **(e) e (e)** para além de se considerar como todo, também cria um movimento em que o interior **e** puxa as extremidades **(e)(e)**. O movimento de sucção para o interior fragmenta o que poderia ser a representação polar de **(e)(e)**, as partículas fragmentares que derivam da sucção passam a ser possibilidades outras libertas no interior da aleatoriedade do **espaço preto**. As partes que constituem o todo desintegram-se passando a coabitar **dentre** do **espaço preto**, deixam de representar uma aparência, um sistema fechado e deixam de se inserir

num dentro para passarem a significação **d(e)ntr(e)**, um espaço aberto que remete para o tempo.

Através do **e** do meio o **espaço preto** envia energia sensível capaz de puxar e retirar a representação de **(e)(e)**.

e, é a força sensível em movimento de fragmentação que vai puxando as polaridades de fórmulas outras que aleatoriamente se vão organizando num movimento contínuo.

Um movimento **d(e)ntr(e)** do movimento **d(e)ntr(e)** do movimento...

Sem **(e)(e)**, **e** não existia como elemento de união, **(e)(e)** eram somente superfície polar cristalizada sem um interior sensível que lhes desse significação.

Na fórmula **(e) e (e)** os fragmentos assumem repetição (1.1.1), acumulação (1+1+1), e o todo (3). Ouso imaginar que a fórmula de **entre** envolve, não só, a fórmula da Teoria dos Sistemas como a fragmenta em novas possibilidades criando, não, um nível superior de linguagem, mas uma ~~posta~~ interior de linguagem sensível. O que para esta investigação faz toda a diferença.

O movimento passa do exterior onde é nivelado como superior-inferior para o interior, sai da superfície onde percorre o caminho linear de uma polaridade para outra e ganha em profundidade. Como pretendo demonstrar a força da fórmula de **entre (e) e (e)** está contida **dentre** de si própria com a significação: ~~posta~~ int(**e**)rior de linguag(**e**)m sensível. Liberta-se da representação para ter significação, sentido sensível.

Quando **e** volta **(e)(e)** para **dentre** o movimento puxa as anteriores formas da Teoria dos Sistemas:

() sucessão e acumulação representam a expressão simbólica formada pelas três letras **e**;

()() o todo passa à significação **(e) e (e)**;

()()() e numa terceira camada interior, aparece a significação **entre** como **temporalidade autoral**.

A presença da **temporalidade autoral** no interior da palavra **(e)ntr(e)** coloca a fórmula, não, num nível superior de linguagem como podemos verificar na Teoria dos Sistemas, mas numa ~~posta~~ interior de linguagem sensível passando o interior da palavra - **ntr** - a ter nova significação: **n** não, **t** tem, **r** representação.

entre não tem representação, mas significação, é a **fórmula invertida** que não representa para ser sensível. Não se insere exclusivamente num sistema fechado enquadrado numa

aparência e num conteúdo que determina nivelamentos, para se abrir num movimento **(e)nterior(e)** de permanente mudança qualitativa pelo desconhecido.

Como Bartleby através da sua fórmula *preferiria de não se emancipa tanto do ser como do não-ser e cria a sua própria ontologia*⁹⁸, imagino que a fórmula **(e) e (e)** se emancipa da Teoria dos Sistemas ao transitar de uma representação que nivela para: a significação que tudo abarca e transforma no aberto que é o **espaço preto**.

Entre outras significações que possa encontrar para a fórmula **(e) e (e)** uma das mais importantes é a energia sensível do interior de *entre*.

A **temporalidade autoral** faz de **(e) e (e)** uma **fórmula invertida**. O seu movimento abarcar as polaridades que representam fechamento, corta-as em *postas* e atira-as para um território expandido desconhecido. Ela mesma.

Nas suas representações enquanto polaridades **(e)(e)** são parte do sentido da existência de **e** que, tanto as separa, como as liga no conjunto **fórmula invertida**. Esta inversão dá-se em profundidade de forma endógena num interior que se revelará sensível, aberto, desconhecido, uma morada sem endereço onde a atriz habita o tempo e à qual dou a designação de **espaço preto**.

É utópico viver sem linearidade ou acumulação de experiências já sentidas, ainda assim, gostaria muito de tentar cortar algumas delas.

Os experimentos de Bartleby não concernem simplesmente, como os experimentos científicos, à verdade ou à falsidade de uma hipótese, o verificar-se ou não-verificar-se de alguma coisa, mas põem em questão o próprio ser, antes ou para lá do verdadeiro ou falso.⁹⁹

Segundo o filósofo Giorgio Agamben a fórmula de Bartleby é da *potência da impotência*, nem afirmação nem negação, nem verifica a existência de verdades, nem a existência de não-verdades, fragmenta as polaridades do *sim (e)* e *do não (e)*.

Significa que apesar de **e** se colocar entre verdades sendo *posto a nu* sem a representação da sua personagem suspenso entre saber e não-saber, ainda assim, ou melhor, agora sim, pode sensivelmente revibrar - eu sou.

⁹⁸ Giorgio Agamben - Bartleby. Escrita da Potência, p.32

⁹⁹ Idem, p.33

Por não existir nenhum *preferiria de não* num nível de linguagem superior ou inferior, Bartleby cria com os seus experimentos uma zona laboratorial sensível. O biombo alto e verde, que isola o seu escritório, traça o perímetro de um laboratório (...) prepara o experimento no qual, desligando-se do princípio da razão, se emancipa tanto do ser como do não-ser e cria a sua própria ontologia.¹⁰⁰

Nesta zona laboratorial o valor da experimentação é ela mesma, Bartleby faz ensaios de temporalidades alternativas numa espécie de *Laboratório de Tempo*¹⁰¹. O seu sentido de experimentação por ser desinteressado do sentido de vontade de experimentação, ou seja, da razão, faz com que se ausente da representação no desconhecido deixando-se ir até ao nada e do nada, o sem sentido, pode criar a sua própria ontologia. Bartleby, é. Como está no condicional e porque contém a palavra *de*, imagino a sua fórmula como uma fórmula **entre – (e) e (e)**.

O interior de **(preferir)** ia de **(não)** não tem representação, não é um *corte imóvel* como a verdade **(preferir)** e a não-verdade **(não)**, mas o movimento que vai puxar o conjunto para o seu próprio interior.

A partir das ~~postas~~ respeitantes às camadas de representação **(preferir)** e **(não)** Bartleby, desligando-se do princípio da razão, forma uma terceira camada *de* transformação de linguagem singular, o seu aberto *preferiria de não*.

As fórmulas, *preferiria de não* e **(e) e (e)** abarcam exterioridade porque representam linguagem e abarcam interioridade porque contemplam o aberto.

Os experimentos **entre** representação e contemplação fazem Bartleby sentir a presença de uma **temporalidade autoral**.

A *potência da impotência* é a de fundar uma relação homeostática **entre** experimentação e contemplação na duração, num **tempo de representação alternativo**. A sua *vontade de vontade* é a de uma relação íntima com o silêncio.

¹⁰⁰ Idem, p.32

¹⁰¹ Miguel Ángel Hernandez - *Tempo Material. Obsolescência e Nostalgia na Arte e na Cultura Visual dos Nossos Dias*, p. 17

Aquele que sabe calar-se descobre um alfabeto que tem tantas letras como o que usa em geral, de modo que conseguirá expressar tudo na sua linguagem codificada.¹⁰²

e(e)))))eee(
e
)ee((ee(e)
)
ee
e(eee
(
)))))e)))))
(e)e(((ee))) e
()()(
e)))))((((
((eeeeeeeee
eee
(e) e
))))) eeee(e)(

¹⁰² Soren Kierkegaard - A repetição, p.46

Ao visionar este filme do cineasta Béla Tarr, retiro-lhe temporalidades alternativas para elaborar a utopia **atriz que não representa**.

Tais objetos artísticos deixam-me na dificuldade imensa de conseguir explicar em forma de comentário reflexivo o aberto que ocupam, o espanto em que me deleito.

Tento encontrar sentido para o que vejo e me *escapa ao entendimento*. As próximas linhas vão apresentar a minha incapacidade de agarrar a poética do filme, mesmo assim, vou capturar ideias para conceptualizar e experimentar a **atriz que não representa**. Este filme deixa-me suspensa.

A ideia de suspensão está, sempre, ligada a uma territorialidade fronteiriça. Só se corporiza a suspensão com a existência de um antes e um depois; um fora e um dentro ou de um qualquer binómio que queiramos nomear. Contudo, a suspensão apresenta-se como componente decisiva desse espaço intersticial que evidencia o estar entre – *in between* – e que determina, antes de mais, as opções exógenas ao fechamento das dualidades presentes. Por isso a noção de suspensão é tão rica em termos de significação. O estar suspenso remete directamente para um estado de excepção (...) É um corte com a *normalidade*; é dessa *normalidade* que se compõe, maioritariamente, a realidade, seja no passar do tempo quotidiano ou, então, mais radicalmente, no consumir, contemporâneo, do tempo. Onde a realidade funciona de forma *normal* produz-se de imediato a invisibilidade característica dos mecanismos perfeitos. Como é conhecido só a perturbação, o erro, a dor – a excepção – tornam visível aquilo que deveria permanecer oculto. Esses são os sinais da suspensão.¹⁰³

Um ecrã negro surge na última parte de O Cavalo de Turim, ao surpreender o ambiente hipnótico a escuridão deste *entre* abre possibilidades surpreendendo as personagens e atirando as ações que caracterizam as suas **repetições sobreviventes** presentes durante todo o filme para o desconhecido, para o **espaço preto**.

Retiro desta ausência, do ecrã negro, um convite do cineasta à cocriação da obra a partir da sensibilidade de um espaço que introduz silêncio, uma outra camada.

¹⁰³ Fernando José Pereira - “POR ENTRE LINHAS” Museu das Comunicações. Fundação Portuguesa da Comunicações.

O conceito *in between* é aprofundado pelo pensador Homi K. Bhabha no seu livro - THE LOCATION OF CULTURE.

O preto e branco desrealizam o quotidiano dos personagens pai e filha, as longas cenas caracterizadas por uma repetição penetrante compõem um quotidiano que condensa a atenção no detalhe, no presente, na profundidade das pequenas coisas.

Temporalidades alternativas como espera, lentidão, demora, aborrecimento, repetição aparecem como antídoto ao crescente empobrecimento visual e conceptual provocado pela atual saturação de imagens e informação. Contrariamente ao tempo das cenas que em determinados tipos de cinema aparece cada vez mais comprimido transmitindo-me uma hiperatividade quase que estroboscópica, neste filme é possível distender o tempo em duração e deixar que a atenção se dirija para o detalhe abrindo em abstração.

Este é um tempo do quotidiano que não é interrompido por nenhuma promessa, confrontado com uma única possibilidade: o risco de já nem sequer poder repetir.¹⁰⁴

Ao contemplar *O Cavalo de Turim* fico **entre** a lassidão da repetição do automatismo dos atos que corporizam uma **repetição sobrevivente** e a consciência de um movimento contemplativo que se inaugura. Com pouco diálogo e pleno de profundidade, este filme transforma palavra em poema.

A linha do horizonte que prende o olhar dos personagens sentados à janela aguardando pacientemente que o exterior traga mudança, carrega a significação de uma outra linha invisível que transporta para o interior a ideia de im()**possibilidade**. O cineasta coloca os personagens **entre** o poder de agir e não agir distanciando-os por momentos da **repetição sobrevivente**. Quando olham a linha im()**possível** do horizonte contemplam o seu **poder não**¹⁰⁵.

Suspensos na linearidade que faz escorrer a simplicidade dos acontecimentos sentam-se à janela numa espera hipnótica, olham o tempo que se faz escutar no assobio agudo de um vento que levita a poeira e as folhas secas numa improvisação a céu aberto. Trespassando o som de uma música repetitiva, as ~~postas~~ deambulantes de uma natureza morta desenham a única dança possível para o olhar de quem espera.

Os personagens sobrevivem comendo batatas tal como Bartleby sobrevive a bolos de gengibre, fraturam o objeto na lassidão do movimento maquinal como se procurassem um qualquer interior que consolide a pergunta...

¹⁰⁴ Jacques Rancière - Béla Tarr: o tempo do depois, p.114

¹⁰⁵ Giorgio Agamben - Bartleby, Escrita da Potência, p.19

Que escuridão é esta?

A resistência transforma-se em **repetição sobrevivente** que vai perdendo a utilidade, mas a resignação não é possibilidade, o confronto destes movimentos antagónicos abre um interstício **entre** uma repetição que sobrevive nas pequenas coisas do quotidiano e uma repetição contemplativa que instala uma **temporalidade autoral**.

Os personagens transpõem a linha do horizonte e experimentam a invisibilidade do nada como raio luminoso de possível.

No silêncio que nem pergunta nem responde a inevitabilidade da escuridão aparece.

Gosto de imaginar o ecrã negro como um **entre** que retira aos personagens o **já sentido**, um corte na narrativa, uma linha fronteira que puxa as polaridades para a interioridade sensível onde o oculto se faz presente num espaço que apaga formas, representação, matéria, introduzindo numa obra em que toda ela remete para o passar do tempo, um **tempo de representação alternativo**.

Porque permanece Bartleby no escritório e porque permanecem os personagens de *O Cavalo de Turim* na casa?

Porque partem e retornam quando nada parece melhorar?

Serão a repetição, a contemplação, a duração, o silêncio entradas para o **espaço preto**?

A justaposição de elementos repetitivos faz escorrer a narrativa num clima apocalíptico, nos detalhes vejo a impermanência do presente e o definhar da vontade que nos corpos letárgicos desenha a passagem do tempo.

Na repetição que dura o instante das pequenas coisas o tempo vai mudando de forma quase impercetível a trajetória dos acontecimentos.

Há uma força intrusiva que vem de fora. O silêncio como raízes instala-se naquela casa calando os bichos da madeira, calando a fome do cavalo, calando a esperança, calando a luz até à noite saturada de escuridão.

Este filme agarra-me e atira-me para **dentre**. Nos momentos de silêncio em que o tempo parece que vagueia na lentidão o meu interior fica remexido, acordado, espantado.

E agora?

Não desistas já.

Que escuridão é esta? Pergunta a personagem.

Pergunto eu quando a ausência de luz corta toda a estrutura do seu quotidiano baseado na repetição. Que imagem forte e poderosa aquela do ecrã negro, convoca a escuta, a imaginação, impele-me a coabitar o mesmo enigmático e silencioso escuro.

O que existe aqui?

O aberto.

Absolutamente tudo em partículas impercetíveis que vagueiam no silêncio. Este espaço remete-me para o rolo da máquina de filmar soviética do artista queimado pela entrada da luz, a ausência das imagens que o rolo poderia conter torna todas as outras possíveis. O ecrã negro revela qualidades contidas nos diferentes silêncios, retira os personagens do quotidiano sobrevivente que há muito gastou a vontade, cuja letargia empobreceu o pensamento e roubou as perguntas.

Talvez seja necessário suspender as perguntas, sair para **dentre** num exercício de duração que permita, não só, ver e escutar melhor, mas, essencialmente, diferente.

O apagão do filme evidencia o curso do tempo oculto, quando o cineasta justapõe ~~postas~~ de momentos subtis numa repetição intensa e no seu interior introduz um ecrã negro não encerra o mistério da vida, evoca o desconhecido que emerge **entre** o espaço que separa uma ~~posta~~ da outra.

O **tempo de representação alternativo** retira a representação exterior característica da linearidade dos acontecimentos, do tempo que parece sempre igual.

Como Bartleby, o cineasta atira para fora a responsabilidade de parar para agir de forma diferente, ou o espectador abandona o filme nos primeiros minutos porque o interpreta como um aborrecimento ou se deixa levar numa lentidão sublime e contemplativa.

Fico-me pela segunda.

Mas o fim, à espera do qual os corpos se imobilizam e os rostos se dissipam, não é o desastre final. É, antes, o tempo do julgamento enfrentado por esses seres agora imóveis, mas cujos gestos obstinados e pacientes não cessaram, ao longo de todo o filme, de desenhar a imagem de uma recusa em entregarem-se à única fatalidade, a do vento e da miséria. Os corpos resignados que se apagam na noite carregam também na memória a constância dos gestos através dos quais se empenharam, todas as manhãs, em preparar a manhã por vir. Na noite que cai sobre o silêncio final das personagens, está ainda a raiva intacta do cineasta contra aqueles que dão aos homens e aos cavalos uma vida humilhada (...) aqueles, também, pelos quais tudo se torna impossível, uma vez que já tudo aconteceu sempre e que se apropriaram de tudo até mesmo dos sonhos e da imortalidade.¹⁰⁶

¹⁰⁶ Jacques Rancière - Béla Tarr o tempo do depois, p.118 e 119

tempo interior sensível

ensaiar o tempo (a)

Será o **tempo de representação alternativo** oriundo do movimento da repetição e caminha no sentido da duração?

Imagino o tempo interior sensível como um composto de energia oculta que ao emergir **entre** as camadas que ~~justapostas~~ e ~~sobrepostas~~ compõem o tempo linear interrompe o curso da narrativa. A questão é: que tipo de narrativa?

narrativa (a)

A energia que está no interior do **espaço preto** quando é pressionada pela aceleração e operatividade cristalizando o Ser dentro da personagem que percorre o caminho linear das polaridades, por não ter como emergir para o exterior entra em ebulição.

A falta de contacto com o sensível faz com que o Ser fique retido na exterioridade, as suas referências são as do *já sentido* e é sobre elas que ecoa.

Levanta-se um problema a partir do qual gostaria de continuar a refletir que se relaciona com a lógica de submissão interpretativa, com o enquadramento do Ser dentro de uma personagem operativa e sua consequente dessensibilização.

Impedido de aceder a partes vitais como a sua interioridade e intimidade com o silêncio, o Ser, não tendo escapatória, fica submetido e programado a um permanente estado de alerta. Na constante pressão de ter de apresentar resultados para provar a sua utilidade e não ser descartado, vive numa autêntica **repetição sobrevivente**, ou pior, vive numa reprodução sobrevivente caracterizada pelo elevado grau de dessensibilização que lhe vai permitir fazer frente à agressividade do meio dentro do qual terá de produzir e se produzir.

O sensível expressa-se, evidentemente, em gestos de sensibilidade e esta capacidade e possibilidade de expressão tem-se vindo a perder.

A sensibilidade é a qualidade pela qual se percebe o que as palavras não conseguem desenhar no tempo linear e permite dotar a narrativa de um contínuo signficacional.

A supressão da tensão narrativa comporta que os acontecimentos, deixando de estar inseridos numa trajetória narrativa, deambulem sem rumo,¹⁰⁷ sem sensibilidade que lhes dê um sentido levando a um problema de dispersão.

¹⁰⁷ Byung-Chul-Han - O Aroma do tempo, p.49

narrativa)b(

Aceleração liga-se a reprodução e esta impossibilita a repetição duracional por onde iria emergir nos espaços entre a sensibilidade.

Condenada a distinguir entre repetições seguindo a ideia do filósofo Peter Sloterdijk, a vida na sua totalidade ergue-se como um edifício novo sobre as fundações da boa repetição.¹⁰⁸

Talvez a repetição da atriz, de Bartleby e dos personagens de O Cavalo de Turim tenha sido aquela que permitiu a edificação de **espaços pretos** onde ao se refugiarem no escuro silencioso, distinguiram entre uma repetição voltada para a reprodução sobrevivente e uma outra contemplativa. Puxando do filósofo a ideia de boa repetição e considerando-a polar, pois, subentende a existência de uma má repetição, parece-me que para a atriz escolher uma boa repetição precisa de má vontade.

A má vontade permite fazer uma paragem decisiva no interior da repetição que produz a personagem, uma vez aí, é preciso saltar para o desconhecido.

As pessoas não habitam territórios, mas hábitos. As mudanças de casa radicais atacam em primeiro lugar o enraizamento dos *habits*, depois os lugares onde esses hábitos radicam.¹⁰⁹

Como poderei fazer ensaios, não, da personagem, mas de mim própria?

O filósofo refere-se a exercitar-se como repetir um modelo de ação de tal maneira que a sua execução melhora a disposição para a repetição seguinte.¹¹⁰

Será que a única forma de desinstalar um programa é instalando outro?

Bartleby, repetindo preferiria de não, exercitou a espera contemplativa até ser bastante evidente que a explicitação do seu exercício acabou por implicar outros a exercitarem-se implicitamente.

A repetição permite sustentar um estado de Ser, quanto mais consolidada num tempo duracional, mais fácil será edificar uma morada de ligação com o sensível.

É fundamental cortar a lógica de submissão interpretativa com entres para abrir buracos onde se instalem elementos alternativos que constituam a **atriz que não representa** numa

¹⁰⁸ Peter Sloterdijk - Tens de Mudar de Vida, p.498

¹⁰⁹ Idem.p.500

¹¹⁰ Idem.

espécie de exercício que lhe fortalece os músculos na repetição de séries de alternância entre (representação) e (**temporalidade autoral**), referencial e não representação.

dentre do **espaço preto** circulam partículas de energia, quando há uma perturbação, erro, dor, acontecimento ou presença de um elemento radicalmente significativo, abre-se um corte na superfície que suspende o desenrolar linear dos acontecimentos.

Essa abertura permite que seja estabelecida ligação entre interior e exterior por onde há troca de energia oculta como uma presença capaz de alterar o sentido e o estado de Ser. Por ter sido insuportável lidar com a atriz dessensibilizada, por ter tido vários solavancos e ter tido a experiência significativa em o *aterro* estabeleci, como projeto, descomprimir o meu tempo mudando-lhe trajetória, andamento e qualidade. Só assim pude encontrar meios que me tirassem de uma espécie de crise.

Organizar uma estrutura que me permitisse sair desta sobrevivência artística trouxe a sensação de viver num tempo diferente, num outro tempo (...) um tempo estranho (...) um contratempo. Um tempo ao contrário.¹¹¹

Retroceder para a frente e em profundidade, assim imagino o movimento de entre que vai descomprimindo o tempo.

No ensaio *O Aroma do Tempo* o filósofo Byung-Chul Han apresenta o tempo histórico como uma linha que se dirige ou precipita para um fim. O tempo fica atomizado quando essa linha perde a tensão narrativa decompondo-se em pontos sem direção alguma.

Diz que o tempo dos pontos não permite nenhum tipo de demora contemplativa, é um tempo sem aroma. O tempo começa a ter aroma quando adquire uma duração, quando ganha uma tensão narrativa ou uma tensão profunda, quando ganha em profundidade e amplitude, em *espaço*.¹¹²

Que espaço é este?

Aberto.

Perante um tempo sem sustentação, sem os andaimes de um referencial que o dote de sentido, precipita-se para tentar equilibrar uma falta de Ser. Sem qualquer possibilidade homeostática a falta de Ser no mundo exacerba-se tornando-se mais penetrante.

¹¹¹ Miguel Ángel Hernandez - *Tempo Material. Obsolescência e Nostalgia na Arte e na Cultura Visual dos Nossos Dias*, p. 20

¹¹² Byung-Chu Han - *O Aroma do Tempo*, p.30

O tempo linear é um tempo informativo e a informação é unilateral, um jorro, não supõe um retorno estrutural, não tem capacidade de ligar acontecimentos, apresenta-se como algo causal o que significa que é o exterior que determina o rumo e a velocidade da vida. Uma veloz sucessão de acontecimentos não dá lugar a duração alguma¹¹³.

Viver num tempo sem aroma é como que debitar informação, o já sentido sem qualquer estrutura e sustentação, repete-se para fora o fora que vem de fora. Regressar para a frente em profundidade liga com significação no presente os pontos de informação que chegam do passado, dá-lhes orientação, interioridade, capacidade narrativa.

É importantíssimo analisar forma, conteúdo e relevância desses mesmos pontos para a coerência e constituição da **atriz que não representa**.

A **atriz que representa** continua a existir, a **atriz que não representa** encontra-se numa zona laboratorial em experimentos e conceptualização, como também será sempre uma utopia. O que existe é a atriz **entre** que se vai fazendo no presente com ~~postas~~ das duas, que liga com significações alternativas os acontecimentos do seu passado imaginando um futuro diferente.

Sem práticas de experimentação e reflexão o passado permanece fragmentado e a atriz continua um meio de transporte de informação, um corpo submisso a uma personagem sem autoridade de constituir um outro estado de Ser.

É preciso coragem para auscultar o passado apesar do ruído, estar consciente que posso não gostar do que ele representa, que não sei onde vou pisar, mesmo assim e apesar de arrastar medo, tenho de saltar para territórios desconhecidos à procura de referencial e nesse movimento que retrocede para a frente andar, andar, andar até à utopia de uma **atriz que não representa**.

Pode ser que o tempo vivido dentro da lógica de submissão interpretativa não tenha sido um tempo perdido, mas aquele que permite compreender que sem repetição, duração, sensibilidade, uma longa paciência e contemplação não há aroma.

Ficar **entre** é o exercício mais honesto que posso fazer. Criar disponibilidade aromática e ~~contemplativa~~ fazendo cortes na camada da superfície polar com elementos plenos de temporalidades alternativas, não só, decompõem em ~~postas~~ verdades e não-verdades como me faz ter a sublime sensação de estar a respirar fundo.

¹¹³ Idem, p.50

A percepção utilitária que temos do mundo na vida quotidiana esconde-nos o mundo enquanto mundo¹¹⁴.

A prática passa sempre por parar, por recolher a energia dispersa pela atenção que dou aos estímulos que provêm do exterior e concentrá-la em força anímica, vital.

Tem sido primordial seleccionar os conhecimentos e as lembranças e reter somente o que interessa¹¹⁵ para em seguida agir, não, no automatismo das polaridades, dualidades, binómios, ambiguidades, mas com lucidez.

As práticas **dentre** de práticas, tais como a repetição até obter duração e a espera como forma de desenvolver paciência e discernimento, permitem-me alcançar profundidade. São necessidades artísticas sem as quais se torna difícil ser tocada pela **temporalidade autoral**. É como ter um novo modo de vida que se designa a transformar a realidade da **atriz que representa**.

Gosto do estado de Ser onde o objeto de criação sou eu mesma, onde sou a autoridade e tenho liberdade de reinterpretar, autopsiar, suspender as representações do passado impedindo que se juntem novamente com o mesmo e turbulento significado operativo. Gosto de fazer a seleção do referencial que me acompanha, de ficar porosa a essa invasão de forças do exterior deixando-me levar na comoção típica do vidrinho estilhaçado que sou, gosto do arrebatamento de me sentir contemporânea.

Negar, resistindo à **atriz que representa** a superficialidade do enredo operativo do tempo polar¹¹⁶, é como colocar o ecrã onde se vê projetada e se projeta negro.

A prática e conceptualização da **atriz que não representa** expressa o movimento pelo qual um pensamento se nega a si próprio e tende a ultrapassar-se naquilo mesmo que faz a sua negação¹¹⁷ **dentre** de um **tempo de representação alternativo**.

¹¹⁴ Pierre Hadot - Exercícios espirituais e filosofia antiga, p.316

¹¹⁵ Idem

¹¹⁶ Por tempo polar, quero dizer o tempo das polaridades, dos binómios, das dualidades.

¹¹⁷ Albert Camus - O Mito de Sísifo, p.44

ensaiar o tempo ()b()

O ecrã negro pode inserir um corte como pode ele mesmo ser todo um filme que contém possibilidades outras, neste contexto gostaria que tivesse a significação de *entre*.

O filósofo Gilles Deleuze refere-se ao ecrã negro ou branco como o interstício entre duas imagens, um corte que perde a utilidade de divisória e passa a carregar valor estrutural em si mesmo; um feixe escuro pleno de significado e profundidade capaz de abrir a percepção para as mais diversas possibilidades.

(...) por um lado, o que conta já não é a associação de imagens, a maneira como se associam, mas o interstício entre duas imagens; por outro lado, o corte numa sequência de imagens já não é um corte racional que marca o fim de uma *ou* o início de outra mas um corte dito irracional que não pertence nem a uma nem a outra e que desata a valer por si mesmo.¹¹⁸

Longe de uma qualquer ideia que possa levar ao fechamento de possibilidades, o ecrã negro assume um corte que transporta im()*b()*possibilidade de representar estimulando o imaginário da atriz.

O silêncio carregado da significação que comporta é como um convite para que se *entre*. Retiro do filósofo a importância decisiva que os ecrãs negros ou brancos têm no cinema contemporâneo quando renunciam o lugar de separador e a função de pontuação na mudança de cenas sequenciadas. Estes *entres* estabelecem uma relação dialética entre imagem e a sua ausência e ganham um valor propriamente estrutural.¹¹⁹

Em *Hurlements en faveur de Sade* o pensador Guy Debord faz uma crítica à sociedade do espetáculo na década de 50. O filme é composto pela alternância de um ecrã negro silencioso e um ecrã branco acompanhado por vozes que recitam sem qualquer lógica narrativa fragmentos do Código Civil Francês, bem como, excertos de romances.

Um filme feito com *postas*.

A leitura dos ecrãs enquanto separadores é ultrapassada por uma relação que ainda não percebi se poderei considerar dialética, confrontativa ou se foi a própria falta de relação

¹¹⁸ Adaptação do pensamento do filósofo Gilles Deleuze - *A IMAGEM-TEMPO CINEMA 2*, p. 313

¹¹⁹ *idem*

entre interioridade (silêncio, reflexão) e exterioridade (epidemia imagética, *ecolalia*¹²⁰) que interessou ao criador.

O filme não foi bem recebido na sua época, imagino espectadores a saírem às escuras da sala de cinema durante a projeção do ecrã negro enquanto tateavam e pisavam pelo desconhecido. Parece-me uma experiência inteiramente necessária.

A significação *entre* do ecrã negro revela um corte na normalidade, ao ausentar toda a carga imagética atual insere o silêncio como possibilidade contemplativa numa presença que atravessa tanto o objeto artístico como o objeto recetáculo numa cocriação aberta. O ecrã negro silencioso torna visível acontecimentos históricos feitos por pessoas reais, ausenta a espetacularidade das personagens que contam determinadas ficções, tem a capacidade de dotar de sentido ~~postas~~ soltas e deambulantes de um passado ligando-as num presente estruturado de sentido.

Em *O Cavalo de Turim* é possível restituir os corpos das personagens na ausência da noite do ecrã negro, no ambiente que esse **espaço preto** instala imagino imobilidade num pasmo secreto, olhos abertos rendidos ao escuro sem fundo, respirações amplificadas pelo silêncio...

Fim? Início? Meio. *entre*. Um filme outro.

The Flicker, filme do artista Tony Conrad, composto por uma imagem de aviso, duas de título, uma a preto e outra a branco, apresenta uma relação dialética criada entre a súbita alternância das imagens do quadrado preto e do quadrado branco. A alternância dos ecrãs ao espalhar a luz provoca num efeito estroboscópico a sensação de se estar a ver outras cores para lá do preto e do branco. Toda a estrutura se baseia na velocidade da mudança dos quadrados estabelecendo uma relação hiperativa entre aquele que se apresenta e o que lhe toma lugar.

A dualidade (**preto**) (**branco**) insere um *entre* que abre o espectro de cores, como se esta fricção fosse motivo suficiente para dar conta da urgência de criarem espaços outros fora da imposição das suas próprias realidades.

¹²⁰ Parece-me pertinente apropriar-me da expressão do filósofo Mario Perniola para designar a sociedade do espetáculo do pensador Guy Debord relacionando-a com a repetição sobrevivente e sem sentido tão característica da sociedade atual na qual me insiro e à qual tento resistir.

A atriz ao ultrapassar-se naquilo mesmo que faz a sua negação¹²¹ coloca-se no meio das polaridades estabelecendo um contínuo de alternância com efeito estroboscópico

(e)ntr(e):

(presença)(ausência)

(representar)(não representar)

(exterioridade)(interioridade)

próximo da fricção *The Flicker* e relacional como em *Hurlements en faveur de Sade*.

A sua ideia não é percorrer o caminho de uma polaridade para outra, antes, fazer cortes no caminho polar por onde vai saltar para o seu próprio interior desconhecido. Esse salto permite-lhe ver outras possibilidades **dentre** da realidade que se faz apresentar apenas a preto ou a branco. Há várias maneiras de saltar, sendo o essencial saltar.¹²²

Quando penso na **atriz que representa** encontro pelo menos dois tipos de problema.

O primeiro, prende-se com a sujeição do seu tempo singular à aceleração e consequente dispersão da atenção num espetáculo de solicitações, atrações, redundâncias que lhe drenam a energia¹²³.

O segundo, prende-se com uma lógica de submissão interpretativa que capitaliza a atriz dentro de um guião fechado, onde lhe é dado um tempo de pesquisa bastante reduzido que a sujeita a uma interpretação rápida, técnica e superficial.

Evidentemente que este comentário vem no seguimento de tudo aquilo que este texto reclama, tempo de duração, contemplação e criação autoral.

Tinha poucos meios de ultrapassar estes problemas, não *controlava* as produções, nem a aceleração e os interesses que as governava; recorria ao que estava ao meu alcance: os **entres** onde não me encontrava a produzir.

Focava a atenção em práticas ligadas ao silêncio, demora, espera, preguiça; inicialmente como necessidade de fuga à aceleração.

Comecei aos poucos a deixar-me envolver pela ideia de pensar o tempo, apercebi-me da inevitabilidade de conceber um plano que capturasse a atenção que estava dispersa e me proporcionasse desenvolver características específicas para refletir afincadamente neste assunto.

¹²¹ Albert Camus - *O Mito de Sisifo*, p.44

¹²² Idem.

¹²³ “tens de estar ativa nas redes sociais, produzir conteúdos para não seres esquecida”

Há anos que intuía a urgência de ter de sair daquele enredo operativo não apenas com o intuito de *zarpar* dali para fora, mas para tentar perceber o que me estava a acontecer, que intensidade era aquela que me atropelava. Queria identificar os seus mecanismos, encontrar formas de viver um outro tempo sem o fantasma da aceleração.

Durante períodos longos sentia que sufocava, não conseguia elaborar uma estrutura de pensamento, um plano de ação que me ajudasse a estabilizar o tempo.

Como não podia permanecer nas coisas fui perdendo a sensibilidade, no seu lugar ficou intensidade cáustica, desestruturada.

O tempo tinha-se tornado agressivo e a sua presença era um incómodo. Recolhi-me da exposição, dos *palcos*, fui resgatando num passo lento bastante desorganizado a energia que tinha sido drenada pelo exterior.

Zanguei-me com o tempo, disse-lhe explicitamente que tínhamos um sério problema.

Como é que ser atriz e representar se tornou uma espécie de **repetição sobrevivente**?

Começo pelas polaridades (boa atriz)(má atriz).

O que é o talento?

Parece-me uma espécie de *jeito*, uma certa *queda* para explorar uma tendência natural com ou sem a intenção de adquirir uma prática que no tempo permita desenvolver este talento como habilidade, e que tem como finalidade a obtenção de um qualquer tipo de lucro. Talento, do latim *talentum*, era uma unidade de medida para grandes quantidades de massa utilizada em transações comerciais.

Imagino que em realidades específicas uma das poucas formas que algumas pessoas encontram, outras nem isso, de se anestesiarem de todas as horas de trabalho em que estiveram a furar centenas de etiquetas de papel sentadas em frente a uma parede, como é o caso da operária de quem irei falar, seja o momento em que finalmente se voltam a sentar para apreciarem programas de talentos. Especulo que o talento ande na *crista da onda* um dia e abaixo de zero no outro.

Afinal, não há tempo de homeostasia na correria de uma vida operativa que encapsula estratégias de entretenimento como se encapsula comprimidos para dormir e dar bons sonhos administrados sem qualquer necessidade de prescrição médica numa sociedade onde:

“O espetáculo(...)não expressa finalmente mais que o seu desejo (da sociedade) de dormir”(..)O que é comum nestas evocações de sonambulismo em massa é a sugestão

de capacidades perceptuais afectadas ou diminuídas, aliadas a um comportamento rotineiro, habitual ou como que hipnótico.¹²⁴

Durante anos senti-me a viver uma grande peça, era incapaz de entrar profundamente nas representações apesar de sentir que não era bem nas representações que eu queria entrar, mas na abstração. Fui perdendo o sentido num presente pontuado saltando de personagem em personagem num faz de conta insuportável sem nada que no momento do salto me suspendesse, ficava-me por aterragens numa rede feita por fios frágeis de ficção.

Queria ter tempo de conversação, abstração, fazer experimentos *estroboscópicos* que colocassem *The flicker* em *slow motion* invertido, queria ter a oportunidade de inventar umas lentes escuras que abafassem a intensidade da luminosidade das cores para ficar a ver só a preto.

Negar a atriz enquanto ela tenta ultrapassar-se naquilo mesmo que faz a sua negação¹²⁵ é essencial para conseguir submergir num cenário apocalíptico de mim mesma.

Pensando num afinal sem final, onde é que isto me leva?

Com esta questão polar (boa atriz)(má atriz) *resolvida*, gostaria de avançar para a utopia. A representação na **atriz que não representa** é como um estado de suspensão que corta a narrativa proposta ou prevista.

A presença da **temporalidade autoral** é implicada pela quantidade e qualidade do tempo de reflexão, pela profundidade da sensibilidade na conversação com pares, no diálogo da atriz consigo própria, no tipo de experimentos e referências durante a preparação e criação de um objeto artístico.

Dou como exemplo o *aterro* em que tudo isto existiu. Experimentar alternativas para a atriz é como que dar-lhe tempo para parar, pô-la a olhar para trás apesar do incómodo de se ver como personagem que representava outras personagens dessensibilizando o Ser no meio delas.

entre é a oportunidade de mudar a trajetória do tempo, de desobedecer e resistir.

¹²⁴ Jonathan Crary - 24/7 O capitalismo tardio e os fins do sono, p.27

¹²⁵ Albert Camus - O Mito de Sísifo, p.44

linguagem interior sensível

Ingvar - Dizem que já é possível viajar no tempo.

María - Sim? Como vão fazer isso?

Ingvar - Não, é só teoricamente. Dizem que é teoricamente possível.

María - Então deve haver alguém a pensar nos pormenores práticos.

Ingvar - Provavelmente... Não que eu esteja com pressa de ver o futuro. Gosto muito de estar aqui agora.

María - Imagino que seja igualmente possível... voltar atrás no tempo.

Ingvar - Sim... claro.¹²⁶

Considero o filme *cordeiro* do cineasta islandês Valdimar Jóhannsson um filme *entre*.

No cenário natural de uma quinta rodeada por uma paisagem islandesa contemplativa, o cineasta relaciona duas polaridades: (a vontade de um casal voltar ao passado) **e** (um cordeiro).

Esta fábula surreal corta completamente com a *normalidade*, as imagens hipnotizantes capturam a profundidade da perda de María e Ingvar como a sensibilidade do olhar dos animais da quinta. Aquela paisagem é, sobretudo, sublime no sentido da impossibilidade de representação, o recurso ao fantástico coloca as personagens *entre* o belo, por um lado, o grotesco e o horror, por outro.

O fantástico apresenta, no presente, a hipótese de capturar um futuro pós-traumático que permite olhar para o passado e encontrar formas de o superar, neste caso trágico de perda de uma criança essa condição é uma impossibilidade, mas uma possibilidade enquanto fantástico, um *entre*, nem completamente real, nem completamente irreal.

Sendo o cineasta Béla Tarr produtor executivo deste filme, consigo estabelecer relação *entre cordeiro* e *O Cavalo de Turim*. Duas personagens em cada um dos filmes, uma mulher e um homem; dois animais decisivos: no primeiro o cavalo, neste o cordeiro, e, um terceiro personagem, um homem que entra e sai de cena.

Nos dois filmes há uma paisagem poderosa; em *O Cavalo de Turim* tomada pelo vento contínuo, em *cordeiro* tomada pelo nevoeiro cerrado, ambos, inseridos por elementos

¹²⁶ Primeiro diálogo do filme *cordeiro* do realizador Valdimar Jóhannsson.

que romantizam e amedrontam, por isso, a sua sublimidade. A janela tem novamente a significação de fronteira **entre** o doméstico interior e o selvagem exterior, a passagem do seguro interior para o inseguro e, sobretudo, inesperado exterior.

Um filme contemplativo com uma intensidade arrasadora. Ficar **entre** tem o efeito de me deixar suspensa e de no regresso me sentir diferente. A verdade ocupa sempre um lugar polar. Se é verdade que María carrega a dor insuportável da morte da filha, também é verdade que nenhuma ovelha quer perder o seu cordeiro. Como possibilidade de María retroceder para a frente o tempo que não viveu, o cineasta coloca a questão **entre**.

Parece-me inviável avançar sem um referencial alternativo nem é essa a intenção, antes, questionar a informação que retorna do passado em ~~postas~~ de informação dispersas e organizá-las em colaboração com novo referencial extraíndo, desse encontro, a hipótese de uma **atriz que não representa**.

Entre polaridades há possibilidade de restituir ao corpo aquilo que ele não foi dotando o **espaço preto** de valor estrutural habitável.

Escuto as qualidades do seu silêncio sabendo que não as posso agarrar, caso contrário cairia na tradutibilidade da palavra e da imagem, a atriz passaria a interpretar quando o meu desejo é que se deixe ir pelo desconhecido.

Deixar-se ir é como que um movimento de liberdade expresso como intuição desconexo de qualquer representação, determinação ou intenção.

Penso num movimento permanente expansivo **entre** aquilo que a atriz é e que no mesmo instante vai deixando de ser, sendo que a representação passa a interstício de memória **dentre** de um - já interior - que se atualiza porque outro lhe toma lugar.

) movimento interior (

dentre

) movimento interior (

dentre

) movimento interior (

dentre

) movimento interior (

Penso na revelação dessa relação colaborativa de cedência **entre** camadas como **tempo de representação alternativo**. Penso num fluxo em transformação e criação da linguagem da **atriz que não representa** sabendo que o exterior ou o fora da linguagem, o indizível ou extralogos, só é sensível nos interstícios das malhas da própria linguagem, como buracos no seu poder expressivo, portanto como uma impotência só aperceptível de dentro, como o exterior *do interior*¹²⁷.

A ideia da **atriz que não representa** é uma utopia, e, como todas as utopias, exatamente por serem impossíveis de alcançar, são altamente criativas, por isso, a afinidade com a designação do artista - *gestos desejantes*.

O gesto e o desejo ao formarem um contínuo íntimo que se move na direção impossível de uma utopia desvelam na atriz uma impotência só aperceptível de dentro, fazem com que os seus deslocamentos desenhem ~~postas~~ interiores de linguagem sensível.

O passado é um invólucro de representação, dismantelar as camadas das personagens é uma utopia. A impossibilidade de materializar a **atriz que não representa** ativa-me o desejo de encontrar gestos criativos que a tornem possível.

gestos que desativam as personagens do passado porque colocam a atriz mais perto de um referencial que nutre o real-imaginário da sua utopia.

A linguagem interior sensível quando emerge **entre** camadas de recordação vai mudando a percepção do passado, atualizando no presente, o que significa ser atriz.

Fragmentar a camada egóica que representa o mesmo porque resulta, que não sai da zona de conforto porque dói ou não sabe como ou não o assume, que embrutece a atriz numa mnemónica segura superficial a ecoar uma exterioridade que não quer e não pode defraudar é um trabalho longo, persistente e paciente.

A camada egóica drena a energia sensível, dispersa a atriz numa exterioridade que se altera radicalmente a uma aceleração feroz que não se controla. Será preciso pegar na camada cristalizada do passado com a delicadeza com que se pega num fóssil, colocá-la na interioridade do presente e abri-la numa zona **entre** dolorosa, honesta e altamente plástica.

¹²⁷ Sousa Dias – *O Riso de Mozart*, p.28

entre o que foi e aquilo que vai sendo, a atriz terá de desenvolver uma capacidade quase autofágica de neutralizar as personagens do passado e, simultaneamente, desenvolver a capacidade de manter o desejo utópico de ser atriz sem representar.

Como pôr em prática a **atriz que não representa**?

Pela atenção constante às pequenas coisas, a prática é toda feita no quotidiano, leva-se para um projeto como o ~~o~~ **aterro** um estado de Ser, uma maneira de se estar no presente, retrocede-se para a frente o passado atualizado.

A repetição, reflexão, silêncio, conversação, demora, espera são tudo práticas e modos de estar **entre**, de experimentar temporalidades alternativas à aceleração para chegar à contemplação e à duração. Nada disto tem que ver com uma forma passiva e letárgica de se encarar as adversidades do presente.

Contemplação, neste contexto, é a ação de conter dois tempos, o das coisas e o de quem contempla num só, **entre**, nada tem de passivo ou indiferente. Implica um recolhimento necessário para se estar profundamente nas outras coisas. Não é um processo alienado da realidade ou uma pausa, passa pelo abandono da camada egóica para dar lugar a: suspendo-me sensivelmente nas coisas como o seu sensível se suspende em mim, **entre**. A contemplação implica despojamento, implica abandonar intenção de impor ou de se deixar submeter a uma representação, ao puxar a energia dispersa pela atenção àquele instante ela concentra-se num ponto no presente.

Sem concentração contemplativa a energia está dispersa pela superfície, não tem força para cortar a camada exterior por onde a intuição, informação armazenada, possa saltar até ao **espaço preto** e, de lá, criar uma ~~posta~~ interior de linguagem sensível de onde brote **temporalidade autoral**.

Retirar a **atriz que representa** da **repetição sobrevivente**, do *multitasking* cuja a função é prestar atenção a múltiplas coisas ao seu redor sob estado de alerta, voltando-a para o interior, implica uma prática demorada, repetitiva, lenta.

Apesar de parecer ou, efetivamente, ser auto-centrado refletir a partir da atriz sendo eu essa mesma atriz, também me parece real começar por um problema de cada vez. Se a atriz é ela própria um problema tudo o que interprete ou represente vai ecoar esse problema: um problema de desajuste e de qualidade nos fios que tecem o seu tempo. Cada artista tem o seu *material*, o da atriz é ela mesma, o da pessoa, intuição, intenção, pensamento, voz, movimento, gesto, desejo, vontade, palavra, emoção, escrita, dúvida,

insubmissão...Tudo requer prática, experimentação, fragmentação, reflexão, diálogo e transformação da representação numa criação de si.

O que interpretava para se ter tornado um problema?

Uma sociedade intensa de passo acelerado, de mudanças rápidas, dispersa, sem tempo; personagens, guiões, técnica, a *visão* de alguém, fórmulas fechadas, interpretações de interpretações, memórias afetivas, expectativas, personagens anteriores reproduzidas em novos contextos como novas versões que mereciam ter tido uma abordagem radical. Enfim, ou melhor, **entre**, um *torvelinho contínuo*¹²⁸ de camadas interpretativas sobre interpretações.

Como cortar esta narrativa feita de pontos na qual, retrocedendo, fico com a sensação de que tudo parece uma ficção minha?

Como saltar para o **espaço preto**, capturar-lhe a ~~posta~~ sensível de que a **temporalidade autoral** necessita para ficar visível, pelo menos para mim, na representação?

Preciso de desenvolver uma longa paciência. É uma prática. Um trabalho que demora. Por vezes tenho de largar tudo e dar-me à preguiça. Outras vezes fico em silêncio. Outras contemplo; gosto muito quando sou surpreendida pela sensação de ficar: nem com um pé lá, nem com o outro cá. Sem passos, num im()*im* passe. Outras vezes repito palavras, símbolos, letras foi assim que cheguei à **fórmula invertida** de **entre**, através da repetição da letra **e**, e mais alguns pormenores.

Tudo isto precisa ser repetido, é uma questão de duração. Lá no meio ando num conflito interno, numa luta contra mim própria atrás da ideia utópica de uma atriz sem lugar que deixa radicalmente de representar polaridades, exterioridade, desonestidade, ruído...

Tento deixar para trás as capas das personagens, esquecê-las, mas elas voltam.

Há facilidade em adaptar-me a cada contexto usando uma delas, foi esse o meu treino: colocar camadas sobrepostas, justapostas num faz de conta até à exaustão do Ser num espaço vazio de tempo. Apinhada de sinais de mau estar impossíveis de ignorar acabei por entrar em colapso. O tempo tornou-se vazio de si mesmo, de experimentação, de conhecimento alternativo.

Neste contexto, interpretar é submeter-me colocando uma versão técnica numa versão pouco própria a partir da versão que eu mesma tenho da versão de alguém.

¹²⁸ Palavras do texto - o *aterro*

Como saber o que era próprio?

E a criação?

Com a vida a perder sentido, movida pelo grito da superficialidade e empurrada pela cultura de imagem sentia-me numa caverna de Platão a representar sombras com medo do exterior. Pensava nas expectativas que teria o *público* e, mesmo sem *público*, tinha-me auto-programado para estar sempre operacional, em alerta.

Um mundo 24/7 é desencantado na sua erradicação de sombras e obscuridade e de temporalidades alternadas. É um mundo igual a si mesmo, um mundo com o mais superficial dos passados, por isso à partida sem espectros¹²⁹.

Tinha começado a preocupar-me mais com a forma, com a imagem que passaria para o exterior e ocupado menos com a noção de experimentação; vivia um tempo cronológico de asfixia, confusa, com falsas vontades, uma máquina de produção que se produz a si mesma enquanto produto e se coloca numa montra em exposição.

A exposição passou a ser um grande problema o que me parece contraditório, afinal, o que se espera de uma atriz é que como resultado se submeta à exposição, quando tudo o que me fazia sentido era estar em sossego.

Sufocava-me ter de decorar o texto à pressa tendo tempos muito curtos para preparar, explorar, *negociar* trocas, cedências com a personagem que deixaria resquícios na atriz. Estava tudo iluminado, a intensidade da exposição cegava qualquer tipo de sombra e obscuridade, o ego exacerbado e a voz cá para fora para ter de defender a personagem, algo que nunca percebi.

Então não é suposto cada uma das partes trabalhar para a homeostasia do conjunto e cada conjunto para o todo?

A atriz ter de defender o seu trabalho implica defender-se, mas porquê?

Estar alerta contra possíveis ataques faz parte de um estado de sobrevivência e nunca do tempo que permite criação, sob ameaça não se cria, apenas se liga o automatismo, e, subverter esta lógica fez-me absolutamente toda a diferença. Fez toda a diferença em o *aterro*.

Mas este texto não pode explorar esse tema que é profundo e do meu maior interesse, contudo, estou mais do que certa de que esse será um dos pontos para futura reflexão:

¹²⁹ Joanathan Crary - 24/7 O capitalismo tardio e os fins do sono, p.27

a necessidade de em alguns contextos ser necessário atirar *batatas ou bolachas* - para introduzir num completo sem sentido e num contexto adverso os alimentos que trazem duração e contemplação às personagens de *O cavalo de Turim* e *Bartleby o escrivão* - para se poder, assim, fazer o que se entende por criação. Parece-me que isto é mais a representação de uma ideia específica de criação.

A **temporalidade autoral** como um tempo próprio e sensível de criação não se manifesta sob ameaça, por isto, na generalidade, se interpreta uma pessoa sensível como indefesa, um vidrinho que parte mediante os ataques em forma de *só estava a brincar*; parte-se, pois. O foco e o interesse dos vidrinhos não se debruçam na defesa, na camada egóica, antes, na colaboração, no todo.

Para se deixar ir é elementar confiar.

Nesta falta, não se parte a aparência de quem é sensível, dos vidrinhos, mas algo mais profundo como a ligação humana, os afetos, a segurança no outro e em si próprio, parte-se a sua esperança de criar. Apaga-se a utopia. O mundo empedernece.

Existe um tipo de arte *desinteressada* na qual a **atriz que não representa** se insere, um tipo de arte que não tem utilidade nem para o seu próprio ego. Não me parece que em território de conflito haja tempo para criar. Para se sobreviver aprendendo a defender-se vai-se ficando dessensibilizado. Existem determinadas formas de linguagem que se aprendem mediante processos de dessensibilização, uma espécie de arte da guerra para se estar preparado para o confronto. Mais uma vez calo-me estando certa de que o tempo no qual poderei tecer os fios de uma singular reflexão na qual contemplarei este tema característico de uma sociedade sem tempo, irá chegar.

Para o pensador Jonathan Crary o *espectral* é a intrusão ou rutura do presente por algo fora de tempo¹³⁰. A atriz, submetida ao resplendor falacioso do tipo de espetáculo geral no qual se inseria perdeu a força anímica repercutindo-se numa espécie de *emancipação por cumprir*¹³¹.

A intuição de algo tremendamente errado levou-a a uma tal intensidade caótica interior que fez com que a sua identidade como **atriz que representa** uma lógica de submissão interpretativa colapsasse.

¹³⁰ Idem

¹³¹ Idem

A partir do interior dessa decomposição frágica tendo a hipótese de reparação como uma inviabilidade e sensata escolha, o seu experimento foi o de contemplar *poder não*. E se a atriz para ser real e não uma qualquer ficção se transformasse numa **atriz que não representa?**

Essa possibilidade utópica, bastante real apenas na minha imaginação, fez com que entre as partículas fragmentares estilhaçadas, tal como um vidrinho atirado com força contra uma parede, despontasse um tempo outro que me fez refletir na probabilidade de haver uma representação alternativa.

Acredito que a atriz não é um *canal* através do qual a personagem se *expressa*, sempre senti essa ideia como um engano, uma atrofia do todo isolando e reduzido as partes a matéria operante.

Como pude constatar comigo, isso não resultou. Se a atriz expressa é porque de algum modo os *objetos* fonte da sua apropriação se manifestam como parte de si, habitam-na. A atriz é todos os elementos de que se apropria, que a constituíram e vão constituir. O que me atrai nisto tudo que remete à aparência é a possibilidade de refletir naquilo que não aparece mas que também constitui o seu arquivo. A ausência.

os vidrinhos que vês são partes de uma janela partida
do **entre** de que és feita
a representação de divisória é algo estático
não te acrescenta nada
partida em ~~postas~~ podes encontrar-lhe várias significações
pode cortar

) (as camadas do passado nas quais te submeteste) (

e

) (as verdades polares que te vão apresentar pela frente) (

os vidrinhos vão abrir interstícios para o teu próximo exercício radical
saltares para o desconhecido e encontrares-te comigo

tempo

Once I dreamed I had composed a piece of music in which all the notes had to be cooked and then eaten.¹³²

Este tipo de gastronomia só é possível na duração, para quem não está para cozinhar há a solução *fast food*, contudo, o processo rápido implica um acentuado desconhecimento da composição do alimento que vai passar a constituir o próprio corpo.

O artista John Cage gostava de ficar em espaços rodeados de floresta em silêncio a colher cogumelos, era uma prática demorada, paciente e sofisticada para distinguir os cogumelos nutritivos dos potencialmente venenosos.

Para que a emancipação da atriz se cumpra torna-se essencial antes da experimentação, selecionar e conhecer a partir de um referencial alternativo quais os alimentos que vão nutrir a sua prática. Isto leva tempo. Não vá ela deixar-se envenenar e interpretar uma versão submissa e sem volta da *Branca de Neve*.

O corpo não é nenhuma parte que queira dissociar do sentido que a faz continuar a ser atriz. Permitir que um objeto se apresente apropriando-se dele, não significa que tenha algum tipo de poder extraordinário que lhe permita desligar-se da personagem como se nada a tivesse ocupado. Para que o trabalho como investigadora e atriz seja honesto marco, precisamente, esta diferença: não me pretendo embrutecer, utilizar e deitar fora elementos de que me aproprio, mas escolhê-los para que fiquem em mim, recolhê-los na intimidade do silêncio, abri-los, abrir-me numa zona comum entre.

Que a representação não seja como a expressão de uma identidade que se sobrepõe a outra nem uma intenção de manifestar uma ideia ou um conceito, mas como sensação do Inexprimível, do Inefável, como uma paradoxal arte do silêncio.¹³³

Ser atriz pica os sentimentos, faz-me constantemente perguntar como sou, agora, que me apropriei de algo mais. O questionamento localiza-me, ao parar permito que uma qualquer intrusão cesse a expectativa, o ego, me faça esquecer a técnica. Quando deixo de me agarrar abre-se o alçapão da superficialidade e em queda livre precipito-me para o interior onde espero escutar o sensível.

O filósofo Jacques Rancière a partir das personagens do cineasta Béla Tarr escreveu o seguinte:

¹³² John Cage - *The Anarchy of Silence and Experimental Art*, p. 26

¹³³ Sousa Dias – *O riso de Mozart*, p.31

Amadores ou profissionais, o que conta para os “atores” é a sua capacidade de apreender as situações e de inventar respostas, uma capacidade formada não pelas aulas de Expressão Dramática mas pela sua experiência de vida ou por uma prática artística forjada noutras paragens.¹³⁴

Interessa-me, faz-me sentido forjar experiência noutras paragens, apanhar um tempo de transporte, não, com o intuito de percorrer o caminho que vai de uma polaridade a outra, mas para submergir nesse tempo em que se pára e se contempla.

Repetir a escuta de temas como *Tractatus* de Tibor Szemzo, *Jesus' Blood Never Failed Me Yet* de Gavin Bryars, *A quiet, indecipherable tone* de Haervöl, o som hipnotizante de Eliane Radigue ou a delicadeza da violoncelista Clarice Jensen, traz a possibilidade de outras densidades de tempo fora do tempo do obsoleto som tic tac, agora, luminoso e sub-reptício.

¹³⁴ Jacques Rancière Béla Tarr – o tempo do depois, págs.106 e 107

tempo de representação alternativo

Representar não é apenas tornar “de novo” presente, é reconduzir ao próprio presente uma percepção atual que se esvai. Representar não é reduzir um facto passado a uma imagem actual, mas trazer à instantaneidade de um pensamento tudo o que dele parece ser independente.¹³⁵

Se há uma verdade é porque existe uma outra em oposição, uma não-verdade.

A afirmação de uma representação polar determina o seu contrário, uma negação, ou seja, uma outra representação interpretada pela verdade como não-verdade. Uma não-verdade é igualmente uma verdade.

Para cortar a prefixação de ideias num presente que se atualiza e se esvai, e, conceber uma **atriz que não representa**, parece-me importante perguntar se o tempo que vivo e os elementos que compõem o meu referencial são realmente os que desejo.

A representação neste contexto supõe que certo objecto acesse, afirmando-se, outro objecto. A atriz sendo o objecto recetáculo, durante a representação é determinada por algo de fora que não está nela ou por algo que faz parte do seu arquivo, representações fragmentares de uma memória.

No seguimento do enunciado do filósofo Emmanuel Levinas, o objecto que se apresenta ao pensante determina o pensante¹³⁶, pergunto:

Que objecto se faz representar e o que vai determinar?

Torna-se essencial rastrear a **atriz que representa**, capturar o seu conteúdo e confrontá-lo com elementos de um referencial alternativo numa zona **entre**, talvez assim, consiga encontrar o real sentido que procuro para representação: um estado constitutivo de Ser na presença de uma temporalidade alternativa sensível. Um estado poético de Ser.

Ficando a representação sem a exclusividade de se assumir como autoridade devido à intrusão de uma temporalidade alternativa que faz suspender o seu poder, estabelece-se uma dialética colaborativa **entre** representação e **temporalidade autoral**.

Esta nova relação de alternância **entre** uma e outra constitui o tempo de representação que procuro para uma atriz **entre** .

¹³⁵ Emmanuel Levinas - *Totalidade e Infinito*, p.118

¹³⁶ Idem.

entre o *objecto* que se apresenta à *pensante* e a possibilidade de esta ser determinada pela representação do *objecto* num tipo de enquadramento ou fechamento, manifesta-se um tempo oculto singular, o da *pensante*, que é em si mesmo um ato de criação.

A representação do *objecto* cuja autoridade iria determinar a *pensante*, quando cortada pelo tempo oculto singular da *pensante*, retira o lugar de autoridade à representação e, ao suspendê-la, introduz a presença de uma autoridade outra, a **temporalidade autoral**.

A **temporalidade autoral** introduz um *entre* através da palavra **não** na designação **atriz que não representa**, o que faz com que a representação deixe de se assumir como verdade passando a *poder não* determinar. Ao ser introduzida uma negação através da **fórmula invertida – (atriz que) não (representa) – a temporalidade autoral**, ou seja, o tempo sensível de criação singular, coloca a questão no seu interior, *entre*.

A partir das autoridades (*representação*) e (**temporalidade autoral**) constitui-se uma terceira *camada de* transformação.

Nesta nova camada a autoridade passa a ser do *objecto* como da atriz *entre*, deixa de ser apenas determinante para estar *de* numa relação dialética e colaborativa *entre* realidade exterior (*objecto*) e (*pensante*) realidade interior sensível. Nesta terceira *camada de* **tempo de representação alternativo a *posta*** do filósofo: Representar não é reduzir um facto passado a uma imagem actual, mas trazer à instantaneidade de um pensamento tudo o que dele parece ser independente¹³⁷ faz todo o sentido, uma vez que, a atriz não se limitando a reconduzir uma imagem do passado ao presente, insere nos interstícios dessa imagem o seu tempo de criação, a **temporalidade autoral**.

Um tempo independente até da própria atriz, precisamente, para que nem ela o possa determinar, é uma autoridade temporal que, apesar de surgir também da singularidade da atriz, não se deixa agarrar. Revela-se como im(*)*possibilidade.

Desta *posta* de texto consigo retirar a designação que caracteriza o movimento artístico que procuro. **tempo de representação alternativo** é um movimento dialético colaborativo entre representação e **temporalidade autoral**.

¹³⁷ Emmanuel Levinas - *Totalidade e Infinito*, p.118

A time that's just time will let sounds be just sounds¹³⁸

Deixar a atriz ir como se o passado fosse composto por sons que refletem um tempo no qual a sua suspensão se tornou uma inevitabilidade.

O novo referencial fazendo cortes na narrativa do passado e atualizando-o no presente, alimenta a atriz de uma vontade de criar *gestos desejantes* que a façam imaginar a utopia de *poder não* representar continuando, mesmo assim, a ser atriz.

Por *entres* a atriz dá o salto para o interior do **espaço preto** que nada fixa ou cristaliza, a densidade temporal deste espaço é caracterizada pela plasticidade silenciosa que lhe é própria. O silêncio do **espaço preto** não é inexistência de som, mas a corporização dos sons e não-sons do passado, dos sons e não-sons do novo referencial e dos sons-entre do desconhecido.

A dialética das camadas: (sons do passado) e (sons do presente) (lógica de submissão interpretativa) e (referencial, *gestos desejantes*, utopia) dá origem a uma *camada de transformação* silenciosa de plasticidade sensível no interior do **espaço preto**.

O aparecimento desse silêncio de plasticidade sensível é uma das vias da **temporalidade autoral** se manifestar à atriz, **temporalidade** no sentido em que a atriz é um ser de tempo, **autoral** por ser autoridade de criação plena da impossibilidade de ser agarrada pela atriz inviabilizando qualquer expressão enquanto linguagem.

temporalidade autoral é silêncio.

tempo de representação alternativo é o movimento colaborativo entre representação e esse mesmo silêncio *dentre* da plasticidade sensível do **espaço preto**.

É como que um estado de Ser num movimento que se torna manifesto nos *entres* de uma representação exterior. A **temporalidade autoral** com toda a potência *Inexprimível*, do *Inefável*, como uma *paradoxal arte do silêncio*¹³⁹ tem a potência de ser linguagem, mas só apercetível de *dentre* do **espaço preto** uma vez que a própria atriz reconhece e move-se na intimidade da sua linguagem interior sensível; e, tem potência de ser impotência quando se revela como impossibilidade de ser entendida pela atriz, caso contrário, sob

¹³⁸ John Cage – John Cage performs James Joyce

¹³⁹ Sousa Dias – O riso de Mozart, p.31

aparência de fórmula ou de linguagem fechada dela apropriar-se-ia caindo na tentação de *re-apresentá-la*.

Por isso, a **temporalidade autoral** escapa e aparece sem dar hipótese de ser governada, obscurece qualquer forma de entendimento que possa vir a ser representável pela atriz impedindo-a de produzir uma linguagem no exterior.

A inexequibilidade da **temporalidade autoral** ser representada faz dela uma inutilidade. A criação de uma linguagem no exterior capaz de desvelar o enigma e o mistério desta autoridade é a impossibilidade, a impotência da atriz, o seu fascínio, provavelmente, e, também, para quem goste de pensar alternativas ao tempo linear.

Todavia, a impossibilidade de expressar uma qualquer linguagem interior sensível no exterior é, por outro lado, também, possibilidade uma vez que ao existir *dentre* da atriz atualiza a sua forma de estar no mundo implicando o *metro quadrado* de que é feita a sua realidade exterior. Uma impossibilidade que passa a im()*possibilidade*.

O **tempo de representação alternativo** tem dois tipos de captura de tempo.

O tempo da representação, que *exprime uma qualquer realidade sensível ou um aspecto sensível qualquer da realidade física ou espiritual, uma qualquer afecção do ser – que a linguagem não alcança, não tem a possibilidade de por si mesma exprimir (...) Trata-se, em suma, de exprimir um ser ou um traço de ser não “medido”, não medível, pela linguagem, um ser ou excesso de ser irreduzível a todo o dizer, algo que do ser sensível ou do sensível no ser, não se deixa medir pelo *logos*.*¹⁴⁰

Já a **temporalidade autoral** oriunda do sem sentido pretende escapar a isto. É um tempo sensível-abstrato não possui interioridade assim como não possui exterioridade, não comporta nem uma referencialidade exterior (a objectidades ou sentimentos) nem uma dimensionalidade interior (um fundo significativo, uma mensagem própria) de que os sons, as palavras, os gestos fossem signos, é, portanto, inexpressiva e assignificante.

Enquanto autoridade plena, vai capturar uma parte de si e fazê-la presente na atriz, daí o seu carácter provisório e transitório de temporalidade, apenas para que esta saiba que está a ser tocada; desta forma, num presente que se esvai a atriz atualiza o passado de que é feita no instante da sua representação.

¹⁴⁰ Idem p.27

Voltando à reflexão do filósofo Sousa Dias, o exterior ou o fora da linguagem, o indizível ou extralogo, só é sensível nos interstícios das malhas da própria linguagem, como buracos no seu poder expressivo, portanto como uma impotência só aperceptível de dentro, como o exterior *do* interior.¹⁴¹ (...) também, o filósofo coloca *do* entre (exterior) e (interior), aqui, mais uma vez atribuo a significação de um movimento que puxa as polaridades (exterior) e (interior) para dentro *do* **espaço preto**.

É nos buracos, nos entres do **tempo de representação alternativo**, nas malhas da própria linguagem da representação que se constitui um movimento contínuo em profundidade no sentido *do*¹⁴² **espaço preto**.

dentre, *do* ou *de* é sempre o entre de uma terceira camada *de* transformação que só se forma no interior. A transformação ocorre porque o movimento parte de um corte numa das camadas de representação à superfície linear seguindo o contínuo em profundidade até ao desconhecido.

No aberto *do* **espaço preto** fico com a profunda sensação de que poderei contemplar, não, um objecto proveniente da superfície no exterior, mas a delicadeza de um enigma. Contemplo o distender do tempo, a duração.

Opera-se então, num lampejo fugidio, a metamorfose do eu: “Vendo-o então, não mais vê o seu objecto, pois, nesse instante, não se distingue mais dele; ele não concebe mais duas coisas, mas *ele, de algum modo, tornou-se outro*, ele não é mais ele mesmo, nem pertence a si mesmo, mas é um com o Um, como o centro de um círculo coincide com um outro centro.”¹⁴³

A sensação de conter o tempo para nele ter oportunidade de deixar ir, contempla dois movimentos antagónicos totalmente complementares.

O artista William S. Burroughs afirmava a linguagem como um vírus e que por isso havia necessidade de o destruir; o que me remete para a representação.

A linguagem implica uma representação, aquilo que pretendo aludir é um estado de Ser num tempo sensível-abstrato.

¹⁴¹ Idem p.28

¹⁴² Idem p.28

¹⁴³ Pierre Hadot - Exercícios espirituais e filosofia antiga - a partir de Plotino, p.55

A linguagem cria-se e destrói-se a ela própria, já o tempo permanece, dura, contempla-se a si mesmo enquanto expande, o grave problema é quando a falta de Ser o comprime. A aceleração remete a vida à linguagem e, esta, encontra-se cada vez mais comprimida, datada, digitalizada, codificada, fechada, reduzida.

A capacidade de descomprimir o tempo pela conversação e reflexão continua a ser uma oportunidade e um privilégio só para alguns.

Propagasse a linguagem imagética como *fast food* para que se viva em níveis de elevada intensidade, evidentemente, com grandes picos de euforia e desgaste, esta aceleração generalizada comprime o tempo impedindo que dure. Para a o descomprimir tenho de fazê-lo numa prática diária voltando a atenção para as pequenas coisas sentindo-lhes o seu íntimo.

O tédio, o aborrecimento, a espera que permitiam experiências de abstração pertencem ao passado, desenvolver uma longa paciência implica desenvolver, **entre** estas, outras temporalidades alternativas que possibilitem que se demore nas coisas contemplando-as, não, num lirismo que abstrai das adversidades da realidade atual, não é esse tipo de abstração da realidade que procuro, mas contemplá-las tal como elas são: pequenas e profundas, com ternura e violência, enormes ou insignificantes **dentre** de nós. Sem esta demora contemplativa o tempo comprime, fica linear, polar, literal, acelerado, todo igual e superficial tornando-se complicado. Como atriz, procuro que a simplicidade das pequenas coisas descomprima e distenda o meu tempo para que ganhe complexidade.

O tempo de representação alternativo, a atriz que não representa, os experimentos e todas as designações que se vão desenvolvendo neste texto continuam um enigma, porém, **dentre** muitas uma coisa é certa:

Adotar uma prática diária onde procuro focar-me numa só coisa abstraindo a atenção dos estímulos a ela alheios continua a ser uma utopia, contudo, os *gestos desejan*tes que coloco em andamento para ver essa utopia mais de perto, são essenciais.

Só digo, escrevo uma letra, uma palavra, uma parte do monólogo, faço uma exalação, um experimento, dou um passo, tenho uma conversa, *esmag*o o meu filho... cada uma destas pequenas coisas tem a sua vez, merece o cuidado e a atenção centrados nelas, redobrando-se nelas. Esta capacidade quase que sobrenatural de nos dias de hoje tentar descomprimir as horas, dá a possibilidade de ir mais além introduzindo uma espécie de contratempo.

Evidentemente que tudo o que está neste texto permanece um incógnita para mim, não tenho a intenção de afirmar verdades, apenas fazer o que *se espera de uma atriz*.

Que faça ensaios, muitos ensaios, que experimente, erre porque o erro não existe... e por aí fora. Até aqui estamos de acordo.

Andar a contratempo implica deixar de me submeter àquilo que o exterior espera de uma atriz; mas sim, ensaio, escrevo e experimento de forma *desinteressada* para poder sentir o tempo de uma **atriz que não representa**.

Até chegar ao sem sentido, tudo é tempo, parece-me que ninguém resolveu o enigma do tempo, deste movimento aberto que tudo implica e em tudo está implicado.

Ficar na companhia da sua presença sabendo que tudo fora de mim representa e **dentre** se move é armazenar no corpo uma energia que se agita a si mesma enquanto aguardo que o sensível me diga para pressionar o gatilho do *suicídio* da personagem à superfície.

Looking into the heart of light. The silence.¹⁴⁴

O filme *with a little patience* do realizador László Nemes, numa longa cena, apresenta a capacidade de o silêncio desvelar o horror do Holocausto da segunda guerra mundial. A petrificação perante um silêncio histórico insuportável, duríssimo de ser imaginado, inserido na beleza da paisagem natural faz do filme...

... não consigo exprimir, mas consigo sentir.

É um objeto artístico-entre capaz de cortar a aceleração do presente por relembrar as vítimas de um passado não distante, pelo retorno *do por resolver* sempre mascarado de um argumento, cenário, dimensão e corpos diferentes.

Um objeto como o pendente guardado secretamente pela personagem a partir da qual se desenrolam os acontecimentos é um objeto-entre, um mediador de factos históricos que interrompe o presente com flashbacks atualizando a memória e antecipando todo um futuro *por resolver*.

Retroceder para a frente é o movimento interior que o invólucro lustroso do pendente esconde.

O objeto mantém uma capacidade mnemónica que a desrealização atual do mundo evita¹⁴⁵, puxa para *dentre* o silêncio de vítimas que sobrevivem das pequenas coisas, tais como, o facto de terem de contemplar cada exalação como a última, cada olhar voltado para os filhos como o último.

A ausência de palavra neste filme exacerba os sons do suposto gabinete onde planear a morte se tornou um ofício altamente burocratizado, exacerba o som das páginas onde se regista como mercadoria o fim de vidas humanas sacando-lhes a utilidade dos bens e reduzindo-lhes a existência humana a uma condição numérica.

Como em *Bartleby*, em *O Cavalo de Turim e cordeiro* existe uma janela como fronteira *entre* o (burocrático interior) e (selvagem exterior), neste caso específico, inteiramente ligado aos fuzilamentos.

A janela surge como elemento *entre* o silêncio dos corpos nus expostos na beleza natural da floresta a instantes da morte, e, o movimento dos afazeres num gabinete altamente profissional, burocratizado, semelhante a um escritório de uma fábrica de produção.

¹⁴⁴ T.S Eliot, retirado do filme - *with a little patience*.

¹⁴⁵ Palavras do artista Fernando José Pereira, em conversas. 2023

A personagem, assemelhando-se a um tipo de copista dos tempos modernos, para não ter de ouvir os fuzilamentos fecha a janela como se fechasse a janela de casa para não entrar pó ou barulho dos transeuntes. É preciso ter cuidado com os resfriados, pode-se morrer de pneumonia.

A subtil delicadeza de um gesto que ignora as atrocidades prontas a serem cometidas é totalmente dissonante.

with a little patience ficciona a factualidade da brutalidade humana, lembra que num estalar de dedos o infortúnio não escolhe quem será reduzido a números ou a máquinas, lembra a constante escapatória à responsabilidade de agentes das mais inacreditáveis atrocidades a resumirem e reduzirem os seus atos a um ofício.

A linguagem dos atos, palavras, ideias, experimentações e práticas atrozes é um vírus que se repete incessantemente.

Sou apenas o agente, o braço mecânico, o cérebro contábil, o movimento automático, mas em caso algum a decisão ou o julgamento. Porque fizeste aquilo? Tinha ordens. O que significa: não tomei a iniciativa, mal tinha escolha quanto aos meios. Não sou o autor daquilo que faço. Um mero agente. E, por conseguinte: não sou o responsável.¹⁴⁶ Vírus que desautoriza o próprio, o vitimiza como servil num sistema que diz desaprovar, um discurso balsâmico que iliba qualquer tipo de responsabilidade.

Como refere o pensador Frédéric Gros é bastante confortável, podermos aligeirar tanto as nossas responsabilidades¹⁴⁷.

Obedecer a uma lógica sem saber os porquês, mas também não ter interesse em saber é entregar-me a um estado anestesiado de mim própria, dar consentimento a uma lógica de submissão interpretativa num guião que não é originariamente meu e no qual, apenas, obedeço, não sendo a própria, mas a personagem quem atua.

Na inevitabilidade de uma vida em sociedade sem reapresentações de papéis, imagino que os mesmos afetem o Ser quando programam, produzem, manipulam a um ponto em que o trabalho já é feito pelo sujeito autonomamente. Representa-se tantos papéis que no caminho já não se sabe se o Ser é também ele uma ficção.

¹⁴⁶ Frédéric Gros – *Desobedecer*, p.40

¹⁴⁷ Idem, p.41

with a little patience de forma brutal faz um corte na minha *normalidade*, suspende-me e coloca-me entre.

O interesse para a conceptualização e experimentação da **atriz que não representa** ao gerar pensamento na companhia de um referencial alternativo é como que criar uma intrusão ou ruptura no presente, por algo fora de tempo¹⁴⁸. Ter a liberdade de cocriar na minha imaginação toda uma poética.

¹⁴⁸ Jonathan Crary - 24/7 O capitalismo tardio e os fins do sono, p.27

verdade polar

Nas palavras do filósofo Emmanuel Levinas, a representação apresenta-se como foco de verdade,¹⁴⁹ o movimento próprio da verdade consiste em que o objecto que se apresenta ao pensante determina o pensante. Mas determina-o sem o tocar, sem pesar sobre ele; de tal maneira que o pensante que se sujeita ao pensado o faz de “boa vontade”, como se o objecto tivesse sido antecipado pelo sujeito.¹⁵⁰

Parto da boa vontade para pensar na influência que a liberdade de escolha dos objetos que antecipo tem no presente de uma atriz sem lugar, e, de que formas essas escolhas determinam o seu caminho. Preocupa-me aquilo que sem boa vontade a atriz deixa que a determine.

Neste sentido, como atriz que se posiciona entre tenho de poder e poder não escolher aquilo que vai determinar o meu **tempo de representação alternativo**.

As polaridades, dualidades, binómios, verdades e não-verdades compõem as camadas da realidade que a envolve. Estas narrativas são puxadas, fragmentadas e atiradas para aleatoriedade *do espaço preto*.

Capturar representações na realidade polar é uma prática que faz parte do meu quotidiano, como disse anteriormente, o que levo para o trabalho artístico é um estado do Ser que me faz estar profundamente nas *coisas* tal como o sensível das *coisas* está em mim, levo ternura e violência polar, certamente, mas, substancialmente, um estado *entre*.

Fazer estas capturas passa por recuperar a energia dispersa na exterioridade, passa pela escuta atenta e análise crítico-reflexiva dos hábitos de pensar e fazer enraizados num programa de submissão interpretativa que, inevitavelmente, trago como arquivo; passa por organizar como força interior a energia dispersa, concentrando-a no presente, no modo como me deixo ir com lucidez nas experimentações, nas reflexões, nas práticas e leituras, no contacto com objetos artísticos, em conversas e relações significativas, na confiança com que alimento o desejo de subverter a submissão para um poder não.

¹⁴⁹ A representação abordada pelo filósofo não tem ligação com a representação das artes cénicas.

¹⁵⁰ Emmanuel Levinas - *Totalidade e Infinito*, p.115

Tudo isto subentende a procura consistente de um referencial **entre** capaz de sustentar a transformação da atriz que comporto no mesmo movimento que fragmenta as minhas e suas verdades.

Um processo doloroso, mas que por ser libertador é também estimulante.

Pode ser que reúna os elementos que componham consistentemente o *slogan*: Digam-me o que é verdade para eu ficar **entre**.

A verdade é ter de representar uma realidade 24/7 cheia de artefactos, luzes, cenários, figurinos, guiões, personagens, monólogos, conflitos? Preferiria não.

É fechar os olhos mais uma vez, até porque já me disseram que tinha talento, e fazer de conta que a aceleração, a compressão do tempo e a submissão a um lugar prefixado não existem, que é ficção minha? Preferiria não.

Que é impossível ser uma **atriz que não representa?**

Espero bem que não. Ela já é possível e real no meu imaginário, fora da aparência, na ausência.

A im()**possibilidade** estimula um movimento criado por mim própria para que o desejo por uma atriz outra não cesse, estimula utopias-**entre** não completamente impossíveis, caso contrário o **aterro** não existiria tal como existe.

Imagino-a insubmissa num tempo de livres escolhas, sabedora que o discernimento que tem de si só existe quando dialoga consigo própria, confiante quando escolhe fortalecer-se para esbracejar pelo caminho mais difícil tentando sair do cardápio polar da verdade e não-verdade.

poder não proporciona uma espécie de jejum prolongado cujo processo autofágico **lhe** permite eliminar toxinas para reiniciar com menos ruído. we are not made up of what we are, rather, what we make out of ourselves, and what we create.¹⁵¹

¹⁵¹ Ed Karin Stengel - Laurie Anderson: Delusion, p.13

operária do tempo(e)

fábrica de si fabrico de si

Afirmar a própria verdade negando-a, continua a ser sempre afirmação.

Então só existem verdades sendo que as negações são formas alternativas de interpretar as verdades?

Concluo ficando *entre*, suspensa, porém com uma pequena inclinação para um dos lados; *concluo* que: uma atriz que nega representar continua a ser atriz. Afirma-se atriz, não, porque se submete a representar, mas porque se nega a representar. Não se anula, pois isso é o que acontece quando se submete.

O que nega a atriz?

A personagem, a ficção que a envolve na lógica de submissão interpretativa.

Apesar das verdades e não-verdades, das negações e afirmações se colocarem num polo positivo ou negativo sendo niveladas como boas ou más, continuam a ser afirmações e negações. Será honesto colocar-me *entre* uma **atriz que representa** e uma **atriz que não representa, entre (passado) e (utopia); dentre** do movimento de transformação no único tempo que não pode ser nivelado, precisamente, porque é o único que existe. Presente. Excluídas **(recordação) e (projeção)** tudo o que existe é contemplação e duração.

Parece-me indispensável ter a má vontade que questiona e compreende a atriz que de *boa vontade* se submete a rerepresentar polaridades sobre linhas de determinado guião. Parece-me indispensável ter a má vontade que confronta a boa vontade, que corta com *entres* a ficção da **atriz que representa** e o seu medo de falhar, de defraudar expectativas, inclusive as suas, de não ter aplausos, inclusive os do seu ego, de não ser contratada e ficar numa situação precária; uma submissão da própria à exigência contranatura que faz de si na depuração da forma até à mais completa perda de sentido, uma operária do tempo, disciplinada, que dá mais do que lhe pedem, submissa à ideia de eficácia para obter mais e melhores resultados.

Para quem?

Dentro da boa vontade cria a estrutura hierárquica onde ocupa as posições de **(chefa)** que tem o galão do poder e **(operária)** submissa, obediente que corresponde sem saber a finalidade e o sentido.

Aplica a si própria uma lista de cumprimentos e obrigações como se não houvesse saída, semeia um tipo de dúvida de si e necessidade de validação que se vão infiltrando como vermes.

A **repetição sobrevivente** da sociedade 24/7 onde se move, onde é isco e predadora de si mesma, operacionaliza-a numa superficialidade. Como Ninfa Eco repete o narcisismo de uma infundável ecolália.¹⁵²

A forma mais geral da representação está, pois, no elemento de um senso comum como natureza recta e boa vontade.¹⁵³

Precisa de má vontade para fragmentar as imagens da **atriz que representa** e renunciar à forma da sua representação.

O que dizer depois de tanta exposição alheia?

Colapso.

A saída não passa pela boa vontade de reparar a atriz perpetuando a sua representação, mas por fazer ruturas com **entres**, rastrear hábitos infiltrados. Não interessa limpar, mas destruir e deixar assim, um autêntico caos poético cheio de má vontade. Depois, olhar para os vidrinhos partidos e esperar pacientemente que surja nos espaços que os separa algo sensível que vai transportar a vontade de encontrar outra vontade mais densa que caminha na direção im()**possível** da atriz que não se deixa representar e que também não quer representar quem quer que seja¹⁵⁴, não, uma atriz operativa cheia de boa vontade, mas uma outra singular plena de má vontade. A **boa vontade** traz-me até aqui.

Em momento algum quis deixar o meu lugar que me representa no mundo como atriz, essa é uma das partes boas da minha má vontade, a outra, é uma vontade de im()**possibilidade** que me leva à utopia de uma **atriz que não representa**. A vontade de utopia é a má vontade de que necessito para suspender tudo e criar num **espaço preto** uma atriz sem lugar. Criar uma morada sem endereço é um enigma que me deixa plena de má vontade. A vontade está sempre carregada do seu contrário. Talvez ainda consiga chegar ao nada, a um estado **entre** sem vontade, sem tempo, sem conhecimento.

¹⁵² Mario Perniola - *Do sentir*, p.29

¹⁵³ Gilles Deleuze - *Diferença e Repetição*, p.228

¹⁵⁴ Idem, p.227

espaço preto

Já muito falei deste espaço imaginário.

Impossibilidade e enigma são como minas num lugar outro onde habito o tempo, uma morada sem endereço por onde me desloco intuitivamente tateando às escuras.

Armadilhar o território:

Imaginemos que a atriz anda por um terreno cheio de minas colocadas por si no interior da superfície por onde caminha. Minuciosamente, num tempo de duração, faz cisões de espaços *entre* no terreno, na linearidade da superfície. Lentamente, escolhe e coloca nos espaços que vai abrindo, minas compostas por qualidades silenciosas. Impossibilidade. Enigma. Volta a tapar as cisões. A ideia não é desviar-se nem pisar as minas por acidente, mas por intuição.

Caminha pela superfície. Inevitavelmente, pisa estes *entres* armadilhados de energia.

O peso do corpo comprime o espaço onde fervilham no interior do terreno as qualidades silenciosas. A compressão da energia provocada pelo movimento do deslocamento faz explodir essas qualidades. Liberta-as em partículas.

As partículas infiltram-se como agentes desestabilizadores, corroem tanto a linearidade do território como a exterioridade que se cristalizou na atriz ao longo do tempo.

Fratura das superfícies. Mutação da forma a partir do *exterior do interior*¹⁵⁵.

Os estilhaços vagueiam pelo **espaço preto** como se habitassem uma espécie de arquivo, um lugar outro *dentre do* lugar outro que é o **espaço preto**.

Armadilhar o território é o que permite à atriz e ao seu arquivo estarem em permanente transformação e constituição.

Antes de começar a experimentar à deriva fertiliza o território que incentiva e dá sentido à sua experimentação. Depois da minagem, caminha pisando e destruindo a criação que é o seu próprio território. Constrói destruindo, afirma-se negando, a sua luta interior é travada por e contra ela mesma.

Na ideia utópica de conceptualizar e experimentar uma **atriz que não representa** reparo que a palavra **não** é uma mina, um *entre*.

A palavra **não**, pela sua inerente negação, apresenta-se como contradição, uma rutura na verdade fixa: só é atriz aquela que representa.

¹⁵⁵ Sousa Dias - O riso de Mozart, p.28

Será que ao escolher **não** representar deixo de ser atriz?

Como disse anteriormente em momento algum faço intenção de deixar de o ser, como a própria expressão indica, ser atriz é aquela que é.

Ao colocar **não** entre **atriz que** e **representa** é feito um corte na verdade polar. As negações são de facto afirmações, porque elas são negações de negações¹⁵⁶, a dupla negação leva outra vez a atriz para a afirmação: a atriz é aquela que representa. Mesmo introduzindo a palavra **não** ela continua a representar.

Fica suspensa, perdida. O absurdo é essencialmente um divórcio. Não está num nem noutro dos elementos comparados. Nasce do seu confronto.¹⁵⁷

A atriz nega o obstáculo que ainda não ultrapassou, ela mesma e a representação, tenta ultrapassar-se na sua própria negação saltando para o desconhecido. **não**, apresenta-se como *objecto* antecipado por ela que determina e complexifica o seu problema. Seria mais fácil corroborar a ideia de que só é atriz aquela que tem a intenção e parte para a ação de representar.

Quando nega, deixando de se submeter, divide-se em duas gerando um confronto **entre** (verdade) **e** (não-verdade).

E se ela negar a intenção de agir e negar a antecipação da ação, deixando-se ir?

O que trará esse estado de libertação?

Inoperatividade. A carga operativa desaparece significando que a atriz no momento da representação suspende tanto a sua intenção como a sua ação de voltar a apresentar. **entre** a perda da aparência e o desconhecido manifesta-se a **temporalidade autoral**, uma autoridade que torna o tempo *inoperativo*.

A atriz não deixa de ser atriz, mas deixa a condição operativa inerente à repetição que a faz reapresentar, ou seja, que a faz voltar a tornar visível determinada intenção em ação determinada. Deixar ir é contemplar o poder de nem agir nem intentar, uma suspensão na determinação sobre o *objecto* e do *objecto* sobre si mesma.

Antecipa, sim, um referencial que comporta temporalidades alternativas, que a envolve num estado liberto de qualquer condição abrindo-a ao desconhecido, à singularidade, à criação.

¹⁵⁶ Pierre Hadot - Exercícios espirituais e filosofia antiga, p.220

¹⁵⁷ Albert Camus - O Mito de Sísifo, p.36

Refiro-me, portanto, a dois movimentos:

Um que é *inoperativo*, onde a atriz se liberta da intenção e da ação, onde nem o *objecto* a determina nem ela determina o *objecto*, ambos contêm os seus tempos singulares num *entre* elaborado pelos próprios. Neste espaço de cocriação a atriz corporiza intimamente o *objecto* tal como o *objecto* se deixa apropriar pela atriz. Esta contemplação dá-se numa relação com o exterior, na dialética *objecto*-atriz.

O segundo movimento é *dentre*, uma espécie de estado interior em profundidade. A atriz transporta consigo temporalidades para o **tempo de representação alternativo** que a abre à fruição, agora a partir do seu próprio interior num tempo singular de criação designado como **temporalidade autoral**.

O **tempo de representação alternativo** une estes dois movimentos contemplativos, um de contemplação com o *objecto* e um outro de contemplação com o mistério que habita o interior sensível do Ser, o enigma da minha própria existência.

A ideia para o futuro será a de ensaiar *entres* pensando na possibilidade de distender a **temporalidade autoral** em duração. Para isso é preciso prática.

A atriz escolhe minar o seu próprio território negando a condição da verdade operativa, tentando, simultaneamente, ultrapassar-se no movimento que faz sua própria negação. Nesse território incerto escolhe guiar-se por um processo intuitivo de fragmentação das camadas que compõem tanto a memória do programa operativo, como a memória do referencial do seu arquivo no **espaço preto**.

não, perante a inevitabilidade de a atriz se deixar representar pelo *objecto* que antecipa, faz toda a diferença, pois, muda o foco e o teor da verdade. Se a *representação é foco de verdade*¹⁵⁸ que seja para a atriz foco daquilo que ela afirma como nega, um processo confrontativo e dialético que a puxa para o sensível até à singularidade, um ponto de densidade infinita no seu **espaço preto**. A importância de minar o seu próprio território impede que percorra caminhos cristalizados favoráveis à sustentação de um programa operativo de obtenção de resultados.

Minar verdades com **não** é ficar *entre* sempre na procura de um lugar no meio da ponte de visão no redemoinho que puxa para o desconhecido. Saltar para esta força centrípeta

¹⁵⁸ Idem

impulsiona o movimento de aprender a morrer sabendo que não se morre das dores de crescimento, diz que pela fragmentação será possível deixar ir a submissão numa prática de saltos desobediente que inoperacionaliza o programa.

A prática passa por soltar condições, boas intenções, determinações que a submetem à ilusão de que existe um guião como fórmula estanque para a criação.

Sentir a inexpressividade do silêncio abre a atriz a uma espécie de escuta sem condições, determinações técnicas racionais numa autópsia sensível que contempla o interior de que é feita.

Numa cirurgia minuciosa é primordial retirar-lhe a lógica de submissão interpretativa e introduzir-lhe autoridade, ao fechá-la, espera-se que acorde ternamente no recobro de um **tempo de representação alternativo**.

Se a atriz transita da lógica de submissão interpretativa para o **tempo de representação alternativo** a própria forma e o sentido de representação têm de mudar, por ir negando a *operatividade* que existe nas pequenas coisas o sentido fica comprometido, contudo, não é apenas negando a forma que vai alterar o sentido, será necessário caminhar para o interior criando algo entre afirmação e negação, algo singular. Tornar inoperante, diz Agamben, consiste em “desactivar todas as obras humanas e divinas”, não é uma inacção, um não fazer, mas a actividade de desactivar.¹⁵⁹ Um estado nem positivo nem negativo.

Não basta a atriz antecipar um novo referencial e negar a forma, será preciso perder-se como se neutralizasse a sua identidade constituindo-se outra, repetindo sem se repetir. Imagino-a a ser puxada pelo redemoinho de um buraco negro, a perder tudo o que a caracteriza, inclusive o tempo até ao ponto de densidade infinita. À singularidade.

O que faz com que o referencial apropriado pela atriz sofra alterações na sua *identidade*. Ambos, entram numa profunda e contínua atualização daquilo que representam e não representam até à suspensão, até ao momento entre, onde já nem afirmam nem negam. Não será isso que alguns tipos de arte fazem, retiram toda a literalidade deixando a obra em aberto para que no imaginário possa cocriar-lhe uma *identidade* outra ou nenhuma? Se não é isso, este texto está todo errado. Ainda bem.

¹⁵⁹ António Guerreiro - *Crítica do contemporâneo*, p.19

This space of time is organized. We need not fear these silences, we may love them.¹⁶⁰

Será preciso aceitar o convite para entrar nesse **espaço preto** de tempo organizado pelo sensível, escutar como o referencial e a atriz dialogam no interior de uma plasticidade que lhes retira *identidade*, representação.

Como *organizar-me* a partir das referências o aterro, O Cavalo de Turim, cordeiro, with a little patience se parece que vejo melhor nos seus silenciosos, e, pior numa realidade atual que me parece cada vez mais incoerente?

A intensidade destes filmes faz o tempo andar interiormente em *slow motion*, implica-me numa relação tão densa que o silêncio obscurece a tentativa de um qualquer tipo de expressão, o exercício de colocar por palavras esta densidade na reflexão do que poderá ser uma **atriz que não representa** põe-me entre, incapaz de colocar qualquer intenção ou determinação sobre os objectos artísticos.

O espaço interior destas obras torna-se bastante organizado, precisamente, porque me escapa ao entendimento. A expressão que me arrancam é a do silêncio, o tempo é o do meio como se nada tivesse um início ou um fim, mas uma corrente a contratempo que me desorganiza o exterior. Espero por espaços destes onde a falta de entendimento me permite soltar representações para contemplar.

O tempo está organizado tal como se apresenta e não porque eu o *manipulo*, talvez uma das formas de alcançar um estado homeostático seja mesmo contemplando. O silêncio só tem poder sensível no cinema sonoro, graças à sua capacidade de dispensar a linguagem dos signos e fazer falar os rostos, não por via de expressões que significam sentimentos mas pelo tempo empregue a girar em torno do seu segredo.¹⁶¹

No tempo de duração os interstícios distendem-se afastando as ~~postas~~ de representação linear, a plasticidade do silêncio emerge do **espaço preto** dispensando a linguagem dos signos, tornando audível o sensível. Por *entres*, circula em redemoinhos a energia que dá sustentação ao Ser, que organiza o tempo dando-lhe esse estado homeostático.

A confiança que advém da sensação de equilíbrio é a plataforma a partir da qual a atriz salta para o desconhecido.

¹⁶⁰ John Cage - Lecture on Nothing - p. 171

¹⁶¹ Jaques Rancière - Béla Tarr o tempo do depois, p.13

Ao minar o seu território fragmentando a linguagem dos signos constitui uma linguagem interior sensível apenas aperceptível de **dentre**, a atriz não procura caminhar em terreno linear, o seu equilíbrio não provém de verdades e certezas, mas de confiança, perguntas e honestidade para consigo própria.

Para isso, cria **buracos** organizados de tempo nas malhas da linguagem interior sensível como uma impotência só aperceptível de **dentre**, **buracos** de tempo por onde avança para o desconhecido.

Tudo se repete e, novamente, encontra na plasticidade *do* silêncio inexpressivo terreno sensível que fertiliza com as minas. As explosões provocadas pelo deslocamento abrem **buracos** outros organizados de tempo na sua linguagem como redemoinhos e, em cada salto, a atriz fragmenta-se um pouco mais deixando-se ir com menos signos. Deslocar-se sem a segurança dos signos dá medo, muito medo, também estimula o entusiasmo típico de estar prestes a descobrir um segredo, ora, sendo a **atriz que não representa** uma utopia, estes nunca poderão ser desvelados.

O movimento irá perpetuar-se num contínuo de metamorfose dos signos e territórios por onde ela avança. Um movimento de entres **dentre** *de* entres, **dentre** *de* entres.

Uma conspiração *terrorista* entre (atriz) e (desconhecido) que neutraliza territórios de verdades e signos com im()*possibilidade*.

É como que libertar-se aprendendo a morrer.

quem puxa os cordelinhos?

Por vezes ficciono o passado da seguinte forma:

Uma atriz que segue um guião onde repete o *já sentido* num faz de conta que é verdade em variações de representações. Presa a fios de marioneta, calça sapatos apertados por pedras mentirosas, atabalhoada tenta cortar os fios conexos a um tempo que não é seu. Com o corpo a arrastar o peso da desonestidade pára.

Incomoda-me ouvir que é normal sentir desconforto quando na realidade é dor física, emocional, intelectual, existencial aquilo que se sente no tempo de aceleração de uma **repetição sobrevivente**. A dor do século, é uma dor de tempo.

Desconforto não é o mesmo que dor, pode ser uma forma de encobrir a dor atribuindo outro nome, imagino que seja um analgésico, um bálsamo para que o Ser não se sinta. A desonestidade pode ser mascarada pela ideia de que se está desconfortável.

Ser desonesta consigo própria é doloroso, mas não se pode assumir, evidentemente, porque assumir faz doer e dá trabalho ter de se tratar o Ser. Também não se pode deixar as feridas em aberto porque se corre o risco de uma qualquer acusação de negligência para consigo própria; tão pouco se deve revelar esse estado radical e insuportável de se saber desonesta, esse estado de sinceridade e arrebatamento de que ninguém suporta estar perto. Para não se ter o trabalho de arrancar peles velhas e constituir novas, como faz a cobra, o mais fácil será ficar calada submetendo-se à desonestidade. A má notícia é que a desonestidade cresce no interior tal como cresce o corpo da cobra, se não se arranca a tempo a pele cristalizada, atrofia-se, fica-se pequenina arrastando o peso do passado pela superfície sobrevivendo.

Para a atriz não se deixar levar por um estado de anestesia expõe-se à dor de tempo até conseguir perceber como tratá-la. É importante haver uma sazonalidade que marque a importância de refletir profundamente na sua transformação, um período dedicado à renovação da pele que a protege da ignorância que tem de si mesma e a enfraquece.

Talvez através do exemplo da mudança de pele na cobra consiga lá chegar.

De tempos a tempos a pele que reveste a cobra torna-se-lhe incómoda, o corpo cresce mas a pele não estica.

Libertar-se deste figurino ou capa que já não serve implica que o faça de uma e só vez. Deve sentir alívio quando larga o peso da membrana que já não a protege e só a separa do exterior. Percebe que para viver em crescimento e transformação precisa de ter uma

relação equilibrada com o seu meio natural e consigo própria, por isso, é imprescindível libertar-se habilmente do escudo composto por escamas de queratina que a atrofia, abandonar o que já não tem as qualidades que lhe permitem fazer frente à realidade do exterior envolvente e do seu corpo em expansão.

Dá início à transformação constituindo lenta e pacientemente a partir do interior uma pele que substitua aquela da qual se deseja libertar.

Apesar de ser doloroso arrancar a própria pele, é essencial deitar fora parte de si. Poder retirar a camada rígida que atrofia o corpo e o impede de seguir o seu desenvolvimento natural é um mecanismo de sobrevivência.

Enquanto os humanos largam a pele morta de maneira inconsciente numa descamação muitas vezes impercetível, a cobra constitui, maturando, um novo revestimento.

Começa a romper a pele que quer deixar para trás pela boca, os olhos ficam baços, não consegue ver bem, fica agitada, agressiva, esfrega-se em pedras e pontas de galhos para de uma só vez despir a pele morta que sai do avesso como um figurino apertado.

Existe uma sazonalidade própria para deixar o invólucro baço e, num movimento que é contínuo, livrar-se inteiramente dele antes que parta. Não pode deixar resquícios do passado num corpo renovado, se deixar, significa que está doente.

Este processo tem o nome de ecdise e acontece como necessidade biológica.

Como necessidade artística é preciso renovar a pele, umas vezes de forma intuitiva em descamações impercetíveis, outras arrancando-a inteiramente e de uma só vez.

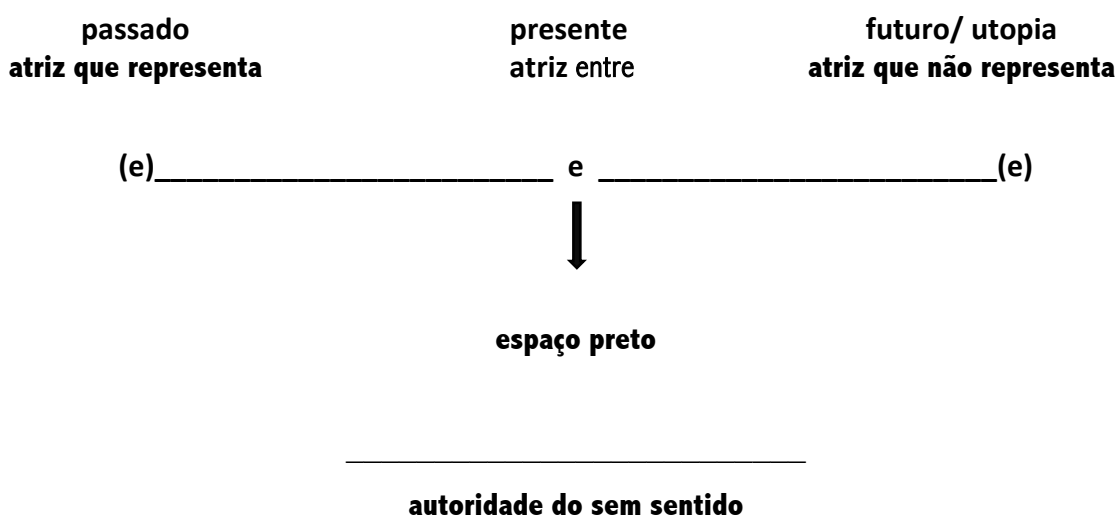
Só não dá para evitar a visão turva, uma certa agitação, dor, agressividade no processo de libertação de uma lógica de submissão interpretativa.

Como a lente de uma máquina fotográfica analógica precisa dos meus avanços e recuos até focar os contornos da imagem, o contrário também é possível, desfocar as linhas que definem a representação até conseguir ver com abstração o interior da imagem.

ensaiar o salto

entre convida a saltar de olhos abertos para o redemoinho que passa por baixo da ponte que liga uma polaridade a outra.

Voltando à fórmula **(e) e (e)**, o **e** do meio simboliza a pressão do corpo da atriz que em queda livre arrasta a polaridade **(e)** passado da **atriz que representa**, e, a polaridade **(e)** utopia da **atriz que não representa**. Levar consigo o peso do passado sem o questionar, será como ter metade do corpo com uma pele renovada e outra metade presa à antiga, talvez a realidade seja essa e adaptar a ideia da mudança de pele da cobra aos humanos seja uma utopia. Ou não. Para que a viagem não seja em vão, pára a meio da ponte e conflitua estas polaridades. A pressão exercida pelo salto de **e** em direção do **espaço preto** arrasta a polaridade **(e)** que (simboliza o composto de partículas do passado) e a polaridade **(e)** que (simboliza o composto de partículas estimulantes provenientes do imaginário). **e** simboliza o presente de uma atriz desconcertada pelo programa do passado na direção impossível da utopia. Estabelece-se um confronto entre realidades totalmente distintas, ambas, capazes de me deixar perplexa; de um lado, uma sociedade baseada no estímulo imagético, sonoro, cromático, sensorial, emocional, aditivo até ao colapso da atriz; do outro lado, uma realidade alternativa concebida no contacto com obras, textos, artistas que como agentes desestabilizadores deixam a realidade anterior *inoperativa*. (...) existe, enfim, uma potência completa ou perfeita, que é aquela de um escriba perfeitamente senhor da arte de escrever, no momento que não escreve¹⁶².



¹⁶² Giorgio Agamben - *Bartleby Escrita da Potência*, p.15

representação ensaio () a()

Longe de uma potência completa, retiro das ~~postas~~ referentes a Bartleby a vontade de realizar ensaios imperfeitos, como se ao saltar ~~entre~~ buracos a atriz arrastasse do passado representações e da utopia possibilidades outras, enigma, im()**possibilidade**. O escrivão é completo se **(escrever) e (não escrever)**, a atriz se **(representar) e (não representar)**. Não só é escrivão aquele que domina a habilidade técnica e com ela pode **(escrever) e (não escrever)**, aplica-a ou se recusa à sua aplicabilidade operativa, como aquele que se detém num movimento profundo **e** de equilíbrio **entre** as duas em ato de transformação e criação - poder não.

e simboliza esta terceira possibilidade, um espectro de desconhecido quase infinito que se abre **entre** as polaridades **(escrever) (não escrever)**.

Para Bartleby assumir a representação de escrivão sabe que tem de adquirir a habilidade técnica que lhe permite escrever¹⁶³. Sabe que aquilo que se espera de um escrivão é que coloque em prática a competência adquirida numa longa temporada onde representará um personagem que lhe será destinado. Sabe que no passar desse tempo corre o risco de ficar condicionando a Ser tudo aquilo que repete. Sabe que ao colocar-se no meio da ponte de olhar para o redemoinho a dúvida irá apresentar-lhe a possibilidade de fazer uma segunda escolha, aceitar o convite de entrar em colapso¹⁶⁴.

Ficar **entre (e)** escrever **e** não escrever **(e)** confiante para o salto implica :

a()**()** a suspensão da representação escrivão;

aa()**()** compreender a existência de um estado que questiona a sua submissão ao programa;

aaa()**()** a passagem à criação de uma camada *de* transformação.

Bartleby nunca desobedece mas também nunca adere, a sua in()**atividade** é **tempo de representação alternativo**, um estado de Ser no mundo que tanto contempla a relação com o *objecto* exterior, como a relação que tem com o oculto do seu próprio interior, o desconhecido.

Um estar junto, em que nem afirma a forma **(o escrivão copia)** nem afirma a negação da forma **(o escrivão recusa copiar)**.

¹⁶³ escolha 1 de Bartleby

¹⁶⁴ escolha 2

Especializar-se tecnicamente para interpretar o personagem foi a sua primeira escolha, determinada pela intenção e pela ação de adquirir tais competências que validassem a sua aparência como escrivão.

A potência da segunda escolha, aquela de um escriba perfeitamente senhor da arte de escrever, no momento que não escreve¹⁶⁵, revela-se na contemplação da sua própria *inoperatividade*, do seu poder não dentro da lógica de submissão interpretativa e *dentre* do **espaço preto**. Bartleby escolheu interpretar o personagem escrivão para mais tarde o desativar.

Quando subverte a lógica de submissão num **tempo de representação alternativo** introduz através da **fórmula invertida** preferiria de não a sua **temporalidade autoral** implicando e alterando o sentido da representação de todos os personagens à sua volta.

Transforma-se a si próprio alterando a realidade quando ao inverter o sentido do guião implica os demais a questionarem o enredo. Afinal: quem puxa os cordelinhos?

Bartleby contempla uma espécie de aprender a morrer em ensaios de criação.

O performer Bruno Pereira em *inner gesang* v.3¹⁶⁶ expressa uma tal impossibilidade que desobedece à representação da sua formação em canto lírico.

A experimentação passa por desconfigurar a memória das camadas de um lirismo vocal que o confina para conhecer outros territórios, parte do passado para o salto com uma *visão singular do mundo* que o faz avançar para algo inteiramente novo¹⁶⁷.

Não nega a técnica, pois, iria resistir-lhe e, quem sabe produzir um fantasma, antes, tem a coragem de abrir a memória do seu passado-intérprete e autopsiá-la, analisar porque entrou a representação em falência.

Como a **atriz que representa** imagino que encare o facto de que contribuiu para ficar *entre*, que questione a pele de cobra que deixou para trás e para onde se desloca, do que é que escapa e porque fica.

Imagino que adquirir a técnica para poder representar o cantor lírico foi a sua primeira escolha que, os *gestos desejantes* que o levam a experimentar procurando possibilidades

¹⁶⁵ Giorgio Agamben - *Bartleby Escrita da Potência*, p.15

¹⁶⁶ <https://youtu.be/EYpt-5HeGVs?si=YmsopuuDbVMLMX-n>

¹⁶⁷ Bruno Pereira – A (outra) voz como dispositivo de interação e dimensão estética nas práticas performativas contemporâneas.

alternativas, o fizeram avançar para uma segunda escolha: desativar a representação da primeira.

Tanto a atriz como o performer ensaiam alternativas de aprender a morrer sabendo que não se morre das dores de expansão.

Às escuras.
Não estou a ver.
Quando é que vai aparecer?
Um cão?
Está a aparecer.
O cão é de verdade?
O que é que estás a escrever?
Estou a escrever as tuas frases.
O que é aquilo?
Ainda está longe.
Como é que o cão sabe como é que deve fazer, que é para ladrar?
Não sabe.
O que é aquilo? Um microfone.
Tu vais cantar?
ooooo a t rro.
o aterro
És tu certo?
Parece que tens aqui barba.
É só isto?
Eu prefiro uma coisa mais acelerada.
Está muito lento este filme.
Podia ter mais velocidade. Mais rápido.
Posso passar esta parte à frente?
Quero aqui, pode ser?
Uau pum pah pah
Take 2
És tu?
Porquê, não pareço eu?
Não. Tu nunca dizes isso.
Posso escrever aqui?
Podes.
Posso copiar?
Copiar é aquilo de que não precisas.
Posso fazer uma pergunta?
Podes.
Homem primeiro começa por h?
Oh escrevi mal.
Vais ter de repetir. A nossa amiga repetição.
Homem aranha.

Não fosse isto tudo uma grande teia
Não fosse isto tudo uma grande teia
Não fosse isto tudo uma grande teia
Não fosse isto tudo uma grande teia
Não fosse isto tudo uma grande teia.
Não fosse isto tudo uma grande teia

Não fosse isto tudo uma grande teia Não fosse isto tudo uma grande teia
Não fosse isto tudo uma grande teia Não fosse isto tudo uma grande teia
Não fosse isto tudo uma grande teia Não fosse isto tudo uma grande teia
Não fosse isto tudo uma grande teia
Não fosse isto tudo uma grande teia Não fosse isto tudo uma grande teia
Não fosse isto tudo uma grande teia

encadeamento de escolhas

Assim como Bartleby precisa de dominar o alfabeto, também a atriz precisa de conhecer o seu para se movimentar na superfície que interiormente nega.

Quando optam representar as personagens escrevem e **atriz que representa** não o fazem como uma escolha livre, ambos deparam-se com a condição de aceitarem submeter-se a adquirir determinadas competências para poderem entrar numa lógica de obediência. Serão dirigidos, dominados, comandados, governados a agirem segundo a vontade de um outro, de modo que quando agem permanecem passivos¹⁶⁸ tanto na personagem como na esperança de uma utopia.

Representar num estado submissivo não é um dever declarado, há sempre a opção de se poder escolher dentro do espectro já estabelecido, o guião no qual a personagem vai atuar. Será uma orientação e encaminhamento para realidades prefixadas, não se vá a pessoa perder por caminhos de má vontade.

Para se inserirem na realidade sobre a qual deram o seu consentimento, os personagens terão de ficar aptos quanto à técnica. Depois, serão autorizados a circular dentro de um enredo previamente orquestrado e definido por agentes de poder que lhes irão garantir que só estando cercados por certas vedações é que estão seguros.

Tendo os personagens obedientes, os agentes que retêm o poder facilmente produzem formas de reduzir o tempo de decisão, de eliminar o tempo inútil de reflexão e contemplação. É esta a forma de progresso contemporâneo: a captura e o controlo implacáveis do tempo e da experiência.¹⁶⁹ Quem não tiver oportunidade de se qualificar enquanto técnico altamente especializado pronto a ser eficiente nas tarefas e funções será marginalizado deste enredo espetacular.

Esta é a primeira escolha de Bartleby e da atriz.

A segunda escolha passa por agirem no interior da realidade da qual fazem parte, dentro da condição dos seus enredos há uma série de mecanismos que podem ser desativados. Parece-me importante olhar de forma lúcida para a existência da espetacularidade atual como um lugar de palco que expõe competitividade na aquisição de bens e resultados em esquemas manipulativos interesseiros à custa de vítimas.

¹⁶⁸ Frédéric Gros – *desobedecer*, p.33

¹⁶⁹ Jonathan Crary - *24/7 O capitalismo tardio e os fins do sono*, p.48

Como segurança e ambição a maior conforto numa realidade superficial, as capacidades operativas da *performance* que garantem excelente desempenho tanto individual como coletivo assumem uma representação de invólucro que impossibilita a expansão para o interior atrofiando de forma incapacitante o contacto com o sensível.

Preferiria não escrever um presente assim.

Bartleby e a atriz avançam fazendo a escolha de se submeterem à representação e uma segunda que inicia a desativação da primeira. Bartleby ~~preferiria de não copiar~~, a atriz idem.

Ao ficarem ~~entre~~ cortam em ~~postas~~ a representação de copistas como se esmigalhassem bolos de gengibre ou batatas cozidas¹⁷⁰, depois, colocam os pedaços ~~dentre~~ dos bolsos e saltam da ponte pelo redemoinho até ao **espaço preto**.

As migalhas perdem-se?

Não. Deambulam aleatoriamente até que o sensível as combine em possibilidades e as devolva ao Ser como **tempo de representação alternativo**.

A atriz nega repetir gestos de um passado que em muitos aspetos a colocou submissiva, escolhe libertar-se da polaridade da sua própria negação deixando-se ir na plasticidade do **espaço preto**. Em silêncio vai criando com partículas de um todo que se desfez, com os vidrinhos e as migalhas.

Guardo do projeto desenvolvido com o artista a inabalável sensação de experiência, fico com os preciosos momentos de reflexão e conversação, o tempo onde foi possível dizer não às personagens.

Guardo a má vontade e a energia dessa mesma má vontade, pois, foi ela mesma que me fez suspender o que há muito intuía como o fim da atriz.

(~~()a()~~f()~~i()~~n()~~a()~~l()) era o ~~entre~~ que há muito desejava, era a utopia de um tempo organizado e homeostático que se tinha começado a desenhar.

Neste contexto específico não houve submissão mas recurso à técnica e, esta, nunca foi compreendida como um impedimento à criação, bem pelo contrário. A ~~criação idealista~~ é a ~~representação~~.¹⁷¹

¹⁷⁰ Batatas cozidas é o único alimento que as personagens de O Cavalo de Turim comem.

¹⁷¹ Emmanuel Levinas - *Totalidade e Infinito*, p. 118

Precisei de encontrar terrenos para lhes inserir minas que abrissem buracos por onde galgar até ao interior da representação baseada na idealização, prefixação das intenções e ações imaginadas durante os meus próprios ensaios.

Durante as filmagens, nessa zona de ninguém, fui desativando a operatividade, foi esse o carácter experimental inserido na representação, ter liberdade para inserir um:

e se eu pudesse arrastar **(e)(e)** para uma zona onde ficassem à toa?

A técnica não pode ser um fim em si mesma, foi imprescindível memorizar o texto para sentir o monólogo, não era intenção despejar numa reapresentação o processo técnico dos ensaios, mas, sim, confiar que a memória iria trazer para o **tempo de representação alternativo** os elementos substanciais.

O sujeito que pensa pela representação é um sujeito que escuta o seu pensamento (...) A sua própria espontaneidade é como que uma surpresa para o sujeito, como se o eu surpreendesse o que se fazia a despeito do seu pleno domínio de mim. Esta *genialidade* é a própria estrutura da representação; regresso no pensamento presente ao passado do pensamento, assunção do passado no presente; ultrapassagem do passado e do presente, como na recordação platónica em que o sujeito se eleva ao eterno¹⁷².

Contemplanção num ato de constituição de si e outra vez de si como objecto artístico.

Um Laboratório de Tempo onde realizei experimentos e ensaios na direção impossível de uma **atriz que não representa**.

¹⁷² Idem, págs. 117 e 118

representação ensaio () b() de si

O **tempo de representação alternativo** pode ser entendido como um contínuo cortado por entres de onde frui **temporalidade autoral** como presença intraduzível por palavra, gesto, som; será como um silêncio inexpressivo que atravessa a representação suspendendo-a em pura contemplação de si mesma.

Ao tentar passar para intenção e ação esta presença que se sente, sai-se dela, os signos tiram-lhe o lugar de autoridade, no seu lugar fica uma linguagem sensível que expressa a saudade que a **temporalidade autoral** deixou no esforço vão de tentar materializar esse abstrato-sensível.

Quando se manifesta, a **temporalidade autoral** apropria-se da atriz envolvendo-a no seu segredo.

Tentar designá-la via linguagem sensível é o enigma, pois, esta temporalidade comporta a impossibilidade como qualidade inerente, a maneira de ficar visível no exterior é pela expressão singular e irrepetível num presente que se esvai e não volta.

A atriz impotente é como que apropriada de surpresa. A potência é a de poder criar a sua própria sorte desenvolvendo uma longa paciência, praticando a confiança para que numa oportunidade outra se deixe ir na esperança não só de contemplar como de ser contemplada por esta autoridade.

Enquanto tempo, é criadora e independente até de si mesma. Nunca a mesma. Nunca igual. É, não sendo mais.

Cria os seus próprios mundos, a sua própria ordem ou harmonia (...) Um universo auto-suficiente e autorreferente, sem qualquer alusão expressiva, significativa ou representativa à nossa comum realidade, quer à externa quer à psíquica, e que não carece dessa alusão, de referência, ou, para o dizer com as palavras de Sartre, que “escapa inteiramente ao real”.¹⁷³

Expressá-la é uma impossibilidade.

Expressar-se a partir dela é aceitar entrar no enigma, uma im()**possibilidade**.

¹⁷³ Sousa Dias - O riso de Mozart, p.32

A pertinência da ~~posta~~ de texto que vou desenvolver não é uma tentativa de replicar ou adaptar os conceitos singulares abordados nesta investigação, mas apresenta-se como momento de reflexão que vale por si mesmo, tem a significação de um *entre*.

Retiro do pensador Miguel Ángel Hernandez esta bela designação de um espaço-tempo para a experimentação de temporalidades alternativas. A sua ideia de um Laboratório de Tempo onde se experimenta o tempo, remeteu-me de imediato para um outro tipo de Laboratório que desenvolvo no âmbito académico onde assumo a representação de docente.

Laboratório de Expressão¹⁷⁵ é a designação para este projeto destinado a não artistas, que se insere fora da formalidade curricular, onde estudantes ensaiam possibilidades de si pelas práticas de reflexão, conversação, corporalidade e oralidade.

Um tempo em companhia como gosto de dizer, para convocar personagens em papéis reais nas suas formas de fazer, pensar, ver, ser.

Por serem introduzidas temporalidades alternativas abre-se a hipótese de questionar as representações que determinam *personagens* que, por sua vez, influenciam contextos; não há uma sequência lógica de quem determina o quê, é uma dinâmica que se instala a partir da qual gostamos de refletir desde o seu interior.

¹⁷⁴ Miguel Ángel Hernandez - Tempo Material. Obsolescência e Nostalgia na Arte e na Cultura Visual dos Nossos Dias, p. 17

¹⁷⁵ Atendendo às especificidades da atriz foi fundamental criar uma série de movimentos particulares que *dentre* do seu contexto íntimo fossem desativando representações que, outrora, se afirmaram como determinantes. Por toda a experimentação partir do singular irá focar-se e remeter-se a si própria, apesar de nalgum momento parecer de forma ambígua e, daí a inerente contradição típica de quem experimenta, que o texto sugere uma qualquer fórmula ou método suscetíveis de generalização.

Dou conta, porém, que todo o Ser é único, uma linguagem sensível permite criar territórios comuns de partilha sendo que questões ligadas ao tempo pela sua marcada importância e urgência tecem igualmente o seu lugar na academia. Lugar que mediante uma perspetiva muito própria não pode ter como *objetivo* alcançar um *resultado representativo*, antes, conseguir ocupar um espaço sensível e significativo.

Como lugar de partilha, é elementar que fique livre do gradação de uma avaliação quantitativa que automaticamente cria relações de poder. A vivência sensível não poderá *resultar* num desnivelamento quantificável e percentual...

Este é o tempo dos experimentos, ensaios.

As representações são determinantes na forma como percebemos o tempo, com essa noção fraturamos capas, armadilhamos territórios fazendo *buracos* numa linguagem sensível de onde descemos até um lugar sem lugar para uma escuta singular.

Tudo isto me faz assumir que este texto é mesmo um *entre*.

Inicia-se pelo meio, vai-se questionando qual é o programa que repete a formulação das mesmas perguntas, dá as mesmas respostas, dita verdades e não-verdades.

Ensaia-se uma utopia que descomprime impaciência, aceleração, precipitação, pressão em obter resultados até alcançarmos meio termo; uma paciência-*entre*, com frustração evidentemente, mas com a ternura e a confiança que nos permita organizar a energia alocada no corpo em paciência-sensível.

É como que fazer ensaios de si em movimentos particularmente lentos de uma espécie de desobediência consistente que procura desativar as representações que instalam programas operativos.

Que formas e sentidos outros podem fazer tempo para o tempo?

Este Laboratório numa esfera de proximidade, proporciona um espaço aberto a quem deseje fazer experimentos desconfortáveis num ambiente seguro e alternativo ao curso base.¹⁷⁶

São apresentadas técnicas de interpretação de sentido invertido como espoleta para a **não** reprodução de modelos sem o seu questionamento prévio relativamente à forma e

¹⁷⁶ O nome da universidade não será revelado.

O que provavelmente num primeiro encontro esperam da atriz é que *ensine* a representar para um melhor desempenho na *performance* académica e profissional. Os resultados acabam por ser uma consequência da alteração, percepção e organização do tempo.

Não gosto da palavra resultados, prefiro assumir que ocorre uma mudança nas narrativas singulares que acaba por se repercutir na realidade envolvente.

No primeiro encontro escuto-lhes um brilho no olhar que canta: Agora é que vou ser eloquente!

Respondo-me no meu silêncio que só é inexpressivo para o exterior:

Também, mas primeiro será preciso um diálogo consigo própria(o), isso dói aviso já, para perceber qual a lógica de representação em que se insere, quais as determinações desse enredo.

Se pudesse viver um tempo alternativo de representação como seria?

Aqui começamos a ficção. A perceber que pode haver uma utopia.

ao sentido. Avançamos fazendo análises cirúrgicas às *personagens* que certo tipo de realidade oferece de forma homogênea, determinante e invasiva.

Assiste-se a uma generalizada replicação de modelos sem que seja feita a devida triagem e reflexão, é de fácil *download*, absorve-se num instante, a interpretação e materialização é bastante simples e rápida. Há disposição estão guiões, personagens que se entranham parasitariamente em modos de vida. A normalização de determinados modelos ilumina com narrativas ficcionadas alteridade, sombras e obscuridade que encaminha para o sensível.

Duas baforadas de silêncio poderiam conter mais proximidade, mais linguagem do que uma hipercomunicação.¹⁷⁷

O silêncio que se faz presente nos encontros de Laboratório expressa a dúvida, o tempo colaborativo **entre**, enuncia possibilidades emancipatórias numa tentativa persistente de desmantelar a fronteira entre os que agem e os que vêm¹⁷⁸. Cria-se um tempo utópico que desativa o tempo dos resultados. Fazer ensaios em companhia passa por acordar a meio de um estado de anestesia, apesar da ligação às máquinas, indagamos o caminho percorrido, identificamos quais os mecanismos que ativaram o aparecimento do Ser tal como se apresenta.

O Tempo desanestésico é um tempo votado à resistência. Um tempo que não partilha da anestesia generalizada e que, pelo contrário, propõe a ruptura com estas posturas para melhor poder operar como catalisador de opções resistentes em condições adversas.¹⁷⁹

Numa espécie de cirurgia minuciosa - supondo que não temos as mesmas intenções e fazemos as mesmas ações em todos os contextos e realidades, o que faz com que haja alterações nos guiões e representações muitas vezes à última hora - começamos a fazer o levantamento e a análise das personagens que compõem a narrativa que faz sentido observar. Depois de um primeiro diagnóstico passamos à cirurgia propriamente dita: cortamos com **entres** as narrativas às **postas**, guardamos as migalhas no bolso e saltamos para a aleatoriedade do **espaço preto**.

¹⁷⁷ Byung-Chul Han - *A expulsão do outro*, p.48

¹⁷⁸ Jacques Rancière - *O Espectador Emancipado*, p.29

¹⁷⁹ Fernando José Pereira - *Da importância do Tempo nas práticas artísticas contemporâneas em tempos de compressão do tempo*, PÁR-A-GEM.

A atenção volta-se para a sensibilidade.

O que acontece se a percepção do tempo mudar?

Tendo como base a técnica e um referencial alternativo com questões ligadas ao tempo, ficamos com um suporte que traz discernimento, lucidez, confiança.

Agora podemos elaborar uma base afável que permita um diálogo honesto de cada qual consigo própria(o). Fazer um trabalho de pesquisa de si em companhia torna tudo mais turbulento mas confiável, cada qual salta para o seu interior e vê-se de fora num comum de diálogo, reflexão e expressão.

Enunciar a vontade de viver sensivelmente temporalidades alternativas com vontade de constituição de si num tempo sem prazos e avaliações, tendo como única entrega aquela que cada qual faz a si, parece-me ser um *entre* que nos retira de um estado anestésico.

O recurso à técnica não é um meio para representar com eficácia personagens dentro de lógicas de submissão interpretativa, mas para lhes perceber os meandros e dar-lhes uma intenção e ação disruptiva; através dela adquirimos outro tipo de consciência no que respeita à forma e ao sentido da expressão: como se diz o que se diz e como já não se diz o que há instantes se ia dizer...

Pela técnica é possível adquirir outra plasticidade que permite inoperacionalizar guiões, personagens, prefixações de estados de Ser no mundo, ganha-se outra flexibilidade e resistência nos saltos para o desconhecido. Exercita-se a paciência e a esperança de num belo dia tocar a singularidade.

Com isto, não quero dizer que agora devemos todos fazer o que nos apetece invertendo os papéis de forma inconsciente criando o caos em ambientes que requerem o máximo de responsabilidade e seriedade.

De todo. O que me parece é que existe um enredo de representações duvidosas que um dado clima atual impõe; sem espaço-tempo para a dúvida vive-se no engano de tentar ser diferente fazendo as mesmas coisas. Corpos produzidos como máquinas por grandes máquinas.

Tudo isto, não só parece muito dramático como, efetivamente, se tem exacerbado com o controle exercido pelo *bombardamento* de novidades tecnológicas que vai deixando reféns sem espaço-tempo de relação íntima e profunda consigo própria(o).

O silêncio já não faz companhia, revela-se como um inimigo insuportável a evitar a todo o custo. Deambula-se só pela solidão com a sensação de companhia de mil conexões no bolso.

Como experimentar um tempo em comum alternativo, uma espécie de retornar para a frente, andar a contratempo, ficarmo-nos pelo corte entre que nos leva à profundidade? No ensaio *Tempo Material – Obsolescência e Nostalgia na Arte e na Cultura Visual dos Nossos Dias*, o pensador Miguel Ángel Hernandez fala-nos em situar o espaço da arte como um lugar onde o tempo reside e se expande, uma espécie de repositório de tempo perdido.¹⁸⁰ Aborda a resistência ao tempo de aceleração atual com a entrada de um outro tipo de tempo, o da arte. (...) deveríamos afirmar, então, que o espaço artístico pode funcionar como um repositório de um tempo alternativo, diferente do tempo capital... Um laboratório de tempo.¹⁸¹

Incorporando a sua ideia, parece-me importante compreender que Laboratórios outros cujo real sentido é depositar temporalidades alternativas, podem ser compreendidos como repositórios de um tempo diferente do tempo capital - sem ansiedade de obter resultados, nem programas curriculares obrigatórios, nem exames, nem pressa, nem nivelamentos.

Abrandar, suspender, Ser a autoridade que faz o instante presente.

PÁR-A-GEM.

Um olhar mais analítico à palavra paragem de imediato apreende a existência no seu interior de duas outras quase opostas: para (verbo parar) age (verbo agir).¹⁸²

Parar para agir diferente não é como fazer uma pausa, mas caminhar contra()tempo da pressa, passar a ver de fora uma realidade cada vez mais iluminada onde personagens ficionam desonestidade como se come algodão doce e oferecem maçãs envenenadas avançando o portão da esfera privada sem pedir licença.

O sentido de paragem que pretendo para este contexto relaciona-se com contemplação: a ação de conter sensivelmente a presença do objecto sem interferir, suspender-me entre

¹⁸⁰ Miguel Ángel Hernandez - *Tempo Material. Obsolescência e Nostalgia na Arte e na Cultura Visual dos Nossos Dias*, p. 17

¹⁸¹ Idem

¹⁸² Fernando José Pereira - *Da importância do Tempo nas práticas artísticas contemporâneas em tempos de compressão do tempo. PÁR-A-GEM.*

(exterior) e (interior), *desanestesi* a própria existência numa linha fronteira entre duas realidades: (aquela que surge do exterior e que é de todos) e (uma outra dada pelo silêncio só apercetível se, apesar do medo, formos até ao limite do possível em queda livre para o interior de si própria(o)).

Sem paragem tornava-se inadmissível contemplar outros tempos já contemplados como os filmes, textos, imagens, músicas que acompanham a escrita e o desenho de uma atriz.

operária do tempo (e) e

adotar a tempo

As imagens de *o aterro* em contínua ressonância, possibilitam a visibilidade de tempos outros. A presença da cineasta húngara Márta Mészáros foi referenciada pelo artista e com ela o filme *adoção* que faz sensível um tempo feito e habitado no feminino.

O filme tece duas histórias paralelas cruzando-as numa só narrativa, desenha os tempos da intimidade, trabalho, relações, afetos, sonhos, planos, abandono, maternidade...

Também o tempo do artista e o da cineasta tecem a minha narrativa em ressonâncias dele mesmo. Do tempo.

É curioso pensar que o artista em *o aterro* escolheu para dar voz às suas memórias uma atriz, ausentou a imposição do registo da sua presença agudizando a negativo corpos femininos.

Vejo sombras de mulheres nas suas diversas silhuetas a habitarem um tempo histórico onde fabricaram com as próprias mãos armas que atingiram os filhos de mulheres que noutros lugares e nas mesmas condições foram submetidas ao mesmo. Mulheres que reconstruíram as próprias casas outrora destruídas pelas armas fabricadas por mulheres que noutros lugares e nas mesmas condições foram obrigadas a fabricar e que também elas tiveram de reconstruir as suas casas que outras mulheres ajudaram a destruir. Casas que nunca chegaram a receber as filhas e os filhos nem de um lugar nem de outro filhas e filhos que ao cruzarem territórios acabaram a ocupar permanentemente lugares entre que nunca deveriam ter sido ocupados fora do tempo. Lugares onde passaram apenas a habitar a memória sombreada destas mulheres.

Por estes dias, cientistas da *School of Plant Sciences* da Universidade de Telavive anunciaram que gravaram, com microfones especiais sensíveis a ultra-sons, os gritos de dor que as plantas imitem quando são cortadas ou quando lhes falta água. Em Gaza, não há microfones.¹⁸³

¹⁸³ Giorgio Agamben – revista punkto.

À cineasta Márta Mészáros interessou ver a mulher na forma como revolve por si só o problema da sua individualidade própria. Mas, no cinema como na vida, diz-se sempre que o que a mulher procura é resolver o problema do amor, o que não é verdade... penso que os problemas próprios das mulheres são muito interessantes e o que me enerva é como o cinema quase sempre os desnatura, como excelentes atrizes encarnam somente amor e a sexualidade (...) em muitos outros filmes, a mulher contenta-se com ser bonita. Pareceu-me, pois, que nesta profissão tão difícil, que conta com tantos bons realizadores no mundo inteiro e que exige muito trabalho e sensibilidade, a mulher podia contribuir com uma visão diferente. Talvez que uma das maneiras de o cinema se renovar seja ver as coisas pelos olhos das mulheres.¹⁸⁴

O final do filme pára com a imagem de Kata a correr para uma paragem de autocarro, a estória suspende-se no início de um outro tempo, o da maternidade curiosamente. Na profundidade do congelamento da imagem que suspende a corrida de Kata, é possível criar todo um outro filme entre a proposta da cineasta e a minha imaginação.

Solteira e na ternura dos quarenta Kata cria uma relação afetuosa com Anna, uma jovem que mora numa instituição juvenil de acolhimento e que lhe aparece pela primeira vez do lado exterior da janela do seu atelier, a oficina de sua casa.

Mais uma vez e, tal como nos filmes já referidos, a janela aparece como elemento entre separando o interior seguro do *indomesticado e insubmisso* exterior, neste caso foi o inesperado exterior de Anna que passou para o seguro interior de Kata.

Ao criar uma relação de amizade com a jovem, Kata apercebe-se que a impossibilidade de ser mãe não se prende com o facto de o seu amante, um homem casado e com filhos, não querer ter um filho consigo. A relação que nasce entre as duas impele-a a encontrar alternativas de forma terna e inteligente para adotar uma criança.

Todo o filme percorre duas estórias que se cruzam, Kata e a vontade de maternidade, Anna e a vontade de encontrar uma família que a queira através do casamento. Estórias de afetos, necessidade de pertença e intimidade revelam que em *ADOPÇÃO*, a vida não é negra nem cor-de-rosa, mas antes a procura de um equilíbrio entre elementos

¹⁸⁴ Márta Mészáros, JEUNE CINÉMA págs. 16 e 17. Fragmento retirado do programa Cineclube do Porto, abril de 1980.

contraditórios(...)mostra igualmente, através das relações entre Anna e kata, a crueldade do envelhecimento para as mulheres objectos de consumo¹⁸⁵.

Um filme lento que possibilita que a tenção se dirija para as pequenas coisas.

Fica-me na memória operárias na fábrica de madeira cobertas por poeira de serradura que repousada na pele acentuava como gravuras as linhas que decalcavam o movimento repetitivo nos corpos cansados.

Fico com a névoa vaporosa de um banho quente onde gotas de água escorriam por um ventre fértil, mas impotente.

Fico com a imagem de um estetoscópio que percorrido ao detalhe ia ligando lentamente uma personagem a outra durante um diálogo como se na realidade auscultado fosse o tempo entre os dois.

Pormenores assim fazem de *adoção* um filme contemplativo repleto de elementos que como fios de tempo tecem a linguagem interior sensível da cineasta Márta Mészáros.

Num preto e branco granulado belíssimo de película da década de 70, fica em suspensão o corpo de Kata a sair da instituição a carregar ao colo a responsabilidade agasalhada de branco, corrida para uma paragem que fica em paragem. Esta, que é a última imagem do filme, é para mim uma imagem-entre, captura a linha fronteira que carrega o valor estrutural da narrativa através do passado de uma mulher pouco amada, congelada na imagem que evidencia um desejo que se cumpre, o de ser mãe.

Essa imagem diz-me que, toda a ação por vir só é visível no imaginário de quem escolher cocriar a continuidade da obra *dentre* de um **espaço preto**.

¹⁸⁵ Françoise Moupin - IMAGE ET SON – nº 317 (Maio 77), pág. 84

operária do tempo (e) e (e)

pequenas diferenças que iriam fazer a diferença¹⁸⁶

O filme *adoção* com o tecer do seu tempo no feminino fez-me retornar ao *início* desta investigação para capturar a presença de uma jovem operária fabril.

A próxima ~~parte~~ de texto parte das conversas com esta mulher que, como tantas outras, vive os seus dias numa **repetição sobrevivente** a fazer furos sentada frente a uma parede ou com o braço erguido a segurar das 8h às 17h um elástico que lhe desliza entre dedos como deslizam as horas de um dia sem sentido.

Não é a poeira de serradura da madeira que faz gravuras na sua pele como retratam as operárias de *adoção*, mas é como se o corpo desta jovem fosse um atrator estranho que desenha a repetição do tempo no seu metro quadrado.

Perante a realidade que me descreveu entro no **espaço preto** impelida por uma sensação de urgência que me faz tentar escutar, *sem microfones*, os seus gritos silenciosos quando se fechava na casa de banho da fábrica a ter ataques de pânico; me faz querer escutar o ruído das máquinas e deixar-me cegar pelo branco da iluminação artificial.

Entro no **espaço preto** para acender a luz vermelha de alarme e, no espaço que será para mim uma espécie de câmara escura, poder revelar capturas que a sua narrativa faz dos corpos empedernecidos pelo trabalho repetitivo.

Nestas horas que passam e parece que não passam há um tempo no feminino onde esta mulher tenta revolver por si só o problema da sua individualidade própria¹⁸⁷.

A partir daquilo que lhe escutei fez-me sentido ressoar as suas palavras num tempo sem operatividade, num tempo onde a sua existência é tão poética tal como deveria sempre ser.

Nas quatro páginas de texto literalmente transcritas como o seu monólogo, retirado da gravação de uma conversa, apliquei a **fórmula invertida (e) e (e)**, agora, como técnica de corte *entre*. Capturei um fragmento que liga num mesmo e terceiro espaço-tempo: (representação) apropriação e incorporação da sua história e **(temporalidade autoral)** a minha sensibilidade na seleção das palavras.

¹⁸⁶ Palavras da operária.

¹⁸⁷ Márta Mészáros, JEUNE CINÉMA págs. 16 e 17. Fragmento retirado do programa Cineclube do Porto, abril de 1980

Este fragmento apresenta numa espécie de linha fronteira a literalidade de algumas das suas palavras num **tempo de representação alternativo**.

Numa escuta sensível que faz ressoar ainda hoje o som da sua voz no meu interior, fica um interstício do que considero ser uma ~~poeta~~ poética que desativa o tempo de trabalho e que condensa um vislumbre daquilo que poderá ter sido a experiência da operária na fábrica.

Quando me apropria da sua história e a incorporei, inseri-a num **tempo de representação alternativo**, transformei o vislumbre que tenho da sua vivência numa linha sensível que une dois tempos num só.

A utopia que guardo para nós duas é a de um tempo *inoperativo* e insubmisso habitado no feminino.

operária do tempo

**como operária fui levada por uma máquina para fazer um furo
no primeiro dia sentada contra ninguém pensei sem interação nenhuma sempre o mesmo
para a frente e para trás milhares de vezes
a sentir dores voltava
no final noutra sítio tranquilo havia mais tempo
não o quero pensar naquela repetição sempre igual
não poder pensar apanhava-me a pensar como encontrar para o tempo tempo
esperava a manhã depois de tempo
inicialmente senti um tempo diferente que depois percebi que não dependia só de mim
pior
pareciam máquinas
momentos completamente intimidados com medo
constantemente**

não fazia sentido

Através da técnica da **fórmula invertida** quis sentir improbabilidades neste experimento, para isso mantive o carácter aleatório que a cadência das frases do seu discurso deixou nas páginas.

Selecionar palavras dando-lhes a minha sensibilidade seguindo o sentido da sua história tomou-me horas, a dificuldade estava no facto de ter determinado que só poderia eleger palavras *entre*, uma palavra do meio de cada frase seguindo a ordem que a cadência do seu discurso deixou.

A técnica de cut-up utilizada pelo artista William S Burroughs consistia no corte aleatório de partes de textos literários e na reorganização como todo, a ideia era criar estranheza quando retirava a literalidade e a utilidade do seu contexto *transvasando* para um outro. Para si, a linguagem era como um meio de controle que prendia a formas tradicionais de pensar.¹⁸⁸ *The Cut-Ups* é um curto filme de 1966 que o artista concebeu numa colaboração com o cineasta Antony Balch elaborado a partir do corte e justaposição de cenas com a mesma duração sem qualquer tipo de foco no conteúdo.

As cenas repetem-se aleatoriamente acompanhadas pelo *loop* que alterna as palavras *yes* e *hello*. O efeito estroboscópico provocado pela sequência rápida das imagens retira todo o sentido ou qualquer teor narrativo ao filme provocando estranheza.

A técnica e a fórmula no território artístico podem significar inversão, contrariamente ao sentido mais comum de fórmula que visa fechar, obter um resultado, encontrar uma conclusão, por abrirem em perspectiva, as fórmulas invertidas permitem abstração.

Aplicar **(e)** e **(e)** às palavras da operária inverteu o sentido operativo do seu discurso em poética, os espaços que se abrem libertam a imaginação porque retiram os contornos determinantes da literalidade da representação.

Fico com esta ~~poeta~~ poética composta por palavras fronteira ou *entre*, que são aquelas que unem num terceiro território dois tempos, o da operária e o da atriz.

Com isto, quis localizar e extrair uma força interior nas palavras através de **e** que está *entre* as polaridades **(e)(e)**; a partir da noção de interior.

Puxar uma palavra do meio de cada frase mantendo a experiência da operária foi um desafio, uma luta contra mim própria a favor da história até conseguir manter o sentido inicial apesar da minha interferência.

¹⁸⁸ Conversa do artista com a escritora punk Kathy Acker em 1988 na October Gallery em Londres.

Este experimento passa por um estado de apropriação em colaboração, parece algo contraditório, bem sei. Certos tipos de arte como alguns tipos de realidades pensam e experimentam contradições, verdades e não-verdades para se posicionarem *entre*.

Apropriar-se sem furtar é o que faço como atriz que se posiciona *entre*.

Sempre gostei das palavras, da sua significação, da sua falta de sentido, do seu pouco carácter, da sua brutalidade, da sua poética e, acima de tudo, de as saber comigo e sentir que preferiria não as dizer.

Como retirá-las do seu contexto mantendo-lhes o seu carácter essencial, o seu sensível?

As palavras *entre* constituíram uma *camada de transformação* oriunda da colaboração *entre* duas mulheres que numa ação *terrorista* minaram o território dos seus próprios tempos operativos e daí extraíram uma *posta* interior de linguagem sensível.

A partir de **(e) e (e)**, da técnica autofágica da **fórmula invertida** de *entre*, da conversa real com uma mulher e, não, sobre uma personagem ou relato ficcionado, inevitavelmente, entrei em paragem.

poder não é poder escolher. Quem se encontra numa lógica de submissão interpretativa muito provavelmente não é porque quer, mas porque *poder não* não é uma opção.

Foquei-me na operária durante dois anos, apropriei-me da literalidade das suas palavras e gravei *)sensivelmente(* trinta vídeos com experimentos onde represento *postas* do seu discurso.

Retirei da angústia do seu discurso frases como, *pensava nos meus problemas para o tempo passar*¹⁸⁹, repeti-as até corporizar o seguinte:

Estão a retirar-nos o tempo de contemplação e duração.

Fico-me a pensar na ansiedade que a operária sentia todas as vezes que olhava para o relógio e contava o tempo cronológico de forma decrescente para que chegasse mais depressa a hora do intervalo e poder sair do seu lugar para lanchar, sempre à mesma hora. Penso na tristeza que sentia quando dizia muitas vezes para si mesma que *não* queria ficar ali a fazer a mesma coisa nos próximos trinta ou quarenta anos¹⁹⁰. Penso nas dores que tinha no corpo causadas pela repetição dos mesmos movimentos.

¹⁸⁹ Palavras da operária retiradas de uma das nossas conversas. 2021.

¹⁹⁰ *idem*

Também me prende a respiração imaginar a falta de ar que aquela mulher sentiu todas as vezes que o pânico a governou, em como ao tentar fugir do medo do qual tinha medo, se encarcerava numa casa de banho na esperança de que uma temporalidade terna lhe fosse roubar o desespero.

Ser atriz dói, o *entre* que se ocupa corporiza pessoas reais, não personagens. Precisei de sentir profundamente a operária para questionar de que forma a atriz também era uma operária que vivia o tempo pela sua contagem numa **repetição sobrevivente**.

Eu, uma operária de um tempo opressivo, impedida de encontros íntimos com o silêncio da minha própria sensibilidade, a sentir-me isolada, anestesiada em frente a uma parede invisível onde alguém escrevera que o motivo para a minha angústia estava apenas na minha cabeça, que não tinha fundamento.

A furar etiquetas de representações, determinações e condições, sentia que não queria viver os próximos *trinta ou quarenta anos* a fazer de conta num guião que me impedia de contemplar a pergunta:

Quem sou?

A operária não ficou para trás ou para o fim, neste texto e prática artística não há inícios, fins, apenas *entres*.

Este é o momento em que mais uma vez sou tocada pelo sensível, impelida a expressar pela escrita a companhia que o sentido da sua presença me faz.

Escrevo esta ~~poeta~~ da operária a partir da relação íntima que vamos vivendo no **espaço preto**. Como *entre*, pode ser lida no início, a meio, na página das referências, no índice, pode ser cortada e mastigada como bem entenderem, é nossa.

Do tempo.

Já todos compreenderam que Sísifo é o herói absurdo. É-o tanto pelas suas paixões como pelo seu tormento. O seu desprezo pelos deuses, o seu ódio à morte e a sua paixão pela vida valeram-lhe um suplício indizível, em que o seu ser se emprega em nada terminar. É o preço que é necessário pagar pelas paixões desta Terra. (...) O operário de hoje trabalha todos os dias da sua vida nas mesmas tarefas, e esse destino não é menos absurdo. Mas só é trágico nos raros momentos em que ele se torna consciente. (...) Não descobrimos o absurdo sem nos sentirmos tentados a escrever um manual qualquer da felicidade. “o quê, por caminhos tão estreitos...” Mas só há um mundo. A felicidade e o absurdo são dois filhos da mesma terra. São inseparáveis. O erro seria dizer que a felicidade nasce forçosamente da descoberta absurda. Acontece também que o sentimento do absurdo nasce da felicidade.¹⁹¹

¹⁹¹ Albert Camus - O Mito de Sísifo, págs. 112 e 113

Antes de suspender a escrita e num repente fazer um corte, como ireis perceber, queria expressar a minha profunda comoção quando penso na operária e no artista, no impacto brutal que tiveram na minha vida.

Estaremos **(e)ntr(e)**namente¹⁹² ligados pelo **espaço preto**, uma morada sensível da qual nenhum de nós tem o endereço, mas que sabe muito bem como lá chegar.

Neste **entre**, expresso-lhes o meu sensível agradecimento por toda a ternura, paciência, disponibilidade, por me permitirem a apropriação das suas memórias.

Apesar de estar guardado muito do trabalho de investigação que fiz a partir da operária, a sua existência cutucou insistentemente a atriz até perfurar o seu lugar de submissão e *operatividade*. Sem a repetição sempre presente do seu monólogo na minha memória, o caminho desta investigação não tinha sido tão doloroso, lícido, poético.

As suas palavras lembram-me o trabalho operário rotineiro e literalmente doentio como **entre** reflexivo em torno de lógicas submissivas em tempos de aceleração.

Confronta a **atriz que representa** numa espécie de convivência operativa com a utopia da **atriz que não representa** a anterior mas que desenha no presente a sensibilidade de um tempo singular.

Com a introdução da **fórmula invertida (e) e (e)** como técnica autofágica de **entre**, gosto de pensar que o meu caminho será o de puxar polaridades, saltar para o desconhecido abrindo-me a possibilidades e temporalidades outras tendo *à mão* o questionamento e o corte como *ferramentas* do meu atelier virtual; um **espaço preto** sem lugar físico nem tempo cronológico, que se puxa a si mesmo numa, diria, necessidade contemplativa de ficar **entre**.

A **fórmula invertida** surgiu nos experimentos de uma investigação que pretende criar estranheza, que tem como intuito fazer perguntas que fragmentem representações e guiões.

Será o sentido desta investigação, aquele que deixa ir a atriz numa luta contra si própria **dentre** de territórios desconhecidos e, nesta liberdade, induzir-lhe o contra()**tempo** que lhe puxar os cordelinhos para ter a lucidez de saber parar?

¹⁹² Esta palavra não existe no dicionário de língua portuguesa. Mas isso não a impede de ter várias significações ou até nenhuma. Gosto de ficar no **entre** das palavras.

Foi a experimentar representar, imaginar, jogar com palavras, criar conceitos, ficar horas em silêncio num diálogo profundo e caótico comigo própria que cheguei ao *entre* que diz que: toda a ideia não é concluir, antes, suspender e deixar ficar assim.

Parece-me fundamental entender que ficar *entre* pode ser aplicado como um corte em modos de pensamento e ações programados; pode permitir fazer cisões na linearidade preenchendo os seus interstícios com silêncio, im(*)*possibilidade, enigma até alcançar um **tempo de representação alternativo**.

Cortar, sobrepor, justapor possibilidades através da **fórmula invertida** que se apropria de narrativas de pessoas reais para criar representações alternativas em temporalidades alternativas numa atriz que tem a alternativa de não representar, é, no presente, uma opção artística de Ser no mundo.

A técnica da **fórmula invertida** pode ser aplicada continuamente fazendo a ligação de espaços *entre* e espaços polares, mas nalgum momento é preciso parar. Este momento que me parece ser o certo é dos mais difíceis na criação artística.

Comecei a escrever palavras repetitivamente e de forma simples para escoar o bloqueio que surgia durante os momentos de reflexão. Percebi que a repetição era uma forma de silenciar o esforço que eu própria fazia para tentar encontrar um sentido de Ser para a **atriz que não representa**. Ao descomprimir o tempo linear da repetição que escorria letra a letra, palavra a palavra, percebi que no meu interior aparecia um tempo contemplativo e de duração.

Desenhar tempo numa repetição duracional foi essencial para chegar aos conceitos que esta investigação apresenta.

Não será esse um dos *gestos desejan*tes que me move na direção im(*)*possível da utopia, o de desenhar silêncios na sensibilidade de um **espaço preto**?

Dizer, desenhar, representar sobre é descrever e a descrição é limitadora, determinante. Representar *dentre* do tempo contemplativo é cortar as palavras e atirá-las para o **espaço preto** para que viagem em possibilidades outras. Assim, quero continuar a traçar com um gesto insubmisso o passar do tempo desenhando a presença de uma **atriz que não representa**. •

Deixo-vos com esta ideia:

No espaço preto existe a noção de tempo porque ainda existe representação, o conceito em diluição, ou seja, existe o passado que dá nome às coisas.

Se o passado se diluir levando o futuro, o que fica?

Vazio.

Liberdade.

às mulheres que de forma inabalável estiveram ao meu lado

Mãe
Maria
Isabel

aos que ficaram suspensos na invisibilidade do sensível

Pai
Teresa
António

obrigada

Bibliografia

- Agamben, G. (1993). *Bartleby, Escrita da Potência*. Lisboa: disciplina sem nome Assírio & Alvim.
- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Brasil: Argos.
- Agamben, G. (2019). *Creación y anarquía*. Argentina: Adriana Hidalgo .
- Agamben, G. (2023). *Punkto*. Obtido de <https://www.revistapunkto.com/2023/10/o-silencio-de-gaza-giorgio-agamben.html?m=1>
- Anderson, L. (2012). *Delusion* / Ed Karin Stengel – Kassel. Documenta Archiv.
- Azevedo, M. &. (2020). O rumor utópico do som. *VIS Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da UnB*, 19(2), julho-dezembro, 179-204. Brasília. ISSN 2447-2484., 185.
- Bataille, G. (2021). *A Experiência Interior*. Lisboa: Edições 70.
- Béla Tarr, Á. H. (Realizador). (2011). *O Cavalo de Turim* [Filme].
- Cage, J. (1961). *Silence: lectures and writings*. Middeltown, Connecticut: Wesleyan university Press.
- Cage, J. (s.d.). *The anarchy of silence and experimental art*. Barcelona: Museu D'art Contemporani De Barcelona.
- Camus, A. (2016). *O Mito de Sísifo*. Porto: Porto Editora.
- Costa, P. (Realizador). (2001). *Onde jaz o teu sorriso* [Filme].
- Crary, J. (2018). *24/7 o capitalismo tardio e os fins do sono*. Lisboa: Antígona.
- Debord, G. (Realizador). (1952). *Hurléments en feveur de sade* [Filme].
- Debord, G. (Realizador). (1974). *A sociedade do espetáculo* [Filme].
- Deleuze, G. (2000). *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Deleuze, G. (2015). *A imagem-tempo, cinema 2*. Lisboa: Sistema Solar.
- Deleuze, G. (2016). *A imagem-movimento, cinema 2*. Lisboa: Sistema Solar.
- Dias, S. (2106). *O Riso de Mosart*. Lisboa: Documenta.
- Emmanuel, L. (2018). *Totalidade e Infinito*. Lisboa: Edições 70.
- Gros, F. (2019). *Desobedecer*. Lisboa: Antígona.
- Hadot, P. (2014). *Exercício Espirituais e Filosofia Antiga*. É Realizações .
- Han, B.-C. (2014). *A Sociedade do Cansaço*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Han, B.-C. (2016). *O Aroma do Tempo*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Han, B.-C. (2018). *A Expulsão do Outro*. Lisboa: Relógio D'Água.

- Hernández, M. Á. (2023). *tempo material obsolescência e nostalgia na arte e na cultura visual dos nossos dias*. Porto: i2ADS edições.
- limura, T. (Realizador). (1985). *John Cage performs James Joyce* [Filme].
- Jóhannsson, V. (Realizador). (2021). *cordeiro* [Filme].
- Kierkegaard. (2009). *A repetição*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Mai, N. (2021). *contemplating post-1989 slow cinema*. Porto: i2ADS.
- Malevich, K. (1918). *Quadrado Negro*.
- Mészáros, M. (Realizador). (1975). *Adoção* [Filme].
- Mészáros, M. (Abril de 1980). *JEUNE CINÉMA* – nº 46 (abr. 70). Cineclube do Porto.
- Moupin, F. (Maio de 1977). *IMAGE ET SON* – nº 317.
- Nemes, L. (Realizador). (2007). *Withe a Little Patience* [Filme].
- Ordine, N. (2016). *A utilidade do inútil*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Pereira, B. (2017). A (outra) voz como dispositivo de interação e dimensão estética nas artes performativas contemporâneas. *Tese de Doutoramento*.
- Pereira, B. (2023). innere gesang: the voice as an expressive device of an inner sound, an inner song . *Musical Performance as Creation; Nova Contemporary Music Journal (Vol. 3, Issue I)* .
- Pereira, F. J. (2001). Arte contemporânea. A utopia de uma existência exilada. *Tese de Doutoramento*. Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.
- Pereira, F. J. (2007). “POR ENTRE LINHAS”. Museu das Comunicações. : Fundação Portuguesa da Comunicações. .
- Pereira, F. J. (Realizador). (2023). *o aterro* [Filme].
- Pereira, F. J. (s.d.). *PÁR-A-GEM*. Obtido de <https://i2ads.up.pt/projetos/paragem/>
- Perniola, M. (1993). *Do sentir*. Lisboa: Presença.
- Rancière, J. (2022). *o espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Rancière, j. (2103). *Béla Tarr o tempo do depois*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Sennett, R. (2020). *o Artífice*. São Paulo: Editora Record.
- Serralves, F. d. (2007). *Crítica do contemporâneo - conferências internacionais*. Porto: Copy editing.
- Sloterdijk, P. (2018). *Tens de Mudar de Vida*. Lisboa: relógio D'Água.
- Stilinic, M. (Artista). (1993). *The Praise of Laziness*.
- Tarr, B. (Realizador). (2004). *PROLÓGUS* [Filme].