

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

TESE DE DOUTORADO

Dança: Memória nos Corpos Cênicos

Autor: Julia Ziviani Vitiello
Orientador: Milton José de Almeida

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida por Julia Ziviani Vitiello e aprovada pela Comissão Julgadora.

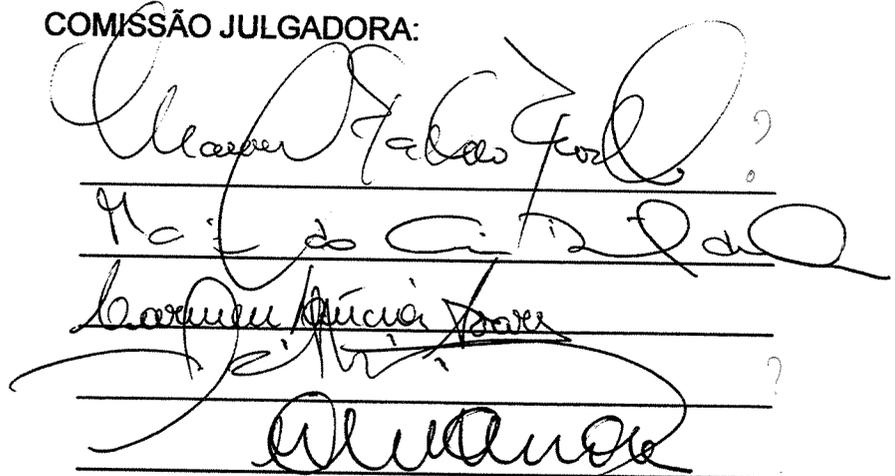
Data: 14 de setembro de 2004

Assinatura:

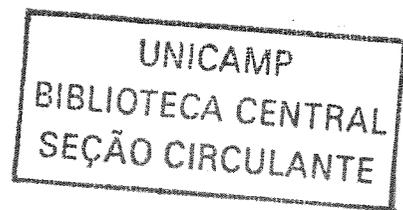


Orientador

COMISSÃO JULGADORA:



2004



UNIDADE	BC
Nº CHAMADA	
	TI UNICAMP
	V833d
V	EX
TOMBO BC/	61601
PROC.	16 - 86-05
C	<input type="checkbox"/>
D	<input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	11,00
DATA	04-2-05
Nº CPD	

Bibid. 340165

**Ficha catalográfica elaborada pela biblioteca
da Faculdade de Educação/UNICAMP**

V833d Vitiello, Julia Ziviani.
Dança: memória nos corpos cênicos / Julia Ziviani Vitiello. -- Campinas,
SP: [s.n.], 2004.

Orientador : Milton José de Almeida.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de
Educação.

1. Dança. 2. Artes cênicas. 3. Performance (Arte). 4. Memória. 5.
Percepção. 6. Imagem. I. Almeida, Milton José. II. Universidade Estadual de
Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

04-0142-BFE

Agradecimentos

Ao meu orientador, Milton José de Almeida, que com a sua sensibilidade, percepção, inteligência e generosidade mostrou-me um universo de conhecimentos, que me conduziram a preciosas descobertas. A sua vasta cultura, a sua capacidade de entusiasmar-se pelo novo, pelo belo que a vida nos oferece, pelo seu refinado gosto artístico e capacidade de caminhar confortavelmente por diversos séculos, sempre estabelecendo interessantes e sutis conexões. O meu muito obrigado.

Aos amigos e colegas do grupo Olho, pela amizade, pelas sugestões e troca de informações durante estes anos, e por compreenderem que o lugar onde existe conhecimento e criação é sempre vivo, estimulante e relaxado, o suficiente para que estas informações fruam e cheguem até todos os presentes.

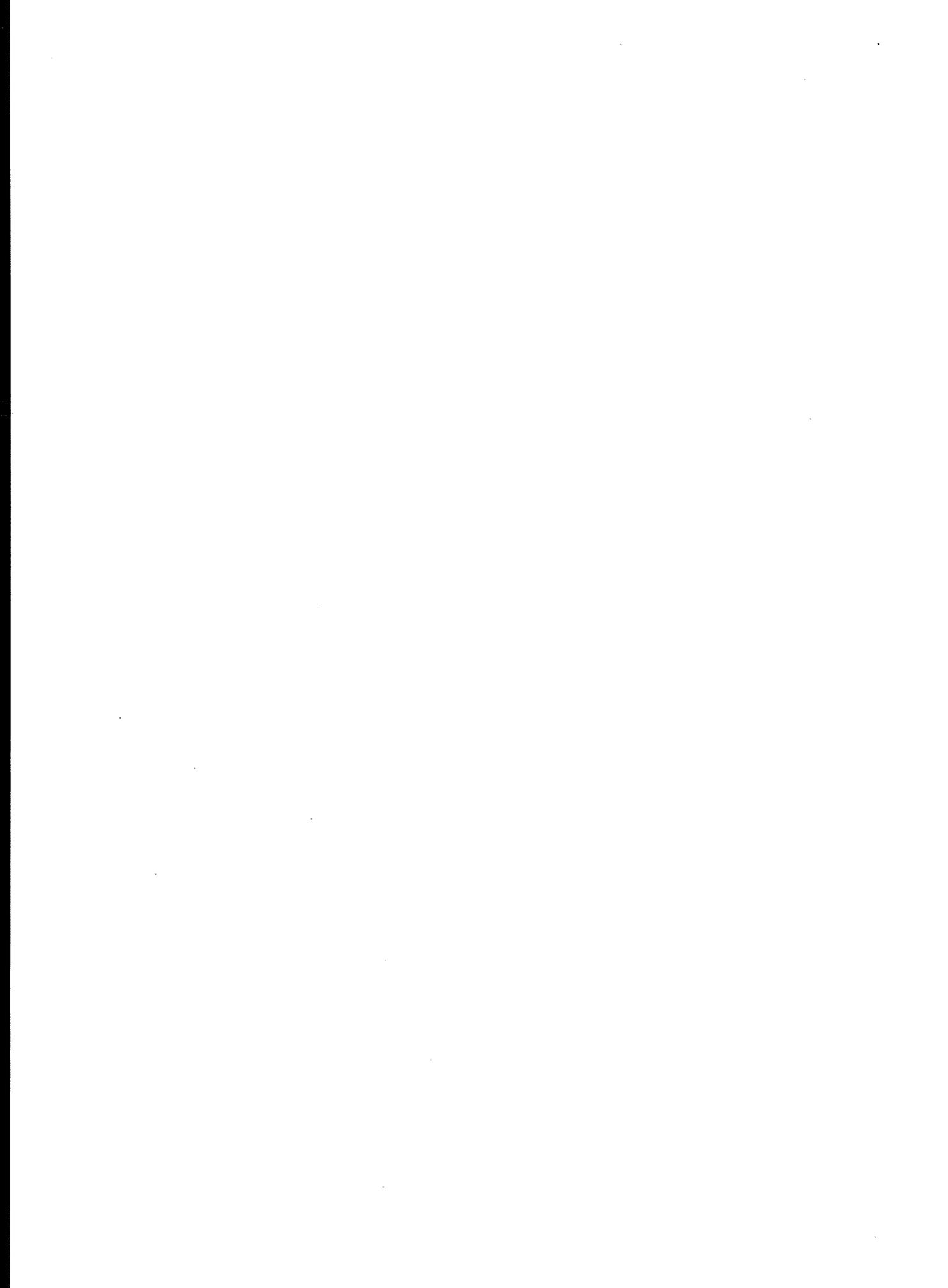
A caríssima Marília Pacheco Fiorillo, pela contribuição na bibliografia, pelas conversas esclarecedoras e as frutíferas discussões numa abrangente gama de assuntos. Pela troca de opiniões e informações com respeito à dança, movidas pelo gostar e pelo interesse de crítica de dança de jornais e revistas ao longo de muitos anos.

À Clara Freud Knobel, pela sensibilidade, generosidade e suporte durante estes anos em Campinas;

A minha família, muito particularmente a cada um de meus irmãos e irmãs:

Ao Cílio, que sempre se mostrou como um estímulo ao estudo e ao conhecimento, e à sua incansável dedicação para que haja um ensino e pesquisa de qualidade nas diversas instituições de ensino superior onde tem trabalhado;

Ao Nívio, entusiasta do seu trabalho no Departamento da Ciência da Computação da Universidade Federal de Minas Gerais, o meu muito obrigado, primeiro, por acreditar que seria possível a realização de minha graduação e mestrado pela New York University, e depois, pelo apoio durante todo este período;



À Ivone, incansável batalhadora na vida e no trabalho, uma presença importante e presente em muitos momentos, mas imprescindível principalmente nos momentos das grandes mudanças;

À Ana Regina pelo carinho, generosidade, acolhida e retaguarda em todos os momentos que precisamos, mesmo nas épocas em que estivemos fora do país;

À Irene, competente educadora e pesquisadora do movimento, sempre aberta a trilhar caminhos que levem a percepção e aprendizados novos, agradeço a sensibilidade e compreensão em todas as conversas, informações e discussões sobre a dança, as quais temos compartilhado desde a infância e muito especialmente pela sua colaboração e suporte no trabalho corporal para esta tese;

Ao Fernando, fotógrafo com poesia e excelência, possuidor de uma sensibilidade aguçada e refinada, além de um olhar perspicaz para ver e captar do mundo em torno representativas imagens. Autor das fotos das sete árvores, que inspiraram e descortinaram neste trabalho de doutorado os caminhos para minhas memórias, assim possibilitando-me o resgate de profundos significados.

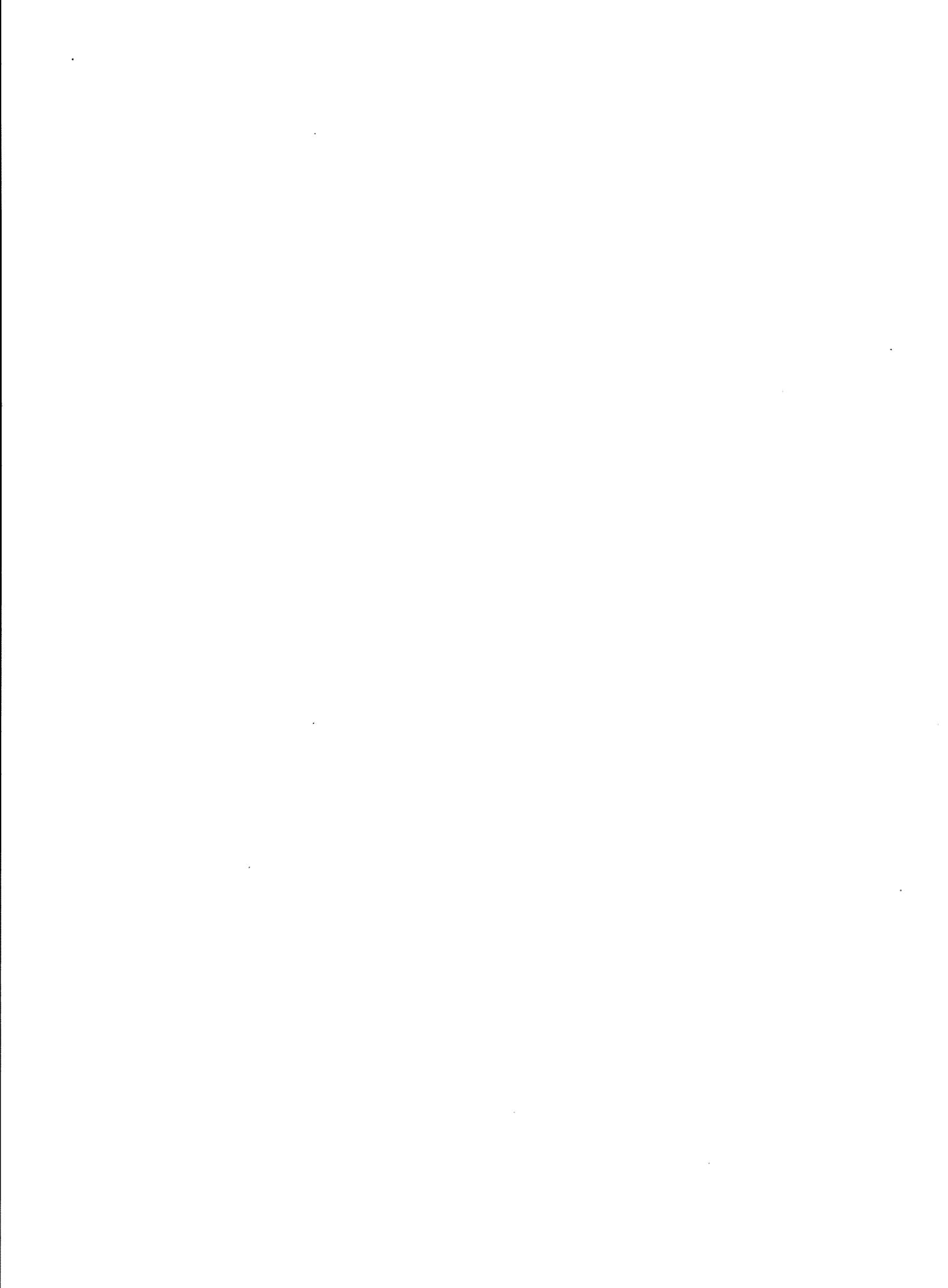
A todos os mestres, professores e colegas que me ensinaram desde os rudimentos até as sutilezas esta arte da dança, e com quem pude aprender muito do que hoje posso compartilhar com vocês neste trabalho de doutorado. O meu muito obrigado.

À Lidia Vitiello, a querida *zia* italiana, a única pessoa que poderia emprestar a voz e o coração para a gravação do texto que utilizo no espetáculo, uma realização cênica essencial e inseparável deste doutorado. *A lei, grazie mille.*

Ao meu filho Gabriel, por ser a maravilhosa pessoa que é, e pela compreensão em dividir comigo as horas do computador;

Ao Silvio, companheiro com quem sempre compartilhei os grandes momentos da vida e da dança, o meu muito obrigada pelas argutas discussões, as leituras e as opiniões sobre o texto, a paciência e apoio durante todo este período de trabalho;

A meu pai, Nelson Ziviani, e a minha mãe, Célia Rosa Ziviani, em memória.



Resumo

Através das sete colunas d “A Idéia do Teatro”, de Giulio Camillo, percorri seus sete corredores, combinando, interligando e entrelaçando os conhecimentos encontrados nos seus sete níveis, e metaforicamente criei três teatros. Nessa alegoria, movimetei-me para compreender os significados que se deixam ver no corpo, na mente e na alma, e com os quais desenvolvemos as habilidades que possibilitam o desempenho expressivo e singular deste corpo no espaço cênico através da dança; na busca de perceber e ler nas memórias, naquilo que persistiu e se deixa ver nas marcas e nos registros impressos no corpo enquanto um instrumento de linguagem poética na dança.

Abstract

By crossing the seven columns of "The Idea of the Theater" by Giulio Camillo, I walked along its seven aisles combining, joining and entwining the knowledge found in its seven levels, and metaphorically I have created three theaters. In this allegory I moved myself to understand the meanings that can be seen in the body, mind and soul, with which we developed skills that allow an expressive and unique body performance in the stage through the dance; in the search to notice and to read in the recollections, of what has remained and has made itself visible in the signals and marks printed in the body as an instrument of the poetic language in the dance.

CAMINHOS da MEMÓRIA

RECORDANDO	1
CONSTRUINDO O TEATRO DAS TRÊS MEMÓRIAS	
Inquieto Vazio	12
Dança nos Entreespaços	34
Lastro de Emoções	43
SETE CAMINHOS DA MEMÓRIA PARA A CRIAÇÃO DE:	
Olhos que ouvem, ouvidos que vêem	74
RECOLHENDO AS IMAGENS: MEMÓRIAS	
junho de 2003	77
maio de 2003	89
março de 2003	98
dezembro de 2002	102
outubro de 2002	107
setembro de 2002	118
MEMÓRIA ANEXA	122
BIBLIOGRAFIA	151

Recordando

Memorial sempre me traz uma sensação de inquietação. Por remexer em antigas histórias. Sinto-me dividida entre proporcionar ao leitor informações que possam dar-lhe uma idéia da minha trajetória, e a vontade de colocar nestas páginas somente o que persistiu na memória. As histórias vividas intensamente. Vitais, aqui e agora, pois o esquecimento se encarregou de expulsar o inútil. Quero relembrar do passado, somente aquilo que preciso para entender o presente. No entanto, agora necessito contar alguns fatos que não estão entre aqueles que persistiram. Para seguir as pegadas de como caminhei até aqui. Não posso argumentar que elas foram apagadas. Porque diante de mim está o fiel computador, com tudo registrado, revivendo alegrias e abrindo velhas feridas, enquanto escrevo baseada nos registros de seus arquivos. Porém ao reler o que a memória cronológica me conta, aceito como importante o fato de ter passado por algumas destas etapas. Reconheço com satisfação, agora, que elas possuem sentido diferente. Pelo fato de terem proporcionado transformações e contribuído para tantos aprendizados.

Um deles é o de que o ser humano é valioso. Pois reconhecer isto se tornou uma parte importante neste projeto. Quase constrangida, observo quantas vezes ele é esquecido, desrespeitado em detrimento de se alcançar objetivos, os quais, no final, se revelam vazios e sem propósito. No caso deste projeto de doutoramento percebo com satisfação que a escolha das pessoas e dos caminhos por onde tenho andado tem sido gratificante e enriquecedora. Pois esta opção pelo doutoramento vai além da abordagem objetiva de se alcançar o título para a carreira acadêmica. Somente esta meta não seria suficiente como sustentação ao longo do percurso. Porque a dança, meu ponto de partida neste projeto, tem o corpo, a mente e a alma como instrumentos de trabalho. E a construção do conhecimento, principalmente aquele do corpo, toca em cordas delicadas e profundas do nosso ser. Por isto, o gostar torna-se imprescindível para a fluência deste trabalho: o interesse e respeito por mim mesma e o outro.

Tenho procurado manter viva a inquietação que sempre me motivou a buscar diferentes conhecimentos, com e através de fatos, da história e de outras pessoas. Tento

também não esmorecer deixando diminuir a motivação para o estudo, o aprendizado, a cultura, que percebo existir desde a infância, através da figura de meu pai, da curiosidade de minha mãe, do exemplo de meus irmãos mais velhos e do estímulo constante de excelentes profissionais com quem convivi.

Procuro cuidar das opções que faço, procurando instituições e pessoas não somente pelo nome ou pelo visível conhecimento que apresentam, ou como se mostram em seus currículos. Sem dúvida isto é essencial e estimulante. Mas tão importante quanto a posse do conhecimento, é o modo como estas pessoas lidam com esta bagagem, para o crescimento próprio e do outro. Pois é isto que acredito ser, tanto na dança quanto nas artes em geral, o que torna interessante e vital as relações de trabalho e o contato cotidiano. Como eu poderia, neste projeto de pesquisa, ter a proposta de lidar com a memória corporal, de estar me abrindo às sensações, aguçando a percepção, remexendo nas memórias do corpo e da alma, se tivesse que restringir a profundidade do meu olhar, por me sentir desestimulada e desconfortável entre as pessoas, e inibida pelo espaço ao redor?

Este projeto veio, primeiramente, de uma inquietação a respeito do movimento na dança, e sua relação com outras esferas do conhecimento nas artes. Procurava alguém que pudesse me orientar neste percurso. Cheguei até o Milton José de Almeida e minha empatia foi imediata. Acho que por sentir nele a pessoa culta, refinada e sensível aos indivíduos e às artes, além de nosso interesse comum pela Itália. Sinceramente, acho que teria desistido deste percurso, se não sentisse que tantas das minhas inquietações poderiam encontrar um eco naquele homem articulado e afável, que ali se encontrava à minha frente. Se eu precisava internamente saber que este trabalho poderia ser enriquecedor, por que não prazeroso também?

Comecei o trabalho com a liberdade de pesquisar tudo que achasse relevante e pudesse ser expandido além dos conhecimentos relativos à dança. Caminhei por diversos séculos passando pelo renascimento até o século XXI, percorrendo e descobrindo histórias, optando por trilhas desconhecidas. Por sugestão do Milton li "A Idéia do Teatro", do teatro da memória de Giulio Camillo.

Identifiquei-me com a proposta de seu teatro, onde ele procurou organizar, para

que fosse lembrado, o conhecimento a respeito do mundo naquela época. De modo que cada um, ao galgar os sete degraus, entre as sete colunas, teria a chance de conhecer-se através das informações ali mostradas, interligando e entrelaçando, aprendendo e memorizando o que era visto em cada nível. Transferir esta idéia para minha paixão primeira, a dança, foi gradativamente tomando corpo, no papel e nos gestos de meu corpo.

Nas páginas que se seguem deixo escrito os principais caminhos por onde andei desde a infância, para que de algum modo eles possam revelar as muitas conexões entre este trabalho e meu percurso até o momento.

Nasci e fui educada em Belo Horizonte, Minas Gerais. Dança e movimento tem sido minha paixão desde a minha infância. Meus pais não eram dançarinos, mas exerceram uma grande influência em minha escolha. Durante sua juventude minha mãe não teve a oportunidade de estudar dança, mas ela praticava ginástica, através da qual aprendeu a amar o movimento. Não só aqueles ligados a corporalidade, mas, sendo uma mulher de personalidade vital e ativa, ela também amava a natureza, as plantas, as frutas, as ervas e os chás, de onde vinha o perfume da culinária que impregnava todos os cantos da casa. O hobby do meu pai era música clássica. Sua coleção ressoava constantemente pela casa. Meu pai, descendente de italianos, era médico. Acho que meus avós, apesar da condição difícil de imigrantes, lhe transmitiram algumas características do velho continente. Isto é, umas certas formalidades nos costumes e na educação, que lhe renderam uma característica metódica e estruturada. Mas também lhe transmitiram o amor pela música e pelas artes. Neste ambiente, desenvolvi minha própria paixão pelo movimento, pela dança, pela música, e, por minha própria decisão - todavia estimulada pelo gosto dos meus pais - eu comecei a dançar.

Minha formação em dança começou quando tinha oito anos e a cada ano eu me dedicava mais a ela, através dos cursos, workshops e espetáculos regulares da escola de dança. Nesta época dois fatores foram importantes: o grupo de dança semiprofissional, no qual tive a oportunidade de trabalhar com excelentes profissionais, e as férias artísticas no Rio de Janeiro. Elas aconteceram entre os 10 e 17 anos nas escolas de verão no Rio de Janeiro. Com o dinheiro arrecadado dos espetáculos da escola, minha professora reunia

um grupo de alunas, alugava um apartamento no Rio de Janeiro e passávamos o mês de janeiro participando de cursos de aperfeiçoamento. Vendo em retrospectiva, este ambiente artístico estimulante, fora de minha cidade natal e longe do ambiente familiar, foi muito importante para minha escolha futura.

No verão de 1975 vim pela primeira vez para São Paulo, para um curso de férias no Ballet Stagium. No estúdio da rua Augusta o ambiente era estimulante, circulavam artistas, professores, alunos, profissionais da dança e do teatro, numa troca maravilhosa de conhecimentos e informações. Durante este curso fui convidada a fazer parte da companhia. Tinha 20 anos e o Ballet Stagium foi o princípio da minha trajetória como profissional na dança.

A passagem de uma escola de dança em minha cidade natal, Belo Horizonte, para membro de uma companhia profissional em São Paulo trouxe um enorme crescimento para mim. Do ponto de vista pessoal, considero este momento como um "rito de iniciação", pois viver fora da confortável e protegida casa de meus pais, em uma cidade cosmopolita, foi um desafio. Os anos no Ballet Stagium trouxeram a riqueza das experiências de dançar nos diferentes espaços como parques, ginásios, clubes, estações de metrô, praças públicas, museus e teatros de norte ao sul do Brasil, dos Estados Unidos, da América Central e da Europa.

Após três anos na companhia eu já desejava explorar novas direções. Fora do Brasil, quem sabe, mas especialmente em São Paulo, onde a dança estava em plena efervescência. Passei a freqüentar cursos regulares e workshops com várias pessoas com quem ainda não havia trabalhado, tive meu primeiro contato com os métodos de educação somática, participei de espetáculos como intérprete e comecei a dar aulas de dança no Teatro Galpão.

Dizem que devemos ter cuidado com aquilo que desejamos, pois pode se tornar realidade. Pois em 1979 este desejo se concretizou. Obtive uma bolsa de estudos de 5 meses no Alvin Ailey Dance Center, em New York. De imediato a cidade me conquistou, e um abrangente e instigante mundo das artes se descortinou à minha volta. Deslumbrada com tanto para ver e aprender, eu assistia as companhias de dança americanas e européias nos melhores teatros, a encenação de óperas e concertos de música nos museus e

parques. Seguiu o movimento de dança experimental em teatros e em pequenos espaços alternativos. Passei a visitar e a pesquisar em bibliotecas especializadas em dança e em diferentes museus com suas mostras especiais, e tudo isto deu uma dimensão de quão grandiosa podia ser a arte, muito especialmente aquela da dança.

Meu retorno ao Brasil, São Paulo, deu-se no final de 1979. Ansiosa em dar continuidade ao trabalho de intérprete desenvolvido em New York, apresentei-me para uma audição no Balé da Cidade de São Paulo (BCSP). Aceita, comecei a trabalhar com a companhia em fevereiro de 1980. Além de dedicar-me ao desenvolvimento de minha carreira como intérprete, eu sempre me senti fascinada pelo processo de criação de um espetáculo. Todo caminho a ser percorrido desde a concepção, a coreografia e a direção do espetáculo é extremamente instigante. Participar junto ao coreógrafo, dos primeiros passos com o elenco até o resultado cênico, nos mostra como é para cada artista o ato de criar uma obra. A metodologia de trabalho é diferente em cada coreógrafo e muitos podem ser os caminhos para atingir uma determinada realização.

Acredito que o fato de pensar desta maneira me deu a motivação para aceitar a função de assistente de coreografia do BCSP, para o qual havia sido convidada pelo então diretor Klauss Vianna. Além de já estar familiarizada com a companhia, havia uma sintonia pessoal e artística com Klauss, que conhecia desde criança dos cursos de verão no Rio de Janeiro. Um ano após sua chegada ao Balé da Cidade, Klauss começou a ventilar a possibilidade de deixar a direção da companhia. Por indicação de Klauss Vianna junto ao Secretário de Cultura, e contando com o apoio do elenco, assumi a direção da companhia em agosto de 1983.

Tinha 28 anos, e na época achava que estava consciente da responsabilidade do passo que havia dado. Apesar de ter sido um período estimulante do ponto de vista de realização da companhia, que contava com um elenco experiente e criativo, o qual realizou inúmeras temporadas, pessoalmente o desgaste foi enorme. Após um ano e meio havíamos produzido e estreado 4 criações novas, e remontado várias coreografias do repertório da companhia. Conciliar a direção artística do Balé da Cidade com meu trabalho de intérprete, nesse interím, havia se tornado inviável. Minha participação como bailarina nos espetáculos da companhia foram reduzidos a esporádicas aparições. Comecei

a sentir a necessidade irresistível de voltar a dançar, coreografar e ensinar, sem a pressão administrativa imposta pela minha função à frente da companhia. Deixei a direção do Balé da Cidade em 1985, mas ainda permaneci ligada ao Balé da Cidade de São Paulo, somente como intérprete, durante o restante do ano de 1985, quando me desliguei da companhia.

No início de 1986, eu havia saído do BCSP após um período de intenso trabalho e percebia a necessidade de uma pausa. Durante minha estadia no Ballet Stagium havia conhecido Marília de Andrade, com quem mantive laços de amizade e trabalho. Como criadora e docente do recente Departamento de Dança da Unicamp, ela me convidou para ministrar um curso de extensão e a participar de outras atividades no departamento. Gradativamente fui conhecendo o departamento e, quando tudo parecia favorável para que um vínculo permanente se estabelecesse com a Unicamp, apresenta-se outra oportunidade de passar um período fora do Brasil. Se naquele ano ainda não havia chegado a hora de permanecer no Departamento de Artes Corporais, aqueles poucos meses na Unicamp foram sem dúvida o início de uma longa história, que só se concluiria 10 anos depois.

Cheguei a New York em outubro de 1986, numa cidade onde já havia estado por 6 meses. E novamente senti o mesmo impacto positivo. A arte parecia pulsar através de uma New York colorida pelo outono. Recomecei com as aulas de dança, mas a minha breve passagem pela Unicamp havia reacendido a antiga vontade de retomar uma educação formal, acadêmica. A "Tisch School of the Arts" da New York University, localizada no Village e vizinha das melhores escolas de dança contemporânea, é internacionalmente famosa por sua formação e excelente currículo na área de performance. Inscrevi-me para prova de aptidão em dança e fui aceita. Agora vinha o mais difícil: eu havia saído do Brasil por alguns meses somente, sem ter planejado a oportunidade de um estudo acadêmico. Como cursar uma universidade privada americana, portanto cara, sem suporte financeiro?

A viabilidade deste projeto que seria um verdadeiro *turning point* em minha carreira, estudar dança no Tisch School of the Arts, foi dada graças à obtenção de uma bolsa de estudos da New York University, para o pagamento das taxas escolares. Posteriormente, com o meu programa de estudos já na sua fase de conclusão, candidatei-

me e recebi uma bolsa da Capes, Brasil.

No Tisch School tive chance de conhecer e trabalhar com grandes profissionais não só da área específica de interpretação e criação em dança, mas também abrangeu as áreas de produção, dramaturgia, cenografia, vídeo, música e métodos de educação somática.

É proposta do departamento preparar o aluno para o competitivo mercado de trabalho de dança, especialmente em New York, seja na área artística ou acadêmica integrando os diversos conhecimentos teóricos a uma vivência simultânea no palco cênico. Para o departamento de dança, dançar e coreografar é uma parte integral e importante do processo do desenvolvimento artístico. Por estar localizada em Manhattan, N.Y., a New York University conta com um quadro de professores excepcionais, que geralmente têm uma participação ativa na universidade e no exigente mercado de trabalho local. Para as disciplinas ligadas diretamente à técnica e à prática de dança, o Departamento de Dança do Tisch, oferece um programa de trabalho corporal intensivo, das 8:30 às 13:00 horas. Inicia-se com exercícios de conscientização e condicionamento físico, onde tive o primeiro contato com a técnica de Pilates, e segue com as aulas de dança clássica e dança contemporânea. À tarde e a noite se distribuem as aulas de música, composição, seminários, laboratório de música e vídeo e as disciplinas ligadas a outros departamentos, além dos ensaios para os espetáculos mensais no teatro do departamento.

Sem dúvida esta parte artística foi importante, principalmente na revisão e na reconstrução em meu próprio corpo, do uso das técnicas de dança direcionadas ao interprete contemporâneo. Mas do ponto de vista intelectual e acadêmico foram fundamentais os cursos interdisciplinares, os debates, a análise detalhada de espetáculos cênicos para o desenvolvimento de um pensamento analítico e crítico. Nestes cursos de literatura, história, filosofia e política, me senti totalmente envolvida pelas obras clássicas, que incluíam desde os textos da Bíblia, Shakespeare, Homero, Platão, Aristóteles, Eurípidés, Ibsen, Rousseau, entre vários outros. Percebi a riqueza desta formação humanística, teórica e crítica, passando a estabelecer uma relação direta com tudo o que pensava e fazia em dança. Neste aspecto, a cidade de New York contribuiu enormemente para contextualizar e exemplificar o que avidamente eu lia. Seus museus, bibliotecas,

óperas, teatros, espetáculos de dança e música, sua arquitetura e fotografia se encarregaram de propiciar a vivência e o estímulo necessário, para que a procura do conhecimento passasse a ser uma parte fundamental da minha trajetória.

Terminei meu mestrado em dezembro de 1990 e me mudei para Ithaca (norte do estado de New York), onde iniciei um ano de Practical Training, um programa que abre possibilidades para trabalhar no campo de estudos desenvolvido durante o mestrado. Particpei das aulas e espetáculos no Departamento de Artes e Dança da Cornell University, ministrei workshops no Ithaca College e cursos regulares na Community School for Music and Arts.

Para mim, o contato com a academia ainda era recente, portanto a possibilidade de conhecer e conviver numa universidade mundialmente reconhecida como a de Cornell, acrescentou e enriqueceu minha visão das artes no contexto acadêmico. No departamento de dança participei das aulas de dança moderna, assim como de espetáculos no teatro da universidade. Tanto os workshops do Ithaca College, onde ministrei as aulas de dança contemporânea para os alunos regulares do curso, quanto as aulas na Community School foram uma oportunidade de elaborar as técnicas de dança, que passei a ver sob uma ótica diferente após minha passagem por New York. Modo de ver que sumariamente posso descrever como a necessidade do alinhamento ósseo e dos espaços nas articulações para o aprendizado e desenvolvimento das linguagens corporais, a centralização e a busca do eixo, a integração do corpo e mente inseparáveis em função da organização, da consciência e da qualidade de movimento, e o respeito ao corpo como instrumento de trabalho para o interprete/artista.

Em outubro de 1992, mais uma grande e inesperada mudança acontece. Um convite para nos transferirmos para Milão, Itália. A possibilidade de trabalhar, conhecer e viver na Europa me pareceu uma oportunidade ímpar de mergulhar em minha identidade como bailarina e artista buscando minhas raízes italianas. Apesar das dificuldades iniciais de adaptação, no primeiro semestre de 1993 comecei a ministrar workshops em dança contemporânea. Em setembro fui convidada a fazer parte do corpo de professores da Scuola Italiana Professionale de Danza-SPID, um curso profissionalizante com duração de três anos. Simultaneamente lecionava em outros espaços.

Muito significativo nestes três anos em Milão foi o conhecimento e posteriormente a vivência sistemática do Método de Mosche Feldenkrais, tanto dos exercícios práticos em grupos como da Integração Funcional individual. Gradativamente este método foi se infiltrando na minha maneira de pensar e sentir os movimentos, inicialmente nas ações cotidianas, e posteriormente na tentativa de não separar este aprendizado do trabalho corporal na dança. Pois este método procura ensinar que, ao mudarmos o modo como agimos, estaremos mudando a imagem própria que temos dentro de nós. Ou seja, o caminho para uma mudança na dinâmica e na natureza de nossas reações é feito por uma mudança das nossas motivações internas, que por sua vez geram uma transformação na nossa auto-imagem. Para Feldenkrais, a nossa auto-imagem é constituída de quatro componentes que estão sempre envolvidos na ação, isto é, o movimento, a sensação, o sentimento e o pensamento. Não podemos pensar também nestes componentes como essenciais para o ato de relembrar, da memória? Desde esta época em Milão, continuo pesquisando a teoria e o método deste estudioso do movimento, que tem norteado a pesquisa do corpo cênico para este doutorado.

Em julho de 1995 mudei de Milão para Trieste. Da névoa para o sol, a beleza do mar e o som da bora - vento cortante vindo do norte para o mar. Talvez por me sentir confortável na Itália, gostei imediatamente desta cidade e guardo de Trieste belas recordações. Este ano passado em Trieste caracterizou-se por um aprofundamento do trabalho desenvolvido em Milão. Dediquei ao Método Feldenkrais uma atenção e estudo diários. Num grupo trocamos aulas e muitas reflexões a respeito desta modalidade de educação somática.

No ano de 1995 retornei duas vezes ao Brasil para ministrar workshops em Belo Horizonte e São Paulo. Estes workshops foram importantes no sentido da retomada do trabalho no Brasil, interrompido nove anos antes com minha ida para New York. Neste mesmo ano surgiu novamente a possibilidade de fixar-me no Brasil, a princípio por dois anos, como professora convidada no Departamento de Dança da Unicamp. A decisão de retornar ao Brasil foi um processo difícil e de muita reflexão, inclusive porque envolvia minha família. A possibilidade de trabalharmos, meu marido e eu, numa boa universidade na mesma cidade e de estar perto da família nos fez dar o passo final. Chegamos a

Campinas no final de 1996 e em 1998 prestei concurso para o Departamento de Dança do Instituto de Artes.

Este é o resumo do caminho trilhado da infância até o momento, com a descrição dos principais fatos e eventos que marcaram minha vida artística e acadêmica. Em cada uma destas etapas ocorreram fatos marcantes que me impulsionaram a novas rotas. Nada que foi feito deixou de ter um significado especial. Vivi intensamente, uma a uma, estas experiências. Ao lembrar minha trajetória, neste momento, observo que, em meu trabalho, as mudanças, apesar de contínuas, têm todas um profundo nexos interno. Como se o próprio envolvimento em cada etapa trouxesse, já embutido, em potencial, o impulso para a fase seguinte.

Uma constante durante todos estes anos como profissional é que sempre busquei manter-me aberta, sem preconceitos, a todas as linguagens artísticas que pudessem contribuir para o meu crescimento. É minha convicção, hoje, que um artista contemporâneo, mesmo que atuando como professor e pesquisador na universidade e focado em sua atividade específica, deva estar pronto para trabalhar na cena artística, e para isso, deve ser capaz de selecionar o número cada vez maior de informações que chegam até ele, e discriminar aquilo que possa contribuir para o enriquecimento de seu trabalho.

A escolha do tema **Dança: Memória nos Corpos Cênicos** reflete este propósito. O tema tem me permitido conhecer e estudar pensadores e artistas do renascimento ao século XXI e a continuar a pesquisa do movimento consciente no corpo e na produção artística no palco. E isto ocorre tanto no plano teórico com a tese, como naquele do palco cênico, com a encenação de meu doutorado. Ambas as linguagens são indispensáveis, inseparáveis e inextricáveis: partilham do processo de imaginar, pesquisar, refletir, optar, fazer e refazer, um *work in progress* no qual trabalhamos com o mundo inconcluso - como o movimento, sempre se transmutando, nunca pronto. Pois cada gesto, mesmo repetido, jamais será igual - na intenção, no tempo, na qualidade e no espaço onde se projeta.

Imaginei a criação de três teatros para esta pesquisa, inspirada no teatro da memória de Giulio Camillo. No seu teatro não havia local para o público. Somente o indivíduo diante das sete colunas e dos sete degraus, onde estaria defronte a uma série de

informações necessárias para o conhecimento, e o reconhecimento, de si próprio e do mundo. Cruzar, interligar e integrar os conhecimentos deste teatro, inclusive memorizando a disposição espacial, constituía o aprendizado de cada um.

Nesta pesquisa, o primeiro destes três teatros é o próprio indivíduo, que procura compreender e dar sentido ao que apreende com e através de seu corpo. O segundo teatro amplia o primeiro, isto é, o indivíduo no espaço cênico, pois este corpo, ao penetrar no palco, o percorre, e, ao se projetar neste vazio, o preenche. Um corpo que conta suas histórias sem cronologia ou seqüência, pois todos os tempos vividos estão ali, juntos, no presente momento em que visualizamos as imagens em cena. E o terceiro teatro, de onde o outro se coloca para ver e sentir, enfim, para tentar se apropriar do conhecimento que se descortina diante dele. Isto é, ele percebe que as imagens dançantes no palco possuem uma força agente, pois o envolvem pelos sentidos e o tocam em sua sensibilidade, possibilitando abrir diferentes canais de entendimento e aprendizagem. Então, ele não se percebe mais sentado no escuro da platéia, mas compartilha o que visualiza, a ponto de muitas vezes se sentir transportado para a cena. Assim o espetáculo funciona como a idéia do teatro concebida por Camillo, pois “coloca sob os olhos, e ao mesmo tempo permite experimentar na platéia, a imagem do cosmo que o teatro produz: um cosmo em que existe uma profunda relação entre unidade e multiplicidade, entre identidade e diferença, um cosmo no qual, seguindo o ditado de Anassagora, tudo é em tudo”.¹

A inquietação inicial proveniente deste exercício da memória transformou-se em quietude. Para escutar o que o interior sussurra. Justamente por ter tido a oportunidade de vivenciar uma carreira artística fora da universidade, posso reconhecer e me reconhecer na riqueza de estar decifrando este universo, pesquisando e trabalhando neste projeto de doutorado.

¹BOLZONI, L. *L'idea del teatro*, de Giulio Camillo - Palermo: Editora Sellerio, 1991, p.26. Segmento traduzido pela autora.

Inquieto Vazio

Branco. Tudo, sem contornos, amplo, de cima abaixo uma só cor. Ausência de cor, inquietante, uma sensação reforçada pelo silêncio deste espaço vazio. Amplo em sua brancura. A mesma cor que parece também ocupar as minhas entranhas, aqui, onde estou de pé, quase escondida na negritude da coxia.¹ À espera do gesto que preencherá esta não cor, transmutando-a em muitas cores e texturas.

Enquanto aguardo percebo minha mente vagar de um lado a outro, num corpo à procura de significados que justifiquem os sentimentos presentes no momento. Nestes minutos de pé no escuro da coxia, num tempo que parece interminável, revejo e tento recuperar as imagens e sensações que atravessam o pensamento com uma rapidez vertiginosa. Fragmentos de um percurso vivido, física e mentalmente conhecido, que se refletem nos movimentos da minha dança. Agora, neste curto espaço de tempo no escuro da coxia, nesta curta preparação antes de entrar no palco, percebo desordenadamente misturarem-se três diferentes etapas deste percurso.

Inicialmente, o corpo que reluta em aceitar este trabalho que me deixou no branco vazio. Em seguida, a hesitação sobre o possível prazer do que está para acontecer, do como e quando fundir-se a um movimento sem perder o estado de consciência e presença durante todo seu desempenho. Por último, a satisfação de constatar a harmonia dos efeitos já alcançados nesta trajetória agora consciente, porém ainda incerta, nunca normativa, pois jamais saberei com clareza se, repetindo este caminho, terei o mesmo acesso a este estado de “supra-consciência”. Neste tempo quase de um piscar de olhos, vivo e revivo as três etapas simultaneamente. Quem sabe daí não surgirão as diferentes cores, que preencherão a dinâmica e o traçado dos movimentos desta dança.

Não me decido por este ou aquele gesto. Instintivamente, ignoro a reação

automática, um insistente aceno, que percebo latente. Gesto que teima em se fazer ver neste momento. Mas por que não seguir este primeiro impulso em direção à ação? Percebo-a ali, à espreita, já pronta para produzir uma seqüência gestual. No entanto continuo paralisada, de pé na negritude da coxia. Pressinto que algo está para ocorrer. Esta rejeição ao repetitivo impulso inicial para o gesto já indica uma transformação em curso: uma percepção diferente da mesma ação. Um estado de alerta, quase animal, faz com que procure escutar com outra sensibilidade e renovada surpresa as respostas de cada pequeno segmento do corpo.

Dedico-me ao ouvir atento não só da música (trilha sonora), ou das vozes provenientes da platéia, apenas abafado pelas pesadas cortinas da boca de cena,² mas daquele som, cheio de ecos, vindo de um movimento mais fundo, que não se mostra externamente. Procuo tornar-me receptiva através de “olhos que ouvem e ouvidos que vêem”.³ Será que conseguirei ultrapassar a barreira desta condição em que me encontro para escutar e repercutir esta sonoridade que o corpo exala, ou este aspecto de meu desempenho será um entendimento dado somente àqueles que têm ouvidos para ouvir?⁴ Espere, deixe que sintonize os ouvidos aos mínimos ruídos. Que alívio, mesmo num tom quase imperceptível, escuta algo. Apenas um sussurro. Porém nítido o suficiente para fazer-me sair desta imobilidade e mergulhar nesta voz interna, responsável por impedir o impulso e ao mesmo tempo por propulsioná-lo, voz que dará seqüência aos movimentos.

Estranha sensação. Neste momento parecem existir duas pessoas simultaneamente. Como se uma fosse pura corporalidade e a outra capaz de sair do corpo e, ao deter-se para observá-lo, encontrasse o caminho que a levará de volta ao interior, para escutar o que ele segreda, num intrigante enigma de percepções novas e múltiplas. Tento seguir o caminho que os sentidos me indicam, sem demora. Mais questionamentos me fariam racionalmente reavaliar esta escolha, tolhendo a irrupção do passo já iniciado. É então que começo a entender, primeiro sensorialmente, o significado desta opção. Intuo que o estímulo não pode ser racionalmente ponderado. Pois isto impediria a continuidade do gesto, e ele se desfaria antes de se concretizar.

Ainda bem, pois este movimento, agora repostado e renovado, se fosse apenas reprisado, se tornaria automático, nulo de significado. Agora compreendo o motivo que

me compeliu a escutar aquele sussurro interno, quase um pedido. O murmúrio era a exigência de se abrir espaço para a manifestação de uma outra organização - da consciência, corpórea e racional. Este sussurro talvez seja o antídoto para a crescente insatisfação sentida a cada vez que percebo, em mim, os mesmos gestos, inadvertidamente. Gastos, descoloridos, impensados. Somente a aceitação de uma nova escuta permitirá não só a irrupção de novos movimentos, diferentes dinâmicas, cores fulgurantes, diversas texturas, mas me deixará livre para escolher - em vez de apenas repetir a fórmula correta e repisada. Paradoxalmente, porém, é justamente isto o que mais me assusta.

Pois cada espaço anseia pelo traço, pelo movimento que o personificará. Mas diante de tantas possibilidades, qual nuance realmente, pessoalmente _ e não mecanicamente _ desejo? Olhar a palheta de cores não ajuda muito. Está repleta de possibilidades, e, portanto, de mais dúvidas: um explícito convite a experimentar, misturar, escolher não uma, mas inúmeras, uma infinitude. Perceber todas estas possibilidades parece não ser suficiente, nem seguro, para que eu possa mergulhar neste mar de cores. Mas já vislumbro que o salto é necessário e inevitável: ao fazê-lo poderei tingir cada momento de um tom irrepetível, especial, só para ele, único. E com a minha grafia, inconfundível.

Ainda de pé na coxia, procuro lembrar, neste lapso de tempo - minutos que parecem eternos -, o que pode ter acontecido, ao longo de minha trajetória, com os traços da minha grafia corporal. Meu vocabulário, minha sintaxe, meus trejeitos. Agora, neste exato instante, não sei se os reconheço com precisão, chego até a estranhá-los. Vejo somente indícios de pinceladas que, uma vez, foram singulares e significantes. Elas estão perdidas na névoa⁵, confundidas nesta imagem desolada de chão outonal, galhos quebrados, folhas mortas e ramos quase desvitalizados, que inunda minha imaginação. Oculta na penumbra dos bastidores, a projeção interna destas imagens me toma de assalto, deixando-me ainda mais paralisada. Sinto uma tristeza, quase dor física, ao visualizá-las. Elas me remetem ao tantas vezes vivido momento da tensa preparação que antecede o pisar no palco. Involuntariamente, sobreponho a imagem da paisagem desolada, do solo branco, dos galhos quebrados, à do meu próprio corpo. Sim, aprendi:

comecei a individuar o perverso mecanismo que fez com que o gesto se tornasse anódino, sem cor, e percebi o esquema corporal que gerou este automatismo e trouxe este cansaço desolador. Mas, para que? Neste instante, o resultado de tal consciência é um vazio desarticulador. Sinto-me desvitalizada, tal qual estas imagens de galhos secos, ramos retorcidos e folhas mortas envolvidas na névoa.

Porém há esperança de reencontrar a assinatura própria de minha caligrafia. Pois insisto: ao aguçar a percepção interna torno a captar o som de um sussurrar longínquo, próprio, meu, agora mais audível, o suficiente para ser claramente discernido. Talvez pelo silêncio que se fez em torno, pois a agitação do bastido, da equipe técnica, diminuiu sensivelmente. Nos preparativos para a entrada em cena faltam apenas pequenos detalhes, e uma calma resignada dá lugar à excitação do ambiente. Que me contamina, sugerindo uma trégua dentro do burburinho de barulho e vozes e movimentações. O silêncio me impele a uma nova tentativa para sair deste branco onde me encontro imóvel. Lembra-se daquela antiguidade, discos redondos, de vinil preto? Quando danificados nos pequenos sulcos onde corre a agulha, eles pulam um trecho da música ou vão para frente e para trás repetindo o mesmo som. É isso que temo.

O sulco que se repete, à exaustão. Irritantemente, sem trégua. Pergunto-me se a causa deste eterno retorno do ruído, desta persistência da automaticidade do gesto, se deve ao fato dele já fazer parte deste corpo. Entranhado na sua memória.⁶ Pois parece que o “gesto certo” está grudado em mim, na minha pele. Bloqueando o canal que possibilitaria o aparecimento de outros meio-tons, texturas, dinâmicas. Ao contrário da solução para os toca-discos, suspender ou dar um leve empurrão no braço onde esta encaixada a agulha, pulando trechos, se for o caso, não posso cortar, ou saltar, ou costurar minha performance. Estou à mercê do gesto que retorna, contra o qual - ou contra cuja mesmice - preciso concentrar-me, física e também mentalmente. Ou ele se insurgirá independentemente da minha vontade.

Percebo que talvez nunca houvesse me detido para refletir sobre a recorrência destes gestos e a névoa indiferenciada que eles produzem. Mas agora não posso me esquivar de suas sombras em meu corpo. Procuro respostas, pois as perguntas me perseguem como uma sombra ao meio-dia. Já não posso mais me tranquilizar e assegurar

através do gesto adquirido por um aprendizado, da cópia de uma única e inflexível maneira de se chegar, não ao melhor movimento⁷ mas a uma forma ideal.⁸

Antes, na busca da forma, não havia alternativas pessoais. Não era preciso estar presente, apenas chegar a um pré-estipulado formato final. Curiosamente, tal pressuposto contraria a própria essência do movimento, que, sendo por definição constante mudança, possui não uma única forma, mas várias, em transformação a cada momento. Dada a efemeridade do movimento, ele pertence a um mundo sempre incompleto. Portanto devemos estar atentos ao momento em que sua forma se completa, porque no instante próprio de sua completude, é quando ele já desapareceu, e se inicia um outro movimento. A trajetória completa, o ciclo fechado do movimento é seu nascimento e morte, quando vemos o início, sua seqüência e o final.

Se, no aprendizado da dança, a atenção houvesse sido direcionada aos meios pelos quais se apreende o percurso total do movimento, em vez da demanda de performance e virtuosismo, da necessidade de obter resultados, provavelmente meu percurso teria sido diferente. Não teria me perdido em meio à névoa que tornou anônimos os movimentos. E mais, teria de aceitar como parte do processo tanto êxitos como erros. Nada mais distante da comodidade imposta pela rapidez e insipidez do aprender decorando, pela mera imitação da forma ideal, fato que a torna, claro, inatingível. Pois a melhor forma que é conteúdo e continente do movimento é aquela impressa com marca pessoal.

A repetição de exercícios cotidianamente, as exaustivas horas de prática, não garantem um aprendizado de qualidade. Sem dúvida, repetições são necessárias para dar ao corpo não só o tempo hábil para captar uma nova coordenação neuro-muscular, mas para torná-la confortavelmente parte de seu vocabulário corporal. O ato de praticar os movimentos no cotidiano são de um fazer e refazer constantes, e nos ensinam a perseverança, para que, afastado um possível automatismo causado pela repetição, o solo básico, possamos redefinir o significado e a própria vitalidade destas ações. Como diz Alberto Giacometti, “Seria preciso conseguir desfazer tudo e refazer tudo bem rapidamente, várias vezes na mesma sessão. É muito importante evitar toda idéia preconcebida, tentar ver somente o que existe. Cézanne descobriu que é impossível

copiar a natureza. Isso não pode ser feito. Mas é preciso - como Cézanne - traduzir suas próprias sensações”.⁹

Sendo impossível fixar as sensações no movimento, cada refazer deve trazer consigo um novo modo de reinventar. O mérito está na procura do movimento mais adequado, e não daquele tido como um modelo ideal. E a única maneira de buscar esta excelência vem de uma escuta interna, contrariamente à cópia de uma forma externa. Inicialmente esta escuta pode soar como fácil de ser feita, e mais, a sua organicidade e fluência transmitem uma aparente suavidade, diferente da força e esforço muscular habitualmente requisitados para a aquisição de habilidades corporais para a arte da dança.

Paradoxalmente, um trabalho mais interiorizado e suave, alavancando mente e corpo para a percepção real do movimento, é mais forte que um trabalho de esforço puro, pois se calca no próprio centro de gravidade do corpo e da coluna vertebral e, portanto, no núcleo do próprio movimento em si. Ao contrário do que parece, necessita-se de muito mais empenho num fazer caracterizado pela fluência, centralização e concentração, que num mero exibicionismo muscular. A aparente facilidade e suavidade ao executar o movimento, por mais complexo que ele seja, sempre foi à medida exterior de seu virtuosismo. Bons arquitetos não mostram a dificuldade de fincar as fundações. Isto nos leva a imaginar a ação como de uma docilidade quase violenta. Causa impacto, não pela força muscular utilizada, mas porque nos leva ao que somos, mostrado na nossa auto-imagem¹⁰, o modo como realizamos a ação naquele momento e a utopia da superação de nossos limites físicos.

Esta percepção do movimento é devedora, também, do entendimento sobre de onde este movimento partiu, como continua e para onde se dirige. Obriga-nos a desnudar seus caminhos, sua localização e introjeção no corpo e sua projeção no espaço externo, o que torna os movimentos mais claros, articulados e expressivos, não só em função do seu ritmo, dinâmica e desenho, mas organicamente incorporados à nossa estrutura. Só aí podemos usufruir a maravilhosa sensação de estarmos vivos, mesmo fora do palco, no momento próprio do movimento, algo só possível quando os sentimentos e percepções estão intimamente conectados.

No intérprete, este processo significa que o corpo passa então a se perguntar, não

mais o que, ou qual gesto aprender, mas como chegar a ele. Desta nova perspectiva, o árduo trabalho diário, as longas horas de exercício físico e mental passam a ter uma outra angulação. É o próprio corpo que fisicamente pede o fazer e refazer, numa decodificação constante dos elementos que compõem a sua linguagem. Um processo difícil, mas imprescindível, para que ele se desenvolva como um instrumento apto, afinado, refinado e expressivo para comunicar-se com sensibilidade e inteligência.

Assim, o exercitar-se quase à exaustão sem dúvida pode trazer as habilidades técnicas da linguagem, mas também adquire uma outra significação. Deixa de ser um meramente exercitar-se para a técnica, pois “esquecidos por completo de nós mesmos e livres de toda intenção nos adaptemos ao acontecer: a execução de algo exterior desenvolve-se com toda espontaneidade, prescindindo de reflexão controladora”.¹¹ A repetição guiada por um propósito, de aprender com a escuta do próprio movimento passa a ter uma organicidade gerada pela compreensão e problematização do próprio fazer e refazer o movimento. O corpo assimila este processo de modo consciente e supra-consciente, e passa exigir maior reciprocidade entre forma e função, a melhor aliar sensibilidade e eficiência, e a liberar-se, com âncora, para novos desafios. Há, pois, dois caminhos entrecruzados e interligados na construção do corpo para a dança. O do conhecimento repetitivo do movimento consciente e a sua prática pela reposição inteligente e sensível, ambos necessários para o desenvolvimento do corpo como instrumento de comunicação na arte da dança.

Disciplina e inovação, em partes iguais, nos levam a uma liberdade artística de corpo e espírito. Esta composição já havia sido citada na relação do mestre Zen e seu discípulo, no complicado aprendizado da arte do arqueiro, como nos conta Herrigel: “Longe de querer despertar prematuramente o artista, o mestre considera como sua missão primordial converter o discípulo num artesão que domine profundamente o ofício, o que este fará com a sua habitual e pertinaz dedicação e como se não tivesse aspirações mais elevadas, submetendo-se ao duro aprendizado com resignação, para descobrir, com o passar dos anos, que o domínio perfeito da arte, longe de oprimir, libera”.¹²

Disciplinada por anos e anos, agora, aqui, na negritude deste espaço, ainda não me sinto liberta. Percebo que apesar de já ter apreendido novos segredos, muitos ainda

não foram completamente desvelados. A memória corporal é intensa e renitente. Tanto exercício intoxicou o corpo, tornando suas articulações entorpecidas. Tanto pelo excesso de repetição sem direcionamento, quanto pela escassez em desempenhá-lo com inteligência e consciência. Isto gerou esta letargia que descolore os movimentos. Articulações são os preciosos espaços, onde os movimentos acontecem. Sem o espaço preservado para que flua o que é vital, nem a natureza nem o corpo podem desenvolver completamente suas potencialidades.

De repente, estar mais uma vez - mais uma vez única, irrepitível - neste espaço restrito da coxia forçou-me a visualizar com clareza o que tenho procurado em anos de trabalho. Quero afastar a névoa para reaver não só o brilho, mas a atordoante palheta de outras cores. Quero ser capaz de me comunicar com você.

Antevejo a possibilidade de ter sucesso em minha comunicação com você, pois você poderá ver no corpo o que gostaria de lhe contar, ao tornar os movimentos claros em sua intenção e completos durante todo seu percurso de realização. Parte da resolução deste dilema expressivo está no perceber que, logo após sentir o estímulo para a ação posso agir re-direcionando-a.¹³ Já tateei o caminho para o movimento consciente, onde brilham as cores e a dinâmica dos movimentos. E nada parece contrariar este desejo e este impulso. Há a liberdade de poder interferir, quando e como desejar, neste espaço. Então, porque esta branca quietude continua colocando-me neste estado de alerta? E traz tanto desconforto? Sim, eu já compreendo estas sensações. Elas fazem parte do segredo ainda não desvelado. Que é estar frente a frente com o desconhecido.

Se já enxerguei um possível caminho para interferir neste esquema estabelecido, não sei porque este desconhecido, os segredos que não conheço, me deixam insegura. Agora seria a oportunidade ideal de experimentar a mudança. Talvez esta incerteza venha das inúmeras possibilidades vislumbradas e com elas a necessidade de abandonar velhos hábitos, para ceder espaço ao novo, quando estamos frente a um caminho desconhecido a ser trilhado.

Neste momento, apesar de imersa nesta névoa branca posso realmente identificar vestígios da existência multicolorida, assim como de gestos e movimentos marcados ao longo do caminho. E é justamente este reconhecimento de que já existe ali alguma coisa,

possivelmente adquirida inconscientemente, que dificulta saber o quanto disto faz parte de mim. O que realmente possuo deste conhecimento e reconhecimento em meu corpo?¹⁴ Apesar de captar dali qualquer coisa de meu, de conhecido, esta constatação não é apaziguadora. Pelo contrário, pois me torna ou insegura ou por demais confiante, por não tido a coragem de perguntar claramente a este corpo o que ele realmente já conhece. E o que ele gostaria de esquecer. Porém, o que tenho agora persistiu, e ficou na memória.

Se estivesse diante de uma estrada aberta, pronta para propiciar uma nova experiência, seria outra situação. Mas aqui existem as velhas imagens já descoradas, e para que elas não interfiram nos meus gestos e desenhos ao longo do caminho preciso saber como renová-las. Para pintar com as mais vivas cores, frescas e criadas a partir daquele momento único, torna-se necessário aprender com este passado de pátinas. Sem este conhecimento adquirido posso não conseguir dar uma demão de tinta às velhas cores e às monótonas dinâmicas dos gestos, transformando e transmutando o desbotado e conhecido tecido corporal.

Este reconhecimento dos traços progressos é importante. Nas marcas que vislumbrei entre as cores esmaecidas, e às vezes nas pequenas pinceladas aqui e lá, identifico parte de rabiscos da minha caligrafia. Ela parece não estar completamente perdida no branco, pois reconheço numa assinatura pouco precisa, uma semelhança com a minha verdadeira grafia. Pela sua persistência reconheço a importância de resgatar cada pequena mancha. Acho que a desorientação que deixou-me perdida na névoa foi causada pela ansiedade em adquirir o maior número possível de cores, sílabas, palavras, movimentos e passos, que instrumentariam meu corpo para a dança. E mais, como se fosse possível descartar completamente os velhos gestos. Sem questionamentos ou perguntas sobre como eles poderiam ser transformados em novos movimentos.

Ao permitir que estes gestos inadvertidamente aparecessem, deixei que uma outra grafia preponderasse sobre a minha. Comparada aos efeitos da luz solar, que desbota as cores sob a intensa exposição dos seus raios. E, nesta condição, não existe possibilidade de personalizar os gestos já existentes ou criar novos matizes. Sem a posse da minha própria letra, singular e original, resta somente uma reprodução banal de cores, traços e

gestos. Desviei os olhos daquilo que eu já sabia, “que é olhar o passado para entender o presente”.¹⁵

Quantas coisas posso visualizar entre o que já aconteceu e as possibilidades oferecidas por este espaço apenas a um passo à minha frente. Quase infinito na sua brancura. Não consigo desviar o olhar do branco tapete, logo adiante no palco. Sua brancura me atrai e chega até aqui com uma velocidade vertiginosa. Que me atropela. Adensa ainda mais a névoa. Como aquela que se cria pela evaporação da água empoçada no chão após a tempestade.

Tantas imagens relacionadas à simbologia das águas: chuva, neve, névoa. A analogia entre elas é inevitável. A água como símbolo do inconsciente universal, espiritual, purificadora, feminina, fonte de tudo que é vivente. Ou representando a possibilidade de emergir das águas, o retorno a uma pré forma, com seu duplo sentido de morte e dissolução, mas também de renascimento e revitalização. A água flui, o mais transitório dos quatro elementos, entre o fogo e o ar de uma parte - etéreos - e a solidez da terra. Do ponto de vista alquímico, ela pode ser interpretada como tendo uma natureza, dissolvendo e destruindo mas também vivificando. “Uma vez que a água procurada e necessária representa um ciclo de nascimento e morte, todo o processo, consistindo em morte e renascimento, significa a água divina”.¹⁶

Qual o motivo destas simbologias surgirem em minha mente, neste momento? Talvez nem haja um motivo preciso, simplesmente são imagens de um conhecimento adormecido em minha memória. Aos poucos relembro tê-las visto anteriormente. A água, em suas diferentes imagens, inspirou trechos da minha dança, desde os movimentos até a escolha da trilha sonora. Sua importância tem sido recorrente, em cada etapa de preparação e composição, até a dança que você verá no palco. Tantas vezes não se diz que um trabalho coreográfico nasce, de fato, só com sua primeira apresentação no palco? O processo artístico como uma gestação, nutrido e envolvido no elemento líquido.

A coreografia, após ser criada e elaborada, precisa ser exposta ao mundo. Neste ato, ela deixa de ser obra ou propriedade de uma ou algumas pessoas, para se tornar um elo com o outro, estabelecer uma comunicação externa. A partir do momento em que entramos em cena, a criação tornar-se viva não pelo que ela é - sua arquitetura, seu

dinamismo -, mas exatamente pelo diálogo estabelecido entre aquele que a interpreta e você que a vê. Novamente a metáfora do nascimento biológico: ambos são acontecimentos definitivos, sem possibilidade de retorno. A coreografia dos corpos no palco nasce sob a luz cênica.

A persistência destes símbolos leva-me a conectar e interligar seus significados. Eles chegam e agem pelos mesmos caminhos da memória. São como *flashes*, imagens, sensações e impressões que, associadas, acabam conquistando um novo sentido, enraizado em nossa história. Como se a cada uma destas imagens estivesse atado um fio condutor, que termina num feixe de associações, fluindo da relação entre o corpo que dança, o desenvolvimento de habilidades que construíram este corpo, e a sua representação poética, pela arte da dança .

Os alquimistas se referiam ao segredo da “água e espírito”, isto é, da morte e renascimento. Faço alusão a esta passagem, pois aqui ela se materializa no reconhecimento das pequenas mortes diárias do corpo, presentes no ato do aprender, decompor, re-aprender e refazer constantemente, que faz parte da “educação” ou conhecimento corporal. Ultrapassar as dificuldades físicas é também superar as dificuldades da alma, aceitando o necessário trabalho cotidiano de recusar o óbvio e arriscar uma outra organização corporal, uma diferente coordenação, uma outra sintaxe que possa contemplar, através de novos movimentos, o ineditismo e a diversidade da dinâmica e do desenho, adequando-se a inesperadas mudanças coreográficas de tempo e espaço. Agora, a água cai em forma de orvalho e purifica, como a luz que vem do alto e banha os corpos no palco. Uma imagem criada por um duplo curso, a ascensão da névoa e a descida da água, a exemplo da chuva¹⁷, da neve e das nuvens¹⁸, como a iluminação que desce dos *spots* e alça os corpos cênicos no espaço. Como diz Jean Rosenthal, “A luz afeta tudo sobre o qual ela ilumina: como você vê e o que você vê, como sente sobre isto e como você escuta o que você está escutando”.¹⁹

A densa névoa começa a evaporar do piso branco. Sobe em direção às bambolinas²⁰, aquecida pela luz azulada que varre o piso proveniente dos *spots* baixos localizados nas torres²¹ laterais. Já os feixes de luz branca e âmbar são projetados do alto, pelos refletores pendurados no urdimento.²² Eles desencadeiam esta magia, que parece

envolver simultaneamente você e eu, antecipando a coreografia que ali será projetada, como um aquecimento para a fruição que está por vir.

A evaporação da névoa deixa-me com a sensação de estar quase suspensa, pois ela toma a coxia, se funde com as pernas²³ e já não distingo nada para abaixo dos meus joelhos. Conforme ela se dissipa gradativamente em movimentos espiralados, à medida em que sobe em direção à luz, rodeia-me tão completamente que me sinto sem referência espacial. Busco com os olhos pontos para situar-me na superfície clara. Não pontos para fuga, mas para ir além dela. Ultrapassar a branca superfície e adentrar o espaço mais profundo.

Ali cohabitam simultaneamente os extremos, isto é, o repleto e o nada, o vazio e o preenchido, o entranhado particular e o indiferentemente universal. Está tudo lá. A dificuldade provém não da ausência de opções, mas da infinitude de opções apresentadas. É preciso firmeza para não se deixar contaminar pela ansiedade e apegar-se à primeira opção encontrada. Busco coragem para colocar-me inteira, passando em revista tudo que se apresenta à minha frente, para olhar, ou melhor, ver o real, e escolher com sabedoria a melhor opção.

Por isto a permanência desta sensação angustiante. Preciso urgentemente me escutar. Ouvir com os olhos de dentro, identificar e criar a minha própria cor, a partir da sensação desencadeada pela claridade opaca do branco. Que não é frio nem opressivo, só claro, como à espera de que algo se repita.

Ainda sinto o corpo imóvel, sem qualquer ação aparente. Porém internamente ele está em ebulição. Uma ação após outra, um desencadear contínuo. Só tenho receio que você, aí de longe, ouça o secreto rumor deste turbilhão interno. Aquele tímido sussurrar não existe mais. O atual burburinho, de tão alto, deixa-me perplexa, paralisada, congelada. É o branco silencioso que teima em continuar presente. Ora, quem sabe sua permanência não seja tão nociva assim. Chega de lutar contra ele. Afinal, ele também pode induzir a uma sensação apaziguadora. Favorecendo uma resposta serena a este barulho ensurdecedor.

Tento encontrar o ritmo da respiração. Seguramente ela me acalmará. Expirar e inspirar trará elasticidade e flexibilidade aos músculos e pele, propiciando o diálogo entre

o interior e o espaço em torno. Porque já é impossível bloquear este turbilhão que aciona todos os sentidos do corpo. A ação cresce dentro, desgovernada embora calculada, num movimento puro, e sem pedir licença procura caminhos para fora.

Estou exatamente no ponto cego, entre estas duas não cores, o negro e o branco, que internamente produzem vazios semelhantes. O do não movimento e do excesso dele. O primeiro é o pior, pois contraria a natureza da vida. Ela naturalmente transborda por todos os poros. Então percebo que é o medo deste desconhecido, esta falta aparente de controle, o que mais temo. E é o que preciso aprender, entregar-me e navegar nas ondulações do movimento. Continuo alerta aos menores ruídos. Pois este simples ato de escuta já se tornou, em si, um movimento. O movimento-alicerce, que dá plena significação ao estar aqui.

Respiro. Tento seguir o fluxo do movimento. Mas a sensação de desalento continua. Calma. Serei capaz de sair dela. Acontecerá novamente. Talvez o possível desdobramento do branco em outras tantas cores, e com elas o poder dos diferentes sentimentos, sensações e emoções. Surgirão movimentos únicos, próprios, meus. Mas agora, por enquanto, é só o claro opaco.

Corpo, não tenha medo, me digo. Aja sem pânico de adentrar neste imenso silêncio, pois ele só machucará se for impossível compartilhar o espaço com o burburinho interno de emoções genuínas. Vitais. Retomo o diálogo entre o corpo, a mente e alma. Reconheço em cada um deles uma sabedoria singular. Porém, você, corpo, é a expressão mais intensa, mais formulada, de tudo que já aprendi. Preciso confiar mais em você, para “aprender a aprender”²⁴ com e através da percepção do que você é, porque já está tudo aí, em latência. Aprender novos caminhos e respostas inéditas mesmo para o que já é conhecido, de modo a inaugurar uma mudança dinâmica no comportamento.

Mas o despojamento necessário para iniciar este movimento custa, não pela complexidade da ação, mas por suas muitas implicações. Uma imensa dificuldade de olhar, sentir, e então agir, obedecendo não ao gesto mecânico mas às sensações e sentimentos insólitos gerados pelo movimento interno. Talvez também o receio de enfrentar a crua realidade, de reconhecer o quanto obriguei-o a desempenhar gestos que não lhe pertenciam. Estranhos. Uma violência contra a sensibilidade da alma e a

inteligência do corpo.

Em minha trajetória, me expus a uma repetição de gestos, passos, seqüências coreográficas, aprisionando-me num esquema ilusório de que somente através deste persistente treino e do aprendizado de um outro léxico, tido como essencial, porém diferente do meu, alcançaria uma excelência nos movimentos da minha dança. Mas isto foi ontem, digo a mim mesma. Agora o momento é outro. Procuro repetir para mim mesma, não feche os olhos ao passado, ele ajudará a compreender este presente.

Deparo-me com muitas marcas, velhos traços, memórias de um passado recente, e finalmente decido que será a partir delas que construirei a minha próxima dança. Sua persistência na pele, nos músculos, nos gestos do meu corpo, me obriga a lidar com estes vestígios ali deixados. Já me perguntei muitas vezes se o corpo tem uma memória ou se a memória está no corpo. Como diz Ivanise Fontes “ As experiências vividas não podem ser rememoradas pela linguagem, pelo discurso (...), nem mesmo por meio de associação livre, porque elas foram impressas num registro sensorial (corporal) anterior a possibilidade de representação. A história do indivíduo ficou em seu corpo”.²⁵

A constatação de que estes vestígios estão incorporados é tão clara que dói. A contração no tórax produz uma angústia e quase corta a respiração. Prolongo meu olhar até onde está posso, para individualizar as outras coxias na lateral oposta. A negritude dos bastidores.²⁶ Nestes minutos que antecedem a abertura da cortina principal, um silêncio contido percorre o interior das coxias e circula todo o palco até atrás do ciclorama²⁷. Onde, como já mencionei, a atividade da equipe técnica é intensa, só comparada ao movimento do burburinho nas minhas entranhas. Você aí, sentado na platéia, não imagina o trabalho incessante que existe por detrás do que você assiste no palco. No mais interno da caixa cênica²⁸, a preparação está completa para o espetáculo. Quando a cortina abrir eu também quero estar preparada, pronta para emergir sob a luz no palco.

Continuo buscando afastar o desconforto em relação a este branco agora povoado de tantos questionamentos. O tempo passa rapidamente. Escuto sinal para que o público sente em seus lugares. Retomo a cadência da respiração, seguindo a troca de ar que acalmará e trará vitalidade ao corpo. Preciso perder o medo de lidar com o simples,

já que durante tanto tempo persegui treinamentos, estruturas e gestos que eram por demais complexos. Até me defrontar com a impossibilidade de continuar me distanciando do movimento simples, orgânico e inteligente. Um trabalho que é diretamente ligado ao conceito de que “a função faz a forma”.²⁹ Neste caso, trata-se de uma forma completamente diferente da cópia de um modelo pré-estabelecido. Uma forma gerada em função do próprio movimento, necessário, orgânico e consciente.

Só, invisível na negritude da coxia, sinto-me sem saída ao escutar o segundo sinal. Então aciono todo o corpo para escutar, concentrar e centralizar os esforços para entrar na luz do palco, e vislumbro o quão importante é e tem sido esta mudança para a minha dança. E me empenho para aceitar a urgência com que devo insistir neste novo caminho. Começo a sentir a respiração mais profunda. Concentro-me no ato de respirar, na simplicidade deste ritmo vital, agora mais segura de que, deste modo, posso enfrentar as profundezas desta névoa branca sem perder-me neste palco amplo, quase infinito.

A respiração afastou a angústia maior. Observo que o corpo está mais pronto, com o tonus³⁰ propício tornando-o apto para responder ao que virá. A respiração contribuiu para tonificar a musculatura, relaxar a mente e trazer paz à alma. Esta singela operação de apenas estar no momento presente, respirando sem antecipar nada, forneceu a prontidão necessária para que o movimento adquirisse seu sentido .

Mais tranqüila, pressinto em mim a mescla de tantos e diferentes matizes, conhecimentos. Alguns novos, outros herdados há muito tempo, outros ainda simultaneamente novos e antigos. Como se sempre estivessem estado ali, no meu corpo, em todo o meu ser. Agora que a respiração acalmou o corpo e afastou a ansiedade, começo a enxergar. Confia, corpo. Apesar da solidão que envolve cada descoberta, você não esta só. Muitos já pisaram antes por aqui. Entrejejo pegadas no caminho.

Observo com vagar. A paciência é uma virtude preciosa, principalmente nestes tempos virtuais. Deixe fruir para que flua. O branco também é o símbolo da inocência, do intocado e sereno. Finalmente a brancura, que me angustiava e invadia, transformou-se em outra coisa. Um processo semelhante ao alquímico. Não me sinto mais no vazio. Já começam a surgir algumas cores, embora ainda envoltas num excesso de claridade.

Alvo, de um claro límpido, como a neve³¹ logo após cair. Relevo macio, que

abafa os sons e forma um tapete iluminado. De tão belo, transcende a própria cor. O branco³² começa a adicionar outras significações àquela inicial. Representa também o luto, a morte, o esquecimento. Absolutamente necessário à vida. Sem ele não haveria espaço para a experimentação, a transfiguração, a renovação.

A luz³³ se insinua. Qualquer pequeno ponto luminoso é suficiente para refletir no manto branco. Esta luminosidade revela o encoberto, portanto deixe a luz entrar pela janela da alma. Permita este contato. Esta luz insinuante o ajudará a focalizar as cores no caminho. Mas ainda me pergunto de onde ela virá.

Há muitos anos um italiano de Florença, Marsilio Ficino³⁴, fez a mesma pergunta aos sentidos. Sabe o que eles responderam? O ouvido, que está associado ao elemento ar, só instrui a respeito dos sons aéreos; o olfato, por tratar de odores vaporosos, só ensina sobre vapores, o paladar, estando banhado em líquidos, esclarece sobre eles, e o tato, por ser corporal, diz respeito ao corpo. Assim, parece que cada sentido atinge só o objetivo que lhe convém. Mas os olhos, com sua esplêndida visão, contam mais: que a luz não vem de fora, mas brilha no mais profundo de cada um. Portanto, seja dia ou noite, há sempre claridade.

De dia, sob o sol, é quase dolorosa a intensidade desta claridade, que fere e incomoda. Machuca e pode cegar a retina. Atropela o corpo. Crua visão. Arrisco olhar diretamente para a luz e descubro que ela não mais se insinua, mas jorra e inunda tudo. Como escancarar a janela num só golpe. Estarei preparada para isto? Seus raios não produzem sombras, mas desnudam enquanto percorrem o corpo, quase causando feridas pelo teor da sua intensidade. A dor de se lidar com o que se vê, cruamente, do modo como se mostra. Sem subterfúgios, sem artifícios.

Mas tem sido esta realidade que tenho perseguido. Faz parte do que sou e agora reconheço-a. Focar nesta percepção me fez sinceramente dar o passo para aceitar esta parte de mim, e integrá-la. A descoberta de que é no conhecimento de si próprio, nesta verdade de cada um, que o corpo se apóia.

Antes de mim, ele, corpo já sabia. Sempre soube. Mas faltava que eu admitisse, acumulasse coragem para olhar direto no olho desta realidade, sem a qual não poderia construir plenamente o meu próprio teatro, no sentido de dar um significado aos

movimentos que justifique a projeção da minha dança até o outro.

A claridade do sol cumpriu sua função reveladora. Feriu os olhos e incomodou a alma. Mas, à noite, a luminosidade torna-se azulada, poética, suave aos olhos: chegando para apaziguar as dores da alma.

O ar fresco, mesmo sem ser cortante, arrepia a pele. Este invólucro nos envolve inteiramente. A última camada que cobre as vísceras, os músculos, os ossos, nos definindo como indivíduos, e que, simultaneamente, nos separa do espaço fora de nós. Através da pele somos tocados e tocamos este espaço externo, num permanente colóquio. A pele nos transmite a sensação de ser penetrada e também de oferecer proteção, de receber e estabelecer contato com os outros. A pele arrepiada nos alerta sobre perigos. Nos deixa em estado de sobreaviso.

O vento³⁵ varre o espaço. O ar não é límpido como era minutos atrás. O branco continua, mais denso devido à misteriosa névoa que continua sair do chão. Deixa no espaço a sensação de encobrir algo. Porém a ventania causa um movimento neste ar esbranquiçado, descortinando segredos. Seus ruídos me evocam histórias. Apesar do vasto espaço vazio ao redor, a solidão não é total. Intuo não estar só.

Escuto o terceiro sinal e gradativamente o silêncio toma conta da platéia. A sensação de não estar só aumenta. Pressinto uma forma, pois mal distingo a silhueta de uma sombra escura. Apenas sutilmente iluminada pela luz que se insinua no espaço. Cresce em mim a vontade de estabelecer contato com a sombra escura. Como se algo me empurrasse em sua direção. E sem possibilidade de controle entro no palco. De onde estou seu desenho ainda não é evidente.

Está desfocada, uma mancha sem contornos visíveis ou precisos. Espere. Sinto um perfume familiar. Antigo. O olfato me diz que conheço este perfume. O odor que exala daquela direção gruda na minha pele. Sinto na boca um gosto familiar. O movimento irregular da silhueta rascunha o fundo claro. O vento parece sacudi-la trazendo desassossego. Será alguém que também compactua e observa este momento? Firmo meu olhar para enxergar melhor. Estou muito perto.

Gradativamente individualizo a forma/sombra apoiada num balanço. Como o zoom da máquina fotográfica, a imagem se aproxima com uma rapidez espantosa. Me

atropela. Ela tenta manter-se ereta, mas o esforço de reter o equilíbrio a deixa momentaneamente tensionada, como um súbito despertar. Surpresa, percebo sermos uma só. Esta sou eu, ela é a minha própria sombra.

Surpreendida, recupero a estabilidade rapidamente, como um corpo que possui uma sabedoria quase infantil. As crianças sentem e respondem segundo a simplicidade da necessidade e circunstância. São regidas pela sua própria música interna. Usam na plenitude os sentidos, captam os perigos, brincam pelos espaços do corpo. Flexíveis, articulam nos e pelos seus espaços internos, interagindo sem bloqueios no espaço circundante. Dança entre os espaços. Por isso seu contorno era imprevisível à distância. Os espaços interagem e extrapolam os limites de cada um.

Sinto-me bem, reconciliada com a minha nova forma. Um longo percurso como aprendiz de mim mesma. Quase como um espectador de mim mesma, observo a forma. Ela está imersa em si, ocupada em escutar os próprios movimentos.

Tudo ali, a um só tempo. Pulsante, presente. Como deve ser a dança dos corpos em cena. O corpo pergunta e permite-se responder às sensações, por tantas vezes esquecidas, deformadas, mal-traduzidas, mas agora novas, porque revividas, revitalizadas. Recorda e convive com as imagens da sua memória. Possui algo de precioso. Raro como ouro.³⁶ O contato consigo próprio.

¹Coxia- “Nos palcos de teatro, espaço situado em volta do palco. O mais usual são as coxias laterais que são espaços livres, depois das pernas que mascaram a caixa cênica, onde os atores aguardam as entradas de cena e onde também se situam os elementos do cenário”. Em Serroni, J.C. *Teatros -Uma memória do espaço cênico no Brasil* - São Paulo: Editora Senac, p.340.

²Boca de Cena- Abertura frontal do palco que delimita horizontal e verticalmente o espaço visual da cena. Esta abertura pode ser controlada por meio de reguladores verticais ou horizontais.

Em Serroni, J.C. *Teatros -Uma memória do espaço cênico no Brasil* , p.340.

³Herrigel, E. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen* - São Paulo: Editora Pensamento, 1975, pp. 55-56.

⁴“Os mais antigos e sábios escritores sempre tiveram o costume de esconder os segredos de Deus sob escuros véus, para que só fossem entendidos por aqueles que (como diz Cristo) têm ouvidos para ouvir (“Quem tem ouvidos, ouça”. Mateus 11, 15), isto é, por aqueles eleitos por Deus para entender seus santíssimos mistérios”, em ALMEIDA, M.J. *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*, em fase de publicação, Parte 3, p.1.

⁵Névoa- “A névoa simboliza o indeterminado, a fusão dos elementos ar e água, o obscurecimento necessário entre cada aspecto delimitado e cada fase concreta de evolução. E simboliza também os estados de ânimo conturbados, a incerteza do homem em direção à luz, e a zona intermediária entre a realidade e irreabilidade”. Em Cirlot, J.E. *Dicionário de Símbolos* - São Paulo: Editora Moraes, 1984 e Biedermann, H. *Dicionário Ilustrado de Símbolos* - São Paulo: Editora Melhoramentos, 1993.

⁶Memória- “Memória é a aquisição, a formação, a conservação e a evocação de informações. A aquisição é também chamada de aprendizagem: só se “grava” aquilo que foi *aprendido*. A evocação é também chamada de recordação, lembrança, recuperação. Só *lembramos* aquilo que gravamos, aquilo que foi aprendido. Podemos afirmar que *somos aquilo que recordamos*, literalmente. Não podemos fazer aquilo que não sabemos como fazer, nem comunicar nada que desconhecemos, isto é, nada que não esteja na nossa memória. Não podemos usar como base para projetar nossos futuros possíveis aquilo que esquecemos ou que nunca aprendemos. Também não estão a nossa disposição os conhecimentos inacessíveis, nem formam parte de nós os episódios dos quais nos esquecemos ou pelos quais nunca passamos. O acervo de nossas memórias faz com que cada um de nós seja o que é, com que sejamos, cada um, um indivíduo, um ser para o qual não existe outro idêntico Alguém poderia lembrar aquela frase: “... e também somos o que resolvemos esquecer”. (...) De fato, o cérebro não esquece as memórias, senão ao contrário: as lembra muito bem e muito seletivamente, as torna de difícil acesso.

O passado, nossas memórias, nossos esquecimentos voluntários, não só nos dizem quem somos, mas também nos permitem projetar rumos ao futuro; isto é, nos dizem quem poderemos ser. O passado contém o acervo de dados, o único que possuímos, o tesouro que nos permite traçar linhas a partir dele, atravessando o efêmero presente que vivemos, rumo ao futuro “. Izquierdo, I. *Memória* - Porto Alegre: Artmed Editora, 2002, pp. 9-10.

⁷Melhor movimento - “Comecei por fazê-lo entender que aprender é muito diferente de fazer. Na vida uma ação deve ser seguida da velocidade justa, no momento justo e com o justo vigor. A omissão de uma destas condições comprometerá a ação e a fará falir, assim que não se conseguirá chegar ao objetivo. (...) Para se poder chegar ao movimento oportuno, temos primeiramente de pensar ao melhor movimento em vez daquele que é certo; o movimento certo não se desenvolverá no futuro. (...) O melhor pode ser sempre melhorado, o ideal e correto permanecem para sempre aquilo que são. Isto não quer dizer jogar com as palavras, como muitas vezes fazemos; pensar ao nosso comportamento quando sentimos de não ter feito o nosso melhor, enquanto poderíamos ter nos esforçado um pouco mais, e compará-lo ao estado de ânimo de como nos sentimos desencorajados e diminuídos frente a nós mesmos, quando não chegarmos ao objetivo proposto mesmo apesar de um esforço supremo. No primeiro caso temos o impulso de tentar novamente, no segundo não.” Em Feldenkrais, M. *Le Base del Metodo per la consapevolezza dei Processi Psicomotori* - Roma: Casa Editrice Astrolabio, 1991, pp. 90-91.

⁸Forma ideal - A idéia de que podemos copiar um movimento sem compreender como realizá-lo ou chegar a um pré-estipulado formato final, não é o que procuramos no trabalho corporal consciente e presente. Precisamos aprender a agir enquanto pensamos e a pensar enquanto agimos.

⁹Em Lord, J. *Um retrato de Giacometti* - São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1998, pp. 66 e106.

¹⁰Auto-imagem- “Cada um de nós fala, pensa, sente e se move de modos diferentes, de acordo com a imagem que tenha construído de si mesmo com o passar dos anos. Para mudar nosso modo de ação,

devemos mudar a imagem própria que está dentro de nós. Naturalmente, o que está envolvido aqui, é a mudança na dinâmica de nossas reações e não a mera substituição de uma ação por outra. Tal mudança envolve não somente a transformação de nossa auto-imagem, mas uma mudança na natureza de nossas motivações e a mobilização de todas as partes do corpo a elas relacionadas. Nossa auto-imagem consiste de quatro componentes que estão envolvidos em toda ação: movimento, sensação, sentimento e pensamento". Em Feldenkrais, M. *Consciência pelo Movimento* - São Paulo: Editora Summus, 1972, p.27.

¹¹Herrigel, E. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen* - São Paulo: Editora Pensamento, 1975, p.50.

¹²Idem, p.51.

¹³"O grupo de estruturas do cérebro relacionadas com as atividades que distinguem o homem dos animais é o sistema Supralímbico. Ele é muito mais desenvolvido no homem que em qualquer dos animais superiores. No terceiro sistema, o Supralímbico, as vias nervosas do sistema cerebral são maiores e mais elaboradas que nos outros dois, o Rinencefálico e o Límbico. Nele existe a possibilidade de vias para que se exerça um controle direto sobre os mecanismos de execução. *Pense primeiro depois aja*, não é somente um ditado. Há um intervalo de tempo entre o que é engendrado no sistema Supralímbico e sua execução pelo corpo. Este atraso entre o processo de pensamento e sua tradução em ação é grande o bastante para inibi-la. A possibilidade de criar a imagem de uma ação e, então retardar sua execução - adiando-a ou evitando-a completamente - é a base do julgamento e da imaginação". Em Feldenkrais, M. *Consciência pelo Movimento* - São Paulo: Editora Summus, 1972, pp.63-66.

¹⁴"Quando uma pessoa chega para mim e diz, eu não sei o que estou sentindo ou não conheço alguma coisa, eu digo, ótimo. Porque se você está interessada, você terá toda uma rica experiência a sua frente. Mas se você realmente pensa que conhece alguma coisa, é difícil saber o que você realmente conhece. É muito mais fácil saber o que você não conhece. Devemos ser capazes de ver com a mente aberta, para ver as coisas como elas são realmente. ... Então um treinamento não se trata de repetir uma coisa por uma semana ou dois meses e então esperar um resultado. Cada momento deve ser um diálogo de resposta e mudança. Eu penso que isto está relacionado com o princípio Budista de experiência imediata. Também, parece que qualquer técnica ou filosofia retorna para o axioma: conheça você mesmo. Nós todos chegaremos a uma base comum, qualquer que seja o caminho, se nós o seguirmos suficientemente". Em Bainbridge, B.C. *Sensing, Feeling, and Action - The Experimental Anatomy of Body-Mind Centering* - New York: Contact Editions, 1993, p.11.

¹⁵Citação de Milton José de Almeida em curso na Faculdade de Educação, Unicamp, Campinas, SP, 2002.

¹⁶Jung, C.G. *Estudos Alquímicos* - São Paulo: Editora Vozes, 1968, pp.103-104.

¹⁷**Chuva**- "A chuva tem como primeiro e mais evidente sentido da fertilização, relacionado com a vida. Além disso, e pela mesma conexão, apresenta um significado de purificação, não só pelo valor da água como substância universal, agente mediador entre o informal (gasoso) e o formal (sólido), admitido por todas as tradições, mas sim pelo fato de que a água da chuva provém do céu. Em alquimia, a chuva simboliza a condensação ou albificação, ratificando o íntimo parentesco de sua água com a luz". Em Cirlot, J.E. *Dicionário de Símbolos* - São Paulo: Editora Moraes, 1984, p.159.

¹⁸**Nuvens**- "Apresentam dois aspectos principais: de um lado se relacionam com a névoa, com o mundo intermediário entre o formal e o informal; de outro, constituem o oceano das 'águas superiores', no reino do antigo Netuno. No primeiro caso, a nuvem simboliza formas como fenômenos e aparências, sempre em metamorfose. No segundo caso, as nuvens são progenitoras da fertilidade e podem relacionar-se analogicamente com tudo aquilo cujo destino seja dar fecundidade".

Em Cirlot, J.E. *Dicionário de Símbolos* - São Paulo: Editora Moraes, 1984, p.419-420.

¹⁹Rosenthal, J. *The Magic of Light* - New York: Theatre Arts Books, 1972, p.1.

²⁰**Bambolina**- Estreita faixa de tecido pendurado nas varras no alto da caixa cênica, de modo a encobrir na parte superior do palco, as máquinas, cenários e equipamentos de luz.

²¹**Torres laterais**- Estrutura vertical geralmente de ferro colocados nas laterais do palco entre as coxias, onde são fixados de três a quatro *spots* criando uma coluna de luz, que iluminam internamente o palco cênico.

²²**Urdimento**- Estrutura em ferro ou madeira, construída ao longo do teto do palco para permitir o funcionamento de maquinários e dispositivos cênicos. Na verdade é o esqueleto do palco, a alma da caixa mágica em que às vezes ele se converte. É um piso técnico onde se fixam todos os mecanismos cênicos de

iluminação. Serroni, J.C, *Teatros - Uma memória do espaço cênico no Brasil*, p.341.

²³**Pernas-** Cortina preta vertical de cerca de dois metros de largura e de altura acima da boca de cena, que separa o espaço da coxia nas laterais do palco. Em número de 3 ou 4 ou dividem a coxia em pequenos espaços, onde se colocam os artistas antes de entrar no palco e onde também são fixadas as torres laterais de luz.

²⁴“Nenhum recém nascido nasce com a capacidade de realizar movimentos de um adulto; estes devem ser aprendidos durante o crescimento. (Eu) Devia, portanto, aprender novamente como adulto aquilo que não havia aprendido bem no passado. Com o meu colega (que o ajudaria no experimento) devia dividir este ‘aprender a aprender’. Comecei por fazê-lo compreender que aprender é muito diverso do fazer. Na vida uma ação deve ser executada na velocidade justa, no momento justo e com o justo vigor. A omissão de uma destas condições comprometerá ação e a fará falhar, e assim não se conseguirá o objetivo. Alcançar o objetivo proposto pode ser considerado uma condição em si. O objetivo proposto pode ser somente o movimentar-se pelo gosto de fazê-lo ou o de dançar pelo gosto de dançar. No entanto todas estas condições para conseguir sucesso na vida são um obstáculo ao aprendizado. Tais condições não operam nos primeiros dois ou três anos de vida quando se colocam aos fundamentos do aprendizado”. Em Feldenkrais, M. *Le Basi del Metodo per La Consapevolezza dei Processi Psicomotori* - Milão: Casa Editrice Astrolabio, 1991, pp.89-90.

²⁵Fontes I. *Memória Corporal e Transferência: fundamentos para uma psicanálise do sensível* - São Paulo: Editora Via Lettera, 2002, p.14.

²⁶**Bastidores-** Geralmente é nome dado ao espaço não visualizado pelo público, atrás das cortinas que circundam o palco, os camarins (recinto específico onde os artistas se trocam) e demais adjacências de trabalho ao interno do teatro.

²⁷**Ciclorama-** Cortina de palco (em teatros mais antigos podemos encontrá-lo construído de material rígido), geralmente localizado atrás da rotunda, às vezes na forma de semi-círculo, de cor branca ou neutra para efeitos de iluminação.

²⁸**Caixa Cênica-** A caixa onde se situam todas as estruturas do palco, sistema de iluminação interna do palco e maquinismos cênicos. Serroni, J.C. *Teatros -Uma memória do espaço cênico no Brasil*, p.339.

²⁹**Função e Forma-** “Nós sentamos e andamos como pensamos. Vivo, o corpo todo carrega seu significado e conta sua própria história, de pé, sentado, andando, acordado ou dormindo. Ele coloca toda sua vida no rosto do filósofo e esta vida ele a envia para as pernas do bailarino. O mundo informal dá muita ênfase ao rosto. A memória recorda com todo o corpo. Não é o rosto dos nossos pais que recordamos, mas seus corpos, na sua cadeiras predileta, comendo, costurando, fumando, fazendo todas as coisas familiares. Nós os recordamos como um corpo em ação. O princípio que a função faz a forma determina infinitas formas de vida, do mais simples organismo celular a última e mais complicada planta ou animal”. Em Tood, M.E. *The Thinking Body* - Princeton: Princeton Book Company, 1968, pp1-8.

³⁰**Tonus-** “A mais usual definição de tonus refere-se a a prontidão muscular para responder a um estímulo nervoso ou o estado de contração dos músculos antes que sejam ativados pela vontade. Em seu livro *Muscles Alive*, Basmajian, J.V. (Williams & Wilkins Company, 1967), p.71, chama atenção para o tecido de suporte como uma significante parte do tonus: “ O tonus geral de um músculo é determinado em grande parte pela passiva elasticidade ou pela normal rigidez celular do tecido muscular (e fibroso) e pela ativa, mas não contínua, contração dos músculos em resposta a reação do sistema nervoso ao estímulo. Então, no completo repouso, o músculo não perde seu tonus mesmo que não haja atividade neuro-muscular ocorrendo”. Rolf, I.P. *Rolfing* - Rochester: Healing Art Press, 1989, p.39.

³¹**Neve-** “À parte de sua relação com o que caiu do céu (chuva, orvalho, raio) de caráter numinoso, ligado ao simbolismo da altura e da luz, a neve, já caída e cobrindo a terra, poderia simbolizar uma sublimação da própria terra. Assim, contraposta ao céu forma um eixo branco-azul ou azul-branco (em sua descida) que tem evidente caráter místico.” Em Cirlot, J.E. *Dicionário de Símbolos*, Editora Moraes, 1984, p.406.

³²**Branco-** Completa unificação de todas as cores do espectro solar, meta final do homem purificado. Em algumas culturas os hábitos brancos ou geralmente não coloridos expressam o valor símbolo de pureza e verdade. Como a transfiguração, glória e caminho celestial simbolizados nas vestes do Papa, o Espírito Santo, na pomba branca. Na China, a cor branca é a cor da velhice, do luto, mas também significa virgindade e pureza a exemplo do Lotus branco. Na alquimia, o clareamento (albedo) representa o sinal que depois do estado de negritude (negredo), a matéria prima encontra-se no caminho em direção a pedra

filosofal.” Em Biedermann, H. *Dicionário Ilustrado de Símbolos* - São Paulo: Editora Melhoramentos, 1993.

³³**Luz**-“A luz cênica, no início tochas ou pavios em gordura animal, foram mais tarde substituídos por velas ou lâmpadas de óleo, igualmente difíceis de focar ou localizar. Luzes eram colocadas embaixo ou no alto e as luzes perto do piso podiam ser reguladas por aparatos de metal, mas só em torno de 1784, com a invenção da lâmpada de Argand, então se podia controlar a iluminação do palco em claro e escuro. Mais tarde, o gás permitiu alguns contrastes entre escuro e luz, característica da litografia, que eram um pouco mais diferenciadas que aquelas produzidas pelos aparatos de metal. Com o aparecimento da luz elétrica no final do século dezanove, performances individuais podiam ser seguidas”. Em Kirstein, L. *Four Centuries of Ballet* - New York: Dover Publications, 1984, pp. 45-46.

³⁴Marsilio F. *Quid.sit.lumen* - Paris: Editions Allia, 1998.

³⁵**Vento**- “É o aspecto ativo, violento, do ar. Para os alquimistas, a sua significação, por estar focada no seu aspecto de máxima atividade, o vento origina o furacão - síntese e conjunção dos quatro elementos, ao qual se atribui o poder fecundador e renovador da vida”. Em Cirlot, J.E. *Dicionário de Símbolos* - São Paulo: Editora Moraes, 1984, p.595.

³⁶**Ouro**- “Segundo a doutrina hindu, o ouro é a luz espiritual. O ouro é a imagem da luz solar e, por conseguinte, da inteligência divina. O coração é a imagem do sol no homem, como o ouro é na terra. Conseqüentemente, o ouro simboliza todo o superior, a glorificação do quarto estado, depois do negro (sublimação, paixão), branco (perdão e inocência), vermelho (sublimação, paixão). Tudo que é de ouro ou se faz de ouro pretende transmitir à sua utilidade ou função essa qualidade superior. O ouro constitui também o elemento essencial do simbolismo do tesouro escondido ou difícil de encontrar, imagem dos bens espirituais e da iluminação suprema”. Em Cirlot, J.E. *Dicionário de Símbolos* - São Paulo: Editora Moraes, 1984, p.434.

Dança nos Entreespaços

Espaço. Aberto, denso, conflitante. Mas também instigante. Uma vez experienciado, marcante, jamais esquecido. Para aqueles que possuem na memória do corpo e da alma o sabor de prazer ao caminhar, saltar e dançar através dele. Mágico. E que exerce uma atração magnética. Um verdadeiro ímã atraindo os corpos preparados, muscularmente treinados à exaustão e com a alma educada para abrigar e traduzir todas as emoções. Corpos prontos para enfrentar o desafio.

Pelo menos assim deveríamos nos sentir, em cena. Já compartilhei com você as incertezas e as ansiedades que muitas vezes nos pegam de improviso naqueles minutos que antecedem o entrar no palco. Quantas vezes nos perguntamos se realmente estamos afiados para adentrar este espaço esmeradamente cuidado, quase sagrado para aqueles que sabem do seu poder arrebatador. A vivência nos ensina ser vital a preparação do corpo, mas também a do intelecto e da alma. Sem as paixões e os irrefreáveis desejos de movimento não seria possível suportar esta longa e tensa preparação. Sua real necessidade, sua tocante significação e por quais trilhas andar para alcançá-la. Cada detalhe importa, cada pegada no caminho acrescenta conhecimento. Sentir-se pronto é abraçar a prazerosa sensação de mergulhar inteira no espaço externo, com todos seus enigmas.

Reconheço, com os olhos de hoje, outra necessidade, a de organizar o espaço interno. Descubri os primeiros passos, as primeiras pistas para que, desta organização interna, nasça o diálogo com o espaço em torno. O tempo se incumbiu de mostrar o quanto isto é vital. Criou um estado de alerta, um faro apurado que nos capacita a captar em todas as direções, a perceber aquilo que chega por todos os lados. E pode tocar em nosso centro. Cuidado até mesmo ao direcionar o olhar para nós mesmos. Para tomar posse do nosso próprio espaço interno. Como se a penetração do olhar pudesse perfurar o invólucro do corpo. A pele, este tecido protetor, permeável e elástico chegando ao centro, à nossa casa. A última camada do corpo, importante e essencial para dar-lhe

contornos, para estabelecer limites entre o espaço interno e o mundo que o circunda. Como conversamos enquanto esperava na coxia, o caminho para se chegar a esta presença pode ser longo. Cheio de sobressaltos, pois às vezes uma névoa o encobre e dificulta a visão, não só do chão onde pisamos, mas principalmente do ponto exato onde está nosso centro, nosso âmago. Pois lá, apenas lá, estaremos absolutamente confortáveis conosco mesmos, nos permitindo ser simplesmente presentes. Uma vez alcançado este estado de sintonia não importa qual rota seguir, porque de posse de nós mesmos acharemos a estrada. Seremos singulares e inteiramente compactos naquela situação, e não o que o outro eventualmente possa desejar que sejamos _ ou pior, uma imagem falseada, vazia de conteúdo.

Podemos argumentar que esta busca pelo genuíno não tem nada a ver com a preparação para dançar ou que, para que o contato se estabeleça com a platéia, não se faz necessária nenhuma preparação. Se assim fosse, nossas reações e movimentos internos não nos surpreenderiam ou impactariam. Não precisaríamos de tantas técnicas de educação somática.¹ E também não teríamos de nos ocupar com a incômoda sensação de estarmos fragmentados, e o impulso de juntar o que deveria estar coeso, isto é, o corpo físico, o intelecto e a alma. Nos preparamos para que, em cada um desses segmentos do eu, haja uma janela escancarada pelo vento, e o ar possa circular nos interstícios. Assim, uma mesma corrente os levaria para fora por todos os poros da pele.

Esta é a preparação inicial e essencial para nos debruçarmos mais intensamente sobre o instrumento principal da dança, o corpo. Ele explicitará o implícito, e tornará o movimento interno visível através de imagens agentes² e significativas. Moldando, dando forma ao conteúdo interior. Concretizando o desejo de transformar as sensações, percepções e sentimentos em imagens, geradas pelo movimento dinâmico do corpo. Precisamos refinar este instrumento de modo que ele possa exprimir as sutilezas da alma. Compreender o instrumento, o corpo, passa a ser essencial. Sustentando cada movimento está a estrutura dos ossos, a força dos músculos, as conexões estabelecidas pelos tendões e ligamentos, enfim, o entrelaçamento de tudo aquilo de que somos maravilhosamente feitos. Perceberemos que o nosso movimento é único, belo e poético, capaz de exprimir a mais variada gama de sensações, sentimentos e pensamentos.

Desde modo não precisamos ter receio do treino técnico, da repetição interminável de cada movimento para compreender de onde ele parte, por onde passa e onde chega; de burilar os músculos e ampliar os espaços articulares. Saberemos que este fazer e refazer deve acontecer, para tomar posse deste corpo que já é mais que organismo, é a ferramenta de comunicação da dança, que deve ser cada vez mais afinada, refinada e sensível. Só assim se estabelecerá a ponte entre você e o que tento relatar através dos meus gestos. Porque cada músculo estará apto a responder com a tensão exata, sua força dosada e precisa, exibindo no espaço o desenho de movimentos límpidos e fluentes. Capazes de traduzir a emoção, as idéias e sensações numa linguagem que se utiliza o contorno da pele e seu contato recortando o espaço. Sutis significados.

A delicadeza está em procurar respeitar os limites. A começar do espaço cênico, pois muitos outros pequenos desafios vêm sendo vencidos diariamente. Você se recorda da metáfora alquímica do “segredo da água e espírito”? O desafio de manter viva, vibrante, uma espécie de inocência calculada, o permanente desejo de investigação perante a vida e a dança. De manter a chama acesa, capaz de sustentar o olhar inquiridor sobre o corpo, o intelecto e a alma.

Sim, estes três segmentos do eu precisam caminhar juntos, um dando suporte ao outro, almejando como resultado desta mistura alquímica um ser íntegro, total. Esta totalidade essencial se torna visível nos movimentos dos corpos dançantes, que exalam paixão e envolvem tudo a seu redor, daquele que assiste ao espaço onde se passa. Esta entrega voraz gera forças para burilar a matéria prima da dança. Então corpo, intelecto e alma poderão enfrentar outras dificuldades que virão. Nunca são as mesmas. Cada espaço traz consigo seus desafios, seja ele a menor ou maior área do palco, a qualidade com que o espaço interno abriga seus intérpretes, a proximidade da platéia, como a arquitetura do teatro pode favorecer a relação do público com o artista no palco cênico. Individualmente nos colocamos frente a estas dificuldades e elas são pertinentes a cada um que nele atua. Mas também são dificuldades do outro, que ali se vê espelhado. O outro é quem observa, reflete e retira dali o alimento necessário para si.

Consegui sair da escuridão para a luz. O preparo para dar este passo se iniciou há muito tempo. Quando se começa a trilhar o caminho, é impossível dimensionar quão

árdua e longa será a estrada. Ainda mais quando estamos falando da arte da dança, mensageira do tempo, arte fugaz, do presente absoluto, e que depende do corpo físico, de sua vitalidade e energia, para a elaboração de sua linguagem. Nos sentimos de certa forma num desencontro contínuo, pois quando possuímos o vigor físico nos falta humildade e maturidade para tirar o máximo de todo o conhecimento que podemos ter diante de nós. Achamos que o físico sozinho dará conta de expressar toda a poesia da alma. Geralmente ainda não descobrimos que, para que esta expressividade ocorra, o intelecto e a alma precisam participar no aperfeiçoamento da fisicalidade deste corpo. E finalmente, quando começamos a compreender a coexistência de tantos outros significados, precisamos trabalhar com a sutileza e cuidados impostos pelo declínio da vitalidade física. Em muitos momentos conseguimos aliar todas as forças, do corpo, da mente e da alma, e então, algo sublime e indescritível acontece. Um momento de comunhão mágica entre o corpo, a dança, sua interação com o espaço do palco e o espectador. São estes momentos que nos dão estímulo para enfrentar todos os desafios e intempéries com que nos deparamos.

Entretanto, muitas vezes neste processo fomos tomados pela sensação geral de incompreensão e desorganização, como aquela sentida quando perdi-me na névoa. O corpo reclama por não ser escutado em suas opções físicas e apelos emocionais. Buscando a percepção das sensações que o envolvem, ele pára, olha e procura compreender como lidar com os obstáculos. As dores, o cansaço, a revolta frente a emoções incompreendidas e o eterno recomeçar a cada etapa do processo perturbam todo o ser. Que precisa, deseja ajuda. De um mestre com conhecimento e perspicácia, que possa auxiliá-lo nas suas descobertas, progressos e dúvidas, assim como no seu desenvolvimento durante o processo. Mas sem calar a sábia voz que pré-existe em cada corpo, sem recalá-la em nome de uma forma vazia, mas permitindo que cada qual encontre os seus próprios caminhos para crescer e manifestar-se espontaneamente.

Que isto seja verdade mesmo quando há necessidade de se sujeitar ao aprendizado de outras línguas, que não a sua própria. Para se comunicar com o outro. Ampliar suas possibilidades de vocabulário gestual. Pacientemente, os códigos pertencentes a cada linguagem precisam ser decifrados e assimilados corporalmente,

individualmente. Refiro-me a este conjunto de processos, das técnicas que preparam o corpo para dançar neste espaço aberto, denso, tenso, conflitante, cênico.

Para o simples e cotidiano ato de dançar o corpo não se necessita de aperfeiçoamento. Isto ele sempre soube fazer, intuitivamente. Porém neste espaço, considerado um local de ritual, onde este espetáculo está sendo preparado para o outro, tudo é diferente. Aqui o corpo necessita de uma preparação não só diferenciada, mas intensa. Quase ultrapassando os limites de si próprio. Para alcançar a si próprio, e então perder o medo de estar sob a luz que tudo desnuda. O espaço cênico é como a alegoria de uma arena, onde o prazer e o sacrifício se misturam, e, desta alquimia nasce a arte. O demorado e exaustivo processo para se candidatar à cena lapidou os corpos. Nas longas horas de ensaio, nas dores musculares pela repetição dos passos, nos calos, nas feridas na pele e na alma. Só esta luz que se acenderá ao abrir das cortinas, banhando os corpos, pode curar as feridas do processo. Como a chuva lava as ruas e cidades, a luz banha de prazer e purifica os corpos, pois a meta foi atingida. Ser visto por você.

Os que já lá estiveram sabem das armadilhas e riscos que o espaço oculta. De sermos incapazes de transmitir as muitas histórias que preparamos para relatar. De sermos tomados pela insegurança, tantas vezes gerada pela dificuldade de deixar fluir, através do movimento do corpo, as contraditórias emoções e sensações. Medo de que o vigor dos personagens que atuam através de nós nos perturbe e desequilibre. Ou que falte concentração, dispersando o momento atual. Pois é o momento presente - o agora absoluto - que ancora o ato de dançar, que dá solidez e firmeza, possibilitando o vôo em direção ao relembrar, ao tempo do já acontecido. Pacto de comprometimento e de paixão por cada instante. Sem receio de que os perigos enfrentados no passado nos assombrem pelo impacto de revivê-los.

Reviver é também reler de outro modo a mesma história, e poder compreender outras histórias, histórias do mundo que se acoplam às minhas e pedem para ser narradas. Apesar do hábito que se obstina em agarrar os fatos e acontecimentos, tentando reproduzi-los como eles aconteceram ontem, tudo agora é diferente. Tanta coisa se perdeu, dissipada em algum lugar no tempo. Ainda bem. Senão, não se suportaria a avalanche de recordações. O escritor argentino Jorge Luis Borges escreveu um conto em

que a danação eterna do personagem é lembrar tudo, simultaneamente, sem o alívio de poder esquecer. Porque “podemos afirmar que somos aquilo que recordamos, literalmente”.³ Sem espaço dentro de mim para organizar o que revejo, as recordações travariam uma luta interna para selecionar qual fato seria escolhido para ser recontado.

A memória e o esquecimento formam um par contrastante. Para relembrar precisamos também ter navegado nas águas do Lete,⁴ o rio da Antiguidade, que confere esquecimento às almas dos mortos. O simbolismo das águas mágicas, que em seu fluir desfaz os contornos duros e ásperos da lembrança de ontem. Assim, a memória depende do esquecimento, para que o persistir seja parte do presente. Só persiste na memória o que de algum modo sobreviveu às águas profundas do Lete.

As histórias lembradas, à medida que vão sendo contadas, vão se tornando outras. Na medida em que transmitem um sentido dotado de importância hoje, deixam de ser fragmentos do passado para se tornarem conhecimento presente.

Apesar dos riscos, nos lançamos dentro. Impossível não fazê-lo. Esperança de organizar, e quem sabe encontrar respostas às nossas muitas indagações. E quem será nosso interlocutor? Quem iremos encontrar, com quem será a troca, o diálogo? Saber quem são as pessoas não importa. Pode ser você ou as muitas pessoas que vieram para participar do espetáculo. Será igual e singularmente rico. Uma vez dentro, uma vez acionado, o caminho se fará. O essencial é não recusar o chamado e mergulhar corajosamente no espaço. Neste instante cada corpo é único.

Um pacto de comprometimento e entrega é feito entre o corpo e seu movimento no espaço que o acolhe, e as imagens daí resultantes dependem do multifacetado relacionamento entre partes integrantes deste todo. De tudo: de dentro e ao redor. Do corpo, dos músculos, dos humores da alma, inclusive dos elementos materiais⁵, exteriores, que dão estrutura e suporte para o corpo físico.

É neste instante que adentrar o espaço torna-se absolutamente desafiador, um ímpeto capaz de iniciar um tremor corporal surdo aos apelos de controle. Então, para que dei o passo que me colocou irremediavelmente lá, no desconhecido? E mais, com que propósito? Ah! Isto é o ponto crucial. A força de algo mais potente que a nossa vontade nos empurra: a busca do conhecimento que, sei, será proporcionado pelo ato de

pisar o palco, olhar e ser olhada. Uma batalha interior, e que vem sendo travada há tempos, constantemente. Pois a escolha dos caminhos nos entreespaços já foi anteriormente feita. Tudo está ali, suspenso, talvez inconsciente, mas certamente atuante.

Neste momento não existe mais a opção do recuo. Sabemos estar na ponta do trampolim. Nem o medo será capaz de nos reter. Racionalmente queremos nos agarrar à possibilidade de ainda recuar, mas a sensação de vertigem proporcionada pela emoção do íntimo descobrimento, da mútua revelação entre nós e o espaço, no instante do mergulho, é maior, irrecusável. Entre um passo e o outro, um gesto e o outro, no tempo/espaço vazio, o imprevisto irromperá. Na ondulação do tempo/espaço inédito e incompleto, se constrói uma forma de conhecimento de nós mesmos, em sintonia com os múltiplos tempos e espaços que visualizamos de maneira descontínua e desconcertante. Parte no todo - muito mais que parte do todo - o microcosmo reflete o macrocosmo.

Aparentemente o ponto onde nos situamos é aberto, rasgado e visualmente vazio. Mas só para os que não o experimentaram. Pode-se abarcar quantas coisas existem nele? Sim, e muito além. Nossos corpos, antes de nós, sabem da possibilidade de apoio na densidade do ar. E nos apoiamos, seguros e flexíveis. Não só com os pés, mas também através da pele, que nos protege e nos liga ao outro, nos recobre de pontos apoio em torno de todo o corpo. Como se pudéssemos apalpar as tensões amarrando os fios imaginários que cruzam o espaço e a solidão. Que dói, corrói as vísceras, aperta o coração. É ela que torna o espaço ainda maior, quase infinito. Ali cada um transfigura-se no único portador do seu espaço, tempo, memória.

Será esta sensação de solidão provocada pela escuridão da qual acabei de sair? Mas agora já dei o passo que me colocou diretamente sob a luz.⁶ Tudo se inverteu, e o espaço está permeado de um claro ofuscante. E quente, de um calor que penetra a pele, fazendo brilhar a superfície do corpo pelo suor aparente, não ainda pelo esforço físico da dança, mas pela excitação e tensão do dançar.

Sôfregos, mas também temerosos, angustiados, sabemos que nada nos fará recuar da luz. E não adianta buscar ajuda externa - na técnica, num truque cênico. A solução está aqui pertinho. Ou melhor, aqui dentro, neste corpo. Espera. Expectativa. Escuto

algo. Vozes. Quase gritos. Impossível tapar os ouvidos aos insistentes apelos destas vozes. Não se trata mais do burburinho anterior. Elas se expandem, na urgência de contar as muitas histórias por que passei intensamente. Posso escutá-las claramente. Certamente são vitais, aqui e agora, porque de outro modo não teriam persistido. Nada nelas é banal. O esquecimento se encarregou de expulsar o inútil. O poeta Bertolt Brecht dizia num de seus versos que "a fraqueza da memória é à força do homem". Nesta memória está presente somente o que realmente importa. O essencial, pelo menos para este corpo. Nele encontro, finalmente, a caligrafia de recordações, assinaturas deixadas pelo prazer e pela dor, e que não posso controlar ou inibir. Chegam pela sensação, e sei que, ao contá-las, estarei me expondo e revivendo neste tempo anterior, nestes múltiplos tempos acoplados, que existem sem tempo específico. Por isto me lanço na sensação do recordar, que me permite não só relembrar, mas criar algo novo. Inventar.

¹**Educação Somática**- Engloba uma diversidade de conhecimentos onde os domínios sensorial, cognitivo, motor e espiritual se misturam com ênfase diferentes.

“Educação Somática é a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio ambiente, estes três fatores sendo vistos como um todo agente em sinergia”. Fortin, S. *Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança* - Salvador: Cadernos do Cepe-Cit, n 2, p.40-55, 1999.

²**Imagem agente**- “Imagens capazes de provocar uma ação, de tocar, que condensam em si emoção e conhecimento, num entrecruzamento tal que o impacto da primeira faz liberar a cadeia das próximas”. Em Bolzani, L. *L’Idea del teatro*, di Giulio Camillo - Palermo: Sellerio Editore, 1991, p.12.

³Izquierdo, I. *Memória* - Porto Alegre: Artmed, 2002, p.9.

⁴Weinrich, H. *Lete - Arte e crítica do esquecimento* - Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2001.

⁵**Elementos materiais**- Cenografia, figurinos, adereços e objetos cênicos utilizados no espetáculo.

⁶**Luz**- “Bailarinos vivem na luz como peixes vivem na água. O palco no qual eles se movimentam é o seu aquário, sua porção do mar. Dentro de paredes translúcidas e em cima do chão do palco, a luz dá suporte para seu brilho flutuante e seus corpos esculturais. A dança é fluida e nunca estática, como a luz natural é fluida e nunca estática”. Em Rosenthal, J. *The Magic of Light* - New York: Theatre Arts Book, 1972, p.117.

Lastro de Emoções

Aqui estou. Feliz por ter aceito o desafio. Nua diante de mim mesma. Passei por tantos momentos e circunstâncias que agora me vejo simultaneamente dispersa e reunida, despojada e construída como um teatro dinâmico, vivo, edificado com e através da minha pré e pós história.

Até o momento, ao acompanhar as minhas histórias, você se deixou levar por caminhos usualmente desconhecidos por você, que sempre me observa do escuro da platéia. No entanto, agora, gostaria que você desse ainda um outro passo. Quase um salto. Para este lado, de onde estou olhando para você. De modo que você possa caminhar comigo, experimentar a emoção de estar no palco. Do escuro para a luz. Não, ainda mais. Dos momentos que o antecederam, os dias, meses, anos até chegar à coxia, o mais interior do espaço cênico e sentir a carícia da luz na pele.

Acredito que, ao seguir minhas passadas, experimentando caminhar com os mesmos sapatos que eu, você certamente entenderá o porque desta trajetória. Vital, para compreender o presente. Do contrário, a trama destas histórias, que você assiste agora, ficaria sem sentido, opaca. Como diz o antigo provérbio chinês - *eu escuto e esqueço, eu vejo e lembro, eu faço e compreendo*.¹ Pois aqui no palco, sob esta iluminação cênica, podemos dar forma ao indizível, e presenciar a imaterialidade que se materializa. A projeção da luz torna as imagens finalmente delineadas e visíveis, atingindo quem as vê, provavelmente porque se formaram também a partir de um movimento interno. Se você as visualizou, poderá imaginar e projetar as suas próprias imagens.

Ao aceitar o desafio, este espaço não parecia tão grande. Do pavimento percebo o fosso do palco.² Como se toda minha consciência se deslocasse para meus pés. Os observo - quase com a curiosidade de um estrangeiro _ do alto. Como parecem vivos. Pulsantes, inquietos. E com longos artelhos, desta perspectiva visualmente retorcidos. Seus calos, as unhas grossas, as veias dilatadas lhe conferem uma aparência nodosa. Também sofrida. Nem tanto pelo peso que suportam, mas pela humilhação de serem

considerados de menor importância, quase que só utilitários. E de beleza discutível. Irrisórios, frente às emoções provenientes do torso ou às cores da alma e as nuances intelectuais da cabeça. Talvez a sua localização tão baixa, abaixo de tudo, em contato com a sujeira do solo, seja em parte responsável por este desprestígio. A ponto de serem ignorados ao pedirem atenção. Nos habituamos a relevar para depois suas necessidades, e seguimos em frente. Sem atentarmos ao fato que cabe a eles a função central de nos carregar pelos caminhos. Mesmo assim continuamos surdos aos seus apelos, aos pedidos de cuidados, e cegos quanto ao respeito que merecem.

Até que os percebi claramente, pois senti toda esta importância. E também sua beleza particular. Nesta revelação, nem precisei olhar para baixo para vê-los. A percepção consciente deles me bastou. Estavam ali, dando-me suporte e equilíbrio. Então me dei conta da sua responsabilidade maior. De servir de base, de apoio, para a estrutura acima, o corpo inteiro. É a sua presença que transmite ao restante do corpo uma maravilhosa sensação de calma. Sim, porque subitamente os vi como raízes. Como se os longos dedos retorcidos, se espalhassem adentrando o solo e enraizando o corpo. Se opondo à cabeça. Pés, contrários aos céus. Assim eles se tornam o elo natural, aquele através do qual nos ligamos à terra. Sua oposição à cabeça cria como que uma linha-mestra, da base ao ponto mais alto do corpo, que possibilita os membros, isto é, as pernas e os braços por estarem conectados ao potente torso, a liberdade necessária para se moverem em sincronia.

Sim, os pés. Belos, engenhosamente articulados, são como uma escultura móvel, única. Possuem uma sensibilidade e uma adaptabilidade incomparáveis, insubstituíveis. Por isto, não reclamam das dificuldades do caminho. Eles estão decididos a saborear os prazeres de serem andarilhos. Parecem sempre prontos a se aventurar por caminhos desconhecidos.

Sábios pés. Semelhantes às mãos. Ambos tateiam o espaço, e perceptivelmente se reconhecem, através do contato, no mundo externo. Esta troca essencial, entre o espaço interno e externo aciona o sentir, informando como tocar e onde pisar. Eles buscam apoio no solo e no ar, no arco do espaço, tenso, denso, conflitante. Não importa o que descubrem por meio deste encontro através do tato. O que quer que seja, eles

continuarão inquietos. Eles arriscam sempre, impelidos por uma necessidade acima do seu controle. De movimento. Incessante. Por isto os pés seguem incondicionalmente, se apossando do espaço em torno, numa constante atração e oposição frente ao encontrado.

Esta curiosidade própria dos pés, congênita neles, faz parte inerente da vida do corpo, que, no seu movimento interrompido, contam com eles para explorarem lugares e sensações diferentes. Experimentar, descobrir e saborear cada novo percurso. Pois nada substitui a deliciosa sensação proveniente do equilíbrio entre ter os pés na terra e abraçar o espaço. O sentimento de segurança para voar, ser quase levado pelo vento, mas permanecer firme como as árvores o fazem. Seus galhos e as folhas podem ser violentamente impulsionados pelo ar, quase arrancados pela violência dos ventos, mas sabem que quando o vendaval terminar, eles continuarão sólidos no tronco da árvore.

Pois nosso corpo, à imagem das árvores, se tem o pé enraizado pode ousar, se arriscar em volteios pelo espaço, enquanto se mantém firme e seguro em si próprio. E esta sensação de fixidez volátil transmite a todo nosso ser um prazer maior, ao qual se refere Susanna Tamaro na frase, *“estar nas coisas e sobre elas”*.³

“Toda vez que se sentir perdida, confusa, pense as árvores, recorde-se do modo como elas crescem. Lembre que, uma árvore com muita copa e pouca raiz vem arrancada ao primeiro golpe de vento, enquanto que numa árvore com muita raiz e pouca copa a seiva corre com dificuldade. Raiz e copa devem crescer na mesma medida, assim como você deve estar nas coisas e sobre elas, pois só assim poderá oferecer sombra e abrigo, só assim na estação certa você poderá se cobrir de flores e de frutos”.⁴

Estar em contato com as forças da natureza. Conectar-se ao solo com os pés, pequenas plataformas. Sem dúvida, eles parecem diminutos se comparados ao restante do corpo. Portanto ocupam um mínimo espaço, quando em contato com o solo. Mas o suficiente para deixarem marcas, claros indícios. Observo-as e vejo que seu desempenho independe de sua magnitude. Pois é sua extrema sensibilidade que os torna poderosos. Ou melhor, preciosos.

Flexíveis, eles se adaptam a todos os tipos de percurso. São como sensores

indicando onde nos apoiarmos. Sábios, se ajustam frente às dificuldades do caminho. Todas elas. Sejam percursos onde as superfícies se apresentam quentes ou geladas, íngremes e ásperas. Ou simplesmente as vicissitudes enfrentadas pelos desafios de correr, saltar e girar com agilidade e destreza. Aqui no palco, com uma qualidade refinada, diversa daquela cotidiana. Precisam ultrapassar as dificuldades de sua própria estrutura, pois têm de se articular, quase dialogar, para serem capazes de usufruir do prazer de dançar, deslizando na superfície plana e lisa da cena. Que, pela sua flexibilidade e molejo, por sua maior docilidade, é propícia aos movimentos mais complexos, às vezes necessários para dar visibilidade às imagens ainda invisíveis, que queremos mostrar a você.

Sutilmente, os pés se ajustam para receber o peso do torso. Que, ao ser transferido da bacia para as pernas segue a gravidade, sendo porém amortecido antes que caia por terra, pelos tornozelos. Verdadeiras molas a suavizarem esta transferência de peso. Quando flexíveis, sem tensões que os enrijeçam, contribuem para que os pés possam então completar o ciclo. Ao se empenharem, o mais delicadamente possível, em retornar o peso recebido do torso a terra.

Mas sem se deixar sugar por ela. Resistindo à sua atração. Relaxados, os pés transformam-se num apoio confiável e estável. Se tensos podem desestabilizar toda a estrutura, por se tornarem incapazes de distribuir adequadamente o peso. Sobrecarregados, nos alertam através das compensações musculares, que somos obrigados a fazer, quase incondicionalmente. Gritam nos alertando, porém não negam seu suporte. Eles são de uma inquestionável fidelidade ao corpo. Eles sabem da sua força catalisadora, e acolhem tanto as energias vindas do corpo, quanto as provenientes da terra. Tornam-se perceptivos a tudo que vem desta, assim como atentos para receber aquilo que flui do corpo. Através desta sensibilidade localizada, principalmente na planta dos pés, recebem das entranhas da terra, paradoxalmente, a energia para contrapor à atração da gravidade. E, por se oporem ao seu chamado telúrico, possibilitam o crescimento e a verticalização do corpo através do espaço superior.

Que bom, a solidez de uma base. Os pés apaziguam o corpo, transmitem calma e estabilidade ao centro e, conseqüentemente, reorganizam e dão lastro às emoções. Raízes

potentes do corpo, seu suporte possibilita que a estrutura do torso se mantenha erguida, e que de seu tronco central surjam os braços, para se projetarem através do espaço e deixarem a cabeça livre para seguir em direção à luz, como fazem as árvores com o sol. “A imagem da árvore simbolicamente reflete o intenso desejo do homem de agarrar a realidade essencial do mundo. Este representa o crescimento ordenado simetricamente e liga terra e céu: enraizada nas trevas, sua coroa expande dentro da luz”.⁵

A árvore⁶, como uma representação simbólica do corpo, está presente desde a mitologia arcaica e primitiva até hoje, no século XXI. Muitos e significativos nomes foram atribuídos a ela, por diferentes povos, através dos tempos. Um fascinante mistério sempre cercou as imagens de árvores. Chamadas pelo homem de árvore da vida, do cosmos, da fertilidade, do sacrifício, do conhecimento, da imaginação, da imagem invertida⁷, todas sempre simbolizaram, para este, o desejo de buscar a sua essência. Ligando-se no dois extremos, abaixo, à terra e acima, aos céus.

E eu não fujo ao seu fascínio. Não sei dizer de onde vieram estas imagens de árvores. Elas simplesmente tomaram vulto frente aos meus olhos. Agora quase as sinto como parte de mim, orgânicas. As imagens se sobrepõem, a da árvore e a do corpo. Percebo que aqui também aparecem envoltas numa magia inquietante, e cada uma, a seu modo, representa uma vontade de se chegar ao cerne, de compreender a realidade essencial do mundo. Como estas árvores, desejo sentir os pés em um vínculo estreito e fundo com a terra, e a cabeça projetada muito além, rumo aos céus. As trevas terrosas e a luz etérea. Da negritude ao branco brilhante.

Este simbolismo tem sido capaz de produzir através do tempo e do espaço, tantas e abundantes imagens desencadeadoras.⁸ Que ativam a imaginação. Fonte de regeneração, de recriação de significados, que não são empíricos, técnicos ou mecânicos. Imaginação, faculdade central capaz de atuar como uma ponte vital entre os sentidos e o intelecto, corpo e mente, matéria e espírito. “A imaginação é a árvore. Ela tem as virtudes integrativas de uma árvore. Tem raízes e galhos. Vive entre a terra e o céu. Vive na terra e no vento. A árvore da imaginação imperceptivelmente se torna a árvore do cosmos, a árvore a qual simboliza a epítome do universo, a qual faz o universo”.⁹

Compreendo agora: o simbolismo das árvores estava agindo todo o tempo, e me chega através do inconsciente. Por isto elas surgiram silenciosamente e sem aviso. De modo que, subitamente, me enredei no seu encanto e fascínio. Como se as janelas da imaginação se abrissem, e eu me deixasse conduzir por suas ramificações. Então, sem uma ordem específica, foram surgindo na tela da mente, pedaços de raízes, folhas secas, grandes troncos rugosos, galhos retorcidos, até que pude visualizar as imagens por completo.

Belíssimas árvores em branco e preto. Acho que já estavam ali, guardadas em algum canto dentro de mim, como parte da minha memória. Parecem reais, tamanha a precisão das imagens. Nítidas como as fotos digitais. Seu vulto inicial toma corpo. Parecem crescer, frondosas, avançam em minha direção e me preenchem completamente. Tomam-me em suas raízes, me abraçam com seus ramos. Um abraço tão intenso que seus troncos se abrem, e então, me puxam em direção ao reduzido espaço de uma pequena porta. Uma vez dentro, perco o discernimento de saber se estar ali é produto da minha imaginação, ou se esta identificação de meu corpo com as árvores precede minha própria consciência e deflagra em mim a sensação de ser a própria árvore. Estou dentro, mas como posso também, no instante seguinte, sair e visualizá-las de fora, percebo serem elas fruto da minha imaginação. Este jogo me seduz e, com os olhos da minha mente, me vejo caminhando entre elas. As observo com uma inquietante curiosidade.

A árvore se multiplica e explode em várias outras imagens, que se verticalizam e ascendem. Estas novas visões nos remetem à representação de colunas¹⁰, como os pilares de sustentação, que flanqueiam as entradas dos templos e santuários. Mais outra associação, circular, é imediata. Aquela com o corpo. As colunas, por sua solidez e estabilidade, também criam uma correspondência imediata com a coluna vertebral, que por sua vez pode ser assimilada ao eixo do mundo. Sim, como a linha central do corpo, o esqueleto axial, em torno da qual todo o restante do torso se organiza. Entre estas imagens parece haver tal identidade que, visualizo a árvore, a coluna e o corpo se sobrepondo. Todas deixam simbolicamente entrever que, uma vez ultrapassados os limites da sua estrutura, a casca, a parede e a pele, será possível tomar contato com o que as nutre, a vitalidade cuidadosamente ali elaborada e armazenada.

Por estar bem protegido internamente, para chegar até este cerne deveremos ultrapassar uma rígida camada mais externa. Em direção a este núcleo essencial e profundo, o que chamamos de tesouro interior de cada um, um templo próprio e individual. Passada esta camada externa, o que descubro está longe de ser o vazio. Lá existe algo que já é pleno, e com imenso alívio percebo que, preciso e posso confiar na sua força própria, pois será ela que também irá proporcionar a segurança e a energia para que eu vivencie, o que virá a ser.

Então me vejo caminhando entre sete belas árvores. Cada uma delas parece corresponder a, e simultaneamente ativar, diferentes lugares da minha memória. Pelas suas características singulares me contam diferentes coisas. Nesta paisagem múltipla vislumbro troncos de velhas árvores, cuja aparência ainda transmite a seiva viva, as longas raízes que sobem pelos troncos das árvores e retornam ao solo parecendo serem aéreas, os tristes galhos nus, os montes de folhas caídas compondo desenhos no chão, as folhagens pendentes dos galhos formando verdadeiros véus ou céus paralelos, os caules transformados em retorcidas garras, e as exuberantes e delicadas folhagens, que lembram grandes plumas projetadas rumo ao alto.

São imagens que aparecem, e às vezes desaparecem do ângulo de visão, para em seguida reaparecerem interligadas e entrecruzadas diferentemente, sem aparente continuidade no tempo e no espaço. Pedacos, fragmentos que existem num tempo suspenso, sem definição. Remetendo-me a diferentes locais. Em comum, somente a constatação de que, a cada nova visão, há novas transformações. Nunca o igual. Algo semelhante acontece quando relembro, um lembrar vindo não só da mente, mas de uma memória que pertence e é devedora também do corpo. Pois as imagens são como fragmentos que adentram os olhos e disparam as outras sensações do corpo, que procuram me levar de volta às diferentes regiões da minha memória, sensorialmente despertada naquele momento. Entretanto percebo que ao revisitá-las, elas passam a ressoar em mim diferentemente, não como no tempo anterior, mas transformadas neste novo tempo e espaço do agora.

A princípio estas imagens se mostram de um contraste puro, preto no branco. Observo mais cuidadosamente. Em silêncio e com paciência. Percebo a existência de

inúmeras tonalidades de cinza espalhadas entre os traços e borrões escuros. Porém o conjunto continua como um negativo fotográfico, do preto puro às gradações de cinza, até o branco. Não há cores. Isto não me traz incomodo. Porque pressinto, intuo, que a cor deve estar oculta dentro. O que é valioso está guardado. Dentro das árvores, das colunas, do corpo. Lembro-me que, há algum tempo, quando cruzei a camada externa para o interior, eu descobri que já existia algo precioso lá nas profundezas. Naquele momento faltou coragem para olhar diretamente naquela direção. Mas agora respiro, deixo que o ar me transmita calma, e olho. A beleza do que vejo me maravilha. Tenha paciência você também, espere, me deixe recuperar do impacto, para então contar o que encontrei.

As cores, infinitas, um espectro completo. E agora elas pintam meus movimentos, a minha dança. Não só a dança do corpo, mas a sua projeção no espaço. Todo ele. Amplidão. Então porque o branco retorna e recobre tudo? Me inquieta o branco vazio. Não quero perder as cores, que tingem tudo e fazem vibrar o meu corpo. Dotando os movimentos da minha dança de um outro sabor e uma diferente dinâmica. Aguço os sentidos. Presto atenção. Me ajude. Tente ver e sentir você também. A opacidade branca continua.

Vejo-me quase animaismente farejando, pois pressinto rastros, indícios.¹¹ Lá estão as imagens, como que camufladas no branco. Continuam ali. As árvores, as colunas e o corpo não desapareceram. Ao contrário. Se tornaram todas invisivelmente brancas porque, ao se fundirem, somaram as suas cores. Integraram-se ao espaço. E só serão visíveis daqui a diante, para quem se dispõe a adentrar em busca do desconhecido, perfurando a rígida camada que protege o dentro. Tornaram-se nítidas somente para quem as pode perceber dentro de si. Imagens brilhantemente coloridas, únicas.

Novamente me deixo levar pelo simbolismo das árvores. Perceber a terra com os pés. Cavar a terra escura com os dedos. Enraizar. As extremidades subterrâneas chamam para si a responsabilidade de retirar o alimento para que a árvore floresça e a firmeza central do tronco fornece o protegido canal, por onde este alimento corre até a abundante folhagem. A copa simboliza a concentração energética, que contribui para que a transformação e iluminação sejam alcançadas.

Assim como o corpo. Ancestral, primitivo. Nele está o registro de todos os tempos. Ele se liga ao solo, para dali retirar a energia e erguer-se no limite dos céus. Dele drena a força que vem da escura entranha da terra, deixando o corpo perfurar o ar em direção ao volátil, à luz. Ela explode, efusiva, de todos os lados, mas principalmente do alto, fragmentando-se em raios e cristais coloridos.

Surpreendo-me com a beleza fulgurante da imagem. O outro, você de onde está, pode também ver? Porque você aí me olhando é o outro. Sem você, não saberia o que fazer aqui. Pois necessito contar estas histórias. A escrita do meu corpo, alfabeto, sotaque, as imagens dele projetadas agindo nas reentrâncias do espaço transmitem a minha fala. Preciso fazer com que estas imagens atinjam você. Para que, ao visualizá-las, você possa compartilhar comigo os símbolos das árvores, das colunas, do corpo, das memórias. O intervalo que existe entre nós, eu no claro e você aí sentado no escuro, me observando, não deve enevoar o nosso diálogo.

Gostaria que o espaço que nos separa, muitas vezes exagerado pela imensidão do proscênio,¹² fosse menor. O que deveria ser somente uma passagem criada à dimensão justa do palco, torna-se uma verdadeira barreira a nos separar. Faz com que todos os meus gestos tenham de ser projetados como num grito lancinante, que rasga a distância e penetra a sua escuridão. Para não correr o perigo de se perder no vazio do proscênio.

Isto dispersaria a sua atenção, me deixando aqui, totalmente só. Logo agora que sinto ter estabelecido um canal, como se meus gestos viajassem dentro de um redemoinho, chegando diretamente a cada um que vislumbro aí sentado. Foi tão difícil estabelecer este fluxo, não quero interrompê-lo. Porém relaxe, não procure se proteger do impacto que o meu grito poderia provocar em você. Pois eu também aprendi, que o grito proveniente do meu gesto pode ser curto, suave, porém intenso e carregado de significado. Sua dinâmica, seu ritmo e amplitude já foram testados tantas e tantas vezes. Em muitos teatros diferentes, onde as histórias contadas se desenrolaram como a vida, com todas as suas nuances e texturas.

Cada teatro é único, mágico e se você já esteve em outras platéias, certamente se sentiu diferente de hoje. Claro, elas são tão diferentes entre si. Até no odor que exala das poltronas. Pois cada teatro é um símbolo dentro desta colcha de retalhos das cidades.

Construídos para serem locais de reunião, de troca de conhecimentos, de idéias. Eles refletem a cultura e a organização social de cada local.¹³ Edifícios que nos permitem vislumbrar suas aventuras passadas. Histórias escritas nas suas paredes, na escolha de seus acabamentos, no silêncio de seus corredores, na arquitetura planejada para nos guiar por seus labirintos e na vibração que sentimos ao penetrar nos seus recintos. Os teatros são marcados pelo tempo, carregados de memórias.

Até o momento, ao acompanhar as minhas histórias, você se deixou levar por caminhos usualmente desconhecidos por você, que sempre me olha do escuro da platéia. Precisei antes contar sobre as árvores, as colunas, simbologias que são importantes para mim, na construção do que representa o teatro. Então você pôde compreender a que me referia, por ter estado comigo no mais interior do espaço cênico, as coxias e experimentando a emoção de estar sob a luz, no palco.

Este espaço teatral por onde estivemos caminhando, abriga muito mais do que um edifício, uma arquitetura construída num certo tempo e local. Descobri que este espaço, o teatro, é precioso para mim. Porque ele pode possibilitar a existência de outras formas teatrais. Por isto gostaria de lhe contar sobre um teatro em especial. Foi necessária esta jornada, para que você agora compreenda como cheguei até aquele que é o primeiro e mais importante teatro. Talvez assim você possa entender porque caminhamos da negritude dos bastidores até o escuro da platéia. Do interior para o exterior. Você verá as similitudes com as histórias e imagens das árvores, das colunas e do corpo, das quais já falamos tanto. Por muito tempo estive à procura, ansiosamente, deste teatro singular ou de sua imagem, sem saber eleger qual era, e onde ele se encontrava. Este lugar único é importante, a voz me sussurava aos ouvidos da alma. Você precisa entender o sentimento que tem alimentado esta atração magnética, incontrolável, que me acompanhou por tantos anos e por tão diferentes lugares. Uma procura sem trégua, sem descanso, mesmo quando o desejo de abandoná-la crescia a ponto de provocar uma angustiada desorientação.

Percebia-me possuída por um torpor inquietante, uma ausência concreta, um quase sem lugar. Comparável a uma sensação de precisar aprofundar os pés na terra, criar raízes para acalmar, estabilizar o corpo sacudido pelo tremor quase imperceptível

externamente, porque vindo das minhas entranhas. Enfim, tratava-se de encontrar a casa, o espaço acolhedor onde me sentisse confiante para contar, lembrar, criar e recriar histórias.

Sinto a respiração curta, travada. Volta a mesma agitação interna, e me vejo debatendo entre o branco e o preto. Por que esta inquietação se repete? Um jogo pendular entre o não movimento e o excesso dele. Só me restava parar, estar em silêncio, respirar fundo e olhar bem perto. A agitação, causada pela desorientada procura, turva meu olhar. No entanto, nem esta já costumeira cegueira causada pela angústia, pôde impedir a visão. Subitamente seus contornos tomaram volume diante de meus olhos. Precisei ainda concentrar-me um segundo, para entender plenamente o que cruamente vislumbrei. Levei um susto na descoberta, ao perceber sua simplicidade: eu mesma sou o meu primeiro e mais importante teatro. Imediatamente, esta compreensão desvelou um novo significado, que justifica esta poderosa atração existente entre nós. A arquitetura do edifício teatral, percebi, é mais do que sua aparente materialidade.

Sinto-me gratificada. Pois a partir da descoberta deste teatro nuclear abre-se a possibilidade de chegar a todos os outros teatros do mundo. Teatros são locais onde as pessoas se reúnem, descobrem sensações inéditas e compartilham idéias. Agora entrevejo porque escolhi mostrar a você este caminho, do escuro da coxia à luz do palco, às emoções que ressoam na platéia. Segui as pegadas invisíveis, exatamente aquelas deixadas no branco. Por menores que sejam, suas marcas não se apagam. Re-construí lembranças, revivi sensações, costurei significados, vasculhei nos espaços do corpo entre as rugas do tempo, interpretei as imagens encontradas para chegar nas suas memórias mais remotas. Segui os passos iniciais, o engatinhar, esboçados no espaço interno, e o fluxo de dentro para fora. Aprendi a minha primeira e a mais importante dança. Não importa que você ainda não veja ou reconheça isto. Porque enquanto eu perseguia as pegadas no branco, e você me olhava interrogativamente, descortinei as cores da minha dança. Lembra-se quando intuí as outras cores de dentro das árvores e das colunas?

A branca quietude, agora, não me assusta mais. Estou frente a frente com o

velho, porém transformado, transmutado. Simbolizando o novo, o insólito. Esta visão me fascina, mas no momento ainda não me é completamente conhecida. Permaneço atenta aos ruídos. Àqueles das cores, que vêm de dentro. Procuro não bloquear este turbilhão que aciona todos os sentidos do corpo. Pois é este ruído interno que provoca o gesto, que se transforma em ação alicerçando os movimentos da minha dança. E que dá plena significação ao meu estar aqui. A ação inflou, dentro, e preencheu o espaço de cores, textura, nuance, de emoções genuínas. O reconhecimento desta dança inaugural me tornou artista de mim mesmo, intérprete do meu teatro e de todas as danças do mundo. Finalmente, elas compartilhem as cores escolhidas por mim.

Veja o traço incisivo, o desenho colorido proveniente dos meus gestos. Eles inundam o palco, e se misturam à branca luz que incide sobre o espaço. Aliviada, percebo que o intervalo do proscênio existente entre nós, não impossibilita vê-lo sentado na negritude da platéia. Ainda bem. Preciso me assegurar que você continua aí, sentado, não só me olhando, mas compartilhando este momento comigo. E me pergunto se você, você também, já encontrou o seu primeiro teatro. Ou se as associações que percebi possíveis entre o corpo com as árvores, as colunas e os edifícios teatrais, o ajudaram a descobrir o seu teatro. Não sei se você reconhece, mas o fato de estar aí na platéia, indica o seu desejo de encontrar algo. Se não fosse assim, porque motivo você estaria aqui?

Até agora você me seguiu no anonimato, protegido pelo escuro conforto, quase uterino, que esta posição da platéia lhe confere. Livre para deixar-se levar, ou não, pelas imagens desencadeadoras, as cores, as emoções, que tudo isto provoca em você. Assim como ocorreu comigo, a inquietação o trouxe aqui. Você também veio farejando as pegadas. Igualmente no escuro. Portanto, ceda espaço para o novo movimento, a renovação. Esvazie-se. E deixe que a emoção traga o brilho fulgurante para dentro de você. Você não veio à procura da luz? Lembra-se, o florentino, Marsílio Ficino¹⁴, séculos atrás, já nos contava de onde ela vem. Através dos sentidos, não um fenômeno exterior, sentidos que apreendem incontáveis coisas sobre quase tudo. A luz, paradoxalmente, não vem de fora, mas brilha no mais profundo de cada um.

Sim, dentro de você também. Abra-se ao que o rodeia. Sorte estarmos numa

casa teatral. Edificada com este propósito. Como dizia o poeta grego Kavafis, em seu “Retorno a Ítaca”, o que importa é o percurso, não o local de destino. Em nosso caso, para a grande viagem rumo ao teatro da memória, ao teatro do conhecimento. Emoções, sensações, informações que nos cercam e no chegam através de canais, que não são dirigidos pela razão. Como ondas dançantes, nos circundam de conhecimento, de arte no tempo presente. Neste tempo espaço inédito e incompleto, se constrói uma forma de conhecimento de nós mesmos, em sintonia com os múltiplos tempos e espaços que visualizamos de maneira descontínua e desconcertante. Parte no todo _ muito mais que parte do todo _ o microcosmo reflete o macrocosmo.¹⁵

Acredito ter sido esta percepção que levou, há muitos anos, no Renascimento italiano, Giulio Camillo a criar o seu “Teatro da Memória”. O paralelo, que agora aflora, é claro. Como escreveu Camillo no seu livro “A Idéia do Teatro”, “a mesma imagem que o cosmo produz: um cosmo em que existe uma profunda relação entre unidade e multiplicidade, entre identidade e diferença, um cosmo no qual, tudo é em tudo”.¹⁶ Camillo elegeu o teatro, como o local fantástico, para representar as suas idéias. Poderia ter escolhido outra edificação, os centros de poder, de governo, igrejas, como local destinado aos palácios da memória. Mas preferiu o espaço teatral, talvez porque, nele, a racionalidade não opera de forma tirânica, e só nele possamos estabelecer contato com outros significados numa pluralidade de dimensões, que são ao mesmo tempo físicas, metafísicas e divinas. Que bom escutar este fraseado do Renascimento. Isto indica que escolhemos acertadamente o local do nosso encontro. Você sente alguma familiaridade com estas idéias? Desde que começamos este percurso, você sentado no escuro da platéia e eu aqui no palco, não foi sempre a respeito deste universo que falávamos?

Porém ler o livro de Camillo me desassossega. Novamente, a sensação de desconforto do branco vazio, me invade. Porque tenho medo das imagens que ele evoca, que saltam das linhas e entrelinhas, de suas pequenas páginas. Um sentimento permeado de contradições se apodera de mim. Titubeio entre o prazer ao visualizar outros caminhos apontados por ele e a apreensão causada frente à grandiosidade das imagens, que tomam vulto na minha mente. Imagens criadas a partir das palavras, da contextualização do texto. Como que enfeitiçada, pelas suas idéias e formas, segui em

frente. Sem ainda entender bem para onde esta leitura me levaria, iniciei o trajeto rumo ao saber mais, ávida por dissecar e compreender o teatro da memória de Giulio Camillo. Ingenuamente, achei que seriam viagens distintas, aquela em busca do meu próprio teatro, e a outra na procura do teatro de Camillo. Agora tudo se encaixa. O que antes parecia ser estradas tão distintas e distantes, estranhamente começaram a se cruzar e interligar. Entrecruzaram-se, talvez, porque feliz e fortuitamente não concentrei minha atenção no edifício teatral propriamente dito, feito em madeira e conhecido por muito poucos, mas para o modo como Camillo o concebeu.

A sua arquitetura é calcada nos magníficos teatros dos gregos, tantas vezes imitados por muitos artistas e arquitetos da antiguidade ao Renascimento italiano. Porém, o fascinante na proposta de Camillo vem da sua preocupação com a arte da memória, que excede o cabedal da antiguidade. Sim, sua invenção foi outra, quando se fazia necessário uma técnica para reforçar e memorizar o conhecimento, pois o acesso à linguagem escrita era um privilégio de poucos. Lembrar através da visualização de símbolos e formas inesquecíveis. Imagens capazes de desencadear uma ação, de tocar fundo, de condensar em si emoção e conhecimento, razão e sensibilidade. Por serem imagens não habituais, extraordinárias, elas tem o poder de mais facilmente se fixarem na memória. Para serem evocadas e associadas a tantas outras.

O desejo de Camillo foi perseguido do Renascimento ao século XXI. Tecnicamente, criamos outras maneiras para reter o conhecimento. Metaforicamente, o computador é o teatro da memória contemporâneo. Sua tela iluminada, branca, abre janelas para todo o saber. Navegamos num mar de ícones. Um conhecimento instantaneamente acessado. Basta o toque dos dedos no teclado para interligá-los, todos, em qualquer tempo e lugar. Parece solucionada a questão do relembrar e armazenar o conhecimento. Porém, o fascínio de como a nossa memória opera, em qual tecla tocar, continua a nos atrair. Afinal para que, e como, selecionamos o que será mantido na memória? Sobretudo numa época e mundo em que o excesso impera? O texto de Giulio Camillo nos traz, não uma única resposta, mas aponta para o caminho da aquisição do conhecimento - que é distinto da sobreposição aleatória de informações. Para a rede que se tece, a partir das múltiplas conexões que este

conhecimento estabelece, é preciso acessar tanto o mundo externo quanto interno.

A sabedoria em questão é outra, não um mero agregar de dados: uma sabedoria que procura especificar as formas universais, recolhendo das grandes obras clássicas os segredos da sua beleza, para que através do seu entendimento, da decomposição de suas formas, se possa individuar o mecanismo que as gerou. Uma vez compreendido o processo de criação da obra, poderemos variá-lo e ampliá-lo, para então sermos capazes de também criar algo semelhante.

Trata-se de aprender, sim, mas com aquilo que identificamos como o que existe de melhor, com o excelente. E se falamos em excelência, o melhor parâmetro é a perfeição da natureza. Reencontramos novamente a idéia do teatro concebida por Camillo. Aprender com o universo. O conhecimento adquirido através deste elo entre o ver e o associar, ver a parte e nela intuir o todo. O microcosmo reflete o macrocosmo.

No teatro da memória é intrigante a maneira como as imagens estão dispostas e estruturadas no espaço. Nele, a função normal do teatro está ao contrário, às avessas, pois o espectador se encontra no palco e olha a platéia.¹⁷ No lugar da platéia, que em tese seria o dele, há imagens de sete¹⁸ colunas ou portas, que dão início a sete corredores paralelos, dispostos em uma seqüência ascendente. Logo se revela um teatro sem local previsto para o público como o entendemos. Camillo utiliza o modelo teatral da antiguidade, e, o que é mais importante, se coloca no nível mais baixo.¹⁹ Portanto, em cada coluna inicia-se a imagem dos sete planetas, Lua, Mercúrio, Vênus, Sol, Marte, Júpiter e Saturno. Deste ponto visualiza-se um conjunto magnífico de idéias e informações, engenhosamente colocado diante do espectador. Como um leque aberto, ele expõe diante dos olhos todo o conhecimento possível de ser apreendido por partes, elos, ou associações múltiplas.

Entretanto, mesmo neste teatro singular de Camillo cabe ao espectador ligar e relacionar as informações num jogo contínuo de imagens e associações. Não se trata simplesmente de uma técnica pensada para controlar e reforçar a memória. Camillo sabiamente apresenta suas imagens. Pelo modo como estão dispostas, elas nos obrigam a perceber a profunda ligação entre a natureza, a literatura, a oralidade, a história e a memória. E estas associações não são dogmáticas, mas realizadas pelo espectador em

primeira pessoa. Escolhas e conexões próprias, singulares, sem uma ordem imposta. Este processo nos conduz a um pensamento diferenciado, formado por associações e assimilações próprias deste conhecimento ali apresentado. Cada imagem situa-se num determinado local, todas dispostas sob cada uma das sete colunas, em seu próprio ponto nos sete corredores. A possibilidade de gerar combinações recíprocas é inúmera. Que, por serem atemporais, podem ser revividas de outras maneiras, em diferentes modelos de comportamento. O conhecimento, então, torna-se o que nunca deixou de ser: o tesouro interior de cada um.

Este conhecimento não é unicamente mental. As imagens desencadeadoras que visualizamos no teatro provocam reações, e estabelecem conexões, muitas vezes inadvertidas, sem que ao menos possamos interrompê-las. Elas simplesmente chegam e ocupam aquela zona intermediária entre o automatismo e a consciência, entre a espontaneidade e o controle. Mesmo que o efeito destas imagens provenha sobretudo no modo como operamos as figuras mentais, a arte da memória depende, e muito, também do corpo. Se as formas em grande parte nos chegam pela mente, elas agem principalmente através dos sentidos. O cruzamento destas formas mentais, ao serem dispostas num local escolhido por ser especialmente marcante, faz com que possamos facilmente identificá-las, permitindo que a arte da memória aja entre aqueles espaços misteriosos, mas essenciais, nos quais o corpo e a psiché se encontram e interagem. No intervalo, no interstício, na margem.

Torna-se, pois, necessário voltar os olhos da mente para enxergar o corpo, destrinchar seus segredos, somar conhecimentos e esquecimentos. O corpo, aqui, equivalente a um microcosmo. Ele se mescla às árvores, colunas e teatros. Todas quatro imagens ---- o corpo, a árvore, a coluna e agora o teatro ----, carregam em si o inconfundível simbolismo de serem locais onde o crescimento se dá através o conhecimento de si e do outro. Da natureza, da vida, dos elementos que contribuem para edificação deste saber, da estrutura corporal. Percebemos que o corpo é o espaço arquitetônico perfeito, onde a arte da memória se constrói e se refaz a cada movimento no tempo e no espaço. Comparável à pedra primordial, à “Obra em Negro”, de que falavam os alquimistas. Corpo, metáfora alquímica do segredo imaginário, que pode

transformar os metais vis em ouro.²⁰ Uma belíssima comparação com esta concepção extremamente primitiva da força mágica, que a pedra conduz. Assim, o homem, no seu movimento constante e incessante de e pela vida, percebe que tudo começa e atravessa necessariamente pelo corpo.

É por este motivo que continuo aqui, dialogando. Em busca de respostas, ou mesmo pistas, para os questionamentos surgidos há muito tempo, e aguçados pela constatação de que meu corpo e eu, somos o mais importante, o primeiro, o originário teatro. Ao aceitar o desafio inicial, pressentia as armadilhas e as dificuldades do caminho. Imaginava os acidentes como algo externo a mim mesma. Como se meu corpo pudesse percorrer este processo a salvo dos conflitos, incertezas, dores e prazeres dos encontros e desencontros da jornada. Daí a surpresa, e o prazer da familiaridade, ao poder conectar Camillo e a visão do meu primeiro e mais importante teatro.

Mas o reconhecimento de ecos do passado não elimina o medo. Um calafrio percorre meu interior. Pelo receio de não encontrar saída. Só a imensidão branca, o frio, a solidão. Procurei em vão ao redor, até concluir que devo caminhar só. Passo a passo, encontrando um delicado suporte em mim mesma. Busquei conforto nas imagens das árvores, na sua força interna independente das adversidades locais. Ainda vacilante, adentrei assim mesmo o espaço. Sem opções. Como no caso dos simbolismos trazidos pelas árvores e pelas colunas, onde não tive opções à não ser seguir os caminhos da imaginação e mergulhar. Agora sinto que estou ainda mais próxima de alguma revelação vital. Por isto o corpo, que é mais sábio, não permitiu o recuo. Ainda bem. Maravilhoso arriscar, arremeter neste espaço, pois ao fazê-lo tive a oportunidade de encontrar o primeiro e mais importante teatro. E mais. Após o impacto da dupla descoberta, do teatro da memória de Camillo e do meu próprio teatro, outros tantos vieram. Meus pés de andarilho ansiavam por conhecê-los.

Compreendi que, assim como o corpo, os teatros são espaços onde a vida acontece, em sua caótica vitalidade, repletos de contradições, texturas e nuances. E mais, este tecido não está dado de antemão, é composto de retalhos cuidadosamente escolhidos por mim. Cada escolha imprime suas marcas nele. Vejo que meu corpo, como a arte da memória, tem sido edificado concomitantemente a diferentes momentos e

circunstâncias vividas em outros tantos teatros por onde passei. Da vida, do cotidiano, das cidades, das situações e condições. Juntos, os teatros edificados e o corpo, palco do meu próprio teatro, no teatro, passaram a ser também uma forma de redescoberta dos acontecimentos no transcorrer do tempo e dos episódios nestes lugares. Porque neles pulsa a energia do descobrir não pelo racional, mas pelo sensível. Eles fazem parte da minha história, das minhas memórias. São recordações e significados costurados no e pelo corpo.

À medida em que estes significados se delineavam e exprimiam através das emoções, estas por se deixarem perceber, podiam imediatamente ser transformados em ações. Que sozinhas, sem o suporte da forma, não conseguiam traduzir as sensações e sentimentos. Conseqüentemente surgia a necessidade de movimentos mais elaborados, que pudessem corresponder ao desejo do corpo de buscar uma melhor comunicação através de suas imagens, que se encadeavam umas após outras, nem sempre num fluxo contínuo, mas sempre desenhando e projetando frases de movimento no tempo e no espaço, e as frases compunham as danças.

Nestas danças fazemos a leitura de tantas imagens que estas, a cada passo, se renovam e reconstroem, por costurarem e descosturarem significativamente os retalhos do tecido. Do mesmo modo, componho e decomponho os movimentos para aprender com eles, criando novos significados na arte dos corpos na dança. E este corpo, que é o alicerce do meu próprio teatro, pode reivindicar tal título, por ter percorrido e vivido em diferentes espaços, e lido os significados nos entrespaços, e escutado as histórias murmuradas entre as paredes de tantos outros teatros. Registros demarcados por toda parte.

Posso tentar avaliar a importância destas minhas passagens pela profundidade das cicatrizes encontradas ou pela lembrança da dor ou do prazer sentido por ter estado nestes teatros. Dada a total impossibilidade de apagar a existência destas marcas, as aceito, lutando para não negá-las, para então refletir sobre suas contribuições na edificação do meu próprio teatro. Por isto elas tornaram-se tão vitais. Assemelham-se a colunas de sustentação na edificação do conhecimento, a portas abertas ao sensível, e às raízes das árvores que retiram da terra o alimento para o crescimento do tronco, dos

galhos e das folhas. Todas são imagens fundantes, como aquelas que o espectador tem diante de si no teatro da memória.

Escute um pouco mais o que tenho para dizer. Antes de refazermos o caminho de volta. Da platéia para o palco, de volta para luz. Agora preciso contar onde e quais são estes teatros. Pois eles se misturam com as imagens que tenho do primeiro deles, do corpo, e de como este corpo se assemelha a eles, enquanto instrumento de maturação, conhecimento e evolução do ser humano. Porém, se o corpo também se assemelha à imagem da árvore e da coluna, outro vínculo entre eles se estabelece. Porque no gradativo mergulho na leitura do teatro da memória de Camillo as imagens começaram a mostrar-se inseparáveis em minhas recordações.

Pelas amostras deixadas no branco pisado, percebo que são imagens recentes. Estavam ali para quem quisesse ou pudesse vê-las. Ou à espera de alguém que estivesse a procura de conexões, profundas e inquietadoras. Que percebesse, ao ver estes indícios, a sua ligação com as idéias e imagens apresentadas no Teatro da Memória. Sim, porque elas, como as vislumbradas no teatro de Camillo, desencadeiam uma avalanche de associações. Sem esforço maior, supérfluo. Somente um leve balanço, e as figuras se desenrolaram e rolaram uma após outra. Diante dos olhos. Estavam ali, prontas, esperando por este momento. Este processo associativo de uma imagem a outras tantas é o propósito mesmo do teatro da memória. O próprio Camillo associou o primeiro nível do seu teatro, o mais importante, aos planetas. Dispostos em semi-círculo, podiam também ser associados a sete colunas, em cada uma delas a figura de um anjo²¹, e a uma sefira²² ou emanção divina. Estas, de acordo com a tradição da cabala²³, correspondem também a uma parte do corpo. Em cada pessoa, a essa árvore humana - árvore da vida - corresponde a presença de uma árvore divina - árvore do conhecimento do bem e do mal, em posição invertida. Na árvore humana _ da vida _ as raízes, isto é, os pés, se inserem na terra. E na árvore divina, invertida, as raízes apontam o céu, o infinito. Logo os pés correspondem, simultaneamente, às raízes e à copa da árvore divina.

Aqui, cada coluna simboliza ao mesmo tempo um corpo, uma árvore e um teatro. Um teatro identificado com o indivíduo, estruturado e edificado para o desenvolvimento e encenação do espetáculo. Ritual de vida, palco das experiências do corpo e da alma. E

foi esta, uma singular concepção renascentista, que ressurgiu justamente em minha grande descoberta. Que há três metáforas essenciais para o corpo: as árvores, as colunas e o teatro. O teatro abriga: cede seu edifício imaginado e construído pelo homem, para as manifestações das idéias, dos sonhos e da magia existente em cada um. Para que neste espaço especial, que traz em si um sentido quase sagrado, o indizível tome forma, se transfigure em imagens, palavras, sons e nos atinja através do sensível. Entrando pelos poros da pele, pelo brilho dos olhos, pelos ouvidos atentos, adoçando a boca e liberando a respiração.

Compreendi então porque concluí que meu corpo é o meu primeiro e mais importante teatro. Pois ele é o ponto de partida e o de chegada, o local único e indivisível onde o ritual cênico tem início. Ritual em dupla acepção: como espetáculo e pelo cuidado ritualístico requerido na longa e necessária preparação que ocorre antes, durante e depois, tanto no corpo quanto na esfera onde ele atua. Despojando-se do supérfluo para criar uma comunicação clara, direta e muda, utilizando o palco da projeção das emoções, sensações, movimentos, idéias e sentimentos ali registrados. “A lembrança fica impressa no corpo e é somente lá que ela pode ser despertada”.²⁴ Sem este movimento de adentrar, de invadir o mais recôndito, buscando internamente os significados insuspeitados, o corpo não pode desempenhar sua função maior. Que é a de colocar-se como o instrumento para a realização imagética e poética do sensível, do sem palavras, do indizível, silencioso e ao mesmo tempo tão eloquente, algo que se materializa somente através da sensibilidade do artista.

A poesia, a beleza embebida nas imagens das árvores, nos basta, e seus os nomes ou espécies não importam. Como dizia Shakespeare, uma rosa é uma rosa, não importa o nome que lhe dêem, terá sempre o mesmo perfume. Assim com as imagens e o corpo: por vezes quase misteriosas, possuem uma força própria que conquista, atrai, sendo capazes de revolver algo na alma. Se bastam em sua beleza inquietadora. Por isto agem em nós e chamam por uma correspondência própria em cada um que as vê. Mas nos teatros é diferente. Eles possuem determinadas características num tempo e espaço previamente pensado e organizado com uma finalidade específica. Possuem nomes próprios. Que possuem, por sua vez, significado específico naquela cultura. O teatro

existe em função das pessoas que ali se reúnem. “O teatro é público: a mesma palavra serve para designar a assembléia de espectadores”.²⁵ E a realização de uma reunião de forma pública, seja qual for o seu objetivo, é um ato político. Apesar do motivo desta reunião não ser indiferente, ela pode ser considerada política, pelo simples fato das pessoas terem se aproximado publicamente, se aglomerado neste espaço com uma finalidade. Por isto, como já havia percebido Giulio Camillo, a escolha do teatro como local de reflexão das idéias, da construção do conhecimento, como arte da memória, é acertada.

Sinto um arrepio, com uma leve corrente de ar. Preciso mais do que nunca do seu apoio. Ao relatar o que lembro desta estrada, tenho me perdido em divagações. Sinto-me sem coragem de olhar para trás. Como se todo o pescoço endurecesse frente a minha determinação de virar a cabeça. Estranho. A mente me diz que devo fazê-lo. Ali estão as respostas para muitas das indagações. Os pedaços que faltam na colcha de retalhos começada lá atrás. No início deste caminho.

Já conheço esta confusão interna. Sinto o frio novamente. Mas agora, por opção, não quero mais aquela solidão. Branca. Gélida. Se aceitei o desafio de estar aqui, devo continuar. Neste trajeto encontram-se os teatros que percorri através da dança. Neles aprendi a cair e a levantar, a desabar e alçar vôo, nem tanto pelos passos coreográficos. Estes, após algumas tentativas, se aprendem. Difícil passa a ser recuperar-se das escorregadas não planejadas. Mas possível, também, pois nestes teatros também tive muito prazer. Sentimentos, emoções, sensações. Corpo não tenha medo, repito mais uma vez. São somente emoções, genuínas, e você sabe, que, sem elas, o seu gestual perde dinâmica, textura, cor.

Então, expirei todo o ar de uma só golfada só e girei a cabeça. Foi quando visualizei o caminho com os olhos da alma. Um revivência de onde iniciou e como foi construída esta estrada até aqui. Uma iluminação sobre esta escrita feita de movimentos, que possuo registrados em meu corpo, como parte indissociável da minha memória orgânica e espacial. Nova associação com o teatro de Camillo: não só por sua localização nas cidades dos países onde morei e trabalhei, mas por serem, como idéia, uma parte essencial desta história.

Você pode estar se perguntando que relevância isto poderia ter neste momento. Espere antes de julgar. Talvez esta viagem pelos teatros seja interessante inclusive para você. Quem sabe ela o fará perceber, num jogo de espelhos, a correspondência que encontrei entre as imagens destes teatros, as do corpo, das árvores e das colunas. Assim você também poderá aceitar o desafio de visitá-los, e estabelecerá as suas próprias conexões com eles, com os seus teatros da vida. Voltei no tempo, aquele da infância. Para investigar onde este corpo conheceu a dança. Inicialmente, sem maiores pretensões que o puro prazer de dançar. Quer melhor começo? De casa bastava descer a montanha, isto é, a longa avenida, até o parque municipal. Da entrada o vejo escondido entre as árvores. Visto de baixo, da minha pequena estatura de criança, ele parece gigantesco. Localizado no centro da cidade de Belo Horizonte, o Teatro Francisco Nunes²⁶ não tem a glória de ser o primeiro e o mais antigo teatro do Brasil como o da vizinha Ouro Preto²⁷, ou de possuir o porte do moderno Palácio das Artes²⁸, situado do outro lado do mesmo parque. Mas não importa. Aos meus olhos de menina, e ainda hoje, ele ocupa todas as lembranças que possuo das primeiras danças, dos primeiros espetáculos. Preparados ao longo do ano, envolviam a todos da família. Cumprindo seu papel social reuniam os amigos, num ritual que se repetia anualmente.

O teatro é, portanto, testemunho do meu crescimento de menina e parceiro dos sonhos artísticos. Amor de criança e adolescente não se esquece fácil. A sensação de ser pequena num palco enorme, nervosa frente a uma platéia que parecia ainda maior. O gosto amargo deixado na boca, no corpo e na alma pela rígida disciplina das aulas e dos longos ensaios. Só adoçado pelo prazer de dançar em cena, pela alegria provocada pelos aplausos, pela paixão maior que estes espetáculos semearam. Pela arte da dança. Foram pequenas sementes, a terra era fértil, possibilitou que brotassem. E assim se criaram raízes. Ou será que foram como as colunas que flanqueiam o templo, por onde pela primeira vez entrei no universo mágico do teatro? Para dar início à edificação deste conhecimento, do corpo, na dança.

Da arquitetura de meu primeiro teatro só ficou na lembrança a forma ondulada do telhado. Porém tenho viva a imagem dos mosaicos de azulejo nos muros que o ladeavam. Acho que ainda continuam ali, junto a porta de trás do teatro, a entrada dos

artistas, abrindo passagem para os camarins. Seus belos mosaicos contam histórias antigas, com um significado extra só hoje compreendido.

A semente plantada fincou-se no chão possibilitando o crescimento do tronco. Ordenado, bem estruturado. Cheia de entusiasmo canalizei todas as energias para a dança. O desejo de dançar era maior que eu, crescia incontrolavelmente dentro de mim. O palco do Francisco Nunes, com o passar do tempo, parecia pequeno. A impetuosidade de jovem bailarina recebeu respaldo, então, no elegante Teatro Municipal²⁹, na frenética São Paulo. Paixão à primeira vista. De encher os olhos, o coração e alma. Impondo respeito pela visível história inscrita na sua arquitetura. Resquícios de uma época. O colorido dos mármore, a elegância dos salões e do foyer, o brilho dos espelhos, as cadeiras de veludo e o lustre de cristal. Sem falar na imensidão do palco. Sempre gostei de estar nele, que nunca me causou solidão. Não sei exatamente porque me sinto à vontade naquele espaço. É maravilhoso olhar a platéia do seu centro. Como se eu estivesse no centro do mundo. Acima o alto urdimento, nas laterais as coxias, à frente a platéia, e abaixo a profundidade do fosso sob o palco.

Assim como a curiosidade e insatisfação frente ao que já vivenciamos nos faz sair dos arbustos e adentrar a floresta cerrada, à procura de árvores mais frondosas, fui impelida pelo desejo de conhecer novos teatros. Numa cidade culturalmente mais rica que São Paulo. Este outro teatro está dentro de um conjunto arquitetônico, junto com mais dois teatros, biblioteca e escola de artes, rodeado de grandes jardins. Convidativos para ficar ali só sentada, divagando antes dos espetáculos. Ou após ver tantos belos livros na sua biblioteca especial só para artes. O Lincoln Center de New York, com seus três espaços cênicos, superou tudo que até então os teatros haviam me mostrado. Do Metropolitan, o teatro maior, rememoro os tapetes vermelhos, as longas escadas que preferia percorrer aos elevadores. Nesta subida eu me sentia no meio do corpo do saguão. Olhando abaixo para o público que chegava, e sentindo um gradativo envolvimento com o espaço, à medida que galgava seus degraus.

Tudo em volta trazia novidade, acrescentava surpresa e conhecimento. De uma outra cultura, de um outro povo. Importante chegar mais cedo, para sentar calmamente, recostar na cadeira e olhar para cima além do nível do balcão.³⁰ Sempre gostei de fazer

isto. Ver o céu do teatro. Como nas igrejas, com suas cúpulas pintadas, o teto dos teatros são repletos de histórias. Mas, ali, quase sempre meu olhar não ultrapassava o grande lustre de cristal, que sobe até perto do teto no início do espetáculo. E, a cada retorno ao teatro, esperava deliciada a sua subida, sinal antecipado de prazer, de que o espetáculo ia começar. Somado ao som de afinação dos instrumentos da orquestra, criava um clima ritualístico. E se completava com a abertura das pesadas cortinas de veludo. Então era só embarcar na dança dos corpos, com a qual eu me sentia em confortável intimidade.

Porém somos insaciáveis. Queremos experimentar outros sabores. Quanto mais refinada a comida, mais se ativa o paladar. Semelhante à sensação de se embrenhar na floresta, e visualmente perceber que poderiam existir árvores ainda maiores e centenárias. Eu precisava vê-las. E elas não estavam ali, no novo mundo. A melhor metáfora encontrada para falar dos teatros é a terra de Giulio Camillo. A Itália. Tive que caminhar longe, porque queria ver não só as copas das árvores, mas chegar até suas raízes aparentes. Precisava tocá-las.

Lá estavam elas, meio escondidas, em parte camufladas pela terra, recobertas por suas grandes folhas caídas. Num movimento típico da memória, uma imagem ou uma sensação aparece de improviso, como um lampejo, e se conecta à anterior. Nem sempre parece haver um vínculo entre elas. Outras vezes somos como que capturados pelos sentidos, estabelecendo uma imediata conexão de uma para a outra. Sem aparente coerência de tempo ou espaço. E agora se encontravam as duas raízes. Uma visão real, e a outra uma sensação apenas esboçada interiormente. Uma sombra levemente perceptível, frente à materialidade da outra. De repente compreendi o que havia me impulsionado a procurar esta árvore centenária, com suas poderosas raízes. Ela significava também a busca das minhas próprias raízes, pessoais. Italianas. Ainda não sabia, só intuía, que esta procura me levaria a conhecer mais de perto o meu próprio teatro.

Na Itália senti um desconcertante vai e vem entre o presente e o passado. Sabia estar hoje ali, embora suas ruas e calçadas desgastadas pela passagem do tempo, me fizessem sentir, ilusoriamente, no dia de ontem. Locais que já funcionavam como uma

cultura organizada e sofisticada, muito antes dos europeus terem chegado ao meu país de nascimento. Andando pela estreita rua de pedra, contornei um antigo prédio de esquina e entrei na pequena praça. Imersa no lusco fusco da tarde, início do inverno, com a luz rapidamente decaindo. A névoa do inverno milanês não encobria totalmente a minha visão. Só tive que chegar mais perto.

A princípio a simplicidade externa do Teatro La Scalla³¹ de Milão, me decepcionou. Meus olhos, ainda cansados da mega modernidade há pouco tempo vivenciada, se tornaram erroneamente ávidos. Calma, a européia bruma fria e densa parecia me sussurrar. Nem tudo está na aparência. Nem sempre a casca deixa adivinhar o núcleo. Procure os indícios que fizeram este teatro tão respeitado. Tantos talentos lá estiveram. Ajudando a construir o seu nome, a abrilhantar a arte ali representada.

Entre na arquitetura cênica.³² Boquiaberta levantei os olhos para inspecionar os balcões, em ambos os lados da platéia. Não foi o suficiente. Tive que levantar toda a cabeça, para seguir seus seis níveis de balcões, até o teto abobadado. O brilho dourado da pintura nos relevos das paredes, acentuado pelos lustres colocados logo abaixo de cada um, em contraste com o vermelho intenso do veludo das cadeiras e tapetes, oferecia um espetáculo majestoso. A atmosfera parecia transpirar um entusiasmo contido, refinado, refletindo bem a formalidade do italiano de Milão. Tornava-se difícil conter minha curiosidade de percorrer com o olhar os pequenos detalhes do palco, ou cada retrato nas paredes do foyer³³ e dos corredores. Muitos destes quadros mostram bailarinos, compositores, cantores, artistas, mestres e fundadores na construção histórica das artes cênicas.

Isto me sugeriu que estar ali era como fazer parte desta história. E me pergunto onde está o primeiro teatro como o concebemos hoje. Onde está estabelecida a relação entre o público sentado de frente para o artista, que atua no palco italiano.³⁴ Voltei ainda mais no tempo. O teatro Olímpico³⁵ de Vicenza. Também um teatro da memória. Muitos se perguntam, inclusive, se a concepção do teatro da memória de Camillo, pode ter exercido alguma influência sobre Andrea Palladio.³⁶

As imagens mitológicas que decoram a frente do palco são extraordinariamente elaboradas. E o artista que lá atua o faz num cenário fixo, imutável. Este retrata em

perspectiva as ruas de Vicenza. Se o arquiteto Palladio trouxe para o Veneto a concepção do teatro vitruviano³⁷, ele não alterou a sua disposição como o fez Camillo. Mas como o artista atua no palco, nas ruas da cidade, não seria ele também, o cidadão, parte deste público diante de uma audiência maior? Que contaria também com a participação dos nobres influentes de Vicenza, figuras imortalizadas em mármore e colocadas em nichos ao redor da audiência. O teto abobadado deixa ver não o lustre de cristal ou as pinturas míticas, mas um céu azul com nuvens brancas, artificialmente criado. O céu da cidade de Vicenza.

Tantos são os teatros que pedem para ser lembrados. Muitos se parecem entre si. Por isto vejo aqui não só outra edificação, mas uma mescla de tantas experiências vividas em espaços, inclusive naqueles que, na sua simplicidade abrigaram as minhas dança. Pelos jardins, em estações de metrô, nos ginásios, pelos parques do mundo. E agora, advinha qual é o nome do meu último teatro?

O frio passou. A carícia da luz, derramando-se na pele, me aquece. Reconquistei gravidade e leveza. Posso andar, correr, dançar, estacar em qualquer parte do espaço. Todas as perspectivas³⁸ me são igualmente importantes, prefiro não eleger uma só. Esta opção faz parte da concepção coreográfica. Seus olhos, nestes tempos virtuais, não encontrarão dificuldades em seguir-me em todos os pontos do palco. A visão bidimensional do palco italiano foi a muito substituída por esta tridimensionalidade criada, nos corpos, pela profundidade adquirida através dos movimentos trabalhados conscientemente em todas as direções e no palco, com o jogo fantástico de luzes e sombras proporcionado pelos *spots*.

Agora sei que posso tocá-lo. As imagens viajam pelo ar, imaterialidade materializada. Desejo que as minhas mãos e o meu corpo lhe transmitam o que já conheço. Um reaprendizado mútuo, uma aventura comum. Sim, é possível, pois até agora você caminhou comigo, se emocionou, escutou todas as minhas histórias, reviveu-as comigo. Não pelo distante intelecto, mas pelos sentidos plenos. Eles o fizeram compreender o que significa estar aqui. Não tenha medo de escutar o que os sentidos lhe contam. Saboreie este momento. Episódio único no tempo e no espaço. Se você agora sabe a importância de vivenciar este teatro, não temos certeza de que algum outro

no fim do corredor sabe. Mas não se preocupe com ele, em fazê-lo compartilhar. Mesmo se o outro se distrair por um instante e fechar os olhos, seus ouvidos, pele, olfato e intuição canalizarão as sensações ao redor, que chegarão até ele. Para contar histórias dele, suas, minhas, do mundo. Histórias únicas, irrepetíveis.

¹Antigo provérbio chinês citado por Feldenkrais, M. *Le Basi del Metodo per La Consapevolezza dei Processi Psicomotori* - Milão: Casa Editrice Astrolabio, 1991, p.88.

²Fosso de palco- Espaço localizado sob o palco, acessível por meio de aberturas ou alçapões, onde são instalados elevadores, escadas e outros equipamentos para efeitos de fuga ou aparições em cena. Em Serroni, J.C. *Teatros - Uma memória do espaço cênico no Brasil* - São Paulo: Editora Senac, p.340.

³Tamaro, Susanna. *Va' dove ti porta o Cuore*- Milão: Baldini&Castoldi, 1994, p.165.

⁴Texto traduzido pela autora, *Vá dove te porta o Cuore*, Susanna Tamaro, p.165.

⁵Cook, R. *The Tree of Life, Image of the Cosmos*- New York: Avon Publishers, 1974, p. 6.

⁶Árvore-“A imagem das árvores simbolicamente reflete o intenso desejo do homem de agarrar a essencial realidade do mundo. Sua imagem tem permanecido como um pensamento simbólico desde a mitologia arcáica, primitiva e folclórica do início da Cristianidade, continuando dentro do século dezanove (Blake, Coleridge and German Romantics) para dentro do século vinte (as imagens de Klee e Kandinsky da árvore como crescimento da imaginação). Reverberando nas profundezas do inconsciente, ela ativa a imaginação do homem moderno, aparecendo na sua arte e em seus sonhos como uma imagem arquetípica cheia de mistério e poder”. Tradução da autora, Cook, R. *The Tree of Life, Image of the Cosmos*- New York: Avon Publishers, 1974, p. 6.

⁷Árvore invertida- A idéia da árvore cósmica como imperecivelmente fixada no firmamento é também expressa na imagem da árvore invertida, com suas raízes acima e seus galhos abaixo. A árvore invertida é descrita nas antigas escrituras na Índia, os Vedas e Upanishads: sua eterna *asvattha* (árvore ficus, que representa a manifestação do cosmos através de uma única fonte, *Brahman*) cujas raízes crescem no alto e seus galhos crescem para baixo é a pura, a *Brahman*, que é chamada de imortal. Todo o mundo repousa nela. Também na forma do misticismo judaico chamada Cabala, a criação é entendida como uma manifestação exterior do mundo interior de Deus, e eles usam a imagem da árvore invertida para exemplificar esta idéia. Pois, justamente como a semente contém a árvore, e a árvore a semente também o mundo escondido de Deus contém toda Criação, e a Criação é, por sua parte, a revelação do mundo escondido de Deus. No livro cabalístico escrito entorno de 1180, *Livro de Bahir*, nós lemos: “Todo poder divino forma uma sucessão de camadas e são como uma árvore”. E nos mais importante e influente livro cabalístico, o *Livro de Zohar* escrito no século treze, por Moses de León, nós encontramos: “ Agora a Árvore da Vida estende de cima para baixo, e é o sol a qual ilumina todos”. Tradução da autora, Cook, R. *The Tree of Life, Image of the Cosmos* - New York: Avon Publishers, 1974, p. 18.

“Operando com o tema cabalístico da Árvore da Vida, Camillo alude à representação do homem como ‘uma árvore ao contrário’, cujas raízes trazem nutrimento das ‘águas superiores’ e ‘todos os influxos benignos onde nossa alma toma todo vigor’. Menciona - a ‘verdade hebraica’, a ‘árvore das sefirot’ e a ‘árvore da vida’, a ‘suma vida das vidas’ que está no mundo sobreceste, de que dependem o homem, os anjos e todas as coisas que vivem da vida natural. Camillo diz que o ‘sustento’ da alma é dado sob ‘forma’ de água, mas esta é somente um sinal material das ‘águas sobrecestes’ da região arquetípica, esplendente, onde habita o Um e que são muito mais excelentes que as do nosso mundo, e até do mundo intermediário, do mundo celeste. Por estar o homem em uma situação inferior devido a sua natureza ‘sensível’, dependente dos sentidos, Camillo, como faz a escritura, fala de virtudes e poderes de coisas físicas para aludir a ‘influxos’ e ‘potências’ sobrecestes”. *Sermoni*, cc 9v-10r, Vasoli, C. *I Miti e gli Astri*, p. 204. Em Almeida, M. J. *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*, em fase de publicação.

⁸Imagem desencadeadora- Empregada no sentido de imagem agente: “Ora, a própria natureza nos ensina o que devemos fazer. Quando, na vida diária, vemos coisas mesquinhas, usuais, banais, geralmente não conseguimos recordá-las, porque a mente não recebe delas nenhum estímulo novo ou inabitual. Mas, se vemos ou escutamos alguma coisa de excepcionalmente baixo, vergonhoso, inabitual, grande, inacreditável ou ridículo, costumamos recordá-los por muito tempo. Por esta razão, esquecemos habitualmente coisas vistas ou ouvidas pouco antes, mas recordamos muitas vezes, perfeitamente, acontecimentos de nossa infância. Não poderia ser assim, não fosse porque coisas habituais nos fogem facilmente da nossa memória, enquanto aquelas excitantes e novas fixam-se por mais tempo na mente. Devemos, portanto, fixar imagens de qualidade tal que adiramo mais longamente possível na memória. E fá-lo-emos, se fixarmos aparências as mais extraordinárias; se fixarmos imagens que sejam, não muitas ou vagas, mas eficazes (imagens agentes);” *Ad Herennium*, em Almeida, M. A. *Cinema Arte da Memória* - Campinas: Editora Autores Associados, 1999, p.51.

⁹Bachelard, G. in *The Tree o Life, Image of the Cosmos* - New York: Avon Publishers, 1974, p. 9.

¹⁰**Coluna-** “A coluna sozinha é um símbolo pertencente ao grupo cósmico de eixo do mundo (árvore, escada, estaca de sacrifício, mastro, cruz), mas pode também ter um sentido meramente endopático, derivado da sua verticalidade, que marca um impulso ascendente e de auto afirmação. Os dois pilares ou colunas simbolizam, cosmicamente a eterna estabilidade; o vão entre elas, a entrada da eternidade”. Em CIRLOT, J.E. *Dicionário de Símbolos*, Editora Moraes, 1984, p.168.

“A sabedoria construiu a sua casa, talhando suas sete colunas”. Pr 9, 1. Em Almeida, Milton J. *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*, p.10, em fase de publicação.

¹¹**Indícios-** “Por milênios o homem foi caçador. Durante inúmeras perseguições, ele aprendeu a reconstruir as formas e movimentos das presas invisíveis pelas pegadas na lama, ramos quebrados, bolotas de esterco, tufo de pêlos, plumas emaranhadas, odores estagnados. Aprendeu a farejar, registrar, interpretar e classificar pistas infinitesimais como fios de barba. Aprendeu a fazer operações mentais com rapidez fulminante, no interior de um denso bosque ou numa clareira cheia de ciladas”. Em Ginzburg, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história* - São Paulo: Companhia das Letras, São Paulo, 1989.

¹²**Proscênio** -Um avanço a frente do palco em curva ou reto, que se projeta para a platéia. Às vezes é móvel definindo o fosso da orquestra. Área de ligação entre o palco e a platéia, que normalmente fica à frente da cortina de boca de cena.

¹³Serroni, J.C. *Teatros - Uma memória do Espaço Cênico no Brasil*, Editora Senac, 2003.

¹⁴Ficino, M. Nasce em 19 de outubro de 1433 em Figline Valdarno. Filho de médico, seu pai pretendia que ele seguisse a mesma profissão, mas para que adquirisse uma educação preliminar literária e filosófica, o leva a Florença. Continua seus estudos em Pisa e depois retorna a Florença. Termina seus estudos em medicina entre 1459 e 1462. Com o apoio e proteção da família Medici, primeiro de Cosimo (1462), depois de sua morte de Piero (1464-1469) e Lorenzo de' Medici (1469-1492), cria a Academia Fiorentina baseada no modelo platônico, escreve *Institutiones platonicae* (1456), *Corpus hermeticum* (1497), traduz várias obras de Platão numa coleção de 18 volumes - *Teologia platônica* (1482), *De christiana religione* (1473), *Scritti sull'Astrologia*, entre outros. Morre em 1499. Em Ficino, M. *Scritti sull'Astrologia* - Milão: Rizzoli, 1999. Ver também Culianu, I. P. *Eros y magia en el Renacimiento* - Madri: Ediciones Siruela, 1999.

¹⁵Bolzoni, L. *L'idea del teatro*, di Giulio Camillo - Palermo: Editora Sellerio, 1991.

¹⁶Bolzoni, L. *L'idea del teatro*, di Giulio Camillo - Palermo: Editora Sellerio, 1991.

¹⁷Bolzoni, L. *Le rete delle immagini* - Milão: Einaudi Editore, 2002.

¹⁸**Número sete-** “Salomão, no nono Provérbio, diz que a sapiência edificou uma casa para si, e a fundou sobre sete colunas. Estas colunas, que significam estabilíssima eternidade, devemos entender que ~ao as sete Sefiroth do mundo sobreceleste, que são as sete medidas da estrutura do celeste e do inferior, nas quais estão compreendidas as idéias de todas as coisas que pertencem ao celeste e ao inferior. Daí, que fora desse número nada podemos imaginar. Este setenário é o número perfeito, porque contém um e o outro sexo, por ser feito de pares e de ímpares, sobre o que, Virgílio querendo dizer “perfeitamente beatos”, disse “três e quatro vezes”. Em Almeida, Milton J. *O Teatro da Memória de Giulio Camillo*, Parte 3, p. 2, em fase de publicação.

¹⁹“Seguindo o costume dos teatros antigos, nos quais as pessoas mais importantes sentavam nos lugares mais baixos, Camillo colocou no degrau mais baixo sete “medidas” essenciais, das quais, segundo a teoria mágico-mística dependem todas as coisas aqui embaixo: os sete planetas”. Em Yates, F. *L'arte della memoria* - Milão: Einaudi Editrice, 1985, p. 129.

²⁰Jung, C.G. *Estudos Alquímicos* - São Paulo: Editora Vozes, 2002.

²¹**Anjo-** No seu livro, *O Teatro das Ideias*, Giulio Camillo, utiliza um sistema de correspondências entre Sefirot, anjos e planetas, segundo a tradição cabalista, na qual a cada anjo corresponde uma Sefirá.

²²**Sefirot-** “Existe na tradição cabalá uma correspondência entre o esquema da Árvore da Vida ou Árvore das sefirot e o esquema corporal. O esquema da Árvore da Vida é muito antigo e exprime a união orgânica das dez sefirot. A riqueza do conceito de Sefirot é bastante complexa. As três funções, sefar (número), sipur (relato), e sefer (ato escrito ou livro), estão na origem das sefirot, raios, condutores e recipientes espirituais, esferas de emanção das qualidades e dos tributos da divindade, em razão do poder criador inerente à sua unidade funcional. Sua atividade luminosa é descendente. Elas transmitem e revelam a Luz do Infinito, cuja energia da vida preenche todos os mundos e seres. Elas são modulações

harmônicas da manifestação divina”. Em Miranda, E. *Corpo Território do Sagrado* - São Paulo: Edições Loyola, 2000, p.39.

As *Sefirot* são: “1. *Keter-Elion*, a ‘suprema coroa de Deus’; 2. *Hochmá*, a ‘sabedoria’, ou idéia primordial de Deus; 3. *Biná*, a inteligência de Deus; 4. *Hessed*, o ‘amor’, ou a misericórdia de Deus; 5. *Din ou Guevurá*, o ‘poder’ de Deus que se manifesta principalmente como o poder de julgamento e punição severos; 6. *Rahamin*, a ‘compaixão’ de Deus, á qual incumbe a tarefa de mediar entre as duas sefirots anteriores, o nome *Tiferet* só é usado raramente; 7. *Netzach*, a ‘constância duradoura’ de Deus; 8. *Hod*, a ‘majestade’ de Deus; 9. *Iessod*, a ‘base’ ou ‘fundação’ de todas as forças ativas em Deus; 10. Malkut, o ‘reino de Deus, comumente descrito no *Zohar* como a *Knesset Israel*, o arquétipo místico da comunidade de Israel, ou como a *Schehiná*, a visão da Glória de Deus”. Scholem, G.. *As Grandes Correntes da Mística Judaica* - São Paulo: Perspectiva, 1995, pp. 207-223.

²³**Cabala**- “No sentido resumido, a Cabala indica a mística dos hebreus, que se formou como movimento espiritual no século XIII e se desenvolveu em diversas direções. O primeiro texto cabalístico, o livro *Bahir* aparece na França no final do século XII. A Cabala, surge, primeiro, como doutrina secreta de poucos eruditos do confronto com o judaísmo tradicional com as idéias do neoplatonismo, segundo o qual deus era pensado como absolutamente um outro, não pessoal e simples na sua essência. Objetivo comum de vários tipos de Cabala é a aproximação a Deus através de um aprofundamento nos segredos das *coisas divinas*, que são escondidas na *Torah* revelada a Deus”. Em Pethes, N. e Ruchatz J. *Dizionario della memoria e del ricordo* - Milão: Bruno Mondadori, 2002, p. 63.

²⁴Ferenczi, S. em Fontes, I. *Memória corporal e Transferência: fundamentos para uma psicanálise do sensível* - São Paulo: Via Lettera, 2002, p.16.

²⁵Guénoun, D. *A Exibição das Palavras, Uma idéia (política) do teatro* - São Paulo: Folhetim Ensaios, 2003, p.16.

²⁶Sediado no Parque Municipal, o **Teatro Francisco Nunes**, inicialmente chamado Teatro de Emergência, foi inaugurado em 1950 pelo Prefeito Otacílio Negrão de Lima. Nessa época, a cidade encontrava-se carente de teatros: o antigo Teatro Municipal havia se transformado no Cine Metrópole, demolido em 1983, e o Palácio das Artes ainda estava em construção.

A inauguração do Teatro Francisco Nunes possibilitou a Belo Horizonte ingressar no calendário cultural dos grandes artistas e companhias teatrais do Brasil e exterior, recebendo orquestras, temporadas líricas, shows antológicos da MPB, festivais universitários, danças e teatro.

²⁷**Teatro Municipal de Ouro Preto**- Inaugurado em 1770, com o nome de Casa de Ópera de Vila Rica, Minas Gerais. Considerado o mais antigo do Brasil e da América do Sul, passou por três reformas, em 1882, 1960, 1970, e ainda hoje recebe montagens de teatro e dança, do Brasil e também do exterior.

²⁸**Teatro Palácio das Artes**- É o Grande Teatro da Fundação Clovis Salgado, em Belo Horizonte, Minas Gerais. Inaugurado em 1970, após quase tinta anos de obras e paralisações. O complexo cultural conta com duas salas de espetáculo, o Grande Teatro e a Arena, mais dois espaços alternativos para exposições, e também uma sala destinada a música de câmara e outros eventos de médio porte. Possui também oicinas próprias, setores para produção de cenários e figurinos, e uma oficina especial de luteria que conserta e fabrica instrumentos.

²⁹**Teatro Municipal de São Paulo** foi construído principalmente para abrigar óperas, em virtude da grande colônia italiana que se instalava em São Paulo. O teatro, cuja pedra fundamental foi lançada pelo prefeito de São Paulo na época (1903), Antônio Prado, foi um dos primeiros espaços culturais do país. Proporcionando, principalmente aos barões do café (a elite sócio-econômica do estado de São Paulo, na época) uma possibilidade de presenciar a explosão artística dos continentes europeu e norte-americano. O Teatro Municipal, construído nos moldes da Ópera de Paris, em estilo eclético, conforme o padrão construtivo do início do século XX, ricamente adornado com pinturas a ouro, mármore da Itália e o grande lustre de cristal suspenso sobre a platéia, já foi palco de grandes artistas nacionais e internacionais desde sua inauguração em 1912. Conta com três corpos estáveis, a orquestra, o coro e o balé, que se apresentam periodicamente no teatro..

³⁰**Balcão**- Nível de acento para o público, localizados acima da platéia. Geralmente são dispostos no fundo da sala de espetáculos, em um ou mais níveis. Às vezes avançam pelas paredes laterais até a boca de cena, arranjo que é muito comum em teatros tipo ferradura. Serroni, J.C. *Teatros - Uma memória do Espaço Cênico no Brasil* - São Paulo: Editora Senac, 2003, p339.

³¹Arruga, L. *La Scalla* - New York: Praeger Publishers, 1973.

³²**Arquitetura Cênica** - Estruturação e organização espacial interna do edifício teatral, relacionando áreas como cenotecnia, iluminação cênica, equipamentos e relações palco platéia. É toda a arquitetura mais diretamente relacionada com o espetáculo. Serroni, J.C. *Teatros - Uma memória do Espaço Cênico no Brasil* - São Paulo: Editora Senac, 2003, p.339.

³³**Foyer**- Área adjacente à sala de espetáculos, para acomodação do público antes, depois e nos intervalos do espetáculo. Serroni, J.C. *Teatros - Uma memória do Espaço Cênico no Brasil* - São Paulo: Editora Senac, 2003, p.340.

³⁴**Palco italiano** - Palco retangular, em forma de caixa aberta na parte voltada para a platéia. É provido de moldura, ou seja, boca de cena, que define a quarta parede. Geralmente definido por vestimenta cênica, como pernas laterais, bambolinas no alto e rotundas no fundo. É o mais conhecido e usado no Brasil, sendo o que define aquilo que chamamos de Teatro Italiano. Serroni, J.C. *Teatros - Uma memória do Espaço Cênico no Brasil* - São Paulo: Editora Senac, 2003, p340.

³⁵Yates, F. *L'Arte della Memória* - Milão: Einaudi Editore, 1993.

³⁶**Andrea Palladio** - Nasce em Padova na Itália, em 1508. Tornou-se um dos maiores arquitetos de sua época, tendo trabalho principalmente em Roma, Veneza e Vicenza, onde praticamente desenha toda a cidade, desde as casas, palácios públicos, teatro, etc. Projeta o espaço teatral do Teatro Olímpico, inspirado principalmente nas idéias redescobertas no texto de Vitruvio, como aquelas baseadas nos teatros antigos. Estes textos foram redescobertos pelos humanistas, e na época suscitavam interesse e estudos, os quais podem ter influenciado Palladio a ponto de culminar no seu Teatro Olímpico. Se, no teatro da memória de Giulio Camillo, observamos a influência do teatro vitruviano, podemos certamente nos perguntar se, por ele ter sido tão conhecido e famoso no seu tempo, também não poderia ter exercido uma influência sobre Palladio, em relação ao projeto e construção do Teatro Olímpico. Ver Schiavo, R. *L'Olimpico, Lo Spazio Teatrale - La Rappresentazione* - Vicenza: Publigráfica Editrice, 1990.

³⁷**Marco Vitruvio Pollione**- “ Vitruvio (arquiteto romano do século I A.C.) foi conhecido como o príncipe da arquitetura. Vitruvio pode ser considerado como uma sumidade, como um Deus naturalista mais ilustre de sua época, e como um excepcional matemático; e, vendo em particular a arquitetura, pode-se considerar, senão como criador, ao menos como legislador desta ciência, como instrutor, o primeiro que trouxe até a nossa época os preceitos desta arte; enfim como o arquiteto fundador dos princípios seguidos depois pela maior parte dos arquitetos e eruditos após o surgimento desta arte; todos queriam estudá-lo, ler seus escritos e imitá-lo, não só os seus traços na arquitetura, mas como exemplo de escritor latino do século áureo, e como sendo dotado de uma super e múltipla erudição. Vitruvio foi o arquiteto escolhido por Andrea Palladio, como seu maestro e guia séculos mais tarde. A primeira publicação conhecida do seu livro foi no ano de 1496, em Florença, Itália”. Amato, C. *L'Architettura di Vitruvio* - Firenze: Alinea Editrice, 1998.

³⁸**Perspectiva**- “Aquele aparato intelectual e técnico, pensado como ciência, objetivamente produzido para aprisionar o real, reproduzi-lo e afirmar-se como sua única e competente representação é a perspectiva. Suas linhas tecerão uma malha firme sobre a realidade visual, religiosa e política e oferecerão aos poderes uma caixa de ilusão geométrica para a construção de suas genealogias e mitos.” Em Almeida, M.J. *Cinema Arte da memória* - Campinas: Editora Autores Associados, 1999, p. 123.

“Os gregos desconheciam a perspectiva linear e os fenômenos da ótica que lhe são inerentes. E mais, em uma época clássica haveria sido impossível descobrir as regras da perspectiva porque se pensava que a luz ia dos olhos até o objeto. Parecerá ridículo, mas por muitos anos o homem desconhecia porque o olho vê como vê. O ponto fundamental da perspectiva dos objetos, unido em nossa cultura ao desenvolvimento e avanço não só das artes plásticas, senão também o crescimento da ciência experimental, não se esclarece até cerca do ano mil. Não foi até Al Hazen, um árabe toledano, talvez a mente mais original que a cultura árabe produziu, descobriu que com efeito, vemos um objeto porque cada ponto dele reflete o refrata um raio de luz até o olho. Em perspectiva descreve pela primeira vez o conceito de cone de visão cuja base se encontra no objeto com o ápice no olho, anulando a teoria dos gregos, e por sua vez, descobrindo uma lei de grande utilidade para os pintores do Renascimento italiano”. Em Pulice, M.A. *Calderón y el Barroco* - Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing, 1990, pp.110-111.

Sete caminhos da memória para a criação de:

Olhos que ouvem, ouvidos que vêem, no qual procuro retratar cenicamente fragmentos de situações vivenciadas no passado, que persistem no presente. Memórias que teimam em se revelar no corpo, mesmo apesar das tentativas de bloqueio pela mente. Percebo a impossibilidade de enganar ou silenciar os movimentos que lutam para se manifestar neste corpo. Ali de pé no escuro, quase espreita, pronta para a dar o passo e entrar sob a luz no palco, rememoro e re-experimento antigas sensações, agora com novo sabor. Deixo que a memória traga consigo não só as cicatrizes e as marcas do ontem, mas a possibilidade apaziguadora de entender e saborear o presente. Tento mergulhar no tempo, abrindo os olhos e o coração sem censurar, conter ou criticar a dança que surge. Procuro olhar e não esquecer, escutar atenta para lembrar, experimentar com o corpo para compreender os significados antes que se escondam pelos caminhos da racionalidade.

O corpo simultaneamente pergunta e permite-se responder às sensações, por tantas vezes esquecidas, deformadas, mal-traduzidas, mas agora novas, porque revitalizadas neste reviver. O corpo recorda e convive com as imagens da sua memória, neste espaço teatral identificado com o indivíduo, estruturado e edificado para o desenvolvimento e encenação do espetáculo. Utilizando a concepção renascentista do teatro de Camillo, em sete degraus, concebi três metáforas essenciais para o corpo: as árvores, as colunas e o teatro. Identifiquei no espaço cênico o quadrado, o círculo e o triângulo. E cada geometria trouxe consigo novas simbologias, como a do número quatro, a solidez na matéria, os pontos cardeais, e o número três, que na alquimia representa a completude e perfeição. Estes números juntos perfazem sete, o mais misterioso e fantástico dos números, pois sete são as imagens das árvores, das colunas, dos teatros e dos caminhos que convergem para e divergem do meu corpo, que é o ponto de partida e o de chegada, o local único e indivisível onde o ritual cênico tem início.

Olhos que ouvem, ouvidos que vêem

1. As Nuvens: *Ar*, Mercúrio, Árvore: ***Garras***, Teatro Francisco Nunes de Belo Horizonte;
2. As Águas: *Água*, Lua, Árvore: ***Tronco***, Teatro Municipal de São Paulo;
3. A Silhueta Escura: *Terra*, Saturno, Árvore: ***Raízes***, Metropolitan Opera House em New York;
4. As Árvores : *Sentidos*, Júpiter, Árvore: ***Jardim Botânico***, Teatro Olimpico de Vicenza na Itália;
5. Cuore: *Fogo*, Marte, Árvore: ***Magia***, La Scala de Milão;
6. Os Caminhos: *Movimento*, Vênus, Árvore: ***Prata***, Teatros da Memória;
7. Ouro: *Luz* , Sol (Apolo), Árvore: ***Portal***, O primeiro teatro.

RECOLHENDO AS IMAGENS

A memória, em grego Mnemosyne, uma mulher-Titã, portanto anterior aos deuses do Olimpo, pertence a um tempo imemorable, e por isso, sobretudo, não é linear. Não por acaso ela é a mãe das Musas: da pintura, da escultura, da aritmética, da retórica.... Os filósofos estoicos gregos, herdeiros da mitologia pagã, acreditavam que o tempo era circular, não progressivo. Quando uma era se encerrava, outra se repetia, talvez com cores diferentes, mas sempre mirando o mesmo desfecho, e passando por circunstâncias paralelas.

É assim com minhas reconstruções da memória: repetições que se tornam revelações, sentidos implícitos que se explicitam só com o decorrer do tempo, obviedades que se tornam surpresas, novidades ocultas no cotidiano.

Ao resgatar estes textos num passado recente, minha intenção é a de recuperar, neste tempo de repetições e reconfigurações, o novo que vai se desenhando através da experiência, sem maquiagem, decalque ou edição. Estamos, pois, diante do novo “in progress”, em plena construção e transmutação de sentidos.

Memórias, junho de 2003.

Dança: Memória nos Corpos Cênicos

A dança vista em perspectiva no teatro, local do ritual, do espetáculo, do conhecimento, do discernimento, dos corpos vitais e expressivos que desenham e pontuam o espaço em continuo movimento. E nos atingem, principalmente através dos nossos sentidos. Imagens carregadas de significados, de tempo passado e presente, enfim de memória. Memórias que entram pelos poros, sorrateiramente, sutilmente, mas envoltivamente. Não há como escapar dos nossos sentidos, que desvendam outros sentidos neste local mágico. Parece não haver separação entre o nosso espaço interno e o espaço em torno. Propício ao diálogo. Não só com a dança, mas com a estrutura arquitetônica, a música, as luzes e as sombras, os cheiros e o gosto dos sentimentos que as emoções provocam em nós. Os mais diferentes: inquietação, curiosidade, ansiedade, prazer.

Tudo passa a existir a partir daquilo que é visualizado pela mágica produzida no palco. Na dança, os corpos são a matéria prima do espetáculo. Esta aparece diante dos nossos olhos alquimicamente transformada em corpos suados, malhados do trabalho exigido pela linguagem corporal, crua, com os ossos, os músculos, a pele, os traços e as rugas acentuadas pelo desgaste das repetições, pelo tempo, pela luz dos refletores que os desnudam e que também magicamente os transformam. Testemunhas que contam as suas histórias e guardam memórias... , deles, nossas, de todos.

O corpo como matéria prima, "esta concepção extremamente primitiva da força mágica que da pedra conduz, em nível de cultura mais elevado, ao mesmo significado das pedras preciosas, às quais são atribuídas uma série de propriedades mágicas e medicinais". De corpos que estão ali para que vejamos algo. Escrevem no espaço, de onde não tiramos os olhos. E nos perguntamos: o que estas imagens desejam de nós?" Desejam que as olhemos com perspicácia, para interpretá-las, para entendermos as nossas paixões e

emoções captadas através da sua dança.

Dança que se projeta além do contorno dos corpos em movimento. No entanto, deixa de ser somente a dança daqueles corpos. Suas imagens nos instigam a estabelecer conexões dentro e fora de nós, onde buscamos encontrar respostas às nossas próprias inquietudes. A dança, que nos chega pela propagação de suas dinâmicas e de seus ritmos, nos toca. Possibilita a percepção de um movimento interno, isto é a nossa coreografia interior. A coreografia destes corpos nos motiva, porque chega até nós de modo quase físico, sendo capaz de estimular um movimento em nosso próprio interior. Ela nos atinge na alma. Alma que sem censura este teatro permite viver, na alternância de luzes e sombras, os seus vícios e virtudes.

Suas imagens por vezes se projetam timidamente no espaço escorregando uma após outra, ou estouram como *flashes* nos cegando. Isto é, podem cegar os olhos do corpo, mas não os olhos da alma. Esta sim se deleita. Ela necessita deste alimento. Pois sentados, como que escondidos e protegidos pelo anonimato na penumbra da platéia, nos tornamos espectadores de histórias, imagens, emoções, idéias que traduzem percepções múltiplas. O que vemos, não pede permissão para provocar, revelar, recuperar mesmo aquilo que julgamos não querer vivenciar. São informações, que nos circundam 360 graus, chegando através de canais que não são dirigidos pela razão. Como ondas dançantes nos circundam de conhecimento, de arte no tempo presente, trazendo consigo a memória do universo. Não seria esta a L'ideia del teatro de Giulio Camillo? "Mais que o fato que os significados de uma mesma imagem variam em relação às diversas disposições nos lugares do teatro de Camillo, este coloca sob os olhos, e ao mesmo tempo nos permite experimentar da platéia, a imagem do cosmo que o teatro produz: um cosmo em que existe uma profunda relação entre unidade e multiplicidade, entre identidade e diferença, um cosmo no qual, seguindo o ditado de Anassagora, tudo é em tudo".³

A cada momento do corpo atuante em cena coexistem três teatros. O teatro interior deste próprio corpo, a sua projeção no palco cênico e a sua inserção dentro do

³BOLZONI, L. *L'idea del teatro*, di Giulio Camillo - Palermo: Editora Sellerio, 1991, p.26. Segmento traduzido pela autora.

teatro maior. Este como o espaço arquitetônico projetado para abrigar num só estes três teatros. A partir da matéria prima-corpo, que para se transformar e se projetar faz do palco seu instrumento, a partir do qual estabelece uma comunicação com o outro na platéia. Três esferas interligadas e dependentes entre si. Então, todos ali presentes, somos envolvidos pelo conhecimento universal do grande teatro.

Assim como as palavras são traços que se transformam em imagens escritas no papel, a linguagem corporal se deixa ver e ler no corpo através do movimento das imagens que dançam e se projetam no espaço. O teatro, como palco da arte do corpo-processo de construção de imagens agentes. Este tendo aprendido com a própria natureza, sabe “que as coisas habituais fogem facilmente da nossa memória, enquanto aquelas excitantes e novas fixam-se por mais tempo na mente. Devemos, portanto, fixar imagens de qualidade tal que aderem o mais longamente possível na memória (imagens agentes)”.⁴ “É certamente sobre esta paciente construção de imagens interiores que a arte da memória direcionou sua atenção. Esta ensinou a construir imagens agentes, o que significa primeiramente imagens capazes de desenvolver uma ação, de tocar, imagens que condensam em si emoções e conhecimento, em um entrelaçamento tal que o impacto da primeira faz desencadear a corrente da segunda”.⁵

Nesta memória, “a rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for encontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado”.⁶ Nós olhamos o passado para entender o presente.⁷ As memórias que se revelam nos corpos cênicos vão chegar até nós, na platéia, mesmo que haja tentativa de bloqueio pela mente. Elas atravessarão esta barreira, porque viajam e nos atingem pelos sentidos. Deste modo será o corpo a recebe-las. Então percebemos a impossibilidade de enganar ou silenciar, tanto os movimentos que lutam para se revelar nestes corpos, quanto

⁴*Ad Herennium (Cicero)*, segmento traduzido para o português: ALMEIDA, M.J. *Cinema: Arte da Memória* - Campinas: Editora Autores Associados, 1999, p.51.

⁵BOLZONI, L. *L'idea del teatro*, di Giulio Camillo - Palermo: Editora Sellerio, 1991, p.12. Segmento traduzido pela autora.

⁶GAGNEBIN, J.M. *História e Narração em Walter Benjamin* - São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p.16.

⁷Anotações de aula, Milton José de Almeida, Faculdade de Educação, Unicamp, Campinas, SP, 2001.

às imagens que visualizamos. Mergulhamos então neste tempo presente, abrindo os olhos e o coração a todos os tempos que se fazem presentes neste momento. Sem censura ou crítica a dança que surge dos corpos e que chega até nós. Queremos olhar e não esquecer, escutar atentos para lembrar, experimentar com o corpo para compreender os significados antes que se escondam pelos caminhos da racionalidade.

O corpo adquire e ao mesmo tempo transmite o conhecimento não só pelo cérebro, mas também pela pele, pelos músculos, pelos ossos. Ele é a casa, a estrutura de onde chegam e partem as imagens carregadas de significados, de recordações e associações individuais captadas do todo. Ele também se torna, por sua vez, uma imagem agente ampliada que ao ser projetada no espaço cênico, passará a agir também sobre aqueles que a vêem. Pois é com o corpo lemos e captamos os significados, e também é através dele, que nós escrevemos o nosso discurso.

O corpo e a memória possuem uma estreita ligação desde a antiguidade. No período Clássico a antiga mnemotécnica era considerada como parte da arte da retórica. Ainda sem a possibilidade do registro impresso para armazenar as informações, a arte da memória foi, e continuará sendo pelos séculos seguintes, não só importante, mas necessária a políticos, oradores, artistas. A aquisição do conhecimento era garantida tanto pela oralidade, quanto pela simbologia através das imagens. As idéias tornavam-se memoráveis por localizá-las num espaço especialmente construído na mente, onde tanto para o orador quanto para o ouvinte, tornava-se essencial desenvolver sua capacidade de memorizar e recordar as informações. Um dos artificios para alcançar este propósito consistia em adaptar a ordem do discurso a um local arquitetônico escolhido para relembrar o que se pretendia discursar. A imagem deveria ser fantástica para ser impossível de ser esquecida. Visualizando o espaço escolhido, o orador ia mentalmente percorrendo-o, e, paralelamente, estabelecia a cada espaço percorrido uma mudança no discurso. A imagem agia como um fio condutor de seu discurso. Uma retomada da antiga arte da memória é feita séculos à frente no renascimento italiano por Giulio Camillo, através de suas idéias expressas no livro a "Idéia do Teatro".

O teatro idealizado por Camillo, que no seu formato edificado foi visto por poucos, era construído em madeira e baseado nos teatros romanos. Este teatro viria a

representar muitas das idéias que floresceram no renascimento. A “relação profunda entre unidade e multiplicidade, entre identidade e diferença, um cosmos, no qual tudo é em tudo. Os sete degraus do teatro⁸ representam então o expandir da unidade na pluralidade; as imagens que lhe atestam, imprimem na memória as diversas fases, ou melhor, os diversos aspectos, de um processo que se inicia na profundidade do divino, e se manifesta sucessivamente na natureza, no homem, e no mundo que o homem produz”.⁹

Este é o teatro para onde gostaríamos de nos transportar, o misterioso local escolhido por Giulio Camillo, que descortina diante de nós um palco onde as imagens aparecem e se escondem num jogo de associações. Convidadas estão artes da transmutação, isto é, a *eloquência* tanto nas palavras quanto nos movimentos, a *alquimia* com a matéria e as coisas e a *divinização* com a interioridade do homem, a garantir que possa acontecer o processo de re-conhecimento das imagens no espetáculo.

Seguindo a proposta do Teatro de Camillo gostaríamos de percorrer os sete degraus do seu teatro, para perceber como as relações se estabelecem entre as diversas artes no teatro. Seja ele tanto na sua concepção estrutural como de idéias, para compreender como ambos podem contribuir para entendimento e a realização do teatro hoje. No teatro de Camillo as imagens representadas no espetáculo, não obedeciam a um esquema pré-estabelecido e tradicional de encenação, isto é aquele que, pela repetição, ou pela cópia memorizada gera uma reprodução artificial do conhecimento. Isto já havia anteriormente sido feito com relativo sucesso, sobretudo levando em conta, que a arte da memória no período clássico e medieval havia servido com eficiência aos políticos, oradores, pregadores e místicos.

Hoje aqui, como no livro *Idéia do Teatro*, estamos falando deste outro teatro, que nos reporta as imagens agentes que chegam, e ocupam “aquela zona intermediária entre o automatismo e a consciência, entre a espontaneidade e o controle”.¹⁰ Aquele espaço onde a racionalidade não opera, e portanto possibilita estabelecermos contato com outros

⁸BOLZONI, L. *L'idea del teatro*, di Giulio Camillo - Palermo: Editora Sellerio, 1991, pp.23,24.

⁹BOLZONI, L. *L'idea del teatro*, di Giulio Camillo - Palermo: Editora Sellerio, 1991, p. 23.

¹⁰BOLZONI, L. *L'idea del teatro*, di Giulio Camillo - Palermo: Editora Sellerio, 1991, pp.16 e17.

significados numa pluralidade de dimensões que são ao mesmo tempo físicas, metafísicas e divinas. “Baseada sobretudo na operacionalidade das imagens mentais, a arte da memória procura intervir também sobre o corpo, de condicioná-lo de modo a facilitar a recordação. Medicina, conselho de dieta e comportamento, mais que o uso verdadeiro e próprio de drogas, se cruzam assim com a construção dos lugares e das imagens mentais: mas uma vez chegando naquela zona fronteira, a arte da memória procura agir entre aqueles espaços - misteriosos mas essenciais - nos quais o corpo e a *psiche* se encontram e interagem”.¹¹

O corpo tem uma memória ou a memória possui no corpo? Ambas as questões nos fazem sentido, se considerarmos o corpo na sua totalidade. Porque frequentemente atribuímos somente ao cérebro, mesmo que este faça parte deste corpo, a guarda e responsabilidade pela memória. Memória como recordação de fatos marcantes, da história, do cotidiano, das sensações, do conhecimento apreendido, enfim, de tudo aquilo que persiste no tempo.

Talvez sua localização na cabeça, exatamente na parte mais alta do corpo, seja responsável por isto. Nossa educação ocidental nos leva à direta associação de que tudo aquilo que vêm de cima ilumina, transmite sabedoria, enobrece e eleva. Do alto, a cabeça organiza e controla o que está embaixo. Porém, sem negar o papel fundamental do cérebro para o corpo humano, além de sua clara participação e ligação com todos os sistemas responsáveis por manter este corpo vivo, podemos reconhecer também em outras partes deste mesmo organismo uma resposta efetiva às recordações. Como se a memória corporal ganhasse vida própria. Uma memória presente em todo o corpo, onde a contribuição dos órgãos ligados aos sentidos desempenha um papel essencial, tanto para armazenar quanto para recordar uma imagem, um som, uma sensação, um pensamento ou uma idéia.

No corpo cada imagem se forma e ganha vida através das percepções, das sensações, dos pensamentos gerados por um movimento interno. Este quando iniciado se transforma em ações externas, as quais são uma exteriorização daquilo que já registramos

¹¹BOLZONI, L. *L'idea del teatro*, di Giulio Camillo - Palermo: Editora Sellerio, 1991, pp.16 e17.

internamente ou de impressões que deixaram marcas em nós. Por isto as imagens exteriorizadas possuem muitos e profundos significados. E muitas vezes sua intensidade pode ser perturbadora.

Estas imagens agem através do corpo em sua totalidade. Assim que os estímulos chegam aos sentidos auditivos, táteis, olfativos, gustativos e visuais, todo o corpo contribui para dar forma a estas imagens. Isto faz com que as imagens registradas na memória possam estar em partes diferentes do nosso corpo além da cabeça. Por isto dizemos que o corpo possui uma memória, mesmo que muitas vezes somos levados a pensar na cabeça como a alegoria de um grande baú. De modo que, ao abrir a tampa deste baú e nos deparar com seu conteúdo intrigante, estimulante e diverso, passasse a ser acionado não só o cérebro, mas todo o corpo reagindo em conjunto. Na totalidade deste corpo está o que temos de mais nosso e precioso. Tão importante e valioso que foi guardado, persistiu, portanto é significativo. O seu conteúdo traduz significados que são tantas vezes obscuros, nebulosos, e outras vezes de tão claros tornam-se marcantes, impossibilitando a fuga do que percebemos ali. Então somente nos resta tomar contato com o que se mostra diante de nós.

Mesmo sem imediato entendimento de que significação poderia ter, apenas entreaberta a tampa do baú somos envolvidos de alguma forma pelo que está ali. Chega até nós pelos poros, penetra a pele, invade os sentidos, percorre os músculos e abala a estrutura óssea. Nosso corpo não faz concessões. Racionalmente não conseguimos frear o que foi armazenado pelos sentidos. O contido surge, tem significado, procura estabelecer ligações, criar pontes tecendo caminhos diversificados. Como a água que sempre encontra o caminho da saída, do fluir. Não corre em linha reta, mas abre o espaço necessário para continuar se expandindo. Inunda tudo, do alto da cabeça aos pés, continuando por caminhos que se ramificam criando um labirinto.

Diante da impossibilidade de interromper esta onda, como um rochedo colhido de surpresa pelas águas que arrebatam na sua encosta, nosso corpo reage à chegada das recordações. É simplesmente imerso por elas. Podemos nos negar, racionalmente, a perceber este conteúdo, mas o corpo registra sua presença. Em algum lugar ficou a marca, a recordação, a memória deste momento. Talvez pela nossa dificuldade em tomar contato

com os movimentos internos, com o sutil, com o aprender e reter o conhecimento de forma abrangente, nós insistimos em dissociar a cabeça do corpo e a tratá-los de modo diferenciado. Por não aprendermos a pensar com a cabeça e o corpo, ambos inteligentes e dependentes um do outro, freqüentemente nos falta o sentido da totalidade. Porque quando a onda chega precisamos estar alertas e perceptivos, seja ao seu súbito impacto ou para não nos deixar levar pelos caminhos do seu sinuoso labirinto.

Mas se nos perdermos nos caminhos do labirinto será o corpo, aquele que mais se lembrará dos acontecimentos. Ele nos fará lembrar dos detalhes, dos fragmentos, e de tudo como num rápido *flash*. Neste momento revivemos as sensações das mãos que tocam procurando sentir as formas e as texturas, dos cheiros que se traduzem em imagens, os sons repetidos nos re-invadindo e preenchendo, e os sentidos restabelecendo conexões no espaço e no tempo. Somos, de corpo e alma, a memória viva de tudo que nos sensibiliza, emociona, toca, transmite prazer e dor.

Mas voltemos a pergunta inicial. O corpo tem uma memória ou a memória possui um corpo? Achamos que corpo e memória se entrelaçam e entremeiam como uma só rede de informações. Mas que participação tem o corpo neste processo? Não é o corpo o espaço arquitetônico perfeito para abrigar as imagens em movimento? Se ele é a memória viva e presente, ele torna-se o próprio espaço, o teatro onde se encenam todas as memórias. "O homem equivaleria aos microcosmos. Seus ossos ocultos sob a pele comparam-se às rochas. O corpo é por eles fortalecido, tal como a terra pelas rochas: a carne é considerada terra e os grandes vasos sanguíneos, grandes rios; os pequenos, contudo, pequenos rios, que desembocam nos maiores. A bexiga é o mar, onde são reunidos tanto os grandes quanto os pequenos rios. O cabelo compara-se à erva que cresce, as unhas das mãos e dos pés e tudo o que pode ser concebido na parte externa e externa do homem se equiparam ao mundo..."¹²

O corpo, como dizemos anteriormente, dá forma ao movimento interno, por transformar as emoções, sensações e pensamentos em imagens agentes. Estas são capazes por sua vez de provocar no espectador a conexão destas com outras imagens que surgem,

¹²JUNG, C.G. *Estudos Alquímicos* – São Paulo: Editora Vozes, 2002.

estabelecendo uma ligação entre o indivíduo e o todo ao redor. O caminho percorrido pelas imagens foge do controle racional, pois seu constante movimento não deixa espaço para que outros fatores possam interferir na magia que nos atinge pelos sentidos. Esta dança inicialmente interna transpassa a barreira da pele, projeta-se além da cinesfera e se propaga no espaço cênico. O corpo é o início do nosso teatro, onde escrevemos, rememoramos e contamos a história sem espaço e tempo cronológico. O corpo/teatro metáfora da pedra primordial, pois "sendo o homem composto de quatro elementos, assim também é a pedra; e ela existe a partir do homem e tu és o seu mineral, quer dizer, através da obra: e ele é extraído de ti, ou seja, a partir da divisão; e permanece inseparável em ti, isto é, através da ciência".¹³

Temos o corpo como uma metáfora alquímica do segredo imaginário, o qual pode transformar os metais vis em ouro. O corpo matéria que se sublima através da gradativa consciência de si próprio, pois "o conhecimento da luz no homem deve sair primeiro de dentro para fora e não é levado de fora para dentro".¹⁴ No movimento constante da vida, tudo começa e passa necessariamente pelo corpo. O corpo, símbolo da mais perfeita arte, mergulha na dança de corpo e alma, disposto a encontrar respostas para nossos conflitos e obstáculos diante do viver. Porque através deste movimento, desta dança percebemos que este corpo não só contém a transformação, mas ele é a própria possibilidade de transformação.

As imagens, como os movimentos, se expressam num fluir constante. Cada segundo se mostra diferente por revelar gestos únicos. Tudo acontece naquele momento, único, singular. Se estas imagens podem ser fugazes, mas elas possuem raízes profundas. Raízes ramificadas em outros presentes, os quais hoje possuem novas significações. São memórias de ontem que, resgatadas, tornam-se ações de hoje. Persistiram no tempo para serem transformadas no agora. Este é o fascínio do movimento, dos corpos que dançam. Nada pode ser estancado, agarrado, congelado. Dependemos de seguir como a água, à procura de novos caminhos. Um movimento nos leva a outro. Talvez tenhamos a chance

¹³ JUNG, C.G. *Estudos Alquímicos* - São Paulo: Editora Vozes, 2002.

¹⁴ JUNG, C.G. *Estudos Alquímicos* - São Paulo: Editora Vozes, 2002.

de optar por diferentes transições, mas o movimento, uma vez iniciado nos leva com ele até o final, de onde poderá recomeçar. Na dança fluente dos corpos as imagens multiplicam-se e, a cada respiração para retomada do próximo movimento, cria-se uma suspensão, um pequeno espaço vazio, no tempo e no espaço. Neste espaço, está a significação, o tempo de escolha. É esta transição, que nos permite perceber o movimento que terminou e o próximo, que virá para compor a nova imagem. No entanto, se teirmos em segurar a imagem como era há poucos segundos atrás, corremos o risco de interferir naquela imagem que ainda está em processo de formação, mais que certamente virá, para dar continuação à seqüência de movimentos que fluem um após outro.

Não nos damos conta de quantas memórias se compõem nossos gestos, nossas ações. Percebemos quantas coisas devem ter ocorrido, porque nos vincaram a pele, nos trouxeram as rugas, as pequenas marcas, que mudaram o ritmo da respiração e deixaram verdadeiras indícios em nossos corpos. Traços apenas adormecidos, pois podem ser subitamente re-memorados. Ao estabelecermos uma ligação pelo olhar, pelo cheiro vindo pelo ar, pelo ouvir os ruídos em torno, pelo toque de uma mão, pelo gosto da saliva. A interligação entre estas memórias nos leva a re-percorrer um jogo de relações, entre as parte e o todo, a pluralidade e a unidade, que nos conduz a um modo diverso de pensar e proceder não só no teatro, mas em nosso próprio modo de ser.

Se trata, também de “individuar as formas universais, retirar dos grandes textos clássicos os segredos da sua beleza, para que através da decomposição de suas formas, possamos individuar a mecanismo que as gerou: uma vez de posse deste segredo, poderemos variá-lo e dilatá-lo, podendo construir um novo texto quando desejarmos.”¹⁵

Achamos que o mesmo poderia se dar com a linguagem do corpo. Deste modo, o corpo por abrigar através da sua trajetória e vivência a memória de todas as danças já vividas e poderá restituir ao espectador muitas imagens que o ajudem a recordar, associar e abrir outras portas da sua própria percepção humana.

¹⁵BOLZONI, L. *L'idea del teatro*, di Giulio Camillo- Palermo: Editora Sellerio, 1991, pp.31e 32.

Corpos em cena nos atraem porque dançam uma linguagem que é viva, parte do agora, naquele específico local. São efêmeras passam e seguem seu caminho. No entanto são persistentes nas imagens deixadas em nós. Seleccionamos algumas das imagens que se sucedem uma após outra, pois estes corpos se sentem impossibilitados de parar esta dança, que os leva tanto quanto a nós no seu ritmo. Uma dança que tantas vezes pode ser dolorosamente prazerosa por mexer com sensações escondidas, sentimentos inesperados, que provocam as paixões da alma. Porém a sua força consiste exatamente nisto. Instiga, incomoda, provoca paixão, mas também preenche a alma e, portanto não deve passar despercebida. Sob as luzes do palco, a dança que desencadeia um caleidoscópio de imagens diante de nós torna-se a nossa dança. Nos inserimos nestes três teatros. Somos nós e eles. Juntos tornamos o momento único, inesquecível.

O que torna este momento marcante e inesquecível? A própria magia entre as relações que se estabelecem no teatro. Ela acontece em consequência da interseção entre a criação do artista no palco, e a leitura dos seus significados pelo espectador. Ela é que provoca a alquimia que nos envolve. O que visualizamos deve ser capaz de provocar uma impressão vital, fruto das intenções e ações trabalhadas pelos corpos em cena. As suas cores, o seu dinamismo e seus desenhos parecem aumentados sob as luzes no palco. Sua projeção atravessa os limites do espaço cênico para encontrar o outro, o público. Seus olhares se encontram, desejam, procuram, investigam, pois estão dispostos à aprender, e à buscar no outro, as suas próprias respostas às muitas inquietações e indagações.

As imagens precisam ser fantásticas, pois necessitam romper a barreira do espaço, e chegar ao outro. A resposta deste outro, o público, se torna essencial para que se estabeleça o diálogo. Uma vez que este se estabeleça, isto é, a sintonia entre aquele que faz e o outro que vê, o elo se fecha. Parece ter sido criada uma malha protetora entre imagem vivida e imagem vista, onde as informações, as sensações e as emoções circulam numa troca contínua. Esta sintonia permeia a magia do momento trazendo harmonia, vibração, energia ao diálogo. Neste momento os três teatros são, e ao mesmo tempo provocam, uma visão onírica. Ela envolve a todos, artista e público, no seu ritual que é o espetáculo.

Existe poesia nestes corpos ampliados sob as luzes no palco. Como as imagens

visualizadas nos sonhos eles surgem dançando das sombras das coxias¹⁶, em direção à luz dos refletores, que "não é mundana, cotidiana, mas sim reveladora".¹⁷ Ela ilumina e desnuda os corpos para que possamos ver neste teatro/corpo as suas memórias, recriadas e transportadas através deste instrumento poético de criação. Elas se projetam no palco cênico, onde a arquitetura teatral, metáfora do universo, os envolve. "(...) tanto, que toda a natureza no homem se reúne num centro; cada um participando do outro e daí concluir-se-á com razão que a matéria-prima da pedra filosofal pode ser encontrada em toda parte".¹⁸ O fascínio de trazer sob as luzes do palco estes corpos vem do desejo de dividir com o outro (o público) o conhecimento armazenado tanto em sua memória corporal, quanto através do desafio do ato de lembrar. Pois ao fazê-lo se apresenta a possibilidade de transformação daquilo que foi revivido, para daí então transmitir o novo.

Já o teatro, como espaço arquitetônico, pode ser tanto construído para nos abrigar fisicamente, quanto imaginado como local arquitetônico em função da arte da memória. Ambos se completam. Pois entrando nestes teatros, o construído e o imaginado, estamos de certo modo também entrando no nosso teatro pessoal. São espaços pensados e criados para nos acolher e para sermos conduzidos através de seus caminhos, descobrindo e incorporando os significados ali visualizados. O nosso olhar apenas pousado desliza e passeia pelas imagens com a mente silenciosa, para possibilitar que as recordações venham à tona. Ao serem percebidas e sentidas, as visualizamos, fazendo com que sejam estabelecidas novas e diferentes associações com lugares, pensamentos e palavras.

Estas imagens ao captarem nosso olhar desencadeiam reações e revelações, que se não são mágicas, tornam-se intrigantes e envolventes. Será o teatro um espaço mágico por ser provocador de caminhos além dos racionais, incentivando a linguagem dos sentidos? Porque ver os corpos em cena é estar preparado para ser atingido pelas emoções, por intrigantes indagações, pela sensualidade desperta, pelas paixões ocultas provocadas pelo impacto das imagens.

¹⁶Espaço livre entre as *pernas* (tecidos pendurados verticalmente nas laterais delinham o espaço cênico, encobrendo a visão dos bastidores) no palco.

¹⁷Anotações de aula, Milton José de Almeida, Faculdade de Educação, Unicamp, maio de 2003.

¹⁸JUNG.C.G. *Estudos Alquímicos* - São Paulo: Editora Vozes, 2002.

Memória, maio de 2003.

Dança: Memória nos Corpos Cênicos

O corpo tem uma memória ou a memória possui um corpo? Ambas as questões fazem sentido, se considerarmos o corpo na sua totalidade. Porque freqüentemente atribuímos somente ao cérebro, mesmo que este faça parte deste corpo, a guarda e responsabilidade pela memória. Memória como recordação de fatos marcantes, da história, do cotidiano, das sensações, do conhecimento apreendido, enfim tudo aquilo que persiste no tempo. Talvez sua localização na cabeça na parte mais alta do corpo, o torne responsável por deixar passar esta sensação, que não é completamente exata.

Nossa educação ocidental nos leva à direta associação de que tudo aquilo que vêm de cima ilumina, transmite sabedoria, enobrece e eleva. Do alto, a cabeça organiza e controla o que está embaixo. Porém sem negar o papel fundamental do cérebro para o corpo humano, e sua clara participação e ligação com todos os sistemas responsáveis por manter este corpo vivo, reconhecemos também nas outras partes deste mesmo corpo, uma resposta efetiva às recordações. Como se a memória corporal ganhasse vida própria. Uma memória presente em todo o corpo, onde a contribuição dos órgãos dos sentidos passa a desempenhar um papel essencial tanto para armazenar quanto para recordar uma imagem, um som, uma sensação, um pensamento ou uma idéia.

Cada imagem se forma, ganha vida através das percepções, das sensações, dos pensamentos gerados por um movimento interno. Por um estímulo capaz de iniciar uma ação, que as vezes gera emoção e provoca sentimentos diversos. Por isto a imagem quando agente toca e muitas vezes perturba quem as visualiza. Ao fazê-lo elas agem através de todo este corpo. Chegam pelos sentidos auditivo, tátil, olfativo, gustativo, visual e proprioceptivo, ou seja, todo o corpo contribui para dar forma a estas imagens.

Isto faz com que as imagens recordadas, a memória, possa estar em partes diferentes do nosso corpo além do cérebro. Por isto dizemos que o corpo possui uma memória, mesmo que muitas vezes a cabeça seja vista como a alegoria de um grande baú. Ao abrir a tampa deste baú, isto é, ao rememorar é com o corpo que o fazemos. Pois ali,

neste corpo, está o que temos de mais nosso e precioso. Tão importante e valioso que foi guardado, persistiu, logo significa.

Mesmo sem imediato entendimento do que são, de onde vêm as sensações e sentimentos que nos atingem, e também qual significação eles poderiam ter agora, apenas entreaberta a tampa deste baú, nós somos envolvidos de alguma forma pelo que percebemos ali. Não há tempo para o racional e o que captamos chega pelo corpo, penetra a pele, invade os sentidos, percorre os músculos e abala a estrutura óssea. Nosso corpo não faz concessões. Racionalmente não conseguimos frear o que foi armazenado pelos sentidos. O contido surge, ele tem significado, procura estabelecer ligações, criar pontes tecendo caminhos diversificados. Como a água que sempre encontra o caminho da saída. Não corre em linha reta, mas abre o espaço necessário para continuar. Inunda tudo, do alto da cabeça aos pés, continuando por caminhos que se ramificam criando um labirinto.

Diante da impossibilidade de interromper esta onda, como um rochedo pega de surpresa pelas águas que arrebentam na sua encosta, nosso corpo não consegue reagir contra a chegada das recordações. É simplesmente imerso por elas. Podemos nos negar racionalmente a perceber este conteúdo, mas o corpo registra sua presença. Em algum lugar ficou a marca, a recordação, a memória deste momento. Talvez pela nossa dificuldade em tomar contato com os movimentos internos, com o sutil, insistimos em dissociar a cabeça do corpo. A tratá-los separadamente. Por não aprendermos a pensar com ambos, a mente e o corpo, frequentemente nos falta o sentido da totalidade.

A metáfora entre a onda que bate no rochedo e as sensações que chegam até o corpo no momento que recordamos, nos fornece a idéia do impacto que estas podem ter ao chegarem até nós. Neste momento, em que a onda chega, é com o corpo que reagimos e recordamos. Nos lembramos dos detalhes, dos fragmentos, do todo num *flash*. Prontamente revivemos as sensações das mãos tocando na busca de sentir as formas e as texturas, dos cheiros que trazem imagens, os sons repetidos nos re-invadindo, os sentidos re-estabelecendo conexões no espaço e no tempo. Somos, de corpo e alma, a memória viva de tudo que nos sensibiliza, emociona, toca, transmite prazer e dor.

Corpo e memória possuem uma estreita ligação desde a antiguidade. No período clássico a antiga mnemotécnica era considerada como uma parte da arte da retórica. Ainda sem a possibilidade do registro impresso, para armazenar as informações, a arte da memória foi e continuará sendo pelos séculos seguintes, não só importante, mas necessária a políticos, oradores, artistas. A aquisição do conhecimento era garantido não só pela oralidade, mas também pela simbologia através das imagens. Tanto para o orador, quanto para o ouvinte, era essencial desenvolver sua capacidade de guardar e lembrar as informações. Um dos artifícios para alcançar este propósito, consistia em adaptar a ordem do discurso a um local arquitetônico escolhido para relembrar o que se pretendia discursar. A imagem deveria ser fantástica para ser impossível de ser esquecida. Visualizando o espaço escolhido, o orador o percorria mentalmente e para cada espaço percorrido estabelecia uma mudança no discurso. A imagem agia como um fio condutor de seu discurso.

Mas voltemos a pergunta inicial. O corpo tem uma memória ou a memória possui um corpo? Acharmos que corpo e memória se entrelaçam e entremeiam como uma rede de informações. Mas que participação tem o corpo neste processo? Não é o corpo o espaço arquitetônico perfeito para abrigar e dar forma às imagens que se movem? Se ele é a memória viva e presente, ele torna-se o próprio espaço, o teatro onde se encenam todas as memórias. “O homem equivaleria ao microcosmos. Seus ossos ocultos sob a pele comparam-se às rochas. O corpo é por eles fortalecido, tal como a terra pelas rochas: a carne é considerada terra e os grandes vasos sanguíneos, grandes rios; os pequenos, contudo, pequenos rios, que desembocam nos maiores. A bexiga é o mar, onde são reunidos tanto os grandes quanto os pequenos rios. O cabelo compara-se à erva que cresce, as unhas das mãos e dos pés e tudo o que pode ser concebido na parte externa e externa do homem se equiparam ao mundo...”.¹⁹ O corpo possibilita dar forma ao movimento interno, por transformar as emoções, sensações, pensamentos em imagens. Estas imagens por sua vez desencadeiam, agem e provocam no espectador uma reação, uma conexão com estas e outras imagens que vão surgindo, estabelecendo uma ligação

¹⁹ZÓSIMO em JUNG.C.G, *Estudos Alquímicos* - São Paulo: Editora Vozes, 2002, p.93.

entre ele e o todo. O caminho percorrido pelas imagens em quem as vê foge do controle racional, pois seu constante movimento não deixa espaço para que outros fatores possam interferir na magia visual e sensorial. Esta dança que vemos no palco inicia-se no interno e transpassa a barreira da pele, projeta-se além da cinesfera e se propaga no espaço cênico. O corpo então é o início do nosso teatro, onde escrevemos, rememoramos e contamos a história sem espaço definido ou tempo cronológico. O corpo/teatro metáfora da pedra primordial, pois “sendo o homem composto de quatro elementos, assim também é a pedra; e ela existe a partir do homem e tu és o seu mineral, quer dizer, através da obra: e ele é extraído de ti, ou seja, a partir da divisão; e permanece inseparável em ti, isto é, através da ciência”.²⁰ Sob as luzes no palco estes corpos parecem ampliados, prontos para comunicarem e projetarem a sua criação poética. Quase como as imagens inesperadas que visualizamos nos sonhos, os corpos surgem dançando das sombras das coxias²¹ em direção a luz dos refletores, que “não é mundana, cotidiana mas sim reveladora”.²²

Ela ilumina e desnuda os corpos para que possamos ver o teatro das memórias, recriado e transportado através do corpo/homem, que tem como local para a projeção deste teatro o palco cênico, ambos circundados pelo teatro estruturado como uma arquitetura, um símbolo do universo. “...tanto, que toda a natureza no homem se reúne num centro; cada um participando do outro e daí concluir-se-á com razão que a matéria-prima da pedra filosofal pode ser encontrada em toda parte”.²³ Temos o corpo, como uma metáfora alquímica do segredo imaginário, que transforma os metais vis em ouro. “O conhecimento da luz no homem deve sair primeiro de dentro para fora e não é levado de fora para dentro”.²⁴ Esta busca da luz dá-se pela nossa constante procura do conhecimento de si e do universo. No movimento constante da vida, tudo começa e

²⁰JUNG.C.G. *Estudos Alquímicos, Rosinus ad sarratantam*, in: *Art. aurif. I*, p.311, Editora Vozes, 2002.

²¹Espaço vazio ao redor da delimitação do palco, onde os artistas se preparam para entrar em cena.

²²Notas de aula, Milton José de Almeida, Laboratório de Estudos Audiovisuais Olho, Faculdade de Educação, Campinas, 2003.

²³JUNG.C.G. *Estudos Alquímicos, Orthelii epilogus*, in: *theatr. chem.* (1661), p.438 - São Paulo: Editora Vozes, 2002, p.95.

²⁴JUNG.C.G. *Estudos Alquímicos, Lucas II*, p.108 - São Paulo: Editora Vozes, 2002.

passa necessariamente pelo corpo. O corpo símbolo da mais perfeita arte mergulha com a alma na dança, disposto a encontrar respostas aos conflitos e obstáculos diante do viver. Porque através deste movimento, desta dança percebemos que este corpo é a própria possibilidade de transformação.

Esta dança necessita um espaço, um teatro para que ela possa acontecer. Esta arquitetura teatral cria esteticamente caminhos, que ao conduzirem os espectadores do espaço externo _ da rua, até o local dentro do teatro _ na poltronas, os introduz gradativamente no local de onde participarão do acontecimento, da encenação. Todo espetáculo é um ritual. Um duplo ritual pois ele acontece em duas direções, do palco para platéia e desta para a cena. Pois ambos estão neste espaço teatral à procura de algum conhecimento. E é neste espaço vazio entre eles, que o diálogo acontece.

Certamente podemos dizer que o corpo é o espaço da memória, o palco da encenação de todas as recordações. Assim como as palavras são traços no papel que nos levam a formar idéias e imagens em nossas mentes, a linguagem corporal se deixa ver e ler através das imagens dançantes, projetadas no espaço cênico. O corpo é o ponto de partida e ele é a casa, a estrutura onde chegam e partem as imagens carregadas de significados, de recordações que se associam àquelas imagens captadas do todo. Ele também torna-se por sua vez, a imagem agente ampliada e projetada no espaço cênico, através da qual ele passará a agir sobre aqueles que a vêem. Com o corpo lemos os significados e também escrevemos o nosso discurso.

As imagens ocorrem num tempo que se torna passado a cada momento. Este passado não provém da experiência só deste momento, pois o gesto vivido e desenhado um segundo atrás está por trás daquele que virá. Sempre um movimento encadeado no outro. A cada momento de atuação deste corpo em cena coexistem três teatros. O teatro que se inicia neste próprio corpo, a projeção deste no palco cênico e o teatro propriamente dito, que se estabelece entre o artista no palco e o público na platéia. Todos estão num teatro maior, este como espaço arquitetônico projetado para abrigar estes três teatros. O teatro que concentra, integra, amplia os diversos conhecimentos que este corpo adquiriu de modo a tornar-se capaz de se exprimir. O corpo como matéria prima, “esta concepção extremamente primitiva da força mágica que da pedra conduz,

em nível de cultura mais elevado, ao mesmo significado da pedras preciosas, às quais são atribuídas uma série de propriedades mágicas e medicinais“.Isto é, esta mesma força mágica associada às pedras podemos reconhecer nestas imagens de corpos em movimento. Imagens e movimentos se mostram num fluir constante, onde cada segundo se revela num gesto único, presente.

Entretanto estas imagens podem nos parecer passageiras, mas a forte impressão que deixam em nós faz com que pareçam estarem ali a mais tempo. Às vezes dão a impressão de terem criado raízes, muitas e profundas. Raízes ramificadas em outros presentes, os quais vistos hoje possuem uma nova significação. São memórias de ontem, que ao serem resgatadas, tornam-se ações de hoje. Persistiram no tempo, para serem agora parte do presente. Sim, este é o fascínio do movimento, dos corpos que dançam. Nada pode ser estancado, agarrado, congelado. Devemos seguir como a água, à procura de novos caminhos. Um movimento leva a outro. Talvez tenhamos a chance de optarmos por diferentes transições, mas o movimento uma vez iniciado, nos leva com ele. Na dança fluente dos corpos as imagens são infinitas e, a cada respiração para retomada do próximo movimento cria-se uma suspensão, um pequeno espaço vazio no tempo e no espaço. Neste espaço, na transição, é que nos conscientizamos do movimento apenas terminado e temos a chance de nos preparar, para seguir junto com a próxima imagem que virá.

A sabedoria inerente demonstrada por cada corpo em diversas situações, nos conta que podemos aprender a estabelecer uma comunicação com as recordações e as marcas do ontem. Podemos chamar isto de saber corporal do qual não possuímos um registro de como ele foi adquirido, um conhecimento não conscientemente presente, porém mais que uma simples intuição. Ele torna-se quase imperceptível, se esconde, quando frente à imperiosa presença da nossa racionalidade. Passamos a não perceber as marcas deixadas por tantas situações vividas, e que agora compõem nossos gestos, nossas ações. Percebemos quantas coisas devem ter ocorrido, porque deixaram sinais, linhas, rugas, pequenas seqüelas, mudaram a respiração, portanto deixaram sua presença em nossos corpos. Traços aparentemente adormecidos, como que a espera de um chamado, para através da percepção e da sensação serem prontamente rememorados.

Pois um simples chamado simples basta para reviver as experiências que deixaram estas marcas em nós, como a ligação que se estabelece por um olhar, pelo cheiro vindo pelo ar, pelo ouvir dos barulhos em torno, pelo toque de uma mão, pelo gosto da saliva. Sem possibilidade de bloqueio ou seleção prévia surgem mesmo quando não convidadas, se fazem claramente presentes.

Corpos em cena nos atraem porque dançam uma linguagem que é viva, parte do agora, naquele específico local. Mostram imagens frescas, resultado de como este corpo se move neste tempo e espaço, com sensações e percepções nascidas deste singular momento. As imagens são efêmeras e seguem seu caminho, mas se deixam impressões em nós, é sinal que elas resistiram às mudanças e persistiram. Sucedem-se uma após outra, como o fazem os corpos impossibilitados de parar a dança, que levam tanto eles quanto nós no seu ritmo estimulante. Dança algumas vezes dolorosamente prazerosa por mexer com sensações, sentimentos, provocando as paixões da alma.

Sua força está exatamente nisto. Instiga, incomoda, provoca paixão, causa admiração, educa a alma, portanto não deve passar despercebida. No seu contínuo movimento, estes corpos são capazes de atrair nossos olhos, que podem se identificar ou negar aquilo que visualizam, mas se sentem impossibilitados de desviar o olhar. Sob as luzes do palco, a dança que desencadeia um caleidoscópio de imagens diante de nós, torna-se a nossa dança. Nos inserimos nestes três teatros. Somos nós e eles. Juntos tornamos o momento único, inesquecível.

O que torna este momento marcante e inesquecível? A magia dos três teatros. Juntos provocam a alquimia que nos envolve. A magia acontece em consequência da criação de imagens agentes, instigantes, que provocam uma resposta vital, sensorial e conseqüente de termos sido envolvidos pelas intenções e ações mostradas pelos corpos em cena. Suas cores, sua dinâmica e seus desenhos parecem aumentados sob as luzes no palco. Sua projeção atravessa os limites do espaço cênico para encontrar o olhar do outro, do público. Ambos são olhares que se desejam mutuamente, se procuram, se investigam dispostos a captar as informações, em busca de respostas para as tantas inquietações e indagações conseqüentes desta participação comum na magia teatral.

As imagens necessitam ser agentes e fantásticas, pois precisam romper a barreira

do espaço e chegar ao outro. A resposta do outro, do público torna-se essencial para que se estabeleça o diálogo. Uma vez estabelecido diálogo, e também a sintonia entre aquele que faz e o outro que vê, o elo se fecha. Parece ter sido criada uma malha protetora entre imagem vivida e imagem vista, onde as informações, as sensações e emoções circulam numa troca contínua.

Esta sintonia permeia a magia do momento aguçando os sentidos, trazendo vibração, energia favorecendo o diálogo. Ao se criar esta malha protetora, ambos, interprete e espectador precisam estar concentrados, afinados, sintonizados na ação do momento, que significa doar e receber numa interação com o todo. Porém antes que esta magia possa acontecer, se requer uma preparação, semelhante àquela de um ritual. Um ritual começa com a preparação antes da cerimônia, que é o espetáculo. Houve a preparação do corpo através do aprendizado e desenvolvimento da técnica e da expressividade do corpo, assim como a preparação do espaço cênico, do palco. Porém os corpos em cena são não só a parte principal, mas o instrumento perfeito para que este ritual possa acontecer. Então a magia que nos toca, passa ser consequente do encontro criado através destes corpos, no espaço cênico e com o público todos inseridos dentro do teatro arquitetura edificada para tal fim. É este conjunto, que torna o espaço ritualístico. E ao mesmo tempo proporciona, uma visão onírica. “A imagem essencial da mencionada visão onírica²⁶ é um tipo de ato sacrificial com o propósito da transformação alquímica. Neste, é característico o fato de que o sacerdote é o mesmo tempo o sacrificador e o sacrificado”.²⁷ É semelhante para o corpo que dança, pois no palco ele precisa antes ter passado por uma espécie de transformação, pela sua vivência e conhecimento do corpo, aproximando-se de si próprio, para que possa se exprimir

²⁶“Além disso, o simbolismo alquímico se relaciona muito com a estrutura do inconsciente, conforme expus no meu livro *Psicologia e alquimia*. Tais casos não são de modo algum curiosidade, e quem se propõe a conhecer o simbolismo do sonho não pode fechar os olhos para o fato de que os sonhos do homem moderno podem conter imagens e metáforas que encontramos nos tratados eruditos da Idade média. A compreensão das compensações biológicas nos sonhos é de certa impotência para terapia das neuroses, bem como para o desenvolvimento da consciência geral; assim sendo, o conhecimento de tais fatos também tem um interesse prático que não pode ser substituído”.

JUNG, C.G. *Estudos Alquímicos* - São Paulo: Editora Vozes, p.72.

²⁷JUNG, C.G. *Estudos Alquímicos* - São Paulo: Editora Vozes, 2002.

numa linguagem compreensível para os que o assistem. As imagens que ele projeta precisam atravessar o espaço e captar o olhar do público. Se o fazem, elas podem desencadear neste, reações e revelações, que leva aqueles que estão no palco à posição de sacrificados e sacrificadores. O que o público visualiza é concebido para envolvê-lo, portanto estas imagens pedem não somente que as olhemos, mas que haja a participação no sentido de buscar nas reações desencadeadas, as possíveis respostas que ali viemos procurar.

Memória, março de 2003.

Dança: Memória nos Corpos Cênicos

Corpo e memória possuem uma estreita ligação desde a antiguidade. No período clássico a antiga mnemotécnica era considerada parte da arte da retórica. Esta ensinava a adaptar a ordem do discurso a um local arquitetônico escolhido para relembrar o que se pretendia discursar. Aqui consideraremos o corpo, em especial os corpos que se apresentam dançando no palco dos teatros. O espaço arquitetônico perfeito para abrigar as imagens em movimento, a arte dançada da memória. Estes corpos são a casa, a estrutura de onde chegam e partem as imagens carregadas de significados, de recordações e associações individuais projetadas no todo. Nestes corpos lemos os significados e escrevemos os nossos discursos.

As imagens ocorrem num tempo determinado, que carrega em si muitos significados. As histórias que contam, não provêm da experiência só deste momento, pois o gesto vivido e desenhado um segundo atrás avança para o momento seguinte, apesar de ter se iniciado na experiência que passou. Tudo é presente. O corpo cênico simboliza e integra os diversos e os muitos conhecimentos, que o permitem se exprimir através de imagens e movimentos. Num fluir constante revelam a cada segundo um gesto único, diferente. Estas são imagens fugazes, mas já criaram raízes profundas. Elas provavelmente se ramificaram em épocas passadas, mas que agora estão presentes, porque ali se deixam ver, hoje. É a persistência das memórias no tempo. No momento em que as visualizamos compartilhamos deste discurso imagético. Na dança fluente destes corpos as imagens são infinitas e, a cada respiração para retomada do próximo movimento, cria-se uma suspensão á espera do que virá. Neste pequeno espaço de tempo ocorre a transição. Esta nos permite estabelecer conexões com nossas próprias imagens a partir das que visualizamos no movimento dos corpos. Pois temos a opção de as completar ou as redirecionar diferentemente, como também de nos deixar simplesmente observar surgirem muitas outras imagens a partir destas. Outras imagens carregadas de significados, de informações múltiplas.

Uma sabedoria própria, inerente é demonstrada pelos corpos cênicos em diversas situações, e ela nos conta que podemos aprender a estabelecer uma comunicação com as recordações e marcas deixadas pelo acontecido ontem. Para fazê-lo precisamos ativar a percepção, acordar os sentidos e observar a sutileza dos movimentos. Podemos chamar este saber corporal de um conhecimento adquirido anteriormente, próprio, presente em cada um de nós, mas também muitas vezes despercebido, inibido frente a imperiosa presença da nossa racionalidade. Por isso temos dificuldade em perceber de quantas memórias se compõem nossos gestos, as nossas ações. Porém, se seguirmos estas recordações elas prontamente se mostram novamente vivas. Porque as reconhecemos nas linhas impressas em nossos corpos, na sensações decorrentes da ligação por um olhar, pelo cheiro que invade o ar, pelo ouvir dos sons entorno, pelo toque de uma mão ou pelo gosto da saliva. E então ao re-ler estas marcas, elas nos transportam às sensações e emoções anteriormente vividas. Elas aparecem como se sempre estivessem estado ali à espera deste chamado, e às vezes aparecem mesmo sem serem convidadas e fazem claramente presentes.

Corpos em cena nos atraem porque dançam uma linguagem que é viva, parte do agora, naquele específico local, mostrando-nos imagens frescas, porque são resultado de como este corpo se move, com sensações e percepções vindas deste momento. São corpos que se sentem impossibilitados de parar esta dança que os levam, e a nós mesmos que os assistimos no seu ritmo. Impõem uma dança que pode ser tantas vezes mais dolorosa que prazerosa, porque mexe e remexe com os sentimentos e emoções. Provoca as paixões da alma. Por isto mesmo, estes corpos são capazes de atrair os olhos do outro. Olhos que podem se identificar ou negar tudo o que vêem através destes corpos, mas se sentem impossibilitados de desviar o olhar. A dança que se desencadeia num caleidoscópio de imagens diante de nós torna-se a nossa dança e passamos também a fazer parte dela. O que ficou retido na memória do momento não se repetirá, porque o próximo momento trará outras tantas memórias novas, que serão recordadas, apreendidas e transformadas. No entanto todas as imagens tornaram o momento único, inesquecível.

Será isto que impele estes corpos a se abrirem para abrigar tantos conhecimentos

quanto forem possíveis, atentos à percepção e à sensação para detectar quais imagens já persistiram em si, a ponto de serem impressas no corpo deixando marcas e interferindo no seu contorno projetado?

O fascínio despertado pelo teatro se dá em função de tudo ocorrer no momento presente. Ele se torna único e inesquecível pela impossibilidade de repetição daquele momento para todos os envolvidos, seja ele interprete ou espectador. Quando o interprete repete a mesma encenação, ele não pensa em outras já realizadas. E se o faz será somente recordando o acontecido. Não para repetir sua performance, pois cada encenação é única. Com o espectador acontece uma situação semelhante. A cada retorno ao teatro, mesmo que para assistir ao mesmo espetáculo, atravessa espaços diferentes, em outro tempo, e aquilo vivido entre um dia e o outro, mudará sua leitura e experiência com o ali visualizado. Este é o fascínio do espetáculo. Que faz com que o interprete se coloque sob as luzes do palco, fora do seu cotidiano, com seu corpo preparado para nos contar as experiências por que passou, e o conhecimento que armazenou na memória do corpo e da mente. E como este conhecimento está ou é transmitido para o corpo? Estes corpos percebem e sentem este conhecimento sensível através de uma vivência tornada fisicamente consciente.

Isto se dá a partir do momento em que re-pensamos e procuramos re-passar estes conhecimentos para o corpo através da aquisição de um vocabulário corporal específico. Nesta passagem procuramos qualificar e quantificar certas habilidades corporais, que torna o corpo mais capaz de se expressar e contar cenicamente suas histórias. Mas e a outra parte, aquele conhecimento quase intuitivo, pouco claro, que nem sempre sabemos que possuímos? Tentamos percebê-lo, e depois procuramos seu reconhecimento e tradução para o movimento articulado e consciente, o que torna possível que este conhecimento seja visto através destes gestos. É neste contato íntimo conosco, não racionalmente explicável, que faz surgir este algo maior, que não sabemos nominar, mas que toca a nossa alma.

Este espaço arquitetônico pode ser tanto construído para nos abrigar fisicamente, quanto como local arquitetônico imaginado em função da arte da memória. Ambos se completam. Pois entrando nestes teatros, o físico e o recordado, estamos entrando no

nosso teatro pessoal. Ambos foram pensados e preparados para nos acolher e nos levar a percorrer seus caminhos, percebendo, sentindo, descobrindo e recordando significados ali visualizados. Através do espaço cênico o nosso olhar apenas pousado desliza, passeia pelas imagens com a mente silenciosa, para possibilitar que as recordações venham a tona e sejam lidas, sentidas a ponto de estabelecer novas associações com lugares, pensamentos e palavras.

Se o nosso olhar é captado pelas imagens, estas descortinam e desencadeiam reações e revelações, que podem se mostrar não somente mágicas, mas também intrigantes e envolventes. Será a magia do teatro, uma resultante do estímulo sensorial que envolve e provoca no espectador emoções e sensações diversas, levando-o a sair dos caminhos racionais percorridos pela mente? Será que por ser o espectador bombardeado simultaneamente em seus sentidos, ele torna-se mais vulnerável aos humores do corpo e da alma? Porque pensar no corpo em cena é estar preparado para o impacto emoções, das indagações suspensas, das paixões ocultas, da sensualidade provocada pela vitalidade das imagens.

Memória, dezembro de 2002.

Dança: Memória nos Corpos Cênicos

No palco, o jogo de re-velação das imagens interiores, das emoções, das idéias que geram conhecimento não é racional, mas conseqüente da “relação profunda entre unidade e multiplicidade, entre identidade e diferença, um cosmos, no qual tudo é em tudo. Como no teatro da memória de Giulio Camillo, onde os sete degraus do teatro representam então o expandir da unidade na pluralidade; as imagens que lhe atestam, imprimem na memória as diversas fases, ou melhor, os diversos aspectos, de um processo que se inicia na profundidade do divino, e se manifesta sucessivamente na natureza, no homem, e no mundo que o homem produz”.²⁸

*Este é o teatro para onde gostaríamos de nos transportar, o misterioso local escolhido por Giulio Camillo, que descortina diante de nós um palco onde as imagens aparecem e se escondem num jogo de associações. Convidadas estão artes da transmutação, isto é, a *eloquência* tanto nas palavras quanto nos movimentos, a *alquimia* com a matéria e as coisas e a *divinização* com a interioridade do homem, a garantir que possa acontecer o processo de re - conhecimento das imagens no espetáculo. Estas imagens penetram através dos nossos olhos da mente e por serem agentes são capazes de agir, tocar, trazendo emoções, provocando reações em quem as produz e em quem as vê. O teatro da memória de Camillo significa mais que um local arquitetônico, uma casa de espetáculos. Seria este o local possível para a arte da memória, que primeiramente através das imagens impressas em nossa mente e depois transportadas através de nossos corpos pelos sentidos, estimulasse um jogo de correspondência entre estas imagens e o

²⁸BOLZONI.L. *L'idea del teatro*, de Giulio Camillo- Palermo: Editora Sellerio, 1991.

saber universal?

Portanto as imagens agentes seriam capazes de produzir uma pluralidade de significados, se multiplicando e expandindo através da correspondência com outras imagens apresentadas por Camillo, através de cada degrau do seu teatro. Cada imagem pede um olhar perspicaz, atento para tirar dela todos os aspectos que se apresentam na relação entre a ordem de colocação nos degraus, o local onde está inserida e a própria imagem. A interligação entre eles nos leva a re-percorrer um jogo de relações, entre as partes e o todo, entre a pluralidade e a unidade, nos levando a um modo diverso de pensar e proceder não só no teatro, mas em nós próprios.

Este teatro teria sido o idealizado por Camillo, fisicamente apenas visto por poucos, feito em madeira e baseado no teatro romano teria sido decorado por grandes pintores, como o seu amigo veneziano Ticiano. Nos parece ser Ticiano o pintor adequado para contribuir com a “Idéia do Teatro” de Camillo. Porque, “Ticiano pintou a vida universal. Quando se trata de recolher suas vozes, nós o diríamos indiferente. Todas entravam nele com direitos iguais, os corpos de crianças, as carnes de mulheres, as figuras viris, os vestuários faustosos ou sóbrios, as arquiteturas, a terra com suas arvores e frutos, o mar, o céu e todos os átomos errantes que fazem com que o mar e o céu não parem de combinar suas forças. O entusiasmo criador o ergue tão alto que sua serenidade não o abandona quando todo este mundo assimilado e recriado numa nova ordem sai dele por ondas cada vez mais longas e mais largas. Assim, o contínuo que faz a obra viva, esta na dependência mútua de todos os elementos do mundo, as formas as linhas, as cores, o ar que os reúne”.²⁹

Também é principalmente com Ticiano, que os retratos adquirem uma definição do caráter, mostrando uma sinceridade que vai muito além do registro das feições ou da pintura como objeto de decoração. Estas imagens revelam a uma compreensão da necessidade de buscar “trazer algo de dentro para fora”, para externar o verdadeiro, o interior de cada um retratado. Quando isto acontece, a obra retratada nos retorna o seu olhar, nos faz deparar não somente com a visão do outro, mas com um pouco de nós

²⁹FAURE, E. *A Arte Renascentista* - São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990, pp.164 e 166.

mesmos ali espelhados.

Na imagem está “o elo entre o olhar e o ver, o ver e o ser visto, o ver a parte e compreender o todo”.³⁰ Não será então o espaço onírico do teatro, na relação entre palco/platéia, o interprete/espectador, o local onde todos se permitem ver e se deixam ver, para enfim compreenderem suas próprias verdades? Precisamos nos recolher no anonimato da platéia, atuar sob as luzes através de máscaras e personagens no palco, para tomarmos contato com o que está por baixo do invólucro da nossa pele. Neste momento oportuno se farão presentes às imagens, trazendo a memória de práticas e experiências diversas, das artes da dança, música, poesia e da pintura.

*“O essencial é saber ver,
Saber ver sem estar a pensar,
Saber ver quando se vê,
E nem pensar quando se vê
Nem ver quando se pensa.
Mas isso (tristes de nós que trazemos a alma vestida!),
Isso exige um estudo profundo,
Uma aprendizagem do desaprender
Que difícil ser próprio e não ver senão o visível!”³¹*

Assim como Camillo traz a referência no seu teatro da memória aos clássicos e aos textos exemplares, também os quadros de Ticiano revelam um percurso que parte de Giorgone, da arte clássica e romana. Mas sua obra trouxe além da pesquisa de temas sacros, afrontados a luz de uma realidade e mobilidade cotidianas, nos introduz numa arte particular e de forte conexão com a sua terra do Veneto³². Somos tocados pela vital harmonia entre o homem e a natureza, pela energia concreta de suas figuras, pela opulência dos volumes, pela relação entre as cores quentes num crescente emocionante, que ao mesmo tempo vibra e contrasta entre a luz e sombras num leque de tons coloridos.

Os quadros de Ticiano “mostram na harmonia de suas formas a ligação

³⁰MOISÉS, L.P. *Pensar é estar doente dos olhos*, do livro *O Olhar* - São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.343.

³¹PESSOA, F. *O Olhar* - São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.336.

³²Veneto, região do norte da Itália, onde se localiza Veneza.

harmoniosa com a natureza, que segue seus ritmos e quase os absorve, e a consciente exibição das mulheres de Ticiano, que dos seus leitos olham francamente para os olhos de quem as olham, enquanto em torno dela não a natureza mas um interno suntuoso exprime uma precisa colocação social. Com o mesmo vigor e a mesma natureza Ticiano enfrenta os personagens dos seus primeiros retratos, que pouco a pouco adquirem sempre maior segurança na penetração psicológica”.³³

Seguindo a proposta do Teatro de Camillo, gostaríamos de percorrer os degraus do seu teatro, para perceber como as relações estabelecidas entre as diversas artes no teatro, tanto físico como de idéias, podem contribuir para compreender e realizar o teatro hoje. No teatro de Camillo as imagens representadas no espetáculo, não obedeciam a um esquema pré-estabelecido e tradicional de encenação, isto é aquele que, pela repetição, pela cópia memorizada gera uma reprodução artificial do conhecimento. Não era o intuito visto que, isto já havia sido feito anteriormente com relativo sucesso, sobretudo levando em conta, que a arte da memória no período clássico e medieval havia servido com eficiência aos políticos, oradores, pregadores e místicos.

Aqui como no Teatro das Idéias estamos falando deste outro teatro, que nos reporta as imagens agentes que chegam, e ocupam “aquela zona intermediária entre o automatismo e a consciência, entre a espontaneidade e o controle”.³⁴ Aquele espaço onde a racionalidade não opera e, portanto possibilita estabelecemos contato com outros significados numa pluralidade de dimensões que são ao mesmo tempo físicas, metafísicas e divinas.

Estas imagens na dança são vistas uma após outra, em corpos que ao se moverem revelam uma, enquanto já prontos para se transformarem na próxima. A dança sempre em transformação, mas presente no momento, para que a imagem ao se desfazer possa reconstruir-se e revelar a próxima. Isto torna as imagens vivas e memoráveis, não deixando que o movimento se transforme em modelos, em “máscaras”, das quais não conseguimos nos desfazer. “ Quando quis tirar a máscara, estava pegada a cara. Quando

³³FINOCCHI. A. *Arte in Italia*, volume 2 - Milão: Loescher Editore, 1988, p.356.

³⁴BOLZONI. L. *L'idea del teatro*, di Giulio Camillo -Palermo: Editora Sellerio, 1991, pp. 16 e 17.

a tirei e me vi no espelho, já tinha envelhecido”.³⁵

Dança de corpos preparados para estar em cena, os quais pela sua linguagem corporal deixam passar as emoções, as idéias, e o conhecimento, para o espectador. Corpos que dançam sentindo o espaço, o tempo e o outro. O vazio do espaço cênico torna-se preenchido pelos desenhos coreográficos, onde as idéias são escritas e cadenciadas pelo ritmo e a dinâmica corporal. Convidamos o outro, o companheiro de cena, o espectador ou o próprio ar que os circunda, a servirem de apoio para que, as ações físicas e intenções internas, ao receberem este apoio possam se projetar para além destes corpos.

Trata-se também de “individuar as formas universais, retirar das grandes textos clássicos os segredos da sua beleza, para que através da decomposição de suas formas possamos individuar a mecanismo que as gerou: uma vez de posse deste segredo, poderemos varia-lo e dilata-lo, podendo construir um novo texto quando desejarmos”.³⁶

Achamos que o mesmo poderia se dar com a linguagem do corpo. Deste modo, o corpo por abrigar através da sua história, experiência e memória de todas as danças vividas, restituirá ao espectador as muitas imagens que o ajudem a recordar, associar e abrir outras portas da percepção humana.

³⁵PESSOA, F. *O Olhar* - São Paulo: Companhia das Letras, 1988, p.336.

³⁶BOLZONI, L. *L'idea del teatro*, di Giulio Camillo - Palermo: Editora Sellerio, 1991pp.31e 32.

Memória, outubro de 2002.

Dança: Memória nos Corpos Cênicos

Quando relembrarmos uma dança, vista no palco, significa re-visitar ao mesmo tempo, mais que um local do teatro da memória. Um deles é constituído das imagens em si, dos fatos e conhecimentos armazenados naqueles corpos, e o outro é o espaço físico designado especialmente para a encenação desta dança. O espaço, onde estes corpos se movimentam, que pode ser desde um teatro ou uma praça pública, é sem dúvida um local cuidadosamente preparado para este fim. Isto é, para encenação do espetáculo, onde podemos dizer também local do ritual da criação. Ali vemos o movimento ser transformado em dança, naquele espaço e naquele tempo, condições que caminham juntas e inseparáveis. Como as imagens de um caleidoscópio, estes corpos desenham e pontuam o espaço continuamente, e nos atingem, principalmente através dos nossos sentidos. Provavelmente seria isto a que se referia Jouffroy³⁷, com a frase “Somente o invisível nos comove”.

Não aquilo que chega pelos caminhos da racionalidade. Mas aquilo chega através do jogo dos sentidos re-des-cobertos pelas imagens carregadas de significados, de tempo passado e presente, enfim de memória. Memórias que entram pelos poros, de modo sorrateiro, sutil, mas, sobretudo envolvente. Não há como escapar dos nossos sentidos, que desvendam outros sentidos neste local mágico. Precisamos estar envolvidos pela mágica total do espetáculo. Pela beleza tocante do espaço, pela interrogação suspensa no ar causada pelo pequeno intervalo de tempo de espera antes do descortinar do palco, pela curiosidade em saber quais possíveis imagens ali surgirão e que surpreendentemente nos remeterão a muitas outras. Parece não haver separação entre o nosso espaço interno e espaço em torno. Propício ao diálogo. Imagens vão e vêm em continuo movimento deixando desenhos impressos na nossa retina. Desenhos que se transformam em dança, e

³⁷JOUFFROY.T. *Lendo Imagens* – São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

são estas imagens em movimento, que ao se imprimirem nos corpos e no espaço cênico tornam o teatro, o espaço ritualístico para estes corpos que em sua dança se faz porta voz de sensações, de idéias e de emoções memoráveis. "O homem é depositário do sagrado. Ouvir os arquétipos, abandonar a surdez arquetípica e a laicização alienante do ser, significa descobrir, no fim de um processo interior de rememoração psíquica, espiritual e corporal, que desde o início já sabíamos de tudo".³⁸

Neste processo lemos através de imagens desta dança no palco. Ela faz parte de um todo. Parte do conjunto dado pela estrutura arquitetônica do próprio teatro, onde citando Corbusier "a arquitetura é um modo de pensar".³⁹ Assim como também o são outras coisas que fazem parte deste todo como a música, as luzes e as sombras, os cheiros e o gosto dos sentimentos que as emoções vindas do espetáculo que visualizamos no palco, provocam em nós. Os sentimentos mais diferentes: inquietação, curiosidade, ansiedade, prazer. Porque "cada parte do corpo humano leva em si mesma uma consciência do verdadeiro Eu e de sua unidade".⁴⁰ Mas será isto possível na condição em que muitas vezes nos sentimos, isto é, distanciados e insensibilizados diante do nosso próprio corpo? Como reagiremos às imagens que chegarão até nós? A expectativa do desconhecido nos deixa como que suspensos. Respirar nos traz mais perto da realidade presente, e nos aconchegamos em nós mesmos. Procuramos nos apoiar recostando na cadeira.

Da platéia, nossos olhos passeiam pela dança, no palco. As imagens nos atraem e a distância entre nós e o palco já não existe. Fomos introduzidos noutra universo. De corpos que se mostram para que vejamos algo. Escrevem no espaço, de onde não tiramos os olhos. E nos perguntamos: "o que estas imagens desejam de nós?".⁴¹ Desejam que as olhemos com perspicácia, para interpretá-las, para que possamos perceber as nossas paixões e emoções. Como através de um vidro, que pela sua transparência deixa visualizar urna outra dança. Dança projetada além do contorno dos corpos em movimento. Não é

³⁸MIRANDA, E. *Corpo-Território do Sagrado* – São Paulo: Edições Loyola, 2000.

³⁹MENGUEL, A. *Lendo Imagens*, Carta de Le Corbusier- São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

⁴⁰MIRANDA, E. *Corpo-Território do Sagrado* – São Paulo: Edições Loyola, 2000.

⁴¹Anotações de aula, Milton José de Almeida, Laboratório Olho, Faculdade de Educação, Unicamp, 2001.

mais a dança só daqueles corpos. Ela vem responder a nossa pergunta. "Todas as perguntas encontram resposta na própria pessoa. Trata-se de uma memória a ser despertada, de uma fala que pede para ser ouvida. Basta a disposição de ouvir e escutar a linguagem do Corpo".⁴²

O movimento nos atinge como ondas chegam, retrocedem e tornam a se aproximar até nós. E no momento nos possibilita perceber a nossa coreografia interior. Nos transportamos para o espaço, onde os corpos dançam, se entrelaçam e costuram os significados no espaço. Mesmo porque, sem sair do local onde estamos sentados, a nossa alma já se transportou para as imagens visualizadas. Passamos então a dançar não com o corpo presente, pois este está imobilizado na cadeira, mas com a nossa alma. Alma que sem censura este teatro permite viver, na alternância de nuances entre luzes e sombras, os seus vícios e as suas virtudes. E são as alternâncias entre simplicidade e complexidade destas idéias e sensações traduzidas por estes corpos movimentos, que nos atrai, toca e modifica. Estes corpos parecem simultaneamente serem delineados no espaço como as esculturas, mas sua constante passagem de um movimento ao outro, também faz com que se assemelhe ao transformar constante das nuvens.

No entanto, o que vemos não pede permissão para provocar, revelar, recuperar mesmo aquilo que julgamos não querer vivenciar. São informações, que nos circundam 360 graus, chegando através de canais que não são dirigidos pela razão. Como ondas dançantes, nos circundam de conhecimento, de arte no tempo presente, nos fazem sentir a memória do universo.

Algumas destas imagens se fixam mais tempo na retina e podem ser vistas, mesmo que seja com a rapidez de um *flash*, quase como esculturas no espaço. Esculturas, que como as nuvens, estão em constante transformação. "Penso que a beleza das esculturas está no incessante e interrupto vaivém da distância mais extrema à próxima familiaridade: esse vaivém é interminável, e é por isso que se pode dizer que elas estão em movimento".⁴³

⁴²MIRANDA, E. *Corpo-Território do Sagrado* – São Paulo: Edições Loyola, 2000.

⁴³GENET, J. *O Ateliê de Giacometti* - New York: Cosac & Naify Edições, 2001.

Alberto Giacometti, *Busto de Diego*.⁴⁴



Não seria esta a "L 'ideia del teatro" de Giulio Camillo? Mesmo que uma mesma imagem mude de localização no espaço, a sua repetição, em outro local do espaço trará uma significação diferente, "num profundo diálogo entre unidade e diferença, entre identidade e multiplicidade, onde tudo está em tudo".⁴⁵

Se existe este movimento de vaivém entre esta imagem e o espectador significa que a cada passagem algo acontece e muda neste diálogo estabelecido entre eles. Atentos

⁴⁴GENET, J. *O ateliê de Giacometti*- New York: Cosac & Naify Edições, 2001.

⁴⁵BOLZONI, L. *L 'idea del teatro*, di Giulio Camillo – Palermo: Editora Sellerio, 1991, p.26.

a estas mudanças passamos internamente a conhecer o que as imagens desejam de nós. Elas podem, às vezes, provocar em nós movimentos contraditórios de resistência ou de envolvimento. Porém tentamos nos abrir à percepção deste movimento que nos atinge pelos sentidos, pois não será com a nossa mente racional, que descortinaremos as respostas as nossas indagações. Nossos corpos com os seus sentidos despertos deixam-se captar pela seqüência de imagens, dos sons envolventes, dos cheiros de corpos suados, e do gosto na boca estimulado pelo sabor das emoções. “A Idéia do Teatro nos oferece uma chave para entrar num complexo labirinto, no qual a retórica e a metafísica, pintura e poesia, alquimia e transmutação no divino, se cruzam de modo inextrincável. A imagem que vem transmitida se apresenta clara, nítida, distinta; ao mesmo tempo o texto nos convida a usá-la para destruí-la, para superá-la, para a colocar num contexto no qual tudo si move e se transforma”.⁴⁶

Será que poderemos ousar achar possível, que um espetáculo num teatro hoje, nos coloque em condições de aprendermos com ele? De adquirirmos conhecimento pelo fato de estarmos expostos a suas imagens? Como estas podem ser tão instigantes? Podemos pensar neste teatro, como palco da arte do corpo, pelo processo de construção de imagens agentes sugeridas por Giulio Camillo. As imagens aparecem nos corpos em movimento. Corpos que possuem uma sabedoria quase infantil levando a uma linguagem própria. Tendo aprendido com a própria natureza, sabem "que as coisas habituais fogem facilmente da nossa memória, enquanto aquelas excitantes e novas fixam-se por mais tempo na mente. Devemos, portanto, fixar imagens de qualidade tal que adiram o mais longamente possível na memória; se fixarmos imagens que sejam, não muitas ou vagas, eficazes (imagens agentes)".⁴⁷ “Uma construção de imagens que condenam em si emoção e conhecimento, portanto capazes de provocarem uma profunda impressão”.⁴⁸

Esta é a idéia do teatro da memória. O esquema proposto pelo teatro de Camillo era baseado no teatro romano e este seria decorado por grandes pintores. Apresenta-se

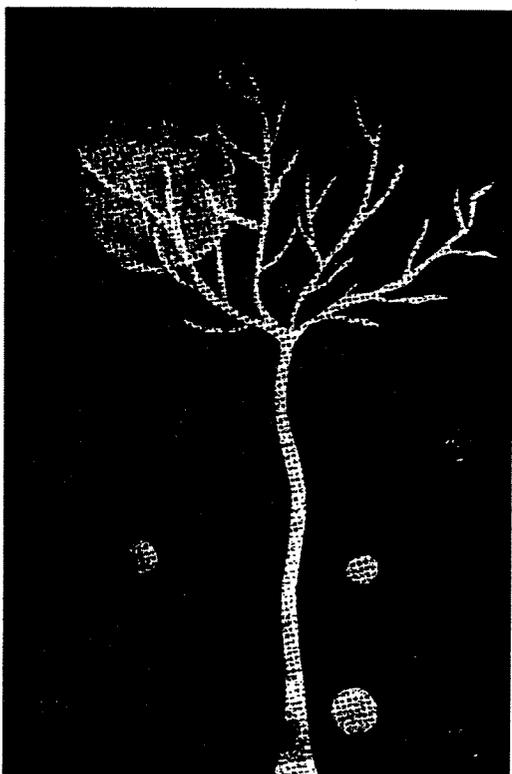
⁴⁶BOLZONI, L. *L'Idéia del teatro*, di Giulio Camillo – Palermo: Editora Sellerio, p.26. Segmento traduzido pela autora.

⁴⁷Ad Herennium (Cicero), segmento traduzido para o português: ALMEIDA, M.J. *Cinema: Arte da Memória*- Campinas: Editora Autores Associados, 1999, p.51.

⁴⁸BOLZONI, L. *L'idea del teatro*, di Giulio Camillo – Palermo: Editora Sellerio, 1991.

como uma grade com 7 degraus verticais - os planetas, e 7 horizontais isto é, 49 lugares principais estabelecidos pelo cruzamento destas linhas. Pela prática própria do sincretismo neoplatônico e dos cabalistas cristãos foi criado em torno da imagem dos planetas um complicado jogo de correspondência. A cada planeta corresponde a uma das sefirot, isto é a um dos 9 segredos de Deus, através dos quais Ele se expande e opera no mundo.

Encontramos também na tradição judaico-cristã a *Árvore da Vida*, e ela passa a ser a estrutura central sobre a qual se faz a reflexão sobre o corpo humano.



O desenho é composto de uma colagem de folhas de ouro. Analogia com a "arbor áurea" da alquimia e com a árvore do mundo. O sol se eleva do cume da árvore. Os globos de ouro são corpos celestes.⁴⁹

⁴⁹ JUNG.C.G. *Estudos Alquímicos* – São Paulo: Editora Vozes, 2002, p.249, figura IV.

“Existe na tradição cabala uma correspondência entre o esquema da Árvore da Vida e o esquema corporal”.⁵⁰

A Árvore Corporal⁵¹

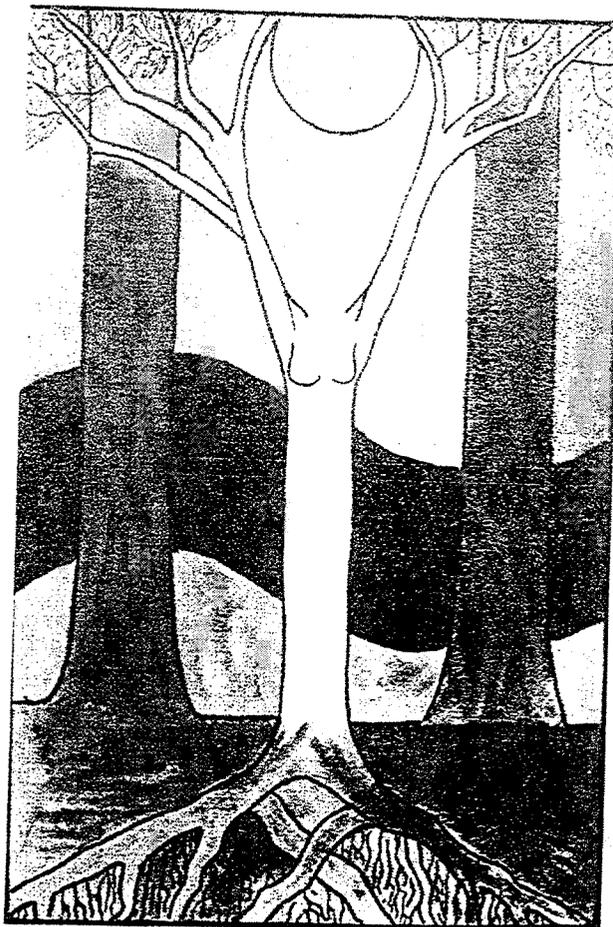


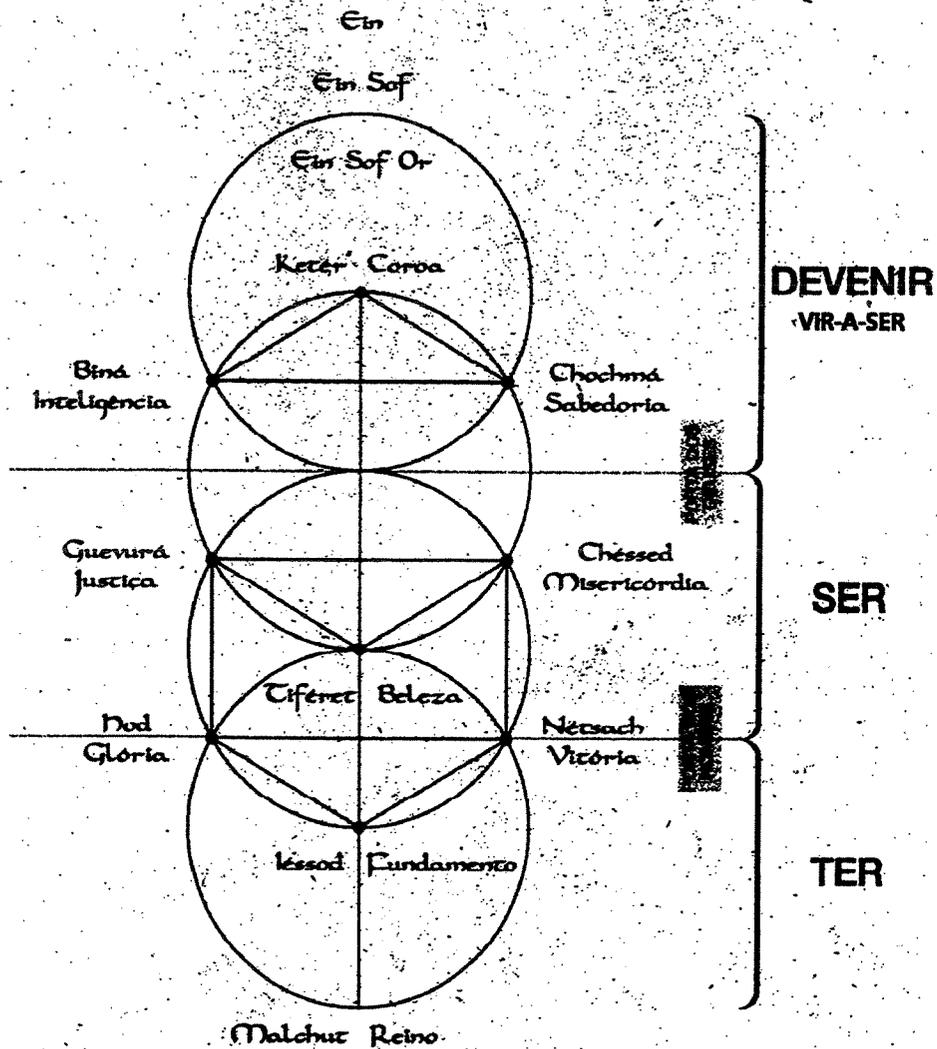
Figura XXIII

A própria árvore toma uma forma humana e segura o sol. Pode-se ver ao fundo uma onda de sangue que se move ritmicamente em torno da ilha da metamorfose.

⁵⁰MIRANDA, E. *Corpo-Território do Sagrado* - São Paulo: Edições Loyola, 2000.

⁵¹JUNG, C.G. *Estudos Alquímicos* - São Paulo: Editora Vozes, 2002, p.256, figura XXIII.

Plano Existencial e Ontológico
Na Árvore das sefirot⁵²

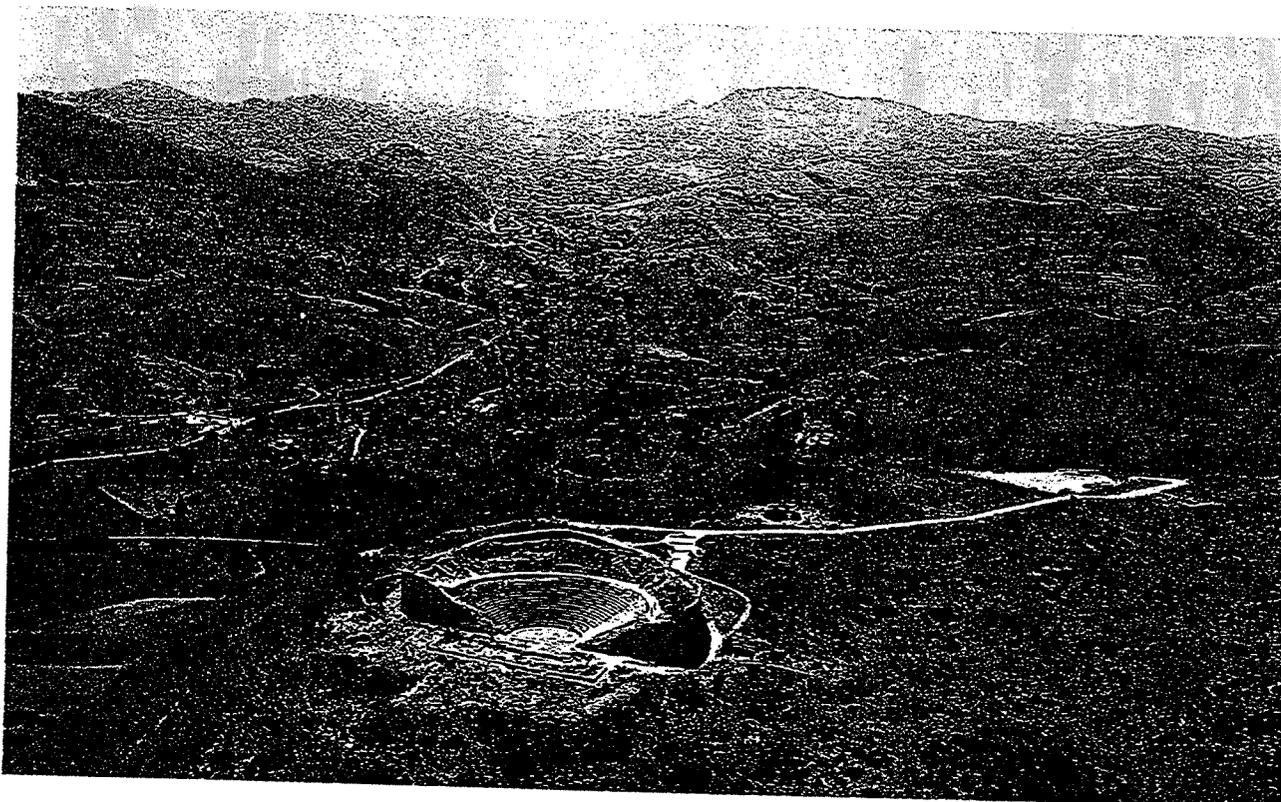


Plano Existencial e Ontológico na Árvore das sefirot

Figura 4

⁵²MIRANDA, E. *Corpo-Território do Sagrado* – São Paulo: Edições Loyola, 2000, desenho p.43.

Segesta, Sicília na Itália⁵³.



Assim como as árvores podem ser uma metáfora do corpo, a exemplo de sua maravilhosa estrutura, nós precisamos de fantásticos espaços de apresentação cênica, para que estes tornem os teatros também locais memoráveis. Teatros como locais arquitetônicos, onde em seu palco a encenação se deixa ver com toda sua magia, como bem os realizaram os gregos. Para nos levarem a novamente estabelecer as relações entre nós e o universo. Estas imagens belíssimas e em espaços fantásticos, desencadeará em nós algo que poderá nos conduzir a resgatar uma sensação advinda daquilo que está escondido, mas muitas vezes latente, seja por baixo da musculatura tensa e enrijecida, ou pelo amargor gerado pela violência repetidamente sofridas nas cidades. Ambas nos inibem e fazem com que até a nossa voz interior se torne enfraquecida. É difícil aceitar que, "O

⁵³Foto do teatro da cidade de Segesta na Sicília, Itália, século IV- III a.C., *Arte e Storia della Sicília* Boenchi, Firenze.

homem moderno não consegue, mais visualizar os reflexos dos arquétipos divinos na geografia do seu corpo, nem em sua vida e muito menos no mundo que o cerca. O humano insensível, cortado do seu interior, incapaz de ouvir seu ser mais profundo ou de entrar em contato com a riqueza da sua totalidade ontológica, deriva na busca de explicações exteriores para suas dificuldades e tropeços internos”.⁵⁴

Justamente porque o teatro nos remete a uma condição de percepção sensorial, aberta e sem a nossa usual armadura de proteção, se torna importante um espaço que seja propício à escuta, como um local do ritual, do sagrado. Da tradição do passado, da palavra do latim *traditione*, que significa o ato de entregar, transmitir, dar ou deixar de herança, nós recebemos as referências através de tantas tradições.

Assim como Camillo se volta ao teatro romano e vitruviano como referência, nós também nos voltamos para algumas tradições, de onde continuamos a receber a pela oralidade, pela palavra escrita ou imagética as histórias, os fatos, os valores e os conhecimentos adquiridos pela prática e pelos hábitos, a recordação e a memória. Buscamos através destas tradições, como a do teatro grego, romano, renascentista, barroco, moderno, construir o nosso templo, nosso espaço sagrado. O espaço propício para a arte do corpo. Entre tentativas, as vezes por caminhos tortuosos, retomamos sempre a uma arquitetura que nos remete à construção dos teatros como eram construídos na Grécia. Locais fantásticos, onde a alma podia se elevar seguindo as sefirot, desenhando a sua Arvore da Vida. Serão os templos de concreto hoje, em meio às cidades frenéticas, capazes de suscitar tantas paixões da alma como os foram àqueles gregos? Poucos são os espetáculos realizados em espaços de luz natural, como o eram na Grécia em que a magia se dava tanto para os artistas como para a platéia, na simples relação entre o texto, eles e o espaço circundante. A técnica de hoje nos permite criar as luzes cênicas que desejarmos, intensificando a magia através de efeitos artificiais. O que às vezes oculta ou coloca em segundo plano no espetáculo uma outra luz. Por que tantas vezes não respeitamos esta luz mais importante, a nossa luz interior.

Acho que precisamos do anonimato, do escuro da platéia, trazendo a memória do

⁵⁴MIRANDA, E. *Corpo-Território do Sagrado* - São Paulo: Edições Loyola, 2000.

útero envolvente, para que entre sombras vejamos surgir à luz. Sob os refletores o grande vazio do palco, se abre para a revelação de corpos que desenham no espaço e percorrem os caminhos com o conhecimento de quem muitas vezes já os trilhou. Corpos que se deixam ver desnudos sob a luz dos *spots*, para que melhor vejamos aquela outra luz que vêm do interior e provoca em nós emoções e desejos e também gera sentimentos inquietantes. Gradativamente o vazio do espaço vai sendo preenchido pela energia que se transforma e dá vida ao gesto, ao movimento fazendo com que os corpos dançam e dilatam as imagens ou até que o cansaço os atinja. Então subitamente param e produzem em nós uma quietude imprevista.

Estes corpos carregados de significados são também possuidores de uma memória. Nesta memória, "a rememoração do passado não implica simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for encontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado".⁵⁵

São memórias de tudo e de todos, que teimam em se revelar nos corpos e surgem mesmo apesar das tentativas de bloqueio pela mente. Como a recordação simbólica que existe entre as imagens das árvores e o corpo. Pois cada parte da Árvore da Vida ou Sefirot possui uma correspondência no corpo. Não uma, mas múltiplas, pois elas se multiplicam por matrizes, que ascendem em direção à luz, ao divino. Poderia então ser estabelecida uma ligação entre os significados, que percebemos no Teatro da Memória de Camillo, na Árvore da Vida e os corpos cênicos no teatro? Somente se passarmos a respeitar a natureza divina existente nestes corpos. A partir daí então, perceberemos a impossibilidade de enganar ou silenciar os movimentos genuínos, que lutam para se revelar através deles. Então corajosamente poderemos mergulhar em nós mesmos, e receber a dança, que chega até nós. No tempo, no espaço e no coração sem censurar ou criticar o que recebemos. Uma dança que surge, porque ela sabe a que veio. Quase sempre somos que nós não sabemos. Pois nem sempre andar pelos caminhos habituais e racionais, nos permite ver e achar nos novos movimentos, a resposta nascida e indicada pela percepção e pelas sensações.

⁵⁵GAGNEBIN, J.M. *História e Narração em Walter Benjamin* - São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p.16.

Memória, setembro de 2002.

Dança: Memória nos Corpos Cênicos

A dança vista em perspectiva no teatro, local do ritual, do espetáculo, do conhecimento, do discernimento, dos corpos vitais e expressivos que desenham e pontuam o espaço em contínuo movimento. E nos atingem, principalmente através dos nossos sentidos. Imagens carregadas de significados, de tempo passado e presente, enfim de memória. Memórias que entram pelos poros, sorrateiramente, sutilmente, mas envoltivamente. Não há como escapar dos nossos sentidos, que desvendam significados neste local mágico. Parece não haver separação entre o nosso espaço interno e espaço em torno. Propício ao diálogo. Não só com a dança, mas com a estrutura arquitetônica, a música, as luzes e as sombras, os cheiros e o gosto dos sentimentos que as emoções provocam em nós. Os mais diferentes: inquietação, curiosidade, ansiedade, prazer. A expectativa do desconhecido nos deixa como que suspensos. Respirar nos traz mais perto da realidade presente. Procuramos nos apoiar recostando na cadeira.

Da platéia, nossos olhos passeiam pela dança, no palco. Entre nós e o palco, um espaço nos introduz noutro universo. De corpos que se mostram para que vejamos algo. Escrevem no espaço de onde não tiramos os olhos. E nos perguntamos: o que estas imagens desejam de nós?⁵⁶ Desejam que as olhemos com perspicácia, para interpretá-las, para entendermos as nossas paixões e emoções. Como através de um vidro, que pela sua transparência deixa visualizar uma outra dança. Dança projetada além do contorno dos corpos em movimento. Não é mais a dança só daqueles corpos. Ela vem responder a

⁵⁶ Anotações de aula, Milton José de Almeida, Laboratório de Estudos Audiovisuais Olho, Faculdade de Educação, Unicamp, 2001.

nossa pergunta. O espaço entre nós e o palco passa inexistir. O movimento chegou até nós, e neste tempo singular e único, possibilitou a percepção de nossa própria coreografia interior. A nossa dança bailada com a nossa alma. Alma que sem censura este teatro permite viver, na alternância de luzes e sombras, os seus vícios e as suas virtudes.

As imagens aparecem encadeadas umas às outras. Elas por vezes se projetam timidamente no espaço, ou escorregam umas após outra, ou estouram como *flashes* nos cegando. Isto é, nos cegam na fisicalidade dos olhos do corpo, a retina, mas não os olhos da alma. Esta sim se deleita. Ela necessita deste alimento. Sentados como que escondidos e protegidos pelo anonimato na sombra da platéia, nos tornamos espectadores de histórias, imagens, emoções, idéias que traduzem conhecimentos múltiplos. O que vemos, não pede permissão para provocar, revelar, recuperar mesmo aquilo que julgamos não querer vivenciar. São informações, que nos circundam 360 graus, chegando através de canais que não são dirigidos pela razão. Como ondas dançantes nos circundam de conhecimento, de arte no tempo presente, nos permitindo sentir a memória do universo.

Não seria esta a L'idea del teatro de Giulio Camillo? "Mais que o fato que os significados de uma mesma imagem variam em relação as diversas disposições nos lugares do teatro de Camillo, coloca sob os olhos, e ao mesmo tempo permite experimentar na platéia, a imagem do cosmo que o teatro produz: um cosmo em que existe uma profunda relação entre unidade e multiplicidade, entre identidade e diferença, um cosmo no qual, seguindo o ditado de Anassagora, tudo é em tudo".⁵⁷

Se existe este movimento quase circular entre estas imagem e o espectador, algo acontece. Estas imagens podem provocar em nós resistência ou envolvimento, porém nossos corpos com os sentidos despertados deixam-se captar pela seqüência de imagens, dos sons envolventes, dos cheiros de corpos suados, e do gosto na boca estimulado sabor das emoções. Precisamos do escuro da platéia, trazendo a memória do útero

⁵⁷BOLZONI, L. *L'idea del teatro*, di Giulio Camillo - Palermo: Editora Sellerio, 1991, p.26. Segmento traduzido pela autora.

envolvente, para que entre as sombras vejamos surgir a luz. Sob a luz dos refletores, o grande vazio do palco se abre para a revelação de corpos que desenham no espaço. Gradativamente o vazio vai sendo preenchido por imagens que cruzam o espaço, permitindo a cada um juntar a elas as suas próprias memórias.

Circundados desta atmosfera, neste local fantástico, do teatro onírico, misterioso, intrigante somos impelidos, aqueles que vieram ver _ da platéia, e aqueles que se deixam ver _ do palco, ao jogo de re-revelação das imagens interiores, das emoções, das idéias que geram conhecimento. Não racional, mas conseqüente da “relação profunda entre unidade e multiplicidade, entre identidade e diferença, um cosmos, no qual tudo é em tudo”.⁵⁸

Teatro, como palco da arte do corpo e do processo de construção de imagens agentes. Estes corpos possuem uma linguagem elaborada, feita de movimentos que foram apreendidos através das técnicas de dança, mas eles também são portadores de sabedoria própria. Tendo aprendido com a própria natureza, sabem “que as coisas habituais fogem facilmente da nossa memória, enquanto aquelas excitantes e novas fixam-se por mais tempo na mente. Devemos, portanto, fixar imagens de qualidade tal que adiram o mais longamente possível na memória; se fixarmos imagens que sejam, não muitas ou vagas, eficazes (imagens agentes)”.⁵⁹ “E é próprio sobre esta paciente reconstrução de imagens interiores que a arte da memória tem dirigido a sua atenção. Esta tem ensinado a reconstruir imagens agentes, o que significa em primeiro lugar imagens capazes de desenvolver uma ação, de provocar uma profunda impressão, imagens que condensam em si emoção e conhecimento, em um cruzamento tal, que o impacto da primeira faça desencadear a segunda”.⁶⁰

Estes corpos estão carregados de significados porque são possuidores de uma história, de uma memória. Nesta memória, “a rememoração do passado não implica

⁵⁸BOLZANI.L. *L'idea del teatro*, de Giulio Camillo - Palermo: Editora Sellerio, 1991. Segmento traduzido pela autora.

⁵⁹*Ad Herennium (Cicero)*, segmento traduzido para o português: ALMEIDA. M. J. *Cinema: Arte da Memória* - Campinas: Editora Autores Associados, 1999- Segmento traduzido pela autora.

⁶⁰BOLZANI.L. *L'idea del teatro*, de Giulio Camillo - Palermo: Editora Sellerio, 1991- Segmento traduzido pela autora.

simplesmente a restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for encontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado.”⁶¹ Olhamos o passado para entender o presente.

⁶¹GAGNEBIN, J.M. *História e Narração em Walter Benjamin* - São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

Memória Anexa

Fernando Ziviani

As sete árvores são algumas das fotos da coletânea, em branco e preto, tiradas no Jardim Botânico, Parque da Cidade, Parque Lage e Campo Santana no Rio de Janeiro - Exposição *Raizes*, Belo Horizonte, MG, 1993.

Imagem 1- *Garras*

Imagem 2- *Tronco*

Imagem 3- *Jardim Botânico*

Imagem 4- *Magia*

Imagem 5- *Raizes*

Imagem 6- *Prata*

Imagem 7- *Portal*

Alberto Giacometti

Imagem 8- *A mãe do artista* (1951 - 93x73 cm) - St. Paul de Vence, Fondazione-Maeght - Quadro pintado a memória, no qual o artista reconstitui a imagem da mãe, absorvida pelo trabalho doméstico, como ela aparecia no momento na casa de Stampa. Em Fabbri, D. *Giacometti, I Maestri del Colore* - Milão: Fratelli Fabbri Editori, 1965.

Imagem 9 - *Homem Andando*, 1950. Óleo no papel, 68x51 cm. Coleção Privada. Em Bonnefoy, Y. *Giacometti* - Paris: Flammarion, 1991, p.315.

Imagem 10- *Annette* (1951 - 81x65 cm) - Zurique, Kunsthau - A rigorosa geometria dos espaços e das formas se oculta atrás de uma pavorosa aparência de desordem. Em Fabbri, D. *Giacometti, I Maestri del Colore* - Milão: Fratelli Fabbri Editori, 1965.

Imagem 11 - Homem que anda na ponta dos pés, 1951. Lápis litográfico, 39,5x 27,5 cm. Maeght Foudation, Saint-Paul. Em Bonnefoy, Y. *Giacometti* - Paris: Flammarion, 1991, p.265.

Imagem 12 - *Nú em pé* (1949 - 81x65 cm) - Londres, Galeria Hanover - Fixa, imóvel, rigidamente frontal, extraída do ambiente, está a mulher em pé com os braços junto ao corpo: aquela mulher de improviso apareec como um ídolo moderno aos olhos de um artista obcecado pelo absoluto. Em Fabbri, D. *Giacometti, I Maestri del Colore* - Milão: Fratelli Fabbri Editori, 1965.

Imagem 13- *Homem Andando*, 1957. Litografia, 76.6x57 cm - Londres, Öeffentliche Kunstsammlung, Basel. Em Bonnefoy, Y. *Giacometti* - Paris: Flammarion, 1991, p.315.

Imagem 14 - *Bola Suspensa*, 1930-31. Massa e metal, 61x36x33.5 cm - Fundação Alberto Giacometti, Zurique. Em Bonnefoy, Y. *Giacometti* - Paris: Flammarion, 1991, p.199.

Oswaldo Goeldi

Imagem 15- *Chuva*, c. 1957, xilogravura, 22x29.5 cm, Coleção Frederico Mendes de Moraes. Em Naves, R. *Goeldi*- São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1999, p.33.

Imagem 16- *Céu Vermelho* c. 1950, xilogravura 3/12, 22x30 cm, Coleção Frederico Mendes de Moraes. Em Naves, R. *Goeldi*- São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1999, p.39.

Imagem 17- *Três figuras* sem data, xilogravura, 22x30 cm, Museu nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Em Naves, R. *Goeldi*- São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1999, p.70.

Imagem 18- *Noturno (Gare)* c.1950, xilogravura, 19.5x27 cm, Coleção Frederico Mendes de Moraes. Em Naves, R. *Goeldi*- São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1999, p.51.

Imagem 19- *Recanto abandonado*, sem data, carvão sob papel, 27.5x38 cm, Coleção Afonso Henrique Costa. Em Naves, R. *Goeldi*- São Paulo: Cosac&Naify Edições, 1999, p.33.

Giulio Camillo

Imagem 20- *Teatro da Memória*

Teatros (os interiores)

Imagem 21- *Teatro Francisco Nunes*, Belo Horizonte, MG, Brasil.

Imagem 22- *Teatro Municipal de São Paulo*, São Paulo, Brasil.

Imagem 23- *Teatro La Scalla*, Milão, Itália.

Imagem 24- *Metropolitan Ópera House*, New York, Estados Unidos.

Imagem 25- *Teatro Olimpico*, Vicenza, Itália.

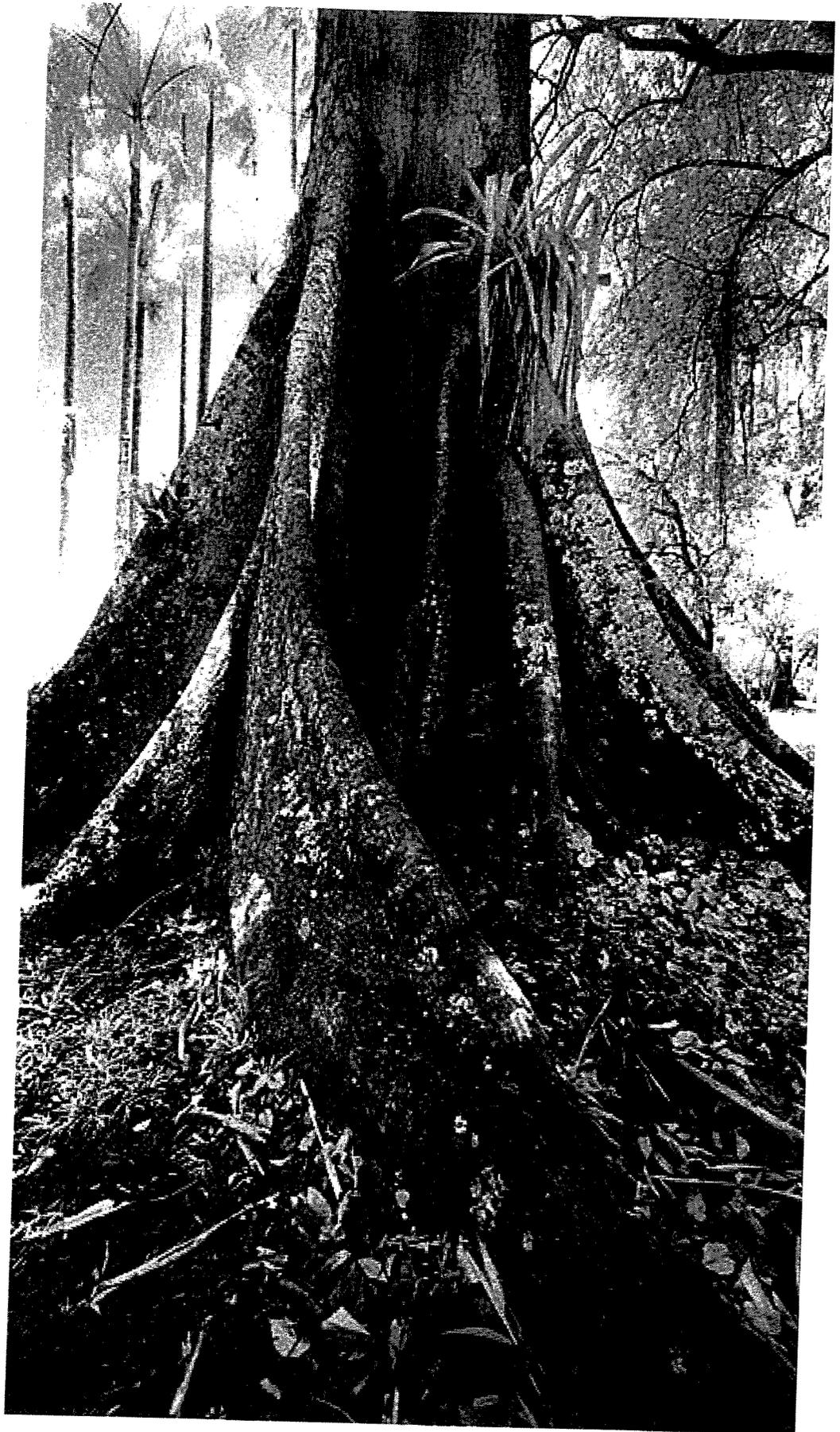
Templo no tronco de uma árvore Banyan

Imagem 26- *Árvore Banyan* com longas raízes aéreas, as quais crescem para baixo dos galhos, retornando a terra em forma pilares formados pelas grossas raízes. Como a maioria das árvores desta espécie, elas nos dão uma idéia da imagem da Árvore Cósmica mencionada nos *Rig-Vedas* - O *Brahman* da árvore enraizada, as quais exemplificam a manifestação do sagrado através do cosmos de uma simples raiz transcendente. Em Cook, R. *The tree of Life* - New York: Avon Publishers, 1974, fig. 64.

Tiziano

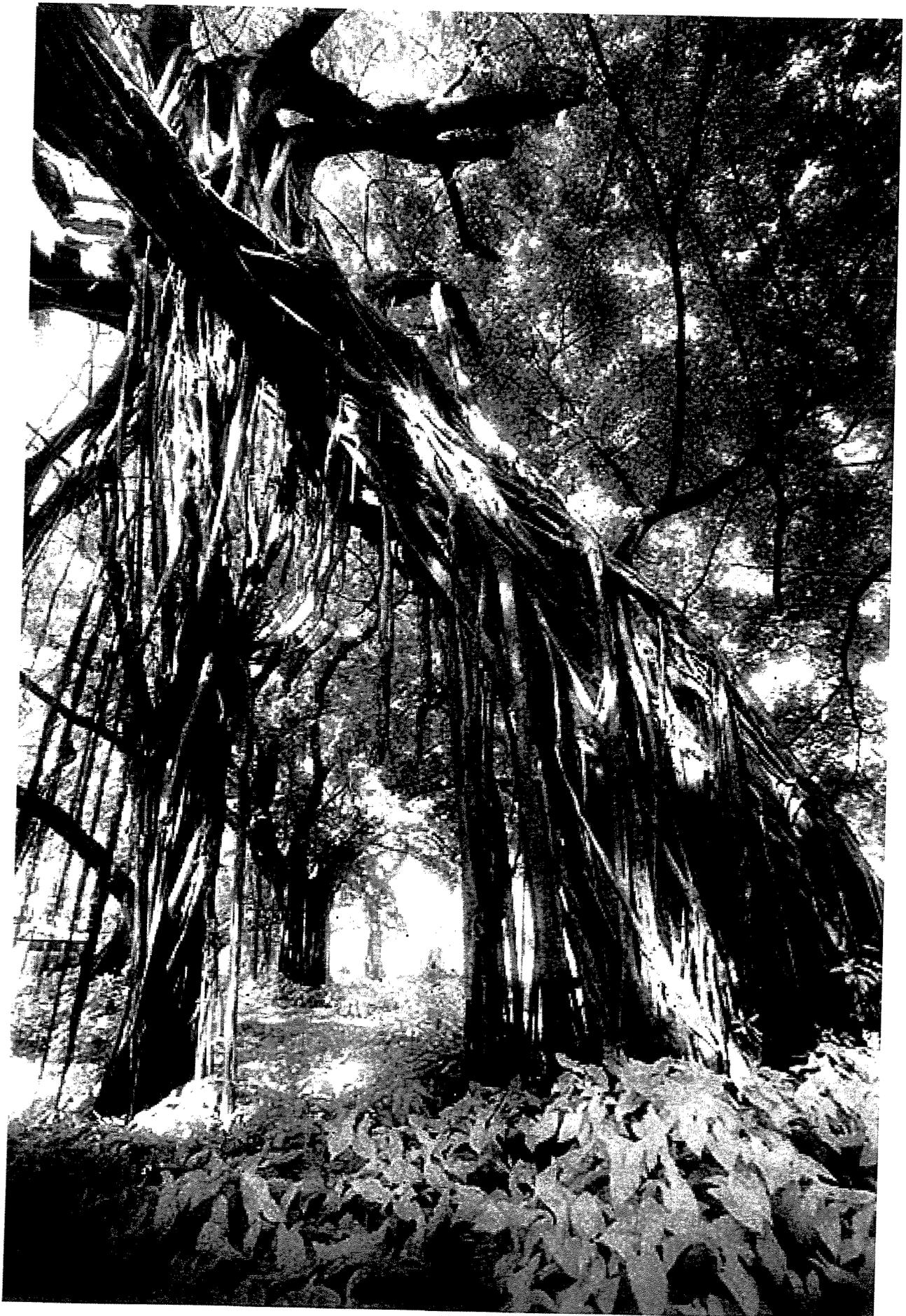
Imagem 27- *As Três Idades*, 1512. Em Gentili, A. *Tiziano* - Firenze: Art Dossier, n. 47, p.20.











Fernando Ziviani
5- Raíces, 1993



Fernando Ziviani
6- Prata, 1993





1895



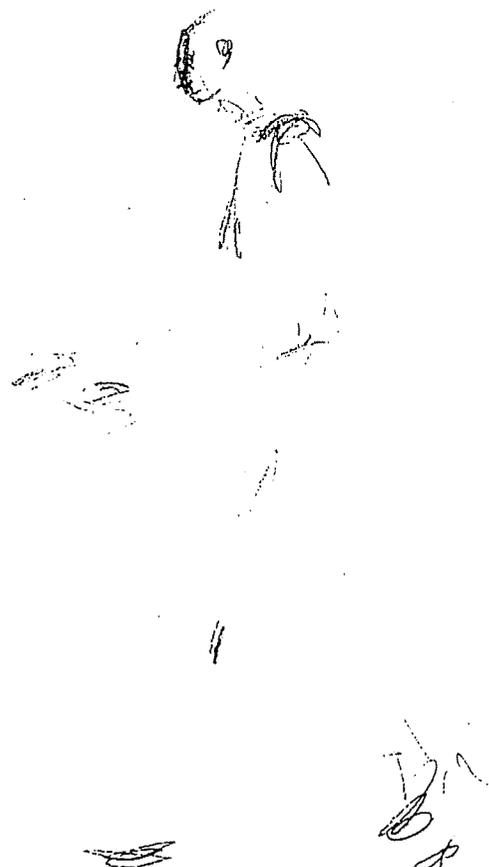


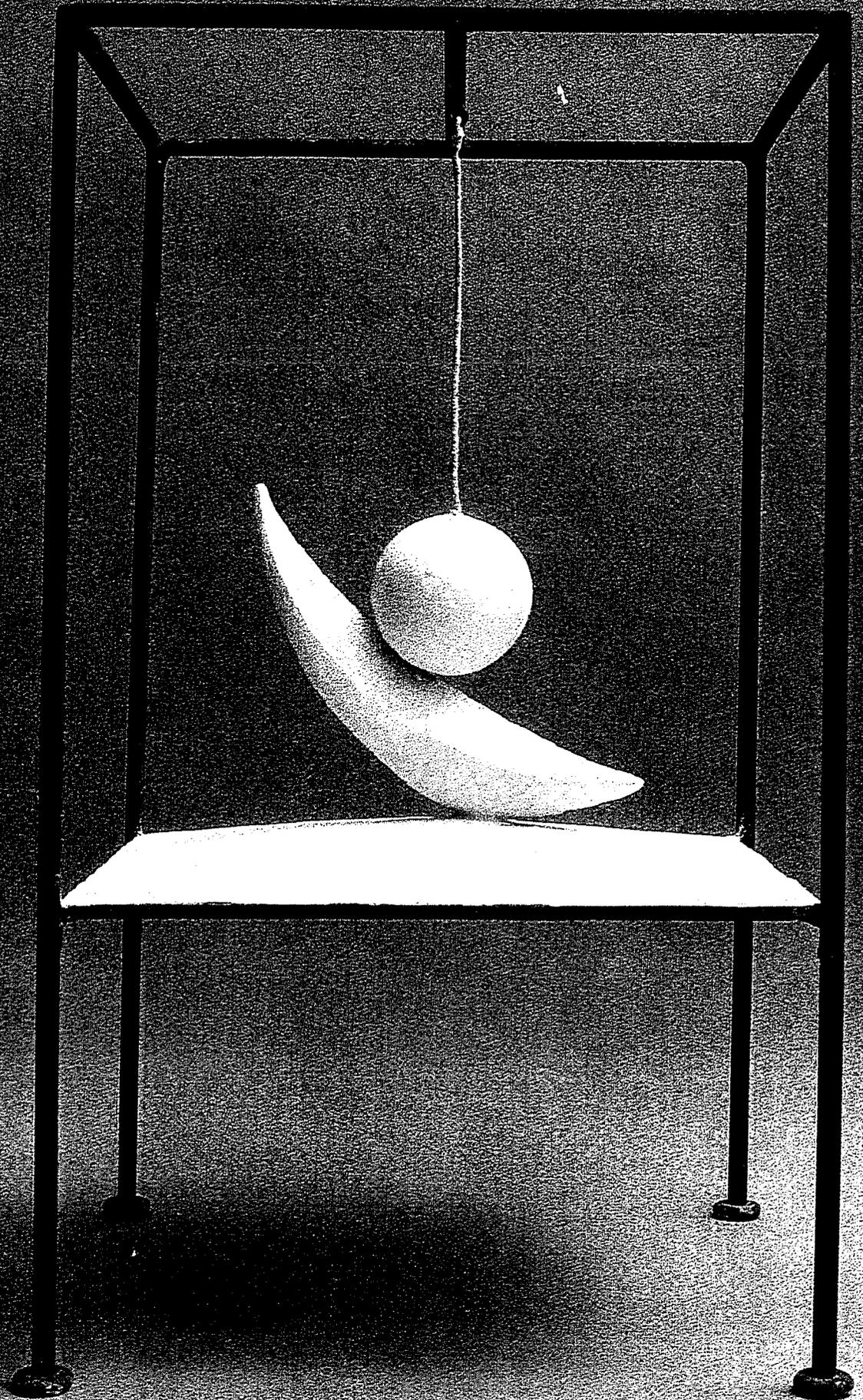


Alberto Giacometti
11- *Homem que anda na ponta*
dos pés, 1951



Alberto Giacometti
12- Nú em pé, 1949





Alberto Giacometti
14- Bola suspensa,
-1930-31



H. A. G. G. G.

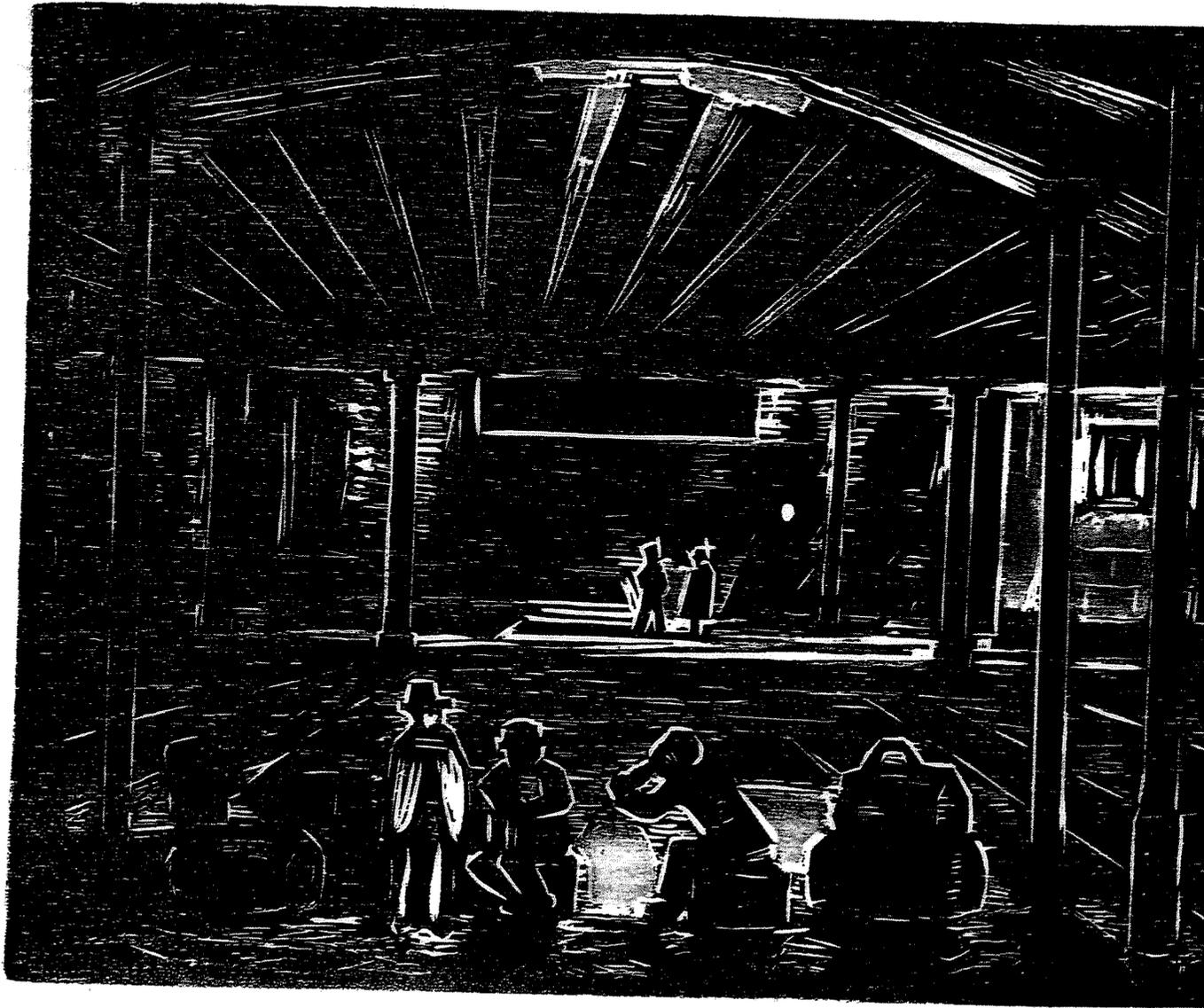
Oswaldo Goeldi
15- Chuva, 1957

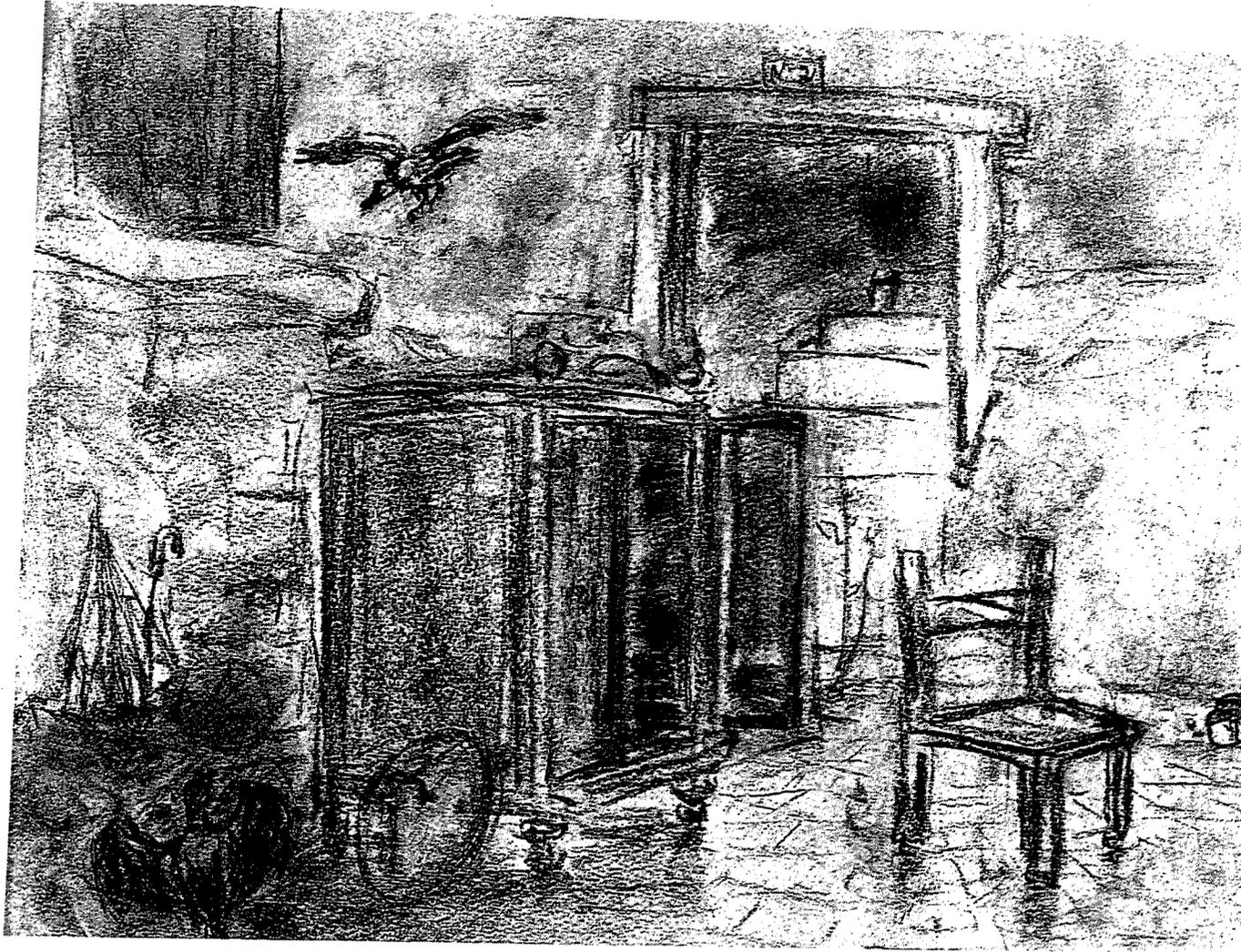


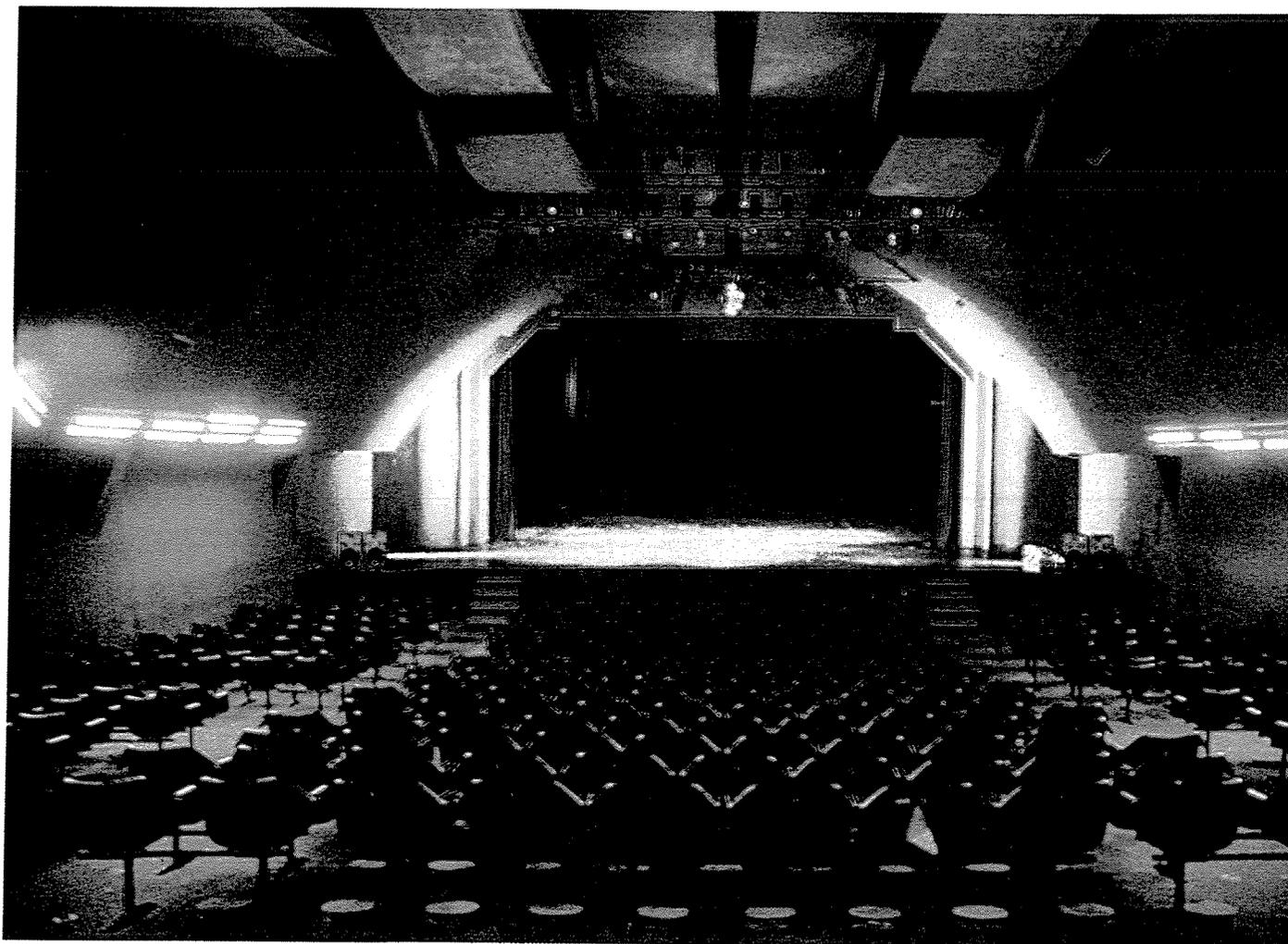
Clemens 3/12

Oswaldo Goeldi
16- Céu Vermelho, 1950









Vista do palco

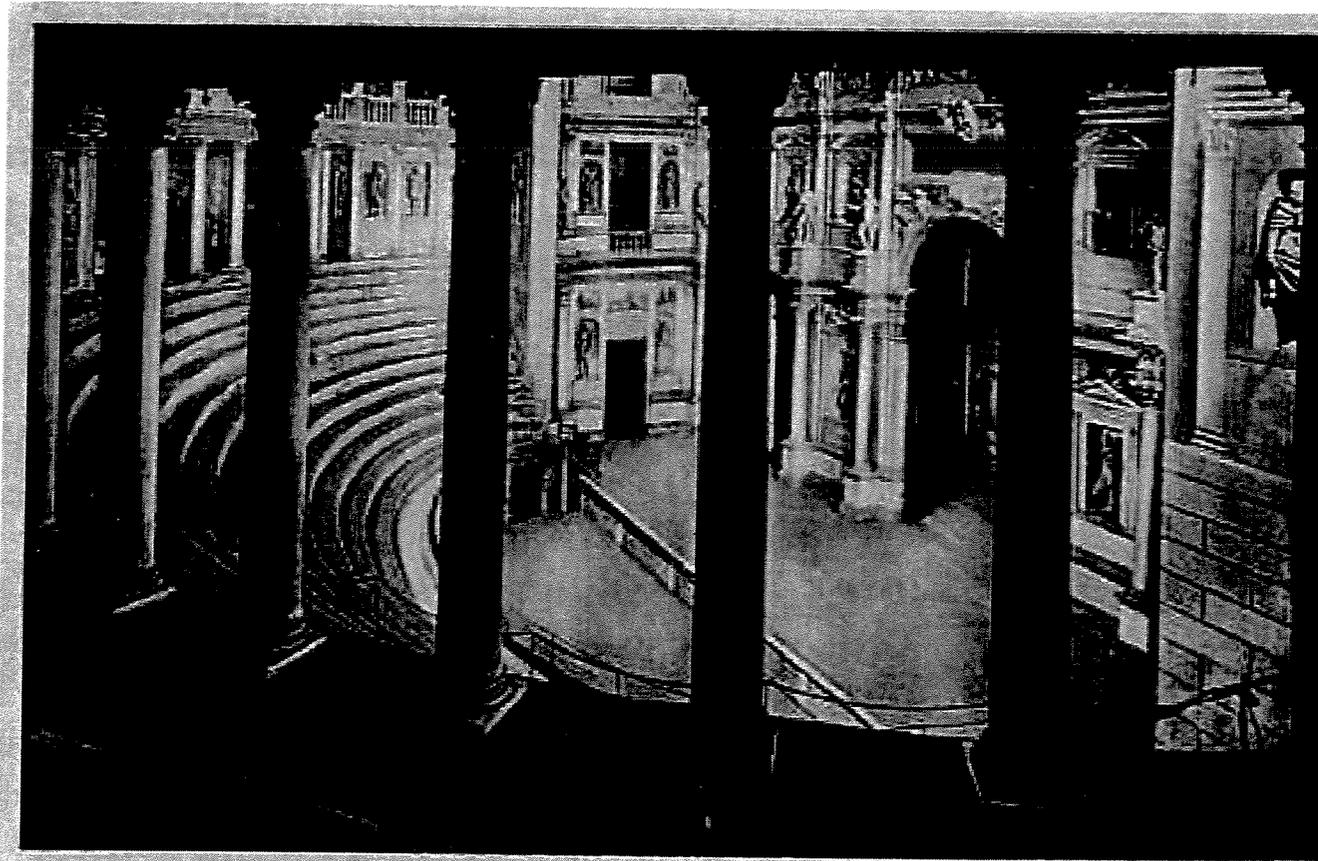
**21- Teatro Francisco Nunes,
Belo Horizonte, MG, Brasil**



ista do palco







**25- Teatro Teatro Olímpico,
Vicenza, Itália**





Bibliografia

- ALMEIDA, J M. *Cinema: Arte da Memória* - Campinas: Editora Autores Associados, 1999.
- _____ *Imagens e Sons* - São Paulo: Editora Cortez, 1994.
- ALBANO, A. A. *Tuneu, Tarsila e outros mestres... o aprendizado da arte como um rito de iniciação* - São Paulo: Editora Plexus, 1998.
- ARRUGA, LORENZO. *La Scalla* - New York: Praeger Publishers New York, 1973.
- BENJAMIN, W. *Imaginación y Sociedad* - Madrid: Taurus Ediciones, 1980.
- BERTI, G. *I Mondi Ultraterreni* - Milão: Mondadori Editore, 1998.
- BIEDERMANN, H. *Dicionário Ilustrado de Símbolos* - São Paulo: Editora Melhoramentos, 1993.
- BOLZONI, L. *L'idea del teatro*, di Giulio Camillo: Palermo: Editora Sellerio, 1991.
- _____ *La rete delle immagini* - Torino: Einaudi Editore, 2002.
- BONNEFOY, Y. *Giacometti* - Paris: Flammarion, 1991.
- BROOK, P. *Ponto de Mudança-Quarenta Anos de Experiências Teatrais* - Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1989.
- _____ *Fios do Tempo* - Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2000.
- CARLO, A. *L'architettura di Vitruvio* - Firenze: Alinea Editrice, 1988.
- CIRLOT, J.E. *Dicionário de Símbolos* - São Paulo: Editora Moraes, 1984.
- COHEN, B. *Sensing, Feeling and Action* - Massachusetts: Contact Editions, 1993.
- COHEN, S.J. *Dance as a Theatre Art* - New York: Harper&Row Publishers, 1974.
- COOK, R. *The Tree of Life, Image of the Cosmos* - New York; Avon Publishers, 1974.
- CULIANU, I.P. *Eros y Magia en el Renacimiento* - Madri: Ediciones Siruela, 1999.
- FAURE, E. *A Arte Renascentista* - São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.
- FELDENKRAIS, M. *Consciência pelo Movimento* - São Paulo: Summus, 1977.

_____ *Método per la Consapevolezza dei Processi Psicomotori* - Milão: Casa Editrice Astrolábio, 1991.

_____ *The Master Moves* - California: Meta Publications, 1984.

FICINO, M. *Scritti sull'Astrologia* - Milão: Rizzoli, 1999.

FINOCCHI, A. *Arte in Itália* - Milão: Loescher Editore, 1998.

FORTIN, S. *Educação Somática: Novo ingrediente da formação prática em dança* - Salvador: Cadernos do CEPE-Cit, n 2, 1999.

GAGNEBIN, J.M. *História e Narração em Walter Benjamin* - São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

_____ *Linguagem, Memória e História* - Rio de Janeiro: Imago Editora, 1997.

GENET, J. *O Ateliê de Giacometti* - São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

GOMBRICH, E.H. *A História da Arte* - São Paulo: Zahar Editores, 1978.

GINSGURG, C. *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história* - São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

HERRIGEL, E. *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen* - São Paulo: Editora Pensamento, 1975.

IZQUIERDO, I. *Memória* - Porto Alegre: Artmed Editora, 2002.

JUNG, C.G. *Estudos Alquímicos* - São Paulo: Editora Vozes, 2002.

_____ *Jung e a imaginação alquímica* - São Paulo: Editora Mandarim, 2002.

_____ *El Hombre y sus Símbolos* - Madrid: Aguilar Ediciones, 1974.

_____ *Memórias, Sonhos e Reflexões* - Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1963.

KIRSTEIN, L. *Four Centuries of Ballet* - New York, Dover Publications, 1984.

LONGONI, A. M. *A memória* - São Paulo: Edições Loyola, 2000.

LORD, J. *Um Retrato de Giacometti* - São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 1998.

MAYER, D. *Stage Design and Properties* - London: Phaidon Press, 1993.

MENGEL, A. *Lendo Imagens* - São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

MIRANDA, E. *Corpo, Território do Sagrado* - São Paulo: Editora Loyola, 2000.

MOHR, G. H. *Dicionário de Símbolos* - São Paulo: Editora Paulus, 1994

NOVAES, A. *Organização O Olhar* - São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

OLIVEIRA, M.C. *Imagens do Inferno: lugares da memória, palavras de Dante* - Campinas: Tese de Doutorado, Faculdade de Educação, Unicamp, 2000.

- OLSEN, A. *Anatomia Esperienziale* -Como: Edizioni Red, 1994.
- PANOFSKY, E. *A Perspectiva como Forma Simbólica* - Lisboa: Edições 70 Ltda., 1973.
- PASOLINI, P. *Accattone. Mamma Roma. Ostia*- Milão: Garzanti Editore, 1993.
- PESSOA, F. *Obra Poética* - Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1997.
- PETHES N, RUCHATZ J. *Dizionario della memoria e del ricordo* - Milão: Mandadori Editore, 2002.
- PULICE, M A. *Calderón y El Barroco*- Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 1990.
- RAFF, J. *Jung e a imaginação alquímica* - São Paulo: Editora Mandarim, 2002.
- ROSENTHAL, J. *The Magic of Light* - New Yor: Theatre Arts Book, 1972.
- SCHIAVO, R. *L' Olimpico, Lo spazio teatrale - La Representazione* - Vicenza: Publigráfica Editrice, 1990.
- SCHOLEN, G. *As Grandes Correntes da Mística Judaica* - São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- SHAHN, B. *The shape of Content* - Cambridge: Harvard University Press, 1985.
- SERRONI, J.C. *TEATROS - Uma memória do Espaço Cênico no Brasil* - São Paulo: Editora Senac, 2003.
- SOARES,C.L. *Imagens da Educação no Corpo* - Campinas: Editora Autores Associados, 1998.
- ROLLAND, J. *Inside Motion - An Ideokinetic Basis for Movement Education* - New York: Rolland String Research Associates, 1987.
- ROLF, I.P. *Rolfing _ Reestablishing the Natural Aligment and Structural Integration of the Human Body for Vitality and Well-Being* - Rochester: Healing Arts Press, 1989.
- ROSENTHAL, J. *The Magic of Ligth* - New York: Theatre Arts Book, 1972.
- SACKS, O. *L' uomo che scambiò sua moglie per un cappello* - Milano: Adelphi Edizioni, 1986.
- SWEIGARD, L. *Human Movement Potencial_ Its Ideokinetic Facilitation* - Boston: Harper& Row Publishers, 1974.
- TAMARO, S. *Va'dove ti porta il cuore* - Milão: Baldini&Castoldi, 1994.
- TARKOVSKI, A. *Esculpir o Tempo* - São Paulo: Editora Martins Fontes, 1990.

TODD, M.T. *The Thinking Body* - New Jersey: Princeton Book Company, 1987.

YATES, F. *L'Arte della memória* - Torino: Einaudi Editore, 1993.

YOURCENAR, M. *Memórias de Adriano* - Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1974.

WEINRICH, H. *Lete, Arte e Crítica do Esquecimento* - Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2001.

PARA CONTAR HISTÓRIAS SUAS, MINHAS, DO MUNDO.

HISTÓRIAS ÚNICAS, IRREPETÍVEIS.



UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE