

Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Artes

# TAL QUAL APANHEI DO PÉ

Raquel Scotti Hirson

Campinas, SP  
2003

Universidade Estadual de Campinas  
Instituto de Artes  
Mestrado em Artes

# TAL QUAL APANHEI DO PÉ

Raquel Scotti Hirson

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado em Artes do Instituto de Artes da UNICAMP como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Artes Cênicas, sob a orientação da Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber.

Campinas, SP  
2003

**Banca Examinadora**

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber

---

---

Campinas, \_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2003

*Pai, este sonho agora é nosso. Amo você!*

## **Agradecimentos**

À Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber, que não poupou esforços para buscar perguntas e respostas que me instigassem e auxiliassem na definição de caminhos. Suzi, sua dedicação não tem sido somente importante para mim, mas para diversos atores que se dedicam à pesquisa do corpo e que encontram respaldo em uma pessoa de indiscutível capacidade e sensibilidade como você, que sabe apontar, questionar, conduzir e, principalmente, agregar valor a este trabalho ainda tão pouco compreendido.

Aos atores do Lume; Carlos Simioni, Ricardo Puccetti, Ana Cristina Colla, Jesser de Souza, Renato Ferracini e Naomi Silman, minha inspiração, minha fonte de criatividade! Braços fortes que abrem espaços, destroem obstáculos, mas abraçam e acariciam com uma competência avassaladora. Simi e Ric, vocês foram sábios ao ensinarem o galope e ao perceberem o momento exato de me entregarem as rédeas. Renato, agradeço grandemente o seu incentivo e empenho para que este texto saísse. Cris, obrigada por ter tão fortemente segurado minha mão durante esses treze anos, possibilitando tantas e tão importantes descobertas e criações conjuntas.

À equipe de apoio do Lume, que secretaria, organiza, limpa, remenda; faz, refaz e faz de novo se for preciso; nos suporta, fortalece, afaga. Barbosa, você é o principal responsável por tudo isso.

A Paula Ferrão Arruda, Marília Gomes Henrique, Wagner Gori, Joana de Toledo Piza, Aldiane Costa e Daniel Campos. Queridos pimpolhos, a sede por

aprender, a disponibilidade e confiança de vocês, de corpo e espírito, foram fundamentais para o meu crescimento e aprendizado.

Aos atores e atrizes que compartilharam o processo e a criação do espetáculo "*Taucoauaa Panhé Mondo Pé*". Esta obra só existiu, da maneira como existiu, por estar nas mãos deste conjunto, harmônico em sua desarmonia, mas corajoso e fiel naquilo a que se propôs.

A você, Luê (Luciene Domeniconi Crespilho), obrigada por seu primeiro e tão dedicado olhar sobre a mimesis corpórea.

Zenaide, João, Maria Cristina, Virgínia, Vó Ica (1899-1987) e Nega: vocês criaram o berço mais quente e confortável que alguém poderia querer para crescer, ganhar chão, amar e fuçar e investigar e transmitir e escrever e criar e criar e criar.

A você, meu amor, meu eterno agradecimento pela paciência, consolo, café quentinho para melhorar o humor, talharine com molho de tomate e manjerição para passar a crise...

Aos tantos amigos incógnitos que doaram seus corpos, histórias de vida, costumes, canções, imaginação... para serem corpo-difundidos através das vestes de diversas criações teatrais.

E agradeço sobretudo a Luis Otávio Burnier (1956-1995), que não ficou para ver o paradeiro de todo o seu investimento, mas que nos deixou tanto, tanto, tanto.

## Resumo

Esta dissertação consta do primeiro ano de minha trajetória como atriz-pesquisadora do Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, iniciada em 1993 (hoje com dez anos completos), repleta de cores e sabores, mas, claro, ainda não finalizada. Por tratar-se de corpo e de memória, a cronologia torna-se um tanto subjetiva; não os fatos, pois estes se deram em um tempo objetivo, mas as lembranças, que dizem respeito a uma experiência de dez anos. Portanto, o conteúdo desse relato engloba o todo desta experiência, estando permeado por idas e vindas no tempo e na memória, em saltos para reflexão.

O fio de condução é a **coleta de material**, entendendo por *coleta* a apropriação e metodologização de elementos que dão subsídios para a criação de **matrizes corpóreo-vocais**; e por *material*, as próprias matrizes, podendo ser codificadas e manipuladas. Este estudo se refere ao espetáculo ***Taucoauaa Panhé Mondo Pé (1993)***. No entanto, embora este processo de criação tenha sido compartilhado com outros tantos atores, atrizes e orientadores, reflito sobre ele a partir do que dele foi mobilizado em mim: a opção pelo trabalho do Lume (ainda aluna de Artes Cênicas), as descobertas de um treinamento que coincidia com minhas aspirações e algumas de suas ramificações, o que permitiu a criação de matrizes e a posterior comunicação das mesmas através do espetáculo.

O processo de um ano, aqui descrito, contém uma viagem de pesquisa por pequenas cidades dos estados de Goiás e Tocantins, que aguçou o sabor do

meu fazer teatral, transformando-o em uma dança de corpos, histórias e canções que palpitam em uma atriz que pouco a pouco aprende como abraçar e também transformar estes fluxos que se atualizam.

A descrição da pesquisa em torno da coleta de material traz em seu bojo a *memória* dos processos de outros cinco espetáculos distintos, dos quais fiz ou faço parte enquanto criadora e atriz. Memória esta que se atualiza pressupondo-se uma trajetória vivida e que, portanto, não mais permite um salto em vácuo para um passado mais distante. Todos estes espetáculos foram criados no Lume e em conjunto com os atores deste Núcleo. São eles: ***Contadores de Estórias (1995 a 1998), Afastem-se Vacas que a Vida é Curta (1997), Parada de Rua (1998 até hoje), Café com Queijo (1999 até hoje) e Um Dia... (2000 até hoje).***



# SUMÁRIO

<b><i>TAL QUAL APANHEI DO PÉ</i></b> .....	11
<b><i>INTRODUÇÃO</i></b> .....	13
<b><i>UMA ESCOLHA DE VIDA</i></b> .....	17
<b>O Encontro com Burnier</b> .....	23
A Primeira Impressão - ainda aluna .....	24
<b>Que Treinamento é esse?</b> .....	25
<b>O “Namoro”</b> .....	28
<b><i>MATRIZ</i></b> .....	33
<b><i>Descobrimo o TAUCOAUA PANHÉ MONDO PÉ - em sala</i></b> .....	38
<b>Primeiras Conversas</b> .....	38
<b>Na Prática, Decroux</b> .....	42
<b>Treinamento Energético – permitindo-me vasculhar</b> .....	47
Os Caminhos do Corpo .....	50
O Despertar de Sensações .....	55
Ouvindo Ricardo .....	62
Ouvindo Burnier .....	66
Codificando Ações Recorrentes .....	70
<b>Treinamento Técnico</b> .....	75
<b>Momento de Caos</b> .....	78
<b>Dinâmica com Objetos: O Encontro com Nossas Ações, em corpo e voz</b> .....	81
Imbuídos de Histórias .....	82
Ação Vocal .....	84
Bastão .....	87
Tecido .....	98
<b>A Dinâmica do Animal</b> .....	99
<b><i>PESQUISA DE CAMPO - DESCRIÇÃO DA PESQUISA DE CAMPO REALIZADA NOS ESTADOS DE TOCANTINS E GOIÁS</i></b> .....	105
<b>Tateando</b> .....	105
<b>Farejando</b> .....	111
<b>Inspirando</b> .....	128
<b>Um Olhar que Captura</b> .....	131

<b>DE VOLTA À SALA DE TRABALHO.....</b>	<b>141</b>
<b>Tagarelando... ..</b>	<b>141</b>
<b>A Dança das Imitações .....</b>	<b>142</b>
<b>Com a Faca e o Queijo na Mão – Matrizes Codificadas .....</b>	<b>156</b>
<b>Seqüenciando e Manipulando .....</b>	<b>161</b>
<b>Vestindo o Material .....</b>	<b>166</b>
<b>TAUCOAUA PANHÉ MONDO PÉ.....</b>	<b>172</b>
<b>Nossa Criação.....</b>	<b>172</b>
<b>A Maneira de Contar .....</b>	<b>174</b>
<b>A Fatia Raquel .....</b>	<b>176</b>
Em Cenas.....	176
<b>CONCLUSÃO.....</b>	<b>193</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>205</b>
Livros.....	205
Revistas.....	207
Teses e Dissertações .....	207
Outros .....	208
<b>SUPORTE À PESQUISA .....</b>	<b>208</b>
Vídeos.....	208
Fotografias e Áudio .....	208
Documentação .....	209
<b>ANEXOS.....</b>	<b>210</b>

## TAL QUAL APANHEI DO PÉ

*Taucoaua Panhé Mondo Pé.*

Taucoau apanhe mondo pé.

Tal coau apanhemo do pé.

Tal qual apanhemo do pé.

Tal qual apanhamos do pé.

Tal qual apanhamos do pé as histórias que o povo conta;

Tal qual apanhamos do pé a gestualidade, as vozes, as histórias, as canções e a poesia das pessoas queridas que encontramos em andanças pelo interior do Brasil;

Tal qual apanhei do pé o amor por Conceição, Seu Renato Torto, Dona Benta, Seu Anísio, Alcângela, Dona Maria Cristina, dentre tantos outros...

Tal qual apanhei do pé os ensinamentos e descobertas conjuntas com Burnier, Simioni, Ricardo, Ana Cristina, Jesser, Renato e Naomi.

Tal qual apanhei do pé minhas sensações, descobertas, investigações, indagações, conclusões...

Tal qual apanhei essa criação.

Tal qual apanhei do pé os percalços de uma trajetória como atriz;

Tal qual apanhei, tal qual vivi, tal qual conquistei no corpo o material que ajudou a imprimir vida àquele nosso ***Taucoaua Panhé Mondo Pé***, espetáculo criado em 1993 com o suor acumulado de todos que nele acreditaram. E que foi a conquista para saltos futuros no rumo da sistematização de metodologias

passíveis de serem transmitidas, passíveis de serem reproduzidas, mas também ampliadas, transformadas, reestruturadas a cada nova criação.

***Tal Qual Apanhei do Pé*** tem isso. Isso que é a maneira mais honesta de dizer que acredito que cada ator pode descobrir sua técnica pessoal, desde que embasada em princípios claros que determinem pontos de partida e assegurem a continuidade da pesquisa, por tratar-se, sem dúvida, de uma investigação que toma uma vida. Estes princípios assegurarão à pesquisa a possibilidade de configurar-se como base de conhecimento para aqueles que estão iniciando suas descobertas pessoais.

E tem memória. E é memória.

É o mais sincero relato escrito que pude fazer daquilo que é uma experiência de corpo, até onde possível de ser traduzida em palavras. Essa experiência, aqui, tal qual vivida por mim.

## INTRODUÇÃO

*Sou um guardador de rebanhos.  
O rebanho é os meus pensamentos  
E os meus pensamentos são todos sensações.  
Penso com os olhos e com os ouvidos  
E com as mãos e os pés  
E com o nariz e a boca.*

*Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la  
E comer um fruto é saber-lhe o sentido.*

*Por isso quando num dia de calor  
Me sinto triste de gozá-lo tanto.  
E me deito ao comprido na erva,  
E fecho os olhos quentes,  
Sinto todo o meu corpo deitado na realidade,  
Sei a verdade e sou feliz.  
(Fernando Pessoa)<sup>1</sup>*

O teatro é tão absurdamente diverso e complexo, que nos permite encontrar em suas reentrâncias combinações de ingredientes, sem dúvida, infinitas. Combinações que se multiplicam ainda mais se considerarmos o ser humano o centro deste tema. E tem que ser. Não dá para fugirmos do fato de que não pode existir teatro se não houver ator.

Neste caso, tomo a liberdade, enquanto atriz e realizadora desta pesquisa, de me colocar no epicentro deste trabalho, que está sujeito a abalos, portanto. Meu cuidado e preocupação se voltam para a realização de uma escrita

---

<sup>1</sup> “O Guardador de Rebanhos”, IX, de Alberto Caeiro. (Pessoa 1980. 146)

que, embora referente a uma experiência prática pessoal, possa voltar-se para a necessidade do outro, preenchendo lacunas, sanando dúvidas ou, às vezes, evidenciando-as.

Em uma investigação como a que me propus fazer há a necessidade absoluta de uma primeira pesquisa do interior desta caverna misteriosa, que é nosso corpo, para depois, mas quase simultaneamente, buscar-se criar e compreender os arredores dela. Por isso preciso do meu corpo para a realização deste trabalho, ainda que esta necessidade me leve à construção de um "ego-texto".

Alguns fatos isolados podem parecer de pouca importância, mas me preocupo agora em mostrar como se deu um processo completo de criação, a partir do qual penso ser possível o entendimento daquilo que procurei valorizar em cada etapa. A combinação de todos os ingredientes nos levará ao bolo que foi preparado e que, espero, já possa ser saboreado.

Como foram diversos os ingredientes que compuseram este bolo e sei que a manteiga, por exemplo, que já perdeu sua qualidade inicial, teve um papel fundamental no começo do preparo, voltarei ao início da receita, ou melhor, da história, quando ainda não tinha idéia sequer de quais ingredientes utilizaria e, muito menos, qual seria o sabor deste bolo.

Esta dissertação consta, portanto, do primeiro ano de uma trajetória iniciada em 1993 (hoje com dez anos completos), repleta de cores e sabores, mas, claro, ainda não finalizada. Por tratar-se de corpo e de memória, a cronologia torna-se um tanto subjetiva; não os fatos, pois estes se deram em um tempo objetivo, mas as lembranças, que dizem respeito a uma experiência de dez anos.

Portanto, o conteúdo desse relato engloba o todo desta experiência, estando permeado por idas e vindas no tempo e na memória, em saltos para reflexão.

Utilizo como fio de condução a **coleta de material**, entendendo por *coleta* a apropriação e metodologização de elementos que dão subsídios para a criação de **matrizes corpóreo-vocais**; e por *material*, as próprias matrizes, podendo ser codificadas e manipuladas. Este estudo se refere ao espetáculo ***Taucoauaa Panhé Mondo Pé (1993)***, embora esta pesquisa em torno da coleta de material diga respeito à *memória* dos processos de outros cinco espetáculos distintos, dos quais fiz ou faço parte enquanto criadora e atriz: ***Contadores de Estórias (1995 a 1998)***, ***Afastem-se Vacas que a Vida é Curta (1997)***, ***Parada de Rua (1998 até hoje)***, ***Café com Queijo (1999 até hoje)*** e ***Um Dia... (2000 até hoje)***.

Todos estes espetáculos foram criados no Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP e em conjunto com os atores desse Núcleo, que são meus mestres, colegas, profundos incentivadores, amigos, companheiros e irmãos de coração<sup>2</sup>. Temos a sorte de estarmos juntos em uma busca semelhante, mas muito mais sorte de estarmos juntos em nossas diferenças e buscas individuais, conseguindo enxergá-las, compreendê-las e aceitá-las; utilizando-as em nosso favor. Esta grande família, mesmo quando não citada, estará presente em cada linha deste texto. Em meus pensamentos e recordações, sempre.

---

<sup>2</sup> São eles: Carlos Simioni, Ricardo Puccetti, Jesser de Souza, Ana Cristina Colla, Renato Ferracini e Naomi Silman.

Sendo assim, compus este texto a partir da percepção dos procedimentos e resultados que foram se consolidando durante o citado processo de criação e se apresentando como acertos e erros, como em qualquer aprendizado. No entanto, por tratar-se de um mergulho intenso e exclusivo, o todo deste processo pode ter gerado a estratificação de algumas "verdades" que se ajustam a ele, mas não necessariamente ao teatro ou ao ator em geral. Desta forma, pretendo deixar claro que a cada vez que eu falar de processos da *arte de ator*<sup>3</sup> estarei falando sobretudo segundo a minha visão ou segundo a minha visão a respeito do que fizeram, pensaram e escreveram aqueles cujas atitudes e idéias parecem amparar minhas conclusões. Esta é a descrição daquilo que se tornou verdade *para mim*. Hoje.

---

<sup>3</sup>Utilizarei em todo este texto a opção de Decroux, seguida por Burnier: "Para Etienne Decroux 'O teatro é a arte de ator' (Decroux, 1963: 41). Ele estabeleceu a sutil, mas fundamental, diferença ao dizer l'art d'acteur e não l'art de l'acteur. Ele se refere a uma arte que *emana* do ator, algo que lhe é ontológico, próprio de sua pessoa-artista, do 'ser ator'. E não à arte do ator, pois ela não lhe *pertence*, ele não é seu *dono*, mas é quem a *concebe* e *realiza*." (Burnier 2001. 18)



## UMA ESCOLHA DE VIDA

A opção pela arte não é fácil, principalmente aos dezoito anos, entrando em uma Universidade. Inevitavelmente, em contraponto à empolgação inicial, uma série de questionamentos começa a aparecer. O ponto que mais me colocava em choque com minha própria escolha era ter que retirar do texto todo o material para a cena. Parecia-me absolutamente incompreensível o fato de ter que encontrar a ponte entre a personagem, no texto, e eu. Sendo que, a personagem eu podia encontrar no texto, mas o meu corpo em ação e de acordo com a sugestão do texto, parecia-me inatingível, visto que a construção era intelectual<sup>4</sup> e psicológica<sup>5</sup>. Existia um vácuo entre o que se dava na mente e o que deveria vir a ser **ação física**<sup>6</sup>.

Desta forma, durante os anos em que cursei Artes Cênicas, tentei encontrar os elos que conectavam minhas ações físicas às características da personagem, procurando entender de onde vinham essas ações, por que e, principalmente, onde elas me tocavam. Passei anos sem sucesso algum nessa busca. Eu estudava a personagem no texto e tentava encontrar em mim as histórias que pudessem me aproximar dela. Mas essas histórias eram parte de minha mente e sentimentos, não de minhas ações. Ao tentar transformar estes

---

<sup>4</sup> Ainda que a criação esbarre nas questões do intelecto, o que não podia compreender (e ainda não posso), era a transição da compreensão intelectual para a ação, no corpo.

<sup>5</sup> “Concernente aos fatos psíquicos, à mente.” (Ferreira 1986. 1412)

<sup>6</sup> Em todo o corpo desta dissertação, sempre que eu me referir à *ação física*, ou simplesmente *ação*, ou ainda, somente *corpo*, leia-se também *ação vocal* ou *voz*. A voz é parte do corpo, não há como dissociá-la.

sentimentos em ações concretas, eu caía no vazio, no desconforto absoluto. Precisei fazer isto para compor, por exemplo, Ismênia, irmã de Antígone. Eu tinha dezoito anos e aquela missão foi obviamente impossível.

Comecei a acreditar que meu sonho de criança e que o prazer do jogo do teatro eram apenas convicções de alguém que cresceu ouvindo que tinha talento, jeito, tino. Se, de uma hora para a outra, toda essa convicção tinha desaparecido, era porque o que eu imaginava ser teatro de fato não era. O teatro mesmo era chato, falso, desconexo da minha pessoa. Mas o pior foi que, com minha pequena experiência na época, eu julguei ser minha a culpa. O teatro passou a ser chato por incompetência minha.

Arrisquei seguir por mais algum tempo buscando alguma resposta ou saída para a minha questão e acabei encontrando um mestre que me mostrou caminhos para atar novamente os elos que me fizeram acreditar que eu deveria dedicar minha vida ao teatro. Aquele mestre conseguiu mostrar que, mesmo realizando um trabalho muito sério, disciplinado e às vezes até doloroso, eu podia voltar a ser criança. O mestre de que falo é Luis Otávio Burnier, ator, mímico, idealizador e criador do Lume, berço das experiências, dores e alegrias aqui relatadas. Ele foi meu professor no Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP nos anos de 1991 e 1992, além de diretor do espetáculo de formatura do qual fiz parte em 1993 e orientador do meu trabalho no ano de 1994. No início de 1995 ele faleceu, o que fez com que os anos que se seguiram fossem preenchidos por desdobramentos de seus ensinamentos, que ficaram tão fortemente arraigados. Essas são somente algumas referências básicas que situam a importância de sua presença neste trabalho, mas o importante é ter sido para mim um mestre e dizer

algo sobre um mestre é tornar redundante o próprio significado da palavra. Ele estará, sem dúvida, muito presente nesta dissertação.

Hoje, após longa experiência em um teatro no qual encontrei mais conexões com minhas brincadeiras de infância, reflito a respeito de algumas de suas principais características, as quais me distanciaram daquela primeira maneira de fazer teatro, na qual não realizei a arte que buscava, da maneira que buscava. Não que eu acredite em fórmulas certas ou erradas para a arte de ator, mas porque cada qual pode procurar ou criar as técnicas que veicularão melhor o significado de sua expressão, já que a diversidade da arte nos permite essas escolhas.

*"Em resumo, hoje procuro desmistificar um pouco as divisões esquemáticas que, normalmente, são feitas sobre as técnicas de interpretação e que acabam por criar, a respeito delas, uma série de preconceitos inadequados para a experimentação do ator moderno." (Silva 1999. 19)<sup>7</sup>.*

As características desta opção são inúmeras, podem ser cuidadosamente destrinchadas e, portanto, não caberiam em uma única dissertação. Desta maneira, optei por direcionar meu foco para algumas maneiras de coletar material para o corpo e, assim, não mais conviver com a sensação de

---

<sup>7</sup> Silva refere-se às cinco funções do treinamento colocadas por Richard Schechner em trecho de sua palestra proferida na Universidade de Toronto em 1981, publicado em Barba e Savarese 1995. 247. As "divisões esquemáticas" de que fala seriam, em resumo: 1) Interpretação de um texto dramático: o ator é transmissor do texto, não seu criador. 2) Transmissão de um texto de representação: o texto é não-verbal; é o processo total de comunicação de muitos canais que compõem um espetáculo. 3) Transmissão de segredos: preservação do conhecimento secreto. 4) Auto-expressão: a expressão pessoal é mais fundamental que o texto. Se o texto existe, está a serviço do ator. 5) Formação de grupo: cultura de grupo, quase como famílias, religiões ou células políticas.

vácuo que me separava de minhas emoções e ações, em prol da busca da aproximação com as características da personagem.

Hoje entendo que este vácuo somente existia porque Stanislavski<sup>8</sup> foi cristalizado em suas colocações primeiras a respeito da formação do ator. Colocações estas que ele próprio teve tempo de rever e recolocar<sup>9</sup>. Não é possível encontrar no todo de sua obra um método para o ator, visto que ele próprio viveu e descreveu diversas fases e transformações. No entanto, por vários anos ficamos presos à sua idéia primordial a respeito da *memória das emoções*<sup>10</sup> como mero reavivar de sentimentos próprios do ator, que poderiam servir à personagem. Mas como reavivar estes sentimentos **em ação**? Neste ponto da questão a transmissão das idéias de Stanislavski ficava perdida e eu, tão perdida quanto.

Stanislavski, no entanto, já havia desvendado a importância de um método de ações físicas para o ator, posteriormente desenvolvido pelo polonês Jerzy Grotowski.

*“Dessa forma, o ator devia buscar expressar-se, não mais por estados emotivos e abstratos, mas por meio de algo concreto, como as ações físicas. Nessa fase, Stanislavski*

---

<sup>8</sup> O russo Konstantin Sergeyeovich Stanislavski (1863-1938), por sua inegável maestria, influenciou grandemente os atores do século XX.

<sup>9</sup> “Quando nós lhe lembrávamos de seus primeiros métodos, ele ingenuamente pretendia não entender do que estávamos falando. Uma vez alguém lhe perguntou:

- O que é a natureza dos ‘estados emocionais’ do ator em cena ?

Konstantin Sergeyeovich olhou surpreso e disse:

- ‘Estados emocionais’ ? O que é isto ? Nunca escutei falar disso.

O que não era verdade. Esta expressão foi usada pelo próprio Stanislavski.”

(Toporkov s.d. 157) Tradução do inglês feita por mim.

<sup>10</sup> “Esse tipo de memória que os faz reviver emoções já sentidas alguma vez (...) é por nós chamada de *memória das emoções*. Assim como sua memória visual é capaz de reconstruir uma imagem interior de alguma coisa, lugar ou pessoa esquecidos, sua memória das emoções também pode evocar sentimentos já experimentados. Tais sentimentos podem parecer estar além da possibilidade de serem evocados mas, subitamente, uma sugestão, um pensamento ou um objeto conhecido fazem com que nos sejam trazidos de volta na plenitude de sua força.(...)” (Stanislavski 2001. 131-132)

*passou a chamar a memória emotiva de ‘memória corporal’ e, mais tarde, Grotowski vai nos falar de ‘memória muscular’.”*  
(Ferracini 2001. 69)

A memória muscular de que falava Grotowski se conectava com a idéia de uma busca pessoal de atuação, através da descoberta de exercícios corporais concretos que possibilitavam ao ator vasculhar e revelar suas emoções, assim como Stanislavski já propunha, mas também, e prioritariamente, fazê-lo independentemente da *interpretação* de personagens da literatura dramática, acreditando-se na amplitude de possibilidades de uma atuação que tivesse a ação física como premissa.

A ação física concretizada no espaço, com todos os sentidos subjetivos do ator aflorados, mas podendo ser sensória e muscularmente compreendida e repetida (*memória muscular*), terá sentido teatral a partir do momento em que o ator encontrar a intersecção entre esta e os sentidos daquilo que ele está criando, que pode ser um personagem, uma forma específica, uma história, uma imagem etc. Tanto essas formas que ele cria (ou recria) quanto a intersecção dessas com o subjetivo do ator estão em um plano virtual que precisa ser atualizado. Essa atualização ou concretização, neste caso, se dá na ação física<sup>11</sup>.

As idéias de Grotowski começaram a ser difundidas no final dos anos sessenta. Mas, nos anos noventa, em um curso universitário de formação de atores, ainda esperava-se que nós, jovens atores, pudéssemos nos projetar em

---

<sup>11</sup> “Problemático por essência, o **virtual** é como uma situação subjetiva, uma configuração dinâmica de tendências, de forças, de finalidades e de coerções que uma atualização resolve. A atualização é um *acontecimento*, no sentido forte da palavra. Efetua-se um ato que não estava pré-definido em parte alguma e que modifica por sua vez a configuração dinâmica na qual ele adquire uma significação. A articulação do virtual e do atual anima a própria dialética do acontecimento, do processo, *do ser como criação*.” (Lévy 1996. 137)

personagens trágicos, por exemplo, sem, no entanto, um entendimento corporal de como essa intersecção entre ator e personagem poderia se dar.

Por isso a importância que dou à *coleta de material*, que é esta fase na qual o ator busca as ações que comporão a posterior construção de personagens, cenas e espetáculos. É claro que a seqüência da criação não é algo matemático e nem tampouco aplicável para qualquer caso, por isso os exemplos dirão respeito a um processo de criação específico. Como em arte e criação não podemos falar de coisas estanques, sem relação umas com as outras, o processo em sua totalidade, abrangendo especificidades distintas, deverá ser parte importante da descrição, mas sempre como anteparo para nos auxiliar nas reflexões a respeito da *coleta de material*.

O processo será descrito passo a passo desde a escolha do objeto ou tema a ser pesquisado pelo ator; a escolha, experimentação e desenvolvimento dos procedimentos de transposição deste objeto para o corpo (*mimesis corpórea, dinâmica com objetos e dinâmica de animais*, como veremos mais adiante); a criação de matrizes físicas e vocais; a experimentação de possibilidades de execução destas matrizes (considerando-se principalmente tempo, espaço e relação); a codificação deste material; até os procedimentos de transformação deste material em seqüências de ações e criação de cenas.

O processo de criação será o foco principal desta pesquisa, analisando-se as diversas possibilidades de o ator transformar estímulos que estão ao nosso redor em material corporal que deverá ser maturado, codificado e transformado em linguagem teatral. Isto significa que o objetivo é traçar o percurso que vai

desde a escolha do objeto até a criação da cena. No meu caso, este percurso vem sendo preenchido pelo prazer de expressar através do corpo uma série de emoções<sup>12</sup> e sensações, desde o seu primeiro micro-impulso<sup>13</sup> até a realização plena de ações físicas no espaço.

O prazer dessa qualidade de expressão recém descoberta gerou, conseqüentemente, o distanciamento do texto teatral. Portanto, meus relatos e reflexões dirão respeito a uma forma do fazer teatral na qual ainda não coube o texto em sua forma dramaturgica.

## **O ENCONTRO COM BURNIER**

Esta história existiu e persiste até hoje graças ao encontro com Luis Otávio Burnier. Assim sendo, estarei revivendo diálogos, ensinamentos, ensaios, vivências, apontamentos, broncas proferidas por ele e procurando tornar vivos estes momentos preciosos.

Infelizmente, somente os dois primeiros anos de minha pesquisa (além dos anos anteriores como aluna) foram acompanhados por ele, devido à sua

---

<sup>12</sup> “O que é uma *emoção*? A palavra vem do francês *émotion*, que por sua vez é formada pelo modelo de *motion*, do latim *mōtiō-ōnis* (*Etimológico Nova Fronteira*), e significa “ato de mover” (*Aurélio*). Como vemos, o próprio termo indica algo de intrinsecamente dinâmico, em movimento, algo que está *em moção*, em mutação, e é portanto mutável (condição para que seja *emoção*). Não podemos fixá-la, mas simplesmente *senti-la*. Se a emoção é algo que está em movimento dentro de nós, não podemos *conduzi-la* segundo nossa vontade, mas simplesmente senti-la, deixá-la fluir, circular, movimentar-se.” (Burnier 2001. 89)

<sup>13</sup> “(...) Mas impulso ainda não é ação. O impulso é um ímpeto interior, um desejo ainda insatisfeito, enquanto a ação propriamente dita é uma satisfação, interior ou exterior, do desejo. O impulso pede a ação interior, e a ação interior exige, eventualmente, a ação exterior.” (Stanislavski 1984. 59)

morte prematura. Entretanto, a força daquele período aparentemente distante, ainda é motor para muitas das coisas que realizo hoje no meu trabalho.

### ***A Primeira Impressão - ainda aluna***

Não somente eu, mas várias pessoas viveram o duro momento da aula de Burnier, que era parte do teste de aptidão para admissão no curso de graduação em Artes Cênicas da UNICAMP. Meu Deus! Ele nos levou à exaustão em duas horas nas quais passamos do estado sólido ao estado gasoso, saltando! Vômitos, bolhas nos pés... os candidatos iam vendo a possibilidade de ingressarem no curso se esvair através das paredes daquele quentíssimo barracão. Jamais vou saber os critérios de avaliação daquelas duas horas, mas estou certa de que não eram eliminatórias para ninguém. Deviam funcionar mais como um susto mesmo.

A proposta, vista individualmente, pode parecer absurda, mas não era tanto, se pensarmos que em outra “aula” de duas horas nos foram transmitidos passos de balé; em outra, cambalhotas; em outra fizemos grupos de improvisação e por aí foi. Cada professor buscando meios para tentar avaliar a “aptidão” dos candidatos. Mas eu saí viva. Após as duas horas com Burnier, ele sentou, olhou para cada um com seu enorme par de olhos, a lista dos candidatos na mão... e nela ia assinalando coisas. O suspense estava instaurado. E como ele adorava isso! Olhou para mim, respirou fundo e perguntou: - *Qual é o seu nome?* Fez esta pergunta somente para mim e fechou a lista de presença. Aquela frase única e tão direcionada foi a certeza de que eu não poderia estar aqui hoje, cursando a pós-



graduação pois, naquele momento, me vieram à mente as dezenas de chocolates que comi na minha adolescência, as tardes sedentárias de sono profundo após o almoço farto feito por minha “*mãe preta*”, os esportes que deixei aos doze anos, os quilos a mais que carregava naquele corpo sedento por aprender, mas ainda sem conseguir vislumbrar o caminho do aprendizado. Mas, ao mesmo tempo, um prazer incomensurável por ter finalizado a aula após ter feito tudo o que havia sido proposto.

### **Que Treinamento é esse?**

Já aprovada e cursando o segundo ano de Artes Cênicas, fui aluna de Burnier na disciplina de Expressão Corporal. Sua proposta de cumprirmos toda a carga horária da disciplina do primeiro semestre em dez dias me encantou. Não porque eu entendesse a importância daquilo, mas porque eu poderia viver todo o sofrimento de um semestre em apenas dez dias. E como aqueles dias foram duros!

Hoje em dia, no Lume, ministramos *workshops* com carga horária semelhante àquela, com conteúdo também semelhante, mas são poucos os atores que entendem isto como sofrimento. Isto porque o Lume já conquistou seu espaço, seu “nome” e há atores que acreditam na importância do treinamento proposto, ainda que no primeiro momento a dose de sofrimento possa parecer maior que a possibilidade de bons resultados. Na época de Burnier não. Sua “obsessão” era tentar fazer com que as pessoas acreditassem em sua proposta, o que não era fácil. Ele também fez questão de mostrar que não era fácil, para que

um novo conceito a respeito do fazer teatral começasse a penetrar naquele meio artístico. Uma imagem de prepotência acabou rodeando sua pessoa, mas entendo isso como uma necessidade de afirmar: - “*Olha, eu estou falando muito sério, vale a pena mergulhar neste rio*”.

Naquele primeiro contato, passamos por vários elementos do treinamento do Lume, mas me lembro mais dos *pistões, rolamentos, saltos e quedas*; da *dinâmica com bastão*; das *raízes* e do exercício da *montanha*.<sup>14</sup> Tudo parecia uma eternidade, tamanhas eram as dores. Trabalhamos exaustivamente no chão, *quedas, rolamentos e pistões*, cultivando hematomas pelo corpo. Burnier dizia que esses hematomas eram de extrema importância pois, como doíam muito, procuraríamos ir ao chão sem bater neles, aprendendo, desta forma, a

---

<sup>14</sup> **Pistão, rolamento, salto e queda.** “Descrição Morfológica: É um trabalho, basicamente, de relação com o chão. Visa a mobilidade corporal do ator, mantendo uma comunicação com o chão através de rolamentos, saltos e quedas. Utiliza as mãos e os braços como amortecedores e pistões para controlar a ação da gravidade sobre o peso. Assim como são usados como amortecedores, os braços e pernas também podem ser usados como propulsores, podendo lançar o ator para o ar. Todos os movimentos e a relação com a gravidade devem ser controlados. Dessa forma, evita-se choques violentos e o ator pode trabalhar novos e diferentes pontos de contato e base de seu corpo em relação ao chão, além de proporcionar um treinamento da precisão dos movimentos, mesmo em situações limites, como nas quedas e em momentos de alteração extrema de equilíbrio. Os saltos e rolamentos devem partir de impulsos, evitando, dessa forma, que o trabalho seja mecânico.” (Ferracini 2001. 152)

**Dinâmica com bastão:** “Como Yves Lebreton, trabalhamos em nossos treinos basicamente dois tipos de objetos: o bastão e o tecido. Um rígido, de forma fixa e imutável, e outro flexível cuja forma é mutável. Para o treinamento com o objeto é importante desenvolver a *escuta* de sua dinâmica. Cada objeto tem uma forma, uma espessura, um peso que determinam uma dinâmica muito particular se lançado no ar. Esse treinamento visa desenvolver uma relação ator-objeto em que os impulsos das ações do ator são transferidos para o objeto, e a dinâmica espacial do objeto é transferida para o corpo do ator.” (Burnier 2001.117)

**Raiz.** “Descrição Morfológica: Visa proporcionar, principalmente, base. Podemos dividir o corpo do ator em três partes: 1) a parte onde encontra-se sua base de sustentação, que vai do pé ao coxofemural. 2) Da base da coluna à cabeça que é a parte, digamos, mais “expressiva”, pois aí encontra-se a coluna vertebral e finalmente 3) o quadril, que funciona como uma espécie de ponte de ligação entre a base e a coluna. Como o próprio nome diz, esse trabalho visa enraizar, pesar, afundar a parte de base do ator no chão, começando pela ponta dos dedos dos pés e indo até o coxofemural.” (Ferracini 2001. 153)

**Montanha.** “Descrição Morfológica: O exercício da montanha busca ativar o centro orgânico do corpo, que, no entendimento do LUME e dos atores Orientais, é um ponto interno localizado na região abdominal, que denominamos, dentro do âmbito de nosso trabalho, de *koshi*.” (Ferracini 2001. 161)

maneira correta de cair. É claro que não aprendi a fazê-lo em apenas dez dias, mas aquelas roxidões dolorosas ficaram em minha memória por bastante tempo; ainda ressurgiram em outros momentos, e foram ao final, muito construtivas de fato.

Ficávamos um tempo incalculável no exercício da *montanha*, base para o *koshi* (nota nº 14, *montanha*). Apoiados nos metatarsos - que pareciam massacrados após o primeiro dia - e com os joelhos um pouco flexionados, transferíamos o peso do corpo de um lado para o outro. O ritmo era de tartaruga, mas uma tartaruga com peso de montanha. Burnier usava a imagem de uma mão que estrangulava nossos órgãos internos, na região do abdome e conduzia o movimento do nosso quadril. Acho esta imagem uma das melhores para se chegar ao *koshi*, mas demorei muito até compreendê-la no corpo.

A *dinâmica com bastão* era feita ao ar livre. Exploramos prioritariamente a relação com o bastão – peso, dinâmica, possibilidades de ações, diálogo, perda do medo de manipulá-lo – em detrimento à coleta de material. Algumas ações foram repetidas sem o bastão e codificadas, mas a coleta de material ficou mais focada no trabalho do bastão em duplas, que consiste na exploração de ações a partir da ação e reação provocadas pelo empurrar do bastão na direção do companheiro. É como uma dança/luta do empurrar, receber e desviar, que pode ser codificada e depois executada sem o bastão.

No segundo semestre não fizemos as aulas condensadas, mas o semestre normal, com uma aula semanal de quatro horas. Trabalhamos, então, uma seqüência de treinamento com elementos desenvolvidos nos primeiros anos do Lume. Ainda não podia compreender o trabalho de Burnier, só tinha certeza de

que aquilo era sério e de que sua seriedade deixava um sabor de curiosidade no ar. Naquele semestre pude ter clara a importância do trabalho condensado, pois as aulas espaçadas acabavam muito diluídas e o nosso corpo não entendia todos aqueles elementos. Isto não aconteceria se continuássemos o treinamento no decorrer da semana, o que Burnier não se cansava de propor, mas ainda era muito difícil entender a importância do treinamento para chegar a fazê-lo em sua ausência.

### **O “Namoro”**

Em meados daquele semestre iniciou-se a fase que chamo de *namoro*. Tínhamos formado um grupo com alguns colegas de turma, dentre eles Renato Ferracini, Jesser de Souza e Ana Cristina Colla, com os quais trabalho até hoje. Estávamos envolvidos com a montagem de um texto de Carlos Alberto Soffredini, “*Mais quero Asno que me Carregue que Cavalos que me Derrube*” e, para tanto, nos reuníamos nos horários livres da graduação e aos finais de semana. Algumas vezes introduzíamos a seqüência de Burnier em nosso aquecimento anterior aos ensaios e, aos poucos, ele foi percebendo nosso interesse por sua maneira de trabalhar. Era um interesse ainda muito medroso, mas algo nos levava a crer que talvez ele não estivesse de todo errado.

Começamos a nos encontrar em horários inusitados nos finais de semana na UNICAMP. Nós, ensaiando o espetáculo que citei e ele, trabalhando com duas atrizes, Luciene Domeniconi Crespilho e Valéria de Seta, na montagem do espetáculo “*Wolzen – um giro desordenado em torno de si mesmo*”. Nossa

dedicação foi deixando-o curioso. Procurando não deixar transparecer muito seu interesse, aproveitava momentos da aula ou das caronas que pegávamos em sua caravan caramelo “caindo aos pedaços”, para perguntar o que fazíamos, como trabalhávamos, porque trabalhávamos tanto etc. Mais tarde soubemos que, para convencer Simioni e Ricardo a trabalharem conosco na montagem final do nosso curso ele dizia: - “*Não sei se eles são bons, mas eles trabalham como formigas*”. E assim começamos a “flertar”.

Em 1992, nosso terceiro ano de curso, não mais fazíamos a disciplina de Expressão Corporal e sim *Mímica*, disciplina em primeiro ano de experiência, proposta por ele, que havia sido assistente de Etienne Decroux<sup>15</sup> por três anos na França. De um "flerte curioso" passamos para uma "paixão tímida".

Burnier transmitia aquela técnica com uma paixão tão verdadeira, que chegava a ser infantil. Seus olhos brilhavam, sua alma acendia como fogo e ele se doava por inteiro àquele prazer. Podíamos perceber o quanto as míseras duas horas semanais em que nos encontrávamos eram para ele uma viagem à sua antiga paixão pela mímica, aos anos de estudo na França e ao inesquecível período em contato com seu mestre e grande inspirador, Etienne Decroux. Como não se apaixonar? Este furor de Burnier chega a ser citado por Eugenio Barba em seu livro *A Canoa de Papel*, no qual descreve um episódio pitoresco acontecido na sala de espera do aeroporto de Congonhas, em São Paulo, em que, diante da presença de todos, Burnier demonstrava efusivamente exercícios de Decroux,

---

<sup>15</sup> “Considerado o pai da mímica moderna, que conseguiu o grande feito de codificar e sistematizar, no curto espaço de uma vida, uma técnica para o ator, tão rica e complexa que é comparada às técnicas codificadas orientais.” (Ferracini 2001. 86)

como ilustração à discussão que os dois travavam a respeito dos “*pontos de encontro entre Decroux, Meyerhold, japoneses e Odin Teatret*”. (Barba 1994. 139)

Nunca me apaixonei pela mímica (não por ela em si, mas por ela no meu corpo); não sabia fazer aquilo bem, era sem vida e ainda por cima mal executada tecnicamente. Não foi à toa que em uma das aulas Burnier me comparou a um pudim, referindo-se à minha falta de tónus na execução dos exercícios. Ah, mas eu nunca consegui “engolir” aquela história de pudim! A flecha foi certa e ainda hoje procuro de todas as formas escapar da sina de pudim. Todos estes anos de treinamento me ajudaram a descobrir no corpo outras qualidades e a desenvolvê-las, e até mesmo a administrar melhor o pudim, utilizando-o quando pode ser bom e dispensando-o quando é empecilho.

Naquela altura já tínhamos um grupo para treinar mímica em horários extra-classe<sup>16</sup> e já conversávamos sobre a possibilidade de convidarmos Burnier para dirigir nossa montagem de formatura, que seria no ano seguinte. Era como se, sem percebermos, fôssemos sendo envolvidos por ele. Uma sensação boa começava a preencher meu corpo e sentia que era importante ir mais fundo nela. Por fim decidimos convidá-lo, embora uma parte menor da turma tenha optado por outra direção. Como nossa decisão foi tomada com bastante antecedência, Burnier teve tempo para pensar e nos agradecer com um delicioso *sim*.

Sua proposta era de que o trabalho fosse dividido com os outros integrantes do Lume na época: Carlos Simioni, Ricardo Puccetti e Márcia

---

<sup>16</sup> Éramos orientados pela atriz Selma Treviño, também aluna na época, mas que já desenvolvia este trabalho há mais tempo com Burnier. Selma acabou especializando-se nesta técnica sob orientação de outro assistente de Decroux, Thomas Leabhart, nos EUA.

Strazzacappa<sup>17</sup>, e de que iniciássemos o treinamento logo em janeiro (1993), antes do início do período letivo, porque acreditava ser fundamental que tivéssemos um processo significativo, de formação, ao invés de investirmos tempo demais com a construção do espetáculo em si. Nossos desejos coincidiram e assim foi feito.

As aulas de mímica, a partir de então, tornaram-se bem mais interessantes, pois já eram parte de um processo de trabalho em conjunto que começava ali; os primeiros passos de uma história. Eu tenho um marco muito preciso de quando começou para mim esta história: em uma das aulas, Burnier propôs que começássemos com uma conversa, para que pudéssemos tirar dúvidas a respeito das aulas e de coisas que ele vinha nos dizendo desde o ano anterior. Estávamos sentados em círculo, no chão, e um aluno perguntou o que era *treinamento*. Burnier levantou lentamente, criou seu típico momento de suspense, veio em minha direção e, sem que eu percebesse, me deu um forte tapa no rosto. Saiu imediatamente da minha frente e pediu para que todos me observassem enquanto narrava friamente as reações que eu ia tendo. Por mais fortes que tenham sido as sensações que já obtive em meu trabalho, nenhuma se assemelhou àquele momento, quando pude perceber cada emoção que percorria meu corpo. Estas emoções não têm nome, são físicas e internas, mas passam perto de sentimentos conhecidos por medo, raiva, dor, vergonha, fraqueza, insegurança. Não chorei. Ele não me pediu para não chorar, mas tive a sorte de

---

<sup>17</sup> Márcia, como dançarina e educadora, participou no início do processo, com sua *Análise do Movimento Corporal* e auxiliando em nosso treinamento de *Mímica*. Esteve no Lume até 1995, quando foi realizar seu doutorado na França.

não ter deixado aquelas sensações se esvaírem através do choro e de ter podido vivê-las uma a uma, como se tivessem durado uma eternidade.

O marco é claro. Naquele momento eu tinha que decidir se queria enfrentar o treinamento e todas as circunstâncias que o rodeiam ou se desistiria ali. Enfrentei toda a aula daquele dia olhando para o meu rosto marcado em vermelho pelo desenho de sua mão. O espelho foi duro comigo e me mostrou exatamente como eu estava me sentindo – fraca e desamparada. Paradoxalmente, naquele dia compreendi que me faltava um mestre e optei por seguir Burnier e a seus ensinamentos.

Aquela experiência foi para mim a melhor maneira de entender o treinamento e sua função, o que me faz sentir privilegiada. Por diversas vezes este momento vem à tona em minha mente quando ainda estou me aquecendo para treinar e sei que, se não chegar a movimentar minhas emoções de maneira semelhante àquele dia, estarei perdendo um dia precioso de trabalho. Não porque o treinamento tenha que estar ligado a sofrimento, mas porque precisa ser o veículo para o ator entrar em contato com essas vibrações internas, que são a vida das ações que executamos e posteriormente repetiremos e repetiremos...



## MATRIZ

*“A arte não consiste mais, aqui, em compor uma ‘mensagem’, mas em maquinar um dispositivo que permita à parte ainda muda da criatividade cósmica fazer ouvir seu próprio canto. Um novo tipo de artista aparece, que não conta mais história. É um arquiteto do espaço dos acontecimentos, um engenheiro de mundos para bilhões de histórias por vir. Ele esculpe o virtual.”*

Pierre Lévy<sup>18</sup>

A **criação** é composta por diversas fases, *insights*, choques<sup>19</sup>, resoluções. Mas ela precisa de um início. De que ponto começa a criação do ator?

A criação do ator começa, efetivamente, ao meu ver, na **ação**. Ainda que haja um estudo preliminar de textos, sejam eles a própria dramaturgia do espetáculo ou textos envolvendo a temática da pesquisa em proposição; ou ainda que haja coleta de material de observação, pesquisa de objetos, adereços etc, que podem, por que não, vir antes do corpo físico em ação, o ator somente deve considerar que possui algo de concreto quando executa e codifica uma **ação física**. Todos os elementos que citei e quantos mais possam ser incorporados a uma criação são, sem dúvida, partes dela, mas eles não farão qualquer sentido se não houver o ator completamente dotado de sua presença, suas emoções, sua musculatura em movimento, ou seja, seu corpo **em ação**.

---

<sup>18</sup> Lévy 1996. 149

<sup>19</sup> O choque para mim tem um caráter absolutamente positivo e necessário naquilo que se refere à arte. É para mim o *grito de espanto* do qual fala Baudelaire (in Benjamin 1975. 44). O grito mudo do artista que toma corpo antes que ele sucumba. O *insight* de criação.

Mas, de onde vem essa ação? O que a detona?

Primeiramente há que se pressupor um certo *tipo* de ator para que esta pergunta possa ser respondida. *Este ator é do século XX e ele é parte de um certo movimento de artistas que passou a dar muita importância ao por detrás, ou seja, a uma qualidade de vida que está por detrás, invisível. (Barba in Revista do LUME 1998. 29, passim).* Então, as perguntas e respostas que se seguem dirão respeito a esse ator.

Essa **qualidade invisível** é trabalhada em exercícios específicos que compõem um **treinamento para o ator**. Esse treinamento não é comum a todos os atores, embora vários de seus princípios o sejam. Em geral há grupos de atores que realizam semelhante treinamento e há sub-grupos ou ramificações desses grupos que seguem a base de seus antecessores. Concluimos, portanto, que esse **por detrás** é adquirido à custa de determinados exercícios<sup>20</sup>. À custa de trabalho.

Esses exercícios, **visíveis**, gerarão o **invisível**. Como?

Através da própria musculatura, que precisa ser despertada de seu estado cotidiano.

Esperamos pois, que os atores encontrem subsídios para fazerem com que toda a sua musculatura possa ser despertada. Isto é feito em um espaço distinto do cotidiano, que passamos a chamar **extra-cotidiano**. O despertar dessa musculatura pode ser conseguido imprimindo-se **força**. Força não implica necessariamente violência; a força de que falo é uma certa impulsão, que pode

---

<sup>20</sup> Lembrando sempre que "(...) um exercício só tem sentido para o ator se trabalhar o fluxo entre o corpo e a pessoa". (Burnier 2001.113) Não me refiro, portanto, a exercícios ginásticos.

ser de qualquer grandeza. O fundamental é que, se o ator logra direcionar esta impulsão a favor de toda a musculatura "sonolenta", incluindo principalmente as que estão guardadas por entre o emaranhado de estruturas que compõem nosso organismo, ele **desperta o invisível**. Do que concluímos que o que denominamos invisível, é nada menos que algo **escondido, virtual, portanto, real**.

Estas musculaturas escondidas são, em geral, responsáveis pelas **emoções** (nota nº 12). As emoções vêm à tona por causa da movimentação dessas musculaturas. Na vida cotidiana também geramos e nos alimentamos de emoções, mas neste outro espaço (extra-cotidiano), além de gerar a emoção, busca-se trazer o outro (o espectador) para o encontro, através do qual novas emoções poderão ser geradas.

Mas, antes que a primeira pergunta fique muito distante, voltemos a ela: o que detona a ação?

O **impulso interno**, que é a manifestação de um desejo anterior à ação. A ação é, portanto, a manifestação física, no espaço, deste impulso interno. Este impulso se liga à emoção (abrindo canais interiores) e, necessariamente, à ação.

Os exercícios do treinamento são direcionados para que o ator seja capaz de executar esta qualidade de ação, preenchida de todas essas forças e impulsos invisíveis. Não é a execução de uma única ação. É a prática de deixar-se penetrar a ponto de **localizar** cada vez mais **mistérios**, captando-os e acionando-os. Teremos, deste modo, uma infinidade de **ações físicas em estado virtual** que podem ser detonadas a qualquer momento, somente bastando a elas o recebimento de uma pressão que as impulsione **de dentro para fora**. É a transformação objetiva de uma energia virtual em ação física.

E o que fazer com essa ação?

Essa ação tem uma característica primeira de **pré-expressão**, ou seja, a manifestação em exercícios pré-expressivos, trabalhados enquanto elementos do treinamento do ator. O **fluxo orgânico** de diversas qualidades de ação, indicadas por sua manifestação espacial, seu tamanho, sua força, seu tônus, sua dinâmica, sua dilatação, seu peso; determina o **treinamento energético**<sup>21</sup>. A conjugação desses elementos, trabalhada e compreendida corporalmente, poderá determinar a **presença cênica do ator**. As ações pré-expressivas, configuradas através de danças livres ou danças das qualidades descritas acima, estarão sendo armazenadas no compartimento da **experiência**. Tudo o que ali estiver armazenado pode encontrar-se disposto a qualquer momento. Basta que o ator acesse, ou fisque. Melhor, basta que o ator aprenda o caminho desse acesso.

O momento exato da fisgada do anzol é o primeiro **insight de criação**. Esta ação pescada passa a ser chamada de **matriz**. É exatamente como na fecundação: diversas ações são executadas, por várias vezes, ininterruptamente, mas somente uma é fecundada.

A matriz passa a ser, efetivamente, o primeiro material sobre o qual o ator pode se debruçar e iniciar seu trabalho de criação. Esta matriz é codificada e pode ser manipulada, da mesma maneira que o pintor tem em mãos as tintas que irá misturar, respingar ou diluir. No entanto, muito diferente da maneira didática

---

<sup>21</sup> “Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. ‘Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer, *limpar* seu corpo de uma série de energias *parasitas*, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais *fresco* e mais *orgânico* que o precedente.’ (L.O. Burnier, 1985, p.31). Ao confrontar e ultrapassar os limites de seu esgotamento físico, provoca-se um ‘expurgo’ de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o seu encontro com novas fontes de energias, mais profundas e orgânicas.” (Burnier 2001. 27)

que tento utilizar para explicar a matriz, ela o é em sua forma real. Pretendo deixar claro, por exemplo, que esta ação pescada, na realidade, não é um *flash* tão curto como a explicação deixa transparecer. Não se trata de uma foto ou de um risco no espaço. Ela é infinitamente mais complexa que isso. Ela é, muitas vezes, um conjunto de ações mais simples que determinam uma **qualidade de energia** inerente a todas. Esta qualidade acaba também sendo denominada matriz. A matriz, portanto, não tem um tamanho ou aspecto definido. O que a determina como matriz é o fato de poder ser **repetida** e codificada pelo ator, configurando-se como **material vivo** de sua criação.

Sendo um **material vivo**, a matriz, mesmo codificada, é repleta de **virtualidades**, já que carregada de *memórias, emoções, sensações* etc que não se atualizam de maneira padronizada. Ou seja, a codificação não trata de *crystalização*. Mesmo porque, as atualizações se darão de maneira diferente, para cada receptor diferente, graças ao alto grau de virtualidade da matriz. Essas diversas atualizações serão as formas expressivas da matriz.

Tudo o que vem antes é **preparação**, é **pré-expressão**.

## Descobrimo o TAUCOAUA PANHÉ MONDO PÉ - em sala

### **PRIMEIRAS CONVERSAS**

Em agosto de 1992, portanto cinco meses antes de darmos início ao processo de montagem do espetáculo de formatura, o qual intitulamos *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* (*histórias que o povo conta*, em Língua Geral indígena<sup>22</sup>), fizemos uma primeira reunião onde Burnier queria apresentar algumas propostas. Ele queria que, de alguma maneira, já nos preparássemos para o ano seguinte. Pediu para que *abrissemos nossos poros, dilatássemos a percepção, abrissemos os sensores*. Era um processo de abertura, para que pudéssemos perceber aquilo que nos tocava, atentando-nos ao nosso instinto e à nossa intuição.

Além desta preparação mais subjetiva, pediu também para que estivéssemos atentos aos livros que nos inspirassem possibilidades de temas de trabalho e também às pessoas em geral, arregalando os olhos – “os do rosto e os do coração”, como dizia. E nos preveniu de que o primeiro bloco do trabalho consistiria de uma elaboração técnica exigente e precisa, ou seja, da priorização do treinamento e suas ramificações.

---

<sup>22</sup> Também chamada de nheengatu, a língua geral é uma língua falada por diversas tribos da região amazônica. A expressão *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* foi colhida por Jesser de Souza e Andrea Ghilardi na Comunidade Terra Preta, Baixo Rio Negro, Amazonas, e não tem uma tradução literal. Pode-se dizer *histórias que o povo conta* ou *histórias que todo mundo conta* ou *histórias de todo mundo* ou *histórias gerais do povo*.

O trabalho começou no dia 18 de janeiro de 1993, com mais uma reunião, onde os tópicos anteriores foram reforçados e acrescidos de mais sugestões e conselhos. Com relação ao material, sugeri que juntássemos tudo o que nos tocasse, como pinturas, poesias, textos teatrais, romances, fotografias etc, não ignorando quaisquer elementos que nos saltassem aos olhos e que, posteriormente, poderiam nos ajudar.

Com relação à disciplina, deveríamos criar um ritmo de trabalho orgânico, mas muito preciso. As alterações de ritmo seriam consequência do encaminhamento do processo. Para criar este ritmo de trabalho deveríamos começar a entender nossa maneira de funcionar como atores, ou seja, delinear as questões que envolvem o trabalho de ator. As necessidades são específicas, o ritmo é específico, a maneira de pensar é específica. Como funciona um ator? Talvez as experiências relatadas aqui nos levem à compreensão deste funcionamento.

E, por último, com relação às nossas pessoas, pediu para que nos permitíssemos fuçar lugares recônditos, abrir espaço para os impulsos irracionais, viver todas as angústias da criação e, principalmente, estar inteiros vivendo o presente. E completou a conversa com uma recomendação que procuramos ainda hoje, no Lume, aconselhar aos atores que procuram nossos workshops: - *“Evitem conversas com os colegas a respeito de suas questões, angústias e descobertas, pois corremos o risco de deixarmos com que elas se esvaziem através de nossa fala. O que queremos e buscamos é encher o balão até que ele exploda, ou voe”*.  
(palavras encontradas em meu diário de trabalho)

As primeiras conversas já me colocaram diante de um processo de montagem que eu desconhecia, mas que hoje é coerente com a maneira através da qual aprendi a criar. Vários tópicos da dinâmica de montagem proposta por Burnier podem ser sublinhados, para que possamos perceber a influência desse primeiro trabalho nos outros que vieram posteriormente, embora os anos de experiência tenham nos permitido atentar para detalhes que ele ainda não havia destacado e para diferentes processos de criação de igual valor. Ele nos propôs que:

- 1 – O ponto de partida não fosse um texto;
- 2 - não houvesse uma preocupação inicial em delimitar temas;
- 3 - se houvesse um texto, este seria escrito a partir do material prático que apresentaríamos a um dramaturgo;
- 4 - o início da coleta de material acontecesse independentemente da escolha do tema a ser pesquisado;
- 5 - o tempo de trabalho nos levasse ao tema;
- 6 - cada um fosse igualmente dono do trabalho;
- 7 - não houvesse diretor (o que ele sempre fez questão de frisar que não era) e sim, orientador de ator;
- 8 - criássemos as cenas em conjunto, ainda que em sub-grupos;
- 9 - à preparação prévia dos atores fosse dada mais importância que ao resultado final do espetáculo (o que foi uma opção bem específica daquele caso, já que se tratava de um curso de formação de atores. Isto não significa que os atores do Lume não dêem importância à formatação final de seus espetáculos);



10 - nenhum material fosse descartado antes que se tivesse certeza da sua não utilização no espetáculo;

11 - um leque de possibilidades fosse aberto. Este leque acabou composto por: treinamento energético e técnico, mímica, ópera de Pequim, dinâmica com objetos, dinâmica do animal, leituras e viagem de campo. Tudo seria possível, nada descartado;

12 - a coleta de material se desse individualmente. As relações seriam estabelecidas posteriormente, em momentos específicos do processo;

13 - cada um criasse e produzisse de acordo com seus limites. Quanto mais material coletado, mais possibilidades de combinações para cenas;

14 - o processo fosse um mergulho no escuro para todos, desde os orientadores até os atores;

15 - a intuição fosse a principal guia;

16 - a dedicação fosse exclusiva.

## NA PRÁTICA, DECROUX

Durante um mês e meio ainda reservamos uma pequena parte do dia para o treinamento da *mímica de Etienne Decroux*, que havíamos iniciado no ano anterior. É um trabalho criterioso e, no nosso caso era lento, já que não estávamos treinando muitas horas por dia. Ainda assim conseguimos trabalhar todos os *anelados (exercícios ginásticos)*, as *ondulações (exercícios ginásticos complexos)* e alguns *contrapesos (exercícios de expressão)*, *andares e figuras de estilo (formas de expressão)*<sup>23</sup>. No entanto, a partir de um dado momento do trabalho, foi necessário priorizar outras coisas em detrimento da mímica.

A mímica de Decroux foi, para mim, importante enquanto conhecimento de uma técnica codificada para o ator e possibilidade de percepção de uma linguagem corporal capaz de dizer muito, sem necessidade de verbalização e do

---

<sup>23</sup> **Anelados:** “Comparando-o aos anéis de um inseto, que, ao mover-se, coloca seus anéis, um após o outro, em movimento, Decroux criou um conjunto de exercícios ginásticos básicos que chamou de *annelées* (anelados). Neste exercício deve-se inclinar cada parte do corpo, cada *órgão de expressão*, um após o outro, na mesma direção. Dessa forma, temos uma inclinação lateral para a direita ou para a esquerda, em que primeiro se inclina a cabeça, depois o pescoço, o peito e assim até o peso.” (Burnier 2001. 71)

**Ondulações:** “Um tipo de exercício ginástico já mais complexo (...) são as ondulações. Decroux recriou a ondulação da coluna, mas de forma muito distinta da natural. (...) A imagem usada por ele era a de um trem que percorre uma curva: cada vagão passa pela curva, um depois do outro. Depois ele trabalhou a ondulação compensada, na qual a base compensa a inclinação da parte superior.” (idem, ibidem. 78)

**Contrapesos:** “Um exemplo de exercício de expressão são os *contrapesos*. Quando empurramos ou puxamos algo de pesado, investimos o peso de nosso corpo contra o peso do objeto empurrado ou puxado. Assim, fazemos um “*contra-peso*” ao peso do objeto. Os exercícios de contrapeso são muito úteis para ilustrar a diferença entre a organicidade na vida e a organicidade na arte. Na vida, quando empurramos um objeto pesado, a força é feita na perna de trás, que empurra o objeto (...), ao passo que, na mímica, todo o peso do corpo está na perna da frente, de apoio. A perna de trás, que na mímica não tem peso, mima a força de empurrar” (idem, ibidem. 78)

**Figuras de Estilo:** “Quanto às *formas de expressão*, Decroux codificou uma série enorme do que ele chamou de *figures de style*. As figuras de estilo são verdadeiros quadros de pintura. De curta duração, esses quadros trabalham pequenos temas: *a oração, o Narciso, saudação, so long good bye, saudação à rainha, a oferenda*, e assim por diante.” (idem, ibidem. 79)

texto. Conhecer a técnica de Decroux foi o vislumbre da possibilidade de expressão dos conflitos humanos através do corpo. Mas este conhecimento ficou perdido em meio a um turbilhão de descobertas e não pude, naquele momento, fazer a ponte entre Decroux e Burnier. Eu achava que até mesmo o próprio Burnier tinha aberto mão de Decroux em função de outra coisa que estava buscando e que o fato de estar transmitindo aquela técnica para nós era somente o reencontro com um antigo sonho que ele havia deixado na bagagem de volta da França e que naquele momento estava sendo aberta e remexida.

Eu estava errada. Burnier aproveitou os princípios de Decroux para desenvolver uma maneira própria de trabalhar, e *ele tinha plena consciência* disto. Ele teve a perspicácia de perceber que Decroux criou uma técnica universal que pode expressar os conflitos humanos, partindo da necessidade de expressar seus próprios conflitos. Decroux teve a sabedoria de criar uma técnica para si, mas codificando-a de maneira a servir para todos.

Burnier, portanto, não queria “colar” essa técnica em outros atores e sim fazer com que eles descobrissem sua maneira de trabalhar e que esta pudesse ser reveladora de seus conflitos mais internos, tornando-os universais. Sendo dono de sua própria técnica, o ator poderia apresentar estes conflitos com a mesma força com que Decroux apresentava os seus.

*“Na busca de edificar uma técnica de representação para o ator, minha maior dificuldade foi a de não criar formas estereotipadas de comportamento, mas, ao contrário, procurar as formas resultantes de processos interiores profundos e significativos. Existiam dois riscos sérios: um primeiro de criar pura forma, e um segundo de me perder no universo interior*

*do ator sem conseguir uma articulação operativa desse processo capaz de delinear elementos técnicos e objetivos. O universo das emoções não podia ser negado, mas tampouco eu podia permitir que o ator se perdesse na ilusão de plenitude que ele ocasiona.” (Burnier 2001. 81)*

Partindo deste princípio, Burnier orientou Carlos Simioni e Ricardo Puccetti no desenvolvimento da *dança pessoal* de cada um. Embora a *dança pessoal* não esteja em foco nesta dissertação, será citada por vezes, por ter delineado muito claramente o trabalho desses dois atores e, conseqüentemente, da geração seguinte. Seus princípios estarão muito presentes na descrição sobre o *treinamento energético* (tópico ulterior), já que o próprio Burnier a denominava “filha” do *treinamento energético*. De qualquer modo, para uma melhor compreensão do tema, indico o livro de Burnier, que dedica todo o capítulo cinco à explicação da *dança pessoal*.

Com aqueles novos atores, sedentos de informação, mas também com a responsabilidade da finalização do curso de graduação, o trabalho teve que seguir por outro trilho. No primeiro momento, aproveitando que já havíamos passado por um aprendizado básico da mímica durante o ano anterior, Burnier optou por experimentar a funcionalidade disto, insistindo para que continuássemos o treinamento de mímica. No entanto, considerando-se o rumo que o trabalho começava a tomar, não havia mais motivo para continuarmos aprendendo superficialmente a técnica de Decroux, já que ainda tínhamos muito em que nos adentrar. Para que seguíssemos com Decroux, esta deveria ser nossa opção e dedicação exclusiva. Embora não tenhamos conversado sobre isto, penso que

Burnier percebeu que aquele não era o desejo primeiro do grupo. Além disso, ele teria um problema de condução do trabalho, já que seria mais difícil dividir tarefas com Simioni e Ricardo, que não dominavam esta técnica. Meras especulações, em todo o caso, já que não sabíamos o que realmente se passava em sua cabeça.

Por fim seguimos por outro caminho e tivemos que “deixar” Decroux. Hoje percebo sua importância pois, independentemente de não ter podido fazer as conexões entre sua proposta e a de Burnier, na época, tive no corpo o aprendizado da importância de cada micro ação no contexto de uma história que se pretende contar. Decroux teve o trabalho de codificar e nomear cada uma dessas ações. E não somente isso, mas ele contribuiu muito para a arte de ator, elaborando uma técnica através da qual certos conceitos foram experimentados e codificados na prática. Citando alguns deles: *segmentação corporal* (através do estudo das articulações); *dilatação do corpo*; *a utilização da coluna vertebral* como ponto-chave para a compreensão de uma ação física; *a tri-dimensão corporal*; *o equilíbrio precário* e *as variações de dinâmicas e tamanhos de uma ação* no tempo e no espaço, definindo-se com clareza os pontos primordial e fundamental dessa ação, para que essas variações estejam ancoradas, podendo ser codificadas e repetidas.

Todos esses conceitos estiveram latentes desde o início na pesquisa de Burnier e dos atores do Lume, ainda que formalizados no corpo de um modo diferente ao de Decroux, mas não conflitante com ele.

Mas, como o caminho que seguimos teve início a partir do *treinamento energético*, tornou-se verdadeiramente difícil a continuidade da mímica por muito

tempo mais. Estávamos trabalhando com coisas diametralmente opostas, que podem ser complementares, mas dificilmente simultâneas, quando ainda se está tateando ambas. O treinamento energético pode ser sim uma grande base para a mímica, visto que visa despertar nosso "leão" adormecido, conquanto que, segundo Burnier, o "leão" de Decroux já estava muito desperto e precisava ser domado através da técnica que ele criou. Estando o nosso desperto, então sim poderíamos encontrar na mímica um canal para domá-lo.

*“Ele foi um homem extremamente explosivo. De um calor humano incrível, de um rigor ainda maior e de uma impulsividade assustadora. (...) O importante, no entanto, é entendermos que ele foi um homem de um calor borbulhante por dentro. A impressão que se tinha é que ele era habitado por uma fera selvagem, um “leão”. Como ele possuía naturalmente este “leão” ativo dentro de si, sua técnica não precisava acordá-lo, mas domá-lo.” (Burnier 1994. 108)*

Estes são os pequenos entraves que surgem quando optamos por trabalhar com alguém como Burnier. Ele tinha muitas certezas, mas claro, muitas dúvidas também. Mas fazia questão de ter perto dele pessoas que acreditassem que poderiam mergulhar fundo, no escuro, pois haveria alguém na superfície, pronto para socorrê-las. Durante o mergulho poderíamos entrar em cavernas desconhecidas e, às vezes, ter que abandoná-las. Este caminho nebuloso podia gerar dores inesperadas, como foi a dor de abandonar a mímica ainda sem a compreensão exata do porquê de fazê-lo. Concordei com isso porque a mímica não era mesmo a minha paixão, mas eu já tinha sido de certa forma induzida a acreditar que ela era importante para minha formação, o que de fato foi, no tempo

e intensidade em que aconteceu. Hoje sei que meu aprendizado se deu através de uma outra via e sei que nela não perdi Decroux; acabei por encontrá-lo.

*“A pesquisa, por ser eminentemente empírica, foi se delineando por si mesma. Fui descobrindo coisas novas, confirmando negativamente certas hipóteses, e afirmativamente outras. Colocando-me novas questões ao tentar responder outras antigas. Aos poucos, caminhos começaram a se delinear, comecei a encontrar elementos objetivos, a constatar que estávamos em pleno curso de uma real edificação técnica para o ator.” (Burnier 2001. 14)*

## **TREINAMENTO ENERGÉTICO – PERMITINDO-ME VASCULHAR**

O treinamento energético existe para mexer. E mexeu. Esta fase durou um mês e treinávamos seis horas por dia.

Estávamos nos trabalhando. Nos trabalhando, atores, sem dúvida, mas menos preocupados com o ser ator e mais preocupados com o ser humanos, ser gente e, como gente, viver o todo que somos. O energético visa mexer com este todo de maneira intensa. Assim, buscamos através do empurrar dos limites do corpo, encontrar emoções, sensações e vivências também limítrofes.

A vida tem um extremo, que é o máximo do seu interior, mais guardado e escondido. Se não provocamos algo para que esta vida escondida venha à tona, ela continuará desconhecida. Vindo este interior à tona, encontramos pregas e dobras que se fazem exterior e que podem se fazer interior novamente. Mas há

também o máximo do exterior, que é a vibração que o corpo é capaz de produzir no meio externo. Não é algo sobrenatural, é somente uma camada de calor que somos capazes de produzir, a ponto de movimentar o espaço ao redor, como dobra do interior. É uma questão de onda. Onda de calor, de energia que, por sua vez, realimenta o interior.

*“(…) O lado de fora não é um limite fixo, mas uma matéria móvel, animada de movimentos peristálticos, de pregas e de dobras que constituem um lado de dentro: nada além do lado de fora, mas exatamente o lado de dentro do lado de fora. (...) Ora é a dobra do infinito, ora a prega da finitude que dá uma curvatura ao lado de fora e constitui o lado de dentro.” (Deleuze 1988. 103-104)*

Não precisamos ir à busca desses extremos na vida cotidiana. Nossas próprias vivências nos colocarão diante de alguns deles. Mas o ator precisa ter uma *vida extra* (que busque esses extremos) quando em situação de trabalho.

Mas por que cabe ao ator esta função? Porque há em geral uma necessidade, inerente a todos, de sermos tocados em lugares escondidos ou desconhecidos e o *evento teatral* pode ser um canal para isso. Ele pode ser um evento de suspensão, que leva ator e espectador a um lugar de intensidades que atingem ambos os lados, como um encontro de cumplicidades virtuais que se atualizam naquele tempo e espaço específicos.

Bom, tudo isto para tentar dizer que acredito que o ator deva vasculhar em si estes canais desconhecidos e profundos que, quanto mais profundos, mais exteriores, considerando-se a análise de Deleuze sobre Foucault a respeito das dobras. Suspeito que os ambientes desconhecidos de cada um guardem



semelhanças com os dos outros, fazendo com que a surpresa que me toma no momento de sua atualização e minha conseqüente tomada de consciência ecoe de maneira semelhante em quem percebe esta atualização. Digo isso pressupondo que estes ambientes desconhecidos, embora reais, não tenham localização, nem temporal e nem espacial, definidas; são indiscerníveis. Embora perceptíveis no momento exato do encontro.

*“O acontecimento, cuja natureza é essencialmente incorporal, situa-se no limite da profundidade dos corpos e constitui uma ‘superfície metafísica’ da mesma maneira ‘como uma membrana forma uma superfície física, pondo em contato interior e exterior.’ (LINS 1999. 59)*

Chegando-se a este profundo e, portanto, tomando contato com o que até então era inatingível, de uma virtualidade inatingível, o ator capta um ponto ainda pleno de virtualidade, mas que ele tenta expressar pois, do contrário, serviria só para ele. O ator tem, portanto, a função de ir do extremo mais profundo ao extremo mais exterior, que é a emanção da vibração profunda. Para tanto, partimos sempre do físico, através de exercícios específicos.

Ricardo Puccetti, que com absoluta firmeza conduziu nosso treinamento energético, me agraciou com a possibilidade de vasculhar meus extremos, ainda que para compreender que eles podem ser sempre mais um pouco empurrados para além de seu aparente limite. Burnier acompanhou somente uma pequena parte desse treinamento, mas fez comentários certos que ficaram profundamente marcados em mim.

Nos tópicos que se seguem, aproveito das detalhadas anotações que fiz em meu diário de trabalho, na época, para reconstituir o mês de treinamento energético a partir dos exercícios feitos, da descrição das minhas sensações e da reconstituição das falas de Ricardo e Burnier.

### **Os Caminhos do Corpo**

Os exercícios que descreverei não eram executados em sua totalidade todos os dias; eles foram sendo introduzidos aos poucos, no decorrer do mês.

**Aquecimento** - Sempre começávamos com um aquecimento individual, longo e criterioso, para que cada um descobrisse as necessidades de seu corpo, como o aquecimento das articulações e o alongamento da musculatura. É muito importante que cada ator descubra seu próprio aquecimento. O que é bom para um não o é necessariamente para o outro. Mas o fundamental é que cada um descubra qual é a dança que desperta cada corpo e, principalmente, a maneira de estar inteiro no trabalho desde o momento do aquecimento. Para tanto é necessário não fazê-lo enquanto pensa nas questões cotidianas; essas deixamos fora da sala de trabalho. A partir do momento que se está na sala, há que ser por inteiro e com inteira concentração. O aquecimento deve conter, portanto, o lado técnico, que coloca o ator disponível para o trabalho e diminui o risco de eventuais distensões musculares; e a possibilidade de abandonar-se neste técnico.

**Articulações** - As articulações foram amplamente exploradas. Em suas subdivisões; cabeça, ombros, peito, cintura, quadris, pernas, pés, braços,

cotovelos, mãos e coluna; e em suas dinâmicas; rápido, lento, ritmo quebrado, grande, pequeno, forte, suave e em impulsos. Todas essas dinâmicas eram conduzidas por Ricardo, de maneira a desconectar nossos pensamentos do corpo. Não porque a mente não possa acompanhar o corpo, mas porque chegávamos a ficar por quatro horas trabalhando exaustivamente essas articulações e se deixássemos, naquele momento, nossos pensamentos comandarem, rapidamente receberíamos o primeiro e mais comum sinal: *“estou cansado, não sou capaz de fazer isto”*. Íamos do muito rápido ao muito lento; do muito forte ao muito suave. Não existe fazer mais ou menos, para enganar. Se a ação é grande, ela deve ser grande o suficiente para “preencher um campo de futebol”, como metaforizava Ricardo.

Ainda nas articulações, variávamos fazendo duas a duas, três a três ou todas juntas ao mesmo tempo, diminuindo cada vez mais o lapso entre o pensar em fazer e o fazer. Estávamos sempre em ação. Esse lapso fica mais claramente diminuto quando partimos somente para os impulsos, que é como se recebêssemos choques em todas as articulações e elas se assustassem involuntariamente. Chegamos a ficar por horas somente nos impulsos. Ricardo propunha também dinâmicas de animais em cada uma das articulações, como cobra na cabeça, gato nos ombros, hamster no peito, macaco na cintura, elefante nos quadris, capivara nas pernas, ema nos pés, urubu nos braços e pato nas mãos. Loucura? Não. Quando introduzimos as imagens desses animais em cada articulação, surgem novas possibilidades de dinâmicas. Essas imagens contribuem para que o trabalho não fique mecânico. Na coluna, por exemplo, ao invés de animal, trabalhamos com a imagem de um chicote, que chicoteia

bruscamente o ar. Ainda em relação com o ar, foram introduzidas ações de cortar, bater, lançar, saltar, cair, acariciar, pegar e pisar. Todas essas imagens são estímulos para que possamos agüentar as muitas horas de atividade intensa ininterrupta. E o motivo disso; levar o corpo a um estado limítrofe para que, a partir deste estado seja possível tocar sensações desconhecidas. Tudo está diferente do habitual: a respiração, o tônus muscular, os batimentos cardíacos, as glândulas, o cheiro.

Esse tipo de condução do energético, partindo-se de determinados temas de trabalho, como o da articulação em suas diversas possibilidades, fazia com que o mesmo não se resumisse a um chacoalhar de corpos no espaço. Considerando-se em primeiro plano o fato de sermos atores e, portanto, pessoas que lidam profissionalmente com o corpo, isso já nos coloca defronte à necessidade de saber conduzir minimamente este corpo no espaço, ainda que se proponha chegar à absoluta deformidade do mesmo. Por outro lado, os elementos técnicos, diferentemente do que se pensa, não nos prendem, mas nos indicam mais caminhos. Chacoalhar o corpo indeterminadamente por seis horas, durante um mês, é dar voltas no mesmo lugar. As indicações de dinâmicas corporais específicas, de desenhos do corpo no espaço e de imagens são o suporte que precisamos para explorar o desconhecido. Esses elementos são os indicativos do caminho.

**Imagens** - As imagens também eram estímulos para nos fazer saltar. Como, por exemplo, *saltar sobre um chão em brasa ou na superfície da lua*. E a aceleração destes saltos e da articulação era a “tacada final” antes da parada total. Parar brusca e decididamente e manter somente internamente todas as

vibrações e impulsos gerados por aquela quase histeria corporal. É a chamada *panela de pressão*. Esta parada brusca é a maneira mais eficaz para que se compreenda em primeiro plano a função do energético. Esta parada coloca o corpo em conflito imediatamente, possibilitando um fervilhar enorme de sensações e emoções. A imagem da panela de pressão contribui para que este estado seja a manutenção de toda a força provocada anteriormente e que deve ser mantida em estado de combustão interna. Algum pequeno fio deste calor produzido internamente pode ser disperso através dos poros e através do olhar, que é o sentido que nos mantém o tempo inteiro conectados com o mundo externo ao nosso corpo.

**Terra/Ar** - Trabalhamos também a oposição terra/ar. É a concentração absoluta de forças musculares que nos levam para o chão ou para o ar. O chão é base e o ar é vôo. O chão neste caso não indicava estar com o corpo todo no chão, mas estar impulsionando os pés no sentido do chão, como se fosse necessário se agarrar ao chão com uma força maior que a de sustentação do peso do corpo através dos pés. Ou ainda, como se fosse necessário invadir a terra, penetrando-a. A busca do vôo é o impulsionar dos músculos no sentido oposto ao chão. É o salto, leve e grande.

**Voz** - A voz quase não era usada. O fervilhar de emoções que percorrem o corpo geram uma necessidade de gritar, berrar, gemer, soltar a voz de diversas maneiras. Mas há o momento para se fazer isto. No caso do energético, se cedemos a este desejo de a voz se expandir no espaço, estamos abrindo uma porta perigosa para deixar que sensações preciosas se esvaíam. A voz, neste caso, é quase uma fuga. Por isso, trabalhamos com a idéia de fazer

com que a voz dance no corpo e através do corpo. É a transposição da voz em ação física do corpo. Em alguns raros momentos Ricardo nos abria brechas para soltar a voz, mas era um soltar seguido de um conter, fazendo com que a força da voz *escorresse* pelo corpo.

**Generosidade** - Outro dado importante do treinamento energético é o fato de ele somente funcionar se houverem pessoas com quem trocar. Ou seja, ainda que individual em alguns pontos, é fundamental que haja um número de pessoas na sala. Não há regra para este número; talvez um mínimo de quatro já seja adequado. Este treinamento carrega consigo um sentido ritualístico. A força do outro é alimento para mim e assim por diante. E a força do grupo move cada um. É estabelecido um ritual entre essas pessoas, que se reúnem para trocar suas forças e vibrações através dos exercícios propostos e em busca de um objetivo comum, que é a busca do desconhecido através do corpo. Neste caso específico éramos onze pessoas empenhadas nesta troca.

É o exercício da generosidade. Saber doar e também receber. Em ambos os casos estamos suscetíveis a transformações. A doação pode se dar entre o grupo como um todo, mas também pode ocorrer em duplas e trios ou, ainda, em círculos de energia, nos quais um (ao centro) é receptor da força de todos os outros.

Estes são alguns princípios básicos do energético, aqui descritos segundo minha experiência. A base pode ser a mesma, mas cada experiência terá um cheiro e um sabor diferente. Em outros momentos, no decorrer dos anos, optamos, no Lume, pelo energético. Não é estranho que em alguns momentos percebamos que estamos caindo em uma certa mesmice no trabalho,

necessitando de uma injeção de sensações novas como geradoras de ações novas. Esta injeção pode ser conseguida através das "puxadas de tapete" que um tipo de treinamento, como o energético, pode nos dar.

### ***O Despertar de Sensações***

No início foi difícil escapar da produção mental, das perguntas, dos questionamentos. Havia uma eterna luta contra os pensamentos que me tiravam da sala. Era tão duro viver aquilo que me colocava imediatamente em situação de pena de mim mesma. Esta pena faz aumentarem as dores musculares, a vontade de chorar e os enjôos. É como um susto para o corpo todo e a defesa se manifesta através destes refúgios.

O orientador passa a ser o receptor de todas essas dores. Eu sentia muita raiva do Ricardo durante o trabalho. Mas ele sabia como se proteger disso. Quando estava a ponto de "voar no pescoço dele" ele vinha com uma tirada como: *“esmurre o ar como se estivesse me esmurrando”*, obrigando-me a canalizar esta raiva a favor do trabalho e não na manifestação de um desgosto quase infantil. Milhares de dúvidas vinham à mente, do porquê de estar ali, do porquê desta opção, da necessidade ou não daquilo; e ímpetos de jogar tudo para o ar e sair correndo iam e vinham. Somente quando termina o dia de trabalho é clara a importância do grupo, que de alguma maneira me segurou na sala. Sei que esta sensação está em cada um; é uma verdadeira cumplicidade. É claro que nem tudo são flores e por vezes o dia de trabalho parecia quase inútil. Era como se, mesmo

amparada por todos os lados, eu não conseguisse transpor as barreiras. Não é um deixar de fazer, mas é um fazer vazio, sem força, somente calcado na movimentação externa do corpo, sem se deixar mover por dentro.

Mas havia um outro lado. Eu já tinha idéia do terreno onde estaria pisando e a opção por ele era minha. Havia uma aposta muito grande em Burnier, aquele homem que me parecia tão seguro de sua verdade. E a opção era minha; eu carregava com isto a necessidade de afirmação e auto-confiança. Sinto que, mesmo inconscientemente Burnier colocava este fardo nas costas de cada um, na medida em que defendia tão entusiasticamente sua idéia e nos fazia acreditar que qualquer passo em falso era sinal de fraqueza. E havia também uma esperteza muito grande na condução de Ricardo, pois na mesma medida em que ele nos instigava e provocava, também acariciava. Ele tinha o cuidado de mostrar para cada um que estava preparado para nos ajudar em qualquer circunstância e que poderíamos nos entregar cegamente aos seus estímulos e aos estímulos que o corpo provocava. Era um misto de segurança e felicidade, por estar sendo capaz de ir em frente naquele sonho.

*“O ator só pode ser orientado e inspirado por alguém que se entrega de todo coração à sua atividade criativa. O diretor (orientador)<sup>24</sup>, enquanto orienta a inspiração do ator, deve ao mesmo tempo permitir ser orientado e inspirado por ele. Trata-se de um problema de liberdade, companheirismo, e isto não implica em falta de disciplina, mas num respeito pela autonomia dos outros. O respeito pela autonomia do ator não significa ausência de lei, falta de exigências, discussões intermináveis, e a substituição de ação por contínuas*

---

<sup>24</sup> Parênteses meus, já que, no exemplo em questão, a palavra *orientador* cabe melhor que *diretor*.



*correntes de palavras. Ao contrário, o respeito pela autonomia significa enormes exigências, a expectativa de um máximo de esforço criativo e um máximo de revelação pessoal.” (Grotowski 1987. 213)*

É importante frisar que esta maneira de condução do trabalho começou com Burnier (à sua maneira, mas influenciado por seus mestres), seguiu com Simioni e Ricardo e agora tem sido a veia principal da condução de todos os atores mais novos. Novos já velhos, visto que eu sou da geração “nova” e sou parte do Lume desde 1993. Embora hoje cada um tenha desenvolvido seu trabalho particular e a maneira de transmiti-lo, existe uma base única que diz respeito à própria ética da equipe. No início era a imitação dos predecessores, até que os conceitos principais foram se arraigando em cada um e se transformando em troncos fortes que sustentam as diversas ramificações desenvolvidas a partir de cada tronco.

Naquele primeiro mês não se falava em absoluto em codificação do material. O objetivo não era mesmo coletar material, mas sim abrir os canais que propiciariam esta coleta posteriormente. Assim, não me preocupei em entender ou nomear minhas sensações. Muito menos me preocupei em delinear as imagens que se ligavam a essas sensações. Na verdade não existiam mesmo imagens pessoais conhecidas, e acho que isto aconteceu por ter ouvido repetidas vezes frases como “*não pensa!*” ou “*sem pensar!*”. Esta era a maior ladainha de Ricardo. Por “*não pensar*” eu entendia não deixar minha cabeça se povoar de qualquer coisa conhecida. Deste modo, joguei tudo para o corpo. Meus pensamentos, dos quais ninguém se livra assim num passe de mágica, eram a transposição das

sensações que percorriam meu corpo e que não tinham forma ou identificação com coisas conhecidas. Isto nos momentos que conseguia transcender o conhecido e não mais pensar nas dores ou tentar imaginar que horas eram.

**Gueixa** - Não somente naquele período, mas ainda por dois anos consecutivos trabalhei com esta ausência de imagens. Por vezes elas apareciam em trabalhos específicos conduzidos por Simioni, como o da *gueixa*. No exercício da *gueixa* procuramos o máximo da sutileza e da delicadeza, mais inerentes ao sexo feminino, mas não necessariamente ligados à questão da feminilidade. Trata-se de uma qualidade de ação específica que nos remete ao que aparece de mais delicado nos elementos da natureza, o que nos leva a esta conexão com o mundo feminino. Este exercício foi primeiramente desenvolvido por Iben Nagel Rasmussem, atriz do Odin Teatret da Dinamarca, e é muito calcado em imagens. Há em primeiro plano a construção de um corpo físico, que se inspira na qualidade de movimentos própria da figura mítica da gueixa e no universo que a cerca, de doação ao seu homem e aos seus afazeres. Estando construído este corpo, é criado um mundo de imagens que será vivido e explorado por este corpo. As imagens são criadas por cada um, mas há uma certa indução para que elas estejam em uma redoma de graça, como jardins com árvores, flores e frutas e adereços que façam com que esta gueixa se relacione harmonicamente com estes elementos. Assim somos transportados para este mundo de imagens e com elas devemos nos relacionar através de gestos que criem um certo desenho no

espaço, sem contudo terem traços tão definidos como a pantomima. É como uma pintura impressionista.<sup>25</sup>

**As imagens do Butoh** - Somente após trabalhar no Lume com Natsu Nakajima, dançarina japonesa de Butoh, em 1995, pude compreender que poderia aproveitar as imagens em qualquer contexto do treinamento e que elas poderiam me ajudar a criar e a conduzir meu corpo no espaço, como se estivesse sempre dançando. Natsu nos colocou em contato com as coreografias de seu mestre, Tatsumi Hijikata<sup>26</sup>, que eram totalmente calcadas em imagens. Essas imagens eram elementos externos ao corpo, mas se dobravam em ações físicas. As imagens propostas por Hijikata tinham um dado fundamental, que era a possibilidade de transformação interna a partir da própria sugestão da imagem. Por exemplo: *olhar um peixe grande no céu*. A ação consistia em olhar este peixe através do *terceiro olho*<sup>27</sup>, o que gera automaticamente um olhar diferente, extra-cotidiano; e seguir seu contorno no céu. Seguir seu contorno no céu implicava em

---

<sup>25</sup> Gueixa. “Descrição Morfológica: A gueixa trabalha a energia oposta do samurai, a energia *ânima*. Ao contrário do samurai, não possui nenhuma regra formal. O ator, nesse trabalho, está livre para criar sua própria gueixa, partindo, somente, da imagem que a figura mítica de uma gueixa possa sugerir. Deve, principalmente, pesquisar, em seu corpo, a fluidez de uma energia muito suave.” (Ferracini 2001. 176)

<sup>26</sup> “Hijikata foi o fundador da dança japonesa butô. Ele teve principalmente dois momentos em seu trabalho: um primeiro no qual procurava a mais pura, livre e profunda expressão do dançarino; e um segundo, no qual procurou uma maneira de formalizar sua dança. No primeiro momento, que durou aproximadamente dez anos, Hijikata trabalhou sobretudo com livres improvisações que se codificavam por si mesmas. O importante, neste período, parece ter sido a busca do primitivo. Foi nessa época que Kazuo Ohno trabalhou com ele. Seu segundo momento foi a busca de uma maior *precisão* no trabalho do dançarino. Ele procurou elaborar os códigos de cada *performer*. Segundo ele, cada dançarino deveria encontrar uma técnica própria e particular. Seu trabalho foi interrompido por sua morte prematura.” (Burnier 2001. 147)

<sup>27</sup> “O terceiro olho consiste em imaginar um olho no centro da testa, entre as duas sobrancelhas. Os olhos estão fechados e o ator tenta “ver” e se orientar com o terceiro olho. Num segundo momento, os olhos podem ficar abertos, desde que não se olhe com os olhos reais, mas com o *terceiro olho*. Esse trabalho busca desenvolver uma visão mais interior e uma espécie de relação direta entre esse interior e o exterior. Isso resulta numa qualidade particular dos olhos do ator, que sugere *olhos que sonham*”. (Idem, ibidem. 148)

uma ação de cabeça. Assistir a Natsu Nakajima fazendo esta ação banal era ver um universo de possibilidades, tamanhas as imagens que estavam por trás daquilo que podíamos ver. Quando eu me punha a fazê-la, além da imagem proposta e de outras que a principal me sugeria, procurava respirar de modo diferente, como se a cada inspiração eu recebesse a complexidade desta imagem e fosse levada ao mundo dela, virtual, portanto real, mas não palpável, já que formalizado em imagem.

Algumas outras imagens propostas por ela davam suporte para se chegar a esta respiração. Por exemplo, fazer toda e qualquer ação em estado de *neblina*. Não somente estar em meio à neblina, mas também fazer com que a própria ação seja correspondente à qualidade de ser e se mover da neblina. Deixar-se adentrar nesta qualidade, também com a presença do terceiro olho, é alterar por completo o estado geral do corpo e da respiração.

**Respiração** - Voltando ao energético, embora eu não tivesse o conhecimento da possibilidade de estar lidando com as imagens, por falta de experiência mesmo, a percepção da respiração me transportou para meus diversos canais interiores. Conhecer a respiração é poder deixar-se penetrar pelo ar, permitindo vivenciar a dança de sua penetração em espaços mais recônditos. Quando aprendi a controlar a respiração, consegui desenvolver uma técnica para continuar por muito mais tempo o treinamento, sem tanto cansaço. Trabalhar com a respiração pode ser tanto saber dançar a partir de sua sugestão involuntária quanto saber adestrá-la para que ela dance de acordo com sua música. O maior segredo é não travá-la. Mesmo nos momentos de maior tensão muscular ela deve ter espaço para fluir por entre a musculatura.

Desenvolvi ainda, no decorrer daqueles dias, uma maneira de conservar energia para despendê-la somente quando necessário ou quando percebia que estava com força suficiente para transpor mais uma etapa. Eu ia conservando tudo dentro, deixando as sensações aprisionadas nas musculaturas internas e remoia aquilo até não agüentar mais e deixar tudo aquilo explodir no espaço. No início eram explosões rápidas, pois essas explosões vêm em geral carregadas de muita força e saem grandes, rápidas e disformes no espaço. Este momento de descontrole se transforma em esgotamento físico muito facilmente e a pessoa é capaz de cair de seu máximo para um estado quase inicial novamente, em pouco tempo, não mais conseguindo força para se alimentar novamente. Isso é comum acontecer quando se está iniciando e por isso é tão importante a consciência da respiração, que também atinge uma forma diferente da cotidiana.

Quanto às explosões, há que se saber torná-las mais duráveis, isto é, transformá-las de maneira a não se perder a combustão interna gerada por elas. Este estado de combustão pode até se configurar como um momento de "descanso" antes que se atinja uma nova situação de limite. Trata-se de um *descanso produtivo*, pois prevê a possibilidade de transformação da qualidade de energia da explosão, sem contudo perder a seqüência do fluxo da mesma, ainda que se adentre em temas de trabalho distintos. Este é um aprendizado importante, pois o fato de parar e ter que recomeçar a cada vez é a abertura de espaço para o cansaço.

Encontrei em meu diário um comentário de como eu estava compreendendo aquela transposição de limites:

*(...) Só sei dizer que é um momento muito diferente, que não chega a ser de total falta de razão, mas que é algo muito perto disso. Relaciono com o efeito que uma droga pode causar. A diferença é que o ator tem que se provocar para chegar a este estado de "drogado". O ator é um viciado em ações, ou melhor, na energia gerada por essas ações. (04/02/1993)*

### **Ouvindo Ricardo**

Ricardo pouco falou. Em alguns dias, ao final do trabalho, fez observações pontuais para que o treinamento fluísse melhor. As observações eram em geral para o grupo, mas por vezes para cada um individualmente. Insistia no fato de que o ator deve aprender a buscar seus próprios estímulos, não dependendo sempre do estímulo de fora para realizar ações orgânicas, ou seja, ações que estejam conectadas com a sua pessoa. Ele era o nosso provocador naquele contexto, mas poderia não ser em outro, o que nos faz pensar que cada ator deve descobrir maneiras de ser provocador de si próprio.

Das anotações encontradas em meu diário de trabalho, feitas a partir dessas conversas, em confluência à experiência vivenciada no corpo, tirei algumas conclusões:

**Riscos de mecanização** - Quando realizamos qualquer ação, ela deve ser realizada com o corpo inteiro, mesmo que o foco seja colocado em algumas partes específicas. É o risco em que caímos com as articulações, que não eram mais executadas como na mímica de Decroux, quando explorávamos parte por

parte, decupando-as. As articulações eram trabalhadas como parte de um organismo que trabalha em conjunto. Quando eu escolho uma determinada articulação, significa que estou focando esta articulação em detrimento das outras, mas todo o corpo continua em ação, recebendo os impulsos provocados por aquela que está em foco. Não tem sentido eu girar minha cabeça em uma velocidade alta, sem que isto provoque reações diversas no restante do meu corpo. Se não provocar, para quê pode servir ficar girando a cabeça? Para a arte de ator, nada. Este é o grande risco da mecanização. É preciso ter coragem para explorar os diversos tipos de ações que já existem virtualizadas no corpo de cada um, não dando ao corpo a chance de adormecer em uma ou outra. Parece absurdo falar em adormecer em ação, mas é um adormecer no sentido de se permitir compreender uma ação tão mecanicamente no corpo a ponto de poder executá-la enquanto pensa, por exemplo, na macarronada que fará quando chegar em casa, ao final daquele dia de trabalho. Esta fuga do trabalho através de pensamentos outros, acaba o transformando em martírio, já que, efetivamente, o rendimento é quase inexistente.

Por outro lado, vamos adquirindo aos poucos uma percepção específica para este tipo de trabalho, através da qual é possível saber os momentos nos quais é mais produtiva a insistência em determinada qualidade de movimento. Não é a repetição mecânica da ação, mas a exploração de determinada qualidade, que irá se transformando organicamente, nos levando aos recantos mais desconhecidos. Na maioria das vezes é esta persistência que nos levará a transcender. Como não tínhamos clareza disso no corpo, pois ainda estávamos engatinhando neste processo, Ricardo era o sinalizador destes momentos,

auxiliando cada um na descoberta das ações que estavam conectadas com nossas pessoas e que poderiam ser mexidas mais profundamente.

**Em busca da fluidez** - O corpo nos ensina. Há uma reação de causa e efeito que deve ser observada, mas em ação. Se estivermos atentos às sensações, vamos descobrindo o que o corpo está pedindo e não corremos o risco de cortar os movimentos no meio. O mais comum é deixarmos os pensamentos participarem demais, assumindo uma postura de controle sobre o movimento. É como uma auto-censura que ativamos sem perceber. No meu caso, havia uma tendência a não deixar os movimentos escorrerem para as pernas, de maneira a fazerem o trajeto do corpo como um todo. Eu costumava impedir a fluidez da ação, criando uma barreira imaginária nos quadris, sem perceber o que estava fazendo.

**Coragem** - Este treinamento tem que ser um ato de coragem. O que está em questão não é sofrer, mas sim se colocar à prova. O organismo reage com dores, ânsia de vômito, tontura. Tem-se que aprender a enfrentar isso tudo, entendendo que são, além de reações naturais do corpo, que é repentinamente alterado de seu estado mais habitual, também reações de medo do desconhecido. Nosso corpo não está acostumado a reagir daquela maneira.

*Várias vezes tínhamos a sensação estranha de ter passado oito horas por dia com os colegas, durante toda a semana, e chegarmos ao final da semana com a sensação de não termos nos visto. Claro, era uma maneira de se ver muito diferente. Corpos diferentes, maneira de estar no espaço diferente, diálogos diferentes e, principalmente, percepções*



*muito, muito diferentes, já que muito mais dilatadas.* (trecho retirado do meu diário de trabalho).

Coragem também para não esmorecer. Cada um é responsável por manter a "fogueira acesa", já que todos dependem dela para manter vivas as proposições do treinamento energético. Assim, além de buscarmos força para nos reerguermos, temos que ajudar os colegas também.

**Relação** - No treinamento energético é muito importante o contato, a relação. Não de toque, mas de vibração. Isto porque a relação se torna alimento para a realização de ações desconhecidas. Se eu me permito “ouvir” o outro e sua vibração, de alguma forma aquilo irá me transformar e transformar a qualidade das minhas ações. Da mesma forma cada um deve estar aberto a dar, doar, para que se possa estabelecer um diálogo. No caso de um grupo grande como o nosso, de onze pessoas, havia também a relação grupal, que nos dava força para continuar além do que imaginávamos ser o nosso limite. A relação permite descobrirmos novos limites físicos, que estão além daqueles que conhecemos. Não chegando a esses limites, também não chegamos às nossas possibilidades virtualizadas. Podemos buscar a energia de uma dança tribal, deixando, por exemplo, que um dance no centro de um círculo enquanto os outros foquem suas forças nele. Fomos descobrindo aos poucos as diversas maneiras de estabelecer contato em grupo.

A dinâmica lenta também é importante, contanto que se atente aos impulsos e vibrações internas, o que permitirá com que a “chama” permaneça acesa. Há o perigo de se “dormir” na ação, deixar de se ouvir e permitir que a

mente voe para fora da sala de trabalho. No início era necessário trabalharmos o lento bem grande e estirado, pois somente assim conseguíamos manter a vida.

**A ação física parte da coluna vertebral** - As ações físicas partem da coluna vertebral<sup>28</sup>, por isso temos que ter cuidado com as extremidades, principalmente com os braços, para que não sejam comandados pela mente, e sim pela coluna. A coluna é o início (impulsionada pelo abdome) e o movimento das extremidades é consequência disso. Esta questão da coluna vertebral foi uma das coisas mais difíceis de compreender, mas é uma compreensão que depende de tentativas e erros, como andar de bicicleta.

### ***Ouvindo Burnier***

Burnier visitou nosso treinamento pela primeira vez no dia 02 de fevereiro de 1993, quando havíamos completado duas semanas de trabalho. Chegou de surpresa e assistiu ao treinamento. Naquele dia fizemos tudo no máximo. Até hoje é assim; quando tem alguém assistindo, o trabalho é diferente, rende de maneira diferente. Como a diferença que há entre o ensaio geral e a apresentação.

---

<sup>28</sup> "(...) 'A ação nasce da coluna vertebral', dizia com frequência em suas aulas. Assim, ele diferenciava os movimentos e gestos que nasciam dos braços e das mãos, daquelas ações que, nascendo da coluna vertebral, *ecoavam* nos braços e mãos. Para Decroux os braços, mãos e rosto eram vistos como *terminações, prolongamentos* do corpo. O *tronco*, a coluna vertebral, era o grande centro de expressão do corpo e, portanto, merecedor de destaque." (Burnier 2001. 32)

Ele traçou algumas considerações, em complemento às do Ricardo. Essas considerações foram também reavivadas em minha memória através das anotações encontradas em meu diário de trabalho. A maneira como as concluo aqui diz respeito, não somente à compreensão que tive naquele período mas, novamente, a uma experiência corporal de anos:

**Energético/ dança pessoal** - Devemos entrar em contato com nossa intuição mais profunda, para que as ações não sejam premeditadas. Não se trata de “cortar a cabeça”, mas sim de deixar que as vibrações partam do corpo em direção à cabeça e não o oposto. *"A inteligência deve estar a serviço do instinto neste treinamento"*. Essas repetidas observações a respeito da *intuição* e do *instinto* nas ações era o que me fazia lembrar as brincadeiras de criança; e as brincadeiras da criança que brincava de ser atriz.

Naquele momento determinado, estávamos deixando a *dança pessoal* penetrar demasiadamente no *treinamento energético*. Mas por quê? Isto advinha de uma especificidade daquele grupo, pois Burnier havia lançado algumas sementes de dança pessoal no curso de Expressão Corporal II, quando éramos alunos. Após a seqüência dos elementos técnicos do treinamento ele experimentava deixar-nos dançando livremente no espaço com aquele fluxo de energia já conquistado, mas possibilitando a abertura de novos caminhos para o corpo. À medida que iam "pipocando" de um ou de outro *ações reluzentes*, ele ia instigando a continuidade e o aprofundamento nas mesmas. Cada um seguia seu caminho interior, independentemente dos outros. Alguns iam inclusive parando, desistindo, já que eram muitas *danças pessoais* surgindo para que Burnier pudesse dar assistência a todos. Mas o fato é que aquelas sensações ficaram

muito marcadas e acredito que no energético tenhamos, inconscientemente, buscado o reavivar daquelas sensações.

Era o momento de separar as duas coisas: A *dança pessoal* trabalha prioritariamente com uma *energia convergente* e o *energético, divergente*. Digo prioritariamente, pois em ambos os casos as duas qualidades de energia (convergente e divergente) são manipuladas. O que acontece no energético é que há um movimento de convergência inicial, mas um "lançar-se" posterior muito mais intenso. O objetivo maior é lançar para fora.

*“O energético trabalha em ritmo acelerado, visando ultrapassar o esgotamento físico, uma relação ação-reação imediata, quase por reflexo instintivo. (...) ao provocar esta espécie de expurgo das energias primeiras do ator, dinamiza energias potenciais, induz e provoca o contato do ator consigo mesmo e ensina-o a reconhecer, na escuridão (...) recantos desconhecidos, ‘esquecidos’, que podem vir a ser uma das fontes para a criação de sua arte.” (Burnier 2001. 140)*

*“Já a dança pessoal trabalha com ações recorrentes segundo as diversas qualidades de energia, usando de diferentes dinâmicas muitas vezes lentas e vagarosas, em que o tópico é o ouvir-se, buscar e explorar formas de articular, por meio do corpo, as energias potenciais que estão sendo dinamizadas, de ser fazendo e no fazer, de dar forma à vida.” (Burnier 2001. 140)*

Tanto a dança pessoal quanto o energético pretendem fazer uma intersecção entre a vida e o corpo; o subjetivo e o objetivo. Em ambos há uma busca por coisas novas. A diferença é que na dança pessoal nós encontramos

coisas em nós mesmos e mergulhamos nelas profundamente, pressionando muito para dentro antes de expressar, ou seja, pressionar para fora. Já no energético, nós buscamos as coisas e as deixamos sair grandes no espaço imediatamente, sempre buscando e lançando.

Para Burnier, ainda estávamos no momento de "*soltar todos os cachorros*" e nos limpamos deles antes de darmos início à criação. Deste modo, nos aconselhou deixarmos a dança pessoal de lado por um tempo, para encontrarmos uma energia grupal. E para que seja grupal há que haver doação intensa; há que se dispor a este expurgo conjunto.

**Atentando ao material** - Após as duas semanas seguintes Burnier voltou a ver nosso trabalho, indicando o final do período de treinamento energético. No entanto, não perderíamos as pérolas que pudemos cultivar naquele período pois, antes de iniciarmos a fase seguinte do criterioso trabalho em prol do nascimento daqueles novos atores, tivemos nossa primeira experiência em *coleta de material*.

Burnier pediu para retomarmos o trabalho que vínhamos fazendo, mas com uma nova perspectiva. Iríamos estar atentos às ações que se repetiam e tentaríamos repertoriá-las, procurando entender com quais universos as ações trabalhavam. Buscaríamos achar o motivo sensorial da ação, o que ele denominava *coração*. Teríamos um novo aprendizado a desenvolver, que era o de ser o condutor absoluto do próprio trabalho, tendo que manter um olho dentro e outro fora, vigiando os desenhos do corpo no espaço.

Pela primeira vez estaríamos experimentando a possibilidade de obter um material totalmente advindo das descobertas do corpo de cada um, o que nos

colocaria diante da compreensão prática daquilo que vem a ser uma criação que nasce dos estímulos do próprio corpo e não de um esforço mental para se chegar a uma criação que posteriormente passará obrigatoriamente através do corpo. Este processo poupa o ator da dificuldade de sair do plano das idéias para a manifestação do corpo em cena.

### **Codificando Ações Recorrentes**

Independentemente do recurso que se escolha para coletar material para o corpo, podemos traçar alguns passos básicos que ajudam a guiar o trabalho e conter a ansiedade:

**Passo 1** – deixar-se ir profundamente no caminho proposto, qualquer que seja ele, sem pensar necessariamente na coleta. Não é o momento de coletar ações (somente experiência) e sim de expurgá-las.

**Passo 2** – perceber o momento no qual se deve atentar às ações que estão surgindo. Esta percepção está ligada à importância ou não de determinada ação e é um parâmetro que se adquire com a experiência, somada à insistência no treinamento cotidiano. Por isso é fundamental o olhar do orientador nesta fase. Ainda que com vasta experiência, o ator pode se abandonar mais no trabalho quando tem este olhar externo que o auxilia.

**Passo 3** – identificar a qualidade mais marcante da ação coletada para que, ao invés de fixá-la de maneira estratificada, seja possível deixar o corpo dançar nesta qualidade, ampliando-se o leque de ações que a compõem. Em alguns

casos a ação será extremamente definida e em outros será a definição de uma qualidade na qual cabem mais ações.

**Passo 4** – repetição desta ação, ou qualidades de ações, para que se possa codificá-las.

**Passo 5** – Estando-se com o material codificado, ele pode ser livremente manipulado. As possibilidades de manipulação deste material estarão descritas no decorrer deste trabalho.

Durante aquele *mês energético*, diversas ações se repetiam, sem que fosse necessário forçar essa repetição. Essas ações recorrentes foram sendo sublinhadas por Ricardo ao longo do trabalho. Nos primeiros dias seu empenho era no sentido de fazer-nos fugir dessas recorrências que, por desatenção ao objetivo do energético, podem se configurar como fugas ou refúgios. Em fase posterior, na qual já estava estabelecido o pacto entre as pessoas do grupo, não havia mais motivo para se refugiar. Era uma questão de estar ou, definitivamente, não estar. Como muito claramente estávamos todos, inteiros e dispostos a enfrentar as dificuldades, era possível entender que certas recorrências poderiam ser veículo para um mergulho mais profundo e não simples fuga de realidades outras, mais difíceis de enfrentar.

Ainda assim, trata-se de uma percepção subjetiva. Mesmo hoje eu posso, sem perceber, me esconder por detrás de facilidades ou antigas dificuldades superadas e me pegar patinando em um mesmo lugar. É questão de medo mesmo. Isto é absolutamente normal no trato com o ser humano. A dificuldade ainda maior é a muito comum impossibilidade de detecção da

localização exata deste medo, que tanto pode estar em uma memória muito fresca como em uma memória longínqua, inatingível. Em ambos os casos há um medo decorrente de alguma experiência anterior.

*“Pode se tratar de uma experiência vivida, na qual se pressupõe intermédio da consciência, ou uma experiência inconsciente, construída por dados acumulados que afluem à memória por via indireta.” (Benjamin 1975. 38, 71, passim)<sup>29</sup>*

No exemplo em questão, ainda que fresca, a memória de que tratamos é, na maioria das vezes, a que Proust chama de *involuntária*, ou seja, que “*não está à disposição do intelecto, mas sim ligada aos sentidos.*” (Benjamin 1975. 39, *passim*). Porque o treinamento energético **não pode** estar a serviço do intelecto, senão puramente do corpo. Portanto, a memória de que falamos é muscular. Tomando-se isto, o que ocorre é que, na maioria das vezes, o ator, mesmo que imbuído de vontade e coragem, pode vir a ser *interceptado* pelo próprio corpo. Ele não pode definir porquê, mas não é capaz de se deixar penetrar em determinadas regiões. Isto pode ser uma via sem volta, mas por vezes pode ser solucionada com a impulsão coletiva do energético, através da qual extrapolamos barreiras antes intransponíveis.

Atendendo à solicitação de Burnier, iniciamos a codificação das ações recorrentes, já apontadas por Ricardo. Conseguimos isto através de exaustivas repetições. Repetições essas nunca mecânicas. Por isso sempre passávamos por todo o processo do energético, acendendo a musculatura, seus impulsos,

---

<sup>29</sup> Benjamin citando “Matière et Mémoire”, de Bergson.



sensações e memórias, para em seguida adentrarmos no universo das ações conhecidas.

A repetição pode chegar a ser muito próxima da matriz, mas impossível dizer que seja absolutamente plena. Por quê? Porque a partir do momento que decidimos codificar uma matriz, ou seja, preservá-la em sua forma, dinâmica e espacialização; incluímos o intelecto nesta captação e preservação das mesmas, num tempo dado, no espaço. Acionamos, nesta codificação, lembranças localizadas na mente. Seguindo o raciocínio de Reike, em Benjamin, *“a lembrança tende a fragmentar as impressões, destruindo certas conexões.”* (Benjamin 1975. 41, *passim*)

O que acabamos por fazer, é recriar algo muito próximo daquela manifestação primeira. Em geral, o resultado desta recriação é um tanto menos complexa, pois a racionalização não dá conta da complexidade das ações. A codificação, embora inevitável no ofício do ator, acaba gerando uma certa insatisfação por parte de quem pôde, em um momento pleno de criação, expressar muito mais que aquilo que foi retomado posteriormente. Insatisfação referente ao trato primeiro da ação pois, posteriormente, em cena, ela será expressiva e mais efetiva do que quando do jorro de sua primeira atualização, que ocorre em um âmbito privado, secreto.

É como um vaivém pelos *signos sensíveis* e os *signos da arte* definidos por Gilles Deleuze<sup>30</sup> a respeito do *“Em Busca do Tempo Perdido”*, de Proust. A retomada da matriz implica um encontro com a materialidade, com uma corporeidade determinada, que tem forma específica, respiração específica;

---

<sup>30</sup> in Proust e os Signos 1987. p.11-14.

interioridade e sensações também, mas sensações que designam um ambiente específico. Esses seriam os *signos sensíveis*. Já a manifestação primeira da matriz no espaço, assim como sua atualização no momento da apresentação do espetáculo (ou cena), não tem relação com qualquer materialidade, mas sim com uma associação de fatores que confluem para um lugar sem localização definida, mas que se faz pleno de um instante a outro. Os *signos da arte*.

As ações que coletamos do energético talvez alcançassem algo próximo a este espaço indecifrável de plenitude. Não somente por isso, mas eram ações bastante irreconhecíveis dentro de um vocabulário de formas conhecidas, pois o intuito de agir em situações de limite físico faz com que as ações nasçam como verdadeiros "vômitos", formalizando-se de uma maneira "monstruosa". Estas monstruosidades podem ser manipuladas (em seu tamanho, força e dinâmica), objetivando a construção de personagens e cenas. Pois, por mais que o objetivo de determinado espetáculo seja mostrar essas deformidades, elas precisam ser desenhadas de modo a expressarem o que propõe o contexto do espetáculo, para que haja encontro e comunicação com o espectador.

Como a codificação proposta por Burnier, após somente um mês de treinamento, era bem mais uma experimentação de como deveríamos proceder com nosso material que a coleta de algo a ser efetivamente aproveitado posteriormente no espetáculo, ainda não havia uma nomenclatura definida para as ações. Elas, tanto quanto grosseiras de fato, eram nomeadas grosseiramente, como descrições das lembranças do posicionamento do corpo no espaço. Por exemplo: *Espreguiçar tenso com o peito para frente, as ancas para trás e os*

*braços em posição de rendição, com as mãos bem espalmadas e a cabeça afundada.* (do meu diário de trabalho, 15/02/1993).

## **TREINAMENTO TÉCNICO**

Findo o período de energético, adentramos nos *elementos técnicos*, orientados por Carlos Simioni; sua disposição, dedicação e rigor durante dois anos de formação<sup>31</sup>. A idéia era de construção e jamais de abandono de alguma coisa por outra. Sendo assim, todas as energias que haviam sido despertadas deveriam continuar nos alimentando, ainda que em um nível subliminar, durante o aprendizado e execução dos elementos que compunham e ainda compõem o treinamento técnico dos atores do Lume.

Este treinamento foi desenvolvido segundo a confluência de exercícios aprendidos através de intercâmbio com atores como Yves Lebreton (mímico francês hoje residente na Itália), Iben Nagel Rasmussem (atriz do grupo dinamarquês Odin Teatret), a bailarina de Butoh Natsu Nakajima (Japão); somados aos exercícios desenvolvidos pelos atores do Lume, levando-se em conta as necessidades que o próprio estado de construção de ações extra-

---

<sup>31</sup> Ainda segui todo o ano de 1994 sendo orientada por Simioni no trabalho de base do treinamento técnico.

cotidianas ia despertando. As descobertas valiosas iam sendo formatadas em exercícios passíveis de serem repetidos e transmitidos<sup>32</sup>.

Esses exercícios são subsídios importantes para o ator trabalhar sua musculatura (da mais externa à mais interna), diferentes qualidades de energia e o manuseio das ações físicas e vocais como um todo, considerando-se os movimentos do corpo no espaço e as vibrações e sensações decorrentes destes movimentos. São exercícios que buscam uma dilatação corporal distinta daquela a que estamos habituados, gerando, não somente uma diferente apresentação do corpo no espaço, mas também um diferente estado emocional, uma diferente respiração e variações mais numerosas de qualidades de tônus muscular. É a construção completa daquilo que Eugenio Barba denomina a *segunda natureza do ator*.

Trabalha ainda a musculatura do centro do corpo que, nos apropriando das descobertas e conceitos das milenares técnicas orientais de atuação, passa a ser entendida, também para o ator ocidental, como o mais importante guia das ações físicas. Esta musculatura, localizada na região abdominal, é acionada nos instantes pontuais de iniciação e finalização de uma ação e permanece em estado “ligado” (ou seja, de trabalho contínuo e ininterrupto) durante toda a execução da ação. Ela é o motor do ator.

Outro dado importante do treinamento é a transformação do peso em energia, no aprendizado de aproveitar a força gerada pelo contato do corpo com o

---

<sup>32</sup> Além dos citados, há que se considerar as influências do período em que Burnier viveu na Europa; de Etienne Decroux, Eugenio Barba, Jacques Lecoq, Philippe Gaulier, além de diversos mestres orientais. A partir de 1995, os intercâmbios com Kai Bredholt (Odin Teatret – Dinamarca), Anzu Furukawa (Japão) e Sue Morrison (Canadá) também influenciaram e fizeram crescer este trabalho.

chão, seja através de impacto ou pressão, para expandi-lo ao máximo no espaço a ponto de serem criadas camadas sobre-cutâneas, carregadas de calor, que podem movimentar o ar além dos limites do corpo visível.

O que se pode perceber, portanto, é que falo de um treinamento criado, não a partir da preocupação de tornar o ator um atleta, mas de dar a ele uma estrutura na qual ele possa corporificar as emoções, o que é o verdadeiro trabalho de ator. Para tanto, os atores do Lume criaram um treinamento que, embora deva se deslocar sobre "trilhos" determinados, possa ser pessoal. Cada um tem o direito de se deslocar sobre um trilho caminhando, correndo, com ou sem sapatos, de joelhos, cantarolando ou não, cuspidando fogo, saltando, em zig-zag etc.

O treinamento técnico também pode ser fonte para coleta de material, mas esta etapa, normalmente, acontece depois que todas as questões mais técnicas foram exaustivamente trabalhadas. Após este período, que não é determinado temporalmente, vislumbra-se uma etapa em que toda a técnica pode ser transformada em dança de sensações, ainda que limitada pelos tais trilhos. Este limite torna-se mais e mais amplo e permite ao ator gerar elementos novos. É como uma viagem infinita no detalhe, visto que a cada novo detalhe descobre-se ainda um novo detalhe.

No caso específico da montagem do *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*, não chegamos a abordar a coleta de material durante o treinamento técnico. Ele foi de fato instrumento para compreendermos no corpo, e através do corpo, algumas das diversas qualidades que somos capazes de aflorar.

Este treinamento já foi exaustivamente descrito por Burnier e Ferracini. Ainda que, portanto, eu prefira não me alongar na descrição de seus exercícios,

faz-se necessário ressaltar que é ele o nosso alimento diário e força motriz de todos os trabalhos que circundam a esfera das pesquisas dos atores do Lume.

## **MOMENTO DE CAOS**

Não foram poucas as vezes em que Burnier me surpreendeu com a capacidade de perceber coisas que fugiam totalmente à minha atenção. O exemplo que quero citar é referente a um período posterior ao treinamento energético, quando estávamos mergulhados no treinamento técnico.

Treinamento, mímica, ópera de Pequim<sup>33</sup> – éramos excelentes alunos. Mas Burnier assistiu ao nosso trabalho e indignou-se, pedindo para que não fôssemos mais excelentes alunos. Precisava que fôssemos maus alunos, que arriscássemos mais, que o mandássemos à *“puta que o pariu”*. Sentia falta de ver vivo nosso *leão*. Indignava-se de ver como não estávamos conseguindo conectar os diversos tipos de trabalho. Acendíamos nosso *leão* no treinamento energético e técnico, por exemplo, mas não o mantínhamos na mímica (enquanto ainda a mantínhamos concomitantemente). *“Mas as coisas fazem parte de um único saco, não estando tão friamente separadas como se fossem informações esparsas”*. (do meu diário de trabalho, 18/03/1993)

---

<sup>33</sup> Acrescendo-se à experiência que já tínhamos com a mímica de Decroux e o treinamento técnico, tivemos aulas com um mestre chinês da Ópera de Pequim, Sr. Lee Bou Ning, aproveitando sua passagem pelo Departamento de Artes Corporais da UNICAMP. O período com ele foi curto e não chegou a imprimir bases desta técnica em nossos corpos.

E adentrou em questões relacionadas ao próprio espaço em que trabalhávamos que, por ser um espaço de criação, precisava estar mais bem povoado. Deveríamos povoar a sala com coisas que nos chamassem a atenção, preencher suas paredes, dar-lhe vida. O espaço, como estava, era acético e frio.

Estabeleceu-se o caos. Durante uma semana viveríamos sem regras. Minto. A única regra era de que deveríamos trabalhar no mínimo oito horas por dia, mas o que quiséssemos, onde e como quiséssemos. Sua proposta era de que aprendêssemos a **ser**, pois somente assim acreditava ser possível **criar**.

*Estava muito empolgada com a novidade e fui para o Departamento (de Artes Cênicas – UNICAMP) pronta para trabalhar coisas diversas que “pintassem”, tanto com as pessoas quanto sozinha. Pensava em trabalhar os elementos já conhecidos do treinamento, mesclando isso com a leitura do livro “Além das Ilhas Flutuantes”, de Eugenio Barba. Mas na hora que eu entrei na sala de trabalho, me deparei com pessoas carrancudas, incomunicáveis, cada um na sua, fazendo algo. Ana Cris recortava, Marli colava, Fabio escrevia, Andrea lia e Renato olhava algo fixamente. Tentei comentar alguma coisa com a Marli e a Ana Cris e elas foram frias, tentei conversar com o Renato e ele virou o rosto. Senti um aperto no peito e corri para o banheiro para chorar. (trecho retirado de meu diário de trabalho do dia 19/03/1993)*

Naquele momento percebi que o caos estava instaurado, em mim. Eu tinha ido trabalhar com a mesma postura de sempre, com uma idéia preestabelecida do que deveria acontecer, e levei uma rasteira. O caos para o Renato, por exemplo, era a experiência de ficar uma semana sem abrir a boca,

totalmente mudo. Como eu esperava as mesmas reações às quais estava habituada, desmontei ao ser recebida daquela forma.

Foram oito dias sem chão. Chão este que já não tinha lá mesmo a mesma forma conhecida, após um mês de energético. Perdida, tentei de tudo: devorei o *“Além da Ilhas Flutuantes”*, de Eugenio Barba e anotei algumas frases que ecoaram em mim naquele momento, como *“o que significa o teatro para mim?”*, *“qualquer coisa que faça, faça-a com todo o seu ser”*, *“somente não ter medo um do outro”*, *“o teatro, como a arquitetura, é saber descobrir a qualidade das tensões e modelá-las em ações”*. Li também *“Primeiras Estórias”* de Guimarães Rosa, visto que algum ruído sobre o desejo de montarmos um espetáculo baseado em sua literatura começava a ecoar naquelas paredes ainda insípidas. E, aproveitando a proposta de povoarmos a sala, pintei um painel com as impressões do que ficou das histórias de Rosa... e outros também vieram e pintaram o *quê* e *como* quiseram naquele painel.

Por vezes me sentia idiota, tentando me concentrar em elementos do treinamento, de uma maneira “quadrada”, preocupada em realizar perfeitamente determinados elementos, como aquela boa aluna que o Burnier tentava, à sua maneira e com seus trunfos, dissuadir. E os momentos realmente plenos de vida foram aqueles nos quais conseguimos nos unir para uma boa partida de futebol ou para jogos simples, inventados na hora, como não deixar balões (que apareceram trazidos por alguém) caírem no chão. Os momentos de dor profunda e choro intenso também trouxeram crescimento. Lembro-me de ter chegado um dia e não ter tido coragem de entrar na sala. Lá fora uma chuva forte começou e aumentou e aumentou e veio o granizo, o frio, o desconforto. O choro se confundia com a



chuva e do meu corpo já trêmulo de frio começaram a vibrar distintos sons, que eu não podia controlar, por ter meu abdome tenso e trêmulo. O ruído forte da chuva batendo no telhado de zinco encobria minha timidez e dava asas a vozes muito intensas que surgiam.

De fato Burnier não errou. Após esta experiência, amadurecemos muito e começamos a abraçar o trabalho como nosso, com firmeza e coragem.

Montamos nossa primeira cena, individual, onde cada um colocou um pouco do sentido daquela semana, através das ações já coletadas e codificadas. Mostrei algo que não podia deixar de ser, em si, caótico, mas com uma certa proposta: uma luta infinita em tentar realizar as matrizes do energético, mas sempre caindo em um jogo de tintas e papéis. Era a tentativa de mostrar a angústia de não ter conseguido me expressar através do corpo naqueles dias, encontrando um canal através da pintura.

## ***DINÂMICA COM OBJETOS: O ENCONTRO COM NOSSAS AÇÕES, EM CORPO E VOZ***

Iniciamos o período de coleta de material a partir da *dinâmica com objetos*, sob orientação do Ricardo. Naquele ponto já sabíamos que queríamos falar sobre lendas e histórias brasileiras e tínhamos um primeiro material em

mãos, literário, composto por diversas publicações de coletâneas dessas histórias, das quais fomos nos embebendo.

### ***Imbuídos de Histórias***

O processo de escolha começou naturalmente, com algumas pessoas manifestando desejos de se debruçar sobre a obra de Guimarães Rosa e persuadindo os outros a lerem sua obra. A idéia soava bem, mas gerava um certo temor, por julgarmos curto o nosso tempo disponível (sabendo-se que ainda nos aprofundaríamos muito no treinamento em si) para uma responsabilidade tão grande como uma adaptação de Rosa. No entanto, a proposta serviu de base para compreendermos que havia um certo desejo latente na turma de explorar o brasileiro do interior. Até que alguém, talvez a Marli, surgiu com um livro de mitos brasileiros. A partir deste ponto começamos a objetivar nossa proposta, outras pessoas chegaram com mais livros com histórias, causos, mitos indígenas, descrições de visões de seres fantásticos do mato etc. Era sobre isso que queríamos falar. Talvez tenha havido algum pequeno conflito, divergência de idéias, mas em geral me recordo de terem as onze pessoas, além de Burnier, Simioni e Ricardo, abarcado e abraçado o tema com vontade. O que ainda questionamos por um tempo foi a necessidade ou não de um dramaturgo que pudesse acompanhar, a partir daquele ponto, nosso trabalho e tentar estruturar um texto. E acabamos optando por costurarmos, nós mesmos, as cenas que fossem sendo criadas.

Mas, novamente, a questão que coloquei no início da dissertação (*Uma Escolha de Vida*) me vinha à mente: embora não estivéssemos tratando com o texto teatral, tínhamos em mãos as diversas personagens que compunham aquelas histórias, como o lobisomem, a mula-sem-cabeça, o uirapuru, a índia apaixonada pela lua e assim por diante. Se o processo de construção da personagem fosse feito da maneira que eu conheci enquanto estudante, eu deveria ser, por exemplo, o uirapuru. Ora, como será ser o uirapuru? A intenção de sê-lo me parece absurda, exatamente como me parece absurda a intenção de ser Ismênia na tragédia grega. A primeira, além de pássaro, uma personagem lendária, um ser com poderes produzidos pelo imaginário popular e a segunda, filha de Édipo e irmã de Antígone, carregada de toda a história que cerca a tragédia deste homem e desta mulher. Nesta fase da vida não se brinca mais de ser outra coisa. Durante a infância, este brincar de ser outra coisa é muito real. Eu fui realmente noiva da festa junina, com sua caracterização, a família em volta, a fuga do pai fazendeiro, o desmaio. Hoje, para eu ser a Ismênia, ou eu enlouqueço e assumo outra personalidade, ou eu tenho que buscar um lugar no qual ocorrerão *ressonâncias* entre o meu real e o que pode ser o real da personagem, dando ao público a impressão (através de um novo espaço de *ressonâncias*, mas agora entre mim e o espectador) de que eu sou a Ismênia. E é neste ponto que começamos a entender a coleta de material. Ela será o subsídio de que o ator precisa para levar à tona as diversas qualidades que podem dar corpo a qualquer personagem que *comungue* com essas qualidades.

*“O ator De Niro, numa seqüência de filme, anda ‘como’ um caranguejo; mas não se trata, ele diz, de imitar o*

*caranguejo; trata-se de compor com a imagem, com a velocidade da imagem, algo que tem a ver com o caranguejo. E é isso o essencial para nós: ninguém torna-se animal a não ser que, através de meios e de elementos quaisquer emita corpúsculos que entrem na relação de movimento e repouso das partículas animais, ou, o que dá no mesmo, na zona de vizinhança da molécula animal. (...)*” (Deleuze e Guattari 1997. 66-67)

### **Ação Vocal**

Também era chegado o momento de vasculharmos a voz e descobrirmos como atualizar nossas vozes que dariam voz àqueles seres fantásticos. Simioni cuidou de preparar nossos ressonadores (ou vibradores)<sup>34</sup> e nos ajudar a compreender a voz que ecoa da musculatura, que é vibração, calor, emoção. A voz que é corpo. Por isso tivemos que dilatar durante meses o corpo que grita sem voz. Por que a voz, embora corpo, preenche de maneira viciosa, por provocar um expurgo muito mais direto e, portanto, tanto mais rapidamente aliviador que as ações físicas. Esta especificidade da voz gera uma falsa impressão de missão cumprida, tornando-se muito mais dificultosa a percepção da dilatação muscular e das emoções que ela provoca. Atualmente Simioni já descobriu e vem aprimorando maneiras de fazer o caminho inverso, ou seja,

---

<sup>34</sup> “O LUME trabalha com o mesmo conceito proposto por Grotowski de ressonadores ou pontos de vibração vocal. (...) Os vibradores, ou pontos vibratórios, são lugares precisos, localizados em pontos específicos do corpo, onde a voz pode *vibrar* de uma maneira orgânica e extracotidiana. É como pesquisar diferentes *caixas de ressonância* no corpo.” (Ferracini 2001. 183)

chegar à dilatação do corpo através da dilatação da voz, tendo a voz como guia, mas fazendo um caminho quase simultâneo. Após dezoito anos de pesquisa, ele ainda faz isso de maneira cautelosa e somente com atores cujo crescimento ele pode acompanhar de perto. Há que se cuidar (mesmo) das questões relativas à voz.

Com essa cautela e rigor iniciamos nosso processo vocal através de exercícios de vibração, que são os responsáveis pelas descobertas dos caminhos cavernosos escondidos na gente. Posteriormente, através dos ressonadores, já nos foi possível emitir qualidades distintas de sons coincidentes com os moldes de cada uma dessas cavernas. Estes sons se transformaram em vozes articuladas; cada voz com seu correspondente cavernoso. Depois vieram as imagens: vulcão, neve<sup>35</sup>, balão<sup>36</sup>. Cada imagem (externa) ecoava internamente em determinados espaços e ampliava ainda mais nossas possibilidades. E tudo isso junto era lançado ao espaço com formato de vozes que contavam e cantavam o que cada um de nós pôde, através do canal de cada corpo específico, tornar atual, em forma de voz.

---

<sup>35</sup> “O ator busca realizar, através de um colorido das ações vocais, a substancialização de imagens precisas e definidas, como *um vulcão em erupção com as lavas se esparramando* e *a neve caindo*. Essas imagens permitem ao ator trabalhar seus dois pólos vibratórios opostos: um muito grave, localizado na região do estômago e do peito, inspirado na imagem do vulcão, e outro muito agudo, localizado na região da cabeça, no caso da neve. Cada ator deve descobrir sua própria voz de neve e voz de vulcão, e posteriormente criar ritmos com a voz dessas duas imagens, impulsionando esse ritmo através do abdome.” (Ferracini 2001. 182)

<sup>36</sup> “Voz Balão - Busca trabalhar a questão da potência vocal por meio de uma vibração total do corpo. Utiliza-se uma outra imagem, a do balão. O ‘fogo’ que irá aquecer esse balão, para fazê-lo subir, está localizado na região do *koshi*. Portanto, o ator começa aquecer esse fogo com a voz, a partir dessa região e, vagorosamente, inicia sua subida, ao mesmo tempo em que vai subindo a potência de emissão de sua voz e também a altura da nota, buscando pontos de vibração mais alto, porém nunca perdendo contato com seu ‘fogo’, que é o ponto inicial, e a região do *koshi*. O balão/voz sobe até o limite e, também vagorosamente, começa a descer até o ponto inicial.” (Ferracini 2001. 182,183)

Esta característica tão pessoal da voz dificulta o aprendizado e coloca paciência e perseverança como premissas. Assim, nosso percurso vocal se deu na seguinte seqüência: uma longa fase sem utilização da voz, deixando com que as ações físicas fossem as responsáveis pela implementação da dilatação de nossa musculatura e emoções; uma segunda fase, que eu acabei de explicar, na qual, através de exercícios (que conduzem a descobertas empíricas e pessoais), construímos estruturas vocais moldadas a cada corpo, porém fisicamente compreendidas e, portanto, codificáveis; e uma terceira fase, iniciada com o processo de coleta de material através dos objetos, que supriu aquela primeira necessidade do expurgo, citada anteriormente, sem contudo causar danos à construção e preparação daquele novo corpo, visto que este já havia sido beneficiado com a experiência.

Iniciávamos o processo de coleta de material, que viria a constituir nossa base para compor cenas, estruturar personagens, contar histórias. A voz até poderia não ser uma opção de concepção, mas era. Por ainda não estarmos acostumados com o uso da voz, o orientador da fase que descreverei a seguir, Ricardo, precisou ser um instigador da manifestação dessa voz e, ao mesmo tempo, um conselheiro no desvio do risco de, ainda, imprimirmos demasiada força nas ações vocais em detrimento das ações físicas.

Compreendi a ação vocal, em ação. Nas primeiras vezes a sensação que se tem é de que aquela voz não é sua, de tão desconhecidas as suas possibilidades intensivas e ainda mais desconhecidos os canais por onde ela pode ressoar. Mas a confirmação de poder ser e estar plena (corpo e voz) por completo, desmorona qualquer dúvida de que possa haver limite para a criação através do

corpo. O limite é o não alcance do limite, “*marcha que não tem como objetivo o infinito mas escava o finito indefinidamente*”, como disse Artaud a respeito da busca por um corpo sem órgãos. (Lins 1999. 58)

### **Bastão**

O primeiro objeto que pegamos foi o bastão. Aquele bastão de cabo de enxada, de madeira, bastante pesado. Eu já tinha perdido parte do medo daquele objeto durante as aulas de Expressão Corporal ministradas por Burnier, embora, diferentemente de Ricardo, ele tenha priorizado o trabalho em duplas. A carga horária do curso era pequena para que se pudesse desenvolver profundamente vários temas de trabalho e o que percebi é que Burnier buscava nos mostrar, da maneira mais prática, o que ele entendia por *técnica não interpretativa*.

Burnier utilizou para isso um exercício bastante conhecido, no qual duas pessoas exploram maneiras de ataque e defesa com o bastão, sendo que uma segura em uma ponta do bastão e a outra na outra ponta. Este jogo de empurrar, puxar, receber ou se esquivar, começa a gerar uma série de ações que podem ser posteriormente codificadas. Essas ações são primeiramente codificadas na dupla, com o bastão; depois colocadas em seqüência. No momento seguinte retira-se o bastão, procurando manter as mesmas ações e as qualidades das mesmas, como se o bastão estivesse lá e, por último, cada ator pode ter sua seqüência, independentemente da seqüência do outro.

Esta seqüência pode ser trabalhada no tempo e no espaço, no ritmo e na dinâmica; nela pode ser acrescentado algum texto ou canção ou, ainda, figurinos e adereços. Todos estes componentes começam a dar um sentido para aquelas ações. A idéia é mostrar que o que é visto pelos olhos do espectador não é o significado primeiro da ação. O ator vai estar sempre fazendo sua seqüência de bastão, ainda que ela já tenha sido modificada de seu primeiro resultado. Para ele, a ação modificada estará sempre em conexão com a primeira, pois a intenção é manter a essência de cada ação, mesmo que ela seja maior, menor, mais rápida, feita no chão etc. Contanto que sua motivação interior seja a mesma, ela será sempre semelhante à original. Desta maneira, Burnier queria nos dar um exemplo prático, que podíamos perceber claramente no corpo, da diferença entre interpretar uma personagem e apresentar nossa seqüência de bastão (contextualizada), de maneira a fazer com que o espectador interpretasse aquelas ações, de acordo com suas próprias referências, e pudesse ver uma história e/ou uma personagem.

A questão é como sair da forma adquirida a partir de uma luta que não é real. A luta, ou jogo de empurrar e puxar, é tão somente um veículo para que se consiga obter ações não cotidianas, mas esse objetivo é colocado em primeiro plano, incorrendo-se no risco de não se chegar às ações mais internas, que independem da forma em que surgem, no exato momento em que surgem. Sem as ferramentas necessárias, o ator acaba não conseguindo preencher essas ações com seus impulsos, vibrações (sua pessoa) e realiza um teatro de formas perfeitas. Somente formas perfeitas.



A descoberta de uma técnica não-interpretativa, naquela época, já foi extremamente válida, pois abriu, diante de meus olhos, um horizonte de muitas possibilidades. Mas ainda era muito difícil fazer as conexões entre o treinamento, a coleta de material e a criação. Essas questões foram sendo desvendadas ao longo do tempo e espero poder clareá-las no decorrer desta dissertação, quando estivermos tratando mais objetivamente da utilização deste material em cena.

O bastão, então, já era meu conhecido, mas continuava, assim como ainda continua, sendo difícil lidar com suas características tão invasoras e penetrantes. O bastão é duro e sua forma é nada maleável. Ele nitidamente invade o espaço de maneira muito direta, sem meio termo. Além disso é pesado e pode machucar. A nitidez de suas características somada à maneira como nos propomos trabalhar com elas, geram uma sensação imediata de desafio. Penso que o impulso primeiro ao desejar-se trabalhar com o bastão seja o desafio, e este sentimento acaba percorrendo as ações que surgem dele.

Foi com este desafio latente que comecei o trabalho de bastão orientado por Ricardo:

A idéia do trabalho com o bastão é o estabelecimento de um diálogo corporal. O bastão, por si só, é inanimado. Pelo princípio da inércia, ele não vai jamais iniciar um diálogo se não imprimirmos nele a possibilidade de se movimentar no espaço. Com isso fica estabelecido que cabe ao ator iniciar e dar sempre alimento para que este diálogo aconteça. E o início deste processo é o conhecimento do objeto.

Para conhecermos o bastão, primeiramente o deixamos no chão e aos poucos vamos tocando-o e percebendo sua forma, peso e dinâmica através de

pequenas ações de empurrar, puxar, carregar e até mesmo cheirar e acariciar. É quase um trabalho de cego, pois, quando ainda está inanimado no chão podemos olhá-lo, percebendo sua forma e procurando conhecê-lo através do olhar, mas posteriormente, quando colocamos ação no bastão, todos os outros sentidos precisam ganhar mais força que o olhar. É o momento de percebê-lo com o corpo, já que este diálogo se propõe corporal. Mesmo porque é imprescindível a clareza de que o bastão em si não deve vir carregado, a priori, de significados. Ou se assim for para um ou outro, há que se abster desta possibilidade. Por isso, se não há uma boa orientação, facilmente iniciamos o trabalho partindo destes significados. E aí talvez o bastão possa ser uma enxada, uma bengala, um guarda-chuva, uma espada. Nada disso nos interessa *na fase em questão* e para *este trabalho específico*.

Através da dinâmica com bastão trabalhamos a ação física. A cada vez que eu imprimo uma determinada força ao bastão, ele irá se mover de acordo com suas características e irá me devolver outra ação, que eu tenho que saber como receber e transformar. Aos poucos se estabelece uma dança de ação e reação, de ativo e passivo, na qual os papéis se revezam. Por isso falamos em diálogo. Não adianta nada eu propor uma ação e em seguida outra e em seguida outra, sem aprender a receber o que o bastão me sugere a partir do impulso que eu imprimi. Desta maneira, ou eu não precisaria em absoluto do bastão ou eu vou produzir uma seqüência de diversas ações, sem me dar o tempo de percebê-las no corpo a ponto de, inclusive, modificá-las.

Este aprendizado de “ouvir” o bastão está quase totalmente concentrado na coluna. Isto porque o primeiro impacto que recebemos do bastão vem do seu

peso e temos que deixar este peso se propagar pela coluna vertebral para a partir dela gerar uma nova ação. Se eu travo na coluna, a ação não encontra caminho para percorrer o corpo, se transformar e impulsionar novamente o bastão. Aproveito para citar Sófocles, já que a exemplificação sobre Ismênia me levou a ele novamente após tantos anos:

*“(...) Quando as torrentes passam engrossadas pelos aguaceiros, as árvores que vergam conservam seus ramos, e as que resistem são arrancadas pelas raízes. O piloto que, em plena tempestade, teima em conservar abertas as velas, faz emborcar o navio, e lá se vai, com a quilha exposta ao ar! (...)” (Sófocles s.d. 93)*

Hoje tenho uma certa tranqüilidade para falar a respeito, demonstrar e até ensinar como manusear o bastão de maneira a estabelecer este diálogo do qual estou falando mas, no início, o medo do bastão me colocava em conflito negativo com ele, pois acabava por impedir a ação. Eu perdia um tempo precioso de trabalho tentando me convencer de que eu não deveria temê-lo. Ora, a questão mais importante não é chegar a superar o medo, pois ele pode gerar qualidades de energia e de ações tão interessantes quanto quaisquer outras. O que pode haver de proveitoso para o trabalho está na maneira como o ator conduz o bastão e se deixa conduzir por ele pressupondo a existência desse medo. Hoje, quando trabalho com o bastão, ainda carrego a sensação do desafio comigo, mas menos o desafio da superação do medo e mais a sabedoria de aproveitar esse sentimento em prol do diálogo que será estabelecido.

Somando-se à coluna, uma outra parte importante desse aprendizado está no abdome. É através do controle deste centro de concentração de força que poderemos usar a coluna da maneira adequada.

A questão vem de como encontrar no corpo a dimensão da coluna e do abdome. Como essa consciência não parte necessariamente de um entendimento racional, o trabalho da coluna e do abdome acontece simultaneamente ao trabalho com o bastão. Ou seja, o próprio objeto nos ensina de que maneira lidar com ele. Para isso temos que ter a predisposição para escutar, como eu já havia dito, e a partir disso aprender. Em uma primeira possibilidade pegamos o exemplo de alguém que está iniciando seu contato com esta qualidade de dinâmica de trabalho. Esta pessoa pode perfeitamente, em uma pequena experiência de um curso de sete dias, com a presença de um bom orientador, desenvolver um diálogo com o objeto e conseguir coletar material a partir daí. Isto ocorre porque, independentemente de ter-se preparado corporalmente para aquele fim, o próprio peso do objeto, sua forma e sua dinâmica no espaço, ditarão o tipo de musculatura que deverá ser mais solicitada. Por isso a importância primordial de um orientador de fora que ajude o ator a entender com seu corpo a maneira de dialogar, ainda que aquele corpo não esteja “preparado” para encontrar as ressonâncias de ações desconhecidas no seu cotidiano.

Este exemplo somente é válido no caso de resultados rápidos como os esperados em *workshops*. No caso de um mergulho mais vertical na coleta de qualquer ação, advinda de qualquer caminho para se chegar a ela, o aprofundamento no treinamento torna-se imprescindível. Não como construção de

uma resistência física apropriada e um físico bem torneado, mas como ponte para o encontro com nossa pessoa.

A atenção dada ao abdome e à coluna no manuseio do bastão não é, portanto, objetivando tornar o primeiro mais rijo e o segundo mais flexível, mas acordar qualidades de ações e de energias que vão desde a mais delicada e sutil à mais impositiva e forte. Por isso o já muito pontuado “*vasculhar de espaços recônditos*” é também questão importantíssima na coleta de material, mais especificamente na coleta através de dinâmica com objetos. É algo muito próximo do treinamento energético. Se não entendemos a dinâmica com objetos desta maneira, é muito fácil cair na formalização das ações, como no exemplo do exercício em duplas. Ou cria-se um veículo para que o corpo dance no espaço, de maneira bela, porém superficial. A plasticidade das ações pode vir a ser um objetivo, mas bastante posterior, quando o ator já possuir um material conectado com seus desejos mais profundos e inomináveis, e que geram ações não necessariamente belas.

Mas como não cair no vazio, ou superficial? A dinamização e a exaustão, neste caso, ajudam muito. Porém, se eu tenho um objeto como o bastão e começo a trabalhar *vagarosamente* com ele, *controlando* sua movimentação no espaço ou *descobrimo encaixes* dele em meu corpo, eu facilmente estarei deixando com que a cabeça guie o corpo, e as coisas que nossa cabeça pensa e deseja já fazem parte do nosso treinamento cotidiano, na vida. E mesmo que surjam pensamentos novos e desconhecidos, eu não tenho como transpô-los para o corpo. Tenho certeza que qualquer pessoa, mas principalmente aquelas que trabalham com o corpo, já se imaginaram dando saltos muito mais altos ou

executando ações muito mais complexas que aquelas que estão ao alcance das possibilidades do corpo de cada um. É muito comum o ator criar toda a cena na cabeça e depois tentar executá-la. Errado. Ele nunca vai chegar àquilo que imaginou. Pode até adquirir a destreza física para executar os movimentos, mas as sensações e emoções ele nunca vai poder redimensionar para o corpo. Quando estamos parados, nossas emoções podem passear pelo corpo e nos darem a sensação de movimento. Movimento este que de fato ocorre. Mas, a força que conseguimos imprimir na musculatura mais interna, através de ações físicas, é absolutamente outra. E, sendo outra, será capaz de gerar emoções mais profundas e desconhecidas. O profundo aqui não trata de melhor ou pior, mais intenso ou menos intenso; somente indica que são necessários força e impulso para que músculos muito internos sejam despertados.

Por isso, se tenho que agir rapidamente com o bastão e não posso parar toda vez que me sentir cansada, conseqüentemente não estarei abrindo espaço para que o pensamento caminhe mais rápido que a ação. E, somente travando esta briga feroz com os comandos da cabeça, poderei vivenciar e entender o que é ação física e quais os seus efeitos. E, mais além, somente conhecendo o caminho físico percorrido para chegar nessas ações, eu poderei repeti-las, vivenciando as mesmas qualidades de emoções.

Hoje, pensando nas implicações desta *briga feroz contra os comandos da cabeça*, vejo que ela pode parecer um tanto radical. Na prática ela foi de fato radical, mas revelou uma necessidade de, ao menos nós, atores do Lume, podermos criar com nossos corpos individuais e assim sermos, sem qualquer sombra de dúvida, donos dessa criação, que se atrela e só diz respeito àquele

corpo em questão. Isso define quem é e o que realiza Raquel, por exemplo, podendo a cada dia conhecer mais sua musculatura e o que ela é capaz de gerar. Os mecanismos para se conquistar esta segurança e propriedade foram metodologizados para que pudessem ser transmitidos, mas a única coisa que podemos fazer é dar as ferramentas para que cada um aprenda como criar a partir do corpo. Esta maneira de compreender o trabalho reflete também na dinâmica do grupo, que se comporta como uma equipe, sobretudo, de *indivíduos*.

Mas o ponto ao qual eu queria chegar diz respeito à obviedade de que o intelecto ou os comandos da cabeça interferem sim, sendo parte desse organismo, desse corpo. Há momentos, quase todos, em que é impossível perceber se a compreensão da ação se deu no músculo ou no intelecto, se a memorização do caminho que devo fazer para repetir determinada matriz ou determinadas qualidades de matrizes, deu-se em um ou em outro. A radicalização do comando do orientador (“*não pensa!*”) e conseqüentemente do discurso e da nomenclatura utilizada (pelos atores do Lume), serve para ajudar o ator a virar “de cabeça para baixo”, desvinculando-se da nossa prática cotidiana, neste momento de preparação. É preciso dar margem para que o corpo “corra”, já que nossa mente já foi ensinada a “correr” desde quando éramos pequenos.

*“(…) Em arte ou em literatura, quando a inteligência intervém, é sempre depois, nunca antes: ‘A impressão é para o escritor o mesmo que a experimentação é para o sábio com a diferença de ser neste anterior e naquele posterior o trabalho da inteligência’. Em primeiro lugar, é preciso sentir o efeito violento de um signo, e que o pensamento seja como*

*que forçado a procurar o sentido do signo. (...)” (Deleuze 1987. 23)*

De volta ao bastão, o que é realmente difícil de explicar é o momento no qual se percebe que determinada ação deve ser pescada e desenvolvida. É um momento intuitivo. Uma junção da intuição do orientador com a do ator. Como ainda não sabia detectar precisamente este momento, eu estava muito a serviço da intuição do Ricardo, embora esta intuição de fora sirva para pontuar, mais que para conduzir. É como um primeiro *flash* que o ator recebe do orientador e que lhe dá o caminho a seguir. Se este caminho se encontra com o esperado pelo orientador, perfeito. Se não, ambos devem redobrar a atenção para que se encontrem em algum lugar. A partir disso é travado um diálogo no qual o orientador sugere e o ator responde com ações. É o exercício pleno da generosidade, por ambas as partes.

Ricardo em geral não sugeria com palavras. Para sugerir, utilizava os próprios objetos. Em uma primeira possibilidade, a própria manipulação do objeto levava o ator a uma intensidade tal, através da qual era possível Ricardo orientar o desenrolar das ações que se seguiam, retirando o objeto quando o ator já estivesse muito penetrado por tais ações. Ao contrário disso, havia momentos em que as ações começavam a se configurar somente depois que Ricardo tirava o objeto das mãos do ator, como se a retirada do objeto provocasse uma nova atualização, ou seja, uma nova configuração em ação viva, pulsante. Este momento de retirada do objeto deve ser certo, pois funciona quando se percebe que a ausência do objeto vai transformar bruscamente a ação ou dotá-la de uma



força ainda não vislumbrada pelo ator. O porquê da aparição dessa força extra, o porquê dessa transformação brusca, o porquê da confluência de diversos fatores em algo que *brilha, reluz* e nos faz ter certeza de ser aquela a ação procurada, não consigo explicar. Há que se fazer ou presenciar.

*“A liberdade que às vezes sentia não vinha de reflexões nítidas, mas de um estado como feito de percepções por demais orgânicas para serem formuladas em pensamentos.” (Lispector 1972. 39)*

Os objetos eram retirados, mas muitas vezes substituídos por outros. O bastão era trocado, por exemplo, por um graveto. De um momento a outro tínhamos uma alteração brusca de registro, determinado fundamentalmente, neste exemplo, pelo tamanho e pelo peso do objeto. A musculatura é obrigada a "virar do avesso" e este estado repentino pode trazer uma ação muito viva e verdadeira que aparece quase de *susto*. As características conhecidas do bastão talvez já tivessem permitido ao ator descansar demasiadamente em trabalho, conquanto que a alteração repentina pudesse ajudar a trazer à tona um algo novo ainda virtualizado, que precisa ser *captado, fisgado, atualizado*.

Cabe, no entanto, alertar para o fato de que o graveto, por sua delicadeza, não transformará necessariamente a ação em algo sutil e delicado. O ator pode, por exemplo, ter um ímpeto de destruí-lo inteiramente, com uma força ainda maior que a que estava utilizando para movimentar o peso do bastão.

## **Tecido**

O tecido, para mim, é mais companheiro. Os procedimentos que utilizamos com ele são os mesmos, porém o tecido tem características mais aéreas. Além disso é mais maleável, macio, acomodável, ou feminino, como Burnier costumava defini-lo. Utilizamos um tecido de cetim grosso e grande, de 3,80x1,5m.

Assim como com o bastão, devemos tocá-lo, observá-lo, conhecê-lo e conhecer sua dinâmica no espaço. Sua textura e sua capacidade de se adequar às formas do corpo o tornam menos impositivo e agudo que o bastão e, portanto, mais penetrável. O tecido é gerador de uma dinâmica bem mais acelerada, justamente pela facilidade que encontra no contato com o ar. Bastam cinco minutos de implementação de um vôo rápido para que se entre em um estado de exaustão aparentemente insuperável. A primeira vontade é de se jogar no chão e ficar absolutamente imóvel, tamanho o desgaste gerado. Por isso é importante saber transformar a energia e não gastá-la de uma só vez. A exaustão também é manipulável e deve ser atingida sob um certo controle, para que seja funcional.

Qualquer tipo de objeto pode ser dinamizado e utilizado como gerador de ações físicas. E qualquer tipo de objeto pode despertar qualquer ação física. Ou seja, não é porque o tecido tem, materialmente falando, características mais suaves que o bastão, que ele imporá a realização de ações tão suaves quanto ele. Ele pode despertar tensões extremas, como no caso do exemplo do graveto, que substitui o bastão pesado.

A coleta de material, a priori, independe de qualquer tema sobre o qual se deseja tratar, ou texto, ou idéia. Ele pode ser, entretanto, veículo para a criação de ações que comporão a corporeidade e vocalidade dessa idéia, texto ou tema, que podem perfeitamente surgir após a coleta das ações. Em nossa experiência no *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*, o tema já estava definido quando iniciamos a coleta de material. Deste modo, inevitavelmente, algumas qualidades de ações me remetiam diretamente ao tema que estávamos pesquisando. Por exemplo, a matriz que chamei de *menina dos cabelos*, que me remetia à história da menina que foi enterrada viva pela madrasta no meio do figueiral, deixando somente seus longos cabelos sobre a terra. As ações corporais e vocais desta matriz ressoavam em mim como esta história e poderiam ser trabalhadas com intuito de fazer com que o público também tivesse esta leitura. Mas este eco era meu e podia continuar guardado, como um segredo. Neste caso, a matriz poderia ser utilizada em qualquer outra cena ou contexto, sem que o público soubesse que para mim ela era a *menina dos cabelos*.

## **A DINÂMICA DO ANIMAL**

Ricardo trabalhou conosco um treinamento específico para o tema dos animais, tendo em vista o dado mais importante deste trabalho: o *estado de alerta*. Mesmo que cada animal tenha características próprias, que receba e transmita informações de maneiras distintas, que tenham este ou aquele sentido mais

desenvolvido, o que podemos observar em todos eles é um estado de atenção muito distinto do nosso. É este estado que buscamos.

A seqüência de exercícios podia variar um pouco de dia para dia, mas ela seguia a seguinte lógica:

Após o aquecimento individual, caminhávamos pela sala, somente ampliando a atenção a tudo à nossa volta, ligando nossos radares. A simples ação de caminhar alerta já nos conectava de modo diferente com o ambiente e com nossas sensações. Os sentidos eram ampliados. Por vezes soltávamos um pouco a voz, bem suavemente, o que ampliava nossa percepção da audição e também da respiração. O passo ia sendo acelerado, até corrermos. O objetivo continuava o mesmo.

Passávamos da corrida para a *dança dos saltos*<sup>37</sup>. Inicialmente aproveitando o repertório de saltos que já tínhamos, devido ao extenso trabalho de *saltos com parada*<sup>38</sup> desenvolvido com Simioni. Em seguida nos permitíamos estar mais livres, como uma grande brincadeira na qual cada um procurava deixar vibrar sua pessoa através de saltos variados. Esta dança se torna uma maneira de conectar-se consigo através das brincadeiras de infância, quando tínhamos uma disponibilidade impressionante para saltar, sair do ar, como se não houvesse gravidade. O exercício não chega a ser exatamente lúdico, pois o contato com a criança interior é apenas um passo para a descoberta de um estado diferenciado.

---

<sup>37</sup> **Dança dos Saltos.** “(...) buscar dinâmicas diferenciadas de saltar. Funciona quase como um energético condensado, tendo como regra a necessidade de sempre saltar, em diferentes ritmos, velocidades e dinâmicas.” (Ferracini 2001. 156)

<sup>38</sup> **Saltos com Parada.** “Descrição Morfológica: Nesse trabalho buscavam-se formas livres e diferenciadas de saltos, desde que sejam grandes e ampliados, proporcionando uma dilatação da percepção do espaço. O mais importante não é o salto em si, mas a queda e a parada, que deve ter um “stop” muito preciso e desenhado, incluindo aí, o olhar.” (idem, ibidem. 155)

Da *dança dos saltos* partíamos para a *dança das articulações*<sup>39</sup>, dividindo as articulações em pescoço, peito, ombros, quadris, pernas e braços. Essas articulações já eram suficientemente nossas conhecidas, o que nos abstinha da necessidade de percorrê-las uma a uma e com a preocupação de uma execução perfeita. O interesse neste caso era criar uma dança orgânica na qual essas articulações transparecessem. Em meio a esta dança, tínhamos nossos olhos vendados por Ricardo e continuávamos toda a seqüência com a venda nos olhos.

A dimensão das articulações no espaço ia sendo reduzida, dando início a outro tema de trabalho, que são os *impulsos*<sup>40</sup>. Esta é uma variação através da qual se pode perceber a importância do trabalho da musculatura interna para o ator: se seguissemos o curso natural, cotidiano, à medida que fôssemos reduzindo o tamanho das articulações no espaço, tenderíamos a suavizá-las até quase nos despirmos de qualquer impressão de força. Talvez pudéssemos dar o trabalho por encerrado e ir para casa descansar. No entanto, o maior trabalho do ator deve acontecer internamente. Assim, a cada vez que diminuimos o tamanho da articulação no espaço, ampliamos a força interna que as impulsiona. Cria-se o drama. A força interna aumenta muito, mas não pode escapar externamente nas

---

<sup>39</sup> **Elementos Plásticos ou Articulações.** “(...) Esse trabalho visa, principalmente, a segmentação do corpo e a possibilidade do ator em articular e manipular as diferentes energias e dinâmicas que cada parte do corpo proporciona.” (idem, ibidem. 157)

<sup>40</sup> **Impulsos.** “Descrição Morfológica: Podemos dizer que os trabalhos de impulso e de elementos plásticos são exercícios irmãos. Se nos elementos plásticos busca-se a pesquisa de dinâmicas distintas em diferentes partes do corpo, podemos dizer que o exercício de impulsos busca trabalhar, especificamente, as diferentes dinâmicas desse elemento pontual nos diferentes segmentos do corpo. (...) Também deve-se trabalhar a variação de fisicidade desses impulsos, diminuindo-o no espaço e até mesmo, trabalhando-o internamente, através de impulsos *escondidos dentro da musculatura.*” (Idem, ibidem. 158)

dimensões desta força. Ocorre o aumento da pressão interna e pequenos choques são despertados. Estes choques são os *impulsos*.

Os impulsos ocupavam toda a musculatura interna, em crescente decréscimo do tamanho e acréscimo da força. Os olhos fechados auxiliavam nesta viagem aos nossos próprios interiores. Em dado momento eram quase que puramente uma dança de muitas sensações, de tão diminutos que estavam os impulsos. Preenchidos por essas sensações, voltávamos a caminhar, percebendo o quão diferentes que já estávamos com relação ao primeiro caminhar. Éramos um corpo dotado de total atenção, de tanto que nos atentamos ao menor impulso de nosso corpo.

Ricardo passou a nos surpreender com diversos estímulos, aos quais deveríamos reagir imediatamente, instintivamente. Para este fim ele havia nos preparado. Os estímulos eram sonoros ou sensoriais, como gotas de água gelada no rosto.

Somente após todo este aparato sensorial e corporal, iniciávamos a dinâmica do animal. Na primeira vez Ricardo pediu para que começássemos a agir como o primeiro animal que nos viesse à mente e que deveria ser aquele que parecia estar mais próximo do estado que construímos. A decisão deveria ser imediata, sem pensar. Deveria ser o desnudamento de algo que já borbulhava internamente. Eu era uma galinha. Inevitavelmente o animal que escolhemos tem semelhanças claras com nossa pessoa.

É claro que as ações não surgiam todas, num passe de mágica. Entretanto, o estado que tínhamos adquirido nos dava aparato para nos conectarmos muito facilmente com a imagem do animal escolhido, encontrando

*zonas de vizinhança* entre estes corpos. Desta forma, construíamos passo a passo nosso animal. Sua respiração, suas maneiras de caminhar, saltar, se coçar, comer, deitar. Suas diferentes dinâmicas. As definições de seu corpo físico: se é menor que o meu corpo, o que devo fazer com minha musculatura para que eu possa adquirir a intenção de seu tamanho? Se é mais gordo, o que devo fazer? Ele tem rabo, bico, chifres? Através dessas associações, tentávamos adentrar nas reentrâncias do corpo do animal, estando cada vez mais próximos da imagem que tínhamos dele. As tensões e relaxamentos de certas musculaturas, a projeção ou retração de partes específicas do corpo nos aproximavam de seu tamanho, magreza ou gordura. A dinâmica normalmente está ligada ao peso. Os animais muito pesados serão, em geral, lentos.

Não era um trabalho de observação e imitação. Era uma adequação à imagem, ainda que muitas das características fossem um retrato daquilo que imaginamos ser o animal e não necessariamente do que ele é de fato. Com o passar dos dias o repertório de ações ia aumentando, pois a imaginação já não tinha limites. Como é o coito deste animal? Como ele reage a um enxame de abelhas? Como ele protege seu ninho? Como é a voz deste animal? Que tipo de som ele emite?

Todas essas ações iam sendo codificadas e repetidas a cada dia. Depois que cada animal já tinha uma gama de matrizes e, portanto, um repertório claro de ações com as quais podiam dialogar, Ricardo propôs a relação entre eles. Novos dados foram despertados: os sentidos apareceram mais concretamente, principalmente o olfato e o tato. Surgiram reações de carinho, outras de briga por comida.

Os olhos só foram abertos após repertoriarmos uma série de ações. Foram abertos cuidadosamente, como a primeira descoberta do mundo exterior e dos companheiros. Como é o olhar deste animal?

Todas essas matrizes podem ser trabalhadas de maneira a, por exemplo, reduzi-las a ponto de se aproximarem de ações inerentes aos seres humanos. Minha galinha pode se transformar perfeitamente em uma personagem do teatro de revista, por exemplo. As maneiras como manipulamos este e outros materiais coletados estarão descritas em itens posteriores.

A descrição deste caminho mostra a semente do trabalho do animal, que é o estado de atenção e alerta a todos os sentidos e estímulos. Conquistando-se esta semente, a intuição de cada um vai gerar as possibilidades de manipulação deste corpo no espaço, respeitando-se a lógica corporal do animal escolhido. Mas, ainda que o respeito a esta lógica limite o espaço da criação, este limite é muito amplo, pois estamos lidando com imagem e as imagens são capazes de nos levar muito longe. Quanto aos limites do corpo, com estes não devemos nos preocupar. Após termos passado por todo o aprendizado descrito, desde o treinamento energético, é possível encontrar um caminho para o corpo que permite um sem número de combinações de ações. A única coisa da qual não podemos fugir é o fato de que cada ator carrega em si as qualidades inerentes àquele determinado corpo físico e suas memórias, as já inscritas e que vão se inscrevendo ao longo da vida.



## PESQUISA DE CAMPO - DESCRIÇÃO DA PESQUISA DE CAMPO REALIZADA NOS ESTADOS DE TOCANTINS E GOIÁS

*“O homem não tem fim. O homem pode tudo. O fim é Deus. Meu mestre falou que isso que existe agora um dia ia acabar e mudar muita coisa. Coisa de gerações. Quando que no antigamente podiam imaginar avião, luz ou televisão?”*

*(Seu Adão dos Reis ou Adão Barbeiro)<sup>41</sup>*

### **TATEANDO**

Era noite e o ônibus ruim. Mulheres a bordo? Não, somente Cris<sup>42</sup> e eu. Partíamos de Brasília em direção a Campos Belos, no norte de Goiás. Impossível esconder nossos 21 anos estampados no rosto, no corpo, na voz, nas roupas... À nossa frente um quadro repleto de imagens e fantasias a respeito do que encontraríamos em nossa busca. A única certeza: lançar-se de corpo e alma no inesperado. Talvez isto não pareça grande coisa para alguns, mas imaginemos o seguinte: eu sou aquela que fica por último nos passeios à cachoeira - lá atrás

---

<sup>41</sup> Seu Adão é violeiro e grande mestre das festas populares de São Francisco, Sertão de Minas Gerais. (Freire 2000. 17)

<sup>42</sup> A partir deste momento da dissertação citarei com frequência a presença de Cris (Ana Cristina Colla), com quem convivo intensa e regularmente há treze anos. A opção por tratá-la por Cris neste texto parte da necessidade de criar um texto fluido, conectado inteiramente com a minha pessoa diante do universo relatado. E a *minha pessoa*, embora conhecendo Ana Cristina Colla, se relaciona efetivamente com Cris.

mesmo - que não consegue escalar as pedras, que tem medo de qualquer ser vivo que apareça, que chora desesperadamente na hora que começa a chover e percebe que ainda falta todo o caminho de volta... aquela manhosa mesmo, que dá trabalho. Portanto, não falo de uma aventura qualquer. Era intensidade no topo.

Nosso objetivo primeiro era Paranã, uma cidadezinha do sul de Tocantins. Isto foi em 1993 e não voltei mais lá, mas naquela época, trafegar por Tocantins não era simples; havia poucas estradas e todas de chão. Mas eu conheci alguém de Paranã, a Sílvia, que vive em Brasília. Se existem olhos com um brilho extra, um bom exemplo eram os dela ao me falar um pouco sobre aquele lugar e as pessoas de lá. *“Me ensine o caminho, Sílvia, que é para lá que eu quero ir”*.

Cris e eu precisávamos passar por Campos Belos, onde pegaríamos o ônibus para Paranã. Aquele não podia ser um dia como outro qualquer. Para começar, Cris havia feito o primeiro vôo de sua vida, em um avião tipo Bandeirante, que é bem pequeno, da FAB (Força Aérea Brasileira), de São Paulo a Brasília, em uma sexta-feira, 13. E por aí foi. Nosso tempo de espera em Campos Belos estava previsto para duas horas (das 4 às 6 da manhã). Tempo suficiente para sentirmos as primeiras cólicas. Havíamos comido algo “envenenado” em Brasília. Como ainda havia uma esperança de que fossem somente umas pontadas passageiras, me reservei o luxo de não conseguir usar o banheiro da rodoviária de Campos Belos, que era de fato intragável. Como fazer sem papel higiênico, tendo como opção somente um banheiro absolutamente

imundo e que, para completar, não fechava muito bem a porta? Em parte desespero de principiante, em parte uma questão recorrente em viagens como esta, mas que nos parece sempre insolúvel.

Quando entramos no segundo ônibus, que se fosse caminhão seria um verdadeiro pau-de-arara, já começou o sufoco. Banheiro, nem pensar. Mulheres? Desta vez havia uma, bem gordona, com uma penca de crianças, sentada atrás de nós. No mais, homens de aparência rude, pele envelhecida, queimada pelo sol, a terra já impregnada nas roupas simples, a enxada em punho e o chapéu, vezes na cabeça, vezes na mão, acalentando o peito. A temperatura subia desastrosamente à medida que o sol ganhava o céu e nós, engolindo poeira, respirando poeira, nos encobrimo de poeira. A mulher de trás tentava puxar assunto, oferecia biscoito, mas chegamos ao ponto de sequer poder falar. Mordíamos as blusas de lã que havíamos usado na parte noturna da viagem. O ônibus parou diversas vezes. Aqueles homens entravam e saíam. Saíam para o mundo. Seus corpos se misturavam pouco a pouco com a terra vermelha. Para onde iriam? O que buscavam? O que pensavam? Aquela vastidão era seus lares. Víamos cerrado, terra, os deslumbrantes ipês roxos e amarelos que saltavam na paisagem e, algumas poucas vezes, casinhas de pau-a-pique, cobertas de sapê.

Não tínhamos palavras para pedir socorro. Aquele mundo era tão distante do nosso, que não tínhamos idéia de que maneira travar relação com ele. Somente o fato de estarmos lá já nos fez ser alvo de todos os olhares. E como, diante de tamanha curiosidade, chegar para o motorista e dizer: *“Estamos com muita dor de barriga, será possível o senhor parar um pouco para irmos ali,*

*atrás daquela árvore?”* Qualquer coisa soaria absurda. E assim, resistimos bravamente por três horas.

O ônibus parou. Desta vez havia uma casinha na beira da estrada e pudemos avistar um balcão de madeira, através do qual eram servidos alguns refrigerantes, café, talvez lingüiça. Estávamos salvas! Espantosamente, em apenas três horas meu conceito a respeito do banheiro da rodoviária de Campos Belos havia mudado completamente. Estava disposta a enfrentar coisa pior. Descemos agoniadas e perguntamos ao motorista onde era o banheiro. Ele apontou para o nada. Não entendemos, mas logo vimos uma mulher andando em direção àquele nada. Seguimos por cerca de duzentos metros em um descampado e chegamos até um local meio camuflado, com uma árvore e uma cerca. Era lá. Um buraco enorme no chão com algumas ripas de madeira para apoiar os pés. Baratas e moscas aos montes. Aguardamos a mulher que estava na frente, prendemos a respiração, evocamos todos os santos que conhecíamos e fomos ao ato.

O responsável por tudo isso? O sujeito a quem tanto recorro nessa dissertação, Luis Otávio Burnier. Estávamos no mês de agosto de 1993 e, portanto, já havíamos passado por seis meses intensivos de treinamento. Já estávamos, também, pesquisando em livros o tema sobre o qual nos propusemos falar em nosso espetáculo: *lendas e causos brasileiros*. Este universo estava, aos poucos, preenchendo nosso trabalho. O material coletado através da dinâmica com objetos e dos animais havia sido maturado por cada um e transformado em

cenas individuais. Individuais porque cada ator concebeu sua própria cena, mas não eram necessariamente solos.

Mas nos faltava algo.

Burnier chegou um dia e disse a frase célebre, que já repeti inúmeras vezes, a cada vez que preciso elucidar esta história: *“Se vocês querem falar sobre o Brasil, vocês precisam conhecer o Brasil. Escolham uma região para onde gostariam de ir, formem equipes e saiam em busca do cheiro deste povo”*. (a frase era mais ou menos assim. Foi assim que ficou em minha memória).

Demos uma pausa em tudo que estávamos fazendo e fomos em busca de recursos para isso. Urgia que a viagem acontecesse logo, pois o ano já se adiantava. Mesmo com pouco tempo, ainda exercitamos brevemente nosso olhar antes da partida, procurando imitar pessoas do centro de Campinas. Postura, posição dos quadris, onde apóia o peso de seu corpo, o que impulsiona o caminhar, dinâmicas de movimento, onde ressoa sua voz, como é o olhar, o rosto etc.

Em apenas duas semanas estávamos prontos para partir; com equipes e regiões escolhidas, contatos feitos nas regiões, apoio da FAB assegurado para alguns trechos e apoio financeiro das famílias, que eram as únicas pessoas a quem podíamos recorrer naquele momento. E, desta maneira fomos, eu e Cris, em busca do cheiro das pessoas do norte de Goiás e sul de Tocantins.

O que buscávamos efetivamente eram as lendas e os causos que as pessoas com as quais encontrássemos teriam para contar e a corporeidade

delas, ou seja, a imitação precisa de suas ações físicas e vocais. Junto com isso traríamos o cheiro, ou seja, todas as sensações que titilassem em nossos corpos a partir das emoções contidas em cada contato, cada conversa, cada amizade, cada alegria e sofrimento; incluindo todo o envoltório real e sobrenatural desta história.

## **FAREJANDO**

*“Arvoredo velho tem raiz, novo qualquer um leva.”  
Dona Zina (TO)<sup>43</sup>*

A busca deste cheiro é agora, em nossas pesquisas no Lume, parte fundamental da mimesis corpórea. Após anos de experiência entendi a diferença de um trabalho de observação que se insere em mais uma atividade do dia, e um trabalho de observação que é o preenchimento absoluto de vários dias consecutivos. A observação, para ser efetiva, deve ser o ar que se respira. É perfeitamente possível inserir uma observação na agenda de um dia normal de trabalho, com todas as informações que cercam este dia, mas é absolutamente mais produtivo inserir-se em um contexto que fuja por completo de sua vida cotidiana. Este deslocar espacial e espiritual faz com que a observação seja preenchida pela vibração de todos os sentidos ao mesmo tempo, sem que estes se dispersem com qualquer mínima outra questão como, por exemplo, o pagamento de uma conta no banco.

Com este corpo inteiro de sentidos viajamos em busca das lendas e dos causos do Brasil. Mas o foco predominante de nossa pesquisa acabou por ser a corporeidade dos velhos. Chegamos inevitavelmente a eles, os poucos que ainda carregam a tradição oral, as rodas de histórias, a cultura dos causos, dos seres lendários, do famoso *quem conta um conto aumenta um ponto*. Há que se estar absolutamente atento a tudo que essas pessoas têm a ensinar. E não é somente

---

<sup>43</sup> Frase encontrada em meu diário de bordo, agosto de 1993.

uma questão de ter mais tempo, não ter que trabalhar demasiadamente, correr contra o tempo para “*vencer na vida*”. Em cidades tão pequenas como Paranã, não é esta a questão. O ritmo lento é predominante em todas as gerações, mas os jovens ocupam seu tempo diante da televisão, ainda que houvesse pouquíssimas na cidade naquela época, ou preocupados em adquirir o “*status*” que vêm através dela, as roupas, as músicas e o comportamento, incluindo maneiras de sentar, caminhar e falar. As antenas parabólicas levaram o mundo aos lugares mais escondidos e reservados, transformando antigas tradições.

Após uma semana respirando e nos alimentando daquela realidade nos sentíamos diferentes, da maneira como procuramos retratar na seguinte carta:

*Palmeirópolis, 22 de agosto de 1993*

*Baby,*<sup>44</sup>

*Nóis tava em riba do ônibus, e vem, e vem, e vem, e vem, até que rompeu aqui em Paranã. Uma intochicação doida pegô a gente.*

*Nóis vamo escrevê só um tiquinho, porque a idéia tá pouca.*

*Nóis tamo meio perrengue, a dor nas tripa muntô na gente e não qué arribá mais. A secura tá brava, tamo tomando muitia prevenção para a desidratação não atacar.*

*Nóis proseamo com muitiu véio cara de canguçu e conhecemo uma moquinha, mais o doutô Zé Bezerra disse que ela já tá desenganada.*

*A vida aqui em Paranã é muitiu monótica, mas a suça fez nóis arribá os pé.*

*Toda casa tem friza, pra ficá mais farci gelá as fruitia e o suco de murici.*

---

<sup>44</sup> Baby Burna: apelido carinhoso que demos a Luis Otávio Burnier.



*Aqui tá tão bão que nós num tamo nem ciumano do povo que avoou pra Amazônia. As moça de lá de riba e lá de Minas, bebendo o líquido dos nossos home, mas devorveno o casco, tá bão.*

*Vamo findano aqui, porque tamo avexada pra levá os ovo pra Dona Maria de Marcelo fazê umas pipoca pra nós.*

*Num vai ficá com a cabeça inchada que nós tamo teno muitia satisfação. O povo tá muitiu emprazerado com as moça delicada. Prepara aí um arroz casado pra nossa chegada. O polvilho pro beiju nós tamo mandano. A Zefa manda lembrança pra filha dela que mora aí no Sun Paulo.*

*Beijos das*

*Cobradoras? Freiras? Repórteres? Muiés da Globo? Crentes? Senhoras? Senhoritas? Loirinhas? Cantoras? Meninas corajosas?*

*Raquel e Ana Cris.*

Quando chegamos a Palmeirópolis, de volta ao Estado de Goiás, já estávamos bastante adaptadas e já tínhamos aprendido todo o vocabulário que colocamos na carta, procurando retratar bem ao Burnier nossa primeira semana em Paranã. Palmeirópolis era somente uma das diversas paradas, entre ônibus, canoas e balsas até que conseguíssemos chegar ao nosso objetivo seguinte: Pilar de Goiás. Perambulamos algumas horas pelas ruas de Palmeirópolis, comendo melancia, que era a única coisa viável naquele calor e diante de tamanha sujeira ao redor dos demais alimentos. Aproveitamos o tempo de espera e escrevemos a carta. Ela retrata uma parte daquilo que pudemos “farejar” em Paranã. Compartilho agora alguns desses cheiros:

Este *e vem, e vem, e vem, e vem* estava presente em praticamente todas as histórias que ouvimos. Ele mostra a passagem do tempo em determinados trechos das histórias. É interessante perceber como quase sempre aparece quadruplicado, compondo uma musicalidade específica que se repete na fala de diversas pessoas daquela região. Esta musicalidade, formada por este jogo de repetição das palavras, parece perceptível para os contadores de causos, que utilizam deste recurso propositalmente, deixando transparecer que são bons contadores. É a utilização de um recurso que, por experiência, funciona e que, portanto, é utilizado com orgulho. E pode ser também *rompeu, e vai, demorou, vai aqui, vai ali*, como nos exemplos a seguir:

*“(...) Meus filho oceis num vai que onça come oceis.. Que aí só tem onça aí nessa mata. Óia, eu tô avisando oceis. Aí romperam, **rompeu, rompeu, rompeu, rompeu**, quando começou a trovoar. Quando foi tardão da noite. (...)”*<sup>45</sup>

*“Bom, aí é assim, é, é, um home né. Um home e **vai, e vai, e vai, e vai** o home, e vai viajando, viajando, aí ele, ele chegou numa caveira, num lugar muito diferente. Tão esquisita aquela mata! (...)”*<sup>46</sup>

*“(...) Aí rasgô. Pegô a frarda da criança, a frarda da criança. Aí **demorou, demorou, demorou, demorou**, daí a pouco ela rezano, pedino por*

---

<sup>45</sup> Clementino - cantor e contador de causos da cidade de Paranã (TO). Trecho de histórias a respeito de aparição de assombrações diversas na mata. Transcrição de fita feita por mim.

<sup>46</sup> Dário – homem negro e cego, contador de causos da cidade de Paranã (TO). Trecho da história da caveira que fala. Transcrição de fita feita por mim.

deus, Nossa Senhora e com muito custo o bicho asfastô. Asfastô, saiu, foi embora. (...)”<sup>47</sup>

“(…) Ele saiu assim, deu umas três roladas, virou o canguçu de novo. É, é. **Vai aqui, vai ali, vai aqui, vai ali.** Aí o canguçu matou a novilha e veio com a bocona aberta pra riba do amigo que tava deitado. (...)”<sup>48</sup>

A carta é repleta de outras expressões que fomos identificando com frequência. *Rompeu* era também uma palavra muito usada, e vinha sempre no sentido de finalização de algo. Uma etapa acaba e vai se iniciar outra, então, *rompeu*. “(…) E aí ela subiu a escada na carreira, *tim, tim, tim, tim, tim, tim, tim, tim, tim, tim.* **Rompeu.** A mula-sem-cabeça diz que quando fecha a cabeça fica assim escondida. (...)”<sup>49</sup>

*Idéia pouca* era sinônimo de pouca memória, recordações atrapalhadas, distantes. *Cara de canguçu* era a maneira de dizer o quanto um sujeito era feio. A onça, ou canguçu, é muito temida e, com isso, foco de diversas lendas da região, sendo a mais comum a que conta de homens que viravam canguçu. Já *cabeça inchada* é sinônimo de preocupação grande. E por aí vai. Também por diversas vezes fomos porta-voz das lembranças enviadas às pessoas que saíram de lá para tentar a vida em São Paulo. Pessoas de quem eles não recebem mais notícias, mas acreditam estarem bem, com uma vida

---

<sup>47</sup> Seu Renato Torto – contador de causos da cidade de Jaraguá (GO). Construtor de carroças. Diz-se caçador de lobisomem e caipora. Trecho da história do lobisomen que atacou o próprio filho. Transcrição de fita feita por mim.

<sup>48</sup> Seu Casemiro – contador de causos da cidade de Paranã (TO). Trecho da história do homem que virava onça. Transcrição de fita feita por mim.

<sup>49</sup> Dona Maria de Marcelo, assim conhecida porque seu falecido marido se chamava Marcelo. Negra, esguia, 83 anos. Matriarca de uma família enorme repleta de contadores e cantadores. Trecho da história da mula-sem-cabeça que apareceu em Paranã. Transcrição de fita feita por mim.

melhor e a quem acreditam ser possível encontrarmos somente através do nome: a Maria, filha da Zefa. Tentávamos explicar a dificuldade para que a decepção não fosse muito grande, mas eles pouco ouviam; preferiam acreditar na possibilidade daquela fantasia.

Quem mais nos falou do canguçu foi Seu Casemiro. Mas como era desconfiado, Seu Casemiro. Demorou a se soltar conosco, aquelas moças que ele dizia parecerem da televisão. Mas tornou-se um grande amigo e foi um dos que mais deixou saudade e que também deixamos com saudade. Aos 79 anos, ainda fazia seus trabalhos na roça, mas passava a maior parte de seu dia sentado em uma cadeira dessas trançadas em plástico, bastante confortáveis, fumando um cachimbinho velho e à espera da comida que Dona Benta preparava de acordo com seu gosto. Era muito divertido estar em sua presença. Era o típico espertalhão, sempre com uma expressão de sabichão, mas na hora de contar os causos a memória falhava muito; na hora de tocar o pandeiro a coordenação motora não respondia, e assim por diante. Mas estava sempre convicto de que sabia tudo e de que seria a grande estrela do disco que cismou que iríamos gravar quando voltássemos “*pro Sum Paulo*”. O fato de estarmos munidas de câmera fotográfica e gravador gerava imensa curiosidade e as fantasias mais diversas. Posteriormente falarei com mais detalhes a respeito dos materiais utilizados na viagem, as maneiras de abordagem e a observação em si.

Dona Benta, sua esposa, era a verdadeira observadora de nossos encontros. Um bom tanto mais observadora que nós. Aos poucos foi demonstrando o quanto estava gratificada com nossa presença, mas somente

após muito averiguar os motivos de nosso interesse em seu marido. Conseguimos nos aproximar dela através das rendas que fazia. Sentiu-se valorizadíssima. Estamos a cada dia mais mal-habitados com o desenvolvimento de uma sociedade na qual a desqualificação do outro é degrau para nossa qualificação. Dona Benta precisava voltar a acreditar na importância da arte da transformação de seu emaranhado de fios em tecidos rendados. E era nossa professora. Sou uma desgraça em trabalhos manuais, mas estar sob os cuidados de Dona Benta gerava um prazer especial. Não o prazer de aprender a desvendar aquela quantidade de fios, mas um prazer diferente, de poder dar um passo atrás e dar a Dona Benta a possibilidade de enobrecimento que ela, se já havia tido em algum momento da vida, havia deixado se esvaír diante da desesperança de uma vida melhor. Olhar meu, claro. Olhar meu diante de seu olhar, primeiramente desconfiado, escondido, inferiorizado e posteriormente brilhante, qualificado.

*“Uma coisa é sabida: é preciso estar aberto para aceitar o outro, para dignificar e validar o outro, incluir o supostamente excluído. Isto não deixa de ser, no mínimo, um exercício de cidadania, no sentido da construção de uma sociedade mais justa e menos egoísta. Mas não apenas. Estas pessoas simples são, em verdade, como qualquer um de nós. Sua grandeza, revelada para nós graças ao convívio com eles, os torna ‘incomuns’ ou especiais. De excluídos passam a ‘escolhidos’.” (Souza in Revista do LUME 1998. 102-103)*

Esta percepção do outro, embora subjetiva, tem a ver com uma relação corporal que se estabelece com qualquer tipo de observação, e que é inerente ao trabalho de ator. Por este motivo é tão absolutamente imprescindível na mimesis corpórea o aprendizado de como olhar através do corpo. Ou seja, o desenvolvimento de uma percepção que passe pela musculatura antes que se possa completar o ciclo do raciocínio. É a aquisição da consciência através do corpo. Será que a descrição das sensações desta experiência teria dados diferentes se ela estivesse sendo contada sem a aquisição da experiência posterior, que foi a transposição dela para o corpo? Creio que sim. Hoje, mesmo quando me recordo de fatos corriqueiros do dia-a-dia em contato com aquelas pessoas que imitei e, portanto, vivenciei no corpo, percebo que há uma memória física das sensações do cotidiano com eles acrescida de uma memória física de cada um deles em meu corpo. A transposição de suas ações para o meu corpo gera a descoberta de novas qualidades de respiração, tensão, acomodação da musculatura, ritmo etc, que resultam em tantas mais sensações não percebidas durante a observação. Sendo assim, utilizo este princípio para defender a importância do relato dessas percepções, antes da identificação da metodologia utilizada para transformar estes cheiros em material objetivo e corporal para o ator.

Éramos, normalmente, recebidas nas casa das pessoas. Cada um que conhecíamos dava dicas de outros, e assim íamos perambulando de casa em casa, saboreando diferentes cafés, almoços, invadindo delicadamente o universo mais íntimo de cada um, descobrindo suas casas, famílias, hábitos, medos...

percebendo suas vozes, corpos e expressões mais diversas. Fomos recebidas de braços e corações abertos.

Mas havia também o universo da rua. Rua aquela muito vazia. Um ou outro passando pela praça a caminho da escola, da igreja, da roça ou do serviço público. Havia o prédio da prefeitura, o fórum e a escola. Estes eram os destinos dos transeuntes. Hospital não havia. Alguns poucos paravam na praça, à sombra das árvores. O açougue nos impressionava. Não havia geladeira. As carnes estavam expostas ao sol e às moscas, em varais, salgadas. Além do açougue havia uma mercearia e uma loja com algumas roupas e sapatos. Era tudo. Passávamos de cá para lá seguindo as indicações das casas de nossos contadores de histórias. Em um momento finalizávamos a tentativa de uma conversa com Seu Domingão, na praça, de quem não conseguimos compreender grande parte do vocabulário, quando avistamos a *moquinha* citada na carta. Alcângela, uma mouca.

Indubitavelmente o encontro mais especial de quantos já tive por essas andanças. Avistamos Alcângela de longe. Tão, tão encurvada que seu queixo chegava ao peito. Aquela figura franzina em forma de arco me roubou a atenção e me tirou daquele tempo, daquele espaço, daquela Paranã. Fui transportada com ela e Cris para um espaço só nosso, onde docilidade e carinho eram as únicas palavras conhecidas. Minto, não fomos somente eu, Cris e ela; sua boneca também nos acompanhou o tempo inteiro. Um desses bebês grandes, de um plástico rosado, com uma roupa ajeitada, que ela procurava carregar como a um bebê de verdade, mas de acordo com sua limitação física. Alcângela também

estava ajeitadíssima em um bermudão estampado e uma camiseta cor-de-rosa, adornada com colares e anéis coloridos, os cabelos cortados bem curtos e os pés no chão. Perceptivelmente recém saída de um bom banho, pois estava muito limpa e cheirosa, ainda que a baba que saía constantemente de sua boca gerasse um certo desconforto. Isto era parte de sua deficiência, que a impedia de manter a boca fechada.

Criamos em conjunto uma linguagem de olhares e toques. Sua boneca era muito acariciada e beijada; era realmente querida. Em alguns minutos ela passou a ser a nossa boneca. Como a comunicação através de gestos não ia muito bem, fizemos dela o nosso bebê. Fico imaginando a imagem vista de fora: aquelas duas “marmanjas”, muito maiores que ela, cada qual de um lado, quase sufocando aquele “serzinho”, de beijos. Precisamos ter também um bom jogo de cintura com ela, que manifestava um grande desejo de pegar nossas bolsas e sapatos. Por vezes ficava angustiada por não conseguir se fazer entendida e enrugava todo o rosto como se fosse chorar. Era um misto de dor muito forte, obrigando-a a uma tensão exagerada, e manha de criança que força o choro puramente por birra. Impossível desvendá-la em um contato tão pequeno.

Fomos aos poucos conhecendo seus mistérios, da boca de um e de outro. E quantos mistérios!

Alcângela nasceu deficiente. Seguindo a tradição que tanto vemos, principalmente no Nordeste (e o Tocantins tem muita influência do povo baiano), foi uma agregada da família de Dona Julieta e Seu Anísio, que era prefeito de



Paraná na época. Dona Julieta contou que, por causa da baba intensa, Alcângela não podia cozinhar, ficando com a função de varrer os quartos.

A cidade era, no início dos anos sessenta, muito visitada pelos famosos doutores engenheiros, que chegavam dos ares (já que estradas não havia), analisando a possibilidade da construção de uma usina hidrelétrica na região. Obra esta que não foi realizada. Seu Anísio, no papel de prefeito, recebia os engenheiros em sua casa. Alcângela, no papel de varredora, varria o quarto dos engenheiros. No vaivém de vassouras, Alcângela apareceu grávida. Segundo o relato de Dona Julieta, uma grande surpresa para todos e ausência de desconfiança de quem pudesse ser o pai. Alcângela continuava imbuída de sua mudez, quase autista. Quando um dito engenheiro retornou e passou em frente à cozinha da casa de Dona Julieta, Alcângela correu com a menina recém nascida nos braços, toda envolta em panos, e a colocou nos braços do desvendado pai. Pai “*doutô*”, voador. Do jeito que veio, se foi.

Alcângela não conseguia criar sua filha. As funções de alimentar, trocar fraldas, cuidar das roupas, dar banho, ninar (tão prazerosas para uma mãe) ficaram sob os cuidados de Dona Julieta. Há dores imensuráveis. A dor de Alcângela era assim, tão grande que a fez preferir estar longe de sua filha a estar perto e não poder dar-lhe o que gostaria. A dor a levou para o mundo da rua. Desde então ela vivia perambulando pelas ruas da pequena Paraná, sendo cuidada por um e outro, em uma vida de altos e baixos. Ainda uma segunda filha ela teve. Se Dona Julieta comentou, fugiu à minha escrita o que havia acontecido

a essas duas crianças. Aquela que Dona Julieta criou, imagino, tenha ido estudar fora, como muitos que tiveram recursos para isto.

Alcângela se tornou uma lenda viva do pequeno povoado. Era tratada com carinho por muitos, mas pela maioria parecia ser vista como algo sem solução, de quem só restava aceitar a opção, vista com estranhamento.

A história de Alcângela não encantou somente a nós, mas a todos que participavam do processo de montagem conosco e, para quem, relatamos as experiências em seus pormenores. A história nos inspirou a composição de uma canção<sup>50</sup>, que acabou fazendo parte de uma seleção de músicas do Lume e que posteriormente incluímos no espetáculo *Parada de Rua (1998)*.

#### *A MOUCA*

*Era mouca, sinhá*

*Era mouca, sinhô*

*Tava varrendo a casa, quando doutô chegô*

*Doutô, sorriu pra ela*

*Ela embarrigou*

*Doutô, sorriu pra ela*

*Ela embarrigou*

*Quando doutô voltou*

*Muito tempo depois*

*A mouca correu*

*Com o filho na mão*

*Mostrá, mostrá, pra ele*

---

<sup>50</sup> A canção foi composta muito informalmente em uma chácara em Barão Geraldo (Campinas), que por diversos momentos foi berço de nossas inspirações. Era a residência de Carlos Simioni. No entanto, me recordo terem feito parte desta criação, além de Cris e eu, Renato Ferracini, Jessor de Souza, Gabriel Braga Nunes e Fábio Leirias. Mas minha memória pode estar me passando alguma rasteira.

*O que ele deixou  
Mostrá, mostrá, pra ele  
O que ele deixou  
Foi então sinhá, foi então sinhô  
A cidade viu, o pai era o doutô  
Foi então sinhá, foi então sinhô  
A cidade viu, o pai era o doutô  
Dona Julieta, o filho tomou  
E a mouca coitada, sozinha ficou  
Dona Julieta, o filho tomou  
E a mouca, coitada, sozinha ficou*

Foi um encontro fugaz. Que rasgou o peito. Nos dias que se sucederam não a encontramos mais. Somente no quarto dia a descobrimos no hospital. Hospital? Não havia hospital. Havia um quarto com ventilador e soro. E o importante cuidado de alguém. Nossa amiga estava lá, quase inerte, quase inconsciente. Mas seu olhar demonstrava o quanto tinha se conectado a nós, assim como nós a ela. Era um olhar de despedida. Eu já havia sentido a força de um olhar como aquele, quando minha avó se despediu de mim. Aquele adeus vinha de uma figura que encerrava em um corpinho minúsculo (que ocupava somente um terço da cama), a fortaleza de uma mulher que viveu e se alimentou de dores. Ela faleceu pouco tempo depois da nossa partida.

A *suça* da carta é a danada da *súcia*.<sup>51</sup> Comentadíssima por todos, trata-se de uma festa popular dançada, tocada e cantada. Segundo eles, tradição

---

<sup>51</sup> **Súcia.** Agrupamento de pessoas de má índole e/ou mal-afamadas; matula, mamparra, malta, manada, corja, caterva. **Suciar:** Fazer parte de uma súcia. Vadiar, vagabundar. (Ferreira 1986. 1624). Ou ainda, segundo Álvaro Catelan e Leandro Mendonça, organizadores da página na internet mundocaipira, “trata-se de uma dança alegre, espécie de uma dança do tambor, porém

dos negros. A que presenciamos foi feita especialmente para nós. Uma honra! Mobilizaram-se rapidamente e organizaram uma festança para umas setenta pessoas, em um descampado de terra, no quintal da casa de Seu Laurindo, o grande mestre da súa. A fogueira era para esquentar o couro dos tambores; únicos instrumentos usados. Nossa função era esquentar os músicos com cachaça e assim o fizemos. A cena era simplesmente inacreditável – eu e Cris nos olhávamos e ríamos copiosamente de emoção. Como tínhamos conseguido mobilizar tudo aquilo? E de fato mobilizamos Paranã naqueles oito dias que por lá ficamos. Nossa sede por conhecê-los profundamente e o modo como demonstramos a importância disso gerou um sentimento generalizado de orgulho por aquilo que eles tinham e que não parecia, até então, ser tão precioso. Os tambores andavam empoeirados, com seus couros frouxos; as histórias andavam esquecidas; as visitas andavam ausentes; a curiosidade adormecida...

Mas naquela noite os tambores ressoaram bravamente, competindo com as vozes fortes (gritadas mesmo) e chamando corpos velhos, moços, roliços a se chacoalharem efusivamente pelo espaço, trocando gracejos, olhares, suores. Algumas jovens que, aos nossos olhos, estavam oclusas, apareceram vibrantes e sensuais. Faziam manobras formidáveis equilibrando uma garrafa na cabeça. O poeirão subiu, ainda que o terreno tivesse sido molhado antes. Cris e eu nos revezávamos entre o aprendizado da dança e a gravação da música. A

---

mais alegre, feita sob qualquer pretexto e sem disciplina. A Suça é praticada em Goiás, com maior frequência na Região Norte do Estado.”

cachaça era o combustível. Cada um queria ensinar aquilo que mais sabia; fossem os passos, as vozes ou o ritmo dos tambores.

Trata-se de uma verdadeira algazarra. O ritmo é acelerado, tanto dos tambores como dos passos. Os passos não são complicados: o principal é quase como um trote de cavalo, mas muito acelerado; há um outro um pouco mais lento no qual, com pequenos saltos, transfere-se o peso de uma perna para a outra, para frente e para trás (este era feito pelos homens, com as mãos para trás e rodeando a parceira); havia ainda uma versão feita pelos mais velhos, sem tantos saltos e mais “arrasta pé”. Os giros eram os responsáveis pelo requinte dos passos. Seu Zé nos presenteou com um solo do *cavalinho de sinhá*, uma variação da súa dançada com um cavalinho feito de cabo de vassoura. Organizavam-se em uma grande roda, sempre dançando, e alguns pares ao centro. Os pares não eram fixos, podendo se alternar livremente, o que se configurava aos olhos externos e ignorantes, como uma verdadeira bagunça.

Os versos eram vários, mas alguns deles conseguimos compreender com mais clareza, transcrever e aprender, vindo a fazer parte de nosso repertório musical:

*Jacaré tava na lama, debaixo da samambaia*

*Eu quero conversar com as moça, mas as véia me atrapalha*

*Oi um ano tem doze meses,*

*Cada mês quatro semanas,*

*Oi cada semana seis dias,*

*Todo dia ocê me engana*

*Formiga que dói é jiquitaia,  
Formiga que dói é jiquitaia.*<sup>52</sup>

Seu Casemiro (aquele do canguçu) foi nossa maior distração durante a festa. Ele estava embebido em felicidade. Dançou e fez questão de me ensinar cada passo, enquanto Dona Benta, sua esposa, lhe aguardava sentada em um tronco de árvore com um lenço para enxugar o suor e um cantil que, suponho, tivesse água. Não sabia nenhum verso de cor, mas colocava a boca em frente ao gravador e ficava murmurando qualquer coisa, ao mesmo tempo que tentava acompanhar o toque dos tambores com seu pandeiro em disritmia. Da mesma maneira agiu em outra festa que fizeram para nós, mas não mais de súcia, somente de canções variadas, incluindo as de Folia de Reis<sup>53</sup>, Catira<sup>54</sup>, Festa do Divino Espírito Santo<sup>55</sup>, Pastoral<sup>56</sup> e as Modinhas de Viola. O instrumental e as

---

<sup>52</sup> Jiquitaia é uma formiga do tipo lava-pé cuja picada é muito ardida. A cada vez que cantavam este verso havia uma variação na dança: era introduzido um gesto de retirar as formigas de todo o corpo.

<sup>53</sup> “Do dia 25 de dezembro ao 6 de janeiro, quem andar pelo sertão vai encontrar diversas. Cada Folia é formada por oito, dez, doze ou mais foliões, que seriam os próprios Reis Magos. Eles caminham com seus instrumentos, cantando de casa em casa, dando a boa nova do nascimento de Jesus. Essa caminhada representa a viagem dos três Reis Magos, que saíram do Oriente e foram a Jerusalém adorar o filho de Deus. Os foliões só andam de noite, pois os Reis assim faziam, orientando-se pela estrela-guia. Chegam na casa da pessoa e fazem diversos cantos: para anunciar a vinda do Menino-Deus, para saudar o dono da casa, para agradecer a acolhida e outros. Depois desses cantos acontecem as brincadeiras: lunduns, quatros, ponteados de viola, que só terminam no amanhecer.” (Freire 2000. 11)

<sup>54</sup> “A catira é dança tradicional do Brasil Central executada por dois cantadores acompanhados por viola e por dançadores (palmeiros). Na estrutura do catira dois momentos se destacam: a moda-de-viola e o recortado. A moda-de-viola narra um acontecimento, uma estória, entrecortada por momentos de dança. O ‘suspendimento’ ou ‘levantado’ na moda dá a entender aos palmeiros os momentos para as evoluções maiores de dança. O recortado finaliza a função e a dança se junta à cantoria.” (Corrêa e Saenger 1998. Encarte)

<sup>55</sup> “Nós as recebemos de Portugal. Deslocou-se do calendário ao chegar a terras brasileiras, o que provocou algumas modificações. (...) As pessoas componentes da folia do Divino são portadoras de poderes, de certas virtudes, pois a crença geral é de que por onde passam levam a bênção, afugentam doenças dos homens e animais e pragas das plantações. (...) E é por ocasião da passagem da folia que a arqueocivilização se recompõe nos cantos, contos, lendas, ‘puias’ (advinhas) e danças que aí são repetidos. A festa do Divino também desperta a coesão social, a

vozes eram bastante mais elaborados, mas nossa gravação ganhou sempre como plano principal os grunhidos de Seu Casemiro, até o grito final característico da Folia de Reis, quando soltava sua voz em alta potência.

Quem diria que pipoca seria sinônimo de biscoito de polvilho? Desde que conhecemos Dona Maria de Marcelo, com seus 83 anos, ela não parava de falar no desejo de nos oferecer pipoca. Mas se via o quanto seria dificultoso para ela nos oferecer qualquer alimento, já que o que tinham em casa provavelmente não bastasse para toda a família daquela matriarca cercada de filhos, genros, noras e netos. Presenciamos ali uma verdadeira família de contadores e cantadores, cada qual com seu estilo e graça, mostrando-se sábios na arte da poesia cantada e falada. E na poesia dos sons e vozes. E, principalmente, na poesia da generosidade. Era com os corações abertos que nos recebiam no quintal do simplíssimo barraco de madeira, empretejado pelo tempo e pela fumaça do fogão a lenha. As crianças de todas as idades ali pelo chão.

Compramos os ingredientes solicitados para a pipoca, além de uma série de outros mantimentos, que eram poucos perto do carinho que havíamos recebido. Só então entendemos que pipoca eram os biscoitos de polvilho em bolinhas, os quais enriqueceram nossa matula do longo caminho até nossa paragem seguinte.

---

cooperação. Há um tipo de promessa que tem caráter diferente das demais; ela é paga com o trabalho, a ajuda nos muitos afazeres na Casa-da-Festa: cozinhar, carregar água, etc. (...) É uma festa em que não é a esperança que domina mas sim o agradecimento; daí os grandes, tradicionais e populares divertimentos de acordo com as regiões: cavahada, tourada, bailados do moçambique, da congada e do caiapó e danças do batuque, jongo, catererê, cururu e fandango.” (Araújo 1977. 15)

<sup>56</sup> Pequena representação dramática, composta de várias cenas (jornadas), durante as quais se sucediam cantos, danças, partes declamadas e louvações, e que se realizava diante do presépio, entre o dia de natal e o de reis, para festejar o nascimento de Jesus. (Ferreira 1986. 1280)

E foi no meio deste longo caminho que, em meio a olhares curiosos, escrevemos a carta contendo nossas primeiras impressões. Em muito maior tamanho que nossa curiosidade em conhecer aquela realidade distante, encontramos a curiosidade deles em relação a nós. Nossa presença era tão inusitada que eles ficavam tentando adivinhar, dentro das possibilidades que lhes vinham à mente, quem poderíamos ser. Por isso assinamos a carta como *cobradoras, freiras, repórteres, muiés da Globo* etc.

## **INSPIRANDO**

Já nos sentíamos mais *em casa*. As dificuldades continuavam a aparecer, mas éramos mais dali; só nos restava deixar tudo aquilo entrar corpo adentro, através de longas e profundas inspirações. Passamos por Pilar de Goiás, Jaraguá e Pirinópolis, onde encerramos a jornada. A cada passo uma surpresa, nada estava pronto ou garantido.

*A viagem que deveria durar duas horas e meia demorou quatro horas e meia. A cada parada tinha que colocar mais óleo, porque o ônibus não saía do lugar. Todo mundo esperava pacientemente, sem reclamar; uns até faziam festas e piadinhas. Tinham que ir na chuva empurrar o ônibus para que ele saísse do lugar. (trecho do diário de bordo que escrevi em conjunto com a Cris, referente ao dia 24/08/1993)*



Seu Renato Torto andava pelas ruas de Jaraguá quando o avistamos de longe. Torto de fato, mas estranhamente comum diante do contexto de Jaraguá, cidade de impressionante quantidade de estranhos transeuntes. Isto porque se trata de uma dessas cidades repletas de casos de filhos de pais consangüíneos, gerando uma enormidade de deformidades que saltam aos olhos dos, tanto quanto “E.T.s”, de fora. A consangüinidade familiar não era o caso de Seu Renato Torto, que havia sido vítima de um acidente de trabalho enquanto consertava carroças. Um pedaço de madeira muito grande e pesado caiu sobre suas costas.

Estávamos diante de um *matador de lobisomem. Matador de caipora. Matador de “coisa ruim”*. Naquela figura encantadora se encerrava nossa busca. Todos já ouviram falar, alguns já viram, mas somente ele enfrentou cara a cara e eliminou. Sujeito de grande coragem, movido a cachaça e, paradoxalmente, doce e ríspido. Conosco doce, mas de convicção assustadora. Contou-nos em pormenores histórias diversas de seres da floresta. As cenas eram verdadeiras; iam passando em sua mente como em um filme que ele viveu. Eu estava o tempo todo ali e fora dali. Sua presença me encantava e assustava. Sua casa era um barraco, talvez parte de alvenaria, parte de madeira, entulhado de ferramentas por todos os lados e muita bagunça e sujeira. Na frente, pedaços de madeira e de carroças destruídas e inacabadas. Oficina, quarto e cozinha se misturavam em um ambiente hostil aos meus olhos. A cada momento eu era tirada dali por minha razão besta que insistia em temer o fato de estar ali após o cair da tarde. O local era de fato distante e amedrontador, mas talvez tivesse valido a pena

enfrentar tal dificuldade. Mas fomos embora assim que o sol baixou, sob desgosto de Seu Renato, que estava disposto a nos contar histórias por toda a madrugada e ainda revelar seus mais poderosos benzimentos, capazes de estancar sangue ou parar chuva.

Histórias entrecortadas pelos comentários formidáveis de sua esposa Conceição, bastante mais embriagada que ele. Fomos agraciadas com uma dupla perfeita. O teatro da vida estava pronto diante de nossos olhos. Fui aos poucos percebendo o quanto já estava imbuída de cada uma das pessoas que convivemos e que já habitavam pedaços de meu corpo. Era a clareza de tê-las registradas internamente, como parte de mim. Uma sensação que nunca tinha tido, pois nunca tinha inspirado e me deixado inspirar por relações assim, indeléveis de um segundo a outro. E isto só ocorreu porque foi o resultado perfeito de uma alquimia entre corpo e alma e corpos e almas gerada intuitivamente pelo mergulho vertical em uma realidade desconhecida. Estou absolutamente certa de que isto foi resultado de um trabalho de base (o treinamento), através do qual aprendi a estar inteiramente conectada com impulsos físicos e sensoriais que habitualmente passam despercebidos a olhos desatentos. Em cada um se insere esta potencialidade integradora, se assim posso denominar a alquimia da qual falei, mas ela precisa ser despertada. Essa para mim é a mágica da observação e de todos os componentes da *mímesis corpórea*.

*“Em média, as pessoas não fazem idéia de como se deve observar a expressão facial, o jeito do olhar e o tom da voz, para que possam entender o estado de espírito daqueles*

*com quem conversam (...) Se pudessem fazê-lo, (...) o seu trabalho criador seria infinitamente mais rico, sutil e profundo. Isto (...) exige uma imensa quantidade de trabalho, tempo, vontade de ser bem-sucedido e prática sistemática.”*  
(Stanislavski 2001. 144)

## **UM OLHAR QUE CAPTURA**

O primeiro e certo olhar da Cris foi o que me levou à minha querida Conceição. Enquanto eu utilizava um telefone público da cidade de Jaraguá, Cris se deparou com a incrível figura de Seu Renato Torto, aquele, o matador de lobisomem. Foi sábia em sua primeira abordagem e os dois “se apaixonaram”. Marcamos para o dia seguinte a visita à sua casa, antes da qual enfrentaríamos um longo caminho em busca de suas indicações quase ininteligíveis. Por sorte havia o nome do bairro e uma certa igreja. O restante conquistamos no faro, mas chegamos a acreditar que havíamos perdido nossa pérola. Pelo longo e tortuoso caminho de chão fomos nos distraíndo com o que aparecia, incluindo um boi recém abatido em plena rua, que já lá ia sendo repartido entre os homens que separavam suas partes ensangüentadas e já rodeadas de moscas. Perguntando a um aqui e outro ali conseguimos chegar a um bar de dentro do qual avistamos Seu Renato Torto saindo, empunhando uma garrafa de cachaça e exalando aquele bafo característico. Não foi absolutamente indiferente à nossa presença,

mas propôs que o seguíssemos sem maiores exaltações de espírito. Entramos na sala/oficina de sua casa e imediatamente vi Conceição deitada em um banco estreito e comprido, mas não o suficiente para nele caber seu corpo esticado. Ela estava deitada de lado, com as pernas dobradas. Bastante embriagada. A cachaça que seu companheiro carregava embaixo do braço era infinitamente mais interessante que aquelas duas garotas que só não lhe pareciam totalmente abomináveis por serem de São Paulo. *“Eu já morei em São Paulo”*, disse. E o que era apenas um pequeno interesse foi mudando...

Máquina fotográfica, gravador, avidez por ouvir cada detalhe das histórias de seu companheiro... talvez não fôssemos de todo um mal.

Um rato atravessa tranqüilamente a sala em direção à cozinha... somente percebido por mim e Cris... aquele que era dono do estranho ambiente; morador incontestado.

Fui fisgada por Conceição, embora fosse difícil deixar de dividir a atenção da observação com a figura encantadora de Seu Renato. Seu corpo figurava com nitidez os anos de alcoolismo, que imagino fossem no mínimo sete, pois era o número de anos de uma vida compartilhada com aquele homem, que talvez tenha levado a vida como dependente daqueles tragos. Há pouco tempo atrás, no ano de 2002, recebi uma carta de Conceição contando da morte de Seu Renato em outubro de 2001, sem descrição da causa, mas deixando subentendido o aspecto dilacerador da ausência de sua ex-companheira Conceição que, desde 1999, vive com os filhos em Goiânia, sem beber, fidelíssima à Igreja Evangélica. *“Você é católica ou crente?”* Esta pergunta ecoava como um zumbido em nossos ouvidos durante toda a viagem e não foi diferente

naquele "lar". Conceição era crente e Seu Renato católico, o que gerava uma caçoagem mútua divertidíssima na relação dos dois. Nós éramos católicas, na ausência absoluta de uma terceira opção.

Mas eu falava do corpo de Conceição. Envelhecido pelo álcool, deformado, inchado, machucado. Seus pés estavam transfigurados, pareciam enormes, mas observando com cuidado, detectava-se uma série de feridas mal curadas, acumuladas e sujas. No mesmo caminho, mas em outra proporção, se encontrava seu rosto. Era muito magra, mas sua barriga era protuberante, quase uma deformação, embora não tanto quanto suas escápulas, ressaltadas do todo de seu corpo e parecendo sustentarem seus ombros muito acima do normal, em especial o direito, pendurado ao céu por um fio invisível. Em consequência disso seus braços nos deixavam a impressão de também estarem pendurados; soltos e sem contato com o tronco, acompanhando o balanço dos ombros. Pareciam também consequência desses ombros pendurados ao céu, o encolhimento do pescoço, a retração do queixo e uma maneira particular de caminhar erguendo os joelhos, em um misto de cavalgada lenta e flutuação no espaço. É claro que esta maneira de caminhar também estava conectada ao consumo excessivo de álcool, que gera uma nova situação de equilíbrio e uma nova situação de equilíbrio e uma nova situação de equilíbrio, numa oscilação interminável que apavora o referencial externo. Quase hipnotizador era também seu constante movimento de cabeça, que me lembrava uma imensa bola de mercúrio (daquele que fica dentro dos termômetros) assentada na intersecção da articulação com o pescoço. Era um movimento pequeno e constante; incontrolável. Sua voz era grave e seca, quero dizer, tinha uma emissão muito direta e precisa, o que não ficava difícil de

perceber, já que pouco falava. Sua fala era o exibicionismo de comentários certos a respeito das histórias de Seu Renato ou ordens concisas direcionadas a sua filha Gabriela, com nove anos então e, não sei como, de aparência asseada, vestida em seu uniforme escolar. Seus comentários vinham quase sempre acompanhados de uma expressão de crítica, percebida através de um certo sorriso cínico, através do qual queria nos fazer lembrar de seu passado de enfermeira, seus anos de estudo, sua vida anterior, o que talvez fosse mais bem visto por aquelas duas estudantes de São Paulo. A qualidade de seus comentários pode ser reconhecida em pequenos trechos transcritos de fitas gravadas durante nossa visita:

SEU RENATO - *Eu tinha ido passeá na casa de uma namoriscada...*

CONCEIÇÃO - *Há muito tempo.*

SEU RENATO - *...eu tava com vinte e um, vinte e dois anos...*

CONCEIÇÃO - *Foi em mil oitocentos e uns quebrados.*

SEU RENATO - *...isso foi em cinqüenta e um, cinqüenta e dois mais ou menos.*

**Ou ainda:**

SEU RENATO - *Já é duas veis, três veis, quatro veis que aparece esse trem pra mim. Aí quando eu errei lá né, e vem, quando chegou lá no lugar, quando eu oiei tá o bichão lá no caminho, aquele porcão...*

CONCEIÇÃO - *Resume porque a fita já tá terminando.*

SEU RENATO - *...hoje chegou o dia.*

**E sobre as crenças:**

SEU RENATO - *Aí quando eu vi o tar trem lá na, no caminho - e eu ouvia falar nele desde pequenininho - e agora a danada da lanterna, devia ter levado a lanterna. E Jesus, Senhor - naquele tempo eu num falava em Jesus não,*

*era em Deus e no Santos Reis - sabia que tinha Jesus, mas Jesus eu deixei ele pra última hora, porque é o rápido, é como energia, ligô ele respondeu!*

CONCEIÇÃO - *Isso é coisa de católico, eu canto por Jesus todos os dias...*

SEU RENATO - *A Conceição é crente.*

CONCEIÇÃO - *...inclusive, quando eu cantava na igreja, eu arranhei as minhas cordas vocálicas.*

Formidáveis eram os dois e alucinante nossa atenção para não perdermos qualquer detalhe. Entretanto, a própria divisão das funções determina muito o que cada olhar irá *capturar*. Naquele caso, Cris era responsável pela gravação em áudio e, portanto, precisava estar perto de Seu Renato para que nosso precaríssimo gravador pudesse captar os detalhes das histórias. E Seu Renato falava sem parar, emendando uma história na outra, empolgadíssimo com tamanha atenção e, sobretudo, com aqueles equipamentos eletrônicos tão formidáveis a seus olhos. Aquele *"walkman"* da adolescência da Cris, com a portinha quebrada, lutando para resistir até o final de nossa viagem...

Já eu fiquei com a função de fotografar, estando mais livre no espaço, acompanhando mais a Conceição e me divertindo com seus comentários. Tanto que muitas das histórias de Seu Renato eu só fui compreender após ouvir a fita, pois ele falava quase em dialeto e com uma lógica muito particular de desenvolver o pensamento, o que me fazia perder o fio da meada a cada vez que era envolvida por Conceição. Essa situação foi determinante na maneira como construímos as relações com eles e posteriormente trabalhamos o material. Cris foi a "namorada" de Seu Renato e eu de Conceição. E os amores eram ambos recíprocos.

As anotações também foram fundamentais no momento de retomada do material e eram feitas por nós duas quando parávamos para comer ou descansar ou, quando possível, durante a observação, o que é uma tarefa difícil, mas muitas vezes determinante.

A experiência da viagem, que caiu em nossas vidas independentemente de qualquer experiência prévia, fez-nos apreender na prática o quanto este olhar que desenvolvemos está conectado diretamente ao coração. Se nos metêssemos a pesquisar os motivos de uma escolha em detrimento de outras, com certeza encontraríamos profissionais que lidam com o ser humano prontos a explicar de que forma se dão essas identificações e seus porquês. Talvez esbarrássemos em descobertas pessoais interessantes, mas não ligadas diretamente aos objetivos deste trabalho. O que sabemos, então, é que esta escolha se dá intuitivamente, circunstancialmente, mas, quase sempre, de modo certo quando comandada pelo aguçar de nossas qualidades sensitivas. Como ficará mais claro adiante, quando estiver falando sobre a transposição da observação e da experiência para o corpo, há escolhas que parecem perfeitas, mas que não funcionam efetivamente no corpo; há em raríssimos casos o oposto e há uma quase unanimidade de casos nos quais a empatia do cheiro, da relação, do olhar já se desdobra em corpo físico, penetrando um campo de intensidade<sup>57</sup> que não se dissipa. Por que,

---

<sup>57</sup> “(...) é justamente a intensidade que torna possível a passagem da virtualidade à atualidade, da realidade virtual à realidade atual. É a partir da realidade virtual que a existência atual é produzida. No entanto, a condição de atualização, o determinante no processo de atualização, isto é, o que determina as relações virtuais, diferenciais, que coexistem ao nível da idéia, a se diferenciarem nas qualidades e quantidades, é a intensidade. As idéias são multiplicidades virtuais feitas de relações entre elementos diferenciais e de pontos singulares que lhes correspondem. As intensidades dirigem o curso da atualização das idéias, determinam os casos de solução para os problemas, e, assim, ligam os dois aspectos da realidade, o transcendental e o empírico.” (...) (Machado 1990. 158-159)



ainda que desatualizado após nossa despedida de Conceição e Seu Renato, por exemplo, torna-se pertencente a uma onda de memória que pode ser impulsionada a retornar e se atualizar novamente, mesmo que "vestida" por novos desdobramentos, pertencentes às intensidades e intersecções daquela nova situação, por exemplo, o espetáculo.

Com Conceição, assim como com tantos outros, penetramos este campo intensivo. Ela era para mim, ao mesmo tempo, seu corpo físico, seu gestual, o que eu podia ver de sua história, o que dela penetrava e ecoava em mim, nossa empatia, a sensação física de seu corpo no meu etc. Já se passaram quase dez anos e ainda mantemos contato. Fui visitá-los mais duas vezes naquela mesma casa, em anos esparsos. Cheguei sem aviso prévio em ambas as vezes e lá estavam eles, quase do mesmo jeito, em casa, bebendo, se amando e brigando. Nunca nos esqueceram; a cada novo encontro era uma alegria e demonstração de eterna gratidão pelas fotos enviadas, as cartas e a consideração por suas pessoas. Cris não pôde ir comigo, mas era sempre muito lembrada, especialmente por Seu Renato Torto.

Na última visita que fiz, em janeiro de 1997, foi possível enriquecer um pouco mais o vocabulário (literal) e corporal que conhecia de Conceição. Como sua saída triunfal da rede estendida no quarto, completamente embriagada, com os braços abertos para me abraçar dizendo: *“Raquel, eu nunca imaginava que eu fosse te ver de novo!”*. Conceição ganhou também, naqueles quatro anos, uma dor no peito que me assustava. Ela apertava forte o coração e fazia uma expressão de muita dor; essa ação ia e vinha de tempos em tempos, sempre intensa. Mas continuava com seu bom humor, tampando o nariz e fazendo expressão de nojo

enquanto sua amiga Maria, também muito embriagada, abraçava o Jesser, que estava me acompanhando naquela visita.

Naquela mesma época estávamos em cartaz com o espetáculo *Contadores de Estórias*, no qual havia uma cena que acontecia na cozinha (literalmente na cozinha da casa onde é a sede do Lume) e cujo foco principal estava na relação entre Seu Renato e Conceição. Pude, portanto, trazer pequenas ações da Conceição, para o público, quase em tempo real. Após essa visita pude fazer pequenas adaptações naquilo que havia se tornado a Conceição em meu corpo mas, mesmo percebendo falhas e diferenças grandes entre aquilo que eu havia codificado e a maneira como eu via Conceição então, mantive quase inalterada a partitura que eu já tinha. Isso não é tão difícil de compreender: no trabalho de imitação existe a tentativa de adaptar ao seu corpo as tensões, projeções, deformidades etc observadas no corpo do outro, mas há, fundamentalmente, o caminho inverso, que é a sensação do outro em seu corpo a partir da forma que este corpo é capaz de adquirir quando dotado dessas tensões, projeções, deformidades etc; mesmo que de maneira relativa, jamais idêntica. Eu encontrei essas adaptações de Conceição em meu corpo, tive a sensação física daquilo que observei dela, no meu corpo, e codifiquei essas adaptações. Durante quase quatro anos eu mecanizei códigos precisos que me levavam a poder repetir essas adaptações, o que inviabilizava qualquer alteração demasiada após tantos anos. Alterar pontos de apoio, posição de ombros, molejo do caminhar etc, significaria reconstruir a pessoa Conceição que eu havia recriado em meu corpo. Não era mais o momento para isso.

No ano de 1999 tive saudade de Conceição e resolvi tentar telefonar para seu filho que vivia em Goiânia. Tive uma sorte incrível em descobrir que ela estava morando lá e pudemos conversar pelo telefone. Foi quando descobri que havia se tornado evangélica fanática, abandonara a vida de companheirismo com Seu Renato, já não mais bebia e voltara a viver com os filhos. Naquela ocasião me contou que Seu Renato continuava a beber muito e que estava com a saúde debilitada. Em sua voz havia um tom de preocupação com ele, mas também um certo alívio por ter conseguido deixar aquela vida, procurando mostrar que havia reconquistado sua “dignidade”.

Agora vivo a expectativa de poder revê-la. Como estará ela? Como estará seu corpo? Não é mais aquela pessoa que conheci. A Conceição que recriei através de minhas ações físicas não parou no tempo, se transformou, mas sob o ponto de vista da **minha** transformação enquanto pessoa e atriz, conquanto que ela, Conceição, seguiu a trajetória de sua vida, independente daquilo que ficou em meu corpo. Seguimos caminhos diversos, que pulsam em sentidos diversos.

Serei sempre grata à Conceição que, mesmo sem saber o objetivo primeiro que me levou a ela, colocou-se absolutamente disponível e confiante para que este encontro pudesse acontecer, da forma como aconteceu.

A intenção deste relato de uma única observação (em pormenores) é a de mostrar que, quando se vai a campo, há um objetivo primeiro que te faz optar por esta ou aquela direção territorial, mas a direção de cada olhar vai depender de uma captura absolutamente intuitiva e que será uma para a Conceição, outra para a Dona Maria, outra para o Seu Anísio. A compreensão do tamanho da

importância dessa captura se dará em primeiro plano no momento da retomada do material e em segundo no momento da criação. Se eu fosse seguir a primeira ordem como algo matemático: *busca de histórias e lendas brasileiras e imitação das pessoas que as contam* – não faria sentido observar Conceição. Ela, entretanto, independentemente de histórias contadas, contou a história de um Brasil.

## DE VOLTA À SALA DE TRABALHO

Munidos das fotos, anotações e muitas horas de gravação em cassete, voltamos (cada um de sua viagem ou pesquisa de campo em Campinas mesmo) à sala de trabalho.

### ***TAGARELANDO...***

... e olha só a casa da Dona Maria, gente simples, simples mesmo, que quase não tinha o que comer, mas faziam reuniões no fim da tarde só para cantar para a gente, contar histórias; a *véia Teotônia* que virou a mula-sem-cabeça, a caveira que falava, jovens, velhos, o cego Dário, as criancinhas peladas ao redor, catarrentas, barrigudas... os versos do catira, a súcia regada a cachaça, as canções da folia de reis na casa da Cleusa, a professora idealista... Seu Anísio já foi o prefeito, está agora com oitenta e sete anos e só lembra dos *“Meus Oito Anos, Casemiro de Abreu”*. Repete infinitas vezes que *“Zefa é irmã de Julieta, minha esposa”* ... tivemos que tomar muito café, com muito açúcar, na casa de todo mundo; teve até café com queijo - junto - o queijo ralado dentro do café... cada viagem era uma novela... baratas, baratas, muitas baratas... a Dona Benta escovava a dentadura no tanque, com a escova de lavar roupa... Dona Maria encolhidinha na cama (quase sem espaço em meio a trouxas de roupas) lembrava de tantas histórias; *“o saci-pererê é um mosquitinho”*... Seu Casemiro era

desconfiado, “*véio cara de canguçu*”... a Zefa era uma pigméia... Seu Pedro da Costa desconfiou que a gravação talvez não tivesse ficado boa devido ao céu nublado; “*mas dá para ouvir assim na hora?*”... Alcângela era a mouca... Seu Dito, analfabeto, guardava todos os seus versos na cabeça... Seu Justino já nem lembrava mais onde tinha guardado a sanfona... Clementino se foi muito moço, Seu Anísio se foi, a cama de Dona Maria ficou vazia... nem mesmo as roupas... Alcângela voou, Seu Renato Torto... tantos outros possivelmente se foram... Conceição está aí. Épa! Naquele dia ninguém tinha ido a canto algum, estavam muito presentes e havia um longo trabalho a ser feito.

Tagarelices de lado, cada um teve que guardar por um tempo a ansiedade de contar tantas histórias e... mãos à obra!

## ***A DANÇA DAS IMITAÇÕES***

Seu Anísio. A observação de suas fotos. Quadril projetado para frente, corcunda protuberante e cabeça para frente, compensando a corcunda. Cotovelos sempre dobrados e angulosos (talvez por causa de uma artrose), joelhos também um pouco flexionados e dedos dos pés empurrando todos os outros dedos e fazendo com que o apoio dos pés estivesse na parte interna e não na externa, como esperado. Os famosos joanetes. As pernas abertas num esforço de sustentar este corpo em pé.

No meu corpo. Ajeita, conserta, não é isso. Olha a foto. Retoma. Melhor agora, ainda estática, mas com uma respiração diferente, sonora. Puxa forte e solta em som de **hum**, grave, vibrando principalmente por trás do nariz e no peito. Agora sim, estar nessa posição faz conectar algo com a presença de Seu Anísio. A respiração me leva a caminhar, os pés arrastando, por causa da idade.

O olhar de Luciene.<sup>58</sup> – *Será que o quadril era mesmo tão projetado? As fotos lhe davam outra impressão. A compensação da cabeça para frente também parecia demasiada, acabava gerando excesso de tensão no pescoço e erguendo o queixo, em conseqüência da postura exagerada que criei. Desta forma, o meu Seu Anísio fitava sempre o céu, correndo sério risco de cair.*

Talvez fosse o momento de estudar as anotações. *O andar parte do joelho. Ótimo, um dado a mais para me ajudar a colocá-lo em movimento. Tira o pé do chão por um tempo mínimo até colocá-lo um pouco mais à frente. Meu caminhar arrastado não estava de todo mal. Só tem três dentes frontais, na arcada inferior. Lábio inferior, projetado, aperta o superior. Ombros lá em cima. Caroço na parte alta da coluna. Braços em asa quando anda. Tem topete no cabelo. A informação do topete parece não ter importância objetiva na construção corporal da imitação, mas a visualização de sua existência, assim como das unhas ou do tecido da roupa só vem acrescer às informações que totalizam a imagem daquela pessoa. A composição clara dessa imagem e a sensação dela no corpo estão, para mim, em maior grau de prioridade que a imitação corporal perfeita. Quando sentado, cabeça vai para cima. Estando sentado, seguro, tudo bem fitar o céu.*

---

<sup>58</sup> Luciene Domeniconi Crespilho – primeira orientanda de Burnier em Mimesis Corpórea. Acompanhou de perto os primeiros passos de nossas imitações, auxiliando Burnier nesta orientação.

*Pisa na borda interna dos pés. Bastante surdo; o ouvido sangra e ele limpa no sofá. Quando sentado, às vezes estica as pernas para frente. Mania de dar batidinhas no braço do sofá, quando sem assunto. Mania de limpeza; varre o quintal com uma vassoura de palha minúscula; pega ciscos no chão. Teve dor nos mamilos e nos mostrou, apertando-os; eram seus “biquinhos do peito”. Trêmulo. Alisa muito a cama antes de dormir. No almoço, não comeu o tomate; chupava um, chupava outro e devolvia para o prato, mas a sobremesa constou de cinco laranjas e quatro bananas. Comia com garfo. O garfo seguro com a mão bem fechada enquanto a outra (a própria mão) fazia o serviço de empurrar a comida para o garfo. Essa ação, por exemplo, que implicava mesa, prato, garfo etc nunca foi retomada. Poderia, mas era uma dentre tantas outras e não parecia ser a qualidade de ação que aproveitaríamos em nosso espetáculo. Inútil? Não. O testemunho dessa situação também compôs a personagem Seu Anísio que criei.*

Há um certo desconforto no uso do termo personagem quando relacionado a uma imitação “pura”, ou seja, que não pressupõe mistura de distintas imitações para a construção de uma figura, mas ela acaba resultando em uma personagem, visto que já não é mais o Seu Anísio e sim o resultado de algumas características dele em meu corpo e locadas em um determinado contexto teatral. É uma recriação de seu Anísio.

*Seu Anísio jogou toda a sujeira de seu quintal na casa da vizinha e quando ouviu a reclamação vinda do outro lado da cerca, tranqüilo retrucou: “vai à merda”. Nada como ter oitenta e sete anos!*

Eu já sabia “ser” o Seu Anísio caminhando, varrendo, sentando, respirando, fazendo pequenas ações lembradas através da leitura das



anotações, quando Burnier chegou para conhecê-lo. – “*Ele é magro? Bem mais magro que você? É velho?*” Sim às três perguntas. Chamou a Cris, por conhecer Seu Anísio, e pediu que o ajudasse. Cris fez algumas correções em minha postura; julgava que algo ainda não estava bem, mas não sabia identificar o que era. Burnier então disse que as alterações que precisavam ser feitas diziam respeito a musculaturas mais internas. Se ele era tão mais magro e velho que eu, decerto eu poderia relacioná-lo a uma árvore seca, por exemplo, tentando encontrar uma qualidade de tensão interna que pudesse gerar no espectador a impressão de ver um corpo mais magro e mais velho, ainda que objetivamente fosse visto o corpo de Raquel. O acesso a essa musculatura interna, sua vibração, seus impulsos, seus canais de passagem para o ar e o domínio da qualidade de suas tensões seriam a chave para o encontro subliminar com o espectador, distanciando-o da impressão mais exterior e objetiva da minha pessoa.

Para tanto, me vali da experiência de meses de treinamento, durante os quais Simioni, insistentemente, propunha a expansão e redução do corpo no espaço para que compreendêssemos o trabalho interno da musculatura e seus impulsos, e os tivéssemos tão à mão quanto um salto grande com giro no espaço ou um lançamento perfeito. O domínio desta interiorização fez com que a árvore seca da qual Burnier falava fosse algo físico e objetivo, compreensível por uma musculatura já preparada para isso. Ele ainda ampliou o sentido dessa imagem, pedindo para que eu envelhecesse trinta anos a cada grande respirada de Seu Anísio. Dei-me conta de que inclusive seu tremelicar surgia dessas informações corporais, sem que eu tivesse que simular um velho trêmulo.

Parece que agora algo encaixou, tanto para mim quanto para os observadores, mas... “*Seu Anísio se locomovia em câmera lenta?*” Ainda havia um trabalho a ser feito em cima das dinâmicas que compunham suas ações. Tudo bem que ele fosse velho e tivesse uma lentidão e um cuidado característicos ao caminhar ou ao se levantar, mas este cuidado precisa ter uma dinâmica verossímil. E ainda, após esta observação de Burnier, comecei a me lembrar de atos de impaciência de Seu Anísio, como a limpeza do quintal que tinha que terminar, sendo mais fácil empurrar tudo rapidamente para a vizinha ou a ansiedade ao chupar o tomate ou a rapidez com que se dirigiu à mesa no momento tão esperado do almoço. Era hora de lapidar essas dinâmicas e encontrar variações na respiração, que me ajudassem a encontrar o volume de ansiedade que havia em cada ação.

Aquele *hum* que acompanhava sua respiração me ajudou a encontrar sua voz. Partindo daquela mesma ressonância e deixando vibrar um pouco na garganta também (o que dava o tom de sua idade) fui arriscando pequenas frases que me vinham à memória, como sua admiração por Seu Domingos Lino: “*Domingos Lino é Muitiu rico. Ele tem três mil Réis. Vamos fazer um passeio na chácara de Seu Domingos Lino, ele tem carro.*”

Mas quantas fitas havia... a torre de Babel estava formada. Quem pôde comprou um toca-fitas, quem não pôde pediu emprestado e assim nos revezávamos para ouvir as fitas, e ouvir novamente e várias vezes incansavelmente até arriscar a emissão de alguma voz, até abandonar a fita, memorizar alguns textos e soltar definitivamente a voz. Alguns trechos iam sendo escolhidos e transcritos, pois não havia tempo para transcrever tudo. As

gravações eram ruins e o vocabulário deles muito distinto; por vezes empacávamos em determinada frase e acabávamos tendo que deduzir alguns termos. Seu Renato Torto era o próximo objetivo, mas quantas histórias!

Apeguei-me a um *causo* razoavelmente curto, com começo, meio e fim bem definidos, o que era raro em suas histórias. A moça se casou com um rapaz sem saber que ele tinha *esse mar de virar lobisomem*. Tiveram um filho e um dia, enquanto passeavam na floresta, o rapaz percebeu que iria se transformar. Inventou uma dor de barriga e correu para o mato. Retornou, já transfigurado, atacou o bebê e fugiu. Retornou novamente em forma de rapaz, sem se lembrar de nada, ouviu a versão da esposa e voltaram para casa. Durante a noite a moça percebeu algo estranho nos dentes do marido e quando se atentou, viu que eram pedaços da fralda do bebê presos ao seu dente. Ela desistiu de morar com ele. *“Um homem que faz essa marvadeza pra comê o próprio filho, pra comê o próprio filho dele, num tem condição.”*

Ouvi, transcrevi, ouvi infinitas vezes, fui memorizando a história e tentando reproduzi-la à maneira de Seu Renato. Primeiro veio a musicalidade da fala, as pausas de intenção, as gagueiras, as alterações de ritmo, que iam sendo fixadas junto com o texto, em um trabalho bastante mecânico. Mecânica fundamental, pois a dança da fala de cada um é um dos fatores determinantes do indivíduo. A voz veio da repetição; quando me dei conta eu havia criado uma tensão na boca, que lembra um sorriso com a mandíbula inferior projetada, que por sua vez gera uma determinada vibração no céu da boca e na garganta capaz de produzir um timbre semelhante ao dele; além de provocar uma alteração na pronúncia das consoantes **s** e **c**, como *“ochê não xabe, entende, que bicho ele é”*.

Somando-se a isso, essa tensão na boca e a descoberta do timbre foram me levando à imagem de seu rosto: a mandíbula inferior projetada puxava o queixo para cima e lembrava sua postura empinada, de sabichão; a tensão da boca aumentava a sensação de suas rugas e de seus olhos ligeiramente fechados, mas penetrantes, por algo que vinha por detrás, do fundo dos olhos. Importante frisar que quando digo sensação das rugas, falo claramente de uma construção criada a partir de uma sensação muscular que habita um campo coincidente a algo externo a mim, mas nunca como reflexo distorcido da minha própria imagem, pois não trabalhamos com espelho. É mais importante que eu crie rugas subcutâneas (sensação), que eu tente, no espelho, deformar meu rosto na busca dessas rugas. As rugas estão lá mas não estão. É semelhante ao caso da árvore seca no Seu Anísio.

Munida dessas armas me senti tranqüila para sentar como Seu Renato Torto, com seu calombo enorme nas costas (decorrência da madeira que caiu sobre ele, como já contei), pernas abertas e cotovelos apoiados sobre os joelhos. Precisei encontrar um banco baixo para não ficar demasiado encurvada e me senti mais à vontade com um chapéu de palha, lembrando o seu, já em frangalhos. Algumas de suas ações me vinham à memória, mas faltava o domínio efetivo da situação para acompanhar a história. Luciene veio com a chave:

Estudamos juntas, cuidadosamente, as anotações e as fotos que tínhamos dele. As anotações, em geral, me davam a continuidade das ações sugeridas nas fotos, fazendo com que fosse possível imitar a foto já em ação. Não trabalhamos o passo anterior, que seria a imitação estática da foto para depois preenchê-la com vida e ação. As ações vinham simultaneamente.

Depois fomos selecionando no texto os pontos nos quais se encaixariam esta ou aquela ação e, a partir disso, construindo uma partitura corpóreo-vocal-textual. A escolha das ações se dava por lances de memória, através dos quais eu me recordava da ação (ou da qualidade da ação) que ele executava naquele momento do texto; ou através dos impulsos vindos do próprio ritmo da fala, exaltação ou desabono.

A fórmula parece perfeita mas, falando de arte, impossível trabalhar com fórmulas. Método, talvez. Sim, há um método: *treinamento; descoberta e codificação de energias potenciais; observação; imitação vocal através de gravação; memorização do texto; imitação corporal a partir da memória, fotos e anotações* e, por fim, *criação de uma partitura perfeita*. Nem sempre é perfeita e isso vai depender fundamentalmente do ator, por mais métodos que haja para auxiliá-lo. O que ocorreu naquele caso? Pela simples falta de algum ingrediente não captável naquele contexto, a repetição dessa partitura tinha uma qualidade mecânica, não crível. Por mais que eu suavizasse as quebras, fizesse minha respiração dançar junto com as ações ou retomasse a imitação de Seu Renato, quando eu reproduzia a seqüência eu era distanciada daquilo que justamente me encantava poder fazer o espectador encontrar: a essência daquele ser humano, que eu procurava recriar através daquelas ações. Isso talvez tenha sido decorrência simplesmente da ansiedade de uma atriz de vinte e um anos, mas, ainda assim, reforça a tenuidade das fórmulas e mesmo dos métodos. Há neste enleio um *algo* que não se ensina. Há ferramentas fundamentais, mas nem sempre suficientes.

Com Conceição foi diferente. Não pensei, fiz. O fato de estar ouvindo as fitas de Seu Renato já estava me aproximando dela, com seus comentários absurdos e muito engraçados que apareciam ao fundo das histórias dele. Conceição já coçava dentro de mim. Fechei os olhos e fui me deixando penetrar por sua embriaguez, a cabeça em balanço constante e os ombros para cima. Abri os olhos e comecei a caminhar, deixando com que, durante aquele passeio pela sala, suas características fossem apontando: sua cavalgada lenta em desequilíbrio, os braços pendurados e um olhar sempre crítico. Através dessa qualidade de seu olhar, observava aquelas outras tantas figuras que afloravam nos corpos de meus colegas, enquanto comentava com caretas. Sem pensar surgiram suas caretas; ela tinha um arsenal delas. Sentava onde dava, deitava em qualquer canto... vi que Conceição podia ser parte de meu corpo sem a mesma preocupação com o êxito que havia me tomado Seu Renato. O motor daquela imitação estava no centro do meu corpo e eu podia ligá-lo de maneira a penetrar o campo da lógica de Conceição (de acordo com minha observação e compreensão dela, claro), as ações que poderiam fazer parte desta lógica, o tempo, os comentários... a imitação deixaria de ser perfeita em sua forma para ser perfeita em sua lógica. Para me referenciar por sua voz, seria necessário um gasto de horas pincelando algumas frases em meio às histórias de Seu Renato. Por isso optei por reler diariamente as anotações e observar suas fotos, sem, contudo, tentar reproduzir, mas sim corporificar uma idéia Conceição, um todo Conceição. Enquanto eu passeava com ela, ia deixando com que a memória daquele encontro, somada às anotações e fotos, fossem sendo transformadas imediatamente em ação, ainda que através de um simples olhar ou um sorriso. Em

um desses passeios encontrei Cris, já bastante íntima de sua *corporeidade Seu Renato Torto* e também de sua lógica, o que fez com que de súbito retomássemos a relação entre os dois, improvisando com as situações que uma ou outra ia propondo. A dupla se fez. Uma dupla quase clownesca, pois, como no clown, podíamos navegar por situações distintas sem perder a lógica das ações e comentários inerentes àquelas duas figuras. Uma recriação da essência. Luciene e Burnier sequer questionaram se a imitação física parecia próxima do original.

Alcângela (a mouca) e Dona Benta foram associadas aos seus objetos e ações em torno deles. Não conseguiria retomar Alcângela enquanto não tivesse uma boneca para carregar (o que, no meu caso, acabou sendo um tecido enrolado). Em geral, o primeiro momento de retomada de uma imitação está ligado a um apego à cópia exata do que foi visto, sendo importante a roupa, o chapéu, a bengala, a cadeira de um tamanho determinado, o peso da bolsa etc; elementos, esses, que posteriormente podem ser transformados ou mesmo eliminados quando aquela partitura corpóreo-vocal passa a ser uma matriz passível de ser segmentada, distorcida ou descontextualizada.

Na boneca eu encontrava o fechamento da forma cíclica a que sua postura quase fetal me remetia, pulsando e respirando dentro de uma placenta da qual eu só saía para me relacionar com a Cris, que era ela mesma em relação a Alcângela. O jogo de carícias e beijos babados acontecia em um ambiente absolutamente privado, sem qualquer preocupação com o espectador. Não houve solução para que o autismo que circundava sua pessoa não se configurasse como algo impenetrável. O que me interessava mostrar de Alcângela era algo não teatralizável, que só poderia ter repercussão em um contexto restrito a duas ou

três pessoas. É claro que naquele momento, imbuída daquele autismo, eu não tinha clareza de que maneira tornar Alcângela pública, nem tampouco da minha incapacidade para realizar isso. A imitação de suas ações acabou sendo uma homenagem privada à sua existência.

Dona Benta<sup>59</sup> para mim era sua cozinha. Tentei exaustivamente imitar sua voz, mas foi inútil, havia algo que não cabia em qualquer tipo de vibração de meu domínio. Por fim consegui vislumbrar sua presença vocal através de uma pequena canção de quatro versos. Mas me sentia à vontade em sua cozinha. Com um pequeno graveto na mão (que Dona Benta usava para acender seu enorme fogão industrial) estava satisfeita em imaginar os objetos da cozinha de Dona Benta, com as diversas panelas sendo mexidas; o jiló picado bem pequeno; o vidro com alho amassado com casca e tudo; o sal colocado às mãozadas na comida; o óleo em abundância sendo despejado no feijão que, segundo ela, só ficava bom com muito óleo, e suas duas sacolas de tecido estampado, com longas alças cruzadas no peito, cheias de seus biscoitos de polvilho que eram vendidos pelas ruas de Pirinópolis. Brinquei como uma criança. Montei uma cozinha imaginária e através dela caminhava com o passo arrastado de Dona Benta, tendo sido a postura lembrada pela observação das fotos. Eu tinha conseguido tirar uma foto dela em pé de perfil para que pudesse, através de seu vestido azul colocado especialmente para as fotos, ver o desenho de sua postura: pés chatos recebendo enorme peso da bacia, que por sua vez sustenta a barriga solta para frente, compensada pelos ombros que vão para trás. O equilíbrio final é

---

<sup>59</sup> Não a Dona Benta de Paranã, requeira, esposa de Seu Casemiro. Essa era de Pirinópolis, em Goiás, a última cidade por onde passamos.



conseguido com a projeção da cabeça e dos joelhos, que ficam levemente dobrados. Quando parada, me sugere um pato. Mas quando caminha, os pés se arrastam, possibilitando a manutenção deste equilíbrio conseguido ao longo dos anos. Esta imitação prometia ser uma pérola, mas nem sempre a empatia do encontro se repete na tentativa de corporificação. De qualquer modo, pude reconstruir suas dinâmicas de caminhar, suas pausas, olhares e sorrisos a partir das ações mimetizadas, em sua cozinha recriada por meu imaginário. As ações se dissiparam após algumas tentativas e ficou seu caminhar, com a possibilidade da pequena canção.

No vaivém das gravações acabei por encontrar Seu Anísio recitando e cantando *Meus Oito Anos*, de Casemiro de Abreu, a seu modo. Já segura de suas ações e de sua voz, encontrei o que faltava para tê-lo completo.

Dona Maria de Marcelo (conhecida assim por causa de seu falecido marido, Marcelo) era a matriarca da numerosa família de contadores e cantadores. Estava muito velhinha e ficava quase todo o tempo sentada em uma cadeira com pés de ferro e assento de madeira, tipo de colégio. Era pele e osso, parecendo quase quebrar ao meio, mas uma mulher muito alta e ainda bastante ereta. Um corpo que parecia jamais se adequar ao meu, a menos que eu a fizesse muito caricata, quase como uma girafa. Olhava sua foto em pé, mas cada vez que experimentava no corpo parecia absurdo, pois não havia nada de extraordinário em sua postura, o que havia era sua exacerbada magreza. Em uma foto tinha o joelho esquerdo um pouco flexionado, mas o meu joelho flexionado me fazia sentir-me com um metro e meio e nada próxima à sua estatura de, no mínimo, um metro e oitenta. Por que a imagem da árvore seca fazia sentido com Seu Anísio e

com ela não funcionava? Seu Anísio poderia estar seco e encurvado (como já estava sua postura), ainda que isto me fizesse menor que ele, mas Dona Maria precisava estar seca e me levando para o céu, que era a imagem que me vinha por causa de sua altura. Mas não tinha efeito; quando eu ia para o céu perdia o chão e andava flutuando pelo espaço – Dona Maria não flutuava; mesmo aparentando sua idade avançada era a chefe pé-no-chão de uma grande família. Sentei; algo poderia mudar. E mudou. Estando sentada não tinha mais como voar, ainda que não deixasse o peso do quadril solto na cadeira. Era uma questão de *koshi*, de estar com a musculatura abdominal muito presa. Agora eu estava magra, seca, tencionada desde o topo da cabeça até os dedos dos pés, que quase nem encostam no chão, para que não tenha a menor possibilidade de algo que pese para baixo. A máscara da minha galinha reapareceu inevitavelmente (reduzida, claro), pois precisava encontrar uma maneira de emagrecer e alongar o rosto. Aos poucos fui compreendendo como poderia respirar naquela posição, para que toda aquela tensão não ficasse aparente e a totalização da figura transparecesse naturalidade. Os óculos quadrados no rosto e suas diversas chaves embrulhadas em um pequeno tecido ainda pareciam necessários. Ela não largava aquelas chaves por nada e sempre que alguém precisava abrir qualquer porta na casa pedia a ela.

Sua voz estava baixinha nas fitas; emitia sons com muita dificuldade, mas não parava de falar um só minuto, mesmo enquanto todos falavam. Havia um trecho hilário no qual ela e seu filho Zenir tentavam contar o caso da mula-sem-cabeça que apareceu em Paranã, mas sempre se contradizendo ou falando ao mesmo tempo. Cris e eu elegemos aquele trecho para trabalharmos e, com muita

dificuldade, transcrevemos as falas dos dois, pontuando bem os momentos de sobreposição. Foi ouvindo muitas vezes este trecho que encontrei sua voz, tremelicada, frágil, pouco audível. Não era o momento de nos preocuparmos com volume; queríamos a maior proximidade possível com o original. Engraçado, mesmo com todas essas dificuldades que enfrentei na construção de Dona Maria, tinha algo naquela imitação que agradava as pessoas em geral e que eu podia perceber em seus olhares, sorrisos e comentários de que ela deveria ser parte de nosso espetáculo.

E uma cama para Dona Maria Cristina? Não havia. Deitávamos no chão mesmo, eu e Cris, envoltas em nossos tecidos brancos de cetim, anteriormente úteis em nosso treinamento. Foi uma construção diferente, pois, sem mais nem menos, nos vimos dialogando com a mesma imitação: a minha Dona Maria conversava com a dela como se estivesse conversando conosco (eu e Cris) no contexto do nosso encontro na viagem; e da mesma forma a Dona Maria de Cris dialogava com a minha. Eram diferentes, por sermos Cris e eu diferentes, com corpos e vozes diferentes. Mas havia muitas semelhanças: ações semelhantes, musicalidade da fala, maneira de deitar, textos, qualidade vocal, qualidade e ritmo das ações etc. Um novo dado surgia para mim: além da memória, da voz gravada, fotos e anotações, havia aquilo que eu via de Dona Maria no corpo da Cris e, portanto, sobrepondo-se à minha observação de Dona Maria, uma espécie de imitação da recriação de Dona Maria no corpo da Cris. Como se eu penetrasse *zonas de vizinhança* de Cris e de Dona Maria ao mesmo tempo. Acabava sendo uma imitação crítica, pois eu via na Cris coisas que haviam fugido à minha percepção, mas também via coisas nas quais eu desacreditava como sendo parte

da Dona Maria que eu enxergava e com a qual eu me conectava. Eram dois olhares sobre uma mesma pessoa; duas atualizações de ações captadas de uma mesma pessoa.

Por quase dois meses vivemos, respiramos e dançamos este senta, levanta, deita, experimenta, ouve, reproduz, dialoga, canta, veste, troca, sofre, encontra, gargalha... era muito material encontrando espaço naquele corpo cru, aberto para receber quaisquer outros corpos. Alguns não encontraram espaço, Seu Casemiro, Seu Justino, Dona Tomázia, dentre tantos; outros eram pequenos flashes, visões da rua, Festeiro, Azul, Gambazinho, que ganharam nomes inventados e que tiveram seu espaço em meu corpo e faziam e fazem parte da memória daquilo que foi a fatia de Brasil que me permiti olhar profundamente.

### ***COM A FACAS E O QUEIJO NA MÃO – MATRIZES CODIFICADAS***

Embora ainda não tivesse clareza de como o material se transformaria em espetáculo teatral, já era possível desfrutar do domínio de códigos corpóreo-vocais absolutamente meus. Cada matriz codificada era resultado de uma dança de impulsos musculares e nervosos propagados especificamente no meu corpo e cada uma delas resultava no espaço como consequência desses impulsos, os quais estavam sob meu domínio. E não somente isso, pois eu podia desfrutar de um material diverso, brotado das minhas necessidades mais internas e desconhecidas, sem contudo padecer como mero ato de loucura. A loucura, se

houve, manifestou-se somente na coragem do mergulho em busca desse desconhecido. O mais eram ações compreendidas em sua forma física e sensorial, o suficiente para poderem ser repetidas.

Óbvio? Sim, óbvio. Isto não passa do mínimo esperado do ator. Cada ator, independente da estética de atuação de sua escolha, se parar para pensar no que faz e como faz, provavelmente encontrará pontos de identificação com diversas das coisas que falei, não somente no parágrafo acima, mas em toda essa dissertação. O que acredito faltar, em geral, é o entendimento do caminho para se chegar a isso, senão um talento transbordante ou uma carga enorme de experiência, tentativas, erros e acertos.

Por isso o objetivo primeiro da pesquisa de Burnier era mexer na base, nos primeiros passos do ator, dando a ele subsídios para ser um criador de micro e macro ações para que este indivíduo, criador e criativo, pudesse dialogar com outros criadores, consentindo em um resultado artístico comum. E assim a cada nova criação.

Quais os códigos que eu tinha no meu corpo, então?

Não podendo mostrar, faço aqui uma lista das matrizes coletadas, dando a referência do meio utilizado. Em posse deste material apurado, depurado e memorizado, tínhamos as ferramentas que queríamos para a nossa criação.

Sobre o quadro que se segue:

Em alguns casos matrizes distintas comporão uma mesma qualidade, ou seja, navegarão por um certo “estado corporal” que se repete, ainda que as ações sejam distintas. A qualidade, ou estado, também pode ser codificada e compor diversas ações e até compor uma dança de muitas ações. Ou seja, cada

qualidade citada não precisa necessariamente abarcar somente as matrizes correspondentes. Nomeei as que foram codificadas. Por outro lado, em outros casos, a matriz não corresponderá a uma qualidade codificada, pois matriz e qualidade são coincidentes.

### 1) Objetos:

<b>QUALIDADE</b>	<b>MATRIZ</b>	<b>OBJETO</b>
Raivosa	para cima	tecido cetim
Raivosa	para frente	tecido cetim
Raivosa	encurvada	tecido cetim
Raivosa	mãos no rosto	tecido cetim
Raivosa	grotesco	tecido cetim
Raivosa	esticada	tecido cetim
Raivosa	capoeira	tecido cetim
Decidim	corpo angustiado	retalho de filó
Decidim	balanço	retalho de filó
Decidim	esticando	retalho de filó
Decidim	faca/flor	faca e flor
_____	tecidinho vermelho	retalho de algodão
cor-de-rosa	menina dos cabelos	retalho de cetim
cor-de-rosa	puxando cabelo	retalho de cetim
tecido laranja	amassando a massa	retalho de filó

tecido laranja	carrinho de garrafas	retalho de filó
_____	tartarugona	rotunda preta
_____	agonia bebê	bastão
_____	britadeira	bastão
_____	mangueira	bastão
_____	batucada triste	bastão
_____	matula	bastão
_____	tronco atrás	bastão
_____	tronco na frente	bastão
_____	carrinho BH	bastão
_____	massageador	bastão
_____	pau Nelva	tronco de árvore
máscara de sisal	velha com irritação no nariz	máscara de sisal
máscara de sisal	desespero	máscara de sisal
Máscara de sisal	comendo	máscara de sisal
_____	equilíbrio	fio de sisal

## 2) Animal: galinha

andar base

corrida

ciscar

comer no chão

comer na cerca

tremelicados  
olhar de radar  
coçar  
limpar o rosto  
encolhida de ombros  
elevê  
puxadas violentas  
giros  
chocada  
raposa no galinheiro  
galinha quebrada  
assustada

**3) Imitações:**

Dona Benta  
Seu Renato Torto  
Seu Anísio  
Alcângela  
Gambazinho  
Conceição  
Festeiro  
Dário  
Dona Maria de Marcelo  
Dona Maria Cristina  
Zenir  
Antônio  
Azul



## **SEQÜENCIANDO E MANIPULANDO**

Onze atores, três orientadores. Um espetáculo em comum. Cada ator tinha clareza de seu material, mas era fundamental a noção do outro no momento da costura, que daria a noção do todo que queríamos contar. Criávamos, para tanto, seqüências com o material, nas quais incluíamos pequenos *flashes* das várias ações e das qualidades de ações que tínhamos codificado. Semelhante à escrita, já que deve haver uma seleção e organização das idéias para que elas se manifestem claras em forma de texto. As seqüências eram nossos pequenos textos corporais<sup>60</sup>.

A seqüência-texto do animal, a seqüência-texto dos objetos, a seqüência-texto das imitações e a grande seqüência-texto de todas as matrizes juntas. Para a construção dessas seqüências lançávamos mão de nossas ações codificadas, em seu estado puro, mas também das experimentações que já havíamos feito senão com todas, com muitas delas, de modificá-las no tempo e no espaço. Essas experimentações geravam combinações infindáveis e faziam com que nossas ações ganhassem qualidades por vezes mais interessantes. A alteração no tempo de realização de uma ação, por exemplo, pode fazer com que ela ganhe um tónus muito mais concentrado, que deve ser ligado de maneira brusca e intensa no caso de uma aceleração, ou que pode ir sendo construído, preenchido cuidadosamente, no caso de uma desaceleração. Alterá-la

---

<sup>60</sup> “Em algumas culturas, em Bali e no Japão, por exemplo, a noção de um ‘texto de representação’ é muito clara. O drama Nô não existe como um conjunto de palavras que serão depois interpretadas pelos atores. Existe como um conjunto de palavras inextricavelmente tecido em música, gesto, dança, métodos de recitação e de vestimenta. Devemos olhar o Nô não como a realização de um texto escrito, mas como um texto total de representação, onde componentes não-verbais são dominantes durante partes da representação.” (Barba e Savarese 1995. 247)

especialmente significa reduzir ou ampliar, o que obriga uma impressão de força muito maior, seja ela expansiva ou retrátil e, portanto acumulada; mas pode também significar fazê-la em diferentes níveis ou mesmo em diferentes espaços, como quebra de uma certa previsibilidade espacial que se consolida.

Havia, ainda, os intervalos: o que se encontra entre uma ação e outra e que operacionaliza a ligação entre elas. Burnier chamava estes intervalos ou essas ligações, de *ligamens*<sup>61</sup>.

---

<sup>61</sup> “1) **Ligamens do tipo Simples** - são *ligamens* cuja passagem de uma ação para outra, se opera sem a introdução de elemento novo, modificação ou adaptação. Eles trabalham principalmente questões relativas ao tempo: - **Seco** - é uma ligação do tipo simples. No *ligâmen seco*, o *coração* da primeira ação é distinto do da segunda. Embora distintos, a passagem é feita de maneira delicada. - **Direto** - o *coração* das ações a serem ligadas é distinto, mas o da primeira equivale ao momento *é* do *élan* da segunda. A passagem é, portanto, direta. - **Coincidente** - duas ações de corações coincidentes. A passagem é quase imperceptível. A primeira ação parece continuar na segunda, mesmo se elas forem de origem completamente diversa. - **Melting** - a passagem do final de uma ação para o início de outra se opera como se a primeira se ‘derretesse’ até chegar na outra. A primeira ação é feita até o término, derrete da figura final até a figura de início da próxima ação, que então será feita até o término. 2) **Ligamens do tipo Composto** - são *ligamens* que se operam por meio da inserção de um novo elemento entre as ações a serem ligadas. - **Brusco ou Súbito** - o *coração* das ações é distinto, mas a ligação é forte. Acrescenta-se um impulso no momento da ligação. A diferença entre este *ligâmen* e o seco, é o impulso acrescentado. Este impulso pode ser mais ou menos forte segundo a necessidade. - **Gongo** - acrescenta-se um impulso forte que ecoa como um gongo para entrar na ação seguinte. O impulso acontece quando o ator atinge o final da primeira ação e, durante o eco deste impulso, entra-se na ação seguinte. Este *ligâmen* trabalha com impulso e dinamoritmo. - **Fragmentado** - a ligação é fragmentada em partes: primeiro uma parte do corpo entra na nova ação, depois o restante. As dinâmicas não necessariamente são coincidentes. Exemplo: a primeira ação termina numa determinada posição de frente para os espectadores, primeiramente a cabeça, com dinâmica seca; entra na ação seguinte que é de perfil para os espectadores, e depois, o restante do corpo paulatinamente se ajusta até chegar na posição da segunda ação. Pode-se acrescentar uma pausa entre a ligação da cabeça e a do restante do corpo. - **Respiração** - é por meio de uma expiração ou inspiração de possíveis tipos diferentes, que se opera a ligação. Exemplo: ao término da primeira ação, o ator realiza uma inspiração rápida, espasmódica, que o leva à segunda ação. Outro exemplo: é uma expiração lenta, como um suspiro que opera a ligação. 3) **Ligamens do tipo Complexo** - são ligações que envolvem um conjunto maior de elementos. Muitas vezes são ligações entre seqüências inteiras de ações. Neste caso, pode-se inserir uma ação inteira para fazer a ligação. Chamemos a ação inserida de ‘ação-ligâmen’. Neste caso, teremos um *ligâmen* que vai operar a ligação da primeira seqüência à *ação-ligâmen*, a própria *ação-ligâmen* adaptada ou não, e outro *ligâmen* para operar a ligação da *ação-ligâmen* com a segunda seqüência. Nos *ligamens* do tipo complexo, podem acontecer diversas adaptações: tirar ou pôr, diminuir ou aumentar partes da *ação-ligâmen*, mudar a direção do olhar ou de partes do corpo, espelhar a *ação-ligâmen*, entre outras transformações possíveis.” (Burnier 2001. 194,195)

A definição desta ou aquela opção, na fase de criação da seqüência, era inevitavelmente mecânica, mas não chegava a gerar um problema futuro, visto que o coração e o estado de cada ação já era suficientemente conhecido para que pudesse ser acessado quando da realização da apresentação da seqüência criada.

O objetivo primeiro dessas seqüências não era criar sentido mas, passada a fase mais mecânica de definição das ações e *ligamens*, realizá-la de maneira orgânica, adentrando profundamente no universo de cada ação, ainda que durante aquele curto período de tempo selecionado para a seqüência. Bastante esquizofrênico, considerando-se o montante de ações de cada um, mas funcional como criação de um primeiro rascunho do texto corporal que nos propúnhamos fazer.

**Mais organicamente** - O segundo passo foi a construção de um estado extra-cotidiano como berço para a execução da seqüência, em busca de uma organicidade ainda maior. A *dança dos ventos*<sup>62</sup> foi um desses berços:

*“Neste nível, a organicidade se refere a algo de vivo e orgânico, à capacidade de se encontrar e dinamizar um determinado fluxo de vida, ‘uma corrente quase biológica de impulsos’, e permitir que ele dirija a ação do corpo.(...)”*  
(Burnier 2001. 54)

---

<sup>62</sup> “Descrição Morfológica: A ‘dança dos ventos’ consiste, como o próprio nome sugere, numa espécie de dança que obedece um ritmo ternário, harmonizado com a respiração. A expiração deve coincidir com o tempo mais forte do ritmo e a inspiração é realizada nos dois próximos tempos. Essa sincronia entre respiração/ritmo também deve estar harmonizada com a relação peso/leveza. O ator deve afundar sua base, no sentido de *enraizar* no chão, ao mesmo tempo em que expira no tempo mais forte do ritmo ternário e, posteriormente, empurrando a raiz, deve saltar, como numa espécie de vôo, nos dois próximos tempos do ritmo. Esse vôo será mais leve quanto maior for o enraizamento, pois maior será a força da raiz para empurrar o chão. Todo o resto do corpo deve estar engajado e os braços e a coluna devem realizar desenhos harmônicos no espaço.” (Ferracini 2001. 171)

Eram horas seguidas de *dança dos ventos* até encontrarmos este *fluxo de vida* e termos segurança dele a ponto de podermos reduzir a dança dos ventos (mantendo-a internamente) e introduzirmos as seqüências de ações já trabalhadas e codificadas. Desta forma, já inseridos em um campo de intensidade (provocado por nós mesmos através da dança dos ventos) e em uma dinâmica grupal quase ritualística, podíamos fazer com que nossas ações fluíssem coerentemente às suas linhas de força, ou seja, organicamente.

Além da *dança dos ventos*, Burnier nos conduziu a uma dança mais livre, das sutilezas, através da qual propunha que nos colocássemos em uma situação oposta àquela que nos acostumamos nos meses anteriores nos quais éramos, como gostava de comparar, *tanques de guerra*; fortes, ativos, fazedores, mas também difíceis de sermos quebrados ou penetrados. Era mesmo sem forma definida esta dança, configurava-se como um estado que atingia o pessoal e o coletivo, a partir do qual era possível realizar ações pequenas, delicadas e sutis. Por vezes introduzíamos canções, geralmente inventadas pelo Renato, e seguidas por todos. A chamamos *dança das sutilezas*.

**Relação** - Ativando estes *estados*, provocados por essas danças, começamos não somente a repetir as seqüências conhecidas, mas também a deixar com que surgissem relações ou novas seqüências de ações. Desta forma, comecei a dialogar com a Cris, cada uma utilizando seu vocabulário corporal codificado. É um momento no qual se deve estar em alerta absoluto para propor, confluindo a isso uma humildade extrema na percepção e recepção da proposta que vem, na mesma intensidade, da parceira. O encontro deve se dar em um campo de organicidade no qual há cumplicidade acima de tudo; no qual existe

uma terceira respiração, que não é de uma ou de outra, mas do encontro; no qual cada uma é levada a se aproximar ou atacar instintivamente e, ainda, um campo no qual é possível criar uma dinâmica conjunta de dinamização do espaço, sabendo-se o momento de colocar fogo ou de acalmar a fogueira. Após algumas improvisações, acabamos criando os códigos da relação. Desta forma, minha matriz **britadeira**, por exemplo, levava Cris à sua **pau quente**; ou seu **monstro** chamava minha **faca/flor**.

**Temática** - Também outras seqüências surgiram destes novos estados provocados pelas danças. As mesmas matrizes, porém organizadas de outras formas e contextualizadas no tema de nossa pesquisa. Aconteceu com a história da menina que foi enterrada pela madrasta no figueiral, ficando para fora somente seus enormes cabelos. Já havia uma matriz que me remetia a essa história, a **menina dos cabelos**, e agora diversas ações combinavam com as imagens que me vinham a cada vez que ouvia Dona Benta contando a história. Ficou assim:

*menina dos cabelos* – espantando os passarinhos do figueiral, por ordem da madrasta;

*desespero e mãos no rosto* – os passarinhos estão atacando;

*grotesco (com mais tensão e mãos fechadas)* – ódio da madrasta;

*tronco atrás e tronco na frente* – apanhando da madrasta;

*menina dos cabelos* – sendo levada pela madrasta até o local onde seria enterrada;

*capoeira (pequeno e mais lento)* – cavando sua própria cova;

*imitação Alcângela* – seu sofrimento;

*raivosa para cima* – seu último grito antes de se entregar;

*menina dos cabelos (mais suave) e imitação vocal da Dona Benta* - a menina cantando enquanto estava enterrada, esperando que alguém a ouvisse

(“capineiro de meu pai, não capine o meu cabelo, a madrasta me enterrou, pelo figo do figueiro”);

*andar Dona Benta* – a menina depois de salva.

A história existia, mas no meu ambiente privado. Era, ainda, uma matriz (embora mais complexa) que precisava ser vestida, contextualizada e talvez acrescida de algum texto, para que pudesse contar aquela história.

**Combinações** - Fizemos ainda uma série de combinações com o material, misturando as matrizes: ***andar assustado da galinha***, com ***tecido laranja*** e máscara ***raivosa para cima*** ou ainda, ***galinha***, com ***carrinho de garrafas, decidim e tecido laranja***. E assim, várias outras.

## **VESTINDO O MATERIAL**

Até que fizemos nossa primeira experiência de tentar dizer algo com o material coletado, tornando-se necessário contextualizá-lo para que pudesse haver comunicação mais direta com o público. Um desafio individual que Burnier nos colocou, de conceber uma cena cujo tema se relacionasse com algo do que tínhamos lido, visto, ouvido ou vivenciado na viagem. Estas cenas poderiam ser eventualmente usadas como o primeiro esboço do que viria a ser nosso espetáculo. A concepção era individual, mas outros atores do grupo poderiam ser convidados a participar.

Sempre me encantavam as referências que tinha do uirapuru, este pássaro da Amazônia de canto único, “capaz de emudecer toda a mata”. Na lenda, houve uma prova de pontaria entre duas índias muito bonitas que queriam o amor do cacique. A moça perdedora chorou uma fonte e um córrego, e pediu a tupã para transformá-la em um pássaro, a fim de visitar o cacique sem ser percebida. Tupã assim o fez, mas a moça, percebendo que o cacique já amava sua esposa, voou do Sul para a Amazônia. Seu canto melodioso foi presente de Tupã, como recompensa por seu sofrimento. (Santos 1974. 13-14, *passim*)

Este pássaro foi considerado um ser sobrenatural e recebeu o nome de uirapuru, que significa o pássaro que não é pássaro, e acabou tornando-se um talismã. Aquele que traz mais sorte é o uirapuru empalhado, preferencialmente roubado. Há uma história na qual pesquisadores alemães em visita à Amazônia ficaram imobilizados com o canto do uirapuru e, informados a respeito de seus poderes como talismã, foram em busca de possuir um exemplar. O chefe da expedição se dirigiu a uma quitanda cuja dona, moça jovem e roliça, empalhava uirapurus. No momento da visita do alemão, suas prateleiras estavam vazias e seu marido, coincidentemente, também não estava. A moça acabou contando ao alemão que ela e o marido possuíam um exemplar roubado, muito bem escondido, que servia como talismã para os dois. O alemão, no entanto, convence a moça a dar-lhe o talismã e fugir com ele antes da chegada de seu marido. (Orico s.d. 103-109, *passim*)

“Certa vez de montaria eu descia um paraná...”<sup>63</sup>. Na mesma época tomei conhecimento desta canção sobre o uirapuru e, unindo essas informações, entendi que era sobre essa lenda que queria falar.

A matriz **tartarugona** podia ser tranqüilamente uma velha, desdentada, exageradamente côncava do pescoço até o quadril, tendo como oposições a esta concavidade os joelhos e a cabeça. Esta postura deveu-se à enorme rotunda que o Ricardo me deu para carregar, lá ainda na fase de coleta de material com objetos. Os pés vieram da imitação do **Gambazinho**, em forma de V, com calcanhares quase juntos e uma maneira de pisar mais empurrando o chão do que propriamente deixando-se pesar sobre ele. A mescla com a matriz **matula** trouxe o bastão apoiado no ombro direito, contendo em sua extremidade uma trouxa de tecido que, supostamente, trazia uirapurus empalhados. Vesti essa figura com um manto preto e um lenço na cabeça que escondia o cabelo e as orelhas, reforçando a boca banguela, conseguida através de uma força contínua no sentido de tentar

---

<sup>63</sup> Certa vez de montaria eu descia um paraná  
O caboclo que remava não parava de falar  
Ah! Ah! não parava de falar  
Ah! Ah! que caboclo falador!  
Me contou do lobisomem, da mãe d’água, do tajá  
Disse do jurutaí que se ri pro luar  
Ah! Ah! que se ri pro luar  
Ah! Ah! que caboclo falador!

Que mangava de visagem, que matou surucucu  
Que jurou com pavulagem que pegou o uirapuru  
Ah! Ah! que pegou o uirapuru  
Ah! Ah! que caboclo tentador!

Caboclinho, meu amor, arranja um pra mim  
Ando roxa pra pegar unzinho assim  
O diabo foi-se embora não quis me dar  
Vou juntar meu dinheirinho pra poder comprar  
E no dia em que eu comprar, o caboclo vai sofrer  
E eu vou desassossegar o seu bem-querer  
Ah! Ah! o seu bem-querer  
Ah! Ah! ora deixa ele pra lá (Valdemar Henrique)



unir o lábio inferior ao superior, mas mantendo a boca aberta. O queixo apontava para cima. *É fundamental ressaltar que esta postura não foi construída no intuito de chegar a uma velha. A matriz surgiu desta maneira durante a coleta de material com tecido e eu a vesti de maneira a dar a impressão de uma velha.* Esta velha tornou-se a narradora. Com a voz da própria matriz **tartarugona**, grave, peitoral, mas ao mesmo tempo aspirada, contava a lenda do uirapuru.

A outra figura era a moça da quitanda, que construí a partir da *dança das sutilezas* que, embora sem forma definida, me levava para um universo de ações tranqüilas e delicadas, porém trabalhadas somente interiormente. A moça em si eu já era, o que me faltava era um tom mais feminino e delicado e impulsos que me transportassem do meu cotidiano Raquel, para um estado extra-cotidiano. Vesti-a com um vestido branco de algodão e renda. Cantava com um fio de voz, o mais suave e melodiosa possível. Para a ação de empalhar os uirapurus utilizei uma combinação da matriz **amassando a massa** e da **raivosa na frente**, muito reduzidas de sua forma original e feitas no chão, conquanto que o original era em pé. As ações de agachar e levantar eram recheadas pelas oposições do *verde*<sup>64</sup>, criando uma tensão interna que resultava externamente como energia vibrante, dilatada, mais possível de chegar ao espectador. Os *lançamentos*<sup>65</sup>, quase

---

<sup>64</sup> “Essa força oposta treina a contenção de energia, da mesma forma que o princípio dos sete décimos dos atores Nô japoneses, criando uma tensão interna constante para todos os movimentos que são realizados. Cria-se, portanto, uma *in-tensão*, ou tensão interna, que poderíamos traduzir como a *intenção muscular*, primeiro princípio de qualquer nascimento de uma ação física orgânica. Convém frisar que essa *intenção interna* foi vivenciada pela musculatura de maneira prática, com a oposição real criada pelo tecido e pelo companheiro que ‘segurava’ o movimento. Dessa forma, o ator poderá, sempre que desejar, ativar as macro e microtensões desse treinamento real, ativando sua *memória muscular* da vivência prática, criando uma intenção também real e orgânica. O ator passa a controlar a contenção de suas energias, sua manipulação e a intenção muscular, dilatando, dessa forma, sua corporeidade.” (Ferracini 2001. 164)

<sup>65</sup> “Descrição Morfológica: Os ‘lançamentos’, como o próprio nome diz, treinam o ator a, literalmente, lançar com o corpo algo para o espaço. Utiliza-se uma imagem: o ator está lançando

imperceptíveis, eram usados nas ações de pegar, entregar ou depositar uirapurus (os quais criei, preenchidos de espuma e costurados com retalhos coloridos). Havia seu momento de dor, isto é, de uma memória de dor, da opção feita em favor do expedicionário alemão em abandono ao marido. Neste momento fiz uma opção menos delicada e utilizei ações feitas em *hiper-tensão*, qualidade explorada no treinamento com Simioni a partir de situações limítrofes de oposição, chegando-se à imobilidade exterior e hiper movimentação interna produzida por um engajamento muscular excessivo, como quando se quer caminhar para frente e é impedido por uma força em sentido contrário. Parti da memória dessa sensação de confronto vivida corporalmente, ou seja, uma situação de *drama* corporal real, para recriar o *drama* daquela moça.

Havia também, em minha concepção, a figura do pássaro. Ainda que um tanto insegura, arrisquei uma espécie de vôo advindo de uma qualidade de energia trabalhada em momentos livres do treinamento técnico e que eu havia chamado de *ave*. A máscara da **galinha** complementou o que para mim passou a ser o uirapuru. E o próprio lenço que eu usava na cabeça enquanto velha ajudou a criar a imagem do movimento do vôo.

**Análise** – Há algo significativamente estranho em meu relato sobre a cena e que diz respeito a uma estranheza de fato presenciada na cena: as transposições dos elementos do treinamento. Naquele contexto e época específicos isso não se configurou como um erro, mas evidencia o quanto o tempo

---

fachos de luz ou energia. (...) Dessa forma, o ator pode 'brincar' com os lançamentos, atirando para o espaço um fecho de energia suave, outro mais forte, um fecho grosso, outro muito fino, sempre de maneira precisa. Além disso, é possível utilizar todas as partes do corpo para lançar. Dessa maneira, em vez de lançar com os braços e mãos, podemos lançar com o quadril, com o ombro, com a cabeça, enfim, com todos os diferentes segmentos do corpo." (Ferracini 2001. 168, 169)

de treinamento caracteriza o tanto que se aproveita do mesmo. Ora, o objetivo do treinamento é justamente chegar-se a uma assimilação tal de seus elementos a ponto de não ser mais necessário pensar sobre eles. Eles se ativam e pronto. Cria-se um *estado ligado* que condensa em impulsos e tensões específicas aquilo que se treinou de forma ampliada, no espaço, durante anos, diariamente. O *verde*, o *koshi*, os *lançamentos* etc estariam na cena em qualquer hipótese, sem que para isso tivesse que haver um engajamento mental.

Esta “má utilização” dos elementos, na cena, foi facilmente percebida por Burnier, que me alertou para as seguintes coisas: 1) há que se **ser** pleno e não se **crer** pleno. E para que se saiba **ser**, em cena é claro, há que haver treino e tempo de treino. 2) a hiper-tensão pode chegar a gerar uma inadequação das tensões e, conseqüentemente, uma quebra do fluxo de vida. O ator pode chegar a pensar que esteja conectado com sua pessoa, já que a tensão em excesso exige empenho, mas estará certamente distante do espectador, que não consegue penetrar este campo tão exclusivo do ator, que não chega a se desdobrar, a se expressar. Neste ponto os dois se distanciam.

A cena em si, da maneira como a criei, não fez parte do espetáculo, mas recriamos uma cena do uirapuru utilizando alguns dos elementos de minha proposta. Também as outras dez cenas (dos outros atores) não foram utilizadas, mas nos serviram de inspiração para a continuidade da criação.

## **TAUCOAUA PANHÉ MONDO PÉ**

### **NOSSA CRIAÇÃO**

O espetáculo acabou resultando bastante fragmentado, como um mosaico de diversas cenas. Mas era o retrato fiel de toda a nossa pesquisa, mesclando as imitações e as experiências da viagem com as lendas que havíamos estudado, contadas através da organização do material coletado em sala - dos objetos e do animal. Essa fragmentação abria espaço para que o público pudesse ir construindo sua própria história, história esta que se resolvia no final do espetáculo (sem contudo fechar uma leitura), como veremos mais adiante.

Geraldinho, contador de causos de Goiás, em companhia de um casal de cegos, cantadores do centro de Campinas, recebiam o público ainda fora da sala, com suas canções e divertidos diálogos, e o convidava a adentrar no espaço de lendas e figuras do cotidiano do interior do Brasil, conhecido e explorado por dois estudantes que haviam se proposto a enfrentar viagens noturnas por rios desconhecidos, se equilibrar em estreitas pinguelas de madeira e dormir ao relento sendo devorados por carapanãs (pernilongos). Se não exatamente o enredo, talvez este pudesse ser o mote da encenação que viria a seguir. Havia duende, bruxas, uirapurus, lobisomem, florzinha do mato, satanás, mula-sem-

cabeça, boto, mãe d'água e Amazonas. Cantadores, violonistas e sanfoneiros; contadores de causos como do lobisomem, da comadre florzinha<sup>66</sup>, da mula-sem-cabeça, do rio que dorme, da origem da lua, da cobra grande, do Anselmo<sup>67</sup>, do saci-pererê, da história do Brasil; também foram lembradas manifestações populares brasileiras, como a Súcia, a Folia de Reis, o Moçambique, o carnaval, o Frevo e a Festa de São João; e a tristeza que nos fica a cada vez que vemos a situação de nossos índios, embriagados pelas ruas, desamparados, desagregados de suas raízes, sua cultura. E também nossos velhos, na maioria das vezes excluídos da sociedade, improdutivos em asilos malcuidados. Acabam desmemoriados e maltrapilhos. Mas também aqueles que, apesar do desamparo social, ainda preservam, na tradição oral, sua memória. *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* tinha isso, contado por quem viu e viveu de perto cada uma dessas situações e deu corpo e voz a elas e fez disso cena e fez disso teatro e lembrou a memória de um povo através daqueles onze corpos-pessoas, ainda um pouco ingênuos, mas por isso mesmo tão verdadeiros.

---

<sup>66</sup> “É a comadre florzinha, é. É a caipora não, é a comadre florzinha. Ela dando conta, camaradinha vai fazer um negócio com ela, quando ele dá, ela vem; aquele vento no rumo da gente, faz *vuff!* Ai pronto. (...) É que eu beijava ela, ela beijava eu. Mas o segredo da formosura de comadre florzinha eu num conto, caçador num conta; se contar se arrepende. É porque que eu digo de certeza, cabra vai lá com besteira, termina no couro.” (Seu Zé da Silva, o *Pai da Mata*, do Rio Grande do Norte. Em atuação de Fabio Leirias no espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*)

<sup>67</sup> “Anselmo era uma espécie de mágico, curandeiro, parteiro. Entendia de pajelança e era profundo conhecedor das ervas medicinais. Ele viveu na cidade de Maués, no Estado do Amazonas. O povo de Maués nos contou muitos causos sobre Anselmo. Diziam que ele gostava muito de brincar. Nos bares, ele pedia cachaça, bebia, pagava e, quando virava as costas, o dinheiro virava folhas. Anselmo dizia que não iria morrer. Ele desapareceu misteriosamente na década de quarenta, após uma grande tempestade. Na busca encontraram somente sua canoa à deriva... e os seus pertences estavam arrumados sobre o banco e o remo atravessado. O povo de Maués acredita que Anselmo tenha sido encantado em forma de *cobra grande*. Dona Iaiá Macedo, a sua mãe, ainda vive na cidade de Maués... e Anselmo também... é o que dizem por lá... como encantado... nas águas do Rio Maués-Açú.” (Jesser de Souza, em trecho retirado do espetáculo *Taucoauaa Panhé Mondo Pé*)

## **A MANEIRA DE CONTAR**

Além de observar, convivemos proximamente e nos apropriamos dos corpos e vozes daquelas pessoas. Permitimos que cada um deles se sentisse *escolhido*, e demos a eles um corpo através do qual eles pudessem olhar e ser olhados. Pudemos *dar voz* àqueles cujas vozes quase não são ouvidas e os *incluímos*, ainda que na medíocre padronização daquilo que pode ser fundamental à sociedade. Através de nosso olhar, demos-lhes a possibilidade de “*levantarem seus olhares*”, como diz Novalis: “*Quem é olhado ou se crê olhado levanta os olhos*”: (in Benjamin 1975. 65). Eles, por sua vez, nos carregaram na viagem daquilo que aqueles olhares podiam ver: lobisomens, mulas-sem-cabeça, sacis, caiporas... Como diz Benjamin, comentando Novalis: “*Este ensinamento constitui uma das fontes primordiais da poesia. Quando o homem, o animal ou um ser inanimado, dotado desta capacidade pelo poeta, levanta o olhar, é para olhar ao longe; o olhar da natureza assim desperto, sonha e arrasta o poeta para seu sonho.*” (*idem ibidem*. 76)

Este contato tão próximo se traduziu em nossa criação. O desejo de que o espectador pudesse ter sensações próximas às que tivemos, em outro contexto, claro, fez com que procurássemos reproduzir o tamanho da realidade que coube à nossa percepção (a mesma qualidade e proximidade do olhar, o mesmo volume de voz, a mesma vibração dos momentos de alegria e festa ou mesmo dos de tristeza, dentre outros).

Este desejo passou a ser um princípio que me fez acreditar em um encontro com o público quase tão real quanto o encontro com cada pessoa que conheci, gerando uma relação de proximidade com os espectadores. Claro, diferente de estar com Conceição e Seu Renato Torto na oficina-sala deles, porém buscando o *frescor* dessa sensação também no contato com o espectador, que está próximo, quase parte da cena. Se na vida foi possível encontrar essas intersecções intensivas, isso poderia dar-se também em estado de atuação, desde que se encontrasse a organicidade disso, o fluxo de vida. Fluxo este que precisa ser recriado a cada nova situação cênica.

Isso foi o que buscamos no *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* e é este o princípio que vem percorrendo meu trabalho e criação. Também se tornou distante de mim um teatro no qual eu não possa olhar profundamente no olho do espectador ou fisgar-lhe o olhar. Por isso me admiro ao ler Peter Brook citando os tradicionais atores ingleses, que tinham a sensação de um verdadeiro pesadelo ao ver os rostos dos espectadores<sup>68</sup>. Peter Brook, no início dos anos setenta, se agarrou a esses atores “temerosos” e foi às ruas, fazer teatro à luz do sol, cara a cara com a platéia.

---

<sup>68</sup> “No início dos anos setenta nós começamos a fazer experimentos fora dos ditos ‘teatros’. Nos primeiros três anos nos apresentamos centenas de vezes nas ruas, em cafés, em hospitais, nas antigas ruínas de Persepolis, em vilarejos africanos, em garagens americanas, em cabanas, entre bancos de concreto dos parques urbanos... Nós aprendemos muito, e a maior experiência para os atores foi apresentar para uma platéia que eles podiam ver, em oposição à invisível platéia para a qual eles estavam acostumados a apresentar. Muitos deles tinham trabalhado em grandes teatros convencionais e ficaram profundamente chocados ao se perceberem na África, em contato direto com a platéia, tendo como única fonte de luz o sol, que unia espectador e artista na mesma clareza imparcial. Bruce Myers, um dos atores, disse uma vez: ‘Eu gastei dez anos da minha vida no teatro profissional sem nunca ter visto as pessoas para as quais eu estava fazendo este trabalho. De repente eu posso vê-las. Há um ano atrás eu estaria me sentindo nu e em pânico. As minhas defesas mais importantes foram jogadas fora. Eu teria pensado, ‘Que pesadelo ver seus rostos!’ De repente ele percebeu que, ao contrário, ver os espectadores deu um novo sentido ao seu trabalho.” (Brook 1995. 5-6). Tradução do inglês feita por mim.

A não inserção do público como parte da cena (ainda que subliminarmente) seria incoerente com o que acredito ser a função da minha arte: encontrar ressonâncias no meu corpo que possam ressoar no outro e com o outro, chamando-o para um encontro que, de tão pleno, pode ser transformador para ambas as partes, ainda que em uma pequeníssima e imperceptível proporção. Talvez esta seja parte da resposta à pergunta que encontrei no *Além das Ilhas Flutuantes*, naquele período de caos, e que assinalei em meu diário de trabalho: *o que significa o teatro para mim?*

## **A FATIA RAQUEL**

A fatia Raquel do espetáculo se refere àquilo que foi transposto dos materiais coletados ao longo do processo para as cenas nas quais atuei, procurando mostrar como esta pesquisa do corpo chega ao resultado teatral.

### ***Em Cenas***

**Uirapuru** – O risco ao qual me submeti naquele vôo inseguro criado na primeira versão desta cena, acabou resultando na pesquisa de um vôo bem mais elaborado. Burnier trabalhou comigo a partir dos princípios da mímica de Decroux, utilizando uma de suas figuras, a *“Vitória de Samotrácia”*, inspirada na escultura



grega de mesmo nome, do ano 190 a.C. Uma figura alada em um corpo de mulher.

Era a oportunidade de retornar a Decroux estando diferente, bastante mais amadurecida, mexida e remexida e já com a compreensão corporal do tão citado *leão*. Leão este que tínhamos acabado por *domar* através da mimesis corpórea, bem mais que da mímica de Decroux. Senti-me grata por poder transpor aqueles exercícios, por vezes maçantes, em uma criação.

Foram dias em frente ao espelho trabalhando a projeção do esterno e o alongamento da musculatura que liga os ombros ao peito, esticando os braços para trás. Meus ombros e braços eram, por vezes, puxados por Burnier, para ampliar o alongamento da musculatura a proporções além do aparentemente possível. A figura da *Vitória de Samotrácia* propõe uma abertura de asa estilizada, pois lida com a sobreposição de corpos incompatíveis, que são o da mulher e o do pássaro. Da mesma maneira a figura proposta por Decroux é estilizada e, conseqüentemente, o vôo que criei com Burnier.

Nosso vôo era estilizado porque pressupunha criar a impressão de que meus braços se movimentavam como as asas do pássaro: perpendicularmente ao **corpo**. Mas, como eu atuava de pé, fez-se necessário um ajuste no movimento, já que o observador externo necessitaria também da impressão de asas que abrissem perpendicularmente ao **solo**, para que o movimento confluísse com a imagem do pássaro real, que voa deitado.

O ajuste que fizemos para criar esta *impressão* de um vôo mais real, parte do mesmo princípio que Decroux utilizava nos *contrapesos*: quando empurramos um piano com rodas, por exemplo, a força maior que fazemos está

na perna de trás, que empurra o chão. Mas, quando queremos recriar cenicamente esta força, faz-se necessário transferir a força e o peso para a perna da frente, pois o corpo encontra-se em posição de desequilíbrio para frente (movimento natural para que consigamos empurrar o piano), precisando do apoio desta perna. (ilustração in Burnier 2001. 78)

Minhas mãos eram o extremo das asas e, como tal, não poderiam ficar esquecidas. Trabalhamos a posição de *concha* de Decroux (com punhos em continuidade à posição dos braços) para os movimentos de abertura de “asas” e a posição de *transporte* para o fechamento. No *transporte*, a posição de *concha* é mantida, mas o punho é articulado na direção oposta, para fora.

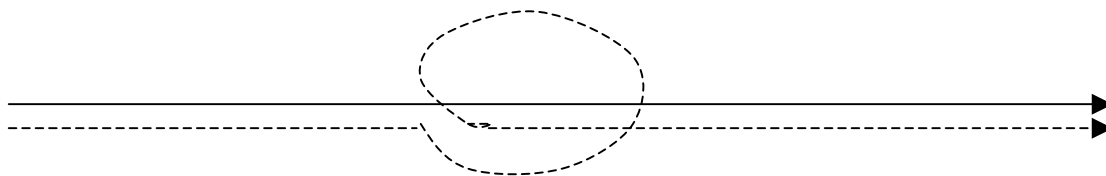
A ação que obtivemos, portanto, continha o movimento de abertura de braços perpendicular ao corpo e o de abertura de braços perpendicular ao solo. No entanto, embora tivéssemos feito improvisações de abertura e fechamento de “asas”, assim como de variações de dinâmica, níveis e de posições de tronco, optamos por uma recriação bastante limpa deste vôo. O fundamental era o engajamento total nessa abertura, somada a um impulso “de vôo”, para cima e para frente.

Os pés se locomoviam em ponta, assegurando a sensação de estar longe do solo, o que, acredito, transparecia também aos olhos do espectador. No rosto, a máscara da *galinha* suavizada. A voz era da matriz *menina dos cabelos*, que foi alongada (respiração longa) e ampliada em sua emissão, se transformando em uma espécie de canto.

Desta maneira construímos meu pássaro, mas a cena já não tinha a mesma estrutura daquela que eu havia criado, pois agora tínhamos a

possibilidade de construir um diálogo entre as minhas ações e as da Cris que, durante o período de treinamento que tivemos sob a orientação de Burnier, havia criado um pássaro a partir da mescla de algumas de suas matrizes. Cris também tinha uma matriz de bastão que líamos como uma velha, assim como ocorria com minha **tartarugona**. Encontradas essas semelhanças, criamos uma cena que mesclava minha *velha narradora* com o pássaro de Cris e a velha de Cris (que narrava através do canto) com meu pássaro.

A cena era uma passagem longitudinal (de quatro minutos) pelo espaço cênico, tendo uma estrutura espacial - inicial e final - em linha e o momento intermediário em forma de círculo; em um desenho assim:



Traço contínuo: Trajetória Raquel  
Traço Pontilhado: Trajetória Cris

No dedilhar do violão, a música-tema do espetáculo, composta por Renato Ferracini, sobre os seres (humanos e lendários) da floresta, introduzia a entrada da matriz **tartarugona**, vestida em trapos de saco de estopa tingidos em tons de marrom, com uma espécie de touca (feita com saco de algodão cru, também tingido nos mesmos tons da roupa) que substituíam o lenço que eu usava na primeira versão e que reforçava a máscara da **galinha**. O bastão, com a matula

de guardar “uirapurus empalhados”, foi mantido. A história era contada pela matriz **tartarugona**, com pés do **Gambazinho** e as mãos agora bem mais envelhecidas (como as de *Seu Anísio*), atendendo à observação de Burnier, que sentia necessidade de que a mescla de minhas matrizes comungasse mais claramente com a figura da velha que optamos por construir para a cena. A voz original da matriz foi exaustivamente trabalhada em sua emissão e articulação, para que as palavras pudessem ser compreendidas. A qualidade da respiração original, muito sonora, foi mantida. A história era narrada enquanto eu avançava em direção ao centro:

*Naquela tribo do Sul...*

*O cacique tinha uma decisão importante a tomar...*

*Por ele estavam apaixonadas duas moças. Não sabendo qual delas escolher como esposa, propôs uma prova de pontaria;*

*As flechas foram atiradas...*

*A ganhadora casou com o cacique e a perdedora, de tanta dor, pediu para Tupã transformá-la num pássaro;*

*E voou para o Norte.*

*O uirapuru recebeu de Tupã um canto melodioso, que emudece os outros pássaros.*

Cris iniciava sutilmente sua seqüência de pássaro, por trás de mim, até que, estando as duas já na posição central e o texto terminando, realizava o ápice de seu vôo, em círculo ao redor de mim, e encerrava com um canto alto e vibrante, de uma de suas matrizes.

Após seu canto iniciava-se a transição. Cris pegava meu bastão e mudava, em *melting (nota 61)*, para sua matriz de velha. Quase simultaneamente

eu ia me “desvestindo” da *velha* e passando, também em *melting*, para o pássaro, com toda a composição descrita anteriormente. E seguíamos em direção ao outro extremo do espaço cênico, Cris com sua *velha* que cantava “*que mangava de visagem, que matou surucucu...*” (nota 63) e eu com o pássaro, encontrando na canção da Cris os momentos de seu Ah! Ah!, que deveria entrecruzar-se com o meu, entoadado na voz da **menina dos cabelos** alterada, como expliquei anteriormente.

**Tal qual nós apanhamos do pé** – Assim chamamos a cena na qual transpusemos, *tal qual vividas por nós*, algumas das relações travadas na pesquisa de campo. Cada ator escolheu uma dessas relações e procurou transpô-la, ainda que em um contexto teatral, da maneira mais próxima do original possível. Esta proximidade do original pressupunha: tamanho espacial e vibratório das ações, volume e qualidade de emissão vocal, qualidade do olhar e uma certa liberdade de improvisação do texto, já que o contato com o espectador era direto e reservava a ele o direito de interferir com perguntas ou comentários. Cada pequeno grupo de espectadores (uma média de dez por ator) convivia por alguns minutos com aquele ator ou atriz, que pulsava as atualizações daquilo que corporificou da observação daquela pessoa apresentada naquele momento. A idéia era de que este micro-convívio desse ao espectador um breve sabor daquilo que havia sido nossa sensação durante o contato com as pessoas que apresentávamos a ele, ou melhor, que fazíamos vibrar através das zonas de vizinhança entre ator e pessoa observada.

Um adendo, para compreender-se como isso se dava no espaço:

**O cenário** - Márcio Tadeu (diretor, figurinista, cenógrafo e professor do Departamento de Artes Cênicas da UNICAMP) criou um cenário que inseria atores e público em nossa bandeira nacional. Criando um sentido figurado, bastante subliminar, Márcio Tadeu situou nossa encenação dentro desta bandeira. Estávamos dentro de um retângulo coberto de tecidos manchados, tingidos sem uniformidade em tons de verde, em substituição às tradicionais rotundas pretas. O público ficava em quatro arquibancadas (também tingidas de verde, mas posteriormente envelhecidas) localizadas nos quatro cantos do retângulo, formando triângulos, como na área verde de nossa bandeira. A encenação acontecia sobre uma lona de cobrir caminhão, em tom amarelo mostarda, também envelhecida, pretejada. O círculo azul era revelado somente no final, com uma luz de refletor coberta por uma máscara furada e cortada, refletindo no chão as estrelas e a faixa central. Em um extremo do retângulo colocamos uma árvore seca, morta e no outro uma árvore plantada, verde, viva. Queríamos retratar os extremos que vimos, de uma memória palpitante e de outra já finda, perdida, não atualizável.

Estar em contato direto com o público, nesta cena, significava, portanto, travar relações quase individualizadas, dentro desta área verde, que eram as arquibancadas. Ambientadas sonoramente pela flauta doce da música-tema, aquelas figuras tomavam conta das arquibancadas (sentadas nelas ou em cadeiras a menos de um metro delas), abarcavam para si um pequeno grupo de espectadores e desenvolviam relações a partir de temas recorrentes e quase obsessivos de suas vidas considerando-se, claro, aquele tempo determinado do contato que tivemos com cada uma delas e que foi variável de pessoa para

pessoa. Um velhinho cantava repetidamente “*que saudades da professorinha, que me ensinou o beabá*”; outro contava com propriedade uma truncada história do Brasil, outra contava do saci-pererê...

Eu era Dona Benta, recriada em meu corpo. Vestido azul como o que usou para a pose da foto, sacolas de algodão floridas, sandálias *havaianas* combinando com o vestido e muitos biscoitos de polvilho (conhecidos por *pipocas*) sendo distribuídos para o público. Era a única que se relacionava com todos os espectadores, mas em pequenos grupos por vez, que ganhavam seus deliciosos biscoitos.

A imitação da ação vocal de Dona Benta tinha sido um dos pontos difíceis do meu trabalho e, por isso, acabei optando por deixá-la calada em meio à algazarra já formada por todas aquelas pessoas falando ao mesmo tempo. Seu contato se dava através do olhar e do sorriso, que demonstravam sua alegria ao poder oferecer aqueles biscoitos, assim como a observei no dia em que preparou e serviu almoço para Cris e eu, transbordando de felicidade por poder mostrar seus dotes. Além de distribuir, eu passava a cena mastigando os biscoitinhos, também recordando o dia do almoço, no qual ela não parava um minuto de experimentar as comidas no fogão.

Cabe aqui, também, um adendo relativo à concepção dos figurinos, já que descrevi parcialmente os que usei no uirapuru e na Dona Benta:

**Os figurinos** – os figurinos de Fernando Grecco<sup>69</sup> navegavam, como o espetáculo, por dois vértices: um das figuras reais e o outro das figuras fantásticas. Para a concepção das figuras reais ele optou por figurinos que se assemelhassem às próprias roupas das pessoas. Em posse das fotografias das mesmas, saíamos com Grecco por brechós diversos, buscando cores, tecidos e modelos de roupas que se equiparassem às das fotos. O olhar de Grecco nos ajudava a encontrar as equivalências possíveis, pois ele tinha o conhecimento do tipo de caimento de cada tecido, sabia quais as roupas que poderiam aceitar algum tipo a mais de envelhecimento, além de ser ele a pessoa com a noção da dança total de todos aqueles figurinos no espaço.

As *figuras fantásticas* foram vestidas segundo uma lógica criada por Grecco daquilo que poderia comungar com o que entendíamos ser este fantástico. Ele trabalhou basicamente com estopa e sacos de algodão cru, tingidos em tonalidades de marrom, roxo, verde e rosa sem qualquer uniformidade. A costura era feita diretamente no corpo de cada um dos atores: Grecco vinha com uma tesoura na mão e ia cortando, rasgando, desfiando, acoplado, dando nós até que, após longas horas de paciência dos modelos vivos, o “mago” criava um uirapuru com uma espécie de cauda e braços nus (para não escondermos todo o trabalho que eu havia tido na construção daquele vôo), bruxas, amazonas etc. Dalvina, a costureira do Departamento de Artes Cênicas, foi sua auxiliar e conseguiu manter-se paciente diante de tantas criações efusivas e esfuziantes.

---

<sup>69</sup> Fernando Grecco era campineiro, contemporâneo de Burnier, tendo ambos estudado teatro juntos. Criou ou ajudou a criar os figurinos de grande parte dos espetáculos do Lume, tendo sido o último o do espetáculo “*Café com Queijo*”, em 1999. Grecco veio a falecer no dia 10/08/2002.



**Contadores** – foi o trabalho de *teatralização* de nossas imitações. Não estávamos muito distantes do público, nossa *bandeira* completa, com espaço cênico e platéia tinha em torno de 100 m<sup>2</sup>, mas, se compararmos com a proximidade do contato que tivemos com os contadores de fato, aquele espaço parecia enorme. Era o momento difícil de descobrirmos a maneira de dilatarmos nossos corpos, vozes e vibração sem perdermos demasiadamente as sutilezas próprias de uma conversa em ambiente privado, ainda maiores no caso de pessoas idosas.

*Primeira teatralização:* Trabalhei esta dilatação muito mais interiormente (dilatando impulsos e tensões), mas, de qualquer forma, isto acabava resultando um tanto maior externamente também. A preocupação principal era fazer com que esta dilatação não desvirtuasse o público da impressão de estar vendo a imitação em *tamanho natural*, embora ela estivesse recheada por uma espécie de *luminosidade* a mais. A voz era o que mais claramente fugia do natural, tendo clara alteração de volume e articulação. O volume, como se pode pressupor no caso da imitação dos mais velhos, não foi tão brutalmente alterado, pois também havia a intenção de que certas palavras não fossem absolutamente compreendidas, o que ocorria realmente no contato com eles. No caso da articulação, essa não-compreensão também era por vezes interessante, mas por outras uma perda no que tangia à possibilidade de mostrar ao público palavras diferentes, distorcidas ou utilizadas fora de contexto por este Brasil afora. Como as *cordas vocálicas* de Conceição, a *coresma* de Dona Maria de Marcelo ou o *vancê* de Clementino, para as quais facilitei a compreensão.

*Segunda teatralização:* Esta cena não tinha o contato tão direto com o público como na cena *tal qual nós apanhamos do pé*. Ela era o encontro de quatro imitações (Raquel como Conceição, Cris como Seu Renato Torto, Katherine como Dona Anita e Jesser como Geraldinho) que se reuniam para conversar e tomar café. A conversa se dava entre eles, mas a situação era criada de modo a incluir o público, que não era ignorado em suas reações mais evidenciadas, que “pipocavam” das arquibancadas. Este propósito de não ignorá-los, mas sim incluí-los, obrigava-nos a dilatar também nossos sensores, redobrando nossa atenção. O longo tempo de trabalho com olhos fechados durante toda a corporificação de nossos animais havia nos treinado significativamente para este tipo de percepção do espaço, suas vibrações e sonoridades.

*Terceira teatralização:* Conceição e Seu Renato Torto não conheciam Dona Anita e nem Geraldinho, que também não se conheciam entre si. O encontro dos quatro nunca havia sido visto e tampouco o cruzamento das histórias do lobisomem (Seu Renato) e das assombrações que apareciam na mata (Dona Anita). Eu nunca vi Conceição tomando café. No entanto, além de recriarmos essas pessoas em um contexto teatral, através de nossos corpos dilatados, nossa presença dilatada, com possibilidade de relacionarem-se com até cem espectadores; ainda criamos uma situação possível, mas não real, na qual tivemos que inserir pequenas falas de ligação para torná-la crível. A terceira teatralização incluía, portanto, a primeira (dilatação), a segunda (ampliação dos sensores) e ainda os ajustes na situação criada, como as frases de ligação e, no meu caso, a inserção de Conceição em um contexto distinto daquele que vi. No

caso da cena, talvez estivessem todos na casa de Dona Anita, que trazia o café em um bule.

**Dona Maria de Marcelo** – Dona Maria, longe de seus filhos, netos e bisnetos, do alto de uma arquibancada, iluminada por um canhão de luz, rodeada de pessoas que ela desconhecia, tinha um momento para “dar o seu recado”. Ela precisava alertar a todos sobre a mula-sem-cabeça, explicando “*que ocê tem que esconder as unha e tampá os óio, porque se ela vê aquele crarão ela mata de coice*”.

O canhão de luz me colocava em foco quase imediatamente, mas ainda assim era necessário acionar as três maneiras de teatralização destacadas anteriormente para que Dona Maria, com seus 83 anos e voz sumidiça, pudesse se fazer compreendida. Precisei também reconstruir seu texto, pois as falas de Dona Maria estavam sempre entrecortadas pelas de seus filhos, genros e noras, bem mais audíveis, sobrepondo-se à sua tênue voz. Em outros momentos ela somente lançava pequenos comentários no meio das histórias dos outros. Houve ainda um desejo do grupo de que ela fosse o canal para dizermos mais coisas sobre a mula-sem-cabeça, que outros atores haviam escutado em suas viagens. Da junção dessas frases esparsas criei um texto com algum sentido, procurando manter aquilo que entendia como sendo a lógica de construção de pensamento de Dona Maria.

Do texto que construí, acabamos utilizando somente uma pequena parte, que cumpria com a proposta de que esta aparição fosse um pequeno *flash*

e que tivesse um caráter quase explicativo da cena que acontecia imediatamente antes, que tratava da lenda da mula-sem-cabeça, mas de maneira não óbvia <sup>70</sup>.

No final da aparição havia um corte brusco da suavidade de Dona Maria para a algazarra quente de foliões com tambores e vozes femininas muito agudas, em um desfile simbólico de manifestações populares brasileiras.

**Súcia** – a dança, os versos e o toque ensurdecido dos tambores foram aprendidos por todos. Cada um experimentando no corpo um pouco das sensações vividas por Cris e eu. O aprendizado desta dança tinha um sabor especial, pois era algo totalmente desconhecido por todos nós, mas que estava vivo em uma cidadezinha minúscula lá do interior de Tocantins. Era o prazer de poder trazer para nossos corpos uma manifestação quase fadada à extinção.

Este momento de festa surgia como desfecho de uma relação amorosa surgida entre uma moça e o boto que, segundo a lenda, aparece nas festas de beira de rio travestido como um belo rapaz. Usa sempre um chapéu na cabeça que esconde o buraco que denuncia sua verdadeira condição de boto. Este rapaz entoava os versos de abertura da súcia, que introduziam a entrada dos tambores.

**Amazonas** – Foi preciso lançarmos mão de alguns *recursos e efeitos* para que pudéssemos corporificar a força lendária dessas guerreiras. O ruflar intenso de atabaques dava o tom de quase toda a cena, penetrando de forma explosiva todo o ambiente, que era também tomado por pouca luminosidade e muito mistério, assim como a atmosfera que ronda o universo dessas mulheres.

---

<sup>70</sup> “A Visulina ela virava também, mas aquela que virou a mula foi a véia Teotônia. Ela se adaptava com os padre, ele foi excomungou ela na porta da igreja. Agora, quando ela transforma assim, ela faz as maquinada, as traquinagem, rodano numa noite sete freguesia. E ocê tem que esconder as unha e tampa os óio, porque se ela vê aquele crarão ela mata de coice. O povo mais véio, o povo daquele tempo, dizia que ela era sem cabeça porque ela deixava a cabeça dentro do barde antes de sair e os olhinho dela ficava revirando lá dentro, pra lá e pra cá, pra lá e pra cá.”

A origem da lenda possui várias versões, mas que em geral se assemelham em alguns pontos: a hipótese mais provável é de que alguns colonizadores ibéricos tenham sido atacados por índios esguios e de cabelos compridos, associando-os às Amazonas, mulheres guerreiras da Antiguidade, que habitavam a Ásia Menor. A partir deste primeiro mote, a lenda foi se fazendo e hoje fala de índias altas, formosas e de cabelos compridos, que tratavam os homens com crueldade. Para evitar a extinção de sua tribo, tinham filhos com homens, mas só criavam as filhas. Os filhos que nasciam eram sacrificados ou entregues aos pais.

Para a cena, precisamos da força coletiva de todas as mulheres, compactadas, somadas. Entrávamos em linha; a primeira de um grande exército. Carregávamos esse exército no abdome, através do *koshi* (nota nº 14) e do verde (nota nº 64), caminhando muito lentamente, com as bases baixas (joelhos flexionados) e mantendo um deslocar conjunto, como se fôssemos todas um único corpo, até formarmos uma clareira (delimitada por nossas presenças, em plano médio) na qual a cena se dava.

Em meio àquela soma de forças, o único contraste talvez transparecesse em nosso figurino, que nos deixava quase nuas e com somente um seio coberto que seria, na verdade, o inexistente que, segundo a lenda, era cortado para facilitar o manuseio do arco e flecha. Não tínhamos pêlos, sequer os pubianos, exacerbando esta característica dos índios. Éramos, assim, um exército de corpos femininos.

O exército e todo o seu aparato eram efetivamente o apoio à seqüência de ações de Andrea Ghilardi que, com um punhal, provocava no público a

impressão do assassinato de um índio e, portanto, figurativamente, dos homens, até mesmo seus filhos. Decisão essa arrancada do peito, ao final, com um doloroso grito de dor.

**Homenagens** - Nossa homenagem era a necessidade de deixarmos absolutamente sublinhado o fato de que Dona Maria, por exemplo, vivia em Paranã (TO) e foi ouvida, tocada, olhada... e teve um pedacinho seu trazido para aquele espaço ali, tão real quanto ela, e compartilhado com aquelas cem pessoas. Ao final, no círculo preenchido pelo foco de luz azul, cada um apresentava brevemente um momento de seu homenageado, dizia seu nome e naturalidade e depositava, no azul da bandeira, um objeto que o identificasse. Dois cajados eram depositados de modo a formar uma ponte, iluminada em branco, na qual estariam os dizeres da bandeira.

Dona Benta chegava entoando seus quatro versos em voz agudíssima e deixava seus biscoitos em companhia de bengalas, lenços, chapéus... tantas histórias...

**Seu Anísio** - Este era o último; a caminho do esquecimento. Esquecido da versão correta, mas com o poema "*Meus Oito Anos*", de Casemiro de Abreu, refeito em sua memória, cantava e recitava sua própria versão enquanto atravessava nossa *ponte*, despida totalmente de *ordem e progresso*, mas sim religando histórias de uma memória em decadência. Até Seu Anísio já se esqueceu. Ou teria ele sido esquecido?

*"Ó que saudades que tenho  
Da aurora de minha vida  
De minha infância querida  
Que os anos não trazem mais  
Que amor, que sonhos, que flores  
Naquela tarde fagueira  
À sombra das bananeiras  
Debaixo dos laranjais  
À sombra das bananeiras  
Debaixo dos laranjais  
(É bonitinho, né? Eu cantava isso demais!)  
Meus oito anos  
Ó que saudades que tenho  
Ó que saudades que tenho  
Da aurora de minha vida  
De minha infância querida  
Que os anos não trazem mais  
(Não traz mesmo, né?)  
Que amor, que sonhos, que flores  
Que noites de melodia  
Naquela doce alegria  
Naquele ingênuo folgar  
O céu bordado de estrelas  
A terra de aromas cheia  
A lua beijando a areia e a lua (não)  
A... (eu esqueço)  
A terra beijan...  
A lua beijando a areia (não é não)  
A lua... (eu esqueci)  
A terra... (eu esqueci, uai,  
eu esqueci mesmo*

eu esqueci

eu esqueci

eu esqueci

eu esqueci...



## CONCLUSÃO

... eu esqueci)”. E era apagada a lamparina.

Seu Anísio não se lembra mais. Dele tampouco se lembram os outros. Mas Seu Anísio ainda pode ser lembrado, por exemplo, através de meu corpo-em-ação, que atualiza suas ações e faz vibrar algo das vibrações por mim captadas de Seu Anísio. Esta vibração pode encontrar intersecções intensivas com o espectador e despertar sua memória de outras vibrações, de maneira involuntária. Isto porque, ao assistir Seu Anísio, o espectador não força uma memória de seu passado pontual, mas ele simplesmente recebe *flashes* de atualizações descontínuas de lembranças – e vibrações - que podem levá-lo a localizações (do passado determinado: a casa do avô, por exemplo) ou a sensações de um passado não datado, não reconhecível ou codificado. Levam ao encontro.

O encontro de que falo é entendido no âmbito deleuziano de virtualidade, ou seja, trata-se de algo imaterial, não decifrável; mais próximo da eternidade. Trata-se de um *não-lugar* que pode ser atualizado em alguma intersecção ou confluência de intensidades, que fará com que a arte possa ser comunicável.

Neste trabalho, fui provocadora de minha própria memória. As anotações dos diários de trabalho, os vídeos, áudios e as fotografias contribuíram muito para a atualização de minhas lembranças mas, à medida que escrevia, o que despontava era a *memória muscular*, porque esta memória continuou sendo

exercitada ao longo dos anos. Se o *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* tivesse sido o fim, teria sido descrito de maneira absolutamente diferente, ainda que por mim e ainda que nos dias de hoje. Isto porque, a cada vez que eu falo em *treinamento, dinâmica de animais* ou mesmo *Seu Anísio, Conceição*; eu encontro de imediato referências disso em meu corpo. Com isso, várias das lembranças que eu tinha, de fatos ocorridos há dez anos atrás, não me pareciam tão longínquas, pois essas lembranças já haviam sido atualizadas em diversos outros momentos, no corpo. É a partir dessas referências que escrevo. Trata-se de uma memória que se atualiza na consciência e na musculatura simultaneamente e é transformada em linguagem escrita.

A descrição teve uma linha horizontal, que me levou aos fatos cronologicamente ocorridos no passado (treinamento, coleta de material, viagem de campo, codificação e criação cênica) e uma linha vertical, que me levou às imagens, sensações e reflexões que esta cronologia despertava; acabando por perder-se cronologicamente. Uma bem pequena parte dessa cronologia foi resultado de uma compartimentação forçada para acomodação dos desajustes da memória; a outra parte, maior, foi a justeza de como esta cronologia se deu de fato, pois houve uma didática de ensino estruturada por Burnier, Simioni e Ricardo. Embora grande parte dela tenha se dado de maneira dinâmica, de acordo com o andamento do processo, a preocupação com a formação pressupunha o cumprimento de etapas básicas.

Minha tentativa, ao descrever este processo, foi a de revelar o quanto esta estruturação pode ser contentora de subsídios precisos para o ator (incluindo formação, especialização, criação e atuação), sem se opor, contudo, aos

devaneios próprios do artista e da arte. Na introdução falei de um tal bolo que talvez já pudesse ser saboreado. Este bolo é para mim a concretização de uma metodologia de pesquisa, que não diz respeito somente a mim, mas aos atores do Lume, que ao longo de seus dezoito anos de pesquisas conseguiram delinear caminhos que podem não somente ser refeitos pelos próprios atores do Lume, como podem ser transmitidos, dando a outros atores ferramentas que os auxiliem na descoberta de uma técnica pessoal.

Penso que duas questões ainda ficaram por resolver: a primeira diz respeito à criação da personagem e a segunda à repetição, com vida, das matrizes e do espetáculo teatral.

Com relação à primeira, acabei por encontrar uma explicação para as minhas dúvidas primordiais a respeito da construção intelectual da personagem e também para as colocações que fiz sobre a criação do ator, que acredito começar, efetivamente, na **ação**. Deleuze, segundo Machado, diz que só se pensa **sob pressão**. "*A intensidade força o pensamento a pensar em seu exercício involuntário e inconsciente, isto é, transcendental*"<sup>71</sup>. Ora, essa pressão que impulsiona o pensamento está nos signos do cotidiano ou resulta da apreciação de uma obra de arte e nos força a buscar sentidos através de nossos pensamentos. Mas aos artistas não basta apenas penetrar o campo de intensidades do pensamento; o pintor traduz essa pressão no ato de pintar, o escritor a revela ao escrever e o ator através da ação física pressionada na situação de seu ofício, não de sua vida. As pressões de pensamentos que ocorrem na vida podem levar a ações físicas cotidianas, mas advindas dos

---

<sup>71</sup> Machado 1990. 169

sentimentos ou de motivações utilitárias, que servem ao cotidiano, não necessariamente à arte. No caso da arte de ator, a pressão é física e deve ser feita buscando-se a ação para que, a partir de sua concretização no espaço possa ocorrer o encontro com o *transcendental* de que fala Machado. Por isso a insistência em um treinamento físico para o ator, que será o meio através do qual ele poderá penetrar campos de intensidade (organicidade), forjando-os por meio de exercícios, como os que descrevi, como veículos para a ação física.

Por exemplo, se eu estudo exaustivamente um texto teatral (pressiono o pensamento, portanto) poderá haver um momento de transcendência involuntário no qual as conexões e sentidos desfilarão, mas não serão ações físicas. Por isso, o ator precisa descobrir os veículos que o levem a fazer esta pressão (impulso muscular interno) no sentido da ação. As conexões e sentidos também desfilarão, mas serão intensidades de corpo-em-ação. Tanto a primeira quanto a segunda dizem respeito à atualização concreta de algo que já existe virtualmente, mas as formas dessa atualização são distintas.

A possibilidade da repetição de matrizes, *com vida*, está ligada ao aprendizado do caminho do intensivo, ainda que este intensivo não tenha uma localização definida. Ocorre que cada ação, conjunto de ações ou mesmo uma personagem, provoca determinadas pressões internas que chegam a uma localização tão interior que precisa ser dobrada para o exterior para que possa encontrar um ponto de intersecção qualquer e ter, por alguns instantes, uma localização. O que se aprende é o caminho para se chegar a este momento da dobra, que é o máximo do interior (este aprendizado fica na memória muscular, codificado, e é atualizado no momento da ação ou do impulso). Quando eu ativo

as tensões musculares de Conceição eu adentro no campo Conceição, no fluxo Conceição e, estando nele, eu preciso procurar os encontros.

A partir do momento em que se adentra o campo, é mais fácil se realimentar, mas a pressão precisa estar sendo feita constantemente, para que a partir dela surjam dobras e redobras de Conceição. É como uma conversa, mas que precisa ser pressionada artificialmente para que se faça natural. Aquilo que não precisamos fazer na vida, por exemplo, pois essas dobras são feitas naturalmente, trazendo de fora para dentro e vice-versa. Quando esquecemos o texto durante o espetáculo, é possível que tenha havido um momento de quebra de fluxo, de relaxamento da pressão, o que faz com que seja aberto um espaço para a entrada de algum pensamento outro. Ocorre, portanto, uma dispersão das dobras da memória, como um rasgo que aparece subitamente e que não pode ser ignorado. Ou seja, a retomada do ponto do texto ou da ação textual deve pressupor o rasgo que houve. É a partir do rasgo que uma nova dobra é feita no sentido de reencontrar, reatar as dobras da memória<sup>72</sup>.

E como repetir o espetáculo sempre com vida? *Taucoauaa Panhé Mondo Pé* foi pouquíssimo apresentado, mas depois dele vieram outros e, dentre eles, *Café com Queijo*, em seu quinto ano de apresentação. Essa repetição de anos está viva, em primeiro lugar pelas conclusões acima, mas também por deixar-se embriagar pelas experiências que vão sendo acrescentadas. A cada repetição (consciente – memória muscular) um certo dado novo, muito interior e

---

<sup>72</sup> “(...) O rasgão não é mais acidente do tecido, mas a nova regra segundo a qual o tecido externo se torce, se invagina e se duplica. A regra ‘facultativa’, ou a emissão ao acaso, um lance de dados. São, diz Foucault, os jogos da repetição, da diferença, e do forro que os ‘conecta’. (...) Raymond Roussel soldou, costurou todos os sentidos da palavra forro, para mostrar que o lado de dentro sempre foi a dobra de um lado de fora pressuposto.” (Deleuze 1988. 107)

imperceptível deve estar sendo acrescido. Após várias repetições, o conjunto desses pequeníssimos dados deve começar a fazer efeito externamente. Até que as ações começam a se manifestar um pouco distintas; "mais experientes". Não deve haver rigidez nessa repetição. A Raquel que atuava no *Café com Queijo* em 1999 viveu os últimos quatro anos e, de alguma forma, Dona Maria também os viveu. Não Dona Maria em si, a cujos últimos anos de vida eu não tive acesso, mas aquela cujas ações são atualizadas por mim a cada espetáculo apresentado.

***Taucoauaa Panhé Mondo Pé*** não foi um fim; foi senão o despertar da compreensão daquilo que se tornou a minha maneira de pesquisar e criar, absolutamente conectada com o que diz respeito aos *encontros*, incluindo o *encontro* com minha autonomia de trabalho. A atribuição de valor a grupos marginalizados deu-se intuitivamente em um primeiro momento, mas acabou tornando-se uma característica dos trabalhos que se seguiram. Meu trabalho, em brevíssimas palavras, vem seguindo assim:

***Duas outras viagens para pesquisa de campo ainda foram feitas***, uma em 1997 para a Amazônia<sup>73</sup>, na qual igualmente direcionei meu olhar para os contadores e cantadores, a maioria idosos, e outra em 1999 e 2000, na qual o foco estava nas pessoas em situação de rua, em São Paulo e no Rio de Janeiro<sup>74</sup>. A primeira, feita em uma equipe de três pessoas, permitiu um olhar ainda mais detalhado sobre a imitação, com uma divisão de tarefas mais otimizada, estando um preocupado em gravar, o outro em anotar e o terceiro em fotografar; sem

---

<sup>73</sup> A descrição dessa pesquisa se encontra no artigo que escrevi para a Revista do LUME v. 02/1999: *Mimesis Corpórea – O Primeiro Passo*. p. 91-107

<sup>74</sup> A descrição dessa pesquisa se encontra no artigo que escrevi juntamente com Naomi Silman e Ana Cristina Colla para a Revista do LUME v. 04/2002: *Um Dia... – Um Passo Adiante*. p. 85-128

contar que tivemos apoio da Fapesp e, portanto, melhores condições de trabalho. Na segunda, pela própria característica do ambiente escolhido, priorizamos uma observação através da qual sintetizássemos um corpo coletivo, guardando as sensações advindas da tentativa de um olhar profundo sobre a dura realidade que convive ao nosso lado. Não havia espaço para penetrarmos um ou outro individualmente; já éramos suficientemente invasores de suas não-privacidades.

A **mimesis corpórea** foi focada em mais quatro espetáculos subseqüentes. Em **Contadores de Estórias** (1995 - 1998) pudemos lapidar as imitações e levar ao extremo a proposta da cena *tal qual nós apanhamos do pé* de provocar no público sensações as mais próximas possíveis daquelas que tivemos quando do contato com as pessoas que conhecemos. O público era literalmente convidado a entrar em uma casa e compartilhar seus espaços (internos e externos) com as presenças das figuras sobre as quais lançamos nossos olhares e as quais atualizamos em nossos corpos em uma tentativa de formalizar seus corpos e energia vibrátil de modo verossímil. Em **Afastem-se Vacas que a Vida é Curta** (1997) unimos nossa experiência à de Anzu Furukawa (*in memoriam*), japonesa, bailarina de butoh, que manipulou o material que coletamos na Amazônia de maneira a adequá-lo às cenas criadas baseadas em imagens retiradas de *Cem Anos de Solidão*, de Gabriel García Márquez e de acordo com sua visão de um corpo cênico, tanto individual quanto coletivo<sup>75</sup>. **Café com Queijo** (1999...) abarcou pessoas, histórias e canções tanto da viagem de 1993 quanto da de 1997, mas nele priorizamos as canções e as histórias de vida, menos que as

---

<sup>75</sup> A descrição desse processo se encontra no artigo que escrevi para a Revista do LUME v. 01/1998: *LUME e Anzu: Um Intercâmbio*. p. 87-98

histórias fantásticas. O amadurecimento dos atores (de vida, do trabalho em sala e do continuado contato com o público) fez com que em *Café com Queijo* pudéssemos nos aproximar ainda mais das sutilezas de detalhes inerentes ao ser humano, confluindo as formalizações descritas em corpo físico e as intensidades conseguidas a partir de pressões no sentido do mais interior, através das quais nossas freqüências se aproximam mais das pessoas imitadas (ainda que o tempo tenha nos separado mais delas) e de cada espectador, pois dá-se o encontro com a essência. A consciência do caminho, ou seja, da qualidade dessa pressão para dentro, fez-nos encontrar fluxos orgânicos que permitem a repetição-em-vida e a possibilidade mais freqüente desse encontro no momento da atuação, no espetáculo. A essência foi a prioridade, mesmo que tenhamos descontextualizado e deslocado as pessoas do universo primeiramente observado por nós, como no caso de Conceição e Seu Renato Torto que dançam (nunca os vimos dançando), ambos de vestido (mesmo Seu Renato Torto), ao som de músicas da Amazônia (eles são de Goiás) tocadas por pessoas que nunca se conheceram, já que atualizadas por Jesser e Renato, que viajaram por distintos rios na Amazônia. A *mimesis corpórea* ganhou um novo enfoque em ***Um Dia... (2000...)***. A observação do corpo coletivo das ruas se estendeu para a observação do corpo coletivo de macacos enjaulados e para a corporificação de sensações captadas de observações de fotografias e pinturas de pessoas em situação de guerra ou desamparo social, além da corporificação de imagens para as quais nos transportávamos através da leitura de frases ou textos curtos, também a respeito da mesma temática. A observação do conjunto dessas situações nos levou à construção de um *corpo em trauma*, que navega por qualidades que



denominamos *corpo poderoso, corpo torturado, corpo ativo, corpo louco e corpo vazio*. Estas qualidades permearam relações e incomunicabilidades de dois seres humanos em situações limítrofes de *trauma*<sup>76</sup>.

A continuidade do **treinamento** se deu de modo bastante complexo. Embora enraizado em suas bases, ele se desenvolveu por um viés que une cada vez mais *energético, técnico, vocal, dança pessoal, coleta de material, princípios do butoh, princípios do clown e descobertas outras para as quais ainda não temos uma nomenclatura tão definida*. Além disso, o treinamento foi se tornando cada vez mais um veículo para a criação, tomando forma diferente a cada nova necessidade. O mesmo ocorreu com a **mímesis corpórea**, cujas divisões esquemáticas criadas por Burnier<sup>77</sup> foram se mesclando e transformando, abolindo-se quase por completo as fases mais mecânicas do trabalho, tanto no momento da codificação quanto no momento de manipulação do material já codificado. Optei, neste trabalho, por não nomear essas divisões, mas elas despontam através da descrição do processo. Quanto à **dinâmica do animal** exploramos, na criação do *Um Dia...*, uma mescla das características daquilo que havíamos experimentado sob orientação do Ricardo e posteriormente na mímesis corpórea. A imitação do animal, assim como das pessoas, foi a busca de um corpo coletivo, que advinha dos vários macacos enjaulados que observamos. Isto se dá também na dinâmica do animal pois, como ele não pressupõe observação e imitação, em geral a dinâmica que se reproduz é, por exemplo, do felino, e não especificamente do leão ou da pantera. Minha galinha não era uma galinha

---

<sup>76</sup> A descrição desse processo se encontra no artigo que escrevi, juntamente com Naomi Silman e Ana Cristina Colla para a Revista do LUME v.04/2002: *Um Dia... – Um Passo Adiante*. p. 85-128

<sup>77</sup> Burnier 2001. 186

determinada; ela vinha carregada de imagens de diversas galinhas: soltas, presas, velhas, frangas. **A dinâmica com objetos** se desenvolveu à medida que se tornou desnecessário retornar aos pontos iniciais a cada nova coleta de material. Os objetos passaram a ser inseridos em meio a outros temas de trabalho, em geral como geradores de relações entre os atores, e passaram a ser objetos quaisquer, que entram no trabalho como provocadores de dinâmicas novas.

O desenrolar dessas metodologias vem sendo combinado de forma múltipla, já que com ocorrências em sete corpos distintos, que se apropriam delas em seu treinamento e na maneira de transmiti-las, o que fazemos em **workshops** de, no mínimo, vinte horas. Esta multiplicidade não desvirtua a origem e os objetivos do trabalho do Lume, somente os enriquece. Em primeiro lugar porque o trabalho de base foi longuíssimo (não existe uma delimitação precisa, mas tomou aproximadamente dez anos), fazendo com que as ramificações que apareçam estejam conectadas a este tronco forte já enraizado. Em segundo lugar porque estes sete atores estão juntos cotidianamente, conversando, trocando, apresentando, mostrando, treinando e, principalmente, criando juntos, ainda que por vezes em subgrupos menores. A opção pela transmissão de conhecimentos como premissa para este trabalho obrigou-nos a criar métodos que nos capacitassem compreender e reproduzir em nossos corpos caminhos para a formação e criação do ator, para posteriormente aplicar estes métodos no outro, dando-lhe ferramentas para iniciar de um ponto preciso o desenvolvimento de sua técnica de atuação. Hoje, além dessas ferramentas básicas, orientamos de maneira prolongada alguns grupos, nos quais podemos ver a técnica sendo concretizada. Nos últimos dois anos venho orientando alguns atores no sentido de

destrincharmos maneiras de coletar material para o corpo. Com eles tenho podido resgatar aquilo que vivenciei no corpo e propor passos além, principalmente no que se refere ao trabalho com textos, ainda pouco explorado. Esta experiência atual foi fundamental para aguçar minha memória a respeito do que havia sido para mim a coleta de material, aflorando as reflexões a respeito do que me propus descrever nesta dissertação.

As investigações que se seguiram resultaram em distintas linguagens enquanto resultados artísticos. O espetáculo **Parada de Rua** (1998...) é o resultado de uma necessidade de movimentar espaços não convencionais, surpreendendo a expectativa primordial a respeito dos mesmos. Toda a sutileza até então trabalhada na mimesis corpórea deveria tomar um corpo oposto, grande, espaçoso, avassalador. A voz foi redimensionada na mesma proporção e a sonorização geral do espetáculo foi trabalhada com instrumentos característicos de bandas de coreto, tocados ao vivo pelos próprios atores. O material corporal foi coletado em um processo de dois anos, no qual o principal instigador era o próprio público. Sabendo tocar apenas três músicas, íamos para a rua munidos de nossos instrumentos, presenças, alguns poucos andares e desenhos de movimentação no espaço e muita coragem. Este contato foi delineando as características da figura de cada ator e as características que a própria natureza de cada instrumento musical propunha. O repertório, tanto musical quanto de ações, foi crescendo até constituir o espetáculo. A *Parada de Rua* também não foge à característica atributiva de valor aos marginalizados pois, exatamente na rua, encontramos aqueles sobre os quais queremos lançar nossos olhares, nossa música, fazendo-

os dançar como se fossem, por alguns minutos, as pessoas mais importantes do mundo.

***Tal Qual Apanhei do Pé*** foi, portanto, o resgate de memória necessário para que eu pudesse aprofundar minhas reflexões sobre a maneira de pesquisar e criar da qual falei. Essas reflexões se iniciaram em 1997 com a aprovação de um projeto temático de equipe do Lume junto à Fapesp; tomaram forma de relatórios científicos; seguem sendo alimentadas por discussões que envolvem toda a equipe; vêm sendo formatadas em artigos e serão continuadas, à medida que me interessa seguir pensando e difundindo as experiências relativas à arte de ator segundo a perspectiva daquilo que se torna possível delinear em meu trabalho. Este trabalho não pode ter fim, pois implica um eterno fluxo de atualizações, à medida que ele somente se efetiva no momento do espetáculo, quando ator e espectador se encontram. O momento seguinte é de preparação para este encontro, e assim por diante.

## BIBLIOGRAFIA

### **Livros**

ARAÚJO, Alceu Maynard. **Cultura Popular Brasileira**. 3 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1977.

BARBA, Eugenio. **A Canoa de Papel** – Tratado de Antropologia Teatral. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Hucitec, 1994.

\_\_\_\_\_. **Além das Ilhas Flutuantes**. Tradução de Luis Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec e UNICAMP, 1991.

\_\_\_\_\_. e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator** – Dicionário de Antropologia Teatral. Supervisão de tradução de Luis Otávio Burnier. São Paulo: Hucitec e UNICAMP, 1995.

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos**. 2 ed. São Paulo: Edusp, 1987.

BROOK, Peter. **There are no Secrets** – Thoughts on Acting and Theatre. Great Britain: Methuen Drama, 1995.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da Técnica à Representação** – Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator. Campinas: Unicamp, 2001.

DELEUZE, Gilles. **Foucault**. Tradução de Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

\_\_\_\_\_. **Proust e os Signos**. Tradução de Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

\_\_\_\_\_. e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Tradução de Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. Rio de Janeiro: 34, 1999. v. 3.

\_\_\_\_\_. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Tradução de Suely Rolnik. Rio de Janeiro: 34, 1997. v. 4.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Unicamp e Imprensa Oficial, 2001.

FREIRE, Paulo. **Lambe-lambe**. São Paulo: Casa Amarela, 2000.

GUALANDI, Alberto. **Deleuze**. Tradução de Danielle Ortiz Blanchard. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

GOSWAMI, Amit, REED, Richard e GOSWAMI, Maggie. **O Universo Autoconsciente** – como a Consciência Cria o Mundo Material. Tradução de Ruy Jungmann. 2 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em Busca de um Teatro Pobre**. Tradução de Aldomar Conrado. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

ICLE, Gilberto. **Teatro e Construção de Conhecimento**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2002.

KNÉBEL, Maria. **El Último Stanislavsky** – Análisis Activo de la Obra y el Papel. Tradução do russo de Jorge Saura. 2 ed. Madri: Fundamentos, 1999.

LÉVY, Pierre. **O que é o Virtual?** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: 34, 1996.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o Artesão do Corpo sem Órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do Coração Selvagem**. 4 ed. Rio de Janeiro: Sabiá, 1972.

MACHADO, Roberto. **Deleuze e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

OLIVEIRA, José Coutinho de. **Lendas Amazônicas**. s.r., 1916.

ORICO, Oswaldo. **Contos e Lendas do Brasil**. s.r.

PESSOA, Fernando. **O Eu Profundo e os Outros Eus**. Seleção de Afrânio Coutinho. 10 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

RICHARDS, Thomas. **The Edge-Point of Performance**. Itália: Documentation Series of the Workcenter of Jerzy Grotowski, 1997.

SANTOS, Theobaldo Miranda. **Lendas e Mitos do Brasil**. 4 ed. São Paulo: Nacional, 1974.

SÓFOCLES e ÉSQUILO. **Rei Édipo, Antígone e Prometeu Acorrentado**. Prefácio, tradução e notas de J. B. Mello e Souza. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. Coleção Universidade de Bolso.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 3 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

\_\_\_\_\_. **A Criação de um Papel**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

\_\_\_\_\_. **A Preparação do Ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. 6 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

\_\_\_\_\_. **El Trabajo del Actor sobre si Mismo** – el Trabajo sobre si Mismo en el proceso creador de las vivencias. Tradução do russo por Salomón Merener. Buenos Aires: Quetzal, 1977.

\_\_\_\_\_. **Manual do Ator**. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **Minha Vida na Arte**. Tradução de Esther Mesquita. São Paulo: Anhembi, 1956.

TOPORKOV, Vasily Osipovich. **Stanislavski in Rehearsal: The Final Years**. Tradução para o inglês de Christine Edwards. Nova York: Theatre Arts Books, s.d.

### **Revistas**

REVISTA DO LUME. Campinas: UNICAMP. v. 01, 1998.

\_\_\_\_\_. v. 02, 1999.

\_\_\_\_\_. v. 03, 2000.

\_\_\_\_\_. v. 04, 2002.

CAFIEIRO, Carlota. **A Arte de Luis Otávio Burnier** – em Busca da Memória. Revista do Lume. Campinas: UNICAMP. v. 05, 2003. Edição especial.

### **Teses e Dissertações**

BURNIER, Luís Otávio. **Sur la Formation de L'acteur**. Paris, Dissertação de Mestrado – Institut D'Etudes Theatrales/ Université de la Sorbonne Nouvelle - Paris III, 1985.

COHEN, Renato. **'Work in Process': Linguagens da Criação, Encenação e Recepção na Cena Contemporânea**. São Paulo, Tese de Doutorado – ECA/USP, 1994.

LEONARDELLI, Patrícia. **Treinamento Físico**: Diretrizes Disciplinares para a Autonomia Criativa do Ator. São Paulo, Dissertação de Mestrado – ECA/USP, 2001.

ORNELLAS, Raquel. **Caldeirão de Bruxas**: de como Macbeth virou Irmãos do Tempo, em Corpo e Voz. São Paulo, Dissertação de Mestrado – ECA/USP, 2001.

SILVA, Armando Sérgio da. **Interpretação: Uma Oficina da Essência**. São Paulo, Tese de Livre Docência – ECA/USP, 1999.

SPERBER, Suzi Frankl. **Ficção e Razão**. Vol. I. Campinas, Tese de Titularidade – Unicamp, 1998. Inédito.

YAGYU, Alice Kiyomi. **A Arte do Ator Nô**. São Paulo, Dissertação de Mestrado – ECA/USP, 1995.

### **Outros**

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa**. 2 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. p.1624.

## **SUPORTE À PESQUISA**

### **Vídeos**

**Taucoauaa Panhé Mondo Pé**. Gravação feita por Élcio Ribeiro de Souza, DAC, UNICAMP, 21/12/1993. Acervo do LUME.

**Taucoauaa Panhé Mondo Pé**. Gravação feita por Luis Otávio Burnier, DAC, UNICAMP, 21/12/1993. Acervo do LUME.

Gravações do processo de criação do espetáculo **Taucoauaa Panhé Mondo Pé** feitas por Jesser de Souza, DAC, UNICAMP, 1993. Acervo pessoal.

### **Fotografias e Áudio**

Registro em áudio e fotografias da viagem para pesquisa de campo realizada em agosto de 1993. Acervo pessoal.

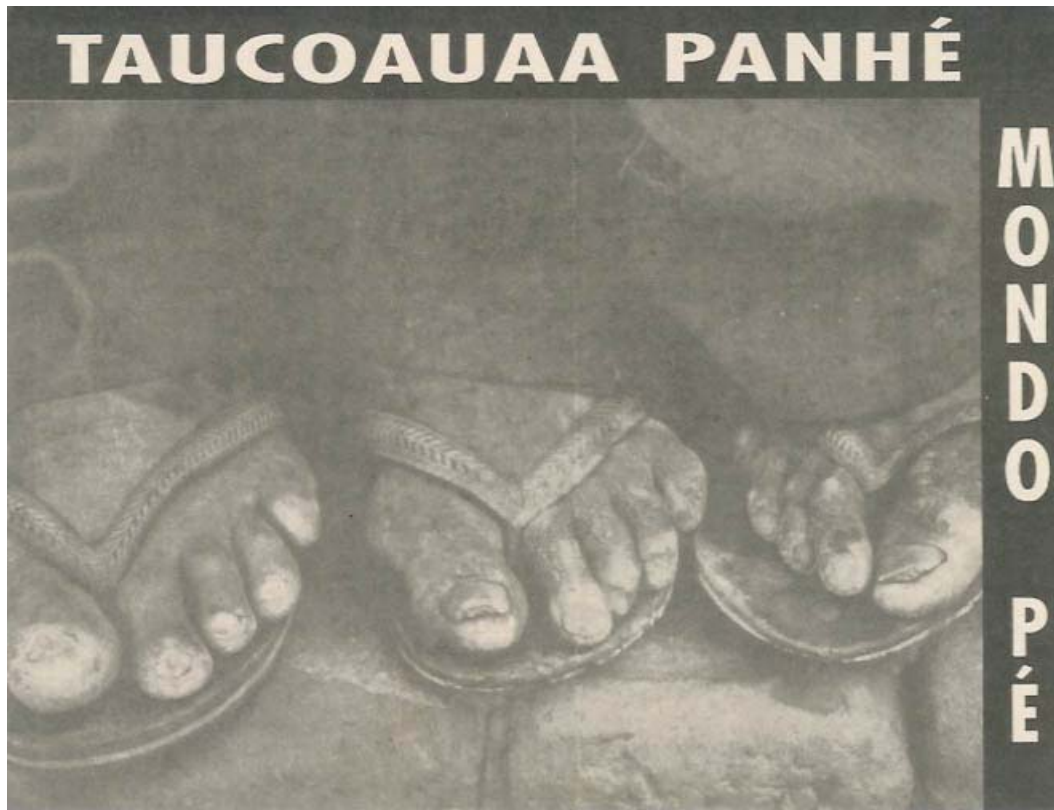


## **Documentação**

CORRÊA, Roberto e SAENGER, Juliana. **Sertão Pontead**o – Memórias Musicais do Entorno do DF. Registro em CD de tradições do entorno do Distrito Federal. Brasília: Fundação Cultural do Distrito Federal, 1998.

## **ANEXOS**

- Cartão e textos do programa do espetáculo TAUCOAUAA PANHÉ MONDO PÉ.
  
- Fotos de algumas das pessoas que conheci na viagem de pesquisa de campo.
  
- Foto da cena do uirapuru e da Vitória de Samotrácia.



*Que te devolvam a alma  
Homem do nosso tempo,  
Pede isso a Deus  
Ou às coisas que acreditas  
à terra, às águas, à noite  
Desmedida,  
Viva se quiseres,  
ao teu próprio ventre  
se é ele quem comanda  
a tua vida, não importa  
Pede a mulher  
àquela que foi noiva  
à que se fez amiga,  
abre a tua boca, ulula  
Pede à chuva  
Ruge  
como se tivesse no peito  
Uma enorme ferida  
Escancara a tua boca  
Regouga: A ALMA, A ALMA DE VOLTA*

HILDA HILST



TAUCOAUAA PANHÉ MONDO PÉ  
Departamento de Artes Cênicas  
1995  
fotos: © Sebastião Salgado

TAUCOAUAA  
PANHÉ  
MONDO PÉ



## **TAUCOAUAA PANHÉ MONDO PÉ**

### **Ficha Técnica**

**Elenco:** Ana Cristina Colla  
Ana Elvira Wuo  
Andrea Ghilardi  
Fabio Leirias  
Fátima Cristina Moniz  
Gabriel Braga Nunes  
Jesser de Souza  
Katherine Nakad Chuffi  
Marli Marques  
Raquel Scotti Hirson  
Renato Ferracini

**Orientação e Preparação dos Atores:** LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais, UNICAMP

Carlos Roberto Simioni – Voz e Treinamento Técnico  
Ricardo Puccetti – Treinamento Energético e Elaboração de Matrizes  
Márcia Strazzacappa – Análise do Movimento Corporal  
Luciene Domeniconi Crespilho – Mímica das Ações Cotidianas  
Luis Otávio Burnier – Mímica Corporal Etienne Decroux  
Lee Bou Ning – Mímica Ópera de Pequim

**Cenografia** – Márcio Tadeu

**Figurinos e Adereços** – Fernando Grecco

**Projeto de Luz** – Luis Otávio Burnier e Valmir Perez

**Projeto Gráfico** – Ivan Avelar e J. Noboro Ohnuma

**Músicas** – colhidas do folclore brasileiro e viagens do elenco pelo interior

**Organização dos Textos** – Marli Marques

**Confecção dos Figurinos** – Dalvina Rodrigues

**Cenotécnica** – Gian Luigi Gonzato

**Carpintaria** – Luís Carlos Caetano

**Foto do Cartaz e Cartão** – Sebastião Salgado – direitos gentilmente cedidos

**Supervisão Musical e Arranjos** – Gabriel Braga Nunes

**Música Tema** – Renato Ferracini

**Operador de Luz** – Luciene Domeniconi Crespilho

**PRODUÇÃO E REALIZAÇÃO** – Departamento de Artes Cênicas – UNICAMP

**ORIENTAÇÃO E DIREÇÃO GERAL** – Luis Otávio Burnier

**Apoio – Fundo de Apoio ao Ensino e à Pesquisa (FAEP)**

**Apoio Cultural – Lions Club de Campinas “Carlos Gomes”**

**São Paulo Alpargatas S/A**



A proposta de assessorarmos o Depto. de Artes Cênicas na montagem-formatura da turma “A” de 1993 foi para nós um estímulo: a busca de uma metodologia para a transmissão de elementos que há anos vinham sendo pesquisados por nós em sala de trabalho. Não se tratava do desenvolvimento de uma *pesquisa técnica* mas uma *pesquisa metodológica* no campo do ensino da arte.

O Lume é um Núcleo que está concentrado na elaboração de técnicas corpóreas e vocais não-interpretativas de representação para o ator embasadas na cultura brasileira. Não se tratava, no entanto, de desenvolver uma pesquisa técnica propriamente dita, tampouco de transmitir o que ainda está sendo testado, mas de introduzir os alunos em uma *metodologia* de pesquisa, um aprender a *aprender*, introduzir-lhes à *arte de ator* por via da não-interpretação, do desenvolvimento técnico, da dilatação de suas energias, ou seja, do que em termos teatrais chamamos de *presença* e *ação*. Para nós, Lume, tratava-se então de uma oportunidade para desenvolvermos uma busca no que tange à metodologia para construção do conhecimento, da arte. Desde sua dimensão mais simples, a física e mecânica; até a mais complexa, a interior. Obviamente que nos era impossível, em um ano, transmitir o que vem sendo trabalhado há dez. Mas era uma oportunidade de se tentar ir até onde fosse possível neste lapso de tempo; nem menos, nem mais.

**18 de janeiro de 1993.** Começamos mais cedo e com carga horária superior à academicamente prevista: eram 8 horas diárias, sem feriados. A primeira grande etapa do trabalho foi até final de julho. Nesse período, nos concentramos em diversos tipos de treinamentos, na busca de instrumentalizar os alunos tecnicamente. Treinamento *energético*, técnico, vocal, Mímica Corporal de Etienne

Decroux, mímica da Ópera de Pequim, mímica do cotidiano, fixação de matrizes, imitações, e tantos outros elementos que visavam o desenvolvimento e aprimoramento da dimensão física e mecânica e sua necessária conexão com a dimensão interior. Um período extenuante de mergulho nos recantos do próprio corpo e do próprio ser. Ao longo desse semestre também discutíamos o “o que fazer”, o que montar. Uma peça escrita ou uma criação coletiva? Sobre o que queríamos falar? Surgiu o tema *lendas brasileiras*, que se estendeu a assombrações e “causos”... Brasil, nós, raízes, memória, *Coivara da Memória*. Este último, aliás, foi o primeiro título possível para a montagem. Mas como trabalhar temas brasileiros sem conhecer o Brasil?

**Final de julho de 1993.** Os alunos estavam cansados. Precisavam de umas “férias”, de um tempo, um distanciamento. Nada como “juntar a fome com a vontade de comer”: férias não, mas um distanciamento sim. Uma *pesquisa de campo*. Viajar pelo Brasil, Amazonas, sertão, buscar histórias, lendas, “causos” e *corporeidades*, como nosso povo age, usa de seu corpo, fala, pensa. O projeto era demasiado caro. Imaginem, só em passagens aéreas, o quanto ficaria colocar este povo Brasil adentro. Impossível. Perda de tempo. Ninguém, nenhum parecerista aprovaria um projeto com tal custo. No entanto, o projeto para nós era importante. Mais do que importante. Ele



Seu Zé (Cavalinho de Sinhá) - Paraná GO

se justificava em diversos sentidos: metodológicos (do ensino da arte), culturais (resgate cultural) e técnicos (estudo de corporeidades brasileiras). O suficiente para justificar não um esforço, mas um grande esforço. Foi o que todos fizemos. Foram acionados todos os canais possíveis e imagináveis, tentando obstinadamente lograr ir até onde o desejo de cada um guiava. Valeu o esforço. A experiência foi ímpar. Reveladora. Até mesmo para aqueles que ficaram, por falta

de recursos. Antes de ir, obviamente, eles foram preparados para que a observação fosse, não a de um *antropólogo*, mas a de um *ator*.



**Setembro de 1993.** Cada um retorna de sua *viagem*. As feições estão diferentes. O Brasil não era bem aquilo que se havia pensado. A experiência deixou marcas nos atores e nas pessoas. Mais de quarenta horas gravadas em fitas-cassete, mais de trezentas fotografias. Tudo custeado por eles. Muitos amigos e conhecidos novos, gente simples, gente boa. Um odor estranho de Brasil, que misturava desde o cheiro de laranja podre da selva amazônica, até o cheiro forte de urina das casas de pau-a-pique, das fossas precárias e dos asilos. Agora o retorno ao trabalho: decodificar, memorizar, recodificar, imitar as pessoas, seus gestos, suas ações, suas vozes e, o que é mais difícil, suas *presenças*. Trabalho apaixonante, mas árduo.

**Outubro de 1993.** Como, usando da técnica adquirida, das experiências e vivências de cada um, montar uma obra que falasse dessas *experiências*, dos anseios e desejos de cada um dos onze atores. Tarefa difícil. Não do diretor, nem da equipe pedagógica, mas dos atores. O teatro lhes pertence. O diretor e todos os outros artistas envolvidos não passam de meros colaboradores. Mas não é assim que se está acostumado a fazer teatro. No teatro contemporâneo, são os diretores quem mandam. Os atores, pobres, não passam de meros instrumentos em suas mãos. Romper com este vício, novamente, não foi tarefa fácil. Mas certamente compensou para cada um dos atores envolvidos.

**Novembro de 1993.** Das cinqüenta e cinco cenas montadas, dezessete entraram no espetáculo final, ainda passível de mudanças. Deu-se início então a um trabalho de ator mais refinado, como se visto por um microscópio. A limpeza e polimento de cada uma das ações e das micro-ações, criando as pontuações, as oposições, as contradições, as anti-ações, os contra-impulsos. Um trabalho que deve ser invisível para o espectador, mas que sem dúvida será perceptível. A alucinante reta final. Além disso tudo, a produção do espetáculo. A espera de uma verba que não sai, de um parecer que não vem. Um cenário que pode-não-pode ser feito, um figurino que pode-não-pode ser comprado. E os atores que *têm* que trabalhar, porque o teatro é, afinal, *arte de ator*.

**24 de novembro de 1993. TAUCOAUA PANHÉ MONDO PÉ.** Expressão indígena colhida na Comunidade Terra Preta, Baixo Rio Negro, Amazonas, que quer dizer “*histórias gerais do povo*”. Se dito rápido soa em português como “*talqual panhemo do pé*”. Está aí, tal qual nós apanhamos do pé as *taucoauaa panhé mondo pé*.

**LUME, novembro de 1993.**







*Yan*, alma para os índios. Estaria ela perdida, esquecida, ou em simples e imperceptível transformação? Uma transformação que por não ser muito percebida, vem a ser perigosa. Como lutar contra o que sequer percebemos, contra o que não se sabe? Será possível ter consciência daquilo que não se percebe?

A arte trabalha antes de mais nada com a percepção. Seu poder principal não está em *o que* dizer, mas no *como*. Quando atinge a percepção, é que ela revoluciona. É no inconsciente que encontramos nossa particularidade, nossa individualidade, mas também os elos que nos atam uns aos outros. E a arte, quando logra atingir nosso inconsciente, nossa percepção profunda, vasculha um universo equiparável ao dos sonhos, dos pesadelos, como desejou Artaud.

Mas, para atingir este universo interior, subjetivo, perceptivo, a arte precisa fazer uso de instrumentos materiais objetivos. Com frequência se diz que o instrumento de trabalho do ator é o seu corpo. Falso. O instrumento de trabalho do ator não pode ser o corpo. Não podemos transformar um defunto em ator. O corpo não é algo, e nossa pessoa algo distinto. O corpo é a pessoa. A alma o *anima*, mas sem ele não seríamos pessoas, mas *anjos*. Tampouco é o corpo vivo o instrumento de trabalho do ator. A arte é algo que está em vida, ou seja, algo que irradia uma vibração, uma presença. É o *corpo-em-vida*, como prefere Eugenio Barba, o instrumento do ator. Existem, no entanto, como nota o próprio Barba, pelo menos duas dimensões deste *corpo-em-vida*: a dimensão física e mecânica e a dimensão interior. As duas formam uma unidade. Esta unidade, no âmbito do trabalho do ator, nem sempre é ou pode ser trabalhada como tal. Ela deve ser vista não como ponto de partida, mas como ponto de chegada. Pode-se,

e é muitas vezes necessário, trabalhar estas dimensões separadamente. No entanto, não se pode perder de vista a unidade. Trabalhar tão somente a dimensão física e mecânica seria formar jovens belos e fortes, mas não necessariamente atores; trabalhar apenas a dimensão interior poderia ser terapêutico, mas tampouco formaria atores. Uma não existe sem a outra, mesmo que o enfoque possa estar momentaneamente concentrado em uma ou outra destas duas dimensões. A imagem usada por Artaud é novamente bem vinda: *atletas afetivos*.



Se o corpo não é tão somente corpo, mas corpo-em-vida, então ele é o canal por meio do qual o ator entra em contato com aspectos distintos de seu ser gravados em sua memória. O corpo não tem memória, ele é memória, como disse Grotowski. Aristóteles em seu Pequenos Tratados da Natureza tem um ensaio sobre a Memória e a Reminiscência no qual ele estabelece que ao presente concerne a sensação, ao futuro a adivinhação e ao passado a memória: *“Nela mesma, a memória concerne ao princípio da sensibilidade”*. Ele diz que *“é preciso pensar que a impressão produzida, graças à sensação, na alma e na parte do corpo que possui a sensação, é de tal forma que ela é como uma espécie de pintura cujo traço nos constitui a memória”*. Trabalhar um ator é, sobretudo e antes

de mais nada, preparar seu corpo não para que ele diga, mas para que ele *permita dizer*. Não *mostrar* o que ele é, mas *revelar* o que, por meio dele, se descobre ser. Ser artista é antes de mais nada se predispor a *revelar*. A revelação pede generosidade e coragem. Uma máscara pode mesquinha e covardemente esconder, ou revelar, dilatando o que não se vê. Depende de *como* ela é usada. Um corpo também. Podemos nos esconder atrás de nosso corpo, de maneira a deixá-lo belo, e isto não ser senão uma forma de escamotear o que temos medo de ser ou demonstrar. Ou, ao contrário, por meio do corpo podemos revelar o que somos e sentimos. O artista descobre por meio de sua arte o sentido das coisas. Ele não *diz* o sentido, nos permite descobrir *um* sentido. E, paradoxalmente, este sentido não está em outro lugar se não em nós mesmos. O artista e sua arte abrem, portanto, caminhos que nos permitem entrar em contato com nossa própria percepção profunda, com algo que existe em nós e está *adormecido, esquecido*. A arte não é senão uma viagem para dentro de nós mesmos, um reatar contato com recantos secretos, esquecidos, com a *memória*.

A busca do ator, assim como a de todo artista que quer algo mais do que um simples reconhecimento social e econômico, é a incontestável tentativa de reavivar a memória. A verdadeira técnica da arte de ator é aquela que consegue esculpir o corpo e as ações físicas no tempo e no espaço, acordando memórias, dinamizando energias potenciais e humanas, tanto para o ator como para o espectador.

“**Taucoauaa Panhé Mondo Pé**” foi a busca da memória. Não a das lendas, da cultura indígena. Não a de assombrações como a caipora ou a mula-sem-cabeça. Não a do povo do sertão mineiro. Não a de um Brasil que já não está mais existindo. Não a de um povo feito de pedaços tão diferentes de tantos outros povos. Não a de cada um de nós, nosso passado recente ou longínquo. Não a de nossos avós, bisavós, antepassados inscritos em nossas células, diluídos em nosso sangue, vaporizados em nosso suor. Foi a busca tão simplesmente da *memória*. A busca de um sentido...

**Luis Otávio Burnier**

*O passado traz consigo um índice misterioso, que o impele à redenção, pois não somos tocados por um sopro do ar que foi respirado antes? Não existem, nas vozes que escutamos, ecos de vozes que emudeceram? Não têm as mulheres que cortejamos irmãs que elas não chegaram a conhecer? Se assim é, existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa. Alguém na terra está à nossa espera. Nesse caso, como a cada nova geração, foi-nos concedida uma frágil força messiânica para a qual o passado dirige um apelo. Esse apelo não pode ser rejeitado impunemente.”*

**Walter Benjamin**

## DIÁRIO DE BORDO



Citando Nietzsche: “É necessário possuir um caos dentro de si para dar à luz uma estrela brilhante”. “... Ou será submergimo-nos em água suja quando esta é a água da verdade e não afastarmos de nós as rãs frias e os sapos quentes?”

**Ana Cris**

“Tantas dores, amores, cores, cheiros, sabores, tristezas, alegrias, dúvidas, certezas... tenho um grande tesouro... crescer dói... estar viva é ser... o que seria sem os amigos?... os erros... os acertos... viver é um tesão.”

**Fátima**

De Rainer Maria Rilke:

“Se gritasse, quem das legiões dos anjos escutaria  
o grito? E mesmo se, inesperadamente,  
um deles me acolhesse no coração: sucumbiria a sua  
existência mais forte! Pois o belo não é senão  
o princípio do espanto que mal conseguimos suportar,  
e ainda assim, o admiramos porque, sereno,  
deixa de nos destruir. Todo anjo é espantoso.  
E por isso me contenho e refreio o apelo  
de um soluço escuro. Então quem  
nos poderia valer? Anjos não, homens não,  
e os animais inventivos logo se apercebem  
de que não nos sentimos muito em casa  
no mundo das explicações. Resta-nos talvez  
uma árvore na encosta, para vermos e revermos  
todos os dias. Resta-nos a estrada de ontem  
e o apelo mimado de um hábito  
que por nós se afeiçoou, permaneceu e não foi embora.”

**Gabriel**

“Contam que numa tribo três índios se enamoraram: um curumim e duas cunhatãs. Era um amor puro, muito bonito. Só que para a tribo era coisa feia, condenável, proibida mesmo. Embora proibido, o amor insistia; era como uma alegria judiada, que saía gemida, tremida e bulia com o coração dos três. Eles tinham suas almas entaladas na garganta. E ficaram tristes. Rudá, o deus do amor, sabendo que cada coração tem um jeito de mostrar o seu amor, transformou-os em borboletas. A partir de então eles viveram felizes, se amando, soltos ao vento, sem machucar as flores e sem ferir ninguém.”

Existem muitas lendas que falam do amor entre os índios; esta é uma delas. Eu viajei até a Amazônia, conheci muita gente. Percorri o Rio Negro e o Rio Amazonas para coletar lendas indígenas. Não encontrei. Ninguém me contou, os



índios que conheci já tinham esquecido, seus filhos também. Esta lenda eu li num livro, coletada por um alemão e editada na França.

**Jesser de Souza (“Sabá” pra eles)**

De *Marli Marques*: “Conta a lenda que dormia um povo encantado a quem só despertaria o viajante que viesse de além do mundo das fadas com a alma inundada pelo desejo de navegar. Esta lenda está se consumando.”

**Katherine**

“... a angústia pateou, sapateou sobre o meu flanco. Cheguei a sentir saudade e solidão de mim, na tentativa de romper os muros da minha cidade velha para ver o caminho das flores e avistar outra cidade. As minhas sete Tróias.”

**Marli**

*Sr. Berto Beira D'Água:*

“... o que você sabe eu não sei, mas, o que eu já vi você nunca viu.”

“... mas agora já não há muito para observar ou sentir... é tudo muito simples em todos os sentidos que essa palavra possa ter... são pessoas carregando a enxada, a lenha e toda uma vida na cabeça, e permanecem com o corpo ereto, sem definhar. Mas as marcas aparecem no rosto... assim como no rosto de Seu Patrício, que segundo Seu Sérgio, é o homem mais sozinho e mais pobre daqui...”.

Urucuia (MG)

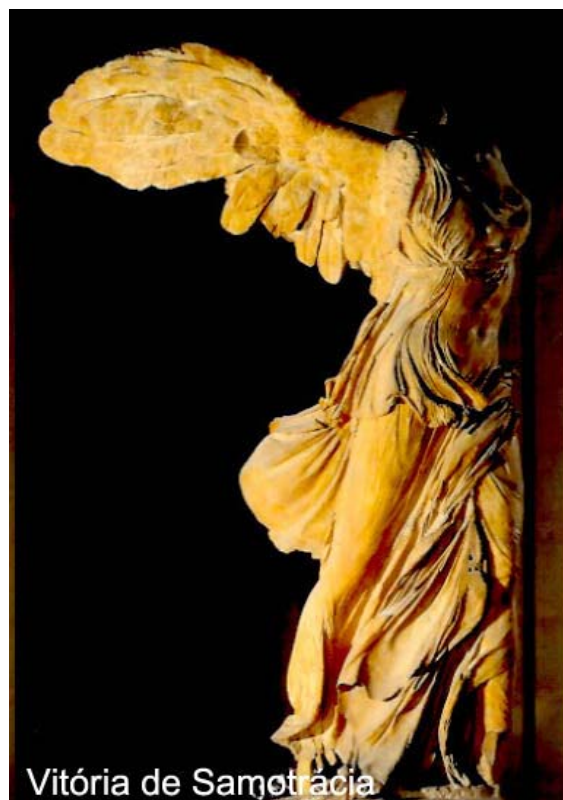
“Este é o momento do processo onde me sinto mais angustiado e perdido, completamente desfocado de mim, em desespero... num abismo de mar... só... e ele me diz que é justamente esse o momento mais sublime para a criação.”

**Renato**





Cena do Uirapuru



Vitória de Samotrácia

Todas as fotos são de Raquel Scotti Hirson, exceto a foto da cena do uirapuru, que é de João Maria. Vitória de Samotrácia é de um cartão postal do Museu do Louvre, Paris.