

AUTORRETRATO DE BASTIDORES: VESTÍGIOS, FRONTEIRAS E EXPANSÃO CORPÓREA¹

Caroline Veras Sobreira (Universidade Federal do Ceará - UFC)²
Francimara Nogueira Teixeira (Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do
Ceará - IFCE)³

RESUMO

Esta pesquisa encontra nos bastidores teatrais um espaço propício para discorrer sobre a expansão e potência corpórea da cena, manifestadas por aspectos que se desdobram dos palcos para fora deles. Para esta análise, parto de um arquivo autoral de retratos de bastidores, feitos por mim enquanto atriz-fotógrafa, que sugerem vestígios cênicos presentes nos bastidores. Tal reflexão é oriunda de um atravessamento teórico sugerido pela noção benjaminiana de dialética da imagem, que dispara a análise acerca do entrelaçamento temporal (passado e presente) e espacial que se conjuga, neste caso, na relação bastidor e cena, direcionando-nos para uma exploração do corpo por sua qualidade expansiva. Como os bastidores são, também, a iminência do palco e da plateia, este trabalho repousa na ideia fronteira e toma o conceito de liminaridade de Ileana Dieguez (2011) como mote. Neste, a fronteira está associada ao enfrentamento permanente entre dois (ou mais) territórios, com contaminações incessantes que podem resultar em um espaço imbricado de características próprias. Logo, os bastidores teatrais são, aqui, o lugar do entre, cuja teatralidade é também peculiar porque advém do habitual cotidiano e atravessa um teatro de natureza igualmente híbrida e transgressora, contaminado pela performance, pela visualidade e pela corporeidade. As fotografias aqui trabalhadas são da cena contemporânea, cruzadas por tendências desta arte. Essa investigação pretende, portanto, considerar aspectos anacrônicos, líricos e virtuais dos bastidores, manifestados nas imagens fotográficas, para tecer conexões e gerar agenciamentos que culminem no pensamento da continuidade poética entre o bastidor e a cena teatral.

PALAVRAS-CHAVE

Bastidor; teatro; fotografia cênica; corpo; cena.

RESUMEN

Esta investigación encuentra que un espacio propicio para discutir acerca de una expansión corpórea de la escena, manifiesta dentro y fuera de los escenarios teatrales, es justamente entre bastidores. Para este análisis, partí de un archivo personal de retratos entre bastidores, registrados por mí como actriz-fotógrafa, que se dan como vestigios escénicos de estos lugares. Tal reflexión surge de un cruce teórico, sugerido por la dialéctica de la imagen de Walter Benjamin, de entrelazamiento temporal (pasado y presente) y espacial, que se conjuga en la relación entre bastidores y escena, apuntando para una exploración del cuerpo en su calidad expansiva. Se podría decir que entre bastidores se da en la inminencia del escenario y del público, por esta razón, este trabajo se apoya en la idea de frontera operando con el concepto de liminalidad de Ileana Dieguez (2011). La frontera, en este sentido, se asocia al enfrentamiento permanente entre dos (o más) territorios, en una contaminación incesante que puede resultar en un espacio imbricado de características propias. Así, el entre bastidores es, aquí, un lugar intermediario, cuya teatralidad también es peculiar porque proviene de la cotidianidad habitual y atraviesa un teatro de carácter también híbrido y transgresor, contaminado por la performance, la visualidad y la corporalidad. Las fotografías que componen esta investigación son montajes ligados a la escena contemporánea, atravesadas por tendencias de este arte. Esta investigación pretende, por lo tanto, considerar aspectos anacrónicos, líricos y virtuales del entre bastidores, manifestados en las imágenes fotográficas, para tejer conexiones que culminen en un pensamiento que sostenga la continuidad poética del entre bastidores y la propia escena teatral.

PALABRA CLAVE

Entre bastidores; teatro; fotografía escénica; cuerpo; escena.

A proposta desta pesquisa é a de tomar os bastidores teatrais não somente como o tempo e espaço que antecedem a cena, como podemos estar habituados a pensá-los. Mas como locais permeados por um caráter não ficcional, ao mesmo tempo em que estão

imbricados de aspectos cênicos, ressaltados por uma espécie de referência fantasmagórica do palco e da plateia, e pela constante iminência do espetáculo.

Se fôssemos nos deter à materialidade dos bastidores, ou mesmo às suas narrativas, falaríamos sobre espelhos, atores diante dos espelhos, fragmentos da peça sendo revistos, gestos, figurinos espalhados em coxias, cenários sendo montados, desmontados ou deslocados e sobre uma movimentação típica que pode ou não ser afim à própria energia do espetáculo a que se refere. Além, claro, da própria corporeidade dos atores e atrizes, que, pela instância da cena, mantêm-se em um estado de alerta e entrega que parece antecipar o espetáculo, fazendo-o existir nos bastidores antes mesmo das cortinas abrirem-se. Afinal, os bastidores são o antes. O que fica em suspenso. O pré. Também, o durante e o depois, se pensarmos nos tempos por suas camadas que se atravessam. Os bastidores anunciam, estão imbricados por aquilo que ainda virá e por aquilo que deixou de ser. É uma atmosfera que viaja pelo agora e pelo futuro. Indo e vindo, feito uma expansão de qualquer coisa que beira a encenação. Uma fluidez que remonta à sua essência, como uma força corpórea e energética totalitária em si, capaz de condensar um pensamento, uma ação e um tempo que impulsionam para o espetáculo – e sugerem que já o são. Por este viés, o antes, o durante e o depois (da cena) compõem um grande caleidoscópio, um permanente estado de contaminação e expansão que repousa nos bastidores teatrais.

A percepção deles por este contexto é resultado de uma imersão feita em fotografias teatrais autorais. Ocorre que, com o confinamento compulsório decorrente da pandemia Covid-19, o teatro presencial parou. Com isso, esta pesquisa, que antes intuía fotografar a cena teatral a fim de compor uma obra artística com tais imagens, precisou criar rotas de fuga e ateu-se a outras virtualidades como mecanismo de criação e escrita poética. Neste sentido, recorri a fotografias que estavam arquivadas e haviam sido feitas ao longo de quinze anos nos palcos de Fortaleza (CE), retratando espetáculos locais e nacionais. Para tanto, optei por explorar as fotografias de bastidores, salas de ensaios e camarins. Ao contrário dos registros das cenas, já bem explorados por mim e pelos grupos teatrais, estas imagens mantinham-se guardadas, praticamente inéditas, pois não parecem atender às exigências mais corriqueiras das fotografias cênicas: a divulgação do espetáculo.

Como fotógrafa, cliquei os bastidores sempre que foi possível. São imagens muito caras para mim, porque registram o misto de tensão e euforia que antecedem a cena e tudo que se desdobra destafricção, tornando estes espaços tão merecedores do foco fotográfico quanto a cena. Portanto, bastidores e palco são partes de um mesmo ritual

neste trabalho, cuja percepção da força energética de ambos é uma espécie de herança do meu corpo de atriz, que guardou na memória os tremeliques e arrepios que tomaram-no quando diante dos espelhos de uns bastidores, prestes a entrar em cena. Uma potência quase alucinatória que pode confundir-se pela força patética. Sensações parecidas também me tomaram quando adentrei nestes espaços para fotografar, o que ressalta o caráter mnemônico da sensação e do espaço. Como fotógrafa, estar em um bastidor é debruçar-me sobre o gesto de olhar para o outro, uma revelação da alteridade também, que expõe a breve noção que o rosto é uma obra aberta porque é o corpo todo, a história toda.

Como percurso para esta análise, segui as pistas de Didi-Huberman (2017), que discute sobre a necessidade de desmontar as experiências para, remontando-as, compreendermos suas distintas formas de manifestação. "Porque para saber é preciso saber ver" (p. 34). Ou seja, só é possível tomarmos posição a partir da disposição das coisas em quadros a fim de criar conflito entre suas diferenças, choques e contradições. Gerando, assim, uma desorganização de sua forma original, o que instaura uma verdade ao observar cada imagem diante da outra, ou todas elas diante da história. Neste viés, a desmontagem cria uma operação que leva ao conhecimento através do despertar do olhar crítico para a história. Com isso, chegamos ao que Didi-Huberman (2017) chama de elemento surpresa, que surge durante o processo, um ponto fundamental para discorrer sobre esta abordagem, visto que a imprevisibilidade cria intervalos que revelam as partes – e não a unidade –, gerando agrupamentos entre realidades pensadas espontaneamente. Trata-se, portanto, de uma tarefa condizente com um processo anacrônico, onde montar tais noções implica em separar as coisas habitualmente reunidas e conectar elementos que são difíceis de serem pensados juntos. Uma perspectiva que agrupa os fatos e acontecimentos a partir dos pontos capazes de conectá-los – e não por sua cronologia sucessiva ou antecessora. Afinal, a montagem é algo que revela as coisas de um modo diferente daquilo que vemos ou pensamos ser. Para Didi-Huberman (2017), esse exercício cria uma montagem temporal a partir de intervalos e interrupções no fluxo orgânico apto por tornar a não-contemporaneidade um tempo fecundo. Em outras palavras, a montagem seria uma espécie de explosão de anacronias. Talvez, por isso, ela possa parecer frágil em algum instante, porque o gesto de retirar algo do seu tempo cronológico e do seu espaço corriqueiro pode colocá-la em um terreno fértil para a volatilidade, ressaltando um tempo que flutua entre as camadas.

Por que o material vindo da montagem nos aparece a tal ponto sutil, volátil? Porque ele foi retirado de seu espaço normal, porque não cessa de correr, de migrar de uma temporalidade a outra. Eis por que a montagem depende

fundamentalmente desse *saber das sobrevivências*. (DIDI-HUBERMAN, 2017, p.123)

Assim, voltar a entrar em contato com estas imagens, aliando a minha memória da experiência vivida a conceitos que inspiram novas formas de percebê-la, é uma oportunidade para discorrer sobre as múltiplas camadas que compõem estas fotografias e, nesta escrita, a potência energética que circunda o espaço cênico. Logo, com base em Dubois (2019), que discorre sobre a relação temporal/factual, desmontamos a linearidade existente entre passado e presente a fim de entrar em contato com outras nuances guardadas pelas imagens de bastidores. Entendendo que o *pós* supera a noção de decorrência, ou seja, é algo que está além daquilo “que vem depois”, deparamo-nos com as várias camadas temporais que se configuram como elementos dispostos a criarem uma relação. Neste viés, a cronologia não é ignorada, mas não é priorizada ou considerada a principal responsável pelas devidas definições, cujas identidades são incertas e não encerram o modo de pensar a questão.

Desta forma, “o *pós* vem assegurar a ideia que existe uma identidade instituída a um conjunto ‘já lá’ é, ao mesmo tempo, afirmar a ideia de que existe uma especificidade própria ao *pós*” (DUBOIS, 2019, p.22). Ainda que fale sobre as questões do *pré* e *pós* associadas ao cinema e à fotografia, Dubois (2019) também inspira a reflexão sobre noções baseadas na relação, colocando as devidas identidades de cada uma com suas respectivas naturezas já estabelecidas, flutuando entre outras e possíveis qualidades mais diversificadas. Assim sendo, se não é esta a questão que se impõe, a da lógica cronológica e linear, a temporalidade se constitui, segundo Dubois (2019), por uma perspectiva paradoxal. Ou seja:

uma historicidade construída não sobre a linearidade contínua (antes/depois), mas sobre as circunvoluções, a disseminação e as trajetórias transversais. Uma historicidade na qual a questão da sobrevivência das formas e do retorno das configurações de outros tempos é pensada e mesmo indispensável. (...) não é uma história de esquecimento (uma amnésia) nem uma história da ultrapassagem (em direção a um sempre *mais* - mais rápido, mais distante etc.). É uma história ferida, que por vezes se olha, observa e recicla, uma história em ziguezague e de avanços e recuos, uma história onde o futuro pode reencontrar, cruzar ou reunir-se ao passado. (DUBOIS, 2019, p.22)

Em suma, a temporalidade diz respeito às conexões, às relações, aos entrelaçamentos cujas ligações temporais e contínuas entrelaçam-se. Essa noção de fusão e conexão é fundamental para compreender as possibilidades de encontro que se dão com o outro, conosco, com a imagem, com a memória, com a própria obra artística e com a experiência neste artigo. Para Walter Benjamin (2006), o entrelaçamento entre passado e presente produz uma narrativa não-linear fundamentada na memória. São

impressões que nascem do choque de temporalidades: feito um lampejo, um relâmpago, a imagem é uma luz que revela a natureza instantânea da percepção, ressaltando que ela – a imagem – é marcada pela qualidade da cognoscibilidade, cujo passado (materializado na fotografia) põe-se à frente dos olhos, permitindo uma observação mais demorada do que aquela feita no instante do clique, provocando um atravessamento peculiar. Neste momento, anacrônico, as fotografias esbarram-se umas nas outras, instaurando novas visualidades dado esse fluxo e contrafluxo (a)temporais.

O índice histórico das imagens diz, pois, não apenas que elas pertencem a uma determinada época, mas, sobretudo, que elas só se tornam legíveis numa determinada época. E atingir essa legibilidade constitui um determinado ponto crítico específico do movimento em seu interior. Todo o presente é determinado por aquelas imagens que lhe são sincrônicas: cada agora é o agora de uma determinada cognoscibilidade. (...) Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética – não de natureza temporal, mas imagética. Somente as imagens dialéticas são autenticamente históricas, isto é, imagens não arcaicas. (BENJAMIN, 2006, p. 505)

Benjamin (2006) dedica-se ao entrelaçamento entre passado e presente, que produz uma perspectiva de tempos interpolares, para mostrar que as fraturas e ausências que constam nas imagens nos sugerem novas leituras. Assim, apreendê-las tem a ver com lhes conferir novas dimensões. Uma noção que vem da observação e que me propõe que estar diante destas imagens (de bastidores) ressaltou sensações que não foram percebidas no instante do clique.

Por isso, o conceito de autorretrato aparece no título deste artigo. Porque esta abordagem inspirou uma espécie de autorreconhecimento. Não porque discorre sobre a minha aparição física nas fotografias, mas como conceito metafórico. Aqui, o autorretrato não é a minha imagem revelada na superfície da foto que eu mesma fiz, mas o gesto de perceber-me nas imagens que fiz do outro por pequenos detalhes que saltam destas fotografias. Algo que surge por um lampejo, uma fagulha, por uma presença física, ou uma ausência, ou mesmo uma menção a ela, ou algo que diga que eu estava naquele tempo e espaço, optando por aquele clique. Autorretratos porque são imagens que investigam e evocam a minha presença ao mesmo tempo em que disparam sensações peculiares de uma fotógrafa-atriz.

Quando estou fotógrafa e preciso adentrar no silêncio dos bastidores, tento não me demorar. São locais cujo barulho pode ser perturbador, porque o silêncio é essencial para a organização mental do artista. Geralmente entro, observo, clico e saio. Tento ser

rápida, permanecer o mínimo possível naquele espaço para que o grupo não se sinta invadido por uma presença alheia. Porque, quando estou atriz, sei que a permanência de um estranho em um bastidor pode ser uma perturbação. Quem é do teatro sabe que os instantes que antecedem a cena guardam um quê místico. Adentrar nestes espaços para fotografá-los, portanto, é quase invadir um ambiente sagrado. A distinção de intenções torna-nos (câmera e eu-fotógrafa) estrangeiras. Atores estão ali para um propósito. Eu, fotógrafa, para outro. Para compensar essa sensação de invasão, economizo nos disparos. Clico pouco para não extrapolar. Basta-me guardar o essencial.

Para Susan Sontag (2004), a essência da fotografia é a não-intervenção, já que interferir na cena pode ser uma forma de perdê-la. Assim, fotografar com a luz que tem naquele espaço, sem mexer em qualquer cenário para montá-lo, sem limpar qualquer poeira, sem querer mostrar aquilo que não é. Pois interessa-me a ideia de guardar imagens mais preocupadas com a presença viva do corpo cênico e com a atmosfera da peça do que qualquer outra coisa. Interessa-me o olhar, a tensão, o sorriso, a preocupação, o êxtase e tantos outros aspectos íntimos e ínfimos que são assegurados pela fotografia, para poupá-los do esquecimento da memória. Buscar clicar os detalhes pode ser natural a tantos fotógrafos, mas pensar nas narrativas descritivas que envolvem a experiência do meu corpo nestes espaços é lembrar os calafrios que tomavam-no durante o gesto de fotografar. Este é um detalhe significativo e sugestivo porque parece ser uma manifestação da Caroline-atriz, levando-me ao pensamento acerca dos afetos que um corpo-atriz sofre quando inserido no espaço teatral. O que sugere que existe uma aura espacial que permanece na caixa cênica, pela constante ameaça do espetáculo ou mesmo do teatro.

Portanto, autorretratos, aqui, dizem respeito a fotografias marcadas por um olhar atuante, de dentro, permeado pela empatia e reconhecimento, com a presença clara e viva da fotógrafa. Autorretratos não porque me mostram, mas porque apontam que eu estava lá, parte da cena viva. Para tratar desta proximidade, falo sobre Nan Goldin, fotógrafa norte-americana que eclodiu na década de 1980. Interesse-me pelo trabalho dessa fotógrafa, porque considero que a empatia e o reconhecimento são capazes de tornar uma arte mais viva. Quando tinha entre 20 e 30 anos, Nan Goldin frequentou a subcultura, vivenciou o mundo das drogas e da liberdade sexual. Uma aparente falta de pudor que foi transposta para suas fotografias ao longo de anos. Quando Nan estava com “sua tribo”, como refere-se aos seus amigos, fotografava suas vidas cotidianas, seus momentos de intimidade, suas festas e curtidas. Registros que oscilavam entre as delícias e as dores da orgia e hoje estampam livros e museus de artes. São fotografias

marcadas por um olhar atuante, de dentro, permeado pela empatia e reconhecimento, com a presença clara e viva de Nan. Afinal, mesmo quando estava por trás das câmeras, sabíamos – ao ver suas fotografias – que Nan era parte daquela cena e estava vivendo aquela história. Como o seu traço era uma honestidade clara, suas fotografias guardam memória real, imagens que apreendem tempo, espaço e pessoas pelo cotidiano, pelo teor real do momento, pelo aspecto nu. O seu olhar não era testemunha distante, mas participante vivo da cena retratada. Parece óbvio falar em presença ou proximidade para discorrer sobre o fotógrafo e a cena fotografada. Sabemos que todo fotógrafo está onde sua foto foi feita (considerando a noção tradicional da fotografia). Mas a proximidade que proponho aqui é sobre a personalidade, a imersão, a relação, o reconhecimento. Uma fotografia feita de perto, pelo toque, pela carícia, pelo envolvimento. Uma aproximação que não é somente física, entre fotógrafo e fotografado, mas vivida em essência e sensação.

Estas imagens podem ser um convite para o meu mundo, mas elas foram feitas para que eu pudesse ver as pessoas nele. Às vezes eu não sei como me sinto sobre alguém até que eu tire sua foto. Eu não seleciono pessoas a fim de fotografá-las; eu fotografo diretamente da minha vida. Essas fotos saem de relacionamentos, não de observação. (GOLDIN, 2012, p. 06)

Para falar sobre esse estado de contaminação, recorro ao conceito de liminaridade de Ileana Dieguez Caballero (2011). A partir da ideia de fronteira, a autora discute o enfrentamento permanente entre dois (ou mais) territórios. A linha fronteira configura um espaço permeado de contaminação, cuja separação não parece ser tão clara ou possível. Se tomamos esse lugar do entre para pensar o teatro e os bastidores, nos aproximamos daquilo que pode haver de extraordinário no cotidiano e no habitual. Neste lugar, ambíguo, devemos estar conscientes que as linhas divisórias de uma fronteira pertencem, ao mesmo tempo, a todos os lados. Caballero (2011) fala sobre esse estado transgressor presente na vida, no teatro e na relação teatro-vida a partir do conceito da liminaridade.

Inspirada por Victor Turner, Caballero (2011) explica que trata-se de uma condição que nomeia o estado de entrecruzamento das formas artísticas, dos olhares filosóficos, das concepções e posicionamentos éticos e políticos. Não se trata de uma abordagem inovadora, vale ressaltar, visto que já é uma das grandes marcas da teatralidade latino-americana há algumas décadas, e diz respeito a uma região transdisciplinar semelhante ao "conceito de exílio, da não territorialidade, do mutável e transitório, do processual e inacabado, do fato de apresentar mais do que representar"

(CABALLERO, 2011, p.20). Portanto, um espaço importante de diálogo com a vida, por estar atento à uma arte que se entrecruza com a realidade.

Dessa forma, a arte é capaz de nos oferecer uma zona de intercâmbio distinta daquelas ofertadas pelos veículos de comunicação por exemplo e a liminaridade, por sua vez, responsável por oferecer espaços para "a representação da diferença cultural, estendendo, a partir daí, uma série de associações como "entre-meio", "tecido conectivo", "passagem intersticial", situação "onde se negociam as experiências intersubjetivas" (CABALLERO, 2011, p.48). Assim, o liminar interessa para pensar na criação e produção de arte, não somente como estratégia criativa, mas como espaço de produção de si mesmo. "A partir de sua concepção teórica, a liminaridade é uma espécie de fenda produzida nas crises." (CABALLERO, 2011, p.34), Criar, na crise, contra as forças que atravessam ou movem os artistas, é um dos mecanismos de resistência mais potentes da arte. Uma forma sagaz de reforçar a subjetividade, fazendo emergir experiências de alteridade.

Ou seja, os espaços do "entre" propostos pela liminaridade são portadores de estados potentes de contágio, algo próprio daquilo que a arte é capaz de evocar: a antiestrutura apta a provocar uma experiência. Para Turner (2002, *apud* Caballero, 2011), o conceito de experiência que nos interessa aqui não é a *Erlebnis*, conhecida no português como vivência, mas sim a *Erfahrung*, que relaciona-se à experiência em si, algo que ficou marcado após uma vivência. Como ela, a liminaridade, tem um caráter político por revelar uma antiestrutura, ela pertence a "um 'espaço potencial' a partir do qual se desautomatizam os discursos do campo da arte e da representação, dinamitando lugares comuns." (CABALLERO, 2011, p.180). Afinal, são locais que nos evocam uma percepção tanto da ficção quanto da realidade através de uma forte noção estética. Sendo que esta estética é política em força e estado.

Partimos, portanto, deste fascínio pelo real, presente na poética de Nan Goldin e elucidado pela contaminação fronteiriça de Caballero (2011) para chegarmos à própria teatralidade que pode advir do cotidiano, da vida real e, mais ainda, do encontro entre vida cotidiana e teatro, cuja pertinência está, para esta pesquisa, no caráter expansivo que reside no liminar destes bastidores. Tal perspectiva, fluida e híbrida, liga-se ao fenômeno – ritual ou artístico – e ao seu entorno social, segundo a autora. Configurando, assim, um espaço importante de diálogo com a vida, porque ressalta uma arte que se entrecruza com a realidade. Se nos dedicarmos a questionar o lugar do *entre*, neste contexto, aproximamo-nos daquilo que pode haver de extraordinário no cotidiano e no habitual.

Interessa-me marcar a emergência dos dispositivos liminares, considerando sempre as diferentes texturas e configurações da liminaridade; quer seja através do deslocamento dos procedimentos artísticos até o campo da ação social e da participação política que produz a estetização dos eventos urbanos, quer seja na radicalização ética praticada por alguns artistas a partir de sua produção estética, ao realizar ações como práticas ativistas, de intervenção direta no tecido social. Desvencilhando-se de qualquer formulação textual prévia, a maioria dessas novas ações busca configurar os dramas que vive a sociedade civil e são realizadas como intervenções no espaço cotidiano. (CABALLERO, 2011, p. 19)

Logo, uma estratégia de subversão que culmina na transgressão do olhar para o cotidiano híbrido, entendendo que este é um lugar importante para perceber a teatralidade que emerge das situações liminares, pois encontram-se na fronteira, atravessadas pela ficção artística e pelas práticas políticas e cidadãs. Desta forma, portanto, a liminaridade diz respeito ao espaço do entre que com suas margens borradas e pouco definidas, aponta para a expansão, um estado corpóreo que também flutua por outras camadas e definições.

Esse estado do entre, fronteiro e de constante contaminação também circunda os autorretratos de bastidores, permeados de potência afetiva que tece uma relação entre corpo e espaço (aqui, transposta para compreender a relação cena-bastidores), a partir da habilidade corporal de estabelecer conexões com o espaço e assumir, dele, texturas variadas. Segundo José Gil (2001), é uma característica do que ele chama de corpo próprio que pode lhe conferir uma qualidade paradoxal. Pois diz respeito a um corpo que abre-se e fecha-se sem cessar ao espaço e aos outros corpos e salta como um feixe de forças transformadoras do tempo e espaço. É um corpo ligado à reflexividade de sentidos, que não está simplesmente no espaço "ele é no espaço" (2001, p.205). Nesta realidade, o corpo não se resume à organicidade ou à composição natural, mas relaciona-se a um sentido que se impõe às formas de pensamento e assume a existência e todas as relações que dela possam desdobrar-se.

Para falar sobre essa propriedade corpórea de estender-se, o autor nos leva a imaginar a seguinte cena: completamente nus em uma banheira funda, com a água cobrindo todo o corpo, exceto a cabeça, e uma aranha cai nessa banheira próxima aos nossos pés. Neste momento, passamos a sentir o bicho tocar toda a nossa pele. Ele explica: "a água criou um espaço do corpo delimitado pela pele, película da água da banheira" (GIL, 2001, p.58). A água prolonga os limites do corpo para além de sua superfície visível ou de qualquer limite descritivo físico, estendendo as áreas de contato e percepção a outras texturas do espaço. Ou seja, a pele passa a ser sentida não por um toque físico ou real, mas por um prolongamento dos limites do corpo próprio que ocorre

para além dos seus contornos e fronteiras convencionais. Portanto, um espaço intensificado, estendido e sensível. Um espaço próprio. O corpo, neste viés da transversalidade, manifesta sua habilidade de tecer conexões incessantes com outros corpos, espaços e tempos. Porque atravessa e deixa-se cortar por outros fluxos energéticos de variadas ordens.

Essa ligação entre dentro e fora (interior e exterior), pode ser explicada por uma espécie de fluxo de energia que, se não impedida, cresce em dimensão a ponto de externalizar-se. Para exemplificar, Gil (2001) cita a dança e o teatro, alegando que os corpos do bailarino e do ator não ocupam o espaço simplesmente. Através da movimentação e deslocamento, absorvendo cada espaço vazio que ocupa, o bailarino absorve o espaço tornando-o prolongamento do seu corpo. E o ator, também. Seu corpo transforma a cena e não se relaciona com um espaço objetivo puramente, mas com um espaço próprio e prolongado. Neste contexto, Orlandi (2004) diz que a qualidade de estender-se não é estritamente física, mas artística. Poderíamos nos perguntar: mas para que se lançar para fora? Pelo desejo. E o que quer o desejo? Relacionar-se.

Assim, falamos em relações que nascem da quebra da linearidade do tempo e espaço cênicos pelo viés da desmontagem e propõem, assim, um caminho de pensamento potente para discutir a expansividade da cena, para fora dela; do corpo, para a criação; da fotografia para o teatro. Por uma impressão que veio de lampejos da memória, quando diante das imagens de bastidores, o caminho de pensamento que visa discutir a expansividade encontra um terreno fértil que relaciona teatralidade e vida cotidiana, palco e bastidores, a memória e a experiência. Desta forma, estas questões giram em torno desta pesquisa para trazerem os bastidores teatrais como espaço alusivo à expansão corpórea, ao desejo e aos encontros. Por isso e pela força capaz de condensar pensamento, ação, tempo e encontro, e por ser algo que traz a existência corpórea e energética em sua totalidade, interessou-me imergir neles, nos bastidores teatrais. Reunir conceitos é um desafio. Tem a ver com caminhar em uma fronteira, em um cruzamento, em uma interseção de dois percursos complexos. Ora, interligando-os; ora, confundindo-os. Assim, desprendo-me da ideia de analisar ou definir o que é teatro ou o que deixa de ser a fotografia para deter-me às noções que se desdobram deste encontro, já que a arte é tática de guerrilha.

REFERÊNCIAS CITADAS

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BENJAMIN, Walter. **Passagens**. Tradução de Willy Bolle. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado/UFMG, 2006, p. 505.

CABALLERO, Ileana Diéguez. **Cenários liminares: teatralidades, performances e política**. Tradução Luis Alberto Alonso e Angela Reis. Uberlândia: EDUFU, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Quando as imagens tomam posição: o olho da história, I**. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: UFMG, 2017.

DUBOIS, Philippe; FURTADO, Beatriz (org.). **Pós-Fotografia, Pós-Cinema**,: Novas configurações das imagens. 1. ed. São Paulo: Edições Sesc, 2019.

GIL, José. **Movimento total - O corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2001, p.68.

GOLDIN, Nan. **The Ballad of Sexual Dependency**. Aperture, 2012.

ORLANDI, Luiz B. L. Corporeidades em minidesfile. *In: Unimontes Científica*. Montes Claros, v. 6, nº 1, 2004.

SONTAG, Susan. **Sobre Fotografia**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TEIXEIRA, Francimara. **Diga que você está de acordo: O material Fatzler de Brecht como modelo de ação**. 2013. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.