

ADILSON NASCIMENTO DE JESUS 015

LITERATURA E DANÇA

DUAS TRADUÇÕES DE OBRAS LITERÁRIAS
PARA A LINGUAGEM DA DANÇA-TEATRO

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

CAMPINAS 1996

UNIDADE	BC
Nº CHAMADA:	
	T/UNICAMP
	J499L
V.	Ex.
TIPO	87/27694
PROC.	667/96
C	☐ D ☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	21/05/96
Nº CPD	En.00088495-0

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA
PELA BIBLIOTECA DA FE/UNICAMP**

J499L Jesus, Adilson Nascimento de
Literatura e dança : duas traduções de obras literárias para a
linguagem da dança-teatro / Adilson Nascimento de Jesus . --
Campinas, SP : [s.n.], 1996.

Orientador : Maria Inês Fini.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Faculdade de educação.

1. Dança. 2. Teatro. 3. Arte. 4. Literatura. I. Fini., Maria Inês. I. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

ADILSON NASCIMENTO DE JESUS

Este exemplar corresponde à redação
final da Tese defendida por
ADILSON NASCIMENTO DE JESUS
e aprovada pela Comissão Julgadora.

Data: 29 de abril 1996

Assinatura: 

**Tese apresentada como exigência
parcial para obtenção do Título
de DOUTOR em EDUCAÇÃO
na Área de Concentração: Psicolo
gia Educacional à Comissão Jul-
gadora da Faculdade de Educa-
ção da Universidade Estadual de
Campinas, sob a orientação da
Profa. Dra. MARIA INÊS FINI**

Comissão Julgadora:

Silvana Fernandes
Mellenda
Eusébio São da Silva
Danyel
Flávio
Cecilia

RESUMO

Este trabalho focaliza-se na tradução da linguagem escrita para o que hoje podemos considerar como linguagem da dança, no sentido de que a dança tal como a escrita, tem suas peculiaridades e quer comunicar algo como movimento; não o movimento cotidiano, mas aquele dramático, poético que é o enfoque que justifica a dança enquanto tal.

Para tanto, fui buscar nas obras de Clarice Lispector e de Jorge Luis Borges, os elementos que considereí pudessem se tornar, para além de suas imagens, ação pela óptica gestual da dança-teatro. Algo a que se tornar visível, palpável, mesmo que no gesto que se desvanece, porque ele também é substância espaço-temporal: o que emerge e se presentifica em oralidade; em corporeidade vibratória.

O que temos aqui é um momento a mais em seis anos de estudos e pesquisa em linguagem gestual com dançarinos que querem comunicar algo também pela ação não-verbal, e que fazem da palavra seu ponto de partida para suas criações.

Tal como com a palavra-poética, o gesto dançado apresenta seus por quês e necessita de uma via que se remeta mais diretamente à sensibilidade, ao valor estético, para que nele se possa enxergar sua beleza, impregnada dos sentidos da palavra, fundida e forjada a partir dela, mas enquanto dança, agora dela desgarrada.

Palavras-chave: dança-teatro, arte, gesto, movimento, oralidade, linguagem

ABSTRACT

This study is focused in the translation of written language into what we may consider as dance language, meaning that dance as well written language has its own particularities and which to communicate something through the movement; not the quotidian movement, but the dramatic and poetical one, which is the way of focussing and justify the dance.

For this, I searched in Clarice Lispector and Jorge Luis Borges' deeds, the elements that, I thought, could turn actions, transcending its images, into gestual optica of dance-teather. Something that may become visible, touchable, even though in the vanish gesture, because the gesture is also space-temporal substance which emerge and become presence in the orality and in the vibratory CORPOREIDADE.

What is showed here is a moment inside of six year of study and research in gesture language with dancers that also want to communicate something with no verbal action, and make the word the begining for their creations.

As poetical word, the gesture danced shows its meaning and needs a way to go straight ahead to sensibility and stetic values, so that is can be possible to see its beauty, impregnated with the meaning of the word , fused and forged with the word, but while dance, leads astray from it.

Key words: dance-teather, art, gesture, movement, orality, language

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Maria Inês Fini, minha orientadora, que por uma vez mais se dispôs aos meus caprichos. Meu muito obrigado!

Ao Prof. Dr. Milton José de Almeida e à Prof. Dra. Elisa Kossovitch, que em suas aulas e bate-papos ajudaram-me a enxergar os vórtices de Clarice e Borges.

Aos atuais dançarinos do grupo DIALÊTO Dança: Cristiane Pereira, Elisa Villela, Érica Zanvettor, Lúcia Nobre, Warner Reis (Buque). Profissionais a quem muito admiro e respeito. Pessoas com quais tive muito o que aprender e, como nunca, me maravilhar com a beleza de vossa dança e, junto, me encantar com as palavras de Clarice e Borges que, pouco a pouco foram se transformando nalgo inusitado ao nosso sentimento. À cada um de vós, meu profundo amor e amizade.

Às dançarinas Andréa Martini, Maria Gabriela Jahnel, Paula Vanina e Patrícia Guerrero que participaram do início deste processo, e com quem pude compartilhar grandes alegrias em nossa primeira montagem. À vocês, meu carinho.

Ao Cris, funcionário do laboratório na FEF, pela paciência e por todas as dicas que me ajudassem a desvendar os mistérios dos ícones.

Ao FAEP, pelo apoio financeiro para a realização das gravações.

Ao Cláudio - Cadão -
Zécarlos e
Lelé
por todos meus amigos desaparecidos

Presenças que ainda pairam
tristes, porém,
em doces lembranças.

ÍNDICE

1. Apresentação, 02
2. Introdução, 03
3. Arte e Angústia, 10
4. A Construção do Tempo, 24
5. A Vida Como Ação Dramática, 33
 - I. Clarice, 33
 - II. Borges, 36
 - III. A Dama, o Cego, 39
6. A Pior Vontade de Viver, 43
 - Dinâmica Dramática I, 44
 - Dinâmica dos Movimentos I, 54
 - Ficha Técnica I, 66
 - Passagens I, 70
7. Da Violência, Só Isso., 76
 - Dinâmica Dramática II, 77
 - Dinâmica dos Movimentos II, 99
 - Ficha Técnica II, 128
 - Passagens II, 134
8. Comentários, 146
9. Bibliografia, 157
10. Anexos

APRESENTAÇÃO

Este trabalho é resultado de dois momentos de tradução de obras literárias para a linguagem da dança. A primeira tradução trata-se do conto *Amor* de Clarice Lispector, que resultou na obra *A Pior Vontade de Viver*, 1993. A segunda tradução foi realizada com base em dois contos, sendo *O Búfalo* de Clarice Lispector e *A Casa de Asterion* de Jorge Luis Borges, que deram origem à obra *Da Violência, Só Isso*, 1994.

Na *Introdução* estaremos apresentando nosso momento de contato com a literatura e os desafios de sua transformação para a linguagem da dança-teatro. Em *Arte e Angústia*, algumas reflexões sobre as possíveis raízes e descaminhos do fazer arte. Em seguida, algumas idéias sobre *A Construção do Tempo* cênico da dança. Em *A Vida Como Ação Dramática*, uma breve leitura do universo composto por Clarice Lispector e Jorge Luis Borges. No capítulo contíguo, estaremos percorrendo minuciosamente sobre os passos que foram dados para a construção das obras *A Pior Vontade de Viver* e *Da Violência, Só Isso.*, em cada um de seus movimentos. Em *Comentários*, o tratamento dos elementos que compõem as cenas e que não sejam referentes apenas ao gestual construído. Seguem, bibliografia, roteiros de projeto de encenação das obras, as imagens que nos serviram de referência, as cópias xerox dos contos utilizados e, finalmente, os currícula do grupo DIALETO Dança.

INTRODUÇÃO

I

Há cinco anos trabalho com o grupo DIALÊTO DANÇA como coordenador, coreógrafo e dançarino. Desenvolvemos nosso trabalho no estilo dança-teatro, o qual funde elementos das duas áreas, criando uma modalidade de dança bastante diversa das mais conhecidas. Poderíamos vê-la como uma a mais dentro dos estilos contemporâneos, que nada mais é que a releitura dos estilos ortodoxos mesclados a elementos hodiernos que possam traduzir um gestual mais característico desse nosso tempo.

Neste nosso breve tempo de existência como grupo pude montar cinco trabalhos: *Fragmentos de Sonho*, 1990; *Cinco Segundos Para Ser*, 1991; *Leviathan*, 1992; *A Pior Vontade de Viver*, 1993, e *Da Violência, Só Isso*, 1994.

Através destes trabalhos temos buscado a afirmação de nossa linguagem gestual.

Em **Cinco Segundos...** trabalhamos com o gestual das ruas; a multidão observada no seu cotidiano, em sua pluridiversidade de personagens e situações.

Em **Leviathan** nos detivemos nos elementos mitológicos da trajetória do herói: a ruptura, a aventura, a volta.

Em **Fragmentos** tivéramos uma mínima aproximação com a literatura de Jorge Luis Borges em sua obra *As Ruínas Circulares*, com algumas de suas imagens servindo-nos de sugestões.

Finalmente, em **A Pior Vontade de Viver e Da Violência, Só Isso**. demos início a necessária fusão com a literatura de Clarice Lispector (*Amor e O Búfalo*) e Jorge Luis Borges (*A Casa de Asterion*).

Assim como qualquer ato humano, dançar é pura necessidade de expressão. O homem sempre dançou nos momentos mais significantes em sua vida. Fosse para festejar os nascimentos, nas épocas do plantio e nas colheitas, para louvar astros e estrelas, deuses da natureza, nos momentos de morte, guerra e paz.

Por mais pessoal, subjetivo, introspectivo que seja, a dança sempre encontra, e é preciso, seus correspondentes no coletivo. Não existe como ato nem linguagem solitária.

O ato de construir a trajetória espaço/temporal dos gestos, ao que chamamos coreografia, provocam-nos à necessidade de compreensão do próprio gesto que, inusitado, surge sem explícita inteligibilidade.

Para o coreógrafo, as íntimas interligações que faz com o material que tem em mãos, emergem, primeiramente, como imagens dançadas, talvez até dançáveis. A compreensão destas imagens, em sua maioria, vem a posteriori.

Isto não quer dizer que o fazer (em imagens) e o compreender (em palavras), estejam polarizados. É outro o espaço/tempo desta inteligibilidade dançável. Estão aí os sentidos em único plano. Privilegiar um ou outro é desagregar sua unidade, o ato em si; a dança como resultado de consubstanciamento do que, outrora, fora obscuro.

Estamos num jogo de claro-escuro, que faz com que, para que nos apropriemos do que fazemos (o que nunca se dá totalmente), tenhamos que desenvolver processos de trabalho de compreensão instintiva de cada elemento evocado.

A começar pelos próprios dançarinos, desenvolvemos em caráter permanente aulas de técnica de dança moderna, jogos teatrais, elementos do ballet e conscientização do movimento, como estratégia de manutenção da nossa condição física e insistente busca de aperfeiçoamento da qualidade do movimento e de desenvolvimento de sua expressividade. Neste processo de trabalho o momento do ensaio é o espaço onde o dançarino ousa em sua interpretação das imagens propostas. Aqui nos interessam suas elaborações formais em termos de gestos, suas fontes, seus relatos escritos e verbais, fotos, gravuras, pinturas e tudo o mais que se associe a sua particular leitura do que está sendo proposto. O trabalho do dançarino, quando pensamos nos alicerces dos gestos engendrados e formalizados em coreografia, serve como nossa oficina; nosso laboratório alquímico, em que permitimos nos lançar num labirinto de idéias. Idéias que são gestos; gestos que querem dizer; gestos que dizem. Apenas gestos. A totalidade está ali.

Fazer e refazer um gesto é uma das formas de lapidá-lo e desdobrá-lo em seus significantes e significados.

É indispensável dizer de cada elemento parido. A ligação com o vivido é profunda. A consciência descansa. O ego se cala. Fala o Eu. Ouvímo-lo. Aprendemos com ele. Aprendemos o que já sabemos. Entramos na posse do que já é nosso. O que não indica facilidades.

Será preciso uma linguagem paralela à linguagem do gesto, para tornar este último compreensível no seu mais amplo sentido?

II

Nunca me ocorrera transformar literatura em dança.

Lera o livro de contos de Clarice Lispector, *Laços de Família*. Antes, já estivera encantado com seus escritos, mas a gente se esquece e não aprende a perceber que a beleza é sempre surpresa.

Viera trabalhando num gestual meio às cegas, esperando que num dado momento aquilo passasse por si só, a ter um sentido mais explícito; que eu pudesse pinçar algo que me fizesse dar forma àquilo que já vínhamos esboçando em gestos tímidos, ainda incertos. Entregava ao acaso a aleatória organização de um caos que já se alongava em ebulição.

Foi que li *Amor* naquele livro. Então vieram os sentidos. As coisas se desdobrando em algo que pudéssemos ver nossa imagem refletida, distorcida, confusa; real.

Reli o conto outras tantas vezes. Parecia que o labirinto se multiplicava em suas passagens à medida que eu me detinha sobre uma palavra ou uma frase: os caminhos se bifurcavam, e adentrava-os buscando mais nos seus significados. Mais que palavras, aquilo já eram sensações.

Parecia besteira, mas eu fui me misturando àquilo. Um outro "eu" se compondo de partes, frases, palavras do conto. Era uma coisa violenta, porque a vida não é assim, nem nunca vai ser. Eu queria acreditar. Angústia crescendo. Subindo do estômago para a garganta. Queria gritar como a uma mulher. Como a Ana. Sentir meu peito arfando. Os seios subindo e descendo dentro do vestido. Aquele azul com babados na gola e nas mangas. Meus sapatinhos cheios de lama do Jardim. As flores no chapéu, desajeitadas. Onde está minha bolsa?

Nada de mais. Nada mesmo. Mimetismo puro? Só isso? Mas eu queria dizer aquilo do jeito que eu tinha visto. Do jeitinho que tinha sentido. Eu precisava fazer gestos grandes. Gritar desesperadamente. Queria também, duração. Durabilidade aos meus sentidos; sustentação aos significados. Queria tudo de novo ao findar o êxtase.

Teria que manipular esse sentimento sem muita cerimônia. Dar-lhe uma forma mais exata de acordo com a minha necessidade.

A dança foi nascendo, junto com algum medo. Medo de, talvez, profanar aquele terreno sagrado da literatura; aquele campo santo que Clarice pisara, e que eu agora vinha beijar. Tinha medo de destruir a beleza que ela edificara. Temia me acostumar à beleza e fazer dela o santo bife de todos os dias.

Beberamos Clarice. Digerímo-la em nossa particularidade intestinal. Devolvêmo-la transformada; moldada ao nosso desejo.

Amor é um conto sem fim. Um átimo na esteira do Tempo. Black-out no sentido próprio da palavra 'amor...'. Ficam as reticências para que as preenchamos novamente pelo nosso próprio esforço.

A lente do conto se abre sobre um dia, um dia apenas do cotidiano de Ana. O que mais parece uma eternidade; já não se conta mais o Tempo. Ele é, mas

sempre como presente; o instante-já de Clarice trazendo a totalidade das ações e dos sentimentos invocados para o agora.

Algo precisa acontecer.

Algo está acontecendo.

Clarice descasca do estável, sua aparência, extraindo do óbvio e do absurdo a sua mais dura intensidade. Aquilo que era deixa de ser, para ser num outro sentido.

Primeiro ela nos dá o estado da ordem. Sutilmente, sugere os movimentos desestabilizadores. Cria a tensão da transformação e transforma. O movimento eclode explosivo numa beleza que fere. Desconfortável beleza, porque não dá garantias, porque o fim não está, nem nunca estará. E agora?

Clarice nos seduz, nos encurrala e nos desmonta.

Tomados de surpresa, quedamo-nos boquiabertos, pegos de calças curtas aguardando o próximo movimento; o infinito que não vem.

.....

O conto traz os elementos imaginantes. Com eles nos misturamos. Com nossos gestos nos misturamos ao imagético do conto. Provamos do miolo e das bordas. Adicionamos. Retiramos. Revolvemos. Deixamos descansar. Mas o movimento não pára e já é quase perigoso.

Mantemos a sobriedade nos distanciando. Dizemos: "É apenas um conto!". E dói dizê-lo, pois sabemos que é mais. O que mais?

Abre-se a brecha no núcleo do dia.

III

Como transformar literatura em dança?

Grosso modo, há o conto. Nós o lemos. Surgem as imagens. Fazemos a dança.

A literatura é uma linguagem com regras. Com Clarice, no entanto, víamos a possibilidade das surpresas. O inesperado emergindo, não como regra, mas como necessidade. Não poderia ser menos.

O minúsculo drama dos dias virando uma estrela de primeira grandeza. Esta grandeza disprovendo-se da obviedade do desfecho que a manteria na mediocridade. A literatura, ou melhor, quem fala da literatura, arrumou um compartimento para Clarice: o realismo mágico, mergulhando na estranheza da realidade ficcional.

Imaginação e memória inextricavelmente imbricadas, escancarando brechas em profundidades às quais não se ousava; a ficção de antes de Clarice. Fato e imaginação habitando o mesmo plano. Encurtam-se as distâncias. Não há distâncias. É outra a realidade de sua literatura.

Trabalhar com a obra de Clarice Linspector é tocar em coisas delicadas. Perigosas também.

Vemos ensaios de tragédia. A morte atenuada em revelações que provocam rupturas; pequenas mortes. Temos um mito onde atuam personagens de um tempo moderno. O mito vivo contemporâneo; extemporâneo.

Lá encontramos a tentativa de retomada da essência primordial: a experiência vital. O perigo é o da transformação.

Mas, o que é fato e imaginação num mito? Talvez, pelo que nos contam as histórias, tudo seja imaginação. O fato é o homem.

Porém isto não afasta a dúvida.

Lembro-me do homem que vive para sonhar um outro homem e que, ao final de sua tarefa, se descobre como um homem também sonhado.

Aqui persiste um drama (ou seria uma tragédia?): há alguém que sonha outrém que sonhará outro alguém, assim, infinitamente. E há um fato: todos, ao seu final, se descobrem sonhados, remetendo a solitária descoberta de sua condição presente ao passado-presente-futuro imediatos - o sem tempo - da substância do sonho daquele que anteriormente o sonha, como se este, distante e inalcançável, fosse o primeiro e único sonhador. Borges foi magnífico nesta trama¹.

Quando olhamos para esta obra de Clarice - *Amor* - percebemos que o *sonho* não se acaba. Há um desfecho, mas a trama não se conclui. A proximidade com a vida não o permite. A vida está aberta, chamando.

Lendo-a, não enxergamos mais as suas palavras: o primeiro discurso, mas sim o que imaginamos à partir do que ela escreveu. Aqui começa o processo de transformação das palavras em imagens dançadas.

Suas metáforas fazem com que criemos um segundo discurso: o subtexto. O que imaginamos é o subtexto. Agora o conto está em nossas mãos.

Este subtexto que imaginamos, por sua vez, está recheado também de novas (nossas) metáforas, que buscam se estabilizar nalguma forma. Esta forma buscada que lhe dará estabilidade para nós é o gesto: a dança.

O gesto como metáfora estabilizada é o fruto da matéria imaginante originada nas palavras/metáforas de Clarice.

Agora é outra a linguagem. É o terceiro discurso. É o gesto.

O primeiro discurso, por intermédio do segundo, transformou-se no terceiro.

O assunto - a matéria imaginante (imaginosa? imaginada?) - é o mesmo. Palavra e gesto são o mesmo. São diferentes.

Todo gesto é uma imagem. Da palavra. Mais que da palavra. Não é palavra.

Toda palavra é também uma imagem. Do gesto. Mais que dele. Não-gesto. Não se misturam, nem se sobrepõem. Co-fusionam-se. Um e um igual a outro: um.

Antes que palavra ou gesto, está a percepção me informando sobre o mundo. Minha pele nua exposta aos humores do mundo. Assim inauguro um sentido sobre as coisas que conheço.

A autenticidade está na singular imaginação que me faz atribuir um sentido, estabilizando e nominando, de alguma forma, o que era inominável.

¹. Jorge Luis BORGES, *As Ruínas Circulares* in *Ficções*, p.

Organização no caos. Palpabilidade no etéreo. Visibilidade no invisível.

Tudo para já não mais ser daqui a pouco. Quando? Sempre. Até que se extenue o movimento incessante do imaginoso.

.....

Imaginemos o céu vespertino da tarde de algum verão. As nuvens volumosas e altivas: cúmulos elevados; magestosos. Basta olhá-los e começamos a ver-lhes formas. Dragões, pássaros, um cavalo marinho. Inúmeras formas. Há um vento permanente por lá, determinando o ritmo sutil para o lento galope das nuvens. Aos poucos percebemos que as formas que identificáramos já não são as mesmas. São outras. O que lá estava já não mais está. Sua matéria sim. Sua forma não.

A matéria do imaginoso é como a nuvem. O movimento dele é próprio do vento. Mas, o que vemos lá, não está lá, mas aqui: é nossa imaginação que se estende para lá em périplos de metáforas: *aquilo se parece com...*

Para a dança, as nuvens são as palavras, a matéria do conto. Ela só se efetivará como dança, se pudermos ver no movimento do drama encadeado nas palavras, a matéria que nosso imaginoso dará à forma de gesto.

O gesto só se faz palpável porque se encontra potencializado em nossa matéria imaginante de gestos que o conto fez com que se estabilizasse. Feito-o, pudemos nos ver; refletir-nos. O conto reverbera-se-nos, porque aqui esteve desde então. Bastou-nos lê-lo para que o re-conhecêssemos e para que nos re-conhecêssemos, feito uma perturbação em nossa identificação com....ou, pensando melhor, em nossa profunda e sensual ligação com o que o mundo nos dá e fomos ler em Clarice, em Borges. Sem isso, nosso *vocabulário* torna-se pobre. Não temos o que dizer. Somos mudos. Ocos. Vazios. Corremos o risco de, perplexos, quedarmos diante da beleza devoradora do conto.

E será qual o gesto que se bastará para "nominar" o inominável? O gesto não pode querer ser o que nunca será. Ele tem que ser o que é. Nosso trabalho é buscar no gesto o que ele é sem a intermediação da palavra, que é outra coisa. É preciso dispensar a obviedade da senda que a palavra indica. Tomamos o caminho da percepção junto, sempre, com a imaginação. Aqui, o vivido vale a sua densidade. Sem ele não fazemos nada. Nem é preciso que seja algo pronto. De preferência que esteja em processo. Mas isso não se acaba. Inviabiliza-se a dança, diria-se. Não. Não se acaba. Tampouco a dança. E abrimos reticências num ponto final. Não há porque findar o que não se finda. Eis a Roda. O Labirinto. A transformação é o fim. Nossa necessária estabilidade se fecha como resultado na coreografia que, se quisermos, podemos modificá-la. Mas cessamos. É preciso.

Este gesto tão colado na percepção, é o primeiro. O primordial; o gesto essencial - o paradigma para aqueles que têm o movimento como forma de desvendamento da existência - é aquele que assinala minha aproximação àquilo que me é vital. Eu não o sei, racionalmente. É ele quem se diz. Eu o sinto, porque aberto. Por isso o sei. É aquele que me diz que, plenamente, encontro-me em minha autenticidade.

Seu acercamento é perigoso; fascinante. Corremos o risco de não voltar; de não escapulir de seu vórtice. Tememos a loucura.

Muita vez, ao imaginoso, é dolorido dar-lhe a forma. Dizer-lhe o nome. Seu nome/movimento *ab origine*. Lá é uma escuridão só. O centro do labirinto. Quem garante que sairemos?

Não há garantias. Estar lá é a única certeza. Nada mais.

Talvez não fosse preciso, mas falamos. Contamos da nossa viagem. De nossa aproximação do sombrio centro. Falar nos traz alguma estabilidade. Alguma terra firme onde aconchegar nossos pés. Multiplicamos metáforas no desejo de exorcizá-lo pelas palavras. Decifrâmo-lo. Mais, compreendêmo-lo. Já há algum domínio. O que também é preciso.

Mas à última palavra notamos: ele ainda se nos escapole. Será preciso tentar novamente. Algo do caminho já sabemos. Armamo-nos ou desnudamo-nos conforme a ocasião. É tudo o que sabemos.

Tudo o que sabemos é que morreremos mil vezes, ressurgindo outras mil e uma. Tombaremos. Sentiremo-nos abençoados. Sorriremos amaldiçoados. Choraremos. Sorriremos. Emergiremos ao frio/quente de uma dura serenidade. Nalguma rutilância da crueldade no vivido. Seremos órfãos.

Podemos desistir. Sem dúvida. Há tantas belezas menos rudes que estas. No entanto, por algum motivo, insistiremos. Por parecer-nos pouco o que sabemos. Nossa fome já não é a mesma. Quer profundidades. A sede também é outra. Ansiamos por novas texturas.

Desenvolvemos nosso processo, único em seu momento, feito um instrumento que afine nossa imaginosa percepção, para que o que precise se consubstanciar, faça-se o mais adequadamente possível ao nosso desejo.

A estética desse gesto quase não se prende a mais nada. Talvez apenas à obsessiva busca de alguma beleza. A beleza insurgente nos dias em que quero ser apenas comum. A beleza, essa mesmo que me irrompe em pranto, às sete da manhã, desagregando meu desejo de morte.

ARTE E ANGÚSTIA

A arte é uma forma poética de se conjugar o mundo em primeira pessoa. Neste ato, fazemos com que ela se desdobre como uma modalidade da existência. Assim, não existe como fenômeno ocasional. Arremete-se contra a realidade de uma forma singular: inexorável, impactante, catártica. Vem para mover e despertar a paixão no homem; vem para sensibilizá-lo: tocar seu espírito. Pode atingir a coletividade, pode quedar-se solitária, porque, afinal, sempre se refere à angústia em primeira pessoa: a do próprio artista.

No entanto, não é a quantificação ou a qualificação da angústia que diz quem é ou não é artista, se o que ele faz é ou não é arte. Hoje ela também é regida pelas forças do consumo, do poderio econômico de uma determinada camada social, pelas regras que tal grupo dominante impõe, ditando o que será e o que deve ser incluído na esfera do que se chama arte.

Tal como a ciência, a arte surge no mundo humano como uma forma de organização do conhecimento intuitivo, não racional (o que fica a cargo da ciência), mas imediato, ou seja, dá-se de forma concreta e individual, falando diretamente ao sentimento e à imaginação.

O artista entende que aquilo que é sentido; vivido, nem sempre pode ser nomeado ou reduzido a símbolos verbais que busquem explicitá-lo. Aquilo que é sentido não carece de explicação, mas necessita apenas ser sentido.

Aprendi que arte é reverberação. Que se seu grito assim não for, ela estará fadada a apenas ser ressonância; breve, esquecimento.

Para o artista, o sentido de fazer arte é também o de recriar o mundo e a existência, tomando-os e recriando-os como símbolos, assim provocando a aparição de algo novo. Estes símbolos por ele criados são algo palpável, têm substância, não são, simplesmente, entes etéreos da razão. Sua corporificação dá-se

como obra de arte, uma metáfora, porque faz analogia ao que o artista viveu na sua experiência direta com o mundo. Em sua obra estarão expressos os valores, os sentidos que, através de símbolos, ele atribuiu ao mundo.

Se pensarmos na enormidade de assuntos que já se tornaram alguma referência em obras de arte, verificaremos que o tema em si é recorrente, no entanto, o que mais se destaca não é o tema, mas o tratamento que à ele foi dado. Lembremos, por exemplo, o bombardeio das cidades de Nagasaki e Hiroshima, cujo horror eternizou-se p. ex. de uma forma dramática no filme de Alain Resnais com roteiro de Marguerite Duras, *Hiroshima Mon Amour*, ou ainda dando origem, entre outros fatores, à dança Butoh no Japão com Tatsumi Hijikata e Kazuo Ono. Temos aí um tema revisitado - o holocausto de cidades - não só por eles, mas também por outros artistas. No entanto, as referidas obras, pelas formas como o tema foi conduzido, concentraram em si, em suas imagens, os elementos sensíveis, porém concretos, que traduzem o sentimento individual do artista que colhe e filtra todo o sentimento do mundo diante de tal acontecimento. O episódio ocorrido se mantém vivo, em vibração permanente na obra para todos que se colocarem diante desta fenda na temporalidade mundana: Nagasaki e Hiroshima ainda vivem a sua tragédia! O resultado que temos ali, é o que os olhos e o sentimento do artista fizeram com que ele concebesse. A realidade física e total do acontecido foi traduzida e não copiada do real. O que vemos então é o que teria sido o massacre daquelas cidades, ou seja, o artista deu-nos espaço para, com ele, imaginarmos o acontecido. Portanto, a obra de arte tem também a função de abrir-se como espaço à imaginação de seus apreciadores.

Realizando tal ato, o artista, segundo TARKOVSKI¹, explica a si mesmo e aos outros homens o porquê vivemos, e o significado íntimo da existência; ou, enfim, ao menos, levanta uma interrogação. Todo movimento em busca de conhecimento; um conhecimento diverso daquele ansiado pela ciência. O artista busca a verdade pela sua experiência subjetiva, o cientista por dados exatos que comprovem o real. Enfim, alguma verdade, à todo custo.

Buscar a verdade é correr um risco; o risco de abrir mão da própria ingenuidade, o que significa entrar num caminho sem volta da busca infundável do sentido e da finalidade do mundo; da existência, diga-se.

O homem é o ser supremo da natureza porque, de todos os seus seres, ele é o único que pode pensá-la e pensar-se a si mesmo; o que reflete sobre si e sobre as coisas do mundo. A Natureza criou-nos para pensar-se a si mesma. O homem, a Terra no estado em que nos encontramos, somos resultado da evolução da natureza "*pelo torturante processo do auto-conhecimento humano*"².

Por mais que tudo que se viva seja resultado do conhecimento acumulativo da humanidade, a experiência do auto-conhecimento torna-se o objetivo único da existência e, pensá-la como fenômeno de uma ocorrência que se dá na intimidade de um indivíduo, é vê-la sempre experimentada como algo novo.

¹. Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, p.38.

². *Ibid.*, p.39.

Mover-se em busca do sentido e da finalidade do mundo pela vivência do auto-conhecimento faz com que passemos a perceber as brechas, os vazios no espelhamento que fazemos constantemente com o mundo, e que o entendimento não alcança. Lançados no mundo, temos que cumprir nosso papel de estrelas solitárias, sem nos esquecer, no entanto, que também temos de constelar.

"...quem será meu par nesse mundo?"³, nos perguntamos, perguntando ao que está à nossa volta. Buscamos o que não está e com o que queremos nos ligar. Ansiamos por um ideal; pela apaixonada fusão com aquilo que nos é mais caro. Algo que nem bem sabemos o que é, nem onde pode ser encontrado: sítio oposto ao do conhecimento objetivo: fruto da razão; vereda da ciência.

Ao homem coube o *querer*, verbo da angústia. Mas como não querer? Sem este sentimento, sem o desejo, perde ele o sentido supremo da consciência, da evolução. Por não poder se fundir com seu ideal anseio e, tampouco, por não conseguir a dissolução de seu ego, ele está fadado à dor e à angústia, sentimentos dos quais também criamos arte e ciência.

Coloco-me em primeiro plano ao pensar na tensão entre o horror e a beleza, e não me atrevo a querer separá-los, a desarranjar sua harmonia dramática, porque ambos convergem para um anseio de perfeição: a condição absoluta e imperfeita do belo.

Dançar é meu ato de trabalho, ato de viver e via de comunicação. É pouco. Preciso de outros canais, outras formas de expressão. Neste meu passo conquisto a realidade. O que me ocorre, as coisas que descubro, materializam-se sob a forma de imagens: um pensamento composto de imagens que se dizem por si só; nada pode substituí-las. São os meus enigmas mal declarados, porque se compõem de infinitesimais elementos contíguos e interpenetráveis.

Aprendo o suficiente com Clarice sobre os átimos de revelação; estas epifanias, movimentos transitórios passionais em que apreendo a verdade de todas as coisas. Me encontro com o infinito, com a eternidade dormindo em seu, meu estômago. Criada alguma estabilidade, necessária, lembro, a obra se concretiza, toma forma: faz-se dança. Faz-se também como esperança de que o que me toca, possa ser tocado e sentido por outros; quero que minha obra impressione, que ela possa ser sentida; enfim, que deixe suas marcas no mundo.

Mas, à criação precede a escuridão. Lembro-me que CAMPBELL em sua obra, comenta a similaridade entre o papel do xamã⁴ e o do artista dos dias de hoje. Falando a respeito da permanência dos mitos, eles nos diz que as únicas pessoas capazes de manter o mito vivo são os xamãs e os artistas, já que sua função "*é a mitologização do meio ambiente e do mundo*"⁵, bem como trazer o desconhecido à luz dos olhos de todos os homens.

³. Clarice LISPECTOR, O Búfalo in *Laços de Família*, p.160.

⁴. "O xamã é uma pessoa, homem ou mulher, que, no final da infância ou no início da juventude, passa por uma experiência psicológica transfiguradora, que a leva a se voltar para dentro de si mesma. É uma espécie de ruptura esquizofrênica. O inconsciente inteiro se abre e o xamã mergulha nele." Joseph CAMPBELL, *O Poder do Mito*, p. 90.

⁵. *idem*, p. 89.

Ao vazio das perguntas sem respostas às questões primordiais da existência, sobrevém o medo torturante. De uma forma mais simples e, talvez, menos mística, com ele, esse medo, vamos ao fundo em nosso negror abissal buscar as respostas nas coisas que apreenderamos mas que ainda não compreenderamos. Dolorosamente transitamos na densidade pantanosa de um universo opaco, agonizante, pedinte de alguma luminosidade: perecemos. Tal tragicidade é sentida na carne, não é mera força de metáfora. Precisa ocorrer um assassinato; assassinato que subverta alguma ética, alguma moral: luta entre vida e morte, e o surgimento de outra ética, outra moral. É uma batalha de essências; o sacrifício é profundo. A morte ganha, a vida ganha. Emergimos. A imagem brilhando feito pedra preciosa em nossas mãos; jóia peculiar que queremos comunicar aos outros. As forças antagônicas se estabilizaram; tornaram-se o eixo de um mundo.

Entretanto, toda estabilidade é temporária. A finalidade das coisas não foi encontrada. Descentrado, o artista se desestabiliza. Novas questões, novo vazio: um medo novinho em folha. A única e plena certeza é que, o que se mantém é o conflito das mesmas forças, talvez um pouco mais agigantadas; mais turbulentas, as mesmas responsáveis pela continuidade e aprofundamento estético do artista com relação à sua obra e sua comunicação. A verdade mesma do conflito está oculta no que se estabiliza como obra, e na obra adormece o próprio conflito. O artista é um lutador que nunca triunfa.

Enquanto atleta⁶ experimentara tal sensação, percebendo que o esporte fora a gênese de algo maior que se avizinhava e viera eclodir quando passei, concomitante com meus últimos dias de prática do atletismo, a atuar com dança.

Houve uma transferência imediata dos meus dotes atléticos para um espaço um tanto menos marcial. Como dançarino passei a viver uma outra qualidade do meu movimento. Meu sentimento rude e rijo feito a dura musculatura, passava por um tratamento mais humanizado, onde outra qualidade do sensível e do belo viriam a se juntar. Antes, o horror da descoberta fazia se presente. Me desconhecía. Um outro ser estava brotando de mim, parido em meio ao estrépido de uma dolorosa algazarra em mim. Eu estava com vinte e um anos e estava começando a nascer, finalmente, para o que parecia ter sido criado para mim. Dançar me fez penetrar a enigmática esfera da minha particular circunstância. Um mundo de inusitadas nuances nos mínimos gestos. Leveza e força redimensionados. O espaço dos conflitos se alargava e, tudo aquilo que eu nunca pude dizer, agora parecia que vinha, não como palavras, mas como febre em mim, vontade grande de gritar o que, íntimo, se insurgia como imenso. Eu, tinha algo a dizer. Experimentara aquela sensação algumas vezes, outrora, à conta-gotas. Algo em mim pedia mais. Vivia pedindo. Agora eu recebia doses maciças de desconforto: estava finalmente entrando no conhecimento do que era o mundo. Primeiro, este mundo diverso e obscuro sob minha pele: eu era um jovem feito de músculos e um sentimento envenenado por dissabores do mundo, e eu até então não imaginara que daquelas pedras eu tiraria alguma poética; algum lampejo que aplacasse o furioso em mim. Segundo, é o que se passa agora, desde então.

⁶. Adilson NASCIMENTO, *Vivências Corporais*, pp.9-11.

Me arriscara a conhecer o que me fosse permitido, com o tanto que eu dispunha e com ajuda de tantos e poucos amigos. Conheci alguns estilos de dança, trabalhos corporais associados àquelas vivências, vi alguns espetáculos, participei de outros tantos. Estudei música, desenho, pintura em tempos muito breves. Dinheiro não havia. Dançar era mais barato. Bastava-me sem instrumentos; a dança tem esta similaridade com o atletismo. Mesmo que por pouco, todas estas vivências me permaneceram.

Antes, ainda nos meus quinze anos eu descobrira a leitura, mais, a poesia e o romance. Aquilo viera de impacto ao meu flagrante desespero. Ao mesmo tempo, deflagrou-se a escrita, e nela descobrira um certo alívio, porque, de alguma forma, mesmo que temporariamente, eu me sentia salvo, conectado novamente ao todo do qual eu me perdia, mas já sabendo que um tanto diferente. A partir disso, vim compondo a minha teia. As coisas vinham se agregando. Teatro, canto, piano, violão. Um não se desprendia do outro e eu via alguma desconfiança à minha volta, em casa. Minha mãe inquieta com meu desejo múltiplo e impreciso. Mas deixava-me ao meu sabor, construir os meus passos.

Eu já estava na coisa. Era neste universo que ia brotar o melhor de mim.

Foi há exatos cinco anos atrás. O coreógrafo e dançarino Ismael Ivo esteve na cidade participando de um evento. Foi montado um *workshop* o qual culminaria numa apresentação pública. Participei desta montagem e ainda pude ver aquele artista atuando por uma hora num espetáculo solo, no qual se destacava uma espécie de estilo de dança, que depois descobrira não ser estilo, mas uma filosofia; talvez uma forma muito própria de discernimento do mundo denominada *Butoh*.

Poucas vezes chorei tanto em minha vida quanto chorei ao término daquela sua apresentação. Tinha me encontrado com o vulto daquilo que viera perseguindo, tão ali, tão próximo de mim. Choro e fogos de artifício espocando em mim.

Um mês depois eu vira, num jornal, a foto do que eu crera ser um palhaço encolhido no chão com sua face numa expressão de êxtase. Maura Baiocchi estava de volta ao país e queria montar um curso introdutório de 'aprendizagem' da dança *butoh*. Meus olhos saltaram e no dia seguinte eu estava lá, mesmo sabendo que a turma já estava completa. Insisti, insisti muito e tanto que ela me aceitou.

No começo achei tudo uma loucura. Loucura mesmo, porque eu podia fazer o que me viesse. Estava livre para criar. Então, descobri que não sabia. Que estivera e estava preso a modelos de gestos, movimentos que não eram meus, não tinham o meu nome, minha marca. Eu era uma imitação grotesca de algo estranho a mim, mas era tudo o que eu tinha. Não sabia nada, não tinha nome, face alguma. Pensava no ridículo que eu era, mas não queria desistir. Era ridículo e insistia dolorosamente tentando descobrir o que era realmente meu, mas ele ainda não existia. Era um espaço vago, inconfessável, sombrio.

Outro tempo, outro espaço: as imagens se compondo. O que estava latente só carecia de uns toques, delicados que fossem para 'organizar coreograficamente' - espaço da lógica - o volume de coisas que eu tinha e queria dizer. Maura me ajudou, com paciência didática, quase maternal, a colocar os pés no que já era meu. Nasceu então meu primeiro trabalho que não tinha nome, porque aquilo

para mim não era uma coreografia. Antes, era a emergência de um sentimento primitivo, intocado, que tomava forma. Que ficasse assim, que crescesse, que pusesse suas verdes folhas, amassadas, feitos uns olhinhos baços, ainda medrosos, premidos e ofuscados de sol.

Cresceu-me a coragem de caminhar com minhas próprias pernas, tomados aqueles referenciais quis crer que poderia.

Montei um grupo experimental de dança na Faculdade de Educação Física que, mais tarde, se chamaria DIALÊTO.

Em 1993 iniciei o curso de doutorado na Faculdade de Educação, com o projeto "A Simbologia do Gesto na Análise da Criação e Reprodução do Movimento Humano", com o qual pretendia dar seqüência à pesquisa desenvolvida no mestrado com a dissertação "Vivências Corporais: Proposta de Trabalho de Auto-Conscientização". Concomitante à isto, o trabalho com o grupo caminhava. Montagens iam sendo feitas com alguma coisa ainda faltando, sempre.

Neste mesmo ano, freqüentei uma disciplina do programa de pós, ministrada pela professora Elisa Kossovitch, que tratava da leitura e análise de textos literários. Foi que redescobri a literatura de Clarice Lispector, pois o que outrora fora passatempo, agora se abria como uma possibilidade inédita de recriação para o meu trabalho com a dança. Paralelamente, conheci e freqüentei a disciplina ministrada pelo professor Milton José de Almeida, cujas discussões nos levavam ao esgarçar da tecitura dos textos que nos eram apresentados. Lá dentro, um mundo se revolvendo inconcluso e eu, indo junto. Mais tarde, este mesmo professor me convidaria para, junto a outro, Fernando Passos, fazermos uma leitura de pinturas para a linguagem da dança e do video. Então me ocorreu que, a obra de Clarice Lispector poderia ser dançada. Eu estava louco, mas era aquilo que eu queria. Achei que poderia. Tinha um grupo bom em mãos e daríamos uma guinada violenta em direção desse desafio.

Fomos. Chão novo, as idéias brotando, imagens lindas. A custo, fomos.

Criamos *A Pior Vontade de Viver*, e o meu trabalho no doutorado mudou de rumo também. Percebi que era isso. O primeiro projeto ficaria para depois. Traduzir literatura para dança tornara-se urgente. Depois, em 1994, criamos *Da Violência, Só Isso*, onde à nossa leitura de Clarice, veio se juntar a de Jorge Luis Borges com seu mundo mítico e fantástico.

Aqui tenho muito em que pensar, e estou pensando nos caminhos e descaminhos que tomei para chegar a estas coisas. Tudo, olhando agora - e parece que estou fora de mim - me parece o mesmo. Espaço para o jogo do imaginário. Talvez Winnicott dissesse que, enquanto aquilo que desejo não vem, invento-o, imagino-o já em minhas mãos. É o que faz Clarice quando tudo invoca para o seu *instante-já*, talvez um instante mais dramático; certamente mais mundano. Como ela já o disse: cotidiano, banal, porém, não sem suas nuances de grandeza.

Se é quando jogo que cometo ensaios do real - o real do mundo dado; do mundo-aí - se é quando no meu jogo de bola eu ensaio o movimento dos astros na galáxia; se sem saber eu já pré-sinto sua expansão, seu recolhimento e adormeco siderando como um deles, entre eles. Se, enquanto criança, preciso inventar os sentidos que caibam dentro da minha lógica de enxergar o mundo, e minha lógica

não é maior nem menor, nem menos importante que a lógica de Einstein porque têm seu espaço próprio, e assim dou conta do que me é dado a entender, presenciar e viver, adequando-me ao real além de mim, modificando-o como eu possa, porque assim meu desejo o quer, interferindo nele porque minha necessidade pede, mais do que simplesmente um movimento do meu imaginário, já estou no exercício de minha existência.

Com Borges, transitamos em profundidades da memória humana. Seu solo é mais antigo, porém sempre atual. É o que subjaz junto ao movimento dramático de Clarice. É o que se movimenta sob a memória de toda a humanidade, diria Jung.

Retomo o movimento do imaginário. Tornar o mundo presente em imagens, faz com que saltemos de imagem em imagem para outras que se assemelham, numa síntese criativa. O imaginado precede ao real. É pré-real, porque alarga o real em suas possibilidades “...em vez de fixá-lo numa forma cristalizada”⁷. Muitas vezes quando pensamos em criar alguma coisa, recorremos ao brinquedo imaginativo; dizemos ‘vamos fingir que somos crianças’, ‘pensemos como elas’. Se imaginar, ao modo de Piaget, é a base e a esteira sobre a qual se desenvolve o processo cognitivo, poderíamos crer que, o ato de imaginar para o adulto, no caso, o artista, é recorrer tanto ao processo imaginativo quanto ao cognitivo, se cremos-los fundidos no processo intuitivo de apreensão da realidade. Temos aí o pensamento lógico e sensível; organizador e aberto aos sentimentos: um jogo permanente entre o sensível e o inteligível.

As imagens são poderosas. Em verdade, quando surgem, já se mostram como o caminho que será percorrido até sua plena efetivação no mundo do palpável. Necessidade/desejo, imaginação/realidade formam o binômio interativo sob o qual navega todo o conhecimento humano. A angústia do conhecer e dar sentido ao que se conhece, nasce da primeira interação do ser humano com o mundo das coisas palpáveis e, para sempre, somente por este processo.

Estou pensando em WINNICOTT novamente, quando diz que o primeiro movimento do imaginário se dá no espaço entre, o instante em que a criança sente a necessidade de mamar e o instante em que a mãe lhe dá o peito. Na primeira interação está a necessidade. Já na segunda vez, algo do desejo se manifesta. Prazer e dor põem o seu selo. Há mais detalhes. Se nos lembrarmos, o que não é difícil, o imaginar apresenta-se com um caráter mágico. Então, retornando ao rebento faminto, enquanto o peito não vem, ele o imagina em sua boca. Mas a imagem criada não tem o mesmo sabor do real, e decepciona o pequeno *egonauta*. Ele chora. O exercício da crueldade, interpretando Winnicott, está na distância que a mãe cria entre o choro e o dar de mamar ao bebê. A *mãe-bona* é aquela que saberá adequar, paulatinamente, esse intervalo entre o choro e a mamada. Nessa distância o movimento do imaginário se mescla ao tempo real, por isso é cruel, porém necessário. Cedo, a criança vem participar do mundo cronológico, das privações e ansiedades. Pode-se dizer que o ente regulador da angústia desta criança é sua

⁷ Maria L. A. ARANHA e Maria H. P. MARTINS, *Filosofando - Introdução à Filosofia*, p.386.

mãe, ou quem faça este papel. Mais tarde, outros participarão desta construção, mas inicialmente é desta forma. Se a 'mãe-boia' é que sabe ou deve administrar essa angústia incipiente, e neste espaço de angústia é onde muito do que somos começa a se formar, podemos dizer que, segundo WINNICOTT, nossa atitude com relação ao mundo se estabelece pela angústia e pelo que somos capazes de mover para estancá-la, assim encarnando e inaugurando o prazer. O gênio, o criminoso, o artista, o suicida têm aí suas raízes.

Ser artista está muito mais na forma estritamente peculiar em se lidar com determinados aspectos da existência, do que um rótulo ou uma atribuição que se dá àquele que navega nos turbulentos círculos da angústia.

O artista não é um ser especial entre os outros seres. Porque ele, o verdadeiro artista, tal qual monges, santos ou xamãs, é um dentre aqueles que *"aprendeu a reconhecer a expressar"* a *"'radiância' de todas as coisas"*. É um dentre aqueles que teve exposta sua *"possibilidade de êxtase em sua experiência de vida"*⁸. *"A Iluminação é o reconhecimento da radiância da eternidade em meio às coisas"*⁹. Portanto, o artista não é um ser inocente. Apreendidas as regras e técnicas da arte ele está solto para, com sua criatividade, fazer o que delas bem entender.

Segundo CAMPBELL, é do sofrimento que tiro minhas forças para responder ao que o mundo me pergunta quando me impõe seus desafios. O demônio que eu engulo me transferirá toda sua força. Vivo do poder do meu demônio. Com o sofrimento eu afundo; com ele emergo, já transformado em força, em potência para mais viver. Mas para tanto, é preciso tocar a origem do sofrimento. Tocá-lo com o espírito flexível; com a alma arejada, liberta do que é fixo e impõe limitações. Mesmo o espaço da dor é preciso ser abordado com criatividade, para que nele eu, aventureiro, também possa aprender.

O que em mim se descontrola é saber que ainda há alguma possibilidade. E há um querer dizer tudo por inteiro, nem que seja em seus pedaços.

Clarice/Joana em *Perto do Coração Selvagem*, aspirava a uma fala absoluta. E assim o foi. Assim o será desde que sabida vinda de tal alguém.

*"...quando eu falar serão palavras não pensadas e lentas, não levemente sentidas, não cheias de vontade de humanidade, não o passado corroendo o futuro! o que eu disser soará fatal e inteiro! não haverá nenhum espaço dentro de mim para eu saber que existe o tempo..."*¹⁰

Assim como em Clarice ou Borges a sutileza perpetrada da percepção do detalhe, que é o que virá para pontuar sua escrita; a marca singular de seu estilo, vemos o desmantelo da lógica formal que dá espaço para a construção mais afim do poético.

⁸. Joseph CAMPBELL, *O Poder do Mito*, p.173.

⁹. *idem*, p.172.

¹⁰. Clarice LISPECTOR, *Perto do Coração Selvagem*, p. 197 in Olga de SÁ, *A Escrita de Clarice Lispector*, p. 108-9.

Num trânsito de conceitos da literatura para a dança; mais, do estilo desses autores para o nosso trabalho, penso a dança como a poética do espaço-tempo; a poética gestual; dança como poética do movimento distanciada do seu caráter utilitário, cotidiano, determinado pelo trabalho.

Esse trabalho escrito que vos apresento, tem o ponto de vista do coreógrafo/narrador, este que trata a realidade do tempo, do espaço, da ação, do gesto de forma subjetiva; como estilo. O que talvez, nalgumas vezes, coloque o leitor/espectador no papel de *voyeurs* de uma indagação íntima. Quero ressaltar a dimensão desveladora do gesto; do movimento humano, enquanto dança, em seu sentido estético. O gesto fatalmente se constituindo como linguagem; deixando de representar para ser o desdobramento que a palavra não pode ser, porque, simplesmente, é outra coisa.

A estruturação de uma linguagem em dança-teatro, envolve outras formas de comunicação de caráter não só visual, mas todas aquelas que sugiram imagens que possam se resolver em movimentos.

Meu ponto de partida para a reelaboração de imagens e conceitos que me assomam, vêm da seleção de elementos que organizo, e que são referências do BUTOH¹¹, dada a originalidade de seu processo criativo que tem por ponto de partida a subjetividade criativa. O que parece óbvio quando se fala de criação em dança. Mas o que vemos na maioria das vezes, e em muitos estilos de dança é o revolver e retomada dos mesmos gestos padronizados que caracterizam tais modalidades de dança.

No butoh os gestos são sem definição, quero dizer, não há gestos próprios desta modalidade que sirvam como padrão para sua aprendizagem.

Enquanto trabalhava com MAURA BAIOCCHI, havia algumas idéias básicas que seguíamos enquanto partíamos para nossas criações: *esquecer o que já se conhece; não se preocupar com a forma; não permitir que o pensamento, mas sim a sensação dê a forma do gesto.*

Assim, no processo desenvolvido por BAIOCCHI, o dançarino está livre para criar o seu gesto. O que ele faz é único. Tem o caráter de autenticidade; é seu gesto metafórico. O que a grosso modo, é o que encontramos na escritura de Clarice, de Borges ou de Guimarães Rosa. Eis ali a escrita metafórica.

Para tentar esclarecer esta idéia do gesto metafórico, tomo como referência, novamente, a linguagem.

¹¹. Nas palavras de Maura BAIOCCHI, 1991:

“ANKOKU BUTOH - Dança das Trevas - nascida no Japão nos anos 60, com Tatsumi HUIKATA (já falecido) e Kazuo OHNO, dentro de um movimento cultural pós-guerra que questionava as artes formais tradicionais como o teatro Kabuki e o teatro Nô, por exemplo, bem como os velhos costumes e a estandartização da cultura japonesa.”

“Acompanhado do desenvolvimento econômico e do fenômeno de urbanização do período pós-guerra, a dança Butoh recebeu influências do ocidente através do pensamento socrático, do teatro de Ionescu, de Beckett, Genet, do Dadaísmo, da Mímica e do Expressionismo.”

“Na raiz do Butoh existe um fator-metáfora comum entre os diversos estilos: a volta ao útero materno (sic)”...“é o contato com a experiência vital no seu mais amplo sentido.” in Maura BAIOCCHI, *Uma Mulher de Pedra Dá Luz à Noite* (Programa de espetáculo), p. 10.

ROMAN JAKOBSON citado por OLGA DE SÁ¹², chama de *metafórico* o modo de utilização da linguagem que privilegia a operação de *seleção e substituição*, ao contrário do modo *metonímico* que se atém a aspectos *contextuais e combinatórios*.

O estilo de Clarice se baseia nesse uso metafórico da linguagem. A seleção-substituição cria a *metáfora estranhada*.

*“De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver”*¹³

Apesar de, em muitas vezes, termos utilizados o *gesto metonímico*, que é mesmo o gesto mais facilmente identificável; mais corriqueiro, mas que fora acrescido de recursos que o deslocassem de sua vulgaridade, procuramos nos manter fiéis ao *gesto metafórico*, pois é nele, acredito, que toda dança deva se manter.

Quanto ao Butoh japonês e não-japonês, me parece que sua imagética insólita manifestada nas coreografias que pude ver, conduzem-nos para um estranhamento daquele seu gestual que muitas vezes é grotesco; é *feio*, mas a beleza não o abandonou. Tal estranhamento dificulta o fácil deleite e arranha nosso sentido estético regional do que seja o belo. Isso sem falar no caráter temporal das cenas; seu *timing*, que muitas vezes nos aborrece, assim como é dito em pretensas piadas maldosas sobre os filmes de Bergman, Tarkovski ou Kurosawa. Parafraseando SÁ, se se pode alterar o sentido de um gesto sem chegar ao hermetismo, é porque o sentido é plural.

A inquietude que nos emerge advém certamente, pelo fato de estarmos acostumados à velocidade das imagens que confrontamos todos os dias em todos os lugares, e que é fruto da publicidade, da propaganda nos outdoors, nas revistas, no cinema americano (há muitos que se salvam da pancadaria e do corre-corre), na televisão. Um mundo de imagens rápidas, prestes a serem devoradas por olhos ávidos de novidades prontas a serem consumidas.

Os planos seqüências daqueles artistas nos chamados *filmes de arte*, são nosso abismo. Vemo-nos diante de interrogações que as imagens que duram mais de um minuto, nos apresentam e pedem-nos para serem acrescentadas com o que temos também de interrogações. E quem é que suporta pagar para sofrer diante de uma tela?

Clarice almejava “o silêncio enquanto ‘grau zero’ da escritura” pois “(...)...vislumbra o silêncio, como a única possibilidade de alcançar o indizível”¹⁴. Posso dizer que esse mesmo anseio, depois de feito nosso trabalho e que pude identificar em seu discurso, e que também me serviu como forma de aproximação desse desejado silêncio, que foi o recurso da repetição - da palavra, no conto e do gesto, na dança - é o que desgasta o seu sentido e, certamente lhe inaugura um outro, inesperado.

¹². Olga de SÁ, A Escritura de Clarice Lispector, p.142.

¹³. Clarice LISPECTOR, Amor in Laços de Família, p.38.

¹⁴. Olga de SÁ, A Escritura de Clarice Lispector, p.151-2.

Ao usar na dança esta mesma alternativa no que toca à repetição dos gestos, imaginava aquele ato repetitivo como que fosse criando um vórtice em que todas as coisas, dado a força deste, se vissem engolidas. Como se quiséssemos criar um buraco negro de uma imobilidade dinâmica e vibratória. Todos os gestos ali, vibrando na dramaticidade da tensão corporal, numa potência máxima que exaurisse tudo o que o gesto quisesse dizer. Seria um momento de tragédia, porque tudo o que se tem a comunicar encontra-se convulso; um constrangimento imenso esmagado por tanta necessidade; por tanto desejo. A imobilidade como sendo o mudo grito do corpo.

Por não nos valermos da fala em nosso trabalho, e tendo como referências textos tão ricamente elaborados dentro da modalidade metafórica, fiz o caminho de um paralelismo gestual a esta linguagem, o que talvez tenha sido o maior desafio de nossa produção.

Quero lembrar uma passagem do livro de TARKOVSKI - Esculpir o Tempo - onde ele nos diz que

“...nem toda a prosa pode ser transferida para a tela.”

e segue, dizendo que

“Algumas obras possuem uma grande unidade no que diz respeito aos elementos que a constituem, e a imagem literária que nelas se manifesta é original e precisa.(...)...a composição tem uma extraordinária capacidade de encantamento, e o livro é indivisível”¹⁵.

enquanto se referia a separação do cinema da literatura, como forma de afirmação dos elementos específicos com os quais, no seu modo de compreender, se faz cinema.

No entanto, quando se refere ao conto *Ivan* de BOGOMOLOV, sobre o qual criou sua primorosa obra *A Infância de Ivan*, nos diz que

“Outras obras em prosa distinguem-se pelas suas idéias, pela clareza e solidez de sua estrutura e pela originalidade do tema...(...)”

“...estas circunstâncias ajudaram-me a ver o conto (Ivan) como uma obra de prosa que podia ser facilmente adaptada para o cinema”¹⁶.

De uma certa forma, foi a possibilidade de ter podido engendrar movimentos para muitos momentos dos contos que me levaram a crer que poderiam ser transformados em dança.

Clarice e Borges estão entre esses pólos aos quais se refere Tarkovski.

Há possibilidades e impossibilidades em suas obras que às vezes permitiam ou não sua tradução em cena aberta. Ocorreu-me também que muitas das imagens

¹⁵ . Andrei TARKOVSKI, Esculpir o Tempo, p.11.

¹⁶ . idem, pp.12-13.

pré-elaboradas visualmente só seriam viabilizadas através de recursos de vídeo ou cinema, pois em cena aberta seriam impossíveis de serem tratadas. A coisa toda mudaria de figura, pois as metáforas poderiam ser amplificadas, mesmo nos mínimos gestos, pela câmera, dando um outro trato e o devido respeito às suas referências literárias. O que é um outro trabalho, porém, não desvinculado desse nosso processo de tradução, pois precisamos registrar nossa produção e o vídeo é o melhor recurso para tal, tornando-se, desta forma, mais um caminho e novo espaço para nossos devaneios imaginários.

Pensando em BACHELARD, aprecio a maneira como fala do processo imaginário, quando diz que a imaginação constitui-se de nossas imagens deformadas. Que o que percebemos do real, através de nossos sentidos, se altera pela sua passagem por eles. Libertamo-nos da coisa dada quando a imaginamos e, quando o fazemos, mudâmo-la.

*"Se uma imagem presente não faz pensar numa imagem ausente...não há imaginação"*¹⁷.

No psiquismo humano, diz ele, a imaginação é a experiência da abertura e da novidade. O imaginário é essencialmente evasivo. E ao que aspira o poético, porque o imaginário se movimenta junta às metáforas, é preciso o caráter de mobilidade espiritual; o anseio por novas imagens, pois a imagem móvel é aquela que, além de pictórica - porque retida na memória - é também a que se permite em abertura para nossa imaginação.

De acordo com ele, poderíamos dizer que a escrita de Clarice e Borges, trata-se de uma literatura vitalizada de imagens à nosso ver, que é aquela para a qual sempre recorremos quando nos falta o impulso inicial para criar. É a que de súbito torna-se a nossa própria intimidade, é a própria imaginação criadora.

Essa literatura vem *"para ajudar as coisas a restituir seu movimento próprio"*¹⁸, diz BACHELARD ao citar um conselho de NIETZSCHE, já que toda *"concepção e produção consciente de um estado estético ou de um objeto artístico, parte de um repertório"*¹⁹.

Por fim BACHELARD nos faz uma advertência com relação às imagens que concebemos:

*"A propósito de qualquer imagem que nos impressiona, devemos indagar-nos: qual o arroubo lingüístico que essa imagem libera em nós?...(...)Para bem sentir o papel imaginante da linguagem, é preciso procurar pacientemente, à propósito de todas as palavras, os desejos de alteridade, os desejos de duplo sentido, os desejos de metáfora"*²⁰.

¹⁷. Gaston BACHELARD, O Ar e Os Sonhos, p.01.

¹⁸. idem, p.

¹⁹. Max BENISE, citado por Olga de SÁ, A Escrita de Clarice Lispector, p.150.

²⁰. Gaston BACHELARD, O Ar e Os Sonhos, p.03

A certeza do que se conhece, do que se vive, por um ínfimo movimento, às vezes, perde seu sentido. Sua essência se esparrama criando um terreno desconhecido, formigando sob os pés. Uma pessoa cria raízes que vão dar no fundo da terra. Mesclam-se em algo novo. Tornam-se o que sempre foram: uma coisa só. O real perde as plumas supérfluas. O corpo grita o seu clamor de ser. Pedimos perdão por ser. Vivemos a angústia da terra, esta em que nossos pés se afundam, levando toda nossa consciência junto, feito um grito que se enterra vivo. Eu, não-eu. Consciência, inconsciência: tudo virando um mesmo. No mesmo de todos os dias. A vida pede olhos atentos às suas surpresas. O olhar de ontem não serve, porque a vida é outra agora, agora, agora. O real se torna a ambivalência do que conheço e desconheço em mim. Mas não é loucura. É só um outro real que sempre fora invisível. Mas agora, agora, meus olhos estão se abrindo. A vida e meus olhos abertos. Despertar e sonhar são o mesmo, são diferentes. Num estou só, no outro estou só. Estendo minha mão pedindo abrigo à algum desejo solitário, como o meu. Solidão é única. Basta-se. Absoluta-se. Agora, agora, agora de olhos abertos, tudo começa a fazer sentido. Numa folha que cai. No carro que passa. A mulher encardida, absorta na calçada: lixo de ser humano que eu não quero crer. Meu corpo que neste instante se move de encontro ao nada, feérico, gesticulando. Aberto. Respirando o pó do momento. Tudo passa a ser magnífico. A surpresa que brota do quotidiano sob a chuva generosa, súbita, solícita à nossa sede de sempre, sempre mascarada. A pior dor é o reconhecimento da própria dor. Não a dor física. Esta, bem ou mal, é passageira. Dissimula-se-a com analgésicos, amputações. Falo da dor moral, este cão ganindo dia e noite à minha janela, nos meus cantos, perturbando o meu silêncio, meu sono, meu despertar de chumbo. Estamos na esfera desconhecida do humano: a dor sempre em primeira pessoa. Aqui a razão é paixão de saber violentamente, à todo custo; sentimento que não se exaure. Não há dia. Não há noite. Sem descanso, sem pausa. Fere e só sabe ferir. Fere em cortes profundos. Lanha a carne que geme, quanto mais geme. Consciência; delicada ferida de encontrar-se no imponderável. A vida inexorável em passos lentos. Doce sangria a conta-gotas. Somos anti-heróis. Vivemos o drama a galope. No desespero, a tragédia. Depois colhe-se, com dedos cálidos o que sobrou da gente. Soprado de novo o bafo morno para os nossos pulmões, tratadas as nossas feridas, abrimos os olhos de uma semana de escuridão em coma e, de imediato, pede-se que nos levantemos e continuemos o jogo. O viver é secreto na intimidade de cada um. Nuanças infindas que tecem a malha do drama. É preciso não perder o fio da memória. Uma fagulha precisa resistir. Uma fagulha e um sopro e um mundo se cria; o incêndio ressuscitado da nossa língua úmida, dessas nossas mãos frágeis. Desfilo meu perfil, minha inexistência; minha memória feito um jogo de sombras: estas formas indefinidas, opacas, que dizem tão pouco, dizem tudo. O mundo nada mais é do que o que eu sinto dele, e intuo e penso e digo-o tal como minha circunstância inexata. O mundo tem algo de mim. Ele também é meu. Por mais que eu seja apenas um evento que respira e caminha sob sua pele congestionada das horas e dos automóveis. Somos deserdados do tempo, posta nossa cara ao sol que arde. Tal como chegamos, saímos quase sem sermos

notados. É quase em vão esse nosso instante. Assim o seria se não insistíssemos tanto, se não fizéssemos gestos grandes, desesperados, pedindo o nosso pedaço, um fragmento de sua luminosidade, desse seu ofuscamento intenso que a consciência pensa que vai dar conta. Queimamo-nos à sua visão. Seu brilho de realidade que escapole e adormece no fundo, nos olhos das coisas. Pelos olhos reconhecemos, somos reconhecidos; formas imediatas de luz imprimidas para sempre.

"(...)Certos instantes de ver valiam como "flores sobre o túmulo": o que se via passava a existir"²¹.

Olhamos a vida de frente e ela nos paralisa. Estou preso em sua armadilha de deslumbramento. Seu encanto é a fixidez. Seu castigo, a escuridão. Cegos, tateamos a dúvida das formas ásperas, desconhecimentos que a distância do olhar impunha. Mas, provisória, há uma saída - o labirinto é imenso, cheio de surpresas: colher toda essa sua violência e afundar com ela, deixar que ela reverbere na escuridão que assoma como terrível, escutá-la, dispor-se ao seu abraço; silenciar, porque nada mais resta e porque, talvez, seja este o nosso par nesse mundo. Fazê-lo exige também algum esforço, alguma desaprendizagem de si mesmo; eu não-eu. Liberdade cria uma porosidade seletiva em nossa pele. Por ela me chegam as surpresas que decolam do cotidiano banal, onde tudo não mais é que um grande dispêndio de energia em sobrevivência. Disso também tenho saudade; minha ingenuidade já é outra. Existência pede mais que isso. Pede silêncio e submissão, pede clangor de espadas febris. Daí, nada mais pela metade; nada menos que o intenso. Uma força corrompendo o que ainda desperta, aberto na página do querer.

²¹. Clarice LISPECTOR, *Perto do Coração Selvagem*, p.41.

A CONSTRUÇÃO DO TEMPO

"Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana **subiu** no bonde. **Depositou** o volume no colo e o bonde **começou** a andar. **Recostou-se** então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação"¹, o grifo é nosso.

Assim começa o conto *Amor*, com a narração de um passado no tempo perfeito, indicando o aspecto de uma ação já finalizada. Tal como neste, vemos também em *O Búfalo* a utilização deste tempo, bem como de outros, tais como o pretérito imperfeito, dando enfoque à ação ao seu caráter durativo; o mais-que-perfeito, que indica uma ação passada, precedente a outra que também já se passou; o gerúndio, que indica uma ação que está acontecendo.

Segundo OLGA DE SÁ² ao comentar a obra de Clarice, participam ainda desta construção outros tantos *auxiliares aspectuais*: imperfeito do subjuntivo (como se), falas diretas evocando a primeira pessoa no tempo presente; o presente do indicativo, provocando a nuance de presentificar, enquanto se fala, um fato passado. Há ainda o trânsito da 3a. para a 1a. pessoa introduzindo "*o discurso indireto livre e o monólogo interior, a mistura de passado e presente*"³. Ocorrem também os recursos que remetem à memória e à imaginação, feitos uma *consciência de que as lembranças se adensam pelos processos da imaginação*.

Nos contos de Clarice encontramos a marcação cronológica: "...Certa hora da *tarde* era perigosa.", no *Amor*⁴; "...Abriu os olhos devagar. Os olhos vindos de sua

¹. Clarice LISPECTOR, *Laços de Família*, p.

². Olga de SÁ, *A Escritura de Clarice Lispector*, p.112.

³. *idem*, p.112.

⁴. Clarice LISPECTOR, *Laços de Família*, p.30.

própria escuridão nada viram na desmaiada luz da tarde."; e "*Mas era primavera.*", em O Búfalo⁵.

Estranhamente, mesmo com esta marcação cronológica, Clarice parece, no decorrer de seus contos, estar falando em um tempo mítico. Por mais que saibamos - e ela o deixa bem claro - que os acontecimentos dos contos se dão nalgum momento, num dia da existência de suas personagens, sentimos este momento como uma brecha esgarçada no tempo deste dia; brecha por onde a fluidez da lógica temporal escapa, lançando o momento narrado num espaço similar àquele onde encontramos Asterion, no tempo da duração.

Em *A Casa de Asterion*⁶ encontramos o passado sendo conjugado nos tempos perfeito e imperfeito, o discurso em primeira pessoa e o monólogo interior, recursos de memória e imaginação e, ainda, algumas marcações não-cronológicas, mas durativas (o sol, as estrelas, o entardecer, a noite): o tempo da tragédia, tempo do mito.

Em Clarice vemos nuances do drama permeado de aspectos do trágico. Suas anti-heroínas perambulando por este espaço dramático onde se desenvolve o caminho da bem-aventurança percorrida por todos os heróis (e anti-heróis), mitológicos e trágicos. Mas isto será desenvolvido no momento devido.

As referências que tomamos para a montagem de nosso trabalho, partiram da literatura e alcançaram também o cinema. À princípio, o cinema servia como um arsenal de imagens que me ajudavam a compor minhas próprias imagens de dança. Tomava-as como um todo sem perceber em particular, o elemento *tempo* ali envolvido. Aos poucos tenho podido perceber como autores feito Bergman, Coppola, Tarkovski, Chaplin, Buñuel e tantos, tantos outros que comporiam um lista imensa de estilos, criaram formas de lidar com a construção do tempo da ação. A marca impressa do estilo fica evidente; o estilo como a efígie do autor.

Pode se perceber em TARKOVSKI⁷, a íntima relação que estabelece entre o tempo que "*assemelha-se a uma espécie de meio de cultura...*"⁸, e a consciência através da memória. O encontro do tempo e da memória, neste aspecto, torna-os componentes de um elemento único, indivisível: a existência. A condição humana cria seus sentidos enquanto deriva num tempo absoluto, mas, feito o tempo uma condição cultural que o homem de certa forma agrega à sua memória, e esta a ele, faz com que aquele deixe de ser um dado exterior para se depositar na profunda intimidade de cada indivíduo, recriando-se como um tempo absoluto, porém, particular enquanto e somente quando composto à memória.

É pelo tempo que percebemos a nossa condição mortal, sendo esta nossa mortalidade o que nos impulsiona a nos afirmarmos e realizar-nos como personagens de uma existência coletiva, enquanto raça, e particular, enquanto indivíduos.

⁵. idem, p.164.

⁶. Jorge Luis BORGES, O Aleph, pp.51-4.

⁷. Andrei TARKOVSKI, Esculpir o Tempo, 1990.

⁸. idem, p.64.

É interessante observar que, quando acima assinalamos a relação entre consciência e memória, o autor estabelece certa diferenciação entre uma e outra. Para ele, "*A memória é o receptáculo onde as impressões que sofremos ao viver, se depositam. Por isso a memória é sítio do passado*", enquanto que "*A consciência é a nossa ação de entendimento e atualização das impressões que a memória guardou*"⁹, ou seja, a memória presentifica o passado.

Deste modo, reserva um papel passivo à memória enquanto, talvez, como o espaço das sensações, e à consciência, a capacidade organizativa destas mesmas sensações em algo palpável. Talvez, a língua, a escrita, as imagens, os gestos; a cultura.

Cremos, no entanto, na consciência como instância primeira onde se encontra fundida a memória, pois que aquela é a condição única que faz do homem um ser de existência, diferenciado dos outros animais. Relembrando, o próprio autor, noutro momento de sua obra já referida, fala do homem como o ser supremo da natureza e que a mesma o criou para pensar-se a si mesma. Esta ação de refletir-se no mundo em que vive, permite ao homem desenvolver seu árduo processo de auto-conhecimento. Ora, esta vivência, que é experiência de mundo, é também a própria consciência do mundo nos limites da vivência de cada ser humano, no fragmento de tempo que lhe é dado e que ele molda como existência. O trânsito entre a vivência particular e a geral é permanente e indissociável, pois poderia parecer que aqui estaríamos a sugerir que vivemos em dupla circunstância temporal. Nossa condição ontológica, nossa existência, única, implica temporalidade, e nesta facticidade estamos imersos.

Coloquemos nossos olhos em Clarice Lispector, e o que veremos lá é uma literatura impregnada desta busca de estruturação de uma realidade; uma verdade. Toda sua obra está empenhada neste trajeto e, ao que parece, sem que ela o soubesse, não nos termos racionais de uma filosofia, mas de alguma 'filosofia', de uma poética, diríamos; uma subjetividade. Ela empresta dos recursos que a língua e a escrita exigem para, à seu modo, recriar a temporalidade dramática pelas ações, sentimentos, desejos, memória que suas personagens necessitam.

ANTONIO CÂNDIDO, em artigo onde comenta a primeira aparição da escritora com a obra *Perto do Coração Selvagem*, destaca a personagem Joana: "*Joana (...) possui uma virtude que nem a todos é dada: recusar violentamente a lição das aparências e lutar por um estado inefável, onde a suprema felicidade é o supremo poder, porque no coração selvagem da vida pode-se tudo o que se quer, quando se sabe querer.*"¹⁰

CÂNDIDO segue procurando desvendar a tecitura espaço-temporal da obra, destacando o movimento passional da procura, das profundidades que criam o conflito dramático inusitado à literatura ficcional de então. Percebe-se a incerteza temporal em que a narrativa desenvolve devido às alternâncias entre passado e presente, relegando-lhes menos importância, segundo ele, para se ater mais "*a certos problemas intemporais encarnados pelos personagens. O tempo cronológico perde a*

⁹. idem, p.65.

¹⁰. Antonio CÂNDIDO, in *Vários Escritos*, p.130.

razão de ser, ante a intemporalidade da ação, que foge dele num ritmo caprichoso de duração interior"¹¹.

Retomando TARKOVSKI, percebemos sua preocupação de estabelecer os parâmetros para a construção do tempo próprio do cinema, antes, de seu estrito sentido como arte. Para ele, o cinema é uma forma de "*registrar a impressão do tempo (...) uma matriz do tempo real*"¹². Sob esta perspectiva, sustenta que, para o diretor, o cinema deva ser a arte que cria, extraíndo do tempo "*em forma de evento real*"¹³, os elementos, no caso, as imagens, que lhe são imprescindíveis para que afirme e destaque seu estilo de aprisionamento e construção de um tempo, o que, em suma, seria a sua essência.

Preocupada em conceber uma literatura que pusesse em questão tanto os problemas gerais da linguagem, da arte de escrever, como os da existência e da morte, Clarice, como poucos artistas, se debateu na busca em atingir uma qualidade de expressão que viesse "*à altura de sua percepção do mundo (...) à altura de sua cosmovisão singular*"¹⁴.

Numa passagem do livro de OLGA DE SÁ¹⁵, encontramos uma referência escrita por MASSAUD MOISÉS, declarando Clarice como uma ficcionista que apresenta em sua obra uma preocupação máxima com o tempo onde, ao recriá-lo, aprisiona suas personagens nesta bolha concentrada tratada por suas mãos.

Como no cinema, mas não numa relação tão direta, onde o diretor dilata ou abrevia o tempo consoante ao momento dramático em que a cena ou a personagem se encontram em ação, Clarice se utiliza de recursos similares para fazer suas digressões, preenchendo por exemplo, o conto, de entrelinhas que convergem para uma gravidade e profundidade ímpares, em direção à verdade de suas personagens.

Em *A Casa de Asterion*, Borges criou sua ficção a partir de uma narrativa mitológica, a história do rei Minos nos domínios de Creta. O minotauro, chamado Asterion era filho da rainha Pasífae, esposa de Minos, com um touro branco que fora oferecido a Minos pelo deus Posêidon, como sinal de que Minos era o dono do trono de Creta por direito divino, pois que também era filho de uma rainha, Europa, com um touro, Zeus disfarçado em besta. O touro deveria ser sacrificado em oferenda a Posêidon, assim que Minos tomasse o trono, mas não o fez. A rainha se apaixonou pelo touro e, por um artifício de Dédalo, que inventara uma vaca de madeira, a rainha lá se introduziria para ter relações como touro. Desse cruzamento nasceu Asterion, num corpo de homem com cabeça e cauda de touro, que então seria isolado no labirinto que o próprio Dédalo construía, para ocultar do mundo o fruto da falta cometida por Minos.

Borges dá personalidade ao monstro-tirano mitológico, criando uma circunstância narrativa nunca evidenciada nos relatos sobre esta história. Assim,

¹¹. idem, p.129.

¹². Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, p.71.

¹³. idem, p.73.

¹⁴. Olga de SÁ, *A Escritura de Clarice Lispector*, p.95.

¹⁵. idem, pp. 95-6.

dá vez e voz a Asterion e ao seu universo ímpar: o labirinto; "(...) *uma casa como não há outra na face da terra*"¹⁶.

Momentaneamente, tentaremos evidenciar mais o labirinto em seu aspecto relativo ao tempo, posto que o entrecruzamento de seus tantos significados conduz-nos a universo muito mais intrincado, o qual será melhor explanado no seu devido tempo.

O labirinto¹⁷ é um entrecruzamento de veredas, das quais algumas não têm saídas estabelecendo os impasses; aquele que nele se arrisca, busca a inevitabilidade do seu centro. Concentrando num pequeno espaço um complexo emaranhado de caminhos, a função do labirinto é de retardar a chegada do peregrino ao seu objetivo final, ou seja, conduzir-se a si mesmo dando início a uma viagem iniciatória. Há outros significados que lhe são atribuídos, no entanto todos referem-no como um espaço de defesa de mistérios sagrados e de iniciação às profundezas recônditas da alma humana, não estando diretamente associado a questões temporais, por mais que estas aí se incluam.

O labirinto é a metáfora do tempo do consciente/inconsciente; tempo subjetivo. Fazendo uma correlação com a teoria do processo de individuação desenvolvida por CARL GUSTAV JUNG que afirma que a "*individuação significa tornar-se um ser único, na medida que por 'indivuidualidade' entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que nos tornamos o nosso próprio si-mesmo*"¹⁸, que é o processo de auto-conhecimento anteriormente lembrado por TARKOVSKI. Neste momento em que o caráter espaço-temporal da existência se mostra uno, vemos aí o labirinto como, novamente, tempo-espaço onde imergimos em busca do conhecimento - o centro do labirinto - que leva o indivíduo a encontrar-se consigo mesmo; igual aos outros indivíduos - todos os caminhos do labirinto parecem ser iguais - mas, diferenciados, porque a estranheza que em mim se manifesta - tal como monstruosidade e estranheza de Asterion - me distancia das outras individualidades e me aproxima da minha essência.

No labirinto, imensurável é o tempo, pois que subjetivo. Diria-se que as únicas medidas desse tempo interno seriam os próprios passos que dou em direção ao centro, dos quais me perco porque se apagam, perdem seu sentido, como tudo o que outrora conhecera e do que necessitara me desfazer, porque este caminho também é uma perdição, é também um esquecimento; apagamento da memória, feito um esvaziamento, uma morte, imprescindível criação de espaço para a entrada do que se anuncia como revelação; revelação do que até então se encontrava oculto, porque me encontrava fora do labirinto.

Tomando as referências do conto, as únicas manifestações de real passagem do tempo estão ligadas ao tempo cósmico; estão no céu que Asterion pode visualizar: o sol, as estrelas, a noite, o dia, e na periódica aparição dos jovens

¹⁶ . Jorge Luis BORGES, O Aleph, p.51.

¹⁷ . Jean CHEVALIER & Alain GHEERBRANT, Dicionário de Símbolos, pp.530-2.

¹⁸ . Carl Gustav JUNG, O Eu e o Inconsciente, p.49.

oferecidos em sacrifício, que vêm participar do ritual de purificação e de pacificação do monstro de Creta.

Retornando a Clarice, aos contos *O Búfalo e Amor*, temos aí um similaridade com *A Casa de Asterion*. Temos o Jardim Zoológico e o dia aberto da vida de Ana nos dois primeiros contos, e o Labirinto no segundo, que não se assemelha, ao que parece, a um labirinto de caminhos e paredes de pedra apenas, mas a alguma espécie de casa mesmo. Dois espaços delimitados; algo externo no qual alguém adentra ou lá já se encontra. Os caminhos trilhados pelas personagens poderiam parecer diferentes um do outro, porém nos ocorre que ambos se encontram no labirinto particular de suas mentes. Ambos estão buscando o centro, querem dissipação de si mesmos; querem alguma morte.

Estas circunstâncias fizeram com que juntássemos as duas obras num único tempo em nossa dança. As duas histórias foram conduzidas a uma interpenetração entre elas, e a uma finalização comum, que é o encontro, ao centro, da saída do labirinto.

Nosso trabalho, por lidar com uma modalidade de dança que se funde com aspectos do teatro, por isso dança-teatro, procura preservar na *mise en scène* o tempo que aqueles passos exigem para se manifestarem, se possível, com a mesma densidade em que aparecem nos contos. O que dá à nossas montagens um aspecto quase cinematográfico, eu diria, aproximado também das qualidades de tratamento do tempo cênico oriental que aprendemos com o *butoh*. Isto implica dizer que estaríamos querendo apenas capturar elementos da construção do tempo no cinema e no *butoh*, numa espécie de tradução expressa em nosso trabalho relativos à estas artes. Não vêmo-las como se fossem todas a mesma coisa, mas bastante similares em muitos de seus componentes, mesmo porque já são absolutamente autênticas nas formas em que ocorrem.

TARKOVSKI se mostra preocupado quanto a tentativa de adaptação de características de outras formas de arte ao cinema, temendo uma descaracterização do próprio, distanciando-o de suas particularidades mais específicas¹⁹. Ocorre-lhe uma necessidade em buscar no cinema sua essência; sua autenticidade, tal como queremos na dança.

No cinema, nos momentos da decupagem, o diretor vai impor seu estilo ao material que tem em mãos, e que anteriormente partiu de uma idéia concebida em imagens previamente descritas num roteiro. Ao final, sua visão de mundo estará impressa numa película como resultado de seu trabalho.

Na dança, basicamente, realizamos o mesmo trajeto que, no entanto, resultará em algo que será exibido ao vivo, ou seja, pode sofrer tremores, é oscilatória, inconstante: vibrante enquanto o corpo vibra em cena. Estamos sempre correndo o risco de tal apresentação não resultar como o planejado, o ensaiado, simplesmente porque nosso tempo de exibição é sempre atualizado. O corpo é a própria atualização do tempo. O corpo é sempre atual; está vivo, respira, transpira. Vive a aniquilação a cada passo que dá. Desvanece, em gesto, para tomar lugar e forma noutro instante, noutro gesto, noutra tensão. Nossa *mise en scène* exige

¹⁹. Andrei TARKOVSKI, *Esculpir o Tempo*, p.21.

precisão permanente em acordo com a tensão dramática ou psicológica sob a qual concebemos a obra. Por isso existe uma coreografia: os passos a serem seguidos, como uma alusão a alguma objetividade que os corpos em cena esforçam-se por garantir. Os passos se repetem, mas, paradoxalmente, o corpo não. Cada apresentação é uma estréia. A energia precisa estar renovada. Redobramos nossa atenção. Nada pode parecer como o mesmo, ainda que sendo-o. Estamos atentos para que não construamos um mecanismo que se mova *ad infinitum*, ausente do que se passa em volta. Temos que trazer todo o sentimento que norteou-nos até então, sua gênese, seu por quê, para que permaneçam, amadureçam, e se possível, e este talvez seja o maior esforço, que façamo-nos compreender à cada vez que renovamos nosso drama, enquanto nele nos renovamos. Talvez, afinal, seja esta a essência da dança: presentificar à todo instante, ao momento de cada gesto, a autenticidade, a verdade do que tem a mostrar.

MARCEL MARTIN, num tratamento apurado que procura mapear as resoluções dadas à construção do tempo no cinema, apresenta-nos em sua obra três noções distintas dessa elaboração: os tempos da projeção relativo à duração do filme, da ação quanto a duração diegética(?) (sic!) da história contada e, da percepção da duração sentida pelo espectador. A câmera, como instrumento, permite ao homem criar nuances de tempo à sua revelia, lógico, dentro do que lhe permite seu instrumento e sua criatividade²⁰.

Quanto às nuances de temporalidade, estas se traduzem em efeitos. A aceleração da imagem procura criar efeitos cômicos, dramáticos ou atmosfera de estranheza, permitindo ainda que movimentos muito lentos se tornem perceptíveis. A câmera lenta permite que movimentos rápidos não percebidos pelo olho humano, possam ser capturados; pode ainda criar um momento dramático que denote um esforço intenso e contínuo; pode criar um valor simbólico ou; criar uma dilatação dramática de um momento fatal dando-lhe uma intensidade inusitada. O uso da inversão do tempo acentua aspectos cômicos ou de estranhamento, e ainda do misterioso ou poético. A detenção do movimento reforça efeitos relativos à evocação da morte. E o congelamento da imagem sugere a suspensão da narrativa²¹.

Ao conceito de tempo que descreve, e que é similar ao que aqui já discurremos, MARTIN inclui implicações com data e duração.

Com relação a data, trata-se do uso de recursos que surgem no filme que procuram precisá-la, bem ou mal, podendo ser letreiros, calendários, referências a momentos históricos ou eventos sociais, monumentos históricos, conhecidas as suas datas de construção, o figurino, denotando o tempo da ação, talvez uma estação do ano e, finalmente um relógio.

Quanto ao conceito de duração, ocorrem duas vertentes: a de *escoamento do tempo*, referente à própria passagem do tempo, ao seu transcorrer e; o de *duração indeterminada* em que não é possível, nem se faz obrigatório precisar o período transcorrido, mas que também pode querer destacar a *permanência* do tempo

²⁰. Marcel MARTIN, A Linguagem Cinematográfica, p.214.

²¹. idem, pp. 214-17.

acentuando momentos nos quais quase nada acontece, mas onde a duração é gravemente sentida²².

Enquanto criador de um estilo dentro de uma linguagem, busco similaridades que me façam melhor compreender o que faço. Ao recorrer à teoria desenvolvida pelo cinema e para o cinema, aos aspectos narrativos característicos da literatura, assim como à outras artes às quais ainda não me referi, ao aproximar este conhecimento da dança que faço, percebo que edifico uma obra híbrida. Quero dizer que preocupo-me unicamente em traduzir na dança a própria dança, impregnada que esteja de impressões colhidas noutras obras, que seja no cinema, na literatura, na pintura, na música que aqui também se insere como participante e determinante de tempos apropriados que são ou que reforçam as situações dramáticas da nossa ação.

Todo esse relato do que encontro no cinema e na literatura, em sua estratégia de domínio do tempo, e que considero relevante e traduzo ao meu desejo e necessidade e faço presente em meu trabalho, mostram-me a hibridez em que ele tem se desenvolvido.

Vejamos:

Cena 1: A Pior Vontade de Viver. *Prólogo: a mulher flutua, girando. Tempo-espço indefinido. Ainda não é a personagem. É a mulher arquetípica, concentrada no todo de si; no todo além de si. É um momento primordial.*

Aí estão o discurso indireto e monólogo interior em forma de gestos. O movimento lento - câmara lenta - acentuando sua duração indeterminada e, mais, destacando sua permanência, agravando-o em sua duração. Acompanham sete minutos da música *Tabula Rasa* de Arvo Pärt, um quarteto de cordas lancinante.

Cena 2: Da Violência, Só Isso. *Queda: O cansaço. Cansada, tornava-se lânguida. Doce em sua procura. (...) Então ela viu o búfalo; Ao longe ouve-se a lenta e profunda respiração de Asterion; Sua carne toda em desconfiança em olhá-lo e não-olhá-lo; Asterion se move pela casa, e o som dos seus passos ecoam pelas câmaras; A mulher desprezada gritou para o animal, querendo atenção para o seu ódio que já escorria; Asterion colocou-se à frente de seu oponente, sem mais sombra de horror, nem paredes, nem galerias; a mulher e o animal, frente-a-frente olhavam-se nos olhos. Ingênua, ela foi entrando naqueles olhos que a olhavam (...) espantada com o ódio tranqüilo no olhar do animal.*

Duas narrativas que corriam paralelas agora se fundem numa única. Asterion encontra na mulher seu oponente e rendentor; a mulher diante dele, animal-homem, o ódio que viera buscar. Os dois resumidos em seus labirintos, agora encontram-se num só. Uma transposição de símbolos de um personagem

²². idem, pp. 217-20.

para outro, de um espaço para outro; fusão de narrativas. A cena vem se desenvolvendo lentamente com a música do final do quarto movimento - *Sehr langsam* - da 5a. Sinfonia de Mahler. O dançarino vem fazendo passagens metamórficas do búfalo para Asterion. A mulher realiza movimentos ultra lentos, denotando um êxtase que marca o final de sua procura. Novamente temos o tempo em sua *duração indeterminada*; sobreposição do tempo interno, tempo da memória ao passado e presente confundidos; imagens de sombras gigantescas sobre eles dissipam seus corpos; drama e tragédia amalgamados.

Isso que acabei de relatar são imagens do que deve estar acontecendo em cena. É a tradução da dança para a escrita. É outra coisa. Outra linguagem. A palavra escrita não é o que está sendo dançado, e vice-versa. No entanto, estão aí muitos dos elementos que permitem que a dança, bem ou mal, seja traduzida em escrita, porque ela tem os seus meios, os quais podem ser percebidos, traduzidos, para a linguagem que os meios da dança permitem.

A dança como arte efêmera que é, se distancia das outras (com uma ressalva a todas as manifestações artísticas que se dão ao vivo), está fadada à dissipação ao seu derradeiro gesto. Não sobra nada. Sobra muito pouco. Sobram impressões à memória de quem a viu, viveu; espectador ou dançarino.

Alguém lembraria que já estamos numa era mais informatizada, e que esta dança poderia resistir como video. Então digo que, resultaria um video de dança. Um video: outra linguagem. Atualiza-se em sua projeção, mas não se renova como no momento vivo e vibrante da oralidade.

Aqui, tempo-espaço são nossos fiéis aliados, também, nossos íntimos predadores. Estamos à sua mercê. Estamos condenados. Por eles somos devorados ao toque do terceiro sinal. E ao instante seguinte, a cena vaza, extensa; propriamente. Estão abertos os parênteses no tempo; no ritmo ordinário do qual escapamos.

Cada momento que se segue, sente-se como o último. À frente, não há. Nada sabemos. Nada sei. É a hora imensa e convulsa do movimento interior, indireto, livre, pronto a exprimir a sucessão vociferante, irracional que a certeza não toca.

Fechado o círculo sem decisões, tento apanhar o instante antes que não possa mais ser meu.

A VIDA COMO AÇÃO DRAMÁTICA

I

CLARICE

Pensara que fosses de uma matéria menos dolorida. Mais calma, talvez. Mas venso assim de tão perto, ou quase isso, porque agora só há pedaços teus, é tudo muito denso: uma zona claustrofóbica feito uma aspereza sem par, contigo olhando de dentro dela: a viúva negra pairando em sua teia.

Ainda falam (falamos) tanto de ti. Tua ausência permanecendo. A mesma matéria que te compôs e te conduziu pelo mundo das coisas, garante-se em movimento, se transformando. Do velho se faz o novo. Por vezes, retoma-se o que era e ele fica parecendo novo. És nova e desconhecida para quem está chegando agora.

Lera tua última carta inédita enviada para alguém no Brasil. Escrevestes de Berna a 2 de janeiro de 47. Alguém a quem chamaste simplesmente "*Querida*". Deu no Caderno 2, por obra de Caio Fernando Abreu. Tua foto? Um 3x4 ampliado, rude e enferrujado: você. Foi até uma surpresa esperançosa. Pensara que estivesses viva. Que estiveras escondida no teu mundo à espreita, num sono de esquecimento. Em vão.

De tudo que pude ler de ti (e não li tudo), que se referia ao teu jeito peculiar de escrever...Não. Falando de alguém que lembrava autores como Joyce - de quem gosto tanto e entendo pouco. Outro ser da tua mesma espécie.

Clarice isso. Clarice aquilooutro. Clarice não-sei-mais-o-quê. Você e o Rosa vieram pra bagunçar o coreto. A linguagem tremeu feito um animal doméstico que é devolvido à sua pura selvageria.

Eu não tenho formação literária, mas pelo que consta, vossa vinda foi um acontecimento grave. Um grande sacolejo na literatura nacional. Tudo está mexido

até hoje. Alguns detalhes em sua escritura mostraram o teor de sua insubordinação aos padrões literários vigentes até então. A pesquisa do próprio instrumento de criação: a linguagem, denotando uma grande preocupação com a construção de sua obra. A força de sua literatura, sendo o caráter poético em seu discurso narrativo, está em extrair a nuances do ato quotidiano e nele criar a tensão da aventura de vida através do mergulho na intimidade personagens.

Vocês estão por aqui, orbitando naquele espaço do sempre. Já não se pode esquecê-los. Seria uma ousadia ingênua. À menos que as coisas mais simples da vida percam completamente o seu sentido como existência, como certas coisas de nosso tempo fazem por assim querer.

Por quê vim participar deste mesmo desconforto que o teu, foi que te encontrei. Por que no desconforto está também alguma busca, da qual não me arrisco a dizer do quê. Desconheço estas finalidades. Disponho-me para as coisas do agora: teu instante-já, que desce como um raio iluminando os sentidos e dando prazer, mesmo que doloroso, à coisa de então.

Mas não é assim com todo mundo. Estou falando de uma estrela de quinta grandeza pinçada do cosmos: teu lugar garantido entre tantas estrelas que sideram. Porém, eis tua vida amiúde, disfarçada (?) em literatura. E o compromisso único, específico de uma curiosidade angustiosa de tocar-te a ti mesma, num alargamento dos sentidos que querem compreender o destempero humano.

Pensara que, sendo homem, seria difícil entender-te, como às vezes o é. Tenho a mania de esquecer as palavras escritas, de esquecer o fio exato dos instantes ocorridos, mas não o que eles me causam. A sensação é sempre atual. Toda vez que tento reler-te é porque já estou, de alguma forma, triste. Então, exito. Me arrisco em tuas páginas ao acaso. E vejo, e muitas vezes não posso. Não consigo por tanto que já sei do que se trata, mas que também é esse misterioso nos teus olhos, na tua cara na foto enferrujada.

Pensara que, como homem, ao ler-te, estaria simplesmente exercitando uma arqueologia do ser feminino. Por mais que nomeasses todas as tuas personagens; tuas anti-heroínas, vislumbra-me ali tanto e incompleto feito elas. Eu, que não sou uma mulher, e que ainda tão pouco sei de vós, súbito me vejo transfigurado nesta agonia inexata. O *Ser-ou-Não-Ser* emergindo como a pergunta óbvia: o grito único da existência.



II

BORGES

Borges não é ele mesmo. Borges é um outro. Sempre mais corajoso. Sempre além de si. O Borges que nos fala é prospectivo. Um ser quase desvanecente, pronto a dar lugar ao seu outro: seu duplo.

Talvez por isso aquele menino tímido tenha eleito tigres, leopardos, guerreiros, punhais, touros como seus símbolos de poder. Por onde ele poderia além da timidez, mais tarde da cegueira.

Borges, seguindo um conselho de Rudolf Steiner num seu livro de antroposofia, topou com o que poderia ajudá-lo a ver um mundo diferente daquele que se ia: o mundo da visão. Dizia que quando uma coisa se acaba, deve-se pensar que outra está começando. Perdido o mundo das aparências, diz Borges, passaria a criar uma outra coisa: o futuro.

Perdido o mundo visível, ele passaria à recuperação do mundo de seus antepassados distantes, dos homens das tribos, dos remos e dos mares, estudando as origens da língua inglesa através de versos elegíacos e épicos anglo-saxões.

Numa de suas várias palestras editadas, ele nos mostra ter encontrado seu lugar e sua maneira de mostrar suas aflições. Para ele o que alimenta os heróis é a humilhação, a infelicidade e a contradição. É dessas ciscunstâncias da vida que se pode fazer coisas que aspiram ao eterno. Em sua timidez, talvez tenha começado cedo o preenchimento desses espaços que tais dissabores criam, porque a timidez, além de ser isolamento, é submissão, é dor, é indecisão, o que no seu caso, foi um território fértil para o devaneio.

Um homem de tão breves casamentos e tanto amor às letras, intimamente foi-lhe preciso criar um mundo onde pudesse transitar com segurança, com o domínio de um trapezista, ao mesmo tempo em que acessa os alicerces do pensamento e dos sentimentos mundanos. A história se acumula de tantos fatos que pedaços seus acabam se perdendo. Ficam no fundo das gavetas, em manuscritos perdidos, em livros empoeirados: Borges, o cego perdido na *Biblioteca de Babel*; um homem aprisionado no desejo do impossível.

Feito os contadores de histórias, os mensageiros medievais das grandes missivas orais, ou ainda como os nossos ancestrais mais recentes - nossos avós - e todos aqueles que ainda se lembram de algum evento que se dera nalgum momento de nossos dias, desses e de outros tempos. Algo que ainda flutue na memória e que possa ser partilhado mesmo que com pequenos acréscimos ou modificações - verídicos ou não - dentre eles está Borges.

Suas histórias, além de avançarem sobre os limites das dimensões regionais, apesar de aparentemente o ser, destaca-se por derivar e se juntar a eventos da mitologia mundial às quais faz adendos que sua originalidade permite e adequa, presentificando-as e conservando-as mutáveis e ainda eternas.

Seus temas se estendem por ensaios e contos que tratam de assuntos caros à existência: tempo, eternidade, deus, mortalidade. É um de seus encontros com Clarice¹.

Sua trilha vai por labirintos, caminhos que se bifurcam, segue por desígnios insondáveis, deixa rastros de dignidade e resignação, afinal o destino do homem e dos seres não lhes pertencem, senão, apenas fazem cumprir, como se fosse por suas próprias mãos e vontade, o que já se insinuava por si. Temos o momento e a personagem certa para o cumprimento do que se espera, quase como um a surpresa. Mas como crer em surpresas se a dor é sempre certa, tal como a dúvida, o sofrimento e a morte?

Não se trata de um discurso circular *em torno do vazio sem respostas* (perdão), das questões eleitas por ele para tentar novas luzes sobre elas, muito menos de dar-lhes termo.

Borges reaquece as discussões, retoma os fios esquecidos, reata-os noutras pontas, mantendo o pensamento vivo e não menos irresoluto. Tal qual no poema que lhe foi negada a autoria por sua derradeira esposa, Borges mostra uma preocupação com o que há de essencial no que se refere a existência. Está lá o homem pedinte das simplicidades às quais não pode se dedicar enquanto ainda podia, enquanto era jovem. Querendo menos tantas coisas e mais tantas outras. Tudo, que à seu modo de ver, pudesse realçar-lhe o prazer numa velhice menos rabugenta e infeliz. Mais um fragmento de sua luta contra e a favor do tempo. E não esse o movimento permanente do fazer -se história?

Borges quis vencer o tempo juntando -se às coisas intemporais. Não é nenhuma coincidência, p. ex., vê-lo numa foto, sentado nalgum canto de ruínas e entre colunas do Palácio de Cnossos. Está ali, em seu elemento, encontrado no seu presente e ao trono de seu reino. Imagino-o sobre suas pernas cansadas, apoiado em sua bengala, seus passos cegos porém resolutos avançando pelas galerias em puro e pleno reconhecimento de seus domínios. Antes de mim, um irmão meu aqui habitara, diria. E me conduziria mostrando as cisternas, os pesebres, pátios e bebedouros. Não mais que catorze de cada um deles. Talvez, com certo constrangimento, lembraria a posição de cada uma das colunas, cada parede de pedra, e as ranhuras das pedras, delimitando as incontáveis passagens. Ao centro, porque seu passo se deteve; solene, quedaria absorto, com seu par de olhos vazios, vinhos, plantados em distâncias. Silenciaria, preso ainda à solidão implacável dispersa sobre seus pés nos mínimos grãos da fria areia.

¹ . “Tempo, eternidade, mundo, deus”. Clarice LISPECTOR, *História Interrompida* in *A Bela e a Fera*, pp. 20-1.



III

A DAMA, O CEGO

Parece-me que conhecemos bem daquilo que somos, o que nem sempre é o bastante. Talvez o necessário para que possamos compôr uma personagem que tenha o meu ou o teu nome.

Borges e Clarice falam de si mesmos. Falam do mundo. Um mundo deles, permeado de coisas de outros mundos diferentes e próximos deles. Basta lê-los para sabê-los, ainda que em parte, como o dissera, nunca o bastante.

Por que falar do amor, de tigres, de mistérios? Por que falar?

Ambos falam do que conhecem, do que viveram, do que lhes faz ser com um sentido específico.

Como exímios caçadores, farejam os indícios sob os quais desenrolam-se suas tramas. Maravilha de argúcia e paciência em extrair o máximo do mínimo, talvez mesmo, o máximo do máximo elevando-o a extraordinárias potências, ao exasperamento das sensações em lugar de compreensões a curto prazo.

A vontade de compreender no mais que profundo se sustenta, masi como uma desrazão, se assim posso dizer. Compreender com o sentimento, mas já um sentimento agigantado no estranhamento, no nebuloso. Não é à toa a dinâmica labiríntica, sinuosa e sufocante do trajeto das suas personagens.

Ambos fizeram das palavras seu argumento para justificarem-se a si mesmos. Borges nos seus passos pela Antiguidade, pelos alicerces mitológicos da memória e da psiquê humanas. Clarice pela atualização de muitos desses mesmos parâmetros. Melhor. Pela mundanidade dos acontecimentos. Novamente, os pequenos passos do homem - de mulheres, na maioria das vezes - remontando em cenário atual as pegadas humanas no encalço de si mesmos.

Onde em Borges se ouvem o clangor de espadas, trompas, galopes, gritos de hordas, também por muito, sente-se o silêncio sepulcral, o rumor da solidão, o calor rude dos desertos, a traição, a sordidez, a morte calando. Em Clarice ouve-se o som de uma rádio AM pela manhã, o rumoroso despertar das cidades, carros rugindo nas ruas, o canto inoportuno das empregadas ecorrendo pelos vãos dos edifícios, o peso das sacolas de compras, o elevador, as escadas, o arrancar do bonde. Vê-se uma adolescente, uma barata, um enigma urbano onde a vida não tem solução.

Entretecer de geometrias de personas que vêm para se externar e ganhar o tempo. Sua ação é mera declaração de seu dilema, do que não podem escapar porque nada pode ser menos nem diferente.

Palavras ajustadas à exatidão de um desconforto vibrante. Às vezes, límpidas. Noutras, hieroglíficas. Até mesmo, proféticas. São eles visionários que alçam vôo do que é, para o que está por ser.

Palavras combinadas em equações matemáticas; abstrações fantásticas, mágicas que só remetem à tensão, ao conflito, à surpresa. Impossível antecipar-se à

eles: aos seus homens e mulheres, aos punhais, aos amores, aos tigres. A nudez desesperada do pensamento tomado de súbito num descompasso. A dor se aproximando veloz e linda: avassaladora.

São movimentos que não têm porquê cessar. Sua inauguração ergue a vaga de um silêncio que nos espanta e, espantados perguntamos: o que será agora? Ele é eterno, diz um. Apague a flama, diz outro.

À este modo, o viver não dá escolhas. Pensa-se que se pode, mas ele nos empurra para onde nem sempre se quer ir ou se quer ver.

Bem ou mal isso é algum tipo de felicidade. Uma felicidade lenta, nem por isso menos violenta, e que se compõe em minúcias, milimetricamente. Seu ajuntamento em obra, ao fim, numa construção monumental, quase vã, mas delirante: o despertar de um sonho para dentro de outro sonho, ainda dentro do sonho. Infinitas são as composições de átimos de futuro esquecimento.

Clarice e Borges traçam caminhos próprios, caminhando em direções contrárias, porém no mesmo sentido, prontos a encontrarem-se num mesmo ponto. Apalpm seu entendimento à procura do centro dos labirintos de galerias e grades, de desertos e jaulas. Repousam angustiados, imersos em náusea fremente de sua carne inquieta, sempre, sempre em aceitação do tempo, mesmo que em sua recusa.

É o viver eterno nas lendas, nos mitos, no inabalável quotidiano, mas mesmo aí então, a surpresa. O alento à visão enevoada; há uma saída. E o narrar se sucede, sobrepondo-se acumulado numa lógica canhestra. A morte se esconde aguardando seu momento, prolongando-o enquanto espera.

De um escrito a outro, pausas. Refazem-se os passos noutras personagens: o híbrido de Cnossos, a dama piedosa. A crueldade permanente é o sustentáculo das ações dramáticas - trágicas muitas vezes. A morte só vem para fechar-lhes as portas, mesmo porque já se faz impossível o permanecer. Por enquanto.

De Borges e Clarice, acham-se lhes pedaços perdidos, ressurgem dúvidas de autorias, reúnem seus dispersos. Cartas, poemas, esquecidos, guardados outrora. Vossa verve ressurgente. Algo contestando o absoluto da morte. Algo garantindo-lhes por dentro de suas palavras.

Como ele dissera: um homem é sua obra. Já não é preciso temer seu desvanecimento. Tornado pó, não serás menos que isso. Permanecerás amiúde, em partículas de lembranças, misturado ao pó da terra. Quem sabe, aos restos insensatos de outros homens. A carne da terra como a grande sedimentação de cadáveres incontáveis de nomes e formas, bestas e estrelas dos quais o futuro saberá, farejado com avidez, por narinas curiosas, teu aroma no ar.

Talvez, como n' *A Escrita do Deus*², seja preciso, tal como o foi para o mago de Qaholom, aprender a decifrar os designios do deus, manifestado nas formas mais inusitadas. E/ou como Ana, com piedade, aprender a amar, odiar, da forma mais branda e sóbria. Resistir aos horrores da dor e querer menos. E o querer sendo mais. O máximo. O que pudermos suportar. Porque é ele quem nos condena, quem nos absolve: quem nos salva. Quando salva.

² Jorge Luis BORGES, *O Aleph*, p. 91.

Se em Borges, a lealdade entre os homens e para consigo mesmo, assim como outros valores que norteiam e constroem o caráter das personas, é o que prevalece, em Clarice, muitas vezes, vemo-lhes a demolição. Não desses valores eternos, mas de outros, já carcomidos e corrompidos, porque também submetidos ao desejo humano. Em Clarice, a liberdade de demolição é esse poder de entregar-se a si mesmo. É esse o valor primeiro de seu presente. Não se pode ser menos que a si mesmo.

Borges conservador? Clarice existencial? Valores e necessidades de seu entendimento construídos à seu tempo. Justificam-se, porém não se acomodam.

Ele, antes, é um profanador (da forma mais sagrada que isso possa ser dito), porque interfere fantasiosamente em textos sagrados, imortais. Reinventa-os. Acrescenta-lhes sua dose de imaginação. Cria o que sua necessidade lhe pede, somando-se ao atemporal. Um homem que apesar de, com toda sua (falsa) modéstia, querer continuar como mortal, alça-se ao plano dos deuses, dos mitos, dos heróis.

Clarice subentende-se num plano mundano. Está cercada do banal, do corriqueiro: o deus paira sobre a cabeça de suas mulheres, ditando-lhes os caminhos a serem percorridos. Os mesmos onde irão se debater, duvidando-lhe da legitimidade. Um laço a ser desfeito às mãos dessas mulheres que, mesmo tementes, são mais temerárias que a mão do deus.

A ambos - herói e anti-heroína - não cabe, por mais que se queira pensar, o homem como um ser de águas tranquilas. A memória não o permite. O instante o impede. O desconforto vindo em doses lentas, em medidas justas que se acumulam até o transbordamento e o rompimento das barreiras que detém o livre pensamento, mesmo que ainda cercado pela esfera dos mitos e dos costumes, e o desejo de algo supremo que implique, se necessário, a morte ou algo similar a ela.

Clarice e Borges: a dama e o cego. Solidão, mistério. A matéria que excede. Giros que exauzem e consome qualquer lógica. Nova lógica se avizinando.

Coloco-os num absurdo enlace em meus devaneios. Estão aqui num amor à contra-gosto. Encontrei-os passeando em minhas próprias sombras. Sob a luz efêmera de uma pálida lucidez, tento decifrá-los; decifrar-me, misturando-me à sua substância.

Não o creio, sei, seja possível. Estou imóvel na penumbra: um homem sozinho aguardando o derradeiro movimento do que não cessa, esperançoso de que, enfim eu seja denunciado. Paredes que não se calam. A cada passo uma perdição a mais.

Literatura fantástica? Realismo mágico? Qual! Que absurdo. Imaginar é mais um dentre os âmbitos do real. O imaginado já é alguma possibilidade de acontecimento. É o que muita vez precede a ação. Imaginar, antes e ainda, também é ação. É o movimento na esfera do abstrato, de uma visibilidade única num instante muito particular, até que se transmute no que toque a possibilidade de visibilidade para o outro, da forma que se fizer necessária como comunicação. Se há distâncias entre o que vulgarmente se chama de real e imaginário, é o que chamamos verossímil que vem para uní-los.

Em quantas de suas linhas posso me perder de tudo e tanto que pensei fosse encontrar meu alívio? E meu alívio sendo essa imersa esfera oca; rumorosa. Essa imensa vastidão que alcanço quando penso que cheguei. Esta dor que vale como catorze mortes sobre infinitos trilhos de inumeráveis bondes.

Sei que não menti. Antes do medo pude ver o que se aproximava. A duração do meu medo sustendo a verdade das coisas que, de tanto imaginadas, já eram reais.

Hoje, não sei exatamente em qual espaço vim habitar. Ásperas dúvidas quanto a isso. Recuso-me a criar respostas que apontem para algum entendimento, por mais que esta seja minha desesperada tentativa. Empresto-lhes das imprecações para me desdizer. Meu apagamento é também afirmação do que quero ser, e que vem para tomar seu assento. Coloco em cena suas personagens para dizer que não sou eu, dizendo que é um *eu* mais profundo: o movimento subjacente do que em mim é conhecido e dialoga abertamente com o mundo. Minha saída é trágica e sei que não posso abandoná-la. Sei que não deveria.

Porque também encontro a beleza onde se insinua a dor, agora, agora, agora, também minha carne não sente mais medo.

A PIOR VONTADE DE VIVER

A PIOR VONTADE DE VIVER é uma obra no estilo dança-teatro sobre uma tradução do conto *Amor* de Clarice Lispector, que foi apresentado pela primeira vez na Maratona Artística do Instituto de Artes da Unicamp, em dezessete de Novembro de mil novecentos e noventa e três.

O espetáculo foi filmado em VHS (video) e, posteriormente, foi realizada uma colagem onde foram recortados e reagrupados trechos de sua duração integral numa breve síntese, que aqui apresento, realizando uma primeira leitura dessas imagens.

Este relatório traz, primeiramente, a dinâmica dramática dos movimentos, ou seja, as cenas são narradas destacando-se o seu conteúdo psicológico; a tensão emocional sob a qual se desenrola cada momento do trabalho. O segundo momento é o de descrição da dinâmica dos movimentos realizados em cada cena pelos dançarinos, e também como estão arranjados o cenário, os detalhes sobre o figurino, penteado e maquiagem; os movimentos da luz e, finalmente, a música que compõe a cena. O terceiro momento trata da ficha técnica de produção da montagem. Por último, traçaremos comentários sobre certas limitações encontradas no decorrer do trabalho, bem como sobre os elementos pesquisados sobre figurino, luz, maquiagem e música.

A montagem apresenta sete movimentos. São eles: 1. Prólogo; 2. Quotidiano; 3. Perigo da Tarde; 4. O Bonde; 5. Cego; 6. O Jardim; 7. Epílogo.

DINÂMICA DRAMÁTICA

1.

PRÓLOGO

No começo estava a Mulher. Girando, leve, quase flutua. É um instante em que não se conta o tempo. É um momento primordial. O fundo negro. Uma luz indefinida pairando sobre ela, piorando a necessidade de Tempo.

A Mulher gira. Não, ainda não é a personagem exatamente. É uma outra: a Mulher, que flutua orbitando, concentrada no todo de si; concentrada no além de si.

Pensara-a no lugar do deus, o Masculino, com sua mão rude, paterna, abrindo um sentimento nas coisas e nos seres nos quais pousasse.

Imaginei-a anterior a ele. Ela antes de tudo. Pura leveza. Sua forma é antes do Começo. É ela quem cria, na escuridão. O que está fora, dela é sua extensão. Nada mais é. O Nada não existe.

Seus braços flutuam: a fluidez necessária. Calma e abandono. Leveza.

Seus olhos boiam: nela; longínquos.

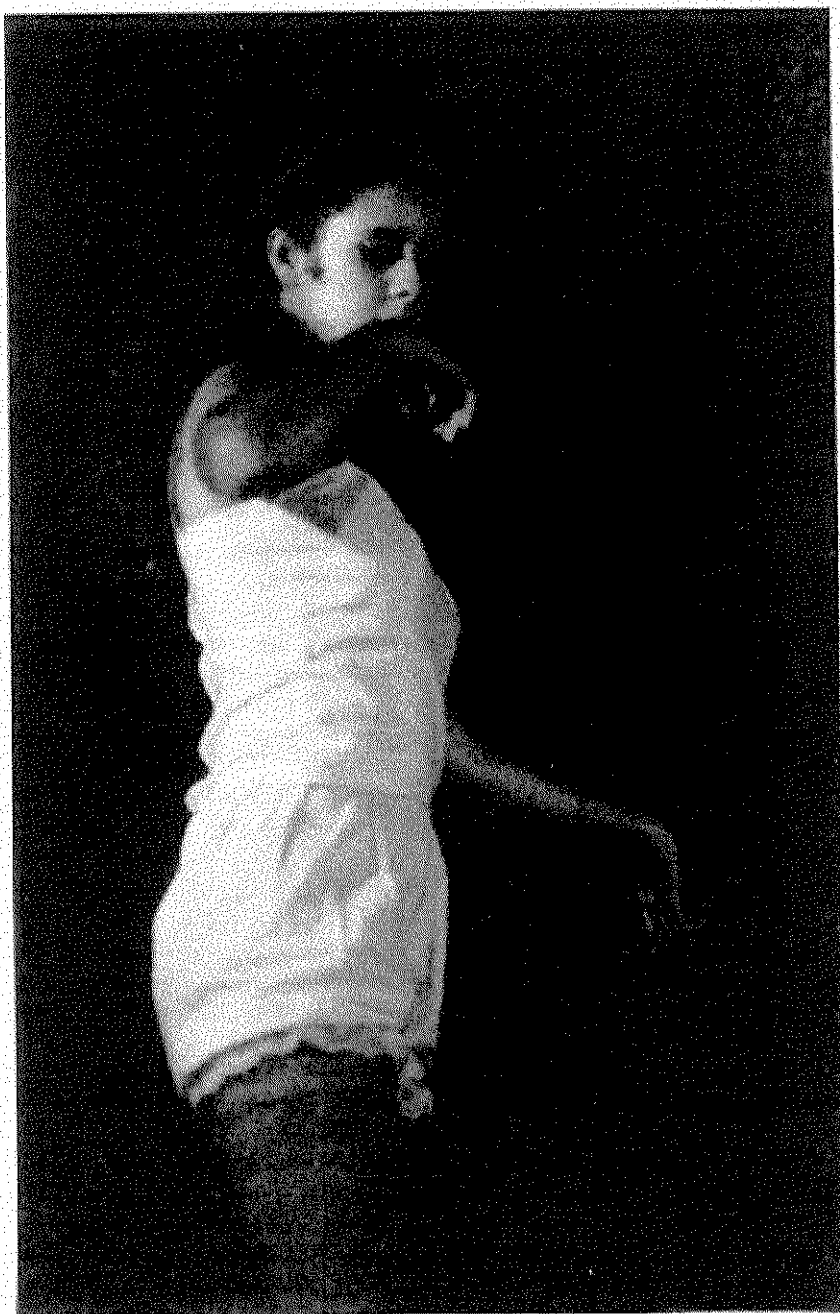
Cabeça, torso, quadris, joelhos e pés harmônicos com seus braços. Seu todo é de um equilíbrio único. Sem manchas. A perfeição está composta.

O que se imaginasse cheio, grávido de si mesmo, ali se encontraria, sem uma gota transbordando. À esse plenilúnio, se eu pudesse, chamaria Beleza. E ela move seus dedos dando origem às coisas.



2.

QUOTIDIANO



É suave a passagem para o segundo movimento. As músicas não se interrompem. Sobrepõem-se mantendo a fluência do gesto.

Aqui entramos na história. É o momento da aparição da personagem: Ana.

Encontramo-la em seus afazeres domésticos. É manhã, e tudo por ser refeito.

O Tempo se configurando.

Seus gestos relacionam-se a ações específicas: cozinhar, lavar roupa, fazer amor.

Há um sentimento; um único, permeando todas essas ações. O de uma completa satisfação pelo que se faz enquanto se faz. O sentimento largo de quem plenamente se serve ao seu pequeno mundo. É o sentido máximo. Sua razão. Cabe aqui, seu destino: dar ordem às coisas dispersas, reinventando seu mundo dia-a-dia, segura que dele está.

O instante-já de Clarice faz com que este momento da personagem seja por si algo grandioso; completo, como dissera. Mas também, incompleto, porque agora é também o momento da ação humana não do gesto em si, mas o do fazer em si, porque sublime; porque reencontrado na sua poética. Algo que deixa de ser banal, talvez, profano, para se tornar sagrado.

Há mais um gesto. Um que finaliza ou interrompe a fluência da felicidade absurda/quotidiana nos seus pequenos detalhes.

Por um momento (e talvez sejam vários estes momentos entre seus momentos de felicidade) em que Ana se abstém do que a ocupa e cai absorta.

Seu olhar se perde longínquo, num tempo que houvera, num tempo que pudesse ser. Um porvir do qual ela se omite da certeza se efetivamente virá.

Então, arruma seus cabelos por detrás das orelhas; o gesto mágico que diz que ela se ausentou. Sua felicidade dói sem consolo, e o que era calmo, estremece.

Sua obra se desfaz; perde seu sentido. Se faz incompleta.

Pensar em si é despertar a angústia: este átimo em que se dá conta do que não fora realizado. Talvez ela não tenha tempo. Talvez nunca o faça.

Súbito, o presente a chama de volta, e ela retoma sua felicidade.

Sua existência lateja. É o princípio do drama.

3.

PERIGO DA TARDE

Mais que um momento, a tarde é infinita em periculosidade.

À tarde, seu ato de servir-se ao seu pequeno mundo se esgota: nada mais há o que fazer. As coisas que residem na temporalidade e que dependem de sua força estão pacificadas, inertes: adormecem.

Saciado o tempo da obrigação, vêm as horas de desespero em inventar o ter com que ocupar-se.

Talvez ela pudesse desfazer o que fizera e refazê-lo inúmeras vezes, não porque não estivesse bom, ou porque o que se concluía não lhe bastasse, mesmo porque o que se submetia às suas mãos, sofria os requintes de uma mulher perfeccionista.

As coisas tinham um fim. Ela é quem não se acabava. Seu medo era que nunca se acabasse. Seu medo vinha sendo.

Às horas da tarde, tinha lugar seu pânico. O horror à finitude das coisas e a infinitude de si mesma.

Seu doar-se era extremo e precisava transbordar ao aperto daquelas paredes.

No seu mais que depressa, para que seu sentimento não se agravasse, e vinha se agravando, inventar qualquer movimento a salvaria. Colocaria-a novamente em seu elemento, permitindo-lhe que, por mais um pouco, resistisse em sua crua felicidade. Nada mais que isso.

Ana se veste, com o peculiar requinte de quem saboreia as minúcias de seus mínimos gestos, nas ínfimas coisas. O vestido verde, o chapéu com as flores (lírios brancos!), sua bolsa de pequenos segredos. O baton.

Mira-se frente ao espelho. Está pronta! Para sair, ir às ruas, ampliar seu mundo. Quem sabe fazer pequenas compras, visitar uma amiga. Não importa. Algo precisa ser feito antes que tudo se torne impossível em sua clara nudez.

A "sua" felicidade voltando.

Por um momento, à soleira, ela hesita. Apenas por um momento.

Suave, se desequilibra.

Move seus pés.

Eles, ganham o mundo, carregando-a para a multidão.





4.

O BONDE

O Bonde vinha se arrastando pelas ruas largas. Nalgum momento vacilava nos trilhos, sacudindo a respiração de uma Ana, ancorada em sua bolsa, absorta na alegria de um pensamento sobre o que ainda precisava ser feito. A tarde se alongava, e qualquer descuido seria grave; pensar era grave.

Por mais um pouco - não demorasse - a tarde findaria, liberando-a de sua agonia.

O vento lambendo seu rosto dispersava para longe de si o resquício de tortura que as horas lhe impunham.

Arquitetado seu plano de vencimento da agonia, sua face se compunha sob um halo de lucidez.

Só mais um pouquinho e estaria salva.

O Bonde fez a curva e entrou subindo a ladeira.

5.

O CEGO

Foi que Ana viu o Cego mascando chicles.

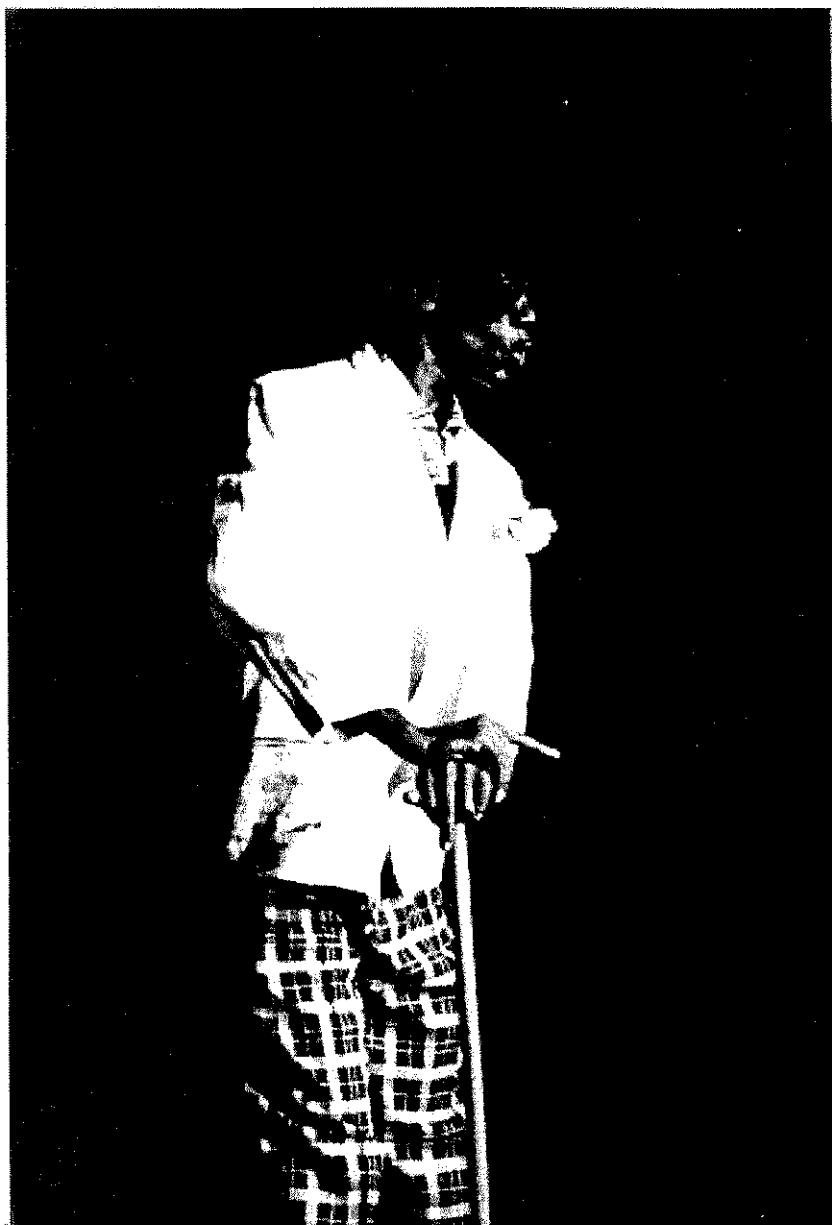
Ele vinha deslizando pela calçada. Os movimentos sinuosos em seu corpo davam-lhe um aspecto maligno pela sua estranheza. Dir-se-ia fosse uma víbora preparando sua cilada para o incauto. Mas era apenas um cego, ela pensava. Não haveria maldade em sua circunstância.

No entanto, ele mascava chicles, e a artimanha era que esse seu gesto de sorrir e deixar de sorrir enquanto mascava, causava-lhe uma sinistra cumplicidade.

No entanto, ele mascava chicles, e a artimanha era que esse seu gesto de sorrir e deixar de sorrir enquanto mascava, causava-lhe uma sinistra cumplicidade.

Ana permaneceu extática observando-o. Algo que era alguma pena, talvez bondade em si mesma por ele. Algo que vinha trincando de cima a baixo, fazendo dela emergir o que mesmo ela desconhecia.

Talvez, subitamente, algo tivesse se iluminado em sua memória, mais, em seu sentimento: uma espécie de amor por ele.



6.

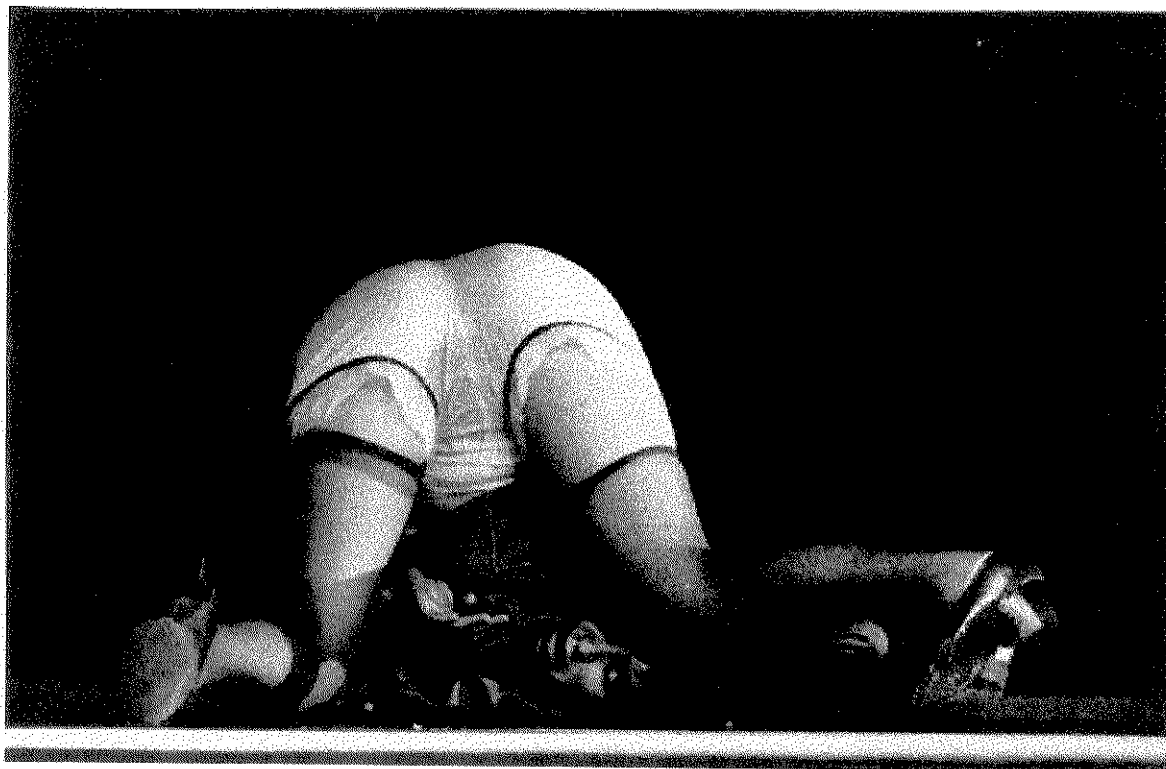
O JARDIM

A visão do Cego havia pulverizado todo seu esforço para sobreviver à passagem daquelas horas mais graves.

Agora seu sentimento e seu corpo desmoronavam ao inusitado atropêlo que lhe fora a visão do Cego.

No Jardim era o misterioso, feito uma brecha na esfera dos dias arrastando-a, engolindo-a. Desnudada em sua imperfeição, todas as coisas perdiam o seu sentido de sempre. Convulsa, se arrasta, se contorce. Seus gestos são confusos. As coisas inexistem. As coisas são outras; em diverso sentido. Mais que nelas próprias, em Ana.

A revelação súbita do que nela se submetia ao disfarce dos afazeres domésticos, alarga-se em sua grandeza mais íntima: nela, como obra divinatória.



Há um espanto em surpresa. Algo está morrendo. Algo está nascendo. Cai a casca da ferida do Hoje: um mundo completamente novo, talvez, sempre e como nunca, antigo, se descortinando dos véus que o presente lhe impõe.

7.

EPÍLOGO

Tanto para ela é muito. É preciso, se diz, que se apegue ao que construiu; ao que há de palpável e tão próximo de si.

A passagem pelo Cego não permitia que ela pudesse sustentar o que fora, agora que tudo desmoronava.

Seus gestos, buscando similaridade com a ordem e regularidade do início, agora fogem ao seu controle.

Seria preciso submeter-se à dura aprendizagem desse mundo que ainda desconhecia.

Talvez tudo tivesse sido apenas o desalento de um dia. Talvez (e havia algum temor pela sua vida), com paciência, tudo passasse, readquirindo seu movimento comum.

Mas, e se ousasse, pensava, seguir o caminho que o Cego lhe mostrara?

Se sacudia desfolhando a vertigem.

Era perigoso, sabia. Sabia que poderia não mais voltar, sabia.

Sabia, não poderia.

Feito o malabarista, com arte e esforço, Ana equilibrava a delicada jóia de seus dias; uma felicidade já quebrantada, em fuga de suas mãos trêmulas. Extensas mãos cansadas; alucinadas. Femininas.



DINÂMICA DOS MOVIMENTOS

Os movimentos da dança aparecem especificados ao cabeçalho de cada escrito, nos quais encontraremos detalhes sobre:

- a. o que os dançarinos fazem; sua movimentação específica e distribuição no espaço da cena;
- b. cenário;
- c. figurino;
- d. Penteado e maquiagem;
- e. luz;
- f. música.

Esta descrição refere-se à totalidade das ações ocorrentes na obra completa e não somente ao resumo da colagem em video.

1.

PRÓLOGO



a. As dançarinas estão distribuídas na cena, formando duas diagonais paralelas e intercaladas. Giram no lugar com movimentos fluídos dos braços, que flutuam traçando aleatório trajeto no ar. O corpo todo segue a leveza e fluidez dos braços. Seu olhar, ora é distante, ora é próximo fixo em suas mãos.

b. Há uma vela branca num castiçal que é colocada na boca de cena, à direita, que permanece acesa até os derradeiros gestos do último movimento. O palco está nu, com o fundo negro.

c. Os trajes são roupas de baixo; roupas íntimas, caracterizadas à época do conto. São: short bufante branco com rendas nas bordas e fita colorida (cada uma com uma cor diversa); *top* branco com alças; meias de seda 3/8 em cores claras; sapatos de salto.

d. Cabelos penteados e presos em estilos diversos caracterizados à época do conto. Pan cake branco na face.

e. Luz entra baixa num crescendo com a música, e se mantem em resistência a 50%. Cor azul.

f. Música: *Tabula Rasa*, Arvo Pärt.

2.

QUOTIDIANO

a. As dançarinas atuam nos mesmos lugares do primeiro movimento, ampliando um pouco mais seu raio de ação e mobilidade no espaço. Realizam gestos quase mímicos de ações específicas: cozinhar e experimentar o que cozinha; lavar roupa; fazer amor. São gestos amplos e fluídos. Ao final dessa sequência, levam as mãos aos cabelos, ajeitando-os atrás das orelhas, deixando que suas mãos deslizem até o peito. Subitamente, giram o rosto para um outro lado e reiniciam a sequência.



b. Palco nu. Fundo negro.

c. Os trajes são roupas de baixo; roupas íntimas, caracterizadas à época do conto. São: short bufante branco com rendas nas bordas e fita colorida (cada uma com uma cor diversa) *top* branco com alças; meias 3/8 em cores claras; sapatos de salto.

d. Cabelos penteados e presos em estilos diversos caracterizados à época do conto. Pancake branco na face.

e. Luz azul sai paulatinamente dando lugar ao verde em 70%.

f. Música mixada sobre a anterior - *Tabula Rasa*, Arvo Pärt - que diminui dando lugar a *Dawn*, Meredith Monk.

3.

PERIGO DA TARDE



a. As dançarinas saem de seus lugares iniciais e vão para o fundo do palco. Uma delas vem à esquerda à frente do palco. As do fundo vestem-se, tal como a da frente, ao seu momento, no tempo da cena. A dançarina à frente senta-se na cadeira. Seus olhos estão fixos em sua imagem no espelho à sua frente. Seu rosto é de espanto e surpresa. Leva as mãos ao rosto num carinho que se transforma em tortura de mãos fortes. Contorce-se na cadeira em movimentos espasmódicos. Inclina-se horizontalmente. Encolhe-se apavorada. Aos poucos relaxa-se. Olha-se

novamente no espelho. Quase se alegra. Passa o baton, coloca seu chapéu, seu vestido. As dançarinas vestem-se, colocam seus chapéus, passam baton enquanto sucede a cena à frente.

b. Contra-regragem coloca ao fundo à direita, cabideiro com roupas, bolsas, chapéus das dançarinas. À frente à esquerda coloca cadeira, chapéu à esquerda da cadeira, bolsa à direita da cadeira e chapéu à frente da cadeira.

c. Vestidos ao estilo da época. Cores: bege, verde, azul, branco, rosa e carmim. Chapéus com arranjos de flores. Ambos de cores variadas.

d. Cabelos penteados e presos em estilos diversos caracterizados à época do conto. Pancake branco na face. Acrescentam o baton, vermelho.

e. Dois focos de luzes: ao fundo à direita e à frente à esquerda. Branca. 80%.

f. A cena inicia-se em silêncio. Ao final, entra: *Eva's Song*, Meredith Monk.

4.

O BONDE

a. As dançarinas andam pelo palco, procurando ocupar seus espaços vazios. Duas delas fazem contra-regragem em cena, retirando a cadeira e o cabideiro. Depois, posicionam-se ao fundo à direita, preparando instantaneamente a formação do Bonde que sai logo em seguida. A dançarina à frente faz sinal para o bonde parar e o aguarda. As dançarinas do fundo vêm num passo curto, juntas numa mesma contagem. Traçam uma trajetória em L, vindo da direita ao fundo do palco, para a esquerda. Num corte brusco fazem a angulação de 90 graus, para caminhar do fundo à esquerda, para a frente em linha reta. À passagem pela dançarina que está à frente, esta se coloca ao centro e à frente do grupo, compondo o Bonde, assim ajustando-se ao passo das demais. Novamente giram para a direita do palco num ângulo de 90 graus, e iniciam a trajetória em linha reta para a direita em trechos diferenciados de coreografia:

1.a. Equilibram-se sobre a perna direita, elevando a esquerda à frente semi-flexionada. O tronco ligeiramente curvado à frente. Têm oito tempos para pousar o pé esquerdo no chão.

2.a. Lançam-se à frente num pequeno salto, parando em meia-ponta sobre os pés. Seus braços se elevam tentando manter o equilíbrio. O tronco realiza pequenas oscilações. Realizam o movimento em oito tempos.

3.a. Repetem o movimento anterior.

4.a. Num novo pequeno salto, viram-se para a boca do palco, abrindo o braço direito ao lado num gesto fluído, e trazendo-o numa trajetória na linha do ombro para a frente do corpo. A mão esquerda segura a bolsa. Os pés estão cruzados um à frente do outro. O pé direito à frente totalmente apoiado. Joelho estendido. Pé esquerdo atrás em meia-ponta. Joelho semi-fletido. Oito tempos para o movimento.

5.a. Novo pequeno salto e viram-se para a direita do palco, colocando-se esticadas em meia-ponta com as mãos segurando a aba do chapéu. Dois tempos.

6.a. Flexionam seus joelhos e pousam os pés inteiramente, reiniciando o trajeto com seis passos. Oito tempos.

7.a. Giram em 90 graus para o fundo do palco, elevando-se nas duas meia-pontas, ao mesmo tempo em que largam a aba dos chapéus. Os braços pendem. Os joelhos estão esticados. Dão seis passos chegando com os pés totalmente apoiados ao meio caminho para o fundo do palco.

8.a. Novo desvio em 90 graus para o centro do palco. Os passos são lentos com oscilações alternadas entre elas de seus corpos. Oscilam obliquamente para frente e para trás até chegarem ao centro do palco.

b. Palco nu. Fundo negro.

c. Figurino completo.

d. Cabelos penteados e presos em estilos diversos caracterizados à época do conto. Pancake branco na face.

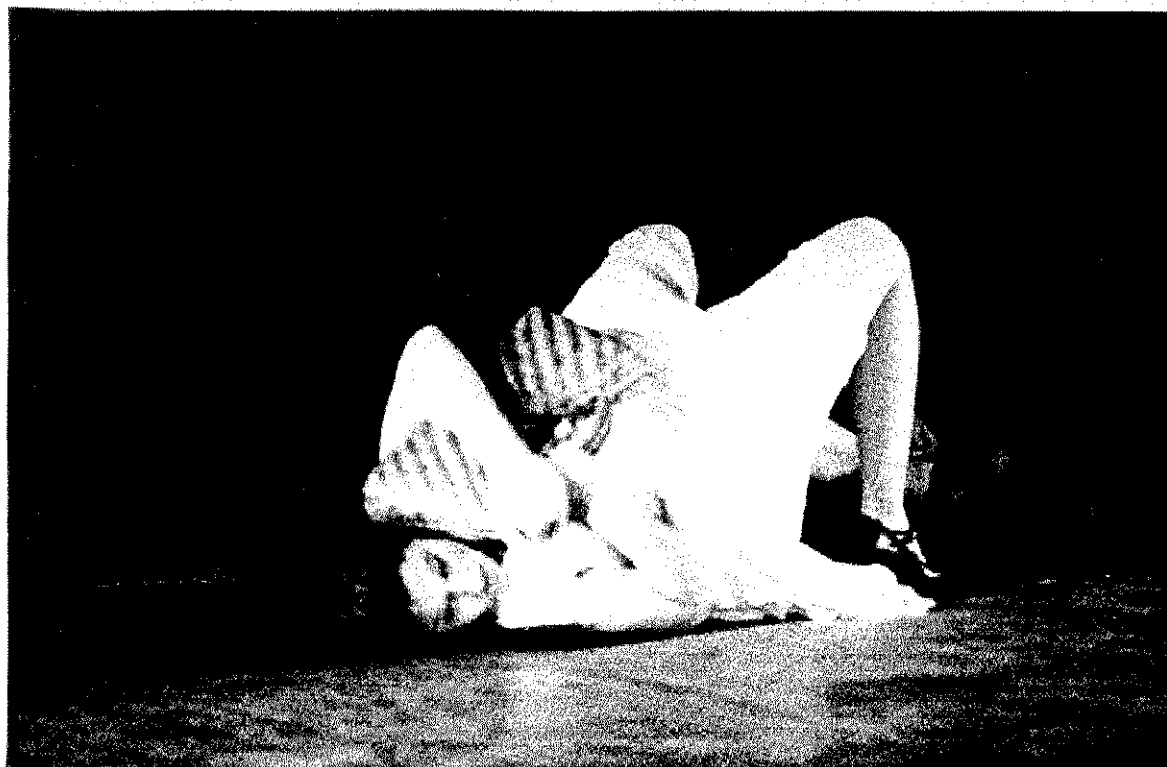
e. Um canhão de luz acompanha o trajeto do bonde a 90%. Permanece o foco branco em resistência à frente à esquerda a 60%.

f. Música: *Travellers #4*, Meredith Monk.



5.

O CEGO



a. As dançarinas permanecem no centro do palco, olhando à boca de cena. Realizam pequenas movimentações de tronco, cabeça e olhos, sutis. O Cego entra numa mescla de passos caminhados, deslizados, desequilíbrios e reequilíbrios, num trajeto da coxa esquerda à frente, breve parada ao centro à frente das dançarinas, reinício do trajeto saindo pela coxa direita à frente.

b. Palco nu. Fundo negro.

c. Figurino completo das dançarinas. O Cego veste paletó branco com uma flor na lapela. Camisa estampada em amarelo, laranja e preto. Calças xadrez em verde e azul. Sapatos e chapéu pretos. Bengala.

d. Cabelos penteados e presos em estilos diversos caracterizados à época do conto. Pancake branco na face.

e. Luz geral vermelha em 60% de potência. Canhão de luz branca acompanha o Cego. 70% de potência.

f. Música: *Fonogrammi*, K. Penderecki.

6.

O JARDIM

a. As dançarinas começam a realizar movimentos curtos e convulsos, desequilibrando-se. Caem e arrastam-se para os seus lugares, formando um semi-círculo no palco. Continuam seus movimentos ainda convulsivos. Em seguida, levantam abruptamente segurando seus vestidos junto ao corpo. Passam a girar percutindo o chão com os pés em diminutos passos em meia-ponta. Desfazem-se de seu chapéu, bolsa e sapatos que ficam espalhados pelo chão. Reunem-se ao fundo e ao centro do palco posicionadas de frente para a boca de cena, em linha.



Uma delas, à frente desta linha, realiza um giro lento no lugar. Quando está de frente para o fundo do palco, as outras dançarinas se aproximam dela, formando um semi-círculo. Neste momento uma das dançarinas realiza um a contraregragem em cena, colocando nas mãos daquela dançarina, um buquê de flores retirado da coxia ao fundo e ao centro do palco. Ao terminar o seu giro, novamente de frente para a boca de cena, a dançarina central tem em seus braços o buquê que ela manterá ao ser elevada pelas outras dançarinas que a tomam nos braços. Lentamente vão inclinando-a, apontando sua cabeça para o chão, assim colocando-a numa posição oblíqua e invertida. Lentamente, deslizam-na por seus braços, agachando-se e pousando-a no chão à frente junto a seus pés. Levantam-se uma a uma em tempos diferentes. A dançarina com as flores permanece no chão em

quase posição fetal. Com gestos lentos, aos poucos vai de espreguiçando ainda deitada de lado.

b. Palco com as bolsas, chapéus e sapatos espalhados.

c. Figurino com vestido e roupas de baixo.

d. Maquiagem se descompondo. Cabelos desgrenhados.

e. Luz vermelha geral em 50%.

f. Música: Mixagem em sobreposição de *Liaisons*, K. Stockhausen e *De Natura Sonoris*, K. Penderecki.

7.

EPÍLOGO

a. Uma a uma, as dançarinas cruzam o palco até chegarem às suas posições como no início. Seus gestos são alucinados, fluídos, graves, intensos. Há quedas, giros, pequenos saltos. Desvairio e descontrole nos gestos. Contenção, gravidade e intensidade da energia nos gestos estáticos; extáticos. Uma das dançarinas, ao findar a música, aproxima-se da vela e sopra-a, apagando sua chama.

b. Palco com as bolsas, chapéus e sapatos espalhados.

c. Figurino com vestido e roupas de baixo.

d. Maquiagem se descompondo. Cabelos desgrenhados.

e. Luz ambar e vermelha geral em 90%. Vai baixando junto com a música até black-out.

f. Música: *Madwoman's Vision*, Meredith Monk.



FICHA TÉCNICA

Direção e Concepção Coreográfica

Adilson Nascimento

Assistência Coreográfica

Elisa Villela

Paula Vanina

Figurino

Warner Reis (Buque)

Adilson Nascimento

Sonoplastia

Edu Pedrasse

Adilson Nascimento

Contra-regragem e

Produção Gráfica

Buque

Plano de Luz

Adilson Nascimento

Iluminação

Mario Cencig

Fotos

Valéria Mendonça

Dançarinos

Adilson Nascimento

Andréa Martini

Cristiane Pereira

Elisa Villela

Gabriela Araújo

Patrícia Guerrero

Paula Vanina

Trilha Sonora

Tabula Rasa, A. Pärt

Dawn, M. Monk

Eva's Song, M. Monk

Travellers #4, M. Monk

Fonogrammi, K. Penderecki

Liaison, K. Stockhausen

De Natura Sonoris No. 2, K. Penderecki

Madwoman's Vision, M. Monk

Referências Discográficas

1. PÄRT, Arvo. **Tabula Rasa.**

Gidon Kremer violino
 Tatjana Gridenko violino
 Alfred Schnittke piano preparado
 e
 Lituanian Chamber Orchestra

2. MONK, Meredith. **Book of Days.** Meredith Monk and Vocal Ensemble. ECM New Series. 1990 ECM Records GmbH, W.-Germany.

Vocal Ensemble

Robert Een
 Ching Gonzalez
 Andrea Goodman
 Wayne Hankin
 Naaz Hosseini
 Meredith Monk
 Nicky Paraiso
 Nurit Tilles
 and
 Johanna Arnold
 Joan Barber
 John Eppler
 Toby Newman
 Timothy Sawyer

Dawn

Johanna Arnold
 Joan Barber
 Andrea Goodman
 Naaz Hosseini
 Meredith Monk
 Robert Een
 John Eppler
 Ching Gonzalez
 Nicky Paraiso

Timothy Sawyer voices
 Nurit Tilles keyboard

Travellers #4

Robert Een
 Andrea Goodman
 Meredith Monk
 Nicky Paraiso
 Naaz Hosseini
 Ching Gonzalez voices

Eva's Song

Toby Newman voice

Madwoman's Vision

Meredith Monk voice, keyboard
 Robert Een cello
 Naaz Hosseini violin, voice
 Wayne Hankin bass recorder

3. STOCKHAUSEN, Karlheinz. Aus den sieben Tagen. Ensemble Musique Vivante; reg., Diego Masson. Harmonia Mundi: Arles, France. 1970. CD 1988.

Liaison

Aloys Kontarsky piano
 Michel Portal clarinet in E flat
 basset horn
 bass clarinet
 tenor saxophone
 taragod
 Johannes G. Fritsch viola
 Alfred Alings tam-tam
 Rolf Gehlhaar tam-tam
 Harald Boje electronium
 Jean-Pierre Drouet percussion:
 darabuka
 two tam-tams
 cymbals
 crotales
 cow-bells
 Jean-François J.-Clark double bass

4. PENDERECKI, Krzysztof. Penderecki conducts Penderecki - Album 1. Polish Radio Symphony Orchestra with Siegfried Palm, cello. K. Penderecki, cond. Recorded in Poland. 1973 The Gramophone Company Limited. EMI, USA.

Fonogrammi

for Flutes and Chamber Orchestra
Polish Radio Symphony Orchestra
with Siegfried Palm, cello
K. Penderecki, cond.

De Natura Sonoris No.2

Polish Radio Symphony Orchestra
with Siegfried Palm, cello
K. Penderecki, cond.

PASSAGENS I

Este relatório trata dos pontos de passagem entre uma cena e outra. Melhor dizendo, referem-se às situações que conduzem as cenas a um certo nível de tensão emocional, psicológica - o nó - que será desdobrado na cena seguinte. Apresentam-se ainda referências mais aprofundadas com relação à estrutura das personagens.

1.

PRÓLOGO

É o momento da apresentação do arquétipo que reside no todo da história. Aí temos a Mãe, a Terra, a Mulher, o Feminino que convergem para a personagem, revestem a mulher Ana. Num trabalho anterior eu já havia pensado em Gaia, mãe dos Titãs. Isto fora no *Leviathan*, 1992, e esta imagem arquetípica do corpo da deusa como o corpo da mãe-terra esteve sempre presente, mais ou menos fortemente citada. Então, quando pensei naquela mulher girando, antes de todas as mulheres mortais e dos homens mortais e seus filhos e suas criações efêmeras, pensei nela como a permanência, como a anterioridade à tudo que depois passou a ser conhecido. Pensei nela antes do surgimento do deus masculino. Há referências da figura da mãe, de seu corpo, também relacionados ao mar. Terra e mar como símbolos maternos, como receptáculos e suportes ou matrizes da vida.

*“As Grandes Deusas Mães foram, todas, deusas da fertilidade: Gaia, Réia, Hera, Deméter, entre os gregos, Ísis, entre os egípcios e nas religiões helenísticas, Istar entre os assírios-babilônios. Astart, entre os fenícios, Kali, a Negra, entre os hindus”*¹

Vemos também neste simbolismo a ambivalência da figura materna que trás a vida e a morte como correlatas. Ao nascer, saímos do ventre da mãe. Ao morrer, retornamos, em nossa cova, para o mesmo ventre que nos gerou.

A deusa-mãe primordial leva muitas nomes, porque presente na mitologia de todos os povos do planeta. Curiosamente, na Irlanda, um de seus nomes é Ana, o mesmo de nossa personagem, entendido também como *“(Dé) Ana, deusa Ana (o caso da Diana latina e o de Santa Ana que é mãe da Virgem)”*². Interessa-nos aqui a imagem que CAMPBELL nos dá da correlação da magia da mãe e da magia da terra, ao dizer-nos que *“a personificação da energia que dá origem às formas e as alimenta, é essencialmente feminina”*³.

¹. Jean CHEVALIER e Alain GHEERBRANT, *Dicionário de Símbolos*, p.580.

². *idem*, p.581.

³. Joseph CAMPBELL, *O Poder do Mito*, p.177.

2.

QUOTIDIANO

Por quê usar aqueles gestos para configurar o cotidiano? A composição ou criação neste momento, ressalta um caráter bastante pessoal na escolha destes gestos, que completamente arbitrária, nascem do processo de criação do dançarino, emergem da sua vivência (e de onde mais viria?). Estes foram os escolhidos porque representavam o que poderia ser considerado como maçante, ou como aquilo que precisa ser feito e só depende de nossa vontade e disposição para que tal se realize, ou ainda, simplesmente, algo que seja feito todos os dias como representação dos dias que passam sem grandes novidades, mantendo o movimento numa dinâmica mediana e repetitiva, tal como a "cantilena enjoada" de Clarice⁴. Há um recurso usado em literatura que é a *metassemema*, ou seja, pode se fazer o apelo à objetividade da realidade tal qual ela é, para provocar afastamento dela e tirar proveito deste distanciamento. Fizemos isto com os gestos miméticos escolhidos de cozinhar, lavar, costurar e fazer-amor. No entanto, acrescentando o recurso de repetí-los, tentei provocar o desgaste daquelas ações para que por elas mesmas, pela sua corrosão viesse emergir um novo sentido.

Dentro da aparente segurança presenciada nos gestos, sua repetição, momentaneamente, vê-se interrompida para dar vez a um gesto que abala a aparente segurança daqueles até então executados; vem para assegurar um ponto de instabilidade na certeza rotineira dos afazeres diários.

3.

PERIGO DA TARDE

Insinua o perigo do vazio da finalidade breve dos afazeres domésticos - algo similar à história de Sísifo. A personagem se dá conta de sua inutilidade diante das coisas efêmeras. Isto a incomoda e algo precisa ser feito. Busca então, ocupar-se de algo que lhe traga novamente a segurança sempre desejada, o equilíbrio de sua fé nas coisas que podem ser tocadas. Cria-se um conflito entre finalidade e não-finalidade que ainda não se resolve. A saída breve, de acordo com o conto, é ela ir fazer compras. Na dança, o conflito está presente no *timing* dos momentos mais tensos, em sua duração, na distanciamento do olhar da

⁴. Clarice LISPECTOR. A Legião Estrangeira, p.175.

personagem, seu corpo se contorcendo, as súbitas passagens do ato linear para o não-linear, o gesto absurdo e convulsivo, o alheamento, o tempo da memória. O tempo dos acontecimentos é outro. Não é o tempo cronológico. É o tempo subjetivo; o tempo da personagem. Poderíamos dizer que o tempo ainda assim, não existe, mas sim, a duração.

4.

O BONDE

Remontando aos aspectos mitológicos, poderíamos dizer que o bonde como veículo, surge como um cavalo mecânico, tal o cavalo como condutor alado/mágico que transporta o herói de um plano de consciência para outro. Em diversas culturas a simbologia ligada ao cavalo indica-o referente tanto a aspectos sombrios/obscuros/ desconhecidos quanto a aspectos luminosos/claros/renovação.

Pela lógica do conto, o bonde é o veículo onde Ana se encontra quando começa a história. Na dança, nossa escolha foi a de simplificarmos a sequência narrativa dos acontecimentos, apresentando-a linearmente, como podemos ver pelos movimentos apresentados: todos os movimentos de memória, se assim podemos dizer, tornaram-se movimentos físicos que atualizam a ação presentificando-a. Com relação à este aspecto temporal, temos a personagem imersa no seu mundo interior, rememorando muitos dos momentos que vemos acontecendo, até que o presente da narrativa se encontre com o presente do momento da personagem. Tudo ocorre através de dois momentos distintos: o da memória e o da ação, ambos como presentificação. Na dança, temos apenas um momento, o da ação, dentro do qual o momento da memória se vê contido e onde se desenvolve, i.é., o ato de memorizar torna-se uma ação evidente; explícita em gestos.

5.

O CEGO

A presença do Cego altera o desenvolvimento linear da personagem, levando-a para um outro estado de tensão cênica e mais caótica. Figura de poderosa carga simbólica, surge para desvendar em Ana a realidade do não-aparente, do além das coisas que o sentimento comum não pode alcançar. Ele, em sua obscura e silenciosa e, paradoxalmente, espalhafatosa e turbulenta presença, ajuda Ana a abrir sua percepção para um mundo até então estranho à ela. A

cegueira dele passa a ter um significado revelador. É também um guia da nossa (anti) heroína, por um outro mundo, mas que ainda é o mesmo de sempre; o mundo de Ana. Então, ela diria, o mundo é este que eu sinto. É também este que se oculta de mim, enquanto eu mesma me oculto em mim. Os limites impostos aos seus sentidos são os mesmos que delineiam o tamanho de seu mundo.

Era a eternidade enquanto ela o olhava. Enquanto via, se deliciava. O gozo do todo que se oferecia aos seus olhos que podiam ver.

O Cego é também a caracterização do instante de rompimento com a estabilidade do que é o conhecido. Abalados os alicerces, fraturada a crosta desse chão já instável, sucede o mergulho nas profundezas e na intimidade desse tecido subcutâneo, desconhecido e apartado do que é o quotidiano.

Ana sente o *lance visionário*, que é o momento epifânico; um momento de visão de algum milagre mas sem o caráter religioso. Ou melhor, é religioso mas sem religião. Está aberto em plena lucidez diante de seus olhos.

6.

O JARDIM

A Natureza se dilue em sua simples complexidade. Sua trama se mostra como os delicados fios de uma teia de aranha, que se entrecruzam criando novos mistérios a cada vértice. O estranhamento do óbvio se exacerba e este deixa de sê-lo para ser o extra-ordinário. Nada é tão simples como parece. A natureza é magnânima em sua força. Mesmo nas patas aveludadas de um gato, mesmo nas frutas que apodrecem. Mergulhada na duração de uma visão, Ana pode vislumbrar o instante de seu nascimento e de sua morte; seu nascimento de novo, sua nova morte. Quantas e tantas. O incessante provar e reprovar do sabor amargo que compõe cada instante de olhos abertos. Nada é como é. Tudo é como poderia ser. Vemos aqui algo como uma metáfora referente à gênese dramática da existência; mesmo ao Jardim das Delícias: o Paraíso. O Cego é Adão. Ana é Eva, depois de mordida a maçã. Mordida a maçã do amor; este amor dela pelo Cego, Ana se desespera porque do amor não se tem volta. Desencadeadas as ações, muito mais aquelas fora de nosso controle, eis a correnteza em que sucumbimos sem alento. Mordida a maçã Ana/Eva vislumbra o que poderia ser e o que poderia ter sido. Poderosa visão do que até então se encontrava oculto, tamanho seu perigo de tanta alegria, tamanho sua potência de tanta felicidade. Felicidade que é também crueldade e horror. Nem por por isso menos bela. A dificuldade maior é suportar a continuidade dos dias, um a um, aberta a ferida de tal descoberta. No Jardim, Ana aprende a crueza da simplicidade. Viver é grave em suas minúcias. É grave porque a vida se abre, quase ingênua, virgem, sem nem esperar, sem nem

nada especificamente querer, todos os dias, ao sol, à chuva. Abre-se, apenas. Querendo sem querer. Adolescentemente amando o amor, gozando o amar. A vida é grave porque brinca como criança diante da enormidade do perigo que ela nem tem idéia do que seja. Viver é essa tolice; sábia insensatez pueril. Viver? Viver é isso mesmo!

7.

EPÍLOGO

Ana quer domar a fúria de sua descoberta. O mundo onde todos são iguais podem fechar-se para ela, se insistir em mostrar-se como cega às exigências permanentes das horas e dos seres dentro dela. Ela não poderia mais compreender a vida sem os referenciais que já conhece. É preciso retomá-los com furor para que seu íntimo alarde tectônico se acalme. Mas a vida já não é mais a mesma. Seu segredo foi revelado; resíduos do amor pelo Cego permaneceram, depositam-se: detritos no fundo de sua memória. As coisas não podem ser mais as mesmas, depois dos movimentos drásticos que as revelações provocam. Mordida a maçã, Ana/Eva sofre solitária a expulsão do Jardim. Redobra-se o peso da responsabilidade da descoberta da Verdade sobre o que é a vida; a Verdade disfarçada numa maçã que o Cego, agora Serpente, (in)voluntariamente lhe ofereceu. Sua angústia, ela não tem com quem compartilhar. Mergulho solitário no miolo do bem e do mal. Ana/Adão. Ana/Eva. Ana minúscula, Ana maiúscula. Ana/Hannah. Hannah/Hannah. A mesma, sempre a mesma. De trás para diante. De diante para trás. Ana como uma exalação. Um sopro que dá vida, criando novos adões, seus filhos, os filhos de seus filhos, seus móveis empoeirados, o almoço, o jantar, os botões nas camisas: pequenas criações, microscópica onipotência. Um sopro que aniquila toda a substância tramada de um dia.

DA VIOLÊNCIA, SÓ ISSO.

DA VIOLÊNCIA, SÓ ISSO. é uma obra no estilo dança-teatro sobre uma tradução dos contos *O Búfalo* do livro *Laços de Família* de Clarice Lispector e, *A Casa de Asterion* do livro *O Aleph* de Jorge Luis Borges. Esta montagem foi realizada no segundo semestre de 1994, e premiada no concurso Movimentos de Dança-1994 promovido pelo SESC-Consolação.

Este trabalho dá continuidade à nossa pesquisa de tradução de literatura para a linguagem da dança, iniciada com *A Pior Vontade de Viver*, de 1993.

Buscamos aqui a fusão de duas histórias, pela sua temática aproximada. Em resumo, o ódio como uma modalidade do ato de amar e, a busca de um par com o qual e contra o qual se exerce este ato.

Este relatório traz, primeiramente, a dinâmica dramática dos movimentos, ou seja, as cenas são narradas destacando-se o seu conteúdo psicológico; a tensão emocional sob a qual se desenrola cada momento do trabalho. O segundo momento é o de descrição da dinâmica dos movimentos realizados em cada cena pelos dançarinos e, também, como estão arranjados o cenário, os detalhes sobre figurino, penteado e maquiagem; os movimentos da luz e, finalmente, a música que compõe a cena. O terceiro momento trata da ficha técnica de produção da montagem. Por último, traçaremos comentários sobre certas limitações encontradas no decorrer do trabalho, bem como sobre os elementos pesquisados sobre figurino, luz, maquiagem e música.

A montagem apresenta nove movimentos. São eles: 1. A Casa; 2. Era Primavera....; 3. Punhos; 4. Arena; 5. Macacos; 6. Abraços; 7. Montanha-russa; 8. Ciranda; 9. A Queda.

DINÂMICA DRAMÁTICA

1.

A CASA

Silêncio. A luz está baixa. A Casa não pede palavras. A Casa exala agonia.

Nove jovens foram abandonados em suas câmaras. Traçam a intrincada trama de um desespero sem saída. Lá, o tempo não existe. Persiste apenas a durabilidade de sua extinção iminente. Cada passo leva-os ao centro; ao centro, a resolução da sua agonia. Sua agonia exacerbada no outro: o sombrio anfitrião os espera. Aguarda-os para o seu consolo de morte.

As linhas e os ângulos retos dos corredores, montam a geometria análoga a alguma racionalidade superior que a sensação não dá conta. São infinitos os seus ramos; incontáveis, as suas passagens. São quatorze, portanto, infinitas. Todos os caminhos convergem para o centro; nem todos dão para a saída: as moscas estão presas na teia da aranha gris. Nos olhos, lampejos de luzes que se apagarão.

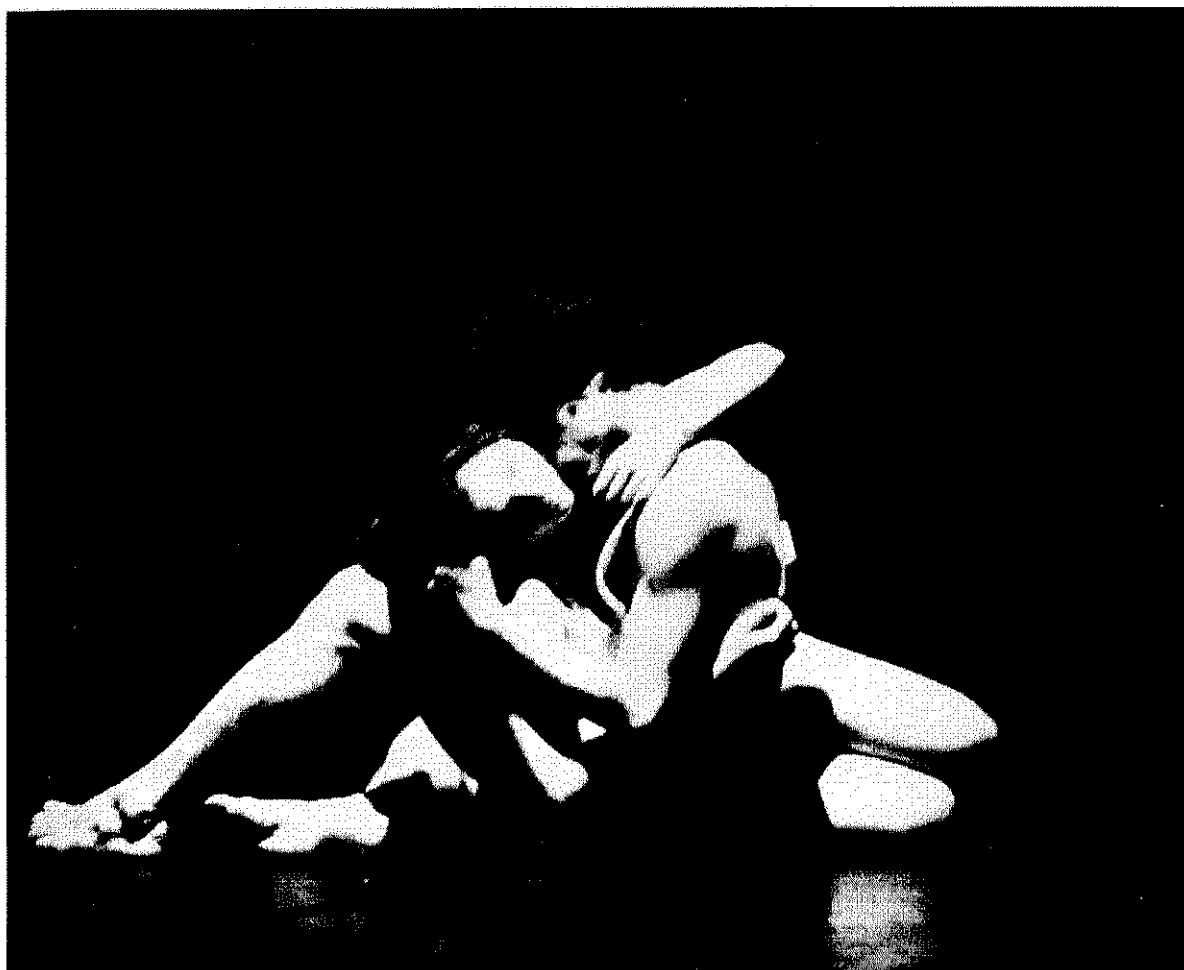


2.

ERA PRIMAVERA....

Os leões se amando num amor de bichos. Na jaula, o amor está livre. Fora, a mulher está presa ao imponderável: a recusa do amor. Um ser ávido por se dar, impedido de fazê-lo. O impedimento pedindo para transformar seu amor. Ela quer o ódio em lugar dele. Um ódio por tanto amar.

Na esfera oca de sua boca, a palavra não se conjugava. Nos seus punhos buscava a rudeza de algo que ela desconhece; inexistente. No jardim zoológico ela viera para buscar e aprender, com humildade, a pura essência do ódio: o sentimento dos desamados. Não mais o amor de fusão, mas o de destruição.



Em seus braços, um punhado de flores que despencam e ela tenta juntar, como se fora o bem mais precioso que tivera de guardar. Seu presente se destroçando pelas suas mãos inábeis. A vida toda despetalada, pedindo descanso e dedos delicados, frágil que é. Pedacos multicoloridos esmaecem pelo chão, perdem o viço; calam seu segredo. Tenta juntá-los, colar um pedaço no outro, e os pedaços se partem em fragmentos menores multiplicando seu desespero. Ela ainda não conhecera a passagem delicada desses dias de solidão sem respostas.

Com habilidade canhestra, ela punha os pés em seu purgatório.



3.

PUNHOS

Crescia-lhe uma aflição. Era preciso enfrentar o perigo do só saber amar. O casal de leões a desencaminhava. Apontavam um rumo que não deveria ser o dela. Ela precisava lutar contra aquela insistência de carinhos, de tanto querer-bem, mesmo vindo dos animais.

Amar, amar, amar: não conjugue o verbo, não permita que ele cresça. Preciso é rilhar os dentes, deter o corpo e concentrar toda a energia e, do fundo, da planta dos pés, invocar à emersão o espectro do ódio com punhos cerrados, prontos, em luvas de boxe.

Não pode ser como já havia sido. Ela se dispunha à dolorosa aprendizagem do que, quase que para sempre em si, nunca tivera valor. O tempo é outro. A vontade é outra. E o corpo se sacode embolado na poeira. Se pudesse, gritaria, mas isso seria dispersão de boa energia. Precisaria adensar mais o caldo negro que já se aquecia, remexê-lo e engrossá-lo. O ódio é uma concentração de sombras.



4.

ARENA

Asterion passeia pelas câmaras vazias. Respira sua eternidade em clausura. O tempo inexistente. Sol e estrelas são espetáculos de deleite: nada dizem. Os dias e noites, se existissem, seriam iguais; diferentes das câmaras. Ser não lhe faz sentido. Cumpre seu destino mitológico; vive a sua morada. Morada e ser, são um apenas. O labirinto é um mundo à parte o próprio mundo.

Seus passos inumeráveis, trilham vias conhecidas. Cada uma tem a sua marca, cada canto sua história, seus gritos, seu átimo de alucinação e horror. À seus pés, os corpos jaziam.

Filho de rainha, príncipe das sombras. Solitários e finitos são seus infintos momentos. Há alguma lucidez dentre isso tudo. No seu íntimo presente aquele que o libertará de sua angústia.

Tranquilo ele busca aquele que se anunciará de espada em punho; o que não sucumbirá ao seu abraço, como tantos outros, frágeis, sucumbiram. Seu ódio é calma diante de sua estreita circunstância. Algum laivo de memória o garante como diverso. Já vira os homens e conhecia sua derrota.



5.

MACACOS

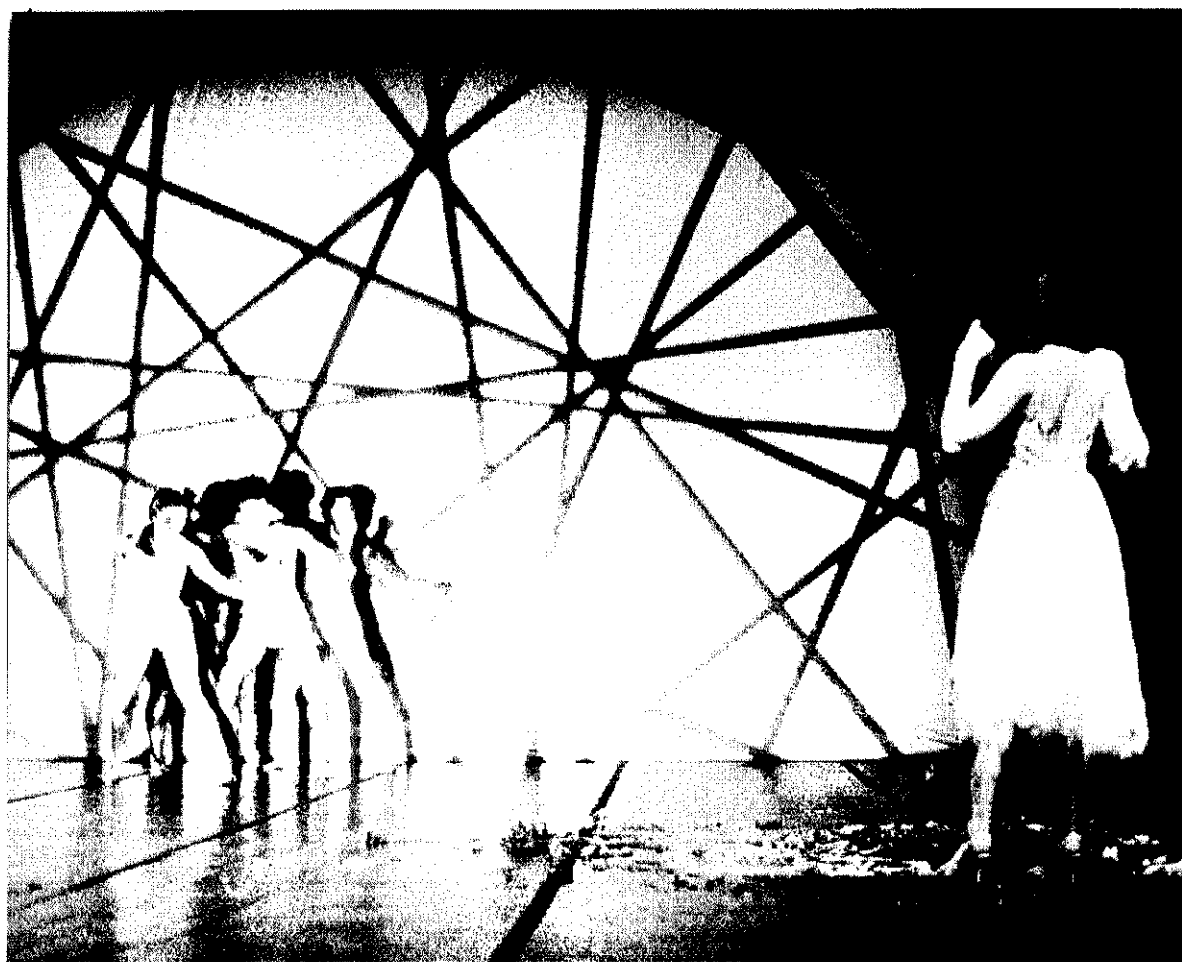
Alegres, os macacos levitavam na jaula: algazarra primaveril das crianças. A tarde tornando-se insuportável; a vida insuportável. Ela teve raiva daquela verdura, daquele viço que lhe sorria. Os macacos eram a artimanha de um outro amor; uma nudez. Um sentimento nu proibido aos homens; à ela.

Teve vontade de matá-los. Sua raiva fuzilava bem no meio daqueles olhos que a buscavam com curiosidade. Se pudesse estraçalharia-os com a força de algum toque de selvageria, a mesma que se apertava em suas poderosas mandíbulas. Estas, que até então, mordiam apenas um grito.

O macaco abriu os braços, o peito, num convite mudo. Tudo tão simples, e ela sem poder tocar aquilo; sem coragem, sem forças: com raiva, ainda.

A candura exposta no olhar do macaco fê-la, em fuga, dizer 'não'.





6.

ABRAÇOS

A cerimônia de purificação se inicia. Os jovens correm pelas câmaras. Câmaras que dão em passagens, passagens que dão em corredores e num enigma no próximo ângulo. A Casa se multiplica em agonia e mil portas. Com euforia, Asterion se diverte buscando-os, cumprindo sua parte no jogo que lhe é predestinado.

Tudo é muito rápido.

Sem que percebam, os jovens vêm de encontro aos seus braços. O que se passa, é um furor de estalidos ocos de ossos se esmigalhando, corpos que desfalecem, sangue manchando mãos vigorosas que quase não entendem. Eles, quase não gritam, quase não sofrem.

Minos talvez se alegre. Nove famílias choram. E Asterion, sozinho, meditando em suas mãos rubras a face do seu redentor, talvez pensasse que a dor é um espanto breve que logo cessa.



7.

MONTANHA-RUSSA

Ela estava sozinha. Não havendo quem pudesse ensinar-lhe o ódio, precisaria aprendê-lo, quem sabe? inventando algum tipo de violência.

Sentou-se no banco frio do trem da montanha-russa, e esperou. Viu a delicadeza das flores à seus pés. Não quis crer. O amor se reinventava em minúsculas formas que podiam brotar entre pedras. Mas não. Oh não, não queria isso.

Súbito, tudo estremeceu. Seu coração, seu estômago e, junto, a noção de todas as coisas foram lançadas para o ar: a montanha-russa entrou em movimento.

Ela bem que tentou permanecer impassível, não querendo se contagiar com o alvoroço em sua carne, mas aquilo jogava consigo. Sentiu seu corpo em luto e o sentimento avesso, rude, daquela coisa fazendo-lhe cócegas em sua tristeza. Sua candidez aberta como um ferida ao vento, esfriando, esfriando; ardendo, tanto que nem mesmo conseguia gritar. Esquecera-se de que poderia. Anonimamente, poderia dar o seu urro lancinante disfarçado em euforia.

É mesmo a surpresa de seu espanto que a pausa novamente à terra. Seu olhar nauseado demora a colocá-la novamente no prumo das coisas terrestres e, não sem esforço, ajeita-se como se desvirando do avesso, como se catasse os seus próprios pedaços espalhados em meio ao rush, na avenida principal.

Aliviada, mergulhou, contrita, na pausa de sua escuridão; íntima, fechou os olhos.



8.

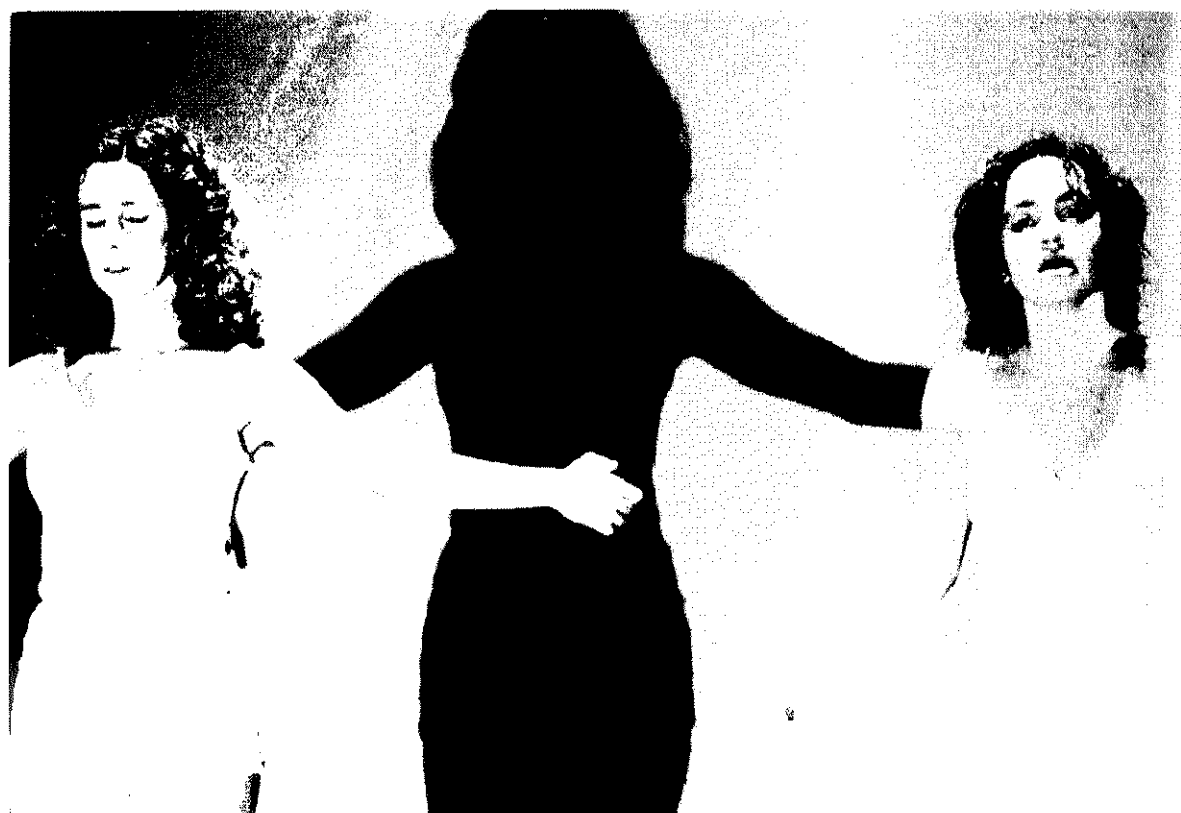
CIRANDA

História sobrepõe-se a história.

A mulher abriu seus olhos sob a suavidade da luz vespertina. Estava cansada. Cansaço e fome no seu corpo feminino. A procura havia exaurido-a. Restava-lhe apenas uma força pálida em seus olhos que contemplavam, e que contemplando, ao longe, viram o búfalo.

Seria o início. Os jovens adentrando a Casa de Asterion. De mãos dadas, caminhariam num passo de ciranda; crianças que brincam indo para a morte. Caminham de olhos fechados: cegueira de seu destino. Caminham.

A mulher e os jovens compartilham o mesmo espaço. Cruzam-se no centro de seu labirinto. Os jovens passam. A mulher permanece e observa o búfalo que se aproxima.



9.

A QUEDA

Asterion e o búfalo mesclam-se numa única personagem.

Antes, imóvel ao fundo, lentamente ele se move e avança; silencioso, no seu espaço de sombra, sem contornos nem formas.

A mulher desconfiada. Toda a sua carne desconfiada em olhá-lo e não-olhá-lo. Recuou um pouco sua cabeça, mas ficou imóvel: manteve-se. Retesado, seu corpo todo doía. Tensa hesitação e zumbido: alguma coisa dentro dela compreendendo, aceitando. Ele avançava.

Então, do seu profundo, amargo, um fio de ódio começou a escorrer. Dela, sua dura tensão deslizou.

Ele veio para ela. Seu redentor o aguardava: ela, a mulher esperando, entregue, com seus braços pendendo ao longo de seu corpo, desarmados de todo desejo.

Frente a frente, olhavam-se nos olhos. Nela, seu olhar se erguia feito braços esqueléticos se estendendo; mãos delicadas, dedos débeis, pedintes, declarando o seu ódio e implorando amor ao animal.

Miravam-se sem pressa, em reconhecimento. Ingênua, ela foi entrando naqueles olhos que a olhavam com um ódio calmo. Atônita, amaciada em sua palidez, sentiu seu corpo se entorpecendo; o que lhe restara de forças se esvaindo.

Na tarde lívida ouviu-se, lento, o baque macio de um corpo, alegria e alívio no urro de um animal.





DINÂMICA DOS MOVIMENTOS

Os movimentos da dança aparecem especificados ao cabeçalho de cada escrito, nos quais encontraremos detalhes sobre:

- a. o que os dançarinos fazem, sua movimentação específica e distribuição no espaço da cena;
- b. cenário;
- c. figurino;
- d. penteado e maquiagem;
- e. luz;
- f. música.

1.

A CASA

a. Os dançarinos entram um a um pelas coxias, percorrendo trajetos que formam ângulos retos, ou seja, traçam uma reta e viram-se para o lado direito ou esquerdo. Realizam este trajeto com uma rota específica para cada um, cruzando o palco por quatro vezes.

Trata-se de uma pequena corrida que se interrompe bruscamente numa parada, antes de virarem-se para um dos lados. No momento da parada, erguem seus braços acima de sua cabeça, enquanto mantém sua face voltada para o teto. A palma das mãos abertas, em espanto, tal como a expressão da face, escancaradas. Um dos braços está um pouco mais elevado do que o outro. Durante o próximo trecho em que correm, alguns deles viram-se de frente para esta direção, outros realizam-na com pequenos passos curtos e rápidos, pequenos *chassés*, enquanto ao mesmo tempo, vão desmanchando gradualmente a posição dos braços elevados, levando-os para baixo. No momento da próxima parada, os braços são lançados bruscamente para baixo e para trás, cruzando a linha longitudinal de seu corpo. O tronco se inclina ligeiramente à frente, voltando-se o rosto para o chão.

b. O cenário é permanente, com uma tela em pano branco que cobre todo o fundo do palco do chão ao teto. As laterais são negras.

c. O traje é um *macaquinho*, ou seja, um short colado a uma camiseta de alças de cor creme. Pés descalços.

d. Os cabelos das dançarinas estão presos atrás da cabeça num rabo-de-cavalo, já um tanto desgrenhados, se desmanchando. O dançarino tem cabelo curto. No rosto, leve camada de pancake branco e lápis de sombra preto nos olhos.

e. O movimento começa com a luz muito baixa, que sobe em resistência a 60%. Cor azul. A cena termina em *blackout*.

f. Sem música.



2.

ERA PRIMAVERA....

a. Ao fundo à esquerda, um casal de dançarinos faz *os leões*. Ambos no chão, transitando entre o sentar-se ou deitar-se e múltiplos apoios, voltados para o procênio. Realizam movimentos lânguidos como um namoro dos grandes felinos. Procuram manter a sutileza do roçar de pele um no outro, com toques sempre suaves, tentando usar o menos possível suas mãos. Seu corpo todo tem de fazer parte deste jogo. Entrelaçam-se, desenlaçam-se. Detém-se por alguns instantes, inspiram profundamente, calmos. Olham-se. Recomeçam o jogo de acasalamento. Seus olhos, no entanto, variam seu foco de atenção, passando ora de um para o outro, ora para fixarem-se na mulher.

A dançarina que faz *a mulher*, simultaneamente à cena dos leões, está posicionada à frente e à direita do palco. Quando surge, já está no palco, ajoelhada e inclinada à frente e para o chão, onde tenta, desesperadamente, juntar em uma braçada as flores que ali se encontram espalhadas. Seus movimentos são rápidos e violentos para a delicadeza da tarefa. Percebe que não conseguirá. Então, como num súbito chamado ao seu nome, cessa sua movimentação, põe-se de pé e vê os leões.

Entra a segunda dançarina. Esta caminha lentamente até aquela que já está em cena. Leva sua mão para seu ombro: há alguma compaixão neste seu ato. Toca-a levemente e, antes que sua mão possa se acomodar em aconchego, a primeira dançarina se retira de cena, saindo pela coxia à direita do palco. A segunda dançarina repete a mesma cena. Entra uma terceira dançarina que sucede tal como as outras.

b. Cenário com telão branco ao fundo.

c. Figurino dos leões: macaquinho na cor creme; da mulher: vestido de noiva reformado e envelhecido. As duas primeiras dançarinas usam sapatos de salto, a terceira está com seus pés descalços e em suas mãos, luvas de boxe vermelhas.

d. Cabelos num rabo-de-cavalo, um tanto desgrehados. A terceira dançarina porta um véu preso nos cabelos. Camada leve de pancake branco no rosto; nos olhos, lápis de sombra preto.

e. A luz sobe paulatinamente em dois focos brancos: um à esquerda ao fundo sobre os leões, o outro à direita à frente sobre a mulher. Luzes laterais em âmbar para dar volume. Focos a 90%; laterais a 80%.

f. Música: *Everything I Have Is Yours*, com Billie Holiday.







3.

PUNHOS

a. A mulher se levanta ao final da cena anterior. Seu punho esquerdo está junto ao rosto. Seu punho direito está na altura de seu peito, à frente de seu corpo. Começa a luta. Em seguida, ela faz um giro para o seu lado direito com os braços fazendo um movimento pendular. Detém-se com seu corpo levemente inclinado para o seu lado esquerdo, e com o braço esquerdo, cotovelo fletido, cruzado sobre seu peito, enquanto seu braço direito posiciona-se alto e estendido às suas costas. Seus pés estão paralelos com o esquerdo ligeiramente à frente do direito. Sua cabeça está ligeiramente inclinada para o chão com seu olhar direcionado próximo de seus pés, nas flores que estão por ali. Lentamente ela se põe ereta, equilibrando-se sobre sua perna direita, enquanto o pé esquerdo vai sendo retirado do chão, simultaneamente à pequena elevação de seus braços. Ela se desequilibra para o seu lado direito, mais para o meio e para o fundo do palco, colocando-se quase de frente para as coxias à sua frente. Seus pés paralelos. Seus joelhos meio fletidos. Seu corpo um tanto inclinado. Seu braço esquerdo posiciona-se para trás de seu corpo com o cotovelo meio flexionado. Seu punho direito cola-se no seu queixo, quase escondendo-lhe o rosto, cuja cabeça está inclinada para seu lado direito, como se respondendo ao impacto de seu punho em seu queixo. Detém-se aí por alguns segundos. Equilibra-se novamente sobre sua perna direita enquanto se põe ereta, e passando à elevação de seu pé esquerdo, que se descola suave do chão. Seu punho esquerdo começa a girar, preparando o novo golpe. Seu punho esquerdo passa a vibrar, e ela se desequilibra mais uma vez, em direção à diagonal para o fundo do palco. Dá dois passos e recupera seu equilíbrio sobre seus pés em meia-ponta. Seus braços se elevam acima da cabeça, numa posição de defesa alta, com os punhos meio distantes e voltados para o seu rosto. Rapidamente ela desmonta a posição em *élevé* e golpeia com seu punho esquerdo, numa diagonal à esquerda de si mesma, passando à meia-ponta novamente sobre seus pés. Seu olhar direciona-se para onde aponta o seu punho. Seu braço esquerdo está fletido, com o punho na altura e atrás de sua cabeça, preparando o novo golpe. Ela avança mais para a diagonal ao fundo do palco. Então, com o punho direito, dá o golpe, cruzando seu braço, tenso, à frente de seu corpo e apontando seu punho em direção ao chão, enquanto seu braço esquerdo se desarma e vai para trás estendido. Paralelos, seu pé esquerdo está apoiado por inteiro, enquanto seu pé direito põe-se em meia-ponta. Os joelhos estão semi-fletidos. A cabeça e o olhar estão ligeiramente obliquos ao chão, como se estivesse a observar o que acabara de golpear. Em seguida, seu corpo todo se arqueia para trás, enquanto seu punho esquerdo e pendente, começa a girar. Seu braço direito se distensionava, quase descansando sobre sua barriga. Sua cabeça fica de perfil, um tanto voltada para o fundo do palco. Seu corpo está posicionado de frente para as coxias à sua frente. Salta para o seu lado direito, posicionando-se de frente para as coxias que estavam às suas costas. Os dois punhos traçam um semi-círculo no momento do salto. Seu

braço direito, ao fim do salto continua sua pendulação traçando um círculo por inteiro. Ao final do salto ela está com seu corpo ligeiramente inclinado para o chão; pé esquerdo todo apoiado; pé direito em meia-ponta; braços elevados e apontando para trás de seu corpo. Logo em seguida, dá um passo e um salto, elevando ambos os punhos acima e atrás de sua cabeça que, golpeiam juntos à frente e pendulam para trás de seu corpo, inclinado adiante, tal como sua cabeça, ao final do salto. Detém-se por um instante e realiza a mesma cena novamente. Detém-se, e dá mais um passo à frente, colocando-se em meias-pontas, de frente para a coxa do fundo à sua frente, ereta e com os dois punhos em posição de defesa alta, acima de sua cabeça. Mantém-se assim por um momento, estupefacta. Então, rapidamente se volta para trás e dispara numa carreira em diagonal, saindo pela primeira coxa à esquerda do palco.

b. Cenário com telão branco ao fundo.

c. Figurino: um vestido de noiva reformado e envelhecido. Luvas de boxe vermelhas em suas mãos.

d. Cabelos em rabo-de-cavalo, um tanto desgrenhados, com um véu branco comprido preso e pendente dos cabelos. No rosto, leve camada de pancake branco; lápis de sombra preto nos olhos.

e. O movimento começa com a luz da cena anterior: foco branco a pino com luzes laterais âmbar. Quando a dançarina se desloca deste ponto inicial, entram: diagonal no chão, branca, à direita; foco branco central a pino junto com diagonal no chão, branca, à esquerda; e lateral âmbar à direita, na coxa ao fundo. Todas as luzes a 80%.

f. Sem música.



4.

ARENA

a. Os jovens surgem, primeiramente das coxias à direita, depois à esquerda, rolando pelo chão e cruzando o palco em direção às coxias opostas, por onde sairão. Dão giros rápidos sobre si mesmos e detêm-se, brevemente. Com seus braços e pernas que alternam-se entre posições fletidas para as quase distendidas, mostram-se crispados, tensos em todo seu corpo. Seus rostos angustiados; já estão mortos. Um deles, ao centro e ao fundo do palco, lá irá se deter preparando a passagem para a cena seguinte.

Simultaneamente, surge Asterion da coxia esquerda ao fundo. Salta para dentro do palco de costas para o procênio. Seu corpo inclinado para frente; seus joelhos flexionados; os braços, abertos e elevados à altura de sua cabeça. Imediatamente dá um outro salto, com o corpo do mesmo jeito anterior, mas agora posicionado-se de lado para o procênio. Mais um salto e, posiciona-se de frente para o procênio, mantendo seu pé direito suspenso, até que, lentamente, pouso-o no chão à frente do outro. Seu braço esquerdo está fletido e avançado à frente, enquanto o outro flutua para trás quase estendido. Ele dá mais um passo, avançando quase sorrateiramente. Vai alternando a posição de seus braços que acariciam o ar. Mantem seu olhar firme à frente, atento ao que se passa ao seu redor. Mas, é como não se desse conta dos jovens rolando pelo chão. Tal como se estivessem em ambientes e tempos diferentes. Ele se detém ligeiramente, congelando cada posição pela qual passa. Dá mais um passo, elevando seu pé esquerdo no ar, até pousá-lo levemente no chão. Súbito, desenvolve um série de cinco pequenos saltitos laterais detem seu lado esquerdo, entrando mais no palco, num movimento em que seus pés giram para dentro e para fora, enquanto seus braços retesam-se com a palma das mãos voltadas para o chão, ainda elevando seus ombros. Seu olhar permanece voltado para o chão. Crispado, traz lentamente sua mão direita para seu rosto, esfregando-o em aflição. Seu braço esquerdo fica fletido quase sobre seu peito. Eleva-se em meias-pontas e sua mão direita vai para sua boca. Enfia a mão nela, prendendo seus dedos nos dentes de sua mandíbula, forçando para que se escancare. Dá pequenos passinhos à frente na tentativa de manter seu equilíbrio instável. Sua mão esquerda semi aberta sobre seu rosto, cruza-o, enquanto sua cabeça se inclina para seu lado direito. Lentamente começa a relaxar a tensão deste último movimento, escorrendo suas mãos pelo rosto. Novo sobressalto, e retira e pouso seu pé direito novamente no chão, tal como suas mãos são retiradas da face, abruptamente. Seu corpo vergado, projeta-se à frente. Os ombros contraídos, sustentam os braços, tensos e fletidos na altura de seu peito; as mãos estão crispadas. Nesta posição, avança com pequenos passos para a frente em direção ao procênio. Ali, leva a mão direita aberta à cabeça, cobrindo o crânio, enquanto a outra, tapa-lhe a boca. Ao mesmo tempo, apoiado sobre o pé direito, retira seu pé esquerdo do chão e aproxima seu joelho em direção ao rosto, quase se fechando numa posição fetal em pé. Antes que se feche completamente,

desequilibra-se para o seu lado direito e desloca-se em pequenos passos nessa direção. A mão direita cruza o rosto indo para o lado esquerdo de sua cabeça. A mão esquerda entra por baixo daquela, fechando-se em torno de seu pescoço, num abraço torturante. Mantém-se por um tempo curto neste abraço, enquanto ainda se desloca para trás, novamente sobre pequenos. Suas mãos continuam evoluindo sobre si, passando daquele movimento torturante para algo mais carinhoso consigo. Dá mais quatro passos, lateralmente, para dentro do palco e suas mãos se detem ao lado de sua cabeça. Os cotovelos estão altos e fletidos. E ele se volta para as coxias à sua esquerda. Sobre meias-pontas, caminha em passos minuciosos. Sua mão direita detém-se sobre sua nuca; o cotovelo está elevado; seu braço esquerdo se mantém elevado e estendido lateralmente à altura de seu ombro. Então, mais uma vez se interrompe, dá um salto, lançando o pé direito à frente para o início de uma pequena corrida, voltando-se para o procênio. Seus braços se lançam à frente e abaixo, tensos e com os dedos das mãos crispados; seus ombros estão elevados e tensos também. Detém-se. Pés juntos e joelhos sempre flexionados. A mão direita sobe para seu rosto, na altura de sua boca, com os dedos esticados, enquanto ele olha para sua esquerda e para o alto; os olhos bem abertos. O braço esquerdo se mantém à frente de seu corpo, cruzado para o lado oposto. Desequilibra-se para o seu lado esquerdo e salta lateralmente, caindo com os pés ligeiramente afastados um do outro, enquanto seus joelhos se encontram. Os braços se mantêm na posição, mas seu olhar e sua cabeça agora declinam para o chão à sua esquerda. Seguidamente, realiza a transferência de todo seu peso para sobre a perna esquerda e seu rosto volta-se para a frente, com o olhar oblíquo ao chão. Enquanto seu braço esquerdo se abre para o lado, retira o pé direito do chão, deixando suspenso. Impulsiona-se sobre sua perna esquerda e gira, posicionando-se de costas para o procênio. Seus braços se estendem com as mãos abertas; a direita está voltada para trás de seu corpo; mantém-se em meias-pontas; seus ombros continuam suspensos e tensos; a cabeça, levemente inclinada à sua frente. Realiza dois pequenos saltos à sua frente, com seu corpo fazendo um movimento sinuoso que finaliza num chicotear de sua cabeça. Detém-se brevemente, enquanto seu pé direito está apoiado completamente no chão sustentando boa parte de seu peso. O pé direito está em meia-ponta para trás. Seu tronco está ligeiramente inclinado para sua esquerda e à frente. Seus braços se cruzam crispados à frente de seu corpo. A cabeça está um pouco inclinada para trás. Realiza novamente dois pequenos saltos com o movimento sinuoso do tronco e cabeça chicoteando, avançando mais para o fundo do palco. Detém-se e agacha-se mais ainda, voltando o seu rosto para o procênio. Lentamente, vai voltando todo seu corpo que gira sobre seus pés que se alternam em busca de melhores apoios. Seu braço esquerdo cruza-se à frente de seu peito, enquanto o direito se mantém quase estendido e flutuando suspenso para trás de seu corpo. Seus olhos miram fixamente à frente. Realiza três-quartos de giro até colocar-se de frente para as coxias à direita do palco. Num salto lateral, passa a perna direita diante da esquerda e recua mais para o fundo do palco. Seu tronco está levemente inclinado à frente; seus braços estão estendidos, com as mãos quase cerradas em punho. Seu olhar se volta para as coxias à sua frente. Desequilibra-se para seu lado esquerdo,

girando seu corpo todo para o fundo do palco e realizando novo salto, para pousar ainda de frente para as coxias. Sua cabeça e seu olhar oblíquos ao chão, resistem na posição anterior até a realização do salto referido. Balança seu tronco junto com os braços, em movimentos interrompidos, enquanto caminha em meias-pontas, saindo pela coxia à sua frente.

Em cena ainda, um dos dançarinos se deteve ao fundo e ao centro do palco, para dar sequência imediata ao próximo movimento.

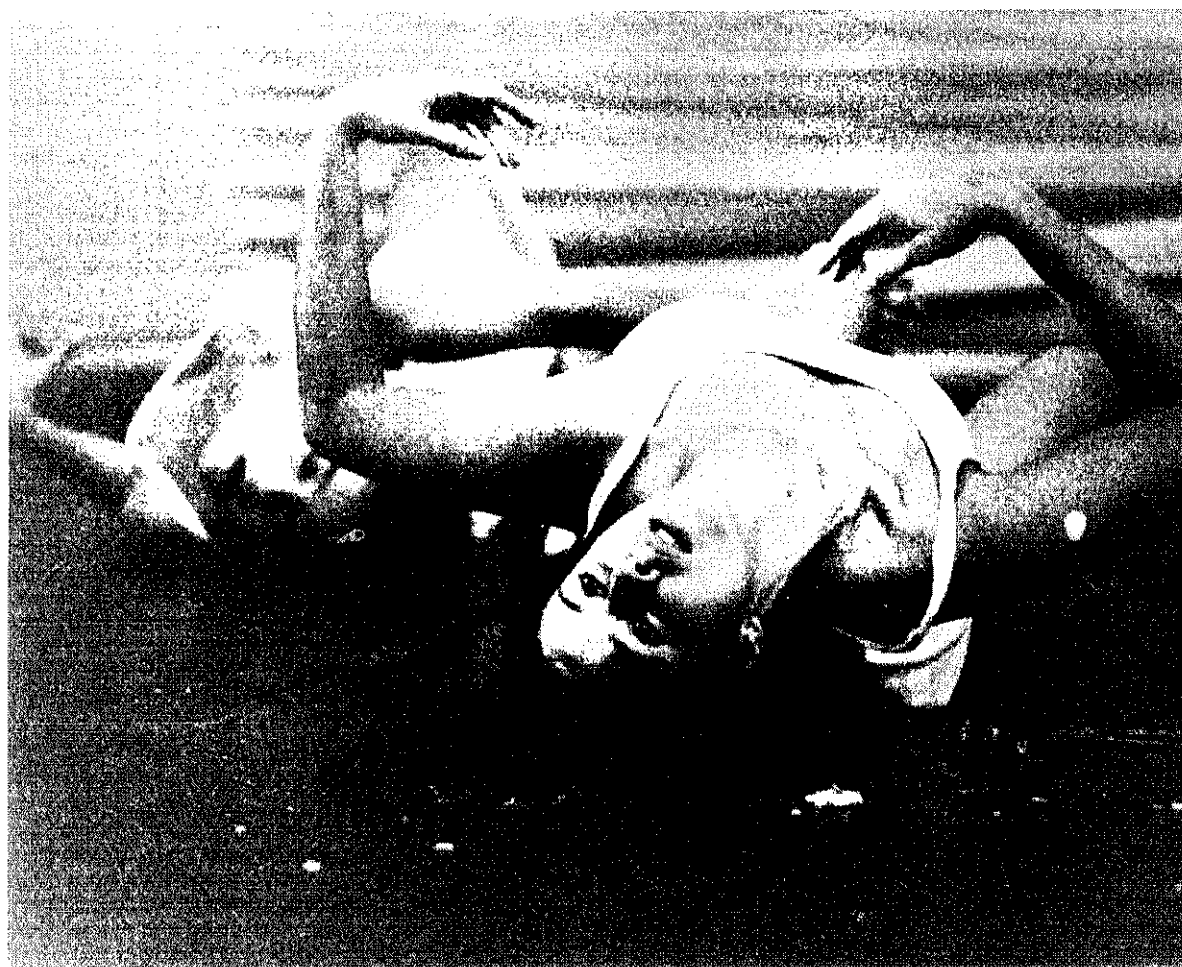
b. Cenário: telão branco ao fundo.

c. Figurino: macaquinho na cor creme para os dançarinos no chão; para o solista, short preto.

d. Cabelos presos em rabo-de-cavalo para as dançarinas. Cabelos curtos ou raspados para os rapazes. No rosto, leve camada de pancake branco; lápis de sombra preto nos olhos.

e. Luzes: corredores em âmbar no chão; corredores em azul ao alto. Todas a 70%.

f. Música: *Liaison*, K. Stockhausen.





5.

MACACOS

a. O dançarino está disposto ao fundo e ao centro do palco, de costas para o procênio. Vagarosamente, tal qual a um macaco velho, um orangotango p. ex., começa a se levantar com movimentos calmos e sinuosos. Meio curvado, as pernas levemente arqueadas, os braços levitando em ajuda da manutenção do equilíbrio precário sobre os pés. Simultaneamente, a mulher adentra o palco pelo seu lado esquerdo. Caminha atenta ao macaco dentro da jaula, e se posiciona no lado oposto, à direita do palco, sobre o que sobrou das flores da primeira cena - *Era Primavera...* - ali se postando de costas para o procênio e de frente para jaula dos macacos. À medida em que se aproxima de seu ponto de chegada, o macaco que já está em cena, põe-se de frente para ela e para o procênio, enquanto os outros macacos - as três dançarinas - começam a entrar pelas coxias do lado direito do palco ao fundo. Realizam movimentos similares aos do *macaco velho*, porém, rápidos, entrecortados e detidos com todo o corpo, alternados com pequenos e súbitos saltitos em direção ao macaco já em cena. Começam uma movimentação circular em torno do macaco que avança em passos lentos para a frente e em direção à mulher. Todos eles estão com os olhos pregados nela, e ela, neles. A mulher mostra sua angústia do encontro com os macacos, apresentando movimentos com seu torso que gira para sua esquerda e para sua direita, mostrando-se numa posição diagonal em relação ao procênio, e seus braços, que se mostram em gestos de recusa, de proteção de si mesma, de vontade de agredir, de desespero, desenhando o espaço lateralmente, à frente e atrás de si mesma, minimamente movendo seus pés do lugar em que se plantara. O frenesi de seus movimentos cresce com a aproximação dos macacos e com o andamento da música, até que, por esta última, a cena se dispersa com a mulher correndo e saindo pelo lado que entrara, e com os macacos se dividindo em dois grupos de dois e dois, que saem pela coxias direita e esquerda ao fundo do palco.

b. Cenário: telão branco ao fundo.

c. Figurino: macaquinho na cor creme para os dançarinos que fazem os macacos; os pés estão descalços. Vestido de noiva reformado e envelhecido para a dançarina, que usa sapatos de salto.

d. Cabelos presos em rabo-de-cavalo para as dançarinas. Cabelos curtos para o rapaz. No rosto, leve camada de pancake branco; lápis de sombra preto nos olhos.

e. Luz do retroprojeto emitindo imagens de grades sobrepostas no telão sobre os dançarinos que fazem os macacos; a dançarina está sob um foco branco, juntamente com as luzes do corredor à direita e à frente, a 90%.

f. Músicas: *Concerto per Viola ed Orchestra*, K. Penderecki
Spillane, J. Zorn;
Anakrousis, G. Paniagua.

6.

ABRAÇOS

a. Os dançarinos entram, um a um, pelas coxias, percorrendo trajetos que formam ângulos retos, ou seja, correm traçando uma reta e desviam para a direita ou esquerda, e que irão terminar nas coxias do lado oposto ao que entraram, sendo que, partindo daquele ponto em que finalizaram tal trajeto, reiniciam o novo. Cada um realiza uma rota específica, cruzando o palco por quatro vezes. Trata-se de uma pequena corrida que se interrompe bruscamente numa parada, antes de virarem-se para um dos lados. Para o momento das paradas, três referências de gestos tensos e contidos serão desenvolvidas em sequência, sendo uma delas para cada momento de parada. Na primeira, erguem seus braços acima de sua cabeça, com um deles um pouco mais elevado que o outro, enquanto mantêm sua face voltada para o teto, e a palma das mãos abertas em espanto, tal como a expressão da face. Durante o próximo trecho em que correm, um ou outro dançarino vira-se de frente para a direção à qual se dirige; outros, realizam este trajeto deslocando-se lateralmente com pequenos passos curtos e rápidos, pequenos *chassés*, enquanto, a mesmo tempo, vão desmanchando gradualmente a posição dos braços elevados, direcionando-os para baixo. Na segunda parada, os dançarinos lançam bruscamente seus braços para baixo e para trás, com estes últimos cruzando a linha longitudinal de seu corpo; seu tronco se inclina ligeiramente à frente, voltando-se o rosto para o chão. Na terceira, uma de suas mãos vem para o seu rosto ou para sua garganta, pressionando-os firmemente, enquanto a outra mão, crispada, é abaixada, com o seu braço quase estendido e ao lado de seu corpo; seu rosto está ligeiramente voltado para o teto e sua boca e olhos estão escancarados. Simultaneamente à sua travessia, Asterion surge da coxia direita ao fundo. Desloca-se livremente com corridas e breves paradas em que executa movimentos com os braços quase estendidos à frente de seu corpo, mostrando as mãos como se estivessem agarrando firmemente algo no ar. Noutros momentos, procura fazer coincidir seu ponto de parada com o ponto de parada de um dos dançarinos. Neste encontro, agarra-o violentamente, tirando-o mesmo do chão e prendendo-o em seus braços num forte abraço. Detém-se com o dançarino em seus braços por alguns segundos e, em seguida, vai afrouxando seu abraço para que o dançarino retome seu apoio no chão, ali permanecendo por algum momento, para em seguida, reiniciar seu trajeto. Asterion ao largá-lo se afasta dele antes que esse se mova, procurando realizar o mesmo procedimento com mais dois ou três dançarinos, em pontos de paradas diferentes. Terminadas as quatro travessias, os dançarinos se evadem pelas coxias, tal como Asterion.

b. Cenário: telão branco ao fundo.

c. Figurino: macaquinho na cor creme para os dançarinos; para o solista, short preto. Pés descalços.

d. Cabelos presos em rabo-de-cavalo para as dançarinas. Cabelos curtos ou raspados para os rapazes. No rosto, leve camada de pancake branco; lápis de sombra preto nos olhos.

e. Luz: corredores em âmbar juntamente com procênio. Todas a 80%.

f. Música: *De Natura Sonoris #1*, K. Penderecki.



7.

MONTANHA-RUSSA

a. A mulher entra em passos lentos e pausados pela coxia do meio à direita do palco, observando as flores que se movimentam projetadas no telão ao fundo do palco. Ela caminha até o centro dele, ali parando e se voltando de frente para o procênio. Neste momento entram os dançarinos trajados de preto, que se posicionam um ao lado do outro, formando um semi-círculo atrás e ao lado dela. O dançarino que está exatamente às suas costas, deita-se no chão em decúbito dorsal, elevando suas pernas um tanto flexionadas, para receber a mulher que irá se sentar em seus pés, como num banquinho, ficando suspensa por intermédio da ação daquele dançarino que a sustenta sobre suas pernas, enquanto os outros dançarinos apoiam-lhe as costas e os braços, segurando-a e movimentando-a. Inicia-se uma movimentação frenética por parte de todos os dançarinos que seguram e sustentam-na. O dançarino deitado move suas pernas apenas com a flexão de seus joelhos, elevando e abaixando a mulher, sem que ela toque seus pés no chão. Os outros dançarinos movimentam-na, balançando-a de um lado para o outro e de seu ponto de equilíbrio para trás. Num determinado momento, ela é lançada pelo impulso que o dançarino que está deitado lhe dá com a força de suas pernas. Ela é amparada pelos braços de outro dançarino que está ao seu lado direito, e que imediatamente é elevada à altura do peito dele. Ela se vira de bruços para nele apoiar suas mãos, estendendo seus braços, enquanto seu rosto está voltado para o lado direito do palco. O dançarino que a sustenta, e que está agora posicionado ao centro do semi círculo, faz um giro lento no próprio lugar onde está, observado pelos outros dançarinos que aguardam enquanto os dois evoluem. O dançarino que estava deitado, põe-se de pé ao lado esquerdo deles, assim que acaba de lançá-la, compondo também o semi-círculo. O dançarino que a sustenta ao terminar a volta, pára e oferece sua mão ao pé direito dela que ali vai para se apoiar, enquanto sua perna esquerda se mantém sobre o ombro direito dele. Ela se eleva estendendo sua perna direita, e apoiada por outro dançarino, coloca suas mãos, cujos braços também buscam se estender, sobre seus ombros. Seu rosto permanece estupefacto durante toda sua evolução nesta cena. Ela se coloca de pé na mão do dançarino que sustenta todo seu peso. Sua perna esquerda fica apoiada sobre o ombro direito dele e, então eleva seus braços abertos e meio fletidos para o alto e ao lado de sua própria cabeça. Seu olhar permanece voltado para o procênio. Elevada, começa a se inclinar para o lado esquerdo do palco, onde será sustentada também pelas outras dançarinas que lhe apoiam o tronco. Inclina-se até ficar na posição horizontal. O dançarino sob ela, desfaz o encaixe das pernas dela sobre ele e se posiciona sob seus quadris, ainda com sua mão esquerda dando-lhe apoio ao seu pé direito e com sua mão direita apoiando-lhe os quadris. O dançarino à direita apoia-lhe o pé esquerdo. Ela assim fica apoiada sobre seus ombros e sua nuca, elevada e toda sustentada por ele. Logo em seguida, a dançarina se elevada de sua posição horizontal novamente para a vertical. Sentada sobre o ombro esquerdo do dançarino sob ela, apoia seu pé direito em suas (dele) duas mãos

enlaçadas à altura de seus quadris (dele), enquanto ainda é apoiada em sua mão direita pela dançarina à esquerda do palco. O dançarino à direita do palco mantém seu pé esquerdo apoiado em sua elevação. Ela se levanta, finalmente, com os dois braços abertos, a boca aberta, em êxtase. O dançarino sob ela começa a realizar novo giro pela esquerda. Ela, inclina-se levemente sobre o ombro direito dele, aumentando a superfície de contato para realizar o giro com segurança. Sua perna esquerda flutua no ar quase totalmente estendida. O braço direito dela desce apoiando-se minimamente nele. Ao término do giro, ela está novamente na posição horizontal, com sua cabeça voltada para o lado esquerdo do palco, dando início a um *looping*. Seu braço direito vai envolvendo o pescoço dele, suavemente, enquanto vai sendo transposta para a posição invertida (de cabeça para baixo), apoiada à sua direita pelo dançarino que está sob ela, e à sua esquerda, pelas dançarinas que se distribuem apoiando-lhe o tórax e os quadris. Seu braço esquerdo está aberto ao lado, tal como suas pernas, também abertas em segunda posição, com os joelhos semi fletidos, ao alto. Desta posição invertida, ela passa quase como que flutuando, apoiada firmemente pelo dançarino base, para a posição horizontal e para a vertical, finalizando o *looping* ao lado esquerdo dele e com a ajuda do dançarino à direita do palco. Ao final do *looping*, ela será posicionada sobre o ombro esquerdo dele, enquanto seu braço (dela), por trás da cabeça dele, apoia-se em seu ombro direito, ao mesmo tempo em que seu pé direito vai para a mão direita dele, e seu braço direito se abre ao lado de seu tronco (dele). Sua perna esquerda é ainda elevada pelo dançarino à direita do palco. Em seguida, ela libera sua perna esquerda do apoio e a conduz para o lado das dançarinas à esquerda do palco que irão sustentá-la. Faz um giro sobre si mesma, colocando-se de bruços sobre o ombro esquerdo do dançarino base. Seu braço esquerdo elevado ao alto começa a descer atrás dele, buscando apoio nas dançarinas ali posicionadas. Sua mão esquerda se apoia no dançarino à direita. Sua perna direita vai se juntar à outra enquanto é apoiada pela dançarina à esquerda. O dançarino base desliza para baixo dos quadris dela, colocando-a sobre seus ombros e nuca, sustentando-a sozinho. Ela agora está posicionada de lado, verticalmente, com a cabeça pendente sobre o ombro esquerdo dele, voltada para o lado direito do palco. Suas pernas estão juntas; sua mão direita está apoiada no ombro esquerdo dele, seu braço esquerdo, pendente, tem sua mão apoiada levemente no braço esquerdo dele, também pendente. O dançarino base retorna para o centro do palco onde, lá já aguardando, está formado novamente o semi círculo com o outro dançarino deitado e com suas pernas suspensas. A dançarina é colocada sentada novamente sobre a sola dos pés do dançarino deitado. As dançarinas no semi círculo apoiam-lhe as mãos e o tronco. Reiniciam-se os movimentos trepidantes com ela ali sentada. Seus braços estão abertos, a boca, o corpo todo em êxtase e entrega ao movimento. Subitamente, ela é lançada para cima e para a frente. Ela cai, enquanto os outros dançarinos rapidamente vão em direção à ela, tomando-a em suas mãos e colocando-a de pé. Uma das dançarinas se retira para as coxias. De forma muito brusca, erguem-na e começam um jogo de lançá-la de um lado para o outro, com ela passando pelas mãos de todos eles. Lentamente vão se dirigindo e conduzindo-a para o lado mais à direita do palco.

Ela se deixa levar como uma boneca de pano, quase completamente sem oferecer resistência. Seu mínimo esforço reduz-se a tentar manter-se sobre seus próprios pés. Para este trajeto, os dançarinos vão se posicionando consecutivamente, um ao lado do outro, saindo do final da fila e indo para a primeira posição na outra extremidade, prontos para recebê-la. Por fim, não podendo mais suportar o jogo, ela se desvencilha deles, que olham-na simplesmente. Ela se detém à poucos passos deles, cabisbaixa. Eles, se retiram pelas coxias à direita do palco.

b. Cenário: telão branco ao fundo com imagens do retroprojektor.

c. Figurino: a dançarina traja um vestido de noiva reformado e envelhecido; os dançarinos vestem-se de calças e camisetas de mangas compridas, ambos pretos. Todos estão com os pés descalços.

d. Cabelos presos em rabo-de-cavalo para as dançarinas. Cabelos curtos para o rapaz. No rosto, leve camada de pancake branco; lápis de sombra preto nos olhos.

e. Luz do retroprojektor emitindo imagens de transparências de flores de plástico vermelhas, flutuando num recipiente de vidro transparente com água. Foco branco a pino e corredores em branco a 60%.

f. Música: *Yesterdays*, com Billie Holiday.



8.

CIRANDA

a. A *Mulher* está de pé, parada à direita do palco, com sua frente voltada para o meio do telão ao fundo do palco. Seus braços pendem ao lado de seu corpo, sua cabeça está ligeiramente inclinada à frente. Pelo lado esquerdo do palco, vindo da coxia central, a primeira dançarina entra, assim como os outros dançarinos, caminhando tranquila e lentamente. Seus braços estão dispostos como se todos estivessem conectados pelas mãos formando uma roda, i. é., seus braços estão suspensos no ar; um à frente e o outro para trás do corpo. Seus olhos miram o chão, aparentando estarem fechados. Ao fundo da coxia à direita, entra a segunda dançarina e seguindo, cada um à sua vez, entram os outros dois dançarinos, também vindos das coxias ao fundo. Eles desenham trajetórias que apresentam ângulos retos, ou seja, curvas fechadas à 90 graus. Podem caminhar de frente e de costas, mas, vistos do procênio, vêem-se sempre seus braços que se mantêm abertos; afastados de seu corpo. Simultaneamente, a dançarina parada no palco, começa a se mover voltando-se de frente para o procênio em dinâmica lenta e extática. Sua boca entreaberta; o olhar congelado mirando algo ao longe. Tendo entrado os quatro dançarinos em sua travessia, Asterion surge da coxia à esquerda ao fundo. Caminha de frente em meia flexão de joelhos; seu corpo um tanto inclinado à frente. Faz um traçado pelo palco similar ao dos outros dançarinos. Evolui com movimentos que englobam todo seu corpo, numa metamorfose constante entre a forma do búfalo e a de Asterion. Faz seu trajeto na metade ao fundo do palco, enquanto os quatro dançarinos, preenchem o palco em seu diagonal da direita ao fundo para a esquerda à frente, direcionando-se para o lado oposto ao que entraram. Lentamente Asterion/Búfalo vai se aproximando da *Mulher* que, muito lentamente, vai elevando seus braços, como que para receber alguém neles, num abraço. Os quatro dançarinos vão se dirigindo e se retirando para os seus pontos de fuga nas coxias.

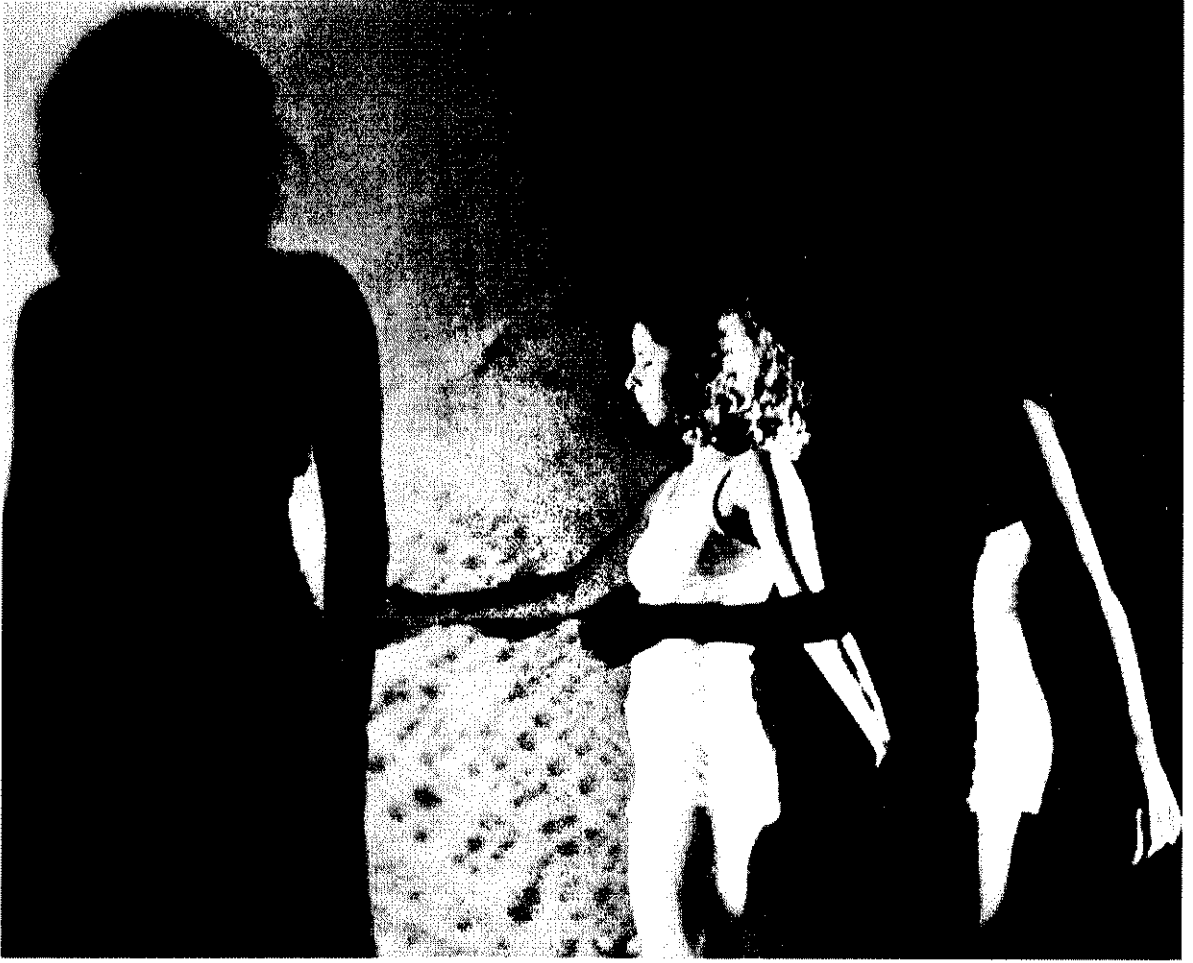
b. Cenário: telão branco ao fundo.

c. Figurino: macaquinho na cor creme para os dançarinos; os pés estão descalços. Vestido de noiva reformado e envelhecido para a *Mulher* também descalça.

d. Cabelos presos em rabo-de-cavalo para as dançarinas. Cabelos curtos para o rapaz. No rosto, leve camada de pancake branco; lápis de sombra preto nos olhos.

e. Luz do retroprojetor emitindo a imagem de um recipiente de vidro com água, onde respingam gotas de tinta azul; com a mesma luz ampliando a sombra dos dançarinos ao fundo no telão, juntamente com os corredores em branco a 50%.

f. Música: *Symphonie #5 in Cis-moll, Adagietto: Sehr langsam*, G. Mahler.



9.

A QUEDA

a. Ele chega por trás dela, com seus joelhos semi fletidos, o tronco inclinado à frente, os braços projetados para trás e para cima, o olhar à frente como que fixo nela. Ela está em sua evolução de quedar-se em êxtase com os braços levitando, assim como todo seu corpo. Lentamente ele se aproxima dela. Olha por cima de seu ombro esquerdo e se posicionando atrás e ao lado esquerdo dela. A mão direita dele vai pousar no rosto dele e dela ao mesmo tempo, tendo passado pela cintura dela ao lado direito, enquanto sua mão esquerda colhe a mão esquerda dela, suspensa. A mão direita dele escorrega para somente a boca, nos lábios dela tapando-os brevemente, enquanto ele se ergue um pouco mais, distanciando seu rosto do dela. Sua mão se desprende de seus lábios dela e vai para sua cintura, ao mesmo tempo em que seus olhares viram-se um para o outro, e eles se miram. Ele, com sua cabeça e olhar oblíquos para ela; ela, levemente arqueada para trás e para o lado esquerdo, já em desequilíbrio, porém, sustentada pelo braço dele. A mão esquerda de um e outro, permanecem firmemente conectadas, com os cotovelos semi fletidos. A mão direita dela permanece suspensa. Ele então se inclina para depositá-la com extrema suavidade no chão para o lado o qual ela já vinha se desequilibrando. O cotovelo direito dela toca o chão e faz-se breve ponto de apoio. Seus olhares não se desgrudam. A mão direita dele sai da cintura dela e descansa junto à sua própria coxa. A cabeça dela pende para em seguida tocar o chão. Finalmente ela se deita lateralmente e de frente para o procênio. As mãos esquerdas deslizam uma da outra. A mão dela escorrega pela coxa direita dele, até que termine o contato com seu corpo, caindo por vez. Feito, seu tórax e seu rosto viram-se ligeiramente de frente afundando no chão. Ele, liberada sua mão da dela, começa a se inclinar para o seu lado esquerdo. O braço direito permanece tenso ao longo de seu corpo, enquanto seu braço esquerdo cruza à frente de seus quadris com sua mão se aproximando do seu lado direito. Inclina sua cabeça lentamente para trás e para seu lado direito. Seu corpo está arqueado lateralmente e de frente para o procênio. No máximo de sua inclinação, seu corpo todo se tensiona expirando, exausto, um ar silencioso de alívio, enquanto ela, desfalecida, resta tombada, inerte à seus pés.

b. Cenário: telão branco ao fundo.

c. Figurino: vestido de noiva reformado e envelhecido para a dançarina; short preto para o dançarino. Ambos estão com os pés desnudos.

d. Cabelos presos em rabo-de-cavalo para a dançarina. Cabelos raspados para o dançarino.

e. As luzes ainda são as mesmas da cena anterior: luz do retroprojektor emitindo a imagem de um recipiente de vidro com água, onde respingam gotas de tinta azul; com a mesma luz ampliando a sombra dos dançarinos ao fundo no telão, juntamente com os corredores em branco a 50%. Lentamente, começam a gotejar gotas grossas de tinta negra que se espalha naquele mesmo recipiente de vidro com água. Formam-se manchas que se abrem, tomando quase toda a

dimensão do telão. Resiste ainda um foco branco sobre os dançarinos a 90%, o qual vai se reduzindo lentamente, até restar somente a luz proveniente do retroprojetor.

f. Música: *Symphonie #5 in Cis-moll, Adagietto: Sehr langsam*, G. Mahler, cujo volume sonoro vai sendo reduzido até sumir por completo antes do final da cena.





FICHA TÉCNICA

Direção e Concepção Coreográfica

Adilson Nascimento

Assistência Coreográfica

Elisa Villela

Figurino

Warner Reis (Buque)

Adilson Nascimento

Sonoplastia

Adilson Nascimento

Contra-regragem

Silvia Giraldi

Roberta Pereira de Carvalho

Produção Gráfica

Buque

Adilson Nascimento

Plano de Luz

Adilson Nascimento

Edmundo

Cenografia

Buque

Adilson Nascimento

Iluminação

Edmundo

Operador de Som

Amauri

Fotos

Tika Tiritilli

Dançarinos

Adilson Nascimento

Buque

Cristiane Pereira

Elisa Villela

Érica Zanvettor

Lúcia Nobre

Trilha Sonora

Everything I Have Is Yours, com Billie Holiday

Liaison, K. Stockhausen

Concerto per Viola ed Orchestra, K. Penderecki

Spillane, J. Zorn

Anakrousis, G. Paniagua

De Natura Sonoris #1, K. Penderecki

Yesterdays, com Billie Holiday

Symphonie #5 in Cis-moll, Adagietto: Sehr langsam, G. Mahler

Referências Discográficas

1. **HOLIDAY**, Billie. **All or Nothing at All**. Verve, 1978 Polydor Incorporated, 1983 Polygram Discos Ltda, BR.

Everything I Have Is Yours, Lane-Adamson

Recorded in Los Angeles, August 23-25, 1955

Billie Holiday vocals

Benny Carter tenor and alto saxophone

Jimmy Rowles piano

Harry Edison trumpet

Barney Kassel guitar

John Simmons bass

Larry Bunker drums

2. **STOCKHAUSEN**, Karlheinz. **Aus den sieben Tagen**. Ensemble Musique

Vivante; reg., Diego Masson. Harmonia Mundi: Arles, France. 1970. CD 1988.

Liaison

Aloys Kontarsky piano

Michel Portal clarinet in E flat

basset horn

bass clarinet

tenor saxophone

taragod

Johannes G. Fritsch viola

Alfred Alings tam-tam

Rolf Gehlhaar	tam-tam
Harald Boje	electronium
Jean-Pierre Drouet	percussion:
	darabuka
	two tam-tams
	cymbals
	crotals
	cow-bells
Jean-François J.-Clark	double bass

3. PENDERECKI, Krzysztof. *Concerto per Viola ed Orchestra* et alli. Wergo. 1983. B. Schott's Söhne, GmbH, Mainz, West Germany.

Concerto per Viola ed Orchestra

Tabea Zimmermann	viola
Mariusz Pedzialek	oboe
Olga Sz wajgier	soprano
Amadeus Kammerorchester Posen	
Leitung: Agnieszka Duczmal	

4. ZORN, John. *Spillane*. Elektra, Asylum, Nonesuch Records, 1988.

Spillane

Written and arranged by John Zorn
in collaboration with

Anthony Coleman	piano, organ, celeste
Carol Emanuel	harp
Bill Frisell	guitar
David Hofstra	bass, tuba
Bob James	tapes, compact discs
Bobby Previte	drums, percussion
Jim Staley	trombone
David Weinstein	sampling keyboards, celeste
John Zorn	alto saxophone, clarinet
John Lurie	voice of Mike Hammer
Robert Quine	voice of Mike Hammer's conscience

Original texts by Arto Lindsay

Recorded: June-August 1986

Mixed: August 1987 by Don Hünenberg at Radio City Studios, New York City.

5. PANIAGUA, Gregorio. Musique de La Grèce Antique. Atrium Musicae de Madrid. Harmonia Mundi, Arles, France: 1979.

Anakrousis

interprètes

Gregoria Paniagua

Beatriz Amo

Eduardo Paniagua

Pablo Cano

Luis Paniagua

Maximo Pradera

Carlos Paniagua

6. PENDERECKI, Krzysztof. De Natura Sonoris Nrs. 1&2 et alli. EMI Classics.
P 1979, P 1994. Holland.

De Natura Sonoris #1, 1966

Polish Radio National Symphony Orchestra

conducted by Krzysztof Penderecki

7. HOLIDAY, Billie. Billie Holiday 18 Top Tracks. CD Jazz: Frequence, Italy,
1989.

Yesterdays, Kern-Harbach

Recorded in New York, 13 April 1939

Billie Holiday With Frankie Newton and his Orchestra

Frankie Newton	trumpet
Tab Smith	alto sax, soprano sax
Kenneth Hollon	tenor sax
Stanley Payne	tenor sax
Sonny White	piano
Jimmy McLin	guitar
John Willians	bass
Eddie Dougherty	drums

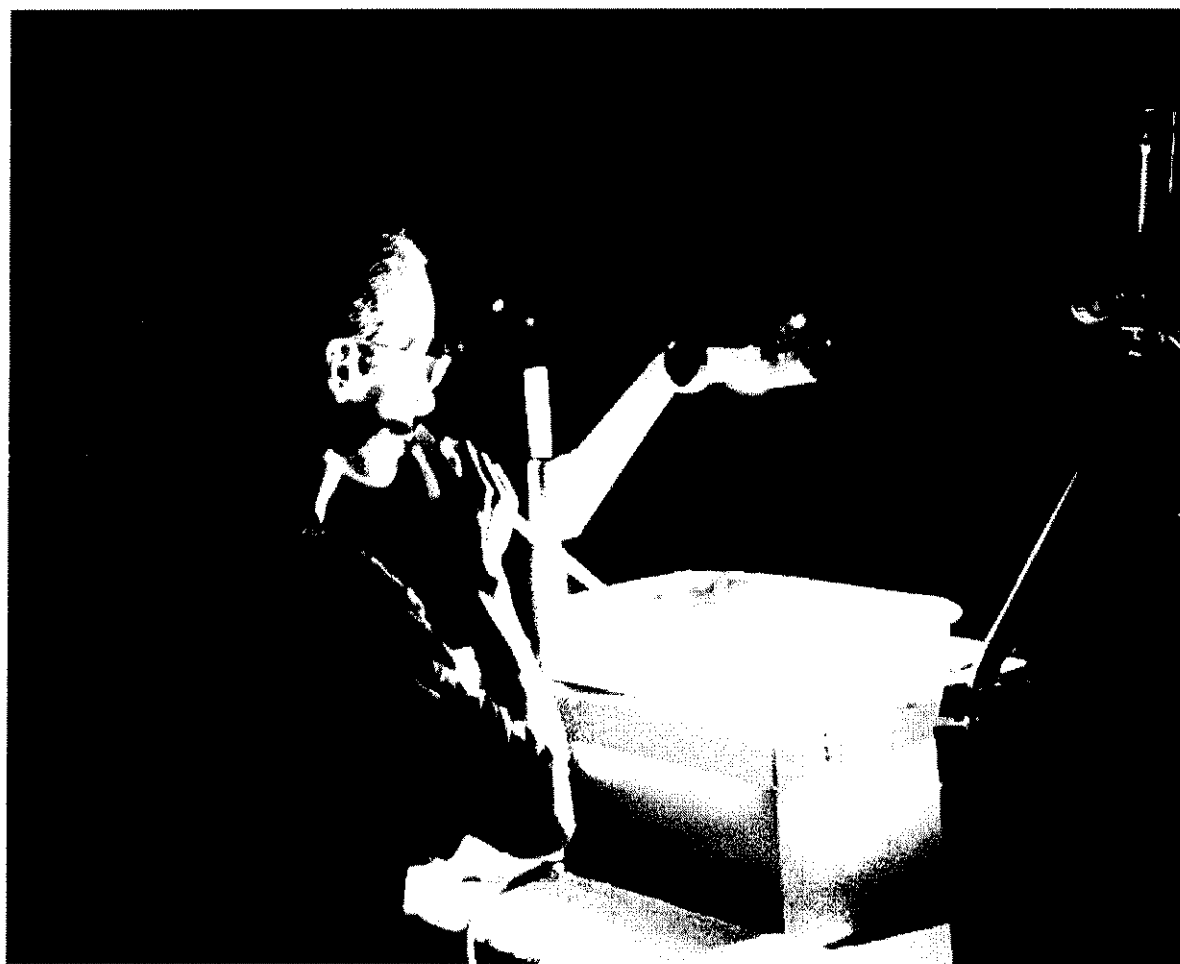
8. MAHLER, Gustav. Symphonie No. 5 in Cis-moll. Forum. Austria, Suiss.

Symphonie No. 5 in Cis-moll

Adagietto: Sehr langsam

Rundfunk Sinfonie Orchester Ljubljana

Conductor: Anton Nanut



PASSAGENS

Este relatório trata dos pontos de passagem entre uma cena e outra. Melhor dizendo, referem-se às situações que conduzem as cenas a um certo nível de tensão emocional, psicológica - o nó - que será desdobrado na cena seguinte. Apresentam-se ainda referências mais aprofundadas com relação à estrutura das personagens.

1.

A CASA

Entramos diretamente numa situação de suspense. Penso que é noite na Casa. Penso que estou sonhando. Sinto que é um pesadelo. O perigo iminente; sempre rondando, sempre por perto. Um perigo que não tem pressa. O terror chegando em passos lentos para, quando menos se espera, estar resfolegando junto ao ouvido.

Aqui nos encontramos no prelúdio do ritual. Os jovens perdidos e atônitos nos limites do desconhecido. Não se apresentam como peregrinos, mas como oferendas.

No entanto, este é um momento avançado na duração da presença dos jovens dentro do labirinto. Poderíamos pensar que há determinados momentos os quais podemos localizar enquanto no labirinto: 1. entrada dos jovens; 2. sua corrida pelas câmaras; 3. seu encontro com Asterion; 4. sua agonia de morte.

*"Tudo existe muitas vezes, quatorze vezes..."*¹, está dizendo Asterion. Pois gosto de pensar que, como todo mito ou toda história que se conta, que está sendo contada, no exato momento em que está sendo contada, ela se presentifica, nos transporta, faz-se verossímil; é real, neste momento em que Asterion está dizendo isso, assim como todas as suas ações, assim como todas as ações dentro do labirinto ou nos espaços onde a *duração* prepondera sobre a cronologia. Portanto, tanto faz por onde tenhamos começado, pois dentro do ciclo do labirinto, passaríamos por todos os instantes que listamos. Pela seqüência em que tal duração foi apresentada em nossa coreografia o tempo ficou assim: a. sua corrida pelas câmaras (2); b. sua agonia de morte (4); c. seu encontro com Asterion (3); d. entrada dos jovens (1).

2.

ERA PRIMAVERA...

Os animais tinham se amado diante dos seus olhos e não havia mais nada que ela pudesse fazer a não ser negar-se à toda insinuação de qualquer espécie de amor, fosse dos leões, fosse do que fosse.

¹ . Jorge Luís BORGES, A Casa de Asterion in O Aleph, p.53.

A *Mulher* tal como os jovens, se apresenta imediatamente num momento de tensão: o estado grave da negação de seu amor; o momento da separação e da necessidade da aprendizagem de algo novo. Algo que aprofunde ou que mostre uma outra dimensão do que ela tanto conhecia em sua inocência do mundo e do seu amor por um homem.

Seria obsceno tanto amor, caso ela tivesse algum pudor em ver os animais nos seus jogos de acasalar. Seus movimentos lânguidos contrastando com o descontrolo dos movimentos dela.

Quisera-a assim: a vida se despedaçando em suas mãos rudes.

Penso nesta cena, e me é difícil pensá-la, tanto mais que a sinto. Sinto a profundidade da angústia deste instante de ruptura em que o ser avança em seus primeiros passos para dentro do labirinto. Ela sim é a peregrina. Seu papel é claro: uma de suas funções é alargar os horizontes de entendimento da necessidade da angústia, mesmo não sendo este seu primeiro desejo. Ela estava em queda. Impossível detê-la.

3.

PUNHOS

Vive-se o desconforto da transformação. A última *Mulher* que fecha a sequência das flores da cena anterior, faz a ponte para esta cena.

Ela vem com a vontade suprema de lutar. Passara já o momento de recusa da chamada para a aventura. Ao anseio de morte veio se juntar a vontade de luta contra tal anseio.

Os leões tinham sido o último instante de tentativa de sedução de abandono da aventura e, ao mesmo tempo, sedução em aceitação da mesma. Se seduzida para o abandono, ela se entregaria à morte, porque era preciso mais que amor para se manter. Era preciso também alguma destruição. "*Destruição do mundo que construímos e no qual vivemos, assim como nossa própria destruição dentro dele...*"².

Pensei ainda nos leões como os guardiães dos portais sagrados dos reinos desconhecidos. Tal como esfíngies lançando sua pergunta àquele que venha se postar diante deles pedindo passagem. Cada passo tem seu preço e mesmo excitante, porque o medo persiste, ela avança.

² . Joseph CAMPBELL, *O Herói de Mil Faces*, p. 19.



4.

ARENA

Aqui, o que parece ser um encontro entre os jovens e Asterion, em verdade não o é.

Os jovens encontram-se em sua agonia de morte. Já é o fim, mas para Asterion é apenas mais um momento de meditação sobre sua sina; sobre seu redentor que aí vem. Que ele sabe que vem.

Ele está noutras câmaras que não as deles; são outros sua duração e espaço onde transita e brinca feito uma criança solitária em seus jogos de imaginar, onde se inventam personagens. Estas, tomam aparências do real, têm voz, agem. Quem não se lembra dessas brincadeiras? Simulação da alteridade. Às crianças é permitido, neste sentido, a simulação do real. Aos adultos cabem outros jogos noutros níveis de imaginação. Mesmo porque os jogos imaginativos das crianças, que podem se fundir com o real, são menos inofensivos que os jogos dos adultos quando se fundem também com o real. As crianças são crianças; não são loucas. Aos adultos, o limite está dado.

Asterion habita os âmbitos da duração. Borges, ao tornar o mito um conto, faz de Asterion um *herói*. Atribui-lhe características um pouco mais humanas. Dá-lhe voz e sentimento; durar também lhe é terrível. A solidão é suprema e sobrepõe-se ao seu horror. Seu drama enquanto herói e ver-se livre de seu martírio. Sabido que a morte é sua única saída, porque ele também se sabe na tragédia, aguarda-a com anseio.

*"Desde então a solidão não me magoa, porque sei que meu redentor vive e que por fim se levantará do pó."*¹

¹ . Jorge Luís BORGES, A Casa de Asterion in O Aleph, p.53.



5.

Macacos

Os macacos naquela algazarra primaveril...e depois, aquele olhar desnudo, tal como as crianças, às vezes, olham para o mundo sem sabê-lo. Um olhar ainda não matizado pelo peso do bem e mal. Olhar sem julgamento: os macacos são antes do paraíso; quando era só amor sem contraponto: o que agora está perdido. É a nova tensão a ser enfrentada; mais um passo adiante no calvário. Outra passagem e novo agravamento. Os nós se estreitando mais e mais.

*"A nudez dos macacos. O mundo que não via perigo em ser nu."*¹ Nu de intenções. Nem sim nem não. Olhar apenas sem desejo de; sem vontade, mas com a curiosidade do mirar em abertura para o que se apresenta diante dos olhos. O que é mais difícil de se suportar quando se está repleto de questões e ansiedades. Um olhar como esse multiplica e agrava as interrogações. É quase como o desconforto que se impõe no mirar-se ante o espelho na primeira manhã do abandono. Os traços joviais fenecendo, dando lugar a algo que ainda não é. Meu rosto me incomoda. A vida me incomoda. Tudo em mim é demais, porque o insuportável é sempre excessivo e porque dele nada sei, ela diz do seu silêncio mirando os macacos; aqueles, feito crianças que não são loucas, são apenas macacos e não têm nenhuma pergunta à existência.

¹ . Clarice LISPECTOR, O Búfalo in Laços de Família, p. 158.

6.

Abraços

O que deveria ser um momento de comunhão, é de destruição. Os abraços são aniquiladores. Asterion vai para o caloroso e temeroso encontro. Sua avidez é tanta que pulverizam-se os agentes do amor; despedaça-se seu objeto de desejo.

A solidão é o substrato da beleza; da beleza que é seu sentimento que, talvez, essencial. A nudez dos macacos é isso: a beleza que fere, porque não pode ser anterior nem tardia à isso. É um caminho único.

Ele, como ela, não passa de um delicado, tal como dissera Clarice dela. Sua delicadeza é violenta, descontrolada, porque ele também é um excesso em fúria que não tem como amar. Sua noção do mundo; do seu mundo, é do mesmo teor do seu sentir: é triste. A dor, mesmo para o nosso suposto algoz, é fato (meu deus, o que é que eu estou dizendo?). Mesmo ele, ao impô-la a outros corpos, teme-a; sofre-a mesmo em seu prazer enquanto dor em corpo alheio.



7.

Montanha-russa

“Então foi sozinha ter a sua violência.”¹

Aqui novamente, como no conto *Amor*, temos a Montanha-russa fazendo as vezes do cavalo alado, que transporta o herói para outro plano de consciência e entendimento das coisas.

Clarice no entanto, torna mais agravante a passagem da mulher pela Montanha-russa: *“faziam dela o que queriam”²*. Ela é uma personagem que catalisa o sentimento da Mulher. Move coisas, idéias e sentidos. É como se a Mulher tivesse pegado um vórtice naquele seu tempo; *um redemunho³*, aquele onde, dentro, vai o saci-pererê ou coisa parecida.

Ela é jogada para além de sua ingenuidade. Está já no instante de contato e apreensão do mistério que veio buscando até então. Está em sua nudez.

¹ . *idem*, p. 160.

² . *idem*, p. 160.

³ . “o diabo na rua, no meio do redemunho”, Guimarães ROSA, Grande Sertão: Veredas.

8.

Ciranda

É o momento em que as histórias começam a se fundir mais aparentemente, porque as personagens se encontram num tempo comum, transmutados reciprocamente em seus co-adjuvantes. Ela ainda é a Mulher e ele, ainda é Asterion. Ela já é seu redentor; ele, a personificação sob a pele do búfalo, do ódio que ela viera buscar.

No entanto, a Ciranda é a primeira cena; a da entrada dos jovens nos recintos do Minotauro. Lá vão eles, vendados, cegos em sua inocência conhecer o amor e o terror de um ser que só conhece a solidão.

9.

A Queda

Então, o novo e o terrível têm vez; tomam seu momento no instante do drama e da tragédia: fecham-se um no outro. Concluem-se em encontro. Resolvem-se e aniquilam-se.

Ela, porque dramática, desfalece.

Ele, porque já o sabia, aceita.

Mais uma vez, e derradeiro, encontro e fulminação. Em seu abraço, anulam-se em suas forças. Devoram-se. Queda a folha em branco. A cena em negro, pálida, esvaziada de toda vontade; de qualquer ínfimo desejo.

COMENTÁRIOS

A dança-teatro é uma modalidade ou estilo de dança, que tem se diversificado, devido ao grande número de artistas que nela se arriscam, buscando uma aproximação maior com elementos do teatro e, mais, cada vez mais, com recursos multi-mídia.

O trabalho do grupo DIALÊTO Dança tem se metamorfoseado em acordo com nossas necessidades; de acordo com nossa convivência com determinados tipos de gestos que surgem em nossas pesquisas, nos laboratórios que desenvolvemos como forma de dar vazão e movimento à nossa matéria imaginante de gestos. O que nos agrada procuramos manter e dar um maior trato ao que ele representa e como se apresenta. O que, por sua vez, desencadeia até mesmo o surgimento de novos elementos que podem se tornar parte de uma técnica incipiente, que emerge à cada trabalho e pode manter alguns de seus alicerces quando de nossos exercícios em novas montagens.

A técnica aqui vem nos auxiliar a ter elementos por onde começarmos a movimentar nossa imaginação, tanto quanto realizarmos a manutenção de nossas capacidades físicas imprescindíveis às necessidades de nossa linguagem em construção. Vemos aí elementos de técnicas já estruturadas como o ballet, o moderno, o contemporâneo, outras ainda em estruturação como a Taan Técnica com base na dança Butoh e elementos de danças e da mitologia brasileiras. Dentre estes elementos estão aqueles que surgiram de nossas elaborações, que não são nem uma nem outra destas modalidades citadas, e que são fruto de nossas cavilações. Futuramente nos veremos ocupados em assentar os alicerces deste nosso processo de trabalho. Lembramos, no entanto, que ainda inexiste técnica alguma referente à dança-teatro. Esta maneira de referenciar esta modalidade de dança, em verdade, é muito mais uma necessidade acadêmica do que algo de ordem prática, porque quem está a fazê-la, preocupa-se muito mais com o que tem a dizer e como vai fazê-lo, e muito menos em estabelecer ou fomentar alguma discussão técnica sobre a modalidade. O que se dá é de ordem estritamente

particular, tal como um pintor escolhe suas tintas, seus motivos, reunindo-os numa obra que seja a exata tradução daquilo que tem por comunicar.

Como muitos dos grupos existentes e atuantes no país, sendo que a maioria é daqueles que operam miraculosamente com baixos recursos financeiros, tal como eles, realizamos nossas montagens com um mínimo ou quase nada de recursos de elementos cênicos. O que nos faz vasculhar inúmeras possibilidades de resoluções para que nos aproximemos ao máximo daquilo que desejamos ver em cena.

Neste momento, procurarei estabelecer as ligações de ordem prática que nos conduziram à cada uma das cenas desenvolvidas nas obras.

Começando pelo cenário, como foi visto na *Pior Vontade...*, este reduziu-se a uma cadeira e um mancebo. Mesmo porque também não interessava comprometer toda a encenação com elementos complicados de serem removidos. Procuramos manter elementos que permitessem-nos uma dinâmica ágil para as cenas.

No caso da obra *Da Violência...*, nosso cenário se concentrou a um telão branco para projeção via retroprojektor. O uso de imagens com o retroprojektor ocorreu-me num momento em que imaginei algumas das cores sugeridas por Clarice ao final do conto e, antes, noutro momento da história, sutilezas como “...ervas de um verde leve tão tonto que a fez desviar os olhos em suplício de tentação.”¹, pediam para compor a cena.

A passagem destas sugestões para o nível da ação gestual - *não-palavra*, são uma provocação. Aliás, todos os contos me soaram como uma provocação excitante à imaginação. No caso desta última cena, estive para recorrer novamente às flores que já tinham surgido no segundo movimento. Não podia. A cena pedia uma palidez; uma quase ausência de cores: “Uma coisa branca espalhara-se dentro dela, branca como papel, fraca como papel, intensa como uma brancura.”², para depois ao final - e foi esta a primeira cena que me veio desencadeando as outras - trazer à tona o que nela já era sua descoberta: “... dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro.”³, junto à escuridão do negror agigantado do búfalo tão próximo, escuridão do seu ódio, escuridão do seu desfalecimento; da sua morte.

O fato ainda de podermos agigantar, com o uso do retroprojektor, o tamanho de coisas pequenas como as flores de celofane e as gotículas e manchas numa travessa transparente com água, permitiu que pudéssemos manter a delicadeza destes elementos tais como são, ao mesmo tempo em que, com sua beleza, pudessem preencher o enorme vazio da tela branca que fica pedindo, da sua brancura, para ser maculada. Isso tem algo a ver com a sala de cinema, a tela grande aberta. Pensando ligeiramente, foi uma forma que construí para aproximar a dança daquele clima que o cinema me sugere. O de um movimento grande ao nosso redor. Movimento do drama, com nossos olhos presos aos mínimos detalhes, agora ampliados. Penso que seja algo impossível de eu resolver, porque gostaria de ver a dança ocupando a tela, mas com a dança ainda ao vivo, no palco.

¹ . Clarice LISPECTOR, *Laços de Família*, p. 160.

² . *idem*, pp. 165-6.

³ . *idem*, p. 166.

....

Já quanto ao que pudemos fazer em termos de figurino na *Pior Vontade...*, foi de uma grata alegria, pois nossa pesquisa quanto ao que se usava na *época dos bondes*, permitiu-nos criar um figurino adequado aos nossos anseios.

Inicialmente fomos atrás de fotos que nos mostrassem a vestimenta feminina da época. Buscamos também gravuras e encontramos tipos femininos, desenhados por Egon Schiele⁴ em roupas íntimas, a partir das quais construímos as nossas. Os vestidos foram conseguidos em perambulações pelos brechós. Incrível foi a quantidade de modelos que passaram por nossas mãos. Logicamente, dada a nossa distância da *época dos bondes*, procuramos ao menos encontrar modelos aos quais pudessem ser acrescentadas algumas modificações e dar o ar de uma graça antiga, com babados, comprimentos abaixo dos joelhos, anáguas, bolsas que pudessem ser levadas penduradas no ante-braço ou na mão, sapatos com salto médio, e chapéus com ou sem flores, que foram conseguidos na fábrica de chapéus Cury aqui mesmo na cidade.

Na *Violência*, pensara em usar a nudez em muitas cenas, porque estaríamos representando animais e mantendo uma certa coerência com o sentido de sua presença, tal qual se apresentavam no conto. Havia as humanizações que Clarice lhes atribuía, mas, antes, mostravam-se como elementos da Natureza, presentes; sem pecado, sem inocência. A idéia foi descartada por alguns problemas pessoais com relação à nudez e, também, porque isto pudesse dificultar nossas apresentações num ambiente ou outro. Também não queríamos recorrer ao uso de máscaras, como pensáramos inicialmente. Queria simplificar para que os corpos dos dançarinos se destacassem, sem o uso da mímica, mas como o que *fala* pela sua peculiar linguagem. Recorremos por utilizar um *macaquinho* de cor clara e aproximada à cor da pele dos dançarinos. Não chegamos ao exatamente imaginado, mas ei-lo. Para o *Asterion*, inicialmente, foi feito um short preto. Porém, por sugestões resolvemos apenas utilizar um suporte atlético para a personagem. Ao que parece, o short quebrava a continuidade das linhas do corpo do dançarino, prejudicando a estética de seus movimentos. Para a *Mulher*, a idéia de que ela estivesse a procurar infinitamente, quem era seu par nesse mundo? fez com que pensássemos numa noiva, não totalmente caracterizada como tal, mas incompleta. Uma noiva com um vestido incompleto, sem véu, ou sem grinalda, ou sem bouquet, ou sem luvas. Como teríamos vários momentos em que a personagem apareceria e contando com quatro dançarinas para fazer este papel, resolvemos que elas apareceriam em cena sempre com um ou outro destes elementos faltando. Todos os vestidos foram modificados, sendo diminuídos em seu comprimento, sem anáguas, sem mangas, ou tingidos com chá ou cebola, para adquirirem um ar de envelhecidos, de guardados ou muito usados e puídos. Nalguns momentos, porque necessários aos seus desequilíbrios, ela teria seus sapatos dificultando-lhe os passos neste chão tão movediço da busca.

⁴ . Egon Schiele, pintor expressionista, nasceu em Tulln, oeste de Viena, a 12 Junho de 1890 e morreu em 31 de Outubro de 1918, em consequência da epidemia da *Gripe Espanhola*, ao final da Primeira Guerra.

Os penteados da *Pior Vontade*, procuraram se adequar à dinâmica da energia dos movimentos. Enquanto mais calmos, cabelos suavemente desgrenhados. Nas cenas finais, o inevitável, soltos e fluídos acompanhando a avidez dos gestos. Na *Violência*, os cabelos já vêm sutilmente desgrenhados, porém, presos num arranjo em coque, pois não deveriam se soltar completamente. Permanecem praticamente da mesma forma, principalmente nas cenas do *labirinto*. Enquanto na *Mulher*, variações apenas com eles soltos à partir da *montanha-russa* para o final.

A maquiagem acompanhou a simplicidade dos outros elementos. Apenas o pancake branco e o lápis preto para os olhos e sobrancelhas, destacando mais o volume do corpo e as linhas do rosto, respectivamente. Na *Pior Vontade*, o baton vermelho foi o que mais se destacou na maquiagem. Era importante manter este elemento tão próprio dos acessórios femininos. No entanto, o baton não é utilizado como um recurso de sedução. Melhor, é muito mais utilizado como recurso de exposição, apesar de sua característica de atrair, talvez para seduzir. Tímida exposição, pois a mulher deste conto - *Amor* - não manifesta o desejo de seduzir outrem. Antes, provoca-se à sedução de si mesma, de mostrar-se para si mesma, dentro do que ela pensa ocorrer em níveis de absoluta segurança; dentro do possível e regulado por sua mão. Expor-se é alguma abertura e, ao expor-se ao mundo, na tarde, mostrou-se à *visão do Cego*. O Cego que não a vê, provoca nela a visão de si mesma. O olhar trevoso do Cego causa-lhe um estranhamento de sedução. Recusa-se em sua superfície impermeabilizada de baton para, no espanto do seu olhar extasiado num avesso de amor, que não é ódio, aberta a fenda do olhar, experimentar o mergulho na profundidade daquilo que o Cego enxerga e não pode revelar, porque é a sua sensação. Ana caiu na armadilha de olhar para aquele ou aquilo que não nos vê. Não porque esteja distraído ou porque está de costas para nossos olhos. É como o olhar vazio do espelho, até que nos coloquemos diante dele, preenchendo-o de imagens e mudas interrogações.

Já o Cego foi trajado com cores fortes e suaves juntamente. A bengala e os óculos não poderiam faltar. Seu chapéu foi um acréscimo, porque é bem provável que portasse um à época. Talvez até pudesse vir sem estes elementos, mas à isso somou sua inusitada movimentação, o que ajuda a entender, pela cena, um pouco do sentimento de Ana, na dança, quando o vê. No conto ela o vê parado. “A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.”⁵ Como se vê, o Cego de Clarice nem bengala portava. Estava muito mais solto no mundo ou do mundo, que o nosso. A coisa intranquã que sucedia e que punha Ana desconfiada e que era o fato dele mascar chicles, foi o que, em parte procurei transformar na sua movimentação. Esses elementos conjuntos compuseram a forma como ele se anuncia. Isso remete à epifania, pois como um anjo - ser estranho e diverso dos humanos - ele surge na iminência de algo *sagrado*.

Tais *instantes do olhar* são bastante marcantes nas duas obras de Clarice, bem como o encontro com os seres que vão alterar ou resolver o passo ou o dilema de

⁵ Clarice LISPECTOR, *Laços de Família*, p. 32.

suas personagens. Talvez, coincidentemente, os dois são masculinos, mas de alguma forma distanciados. Quero dizer, há um encontro, mas não carnal. É corporal, mas muito mais pelo sensível.

O Bonde, que é a cena que antecede a do Cego, acompanhou muito de perto o próprio conto. O caminhar das dançarinas sugerindo a multidão das ruas e depois seu agrupamento, foi a forma que concebi de remeter à idéia do bonde em movimento, assim como às outras passagens que adjetivam o estar de Ana ali. *O vento úmido da tarde soprando e anunciando o fim das horas de perigo*. O arrastar-se do bonde, suas estacadas, até o derradeiro trajeto, aqui feito em passo lento (por que não em câmera lenta?), de encontro com o Cego.

Creio o Jardim criou-nos as maiores dificuldades de elaboração, porque, maior que o esforço em compreender as sensações que Clarice expôs de Ana, novamente, foi encontrar o que, em termos de ação, fizesse com que nossa ação fosse tão intensa como o que nos vinha. Nisso minha passagem pelo butoh contribuiu muito pois, ao meu entender, a necessidade de criar o caos que insurgiu-se nesse instante, revelado como uma tomada de entendimento das coisas pelas suas raízes (a aproximação do conto com as coisas e seres da natureza ajudou muito), me fez relembrar muito do que fora criado nos meus tempos de trabalho com Maura Baiocchi. Algo como poder desorganizar toda a padronagem de um repertório de movimentos conhecidos e, mesmo que grotescamente, porque também há beleza nessa nuance de gesto, poder reorganizá-lo, não por uma via estritamente racional, o que ficou por minha conta enquanto dirigindo as cenas, mas por uma via conectada mais diretamente à sensação e manifestação explícita do caos, pela expressão dos corpos. A música de Penderecki ajudou imensamente à criação da idéia e do clima que pedi às dançarinas quando fossem compô-la. Devo dizer que saiu tal como gostaria que fosse, mesmo porque não difícil entender um momento como esse, por mais jovens que elas sejam, o que, a grosso modo, não impede que qualquer jovem tenha o entendimento - a vivência, melhor dizendo - do sentido, sensação e turbulência presentes num momento como o sugerido.

Dentro da cena do Jardim, o momento que mais me atrai e que me surgiu muito cedo como imagem enquanto ouvia Penderecki nalguma das tantas madrugadas de elaboração das cenas, é a que a dançarina é inclinada com as flores nos braços. *"Certos instantes de ver valiam como "flores sobre o túmulo": o que se via passava a existir"*⁶. As mesmas flores que aparecem no conto *A Imitação da Rosa* do *Laços de Família*. Juro porque quis estas flores em cena, mesmo que já me adiantasse em indicação delas. Porque as mesmas flores reaparecem na cena *Era Primavera*...na montagem *Da Violência*. Porém, é perceptível a trilogia que une os contos aos quais recorri. Retornando à cena, vejo Ana com aquele ar de menina emprestado da dançarina, se enterrando viva para depois, quando pousada no chão, quase encolher-se como um bebê acabado de nascer e ainda com as flores em seus braços. E pensar que ainda não é tudo, que ela poderia gritar, chorar, se quisesse. Que eu fiz isso quando as imagens vieram...Acho melhor parar por aqui.

⁶ Clarice LISPECTOR, *Perto do Coração Selvagem*, p.41.

Então o Epílogo, e a necessidade premente de reorganizar o mundo desmoronado. Outra dificuldade. Fiquei pensando durante muito tempo em como manter a verve daquele caos antecedente, para o surgimento de uma outra mulher naquela mesma, agora com a vida virada ao avesso. O que está na mesma categoria do momento anterior. Aqui prevalece a vontade da busca do equilíbrio, do alinhamento com as novas sensações. *Tudo não sendo como antes*. A tentativa de retomar os gestos do Quotidiano, repetindo-os até destroçá-los levava as dançarinas quase à exaustão. Algo como a sensação de o corpo ter tomado outras dimensões que já não cabem nos espaços da vida anterior àquilo. Talvez fosse esse o seu *castigo*, porque há um sentido de religiosidade nisso tudo. O preço de se cometer um pecado é esse, o de nunca poder retornar ao instante promordial. Talvez haja outros parecidos, porém, tendo-o abandonado, impossível discernir o que vem por aí. Por isso, procueri mantê-las nesse vórtice, concluindo a cena em aberto. E até então não sabia que *Da Violência* já estava vindo por aí.

...

Então veio. E Borges veio junto. Queria-os, desta vez, juntos.

Ele surgira com algumas sugestões em *Fragmentos*, mas até aí era improvável que fosse crescer tanto dentro das minhas necessidades.

Lia muito a ambos, até que num momento pude ver a conexão.

Inicialmente pensara no *Amor* e n'A *Casa de Asterion* sendo encenados simultaneamente num ambiente único. Via o zoológico e o labirinto como espaços idênticos tal como as personagens - a Mulher (Ana?) e Asterion.

Fiz os planos de cenário, esbocei um roteiro e passei uma tarde conversando com Elisa, nossa assistente coreográfica. As idéias se avolumaram e começamos novamente a esbarrar no orçamento necessário para essa montagem. Não tínhamos como. Mas haveria um jeito.

Iniciei os ensaios já eliminando o que seria dispendioso dos elementos cênicos, até chegarmos à nudez completa de assessórios em cena. Foi aí que vieram as cenas inspiradas nas telas de cinema. Nosso cenário seria com luzes e sombras vindas de um retroprojeto.

Lendo sobre o assunto labirinto, concebi-o como um espaço imaginário traçado no palco onde, só quem faz os passos, quem caminha e se perde nele, é que o enxerga. Suas paredes, suas galerias, os obstáculos - a Casa. Assim, não haveria nada concreto que remetesse diretamente à ele. O labirinto e o zoológico, permaneceriam como esse espaço de perdição de si mesmo em vontade de encontro e entendimento. A Mulher e Asterion, levavam tudo isso em si.

Clarice e Borges viriam alternados em janelas que se abririam entre um conto, esbarrando-se entre si, até que se encontrassem efetivamente numa única cena.

Era Primavera... mostra-nos a Mulher diante da jaula dos leões. Alternei três dançarinas fazendo-lhe as vezes. Repetir a cena duas, três vezes (não por causa do número de dançarinas disponíveis), foi quase que uma retomada do final d'A *Pior Vontade*. E novamente, quero dizer mesmo que, de nova forma, fazer ressurgir o elemento do desgaste não só do gesto exasperado da Mulher, mas do sentido de seu ato, afirmando o momento de rompimento com o que até então se fazia

absoluto e presente. O próprio conto sugeriu e à ele acrescentamos, os elementos que seriam nosso sub-texto. “*Eu te odeio*”, disse ela para o homem cujo crime único era o de não amá-la. “*Eu te odeio*”, disse muito apressada. Mas não sabia sequer como se fazia”⁷. Fora sobre esse elemento que nos debruçáramos para compor seu desespero. As flores seriam aquela sua delicadeza que se espedaçava em suas mãos, mesmo que à contra-gosto (e não foi assim no *Amor?*), para dar lugar a algo ainda por ela desconhecido.

Aos dançarinos que fazem os leões, pedi-lhes que tentassem abandonar a idéia de um casal humano em preliminares sexuais. Que todo seu corpo fossem sensação e presença de contato com o outro. Que não fizessem uso de suas mãos como mãos. Enfim, que tentassem nos mostrar poeticamente, e pedi leveza em sua dança, o que talvez pudesse acessar no que houvesse ainda em si mesmos de primordial quando num ato que precede e já é o amor carnal.

Esta cena é uma das que mais me arrebatava. O contraponto da Mulher com os leões me contunde. As flores também estão lá. Temi que fosse um excesso colocá-las em cena por mais uma vez. Tolamente, temi. Mas a cena se fez. Lindamente, veio. E toda vez que a vejo só faço calar. Junta-se a esta minha sensação a voz e a mulher Billie Holiday cantando a música da cena. Fazia algum tempo que queria fazer algo com sua voz laureando tudo. Não foi preciso um grande esforço para juntar a cena à ela. Mesmo sua história é bem parecida com a personagem de Clarice, agora, nossa também. A música *Tudo o Que Tenho é Teu* (*Everything I Have is Yours*), caem como as palavras que nossa personagem estaria dizendo se, ao invés de fazer sua dança, fosse falar.

A cena dos *Punhos* é a continuidade à cena anterior, mostrando já sua reação e determinação para encontrar um sentimento que substitua o que ela teve de abandonar. Vestida de noiva e com luvas de boxe vermelhas ela arremete-se, de novo, sem saber como fazê-lo, mas fazendo, redimensionando o sentido de sua luta interna em revolta.

Na *Arena*, momento em que surge Asterion, procurei trabalhar dois tempos num único momento. O dele, caminhando pelos recintos de sua casa, e o dos jovens que vêm para o sacrifício. Ou seja, não encontro ainda. É como se fossem imagens sobrepostas compondo aquele tempo que o espectador colhe.

Como abandonamos o recurso do uso de máscaras, procurei dar ênfase, logicamente, aos gestos para caracterizar nossos personagens (os animais do zoo e Asterion). Fí-lo como um ser conturbado, no que se assemelha à Mulher. Seus gestos sem um sentido óbvio mostram seu desconhecimento da própria obviedade que seria comum à qualquer outro que não ele. Tanto que fui buscar em imagens em fotos de manicômios, referências do que seria sua movimentação. Aliás, às sugestões dos contos, vieram se somar as imagens (em anexo) que nos auxiliaram. O instante de Asterion com os jovens rolando, noutra espaço-tempo, à seus pés reforça o sentimento de angústia que o cerca no labirinto.

Os *Macacos* trouxe algo inusitado para nós, que foi a descoberta do uso do retroprojeto na cena. Anteriormente havia pensado em grades mesmo em cena,

⁷ Clarice LISPECTOR, *Laços de Família*, p. 159.

podendo serem movimentadas para criar a sensação de aprisionamento da Mulher. Nalgum momento, nem sei como mais, lá estavam as grades de forno de fogão projetadas, imensas, liberando a movimentação dos dançarinos de qualquer impecilho e grandiosamente cobrindo todo o espaço. A sombra aumentada da Mulher fazia contra-ponto com a pequenez dos *macacos*. Mais que isso, o momento acende o primeiro desejo seu de agressão direta àquilo que a incomodava e uma aproximação à mais junto ao ódio que momentaneamente desconhecia. “A nudez dos *macacos*. O mundo que não via perigo em ser nu. Ela mataria a nudez dos *macacos*”...(...)...”era entre os olhos do *macaco* que ela mataria”⁸. Os gestos da Mulher, de costas para o procênio e de frente para os *macacos*, surgiu a partir do figurino desta dançarina. Um vestido de noiva com um decote desnudando-lhe as costas. Quis então o movimento nu de suas espáduas e de seus braços aflitos em recusa, com um mínimo de seu rosto à mostra em breves perfis, bem de suas pernas, com ela equilibrada em sapatos de saltos altos. Ela assim, colocada em primeiro plano e agigantada em sua sombra, em sua entrada em cena, e depois, fora das sombras das grades, faziam-na isolada sobre um foco de luz, o qual aparece criando estas ilhas cercadas de escuro abismo também na cena *Era Primavera*, para se abrir no palco inteiro, quando passa a necessitar de espaço para sua procura. Foi também a forma de *colocar em close* ações específicas que exigissem, por sua delicadeza, maior atenção.

Em *Abrços*, temos o encontro em tempo único dos *jovens* e de Asterion. Aqui foram mantidas suas ações que ocorrem na primeira cena - *Casa* - sendo retomadas num outro sentido, ao mesmo tempo que quase justificando sua força dramática que, no momento da *Casa*, possa parecer um tanto obscuro.

“Ouço seus passos ou sua voz no fundo das galerias de pedra e corro alegremente para buscá-los.(...) Um após outro caem sem que eu ensangüente as mãos”⁹. Pensei em Asterion no ápice de sua alegria, simplesmente esmagando em seu abraço aqueles que encontra pela sua frente. O que seria seu alívio - libertar-se da solidão - torna-se sua tragédia. Agrava suas circunstâncias com inaptas mãos. Mãos que não conhecem a suavidade. Força de uma graduação única. Não há um meio sentido no que ele é, assim se mostrando como a própria essência do búfalo, mostrando indícios de um futuro e derradeiro encontro, talvez com alguém que suporte e compreenda, ou que no mínimo o ajude a livrar-se de seu pesadelo. A música de Penderecki ajuda a tornar um pouco mais agressiva a alegria do nosso personagem, bem como dar um clima de um pouco mais de suspense à cena.

A movimentação nesta cena colocou Asterion à vontade. Diferentemente dos *jovens* que não sabem para onde vão e qual caminho tomar, ele se movimenta com segurança e liberdade, cortando caminhos, acessando a quem bem queira.

Similarmente, ao momento que sacode o sono existencial de Asterion, segue o turbilhão da *Montanha-russa*, colocando a Mulher em xeque em seu trajeto.

Quando pensei nesta cena, já eliminadas as possibilidades de usar qualquer maquinário ou coisa parecida, quis manter o pudesse sacudí-la tal como se sentira

⁸ idem, p. 158

⁹ Jorge Luis BORGES, *O Aleph*, p. 53.

no conto. Queria também manter sua sensação de vertigem lenta pairando o tempo todo em cena. A cena exigiu-nos grande esforço e precisão. Tiramo-la do chão. Elevamo-la em nossos ombros. Movimentamo-la lentamente. Os co-adjuvantes *invisíveis* vestidos de preto, exacerbavam o quadro grotesco da Mulher branca, exangue, suspensa e revirada alheia à sua vontade. Ao fundo, no telão, mantive as flores sobre as quais, antes, ela se debruçara quase desistindo de sua busca.

Coloquei Billie Holiday cantando *Yesterdays*, pensando que se a Mulher tivesse tempo e espaço para pensar enquanto na *montanha-russa*, talvez estivesse como Ana estivera no bonde a lembrar-se das coisas que compunham aquele estranhamento que ela viera vivendo e que agora, num dado momento, se punha às avessas.

*"Levantou-se do banco estonteada como se estivesse se sacudindo de um atropelamento...(...)...fraca e difamada, protegia com altivez os ossos quebrados"*¹⁰. A *Ciranda* vem como o momento de sobreposição e, em seguida, fusão do espaço-tempo do labirinto, com os *jovens* adentrando cegamente seus recintos, e do zoológico com a Mulher quase fracassada e contrita na tarde.

A idéia da movimentação desta cena, veio de uma das fotos em anexo, com prisioneiros de guerra caminhando vendados e de mãos dadas entre si. Era exatamente isso o que compunha este momento dos *jovens*. Eles estavam indo para o sacrifício de olhos vendados, iniciando seus primeiros e resignados passos, ainda unidos, em direção ao completo desconhecido. Penso que ambos os momentos compõem-se da mesma dramaticidade, por isso a lógica em uní-los. À eles vem também juntar-se Asterion, num tempo que o aproxima muito mais da Mulher que dos *jovens*.

Eis que na Queda, herói e anti-heroína se encontram. Asterion tem-na como seu oponente/libertador, e a Mulher o tem como o *búfalo*.

*"Abriu os olhos devagar...(...)...ela cansada, esmagada pela doçura de um cansaço...(...) Abaixou de novo a cabeça e ficou olhando o búfalo ao longe"*¹¹.

*"Como será meu redentor? - me pergunto. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com cara de homem? Ou será como eu?"*¹².

A cena é lenta com a música de Mahler ao fundo. É o encurtamento de espaços, distância e tempo se misturando num tempo comum e nauseado, pelo duplo que compõem as personagens. Há uma grande tensão que emana de seus corpos e ganha tudo ao redor. Mãos, olhos que se colhem em gestos densos

Optei por que não houvesse qualquer obstáculo entre eles. Nenhum impedimento, porque agora tudo já é aceitação: é o centro do labirinto.

A Mulher pálida envolvida pelo negror da pele e ódio do *búfalo*. Asterion tomado pela suavidade mortal do toque de seu redentor. Um amor lento e calmo.

Então, a dor se dissolve. Escorre fria, sem pressa. Seus olhos se buscam.

Estranhados se reconhecem, finalmente, feito um par que se encontra no mundo.

¹⁰ Clarice LISPECTOR, *Laços de Família*, p. 161.

¹¹ *idem*, p. 164.

¹² Jorge Luis BORGES, *O Aleph*, p. 53.

....

Meu trabalho como criador das primeiras imagens que mais tarde se consubstanciaram em movimento, só deve, é certo, à grande capacidade daqueles dançarinos que se prestaram a participar dessa criação que, até certo ponto é solitária e, a partir de outro ponto, é conjunta.

Foram muitas e não raras as vezes em que, silenciosamente me curvei sem mais nada ter a dizer ou pensar, tamanha a beleza do que vi nas criações destas pessoas a partir e além do que lhes fora sugerido.

Houve momentos em que um simples desvio daquilo que já havia sido estruturado, indicava outras direções que desatavam nós até então impossíveis de serem elucidados.

Cada um dos dançarinos, nos momentos que lhes foram dado atuar, fizeram-no com o brilhantismo de grande profissionais. Talvez, como poucos deles.

Suas capacidades físicas de domínio dos movimentos, seu repertório gestual aliados à sua inteligência e beleza de seus gestos, obrigam a que sempre deles se peça o máximo, ou mais que isso. Pedir menos é quase um insulto. É não confiar no quanto podem e querem alcançar. Digo-o porque em várias circunstâncias, tocar determinadas coisas já desenvolvidas em idéias que se tornariam dança, ganhava ares de crueldade, muito bem amparada pelas obras de referência de nossos autores já citados. Transitar nessa aspereza causa danos. Fazer arte é também correr riscos. Não vejo como ser menos quando se quer sempre e pelo menos o bastante.

Trabalhar com esses autores nos colocou em posições de enfrentamento de nós mesmos. Em verdade, houve o tempo todo dois desejos presentes: o das obras, como se estivessem gritando e pedindo suas formas em gestos, e a nossa, querendo de nós mesmos a medida exata em respostas às nossas ansiedades.

A dor pedindo a sua vez de ser vasculhada. Seu final - se é que se finda - é a alegria e o espanto pelo inusitado do resultado de nosso esforço.

Particularmente devo dizer que não são os pés do homem comum que por ali transitam. É um outro que aos poucos se faz conhecer, mas que nunca se mostra totalmente. Nas sombras das interrogações que carrega é que se escondem seus desígnios. Talvez um único desejo; uma vontade de reverter um mundo em menos tristezas e mais alegrias. Talvez um querer apenas ser simples.

Talvez uma necessidade em transitar em círculos imensos, maiores que esta prisão do imponderável que um certo tipo de razão determina.

.....

Então, como a Mulher de Clarice, fui sozinho ter a minha violência.

O que aqui foi visto é um pedaço de Clarice, de Borges, meu, dos dançarinos do Dialôto.

Delicadamente plantei meu toque nas minúcias de cada elemento. A cada evocação, um bramido, logo, silêncio. Para então mais um palmo de memória se levantar e pedir licença, tomanfo o espaço que lhe é próprio.

Gosto de pensar este trabalho, tal como um exteriorização de sombras que, à luz ainda se ocultam. São enigmas que os olhos presenciam mas não elucidam.

Há similaridades que co-incidem. Quando me apresento a olhos alheios, somam-se as impressões. O resultado são as leituras únicas, subjetivas desta interação. A somatória do todo que compõe tais leituras, é a substância do pensamento humano - a mitologia, o consciente, o inconsciente - que vem tomar forma e palpabilidade neste espaço de comunicação direta, ainda que indireta, porque intersubjetiva.

Tomo Clarice e Borges como quem toma almas emprestadas. Um pouco mais além disso, é vir habitar esse seu mesmo vórtice de circunvoluções inexatas, inconcebível a olho nu, que arroja-se precipitado em palavras de desdizer.

Vejo as obras prontas e, inconfessável, sinto-me liberto já não sendo eu mesmo. Abandono minha casca antiga. Sou eu mesmo. Sou outro.

Ao final, pensara que poderia ter gritado, pedindo bençãos, quando retomado à calma do meu paraíso, como qualquer homem pede descanso à premência dos dias. Eu, que sinto a inveja das coisas que permanecem, que não são eternas, mas que duram num tanto além do que eu posso, querendo, sempre querendo, escapar das horas infinitas do ter que despertar e bocejar meu bom-dia aos dias em branco. Sem tempo nem temor ao cansaço, à cárie ou à morte. Nem mesmo ao amor aflito. À sua angústia que se ergue e fere, triste que é.

Um novo movimento me espera; já vem.

Novos delírios em epifanias revelando, mais que o profundo, uma necessidade de angústia que se desconserte e se transmute naquilo que minha boca não pode dizer.

Por sua causa debato-me, faço gestos grandes. Aflitos.

É este o meu grito. Meu sorriso.

Minha alegria emoldurada em dentes de marfim.

BIBLIOGRAFIA

- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda e MARTINS, Maria Helena Pires.
Filosofando - Introdução à Filosofia. São Paulo: Moderna, 1986.
- CAMPBELL, Joseph. **O Herói de Mil Faces.** São Paulo: Cultrix/Pensamento.
- _____. **O Poder do Mito.** São Paulo: Palas Athena, 1990.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de Símbolos.** 5a. ed.
 Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.
- BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos.** São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- _____. **A Poética do Devaneio.** São Paulo: Martins Fontes,
 1988 .
- BORGES, Jorge Luis. **O Aleph.** 7a. ed. São Paulo: Globo, 1989.
- _____. **Ficções.** 5a. ed. São Paulo: Globo, 1989.
- _____. **A História da Eternidade.** 4a. ed. São Paulo: Globo, 1991.
- _____. **Elogia da Sombra: Poemas/ Perfis: Um Ensaio Autobiográfico.** 3a. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1985.
- _____. **Sete Noites.** São Paulo: Max Limonad.
- BORGES, Jorge Luis e GUERRERO, Margarida. **O Livro dos Seres Imaginários.**
 6a. ed. São Paulo: Globo, 1989.
- CARDINAL, Roger. **O Expressionismo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1988.
- GOTLIB, Nádía Battella. **Clarice - Uma Vida que se Conta.** São Paulo: Ática,
 1995.
- GRAU, Cristina. **Borges y la Arquitectura.** Ensayos Arte/Catedra. Madri-
 España, 1989.
- JOYCE, James. **O Retrato do Artista Quando Jovem .** Rio de Janeiro: Civilização
 Brasileira, 1987.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. 24a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **Felicidade Clandestina**. 5a. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

_____. **A Paixão Segundo G.H.** 16a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

_____. **Perto do Coração Selvagem**. 14a. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1990.

SÁ, Olga de. **A Escritura de Clarice Lispector**. 2a. ed. Petrópolis: Vozes, 1993.

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o Tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

ANEXOS

DIALÊTO

DANÇA-TEATRO

ROTEIRO DE ENCENAÇÃO

PROJETO

A
PIOR
VONTADE
DE
VIVER

1993

imagens _____

áudio _____

Seqüência 01
PRÓLOGO

01

Fundo negro. Um céu noturno. Um tempo irreal. Preto e branco.

Silêncio

02

Câmera lenta.

Alternam-se closes de Ana em momentos calmos, circunspectos: cabeça baixa inclinada à frente, parada, simplesmente pensando.

Ajeita os cabelos atrás das orelhas.

03

Num momento mais rasgado, violento quase, Ana gira o rosto em direção à câmera (que faz as vezes de um espelho), com um olhar direto, desafiador.

04

Noutro, sustenta o olhar por alguns segundos, se olhando no espelho, buscando alguma identidade com a imagem refletida.

05

Afastando o olhar da câmera/espelho, baixa-o e gira a cabeça para o outro lado, evitando sua própria imagem refletida.

06

Closes de partes desnudas do corpo de Ana: da linha do torso, ombros, os pés ou apenas um deles, o angulo reto entre braço e antebraço, as suas mãos aflitas, etc. Há um certo desconforto em Ana por saber-se nesse jogo de observar-se a si mesma.

As tomadas de cada cena são breves, como se quem olha estivesse espreitando

imagem _____

áudio _____

momentos de distração de sua intimidade pensante e revolta.

Sequência 02 GRAVITAÇÃO

07

Fundo negro.

As cores vão entrando paulatinamente.

"Tabula Rasa", Arvo Pärt.

08

Ana gira em torno do próprio eixo, lentamente compondo o movimento de gravitação de um planeta.

Seus braços evoluem em circunvoluções, sinuosidades sutis, sem exagero, tal como o restante do corpo.

As mãos se conduzem suaves, acariciando o ar. As mãos cariciosas de Ana.

O corpo, dadivoso, em gestos que aconchegam e seduzem pela calma e feminilidade.

O inclinar suave da cabeça.

O olhar, absorto e longínquo na premonição de nada.

Simples estar. Sendo. Máxima no momento. Que é eterno. Sem finalidade.

09

Tomadas em close a partir dos pés, num travelling até a cabeça. A câmera não se atém a nada especificamente. Apenas cria a oportunidade de uma primeira impressão sobre o todo de Ana.

Tranquilidade dinâmica da câmera e dos gestos.

10

Enquadramento de Ana, da cintura para baixo.

imagem _____

audio _____

Sequência 03 COTIDIANO

11

Cenário: interior de uma casa com móveis dos anos cinquenta, sessenta.
Uso de sobreposição de imagens.

"Dawn", Meredith Monk.

12

Ana lavando roupa.

Um lençol branco, encharcado, que ela mergulha e tira de uma bacia de metal ou de um tanque. Os movimentos são longos, como num prolongamento do próprio prazer do instante. Um brinquedo com a água e a roupa molhada. Ela feliz, com seus afazeres domésticos.

13

Ana cozinhando.

Saboreando a comida. Sentindo seu aroma. Vapores das panelas sutis pela cena. O fogo sob as panelas, queimando lento, azul. As panelas borbulhando.

14

Ana costurando.

Os dedos delicados segurando a agulha. Os dentes partindo a linha. Os gestos longos acompanhando o comprimento da linha, que se estende no gesto próprio do ato.

15

Ana fazendo amor.

Solitária, envolta em brancos lençóis. Sutileza nos gestos. Closes de detalhes de seu rosto: lábios, olhos, nariz, orelhas. Os cabelos Música: espalhados. As mãos acariciando-a a si própria. O torso desnudo. As pernas

imagem _____

audio _____

nuas, desfalecidas. Sutis movimentos de quadris.

16

Ana ajeitando os cabelos.

Suas mãos que estavam ocupadas nalgum dos afazeres, por instante deixam o que faziam e vão para os cabelos, realizando o movimento de tirá-los do rosto e levá-los para trás da cabeça e das orelhas.

No breve descanso, pára e mira, longínqua, o que fez, para além do que fez, memoriosa, premonitória quanto a seu próprio desejo e destino. Surge uma quase inquietação pelo que ainda não se tornou. O irrealizado batendo à porta da memória. Olha o que parece distante e que, vez ou outra, vem perturbar a calma de seu presente.

Ao mesmo tempo, as mãos escorrem num movimento assimétrico pelos cabelos, com uma delas se detendo atrás e abaixo de uma das orelhas, e a outra parada, segurando a ponta dos cabelos ou com a palma voltada em descanso sobre o peito, com o cotovelo caído apontando para o chão. Um vago alento, aconchêgo em si mesma, numa quase ausência do presente imediato.

17

Sobrepõem-se às estas imagens, outras análogas às ações referidas e sem o cenário e os objetos do interior de uma casa. Estas imagens são os gestos dançados daquelas ações.

Fundo branco.

As imagens se fundem dessincronizadas, passando de uma ação à outra.

Desenvolvem-se irresolutas, sem fim, até o breve interrompimento do ajeitar de cabelos.

"Dawn", Meredith Monk

imagem _____

audio _____

18

Nas imagens do interior da casa, a partir do ajeitar os cabelos, Ana retoma a ação que cumpria.

Nas imagens dançadas das ações, ela retoma a sequência dos movimentos da coreografia.

Ana interrompe com vivacidade seu mirar absorto do ajeitar os cabelos, como se fosse chamada ao prazer daquela sua atividade, sua realidade construída pelas suas mãos, mostrando-se satisfeita com isso. Voltar para o que é dela. Seu simples e pequeno poder. À calma de sua vida. Para a aparente tranquilidade em si mesma.

Recupera-se como se fosse impossível esgotar sua energia feliz, sua felicidade nos afazeres, com a alegria extraída de cada gesto. Cada um é o viver em si. Particular plenitude.

"Dawn", Meredith Monk

Sequência 04

PERIGO DA TARDE

19

O Silêncio abate-se sobre a cena.

A luz se reduz e joga penumbras sobre o que antes estava completamente iluminado.

Meias formas escapadas nas sombras, configurando a aridez da sua tarefa. Fim do ciclo de felicidade. Nada mais a espera para ser tocado.

Sua necessidade já não existe. Esgotou-se no efêmero de sua tarefa.

Silêncio

20

A ordem das coisas, da casa arrumada, começa a inquietar Ana.

Ela corre de um recinto ao outro, mais

imagem _____

audio _____

do que procurando o que fazer, procurando um sentido nas coisas estabelecidas pelas suas mãos. E não há nada.

A câmera faz as vezes das coisas que permanecem como que olhando para Ana.

Ela se volta assustada sentindo-se observada.

Os objetos silenciam, imóveis, disfarçando.

Silêncio

21

A câmera enquadra a imagem de Ana refletida no espelho, parada, na espera de ser encontrada, notada por ela, ainda perdida nos cômodos da casa.

Ao passar pelo espelho, sem a intenção de notá-lo, Ana quase que esbarra, assustada naquela sua imagem em espera do encontro.

Ao passar, esbaforida, volta-se. Olha-se. Assusta-se.

22

Câmera enquadra Ana revisando suas formas, sua aparência com toques breves de dedos cálidos pelo rosto e cabelos.

23

Senta-se para começar a se arrumar.

A câmera vem num travelling no plano baixo, de algum recinto próximo ao que ela está, aproximando-se sorrateira feito um entruso na casa.

A penetrar o cômodo onde ela está, vai rapidamente em direção à ela e em direção ao seu rosto, que se vira e olha para a câmera com o senho fechado, num estranhamento da invisível aproximação.

Corte para o seu rosto sereno.

imagem _____

audio _____

24

Ana ouve um gemido vindo de algum lugar no recinto.

Procura, percorrendo os olhos em torno. A câmara faz as vezes dos olhos dela, até que localiza um vaso de flores, dissimulado entre outras coisas.

A câmara faz a aproximação em enquadramentos sucessivos sobre ele.

Silêncio

25

As flores são rosas silvestres. Rosadas quase brancas. São lindas!

Ana entra em grave convulsão. Tentativa metamórfica de imitação da beleza das rosas.

Como que enlouquecida, ela se inclina, saindo de seu prumo, para o lado. O olhar denso pregado nas rosas.

Segura-se na cadeira para não cair, como que fortemente atraída pelo imã das rosas.

Ana resiste. Retorce-se virando-se quase deitada no assento da cadeira.

Escorrega vai para o chão, para baixo da cadeira. Se enrosca em suas pernas. Levanta-se bruscamente, como que emergindo à tona em busca de ar. Pega a maquiagem, o que tiver em mãos e começa a fazer uma pintura exdrúxula no próprio rosto.

Cortes sucessivos para cada parte do seu

rosto e outras partes do seu corpo que ela maqueia de uma forma desconexa, alucinada.

Ana gargalha de si mesma.

26

O som da gargalhada resiste, ecoando pela casa.

Ana se encolhe na cadeira levando os braços, as mãos ao rosto para se proteger

imagem _____

audio _____

e não se ver aterrorizada com a visão de sua loucura.

27

Corte para Ana ofegando. Cessa a alucinação. A boca entreaberta. Os lábios acabados de serem pintados. O baton seguro entre os dedos, com a mão suspensa, estática no ar.

Olha-se no espelho, reencontrando sua beleza simples.

Há um excesso de baton no canto dos lábios que ela tira com a ponta de um dos dedos, fazendo o gesto característico de esfregar um lábio sobre o outro.

Termina a maquiagem passando a sombra. O rimel.

Uma maquiagem suave, apenas acentuada pela cor do baton. Vermelho, como uma denúncia dissimulada de seu segredo.

Silêncio

28

Corte para o vestido dependurado num cabide.

Ana levanta-se e veste-o. Precisa. Ágil.

Olha-se no espelho. Ajeita-se nele.

Corte para os sapatos sendo calçados por ela. Enquadramento na linha dos pés.

29

Corte para o chapéu nas mãos de Ana.

Ela o segura delicadamente entre os dedos e se auto-coroa num gesto calmo, com o olhar oblíquo ao chão, em aceitação. Depois, olha-se no espelho.

30

Corte para a bolsa, que ela pega e coloca-a em um dos antebraços, dependurada.

Olha-se com satisfação pela obra acabada. Está pronta.

"Eva's Song", Meredith Monk.

imagem _____

audio _____

31

Corte para Ana caminhando em direção à porta.

Close na maçaneta brilhante, polida.

A mão de Ana pegando a maçaneta.

Antes de girá-la, volta-se e verifica a câmara em silêncio.

Olha para as flores. Um quase desdém.

Sente-se salva, reafirmada em seu poder.

Olha com satisfação.

Inspira profundamente e exala o ar no momento em que gira a maçaneta.

A Luz invade a casa e ela mergulha no dia.

"Eva's Song", Meredith Monk

Sequência 05

O Bonde

32

Enquadramento no Bonde se aproximando em direção à câmera.

Ana na rua estende o braço no ar, abanando a mão para o Bonde parar.

Corte para Ana subindo no Bonde.

Corte para Ana se sentando num dos bancos.

Posiciona-se ereta com a bolsa no colo.

Ana olha para as pessoas dentro do Bonde.

DET. para as faces de um e outro desaparecidos dela.

"Travellers #4", Meredith Monk

33

O Bonde se arrasta, avançando e estacando de vez em quando.

Corte para a bengala do Cego.

O Bonde dá uma freada e a bolsa dela escorrega e cai, espalhando suas coisas pelo chão.

imagem _____

audio _____

Corte para a flor na lapela do paletó do Cego.

Ana se agacha para pegá-las e o Bonde arranca, jogando-a no chão.

Ela enrubesce. As pessoas ajudam-na a se levantar e pegar suas coisas.

Corte para enquadramento do Cego de costas para a câmera.

Ana se senta novamente, constrangida com o incidente.

Começa a se ajeitar, arrumando os cabelos, o chapéu, o vestido, quando, distraidamente, olha para fora e vê o Cego parado mascando chicles.

"Travellers #4, Meredith Monk

Seqüência 06

O CEGO

34

Ana fica estática e boquiaberta, com mudanças faciais sutis de constrangimento.

Seus gestos são absurdos; ele não faz sentido.

"Fonogrammi", Penderecki

35

O Cego move-se num tempo irreal para Ana.

Ele vai se deslocando pela calçada, enquanto o bonde segue no seu passo levando Ana, que mantém os olhos no Cego, até perdê-lo de vista.

36

Close do rosto de Ana com os olhos ainda no Cego.

A câmera vai se afastando enquadrando-a por inteiro no cenário do Jardim.

imagem _____

audio _____

Sequência 07

O JARDIM

37

Ana observa o que se passa no Jardim. Seus sentidos estão exacerbados, na apuração das mínimas coisas.

É como se ela estivesse vendo as coisas como realmente são pela primeira vez.

Closes de partes do corpo de Ana: um olho, o canto da boca, as narinas, orelhas, mãos e pés, com alguma inquietação, manifestada com mínimos movimentos, como se ela pulsasse a cada aparição de algo inesperado.

Estes closes de partes de seus corpo, serão intercalados com closes de elementos do Jardim: flor, inseto, grama, folhas, raízes, frutos podres, pássaro, terra, lama, etc.

A alternância cada vez mais rápida e intensa das imagens, junto a um crescente da música, fazem com que ela seja levada a um entorpecimento e caia.

"De Natura Sonoris #2", Penderecki;
"Liaison", Stockhausen.
mix.

38

Corte para enquadramento em close do chão, no lugar onde aparecerá o rosto de Ana ao fim da queda.

39

Close no rosto de Ana deitada.

Seus olhos se movimentam de um lado para o outro como que querendo manter a atenção nas coisas em volta.

A câmera vai se afastando devagar, enquadrando-a por inteiro.

40

Corte para a orelha dela, sendo colada junto ao chão.

imagem _____

audio _____

41

Ana arranca pedaços de grama, de raízes, punhados de terra e lama, passando-os no rosto e enfiando-os na boca com avidez.

Começa a dança convulsa de sua transformação no Jardim.

Ela se contorce como se quisesse sair do casulo, ciente de que já não cabe mais na antiga forma.

42

Enquadramento de Ana, com muitas mãos pegando-lhe por todo o corpo.

Enquadramento de Ana invertida (de cabeça para baixo), deslizando da apreensão das mãos para o chão.

Close no rosto de Ana. A câmera vai se afastando enquadrando-a em sua chegada suave ao chão e se aninhando na terra.

Ela agora está calma, languida, quase adormecida.

43

DET. para o portão do Jardim se fechando em câmera lenta.

Corte para o rosto de Ana completamente resignado.

Calmamente, ela gira a cabeça dirigindo seus olhos em direção ao portão.

Sequência 08

EPILOGO

44

Corte para a porta de sua casa.

DET. para a mão elameada de Ana abrindo-a, e passando esbaforida por ela.

A câmera enquadra-a de costas entrando na casa.

"De Natura Sonoris #2", Penderecki;
"Liaison", Stockhausen
mix.

"Madwoman's Vision", Meredith Monk

imagem _____

audio _____

45

DET. para uma torneira brilhante, polida.
Aparece a mão de Ana abrindo-a.

Corte para o jorro de água da torneira
enchendo uma bacia de alumínio.

Corte para Ana lavando-se
apressadamente da lama em seu corpo.

"Madwoman's Vision", Meredith Monk

46

DET. para um dos móveis empoeirado.

A mão de Ana surge, com seu dedo
indicador abrindo um rastro na poeira
sobre o móvel.

DET. de suas mãos e unhas ainda um
pouco sujas de lama.

Enquadramento de Ana limpando
freneticamente o móvel com um pano em
suas mãos.

47

Seqüência de cenas curtas, quase flashes,
da coreografia com os gestos do
quotidiano, ou seja, lavando, cozinhando,
costurando, fazendo-amor, ajeitando os
cabelos.

Inicialmente, ela tenta realizá-los como
sempre os fez, mas não consegue, dando
seqüência à uma dinâmica caótica que ela
mesma não tem como controlar,
despencando ao final de cada tentativa, e
logo em seguida colocando-se de pé para
dar início a um novo gesto.

Câmera num travelling por cada cena dos
gestos caóticos.

48

Cortes de uma cena para outra de seus
gestos alucinados e gargalhadas
longínquas, com a câmera dando uma
dinâmica mais caótica ainda aos seus
movimentos. Teremos uma seqüência de
quadros rápidos de movimentos.

imagem_____

audio_____

As cenas vão se tornando seqüências de closes que eclodem num último com o rosto de Ana exausta, inspirando e exalando, com o som em primeiríssimo plano, seu último ar do dia.

49

Créditos finais

D I A L Ê T O

DANÇA-TEATRO

ROTEIRO DE ENCENAÇÃO

PROJETO

Da Violência, Só Isso.

1994

O BÚFALO _____

1.

Luzes quentes: amarelo, vermelho, âmbar, rosa.

"Mas era primavera". O casal de leões passeia na jaula. Brincam entre si, fazendo seus jogos de acasalamento. Roçam-se um no outro. Mordem-se carinhosamente. Enroscam-se. E olham para fora da jaula, atentos a algum ruído, como se pensassem; tempo para o descanso entre um brinquedo e outro. Descansam-se recostados um no outro. A languidez felina; dos grandes gatos. A cabeça que pousa entre as patas. Seu ronronar morno e manso.

A mulher, de costas, observa os animais.

2.

Lentamente, ocorre uma transformação. A mulher se revolta, porque era amor de novo...

Ela veste o casaco marron. Seus punhos se fecham nos bolsos. Nas mãos, ela veste luvas de boxe! O casaco com bolsos enormes para caberem as mãos com as luvas.

Ela luta contra o amor. Luta contra os punhos invisíveis do amor; aquele vindo dos leões, e que avança para cima dela.

Os leões que se amam, ignoram-na.

ASTERION _____

1.

Luz baixa sobre a casa de Asterion.

Ouve-se sua voz ao longe (off); uma fala inextricável que ecoa pelas câmaras.

Água goteja em algum lugar, em primeiro plano (off). Ecoa entrecortando a voz.

2.

Ecos de passos (off) em corredores vazios.

O som da água gotejando vai se distanciando, dando lugar em primeiro plano (off) para o som dos passos, a voz e a respiração profunda e lenta de Asterion.

Ele nomeia os recintos pelos quais passa. Às vezes dá-lhes um número. Faz uma contagem de números absurdos, falados nalguma língua estranha.

O BÚFALO

Ela traja um vestido comum de uma cor esmaecida.

Seu cabelo desgrenhado, a maquiagem se desmanchando nos olhos e boca borrados, o vestido decomposto feito alguém saído às pressas, buscando refúgio no isolamento. Sofrera um provável nocaute; buscava tempo para se recompôr. O homem a recusara.

3.

Ela caminha e procura concentrada, apurando os olhos em busca, talvez de um objeto minúsculo ou que se esconda sob uma sutileza. Não lhe sabe a cor nem o tamanho. Não o conhece, mas o procura.

Sente um calafrio. Se arrepia e se sacode do amor dos leões.

Não isso. Não está neles o ódio que ela viera buscar.

4.

A mulher passa observando a girafa que se se move em silêncio, aérea, distante. A girafa que afasta as patas dianteiras e inclina a torre de seu pescoço até o chão, para beber da água.

ASTERION

3.

A silhueta de Asterion aparece dissimulada sob as fracas luzes.

Asterion passeia pelos corredores, sendo iluminado sucessivamente por focos de luzes brancas que denunciam detalhes de seu corpo: pés, pernas, coxas, quadris, braços, mãos, peito, costas.

Asterion fala (off): "- É verdade que não saio de casa, mas é verdade também que suas portas cujo número é infinito; são quatorze, estão abertas dia e noite aos homens e aos animais que busquem a quietude e a solidão. "

4.

Asterion fala (off): "- Não há outra casa como esta sobre a face da terra. Meus detratores admitem que não há um só móvel na casa. Outra afirmação ridícula é a de que eu, Asterion, seja um prisioneiro. Repetirei que não há uma porta

O BÚFALO

A mulher pára por instante, mas tem quase a certeza de que não está nela. Segue, e os hipopótamos bocejam escancaradas mandíbulas, ignorantes com o além do fosso úmido. A mulher caminha, absorta em sua concentração, procurando.

5.

A mulher pára diante da jaula dos macacos. Estes, brincam num trapézio ou estruturas feito paus-de-arara.

Os macacos, alegres, levintando pela jaula sem algazarra, mas com alegria; um domínio suave de sua alegria e de seus movimentos.

Nus. Os macacos nus. Inocentes em sua nudez. A macaca dando de mamar.

A mulher então, sente que poderia matá-los. Uma bala para cada um. E estende a mão apontando dois dedos juntos como se fosse um revólver, mirando, e no instante seguinte, disparando. Ouvem-se os sons dos disparos e da algazarra aterrorizada dos macacos sendo dizimados em sua cela. Black-out. Cessam-se os gritos e os disparos.

6.

O macaco com os braços abertos em crucifixo olhava para ela. A mulher olhando para os olhos dele, com os dedos armados mirando no meio de seus olhos. Então, ela

ASTERION

fechada...", e sua voz se perde, distante enquanto caminha.

5.

Asterion fala (off): "- Para distrair-me de minha solidão, invento brinquedos. O que prefiro é do outro Asterion."

Asterion corre pelos corredores num jogo de perseguição, chamando por um outro Asterion.

Ouvem-se duas vozes em planos diferentes (off). As vozes nomeiam os recintos onde se encontram, como que dando pistas para que um e outro se busquem. Ouvem-se os passos de duas pessoas correndo pelas galerias. Ouvem-se risos destas mesmas. À luz, surge apenas Asterion.

6.

Asterion fala (off), sobre os nove jovens que, de nove em nove anos vêm visitá-lo e que se perdem em sua casa.

Ofegante, ele caminha pelos corre-

O BÚFALO

desarma os dedos ainda olhando para ele. E se esgueira, fugindo do olhar singelo, quase pueril do macaco, que não a perde de vista, até que desista de olhá-la.

A luz abaixa.

7.

"Eu te odeio", ela disse para o homem que não a amava. Aquele mesmo que há pouco a recusara.

Sua voz soa como se ela não soubesse dizer as palavras. Como se as tivesse inventando naquele exato instante. Havia a dificuldade na língua emitida em sons guturais.

Ela diz. Rápido. Lento. Com muita pressa; a língua engrolando. Como num esforço para dizer-se o próprio nome que tivesse esquecido; mais ainda, por necessidade de identificar-se. Como, enfim, se, hereticamente, fosse pronunciar o secreto nome do deus.

8.

Havia o elefante. O paquidérmico ser movente em sua infinita inércia. Denso. Leve. Incrivelmente leve. Que não queria esmagar. Que também, o elefante, era suavidade nas patas. O elefante pré-histórico. Antigo elefante. Seu olhar de velho ela não quis. Abandonou aquela impossível fúria que se doma e faz rir as crianças, feito os palhaços no circo.

ASTERION

dores.

7.

Por entre os corredores, um a um, surgem os jovens em fuga de Asterion, que corre alegre em seu enalço.

Ouvem-se seus risos e gritos ecoando enquanto ele corre.

8.

Desesperados, os jovens correm desnorteados, numa algazarra alucinada, procurando se esconder de Asterion.

O BÚFALO

9.

Viu o camelo em sua larga paciência. Paciência de mandíbulas que mastigavam, mastigavam, mastigavam. Pacientemente. Como se viver fosse isso, ela pensava, não podendo imitá-lo. Abrupto, o camelo sacudiu seu corpo de estopa, espalhando na atmosfera ao seu redor o pó de um deserto longínquo. A mulher quis chorar no seu corpo paciente. Mas sua carne não quis. Seu rosto envolto na poeira do camelo secou. Secaram-se as lágrimas. De repente, ela toda ficou seca. Quase como o ódio, que também era seco. E não como era o pêssego: caudulento, amoroso. Ela não queria pêssegos. Queria maracujás, murchos maracujás feito a face dos velhos desdentados. E os limões-cravo que faziam salivar a boca com a violência de sua acidez. Ela inspirou a poeira com a boca aberta. Tragou o pó para o seu estômago vazio de dois dias sem alimento que, bem se contraiu em cólica de fome; mais, em vontade de matar. "Oh Deus, quem será meu par nesse mundo?"

10.

Não havia quem pudesse ensinar-lhe o ódio. Então, foi inventar sozinha sua própria violência. Sentou-se no banco frio do trem na

ASTERION

9.

Ouve-se apenas a voz de Asterion, onipresente, ecoando, vindo de longe para o primeiro plano (off), tornando-o próximo, imperceptível.

10.

Asterion fala (off): "- Não há portas fechadas em minha casa, nem uma fechadura sequer. num entardecer, pisei a rua; mas meu temor aos

O BÚFALO

montanha-russa.

Esperou.

No seu íntimo, leve, ela se elevou, querendo recusar o amor que ela sempre soubera, que sempre fora, sempre tentação. Elevava-se como que rasando sobre as planuras límpidas, verdes, providas da vontade do deus.

Mas não. Não queria isso.

Súbito, tudo estremeceu.

Seu coração e seu estômago e junto, a noção de todas as coisas foram lançados para o ar.

11.

A montanha-russa entrou em movimento.

A mulher tentou permanecer impassível, não querendo se contagiar com o alvoroço em sua carne, mas aquilo jogava com ela.

Sentiu como se estivesse de luto e o sentimento rude, avesso, de alguma coisa fazendo-lhe cócegas.

(Os dançarinos, trajados totalmente de preto, fazem sua suspensão e a movimentação brusca da montanha-russa, colocando-a em todas as posições)

O som da montanha-russa era avesso à sua ação. Era o som de seu sentimento. A música de sua candura exposta.

Sua bolsa escapa de suas mãos e se espatifa, caindo com a boca aberta, espalhando suas coisas pelo chão.

ASTERION

rostos da plebe, fez com que antes da noite eu retornasse. Ainda na tênue escuridão, pude ouvir o desvalido pranto de um menino e as preces múrmuras do povo. Pareceu-me que tinham me reconhecido. "

Enquanto fala, Asterion encontra-se com os jovens. Um a um, em corredores diferentes. Cruza uma passagem entre uma galeria e outra arrastando dois deles pelo chão.

11.

Asterion fala (off): "- De mim, o povo fugia. Alguns oravam, outros prosternavam-se, outros ainda juntavam pedras. Não é em vão que uma rainha foi minha mãe; não posso confundir com o vulgo, ainda que o queira minha modéstia. O fato é que sou único."

Enquanto fala, Asterion se encontra com um dos jovens. Sem pressa, envolve-o num abraço. O jovem luta por escapar. Desesperado, luta sucumbindo lentamente à força descontrolada dos braços de Asterion. Este, por sua vez, atônito, vê o jovem desfalecer sem entender o porquê de sua desistência ao jogo.

O BÚFALO

Ela não grita. Esquece-se de que poderia, anonimamente, dar o seu urro lancinante disfarçado em euforia.

Fica somente o seu espanto.

12.

É mesmo o seu espanto que, súbito, pausa-a novamente a terra.

Seu olhar nauseado demora a colocá-la de volta no presente, não sem um esforço provocado de ajeitar-se às pressas, como quem se desvira do avesso, alisando a saia, recompondo os rebeldes fios de cabelos ao seu lugar, colhendo a intimidade de sua bolsa espalhada pelo chão feito um corpo atropelado.

13.

Ela levanta-se ainda nauseada, tentando dar pressa ao seu passo, escapulindo dali. Titubeante, ela sai em câmera lenta.

(Os dançarinos brincam com seu equilíbrio, tirando-na de seu eixo, assim criando-lhe um passo irreal sob o aspecto do espaço/tempo.)

Ela se inclina em todas as direções. Para trás completamente, apoiada um único pé; à frente, contraída sobre seu estômago; para os lados, sempre sem tocar o chão, num simulação de possibilidades de quedas que não se consumam.

ASTERION

12.

Asterion fala (off): "- Tenho meditado sobre a casa; que todas as suas partes se repetem muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar."

Asterion encontra outro jovem, e repete-se a cena de seu abraço que o envolve com doçura, do qual o jovem tenta escapar e se sufoca, batido pelo seu oponente.

13.

Asterion fala (off): "- A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, um pesebre. São quatorze, assim como o Templo das Tochas e o mar. Mares e Templos também são quatorze, são infinitos."

Mais uma vez, Asterion se encontra junto a outro jovem. Com o mesmo ímpeto controlado, ele envolve o jovem no seu abraço compassivo. Como os outros, este jovem também luta, cede, sucumbe.

O BÚFALO

14.

Seus pés vacilantes no chão, num total desconhecimento da firmeza.

O grande desconforto. Havia aquele desconforto em seus ossos. Na vida. Quis chorar. Quis a estabilidade do solo, da terra.

Inclinada à frente e pendendo para o lado, estende o braço com a mão aberta para a terra difícil. A mão de um aleijado pedindo.

Mas ao perceber-se, surpreende-se, engole-se. Guarda suas forças para o ódio que ainda não veio.

Suave, ela retoma sua caminhada.

15.

A mulher vê o Quati. Curioso, ele a olha. O Quati ingênuo. Quase uma criança. Ela se desvia, percebendo, sentindo-se por um instante enjaulada e observada pelo Quati. A mulher encosta a cara na grade e se apavora feito um bicho que, pela primeira vez, se vê preso.

Então ela geme um gemido vindo da sola dos pés. E de novo geme, aliviada, sua incapacidade.

Lembra-se do seu ódio. Lembra-se que fora ludibriada na montanha-russa. Voltava a vontade de matar.

ASTERION

14.

Asterion fala (off): "- Tudo existe muitas vezes, quatorze vezes, mas duas coisas há no mundo que parecem existir uma única vez: em cima, o intrincado sol; embaixo, Asterion. Talvez eu tenha criado as estrelas e o sol e a enorme casa, mas já não me lembro."

Por mais uma vez, Asterion encontra mais um dos jovens. Mas à caminho de seu abraço, Asterion exita. O jovem o ataca. Asterion se detém por mais uma vez. Como se tentasse compreender, o que de fato lhe parecia impossível, Asterion levantou a cabeça para o sol, um momento antes de investir para o jovem, definitivamente.

A luz abaixa antes que se consume o seu abraço.

15.

Asterion fala (off): "- Cada nove anos, entram na casa nove homens para que eu os liberte de todo o mal. Ouço seus passos ou sua voz no fundo das galerias de pedra e corro para alegremente para buscá-los. A cerimônia dura poucos minutos. Um após outro caem sem que eu ensangüente minhas mãos. Onde caíram, ficam, e os cadáveres ajudam a distinguir uma galeria das outras."

Enquanto isso, Asterion, de pé, com o corpo do último homem em

O BÚFALO

Seu corpo mudando de novo para um desejo amoroso, úmido; a secreção viscosa do prelúdio para o seu gozo em ódio.

A mulher solta um gemido áspero.

O quati se esconde. Ela se veste de seu assassinato. "Uma criança passou correndo sem vê-la."

16.

A mulher tenta correr, mas seus sapatos fazem com que ela novamente se desequilibre, e desequilibrada, ao andar, seus "...passos tomaram mecanicamente o desespero dos delicados, ela que não passava de uma delicada."

Estacou. Quis tirar os sapatos, quis andar descalça, mas hesitou. teve medode sentir a alegria de andar descalça. Medo de amar o chão que pisasse. "Gemeu de novo, parou diante das barras de um cercado, encostou o rosto no enferrujado frio do ferro." Esforçando-se, ela tentava meter a cara por entre as grades. Quase confortada num breve descanso.

A mulher espremia os olhos para descansar na sua escuridão. Ela respirava fundo, e não havia nada lá. A luz abaixa, fechando-se num foco sobre seu rosto.

Ouve-se sua respiração.

ASTERION

seus braços, agacha-se lentamente, depositando-o junto aos corpos dos outros homens. Numa vã tentativa, procura reanimá-los, sacudindo-os, passando a mão sobre a face de um ou outro. Talvez houvesse algum sentido nisso tudo, ele tenta pensar. Ouve-se (off), um suspiro; quase um gemido de Asterion.

16.

Asterion fala (off): "- Ignoro quem sejam estes homens perdidos pelas galerias, mas sei que um deles, na hora da morte, profetizou que um dia vai chegar meu redentor. Desde então a solidão não me magoa, porque sei que me redentor vive e que por fim se levantará do pó. Se meu ouvido alcançasse todos os rumores do mundo, eu perceberia seus passos. Oxalá me leve para um lugar com menos galerias e menos portas. Como será meu redentor? - me pergunto. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com cara de homem? Ou será como eu? " A voz de Asterion vai se perdendo, se distanciando, ecoando pelas galerias, enquanto caminha, em calma espera.

O BÚFALO

17.

A luz volta a subir lentamente abrindo-se num foco em seu rosto: a mulher, abrindo os olhos sob a suavidade da luz da tarde, ainda respirando audivelmente. Ela fora e voltara do fundo de sua escuridão. Ainda estava viva. Viva, procurando.

O cansaço. Cansada tornava-se lânguida. Doce em sua procura.

A luz se abre, incompleta, como se fossem seus olhos ganhando as imagens sob a claridade, mal delineando os contornos do animal no fundo da cena.

18.

O animal estava imóvel no fundo da jaula. Lentamente, moveu-se, silencioso, no seu espaço de sombra. Não tinha contornos nem formas. Havia apenas ressaltando, os cornos. Brancos.

Fez-se o silêncio.

Ouvia-se o casco do animal repisando o chão e a poeira subiu ao seu primeiro passo.

Por um momento ele a viu. Mas seguiu, desinteressado.

"A mulher aprumou um puco a cabeça, recuou-a ligeiramente em desconfiança." Sua carne toda em desconfiança em olhá-lo, não-olhá-lo. "Mantendo o corpo imóvel, a cabeça recuada, ela esperou."

ASTERION

17.

Pela casa, ouve-se (off), os passos de Asterion. A água volta a gotejar pelas galerias, ecoando num som longínquo que vem se aproximando para o primeiro plano.

Focos de luzes acendem-se e apagam-se, um a um, sucessivamente a procura de Asterion. Ao longe, ouve-se sua lenta e profunda respiração.

18.

Um dos focos encontra Asterion parado numa das galerias. Seu corpo não aparece por inteiro. Seu rosto está oculto da luz.

Ouve-se (off), apenas sua respiração, entrecortada pela água que respinga, próxima.

O BÚFALO

19.

Não tendo como suportar o que vira, ela desviou o rosto, buscando fôlego num refúgio nalguma outra visão.

Seu coração começou a bater no seu corpo todo.

O animal deu uma volta lenta. O corpo dela todo se retesou enquanto ainda apertava os dentes. Retesado, seu corpo todo doía.

Em sua tensa hesitação, começou a ouvir um zumbido: alguma coisa dentro dela fazendo com que caísse no ar. Tensa, desequilibra-se com os pés no chão. (Os dançarinos trajados em preto ajudam-na nos desequilíbrios impossíveis).

20.

O animal pisoteia o chão. O barulho dos cascos trazem-na de volta. E ela o olhou.

Atônita, amaciada em sua palidez, ela o chama.

- Ah!, ela o provoca.

- Ah!, diz ela novamente.

Descobrirá o animal. Mais, descobrirá nele o objeto de sua busca. "Seu rosto estava coberto de mortal brancura, o rosto subitamente emagrecido era de pureza e veneração."

-Ah!, instigou, ainda tesa em seu corpo. Entre-dentes.

E o animal não se movia.

ASTERION

19.

Ouve-se (off) a água respingando e a respiração de Asterion.

Lentamente ele se move, detendo-se noutra posição. Seu rosto se mostra apenas um pouco, não totalmente à luz. Há um foco aberto sobre seu rosto tentando elucidá-lo.

20.

Asterion se move novamente, dando uns passos, pisoteando o chão fortemente. O som de seus passos (off), ecoa pela casa, calando o som da água que gotejava.

Asterion ainda dissimulava-se, incomodado pela luz. Oculto, aquietou-se.

O BÚFALO _____

21.

-Ah!, ela tentou novamente atirando sua bolsa no animal que permaneceu inteiramente imóvel.

-Ah!, ela quase urrou agitando as barras.

A mulher desprezada gritou querendo atenção para o seu ódio que já escorria. Amargo como sangue. Negro, profundamente negro, num pequeno fio de escuridão.

Da sua cova o animal, lentamente, voltou-se para ela.

Dela, sua dura tensão deslizou. Vinha acontecendo algo estranho. Uma festa se fazendo nela numa quase algazarra de alegria.

-Ah!, ela gritou já sorrindo, gargalhando enquanto o animal se voltava para ela, atento.

22.

"Eu te amo", ela disse numa língua que tinha acabado de inventar. Disse-o com ódio para o homem encriminado por não amá-la.

"Eu te odeio", disse noutra língua tão estranha quanto a primeira. Disse-o, estendendo os braços, as mãos delicadas, pedintes, implorando amor ao animal.

ASTERION _____

21.

Asterion sai à luz. Movendo-se no próprio lugar, sem pressa, em gestos largos, desvenda seu rosto sob o foco de luz que estoura em seus olhos já sem incomodá-lo.

Ele olha. Apenas isso: Olha!

Ouve-se (off) sua respiração calma e compassada em primeiro plano.

22.

Asterion vinha se aproximando da luz. De repente, ouviu passos (off) que não eram seus. Estacou por um instante procurando sentir o aroma suspenso de alguém estranho pela casa.

O BÚFALO

23.

O animal veio para ela. A poeira se erguendo no seu vir-se. A mulher esperando, entregue, com os braços pendendo, desarmados de todo desejo, jazentes ao longo de seu corpo.

Ele avançava.

Ela permanecia. Não recuaria jamais.

A mulher e o animal, frente a frente, olhavam-se nos olhos.

24.

Eles se miravam sem pressa.

Ingênua, ela foi entrando naqueles olhos que a olhavam. A cabeça meneando, espantada com o ódio tranqüilo no olhar do animal. Seu corpo se entorpecendo. O que lhe restara de forças, se esvaindo.

Então, como que prontos para o enlace, o animal investe. E a mulher, enfeitiçada, antes de se ouvir o baque macio de seu corpo no chão, vê o céu e o animal urrando.

ASTERION

23.

Uma música vinha entrando ao longe. Parecia que tocava em seus ouvidos, parecia vir também de todas as câmaras. Todas elas anunciando ao mesmo tempo o nome de seu redentor, que já se avizinhava, se fazia ver.

Das sombras ele saiu e esperou. Asterion, diferente das outras vezes, não quis se apressar. Rememorando o ritual, repetiu-o no seu íntimo, caminhando em passos tão lentos como se fosse a última galeria que pisasse e para sempre quisesse esquecer-la.

24.

Colocou-se diante de seu oponente.

Não havia temor, nem paredes, nem galerias.

Por momento, antes de abraçá-lo, Asterion quis sorrir. Não foi preciso. Seu desejo consumou-se em seu avanço e no urro que soltou ao sentir a lâmina fria do ódio de seu oponente penetrando no seu flanco.

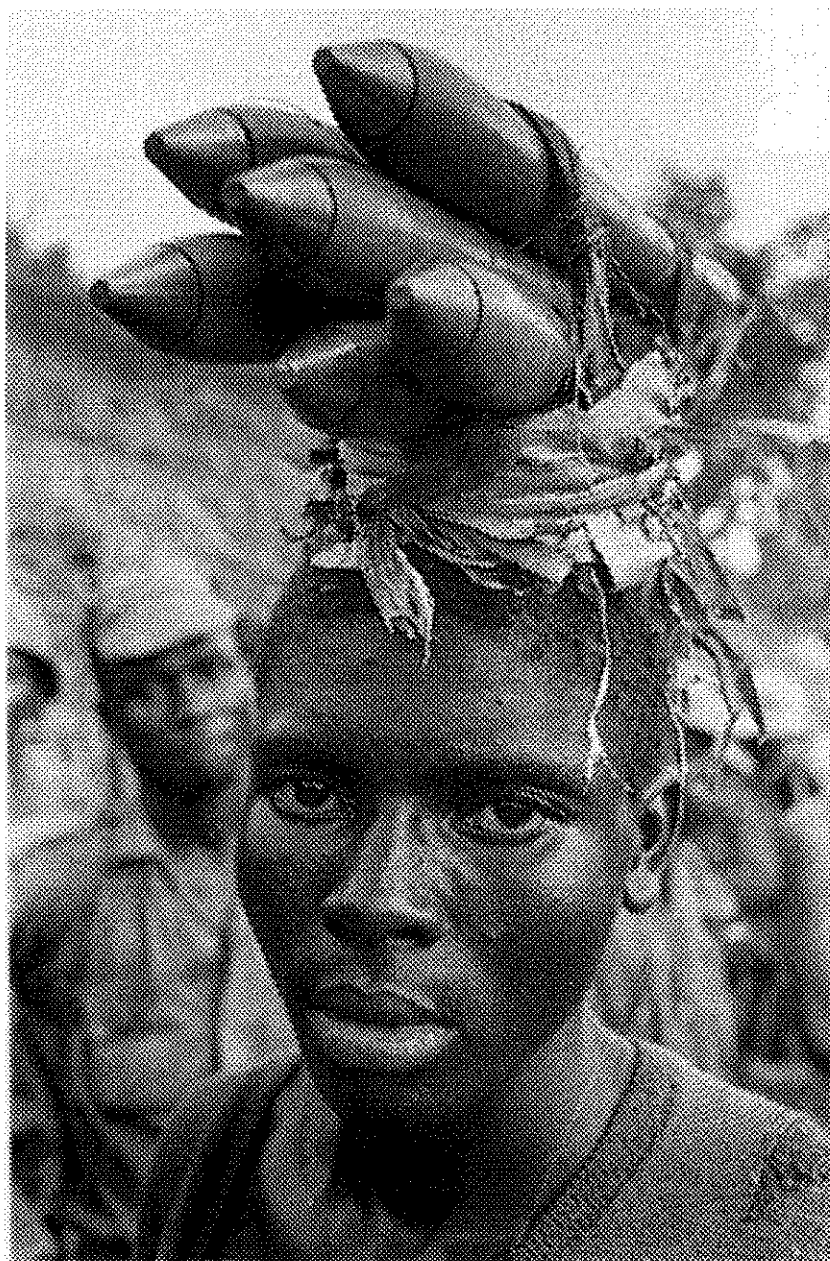
FOTOS
anexos



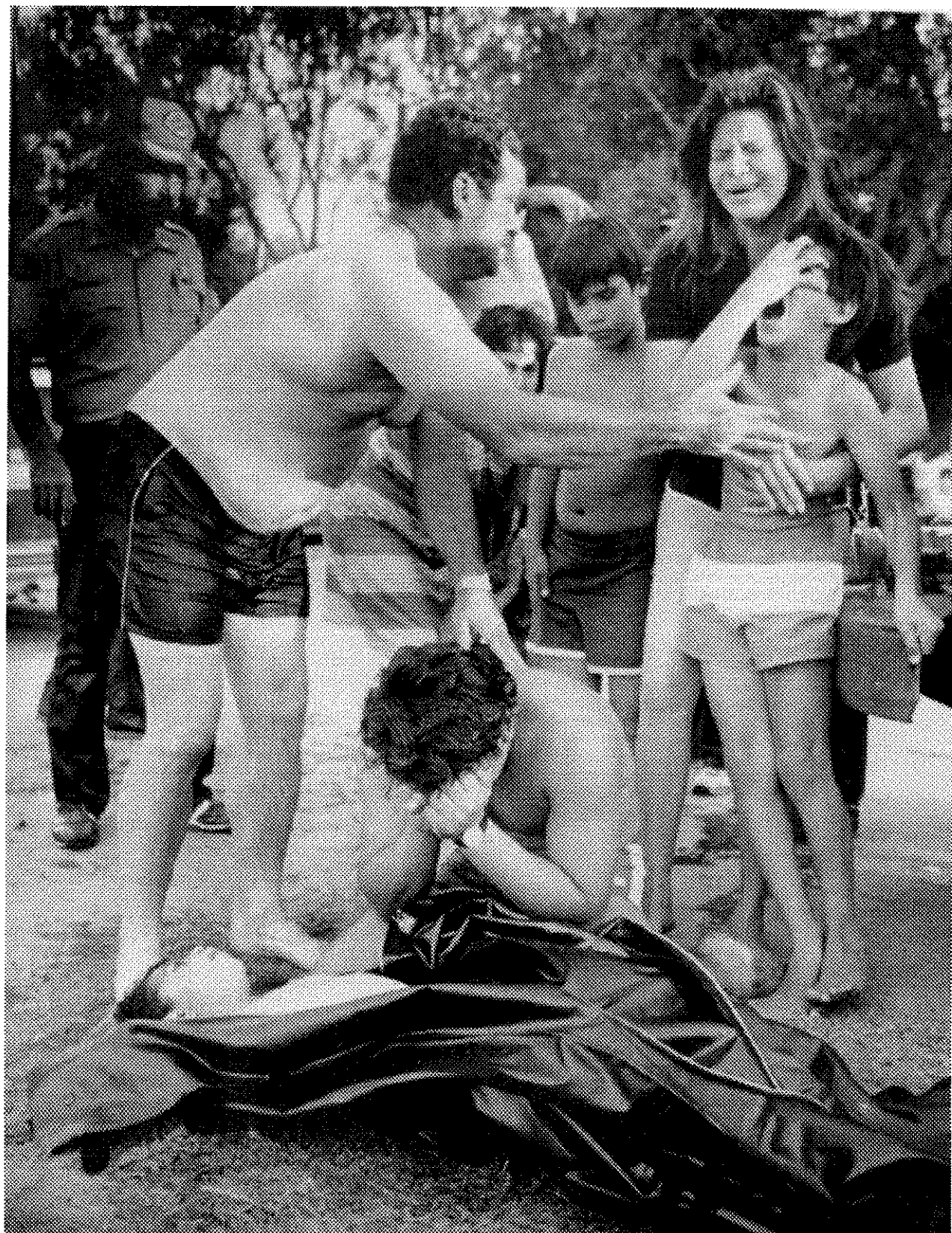


anexos 03



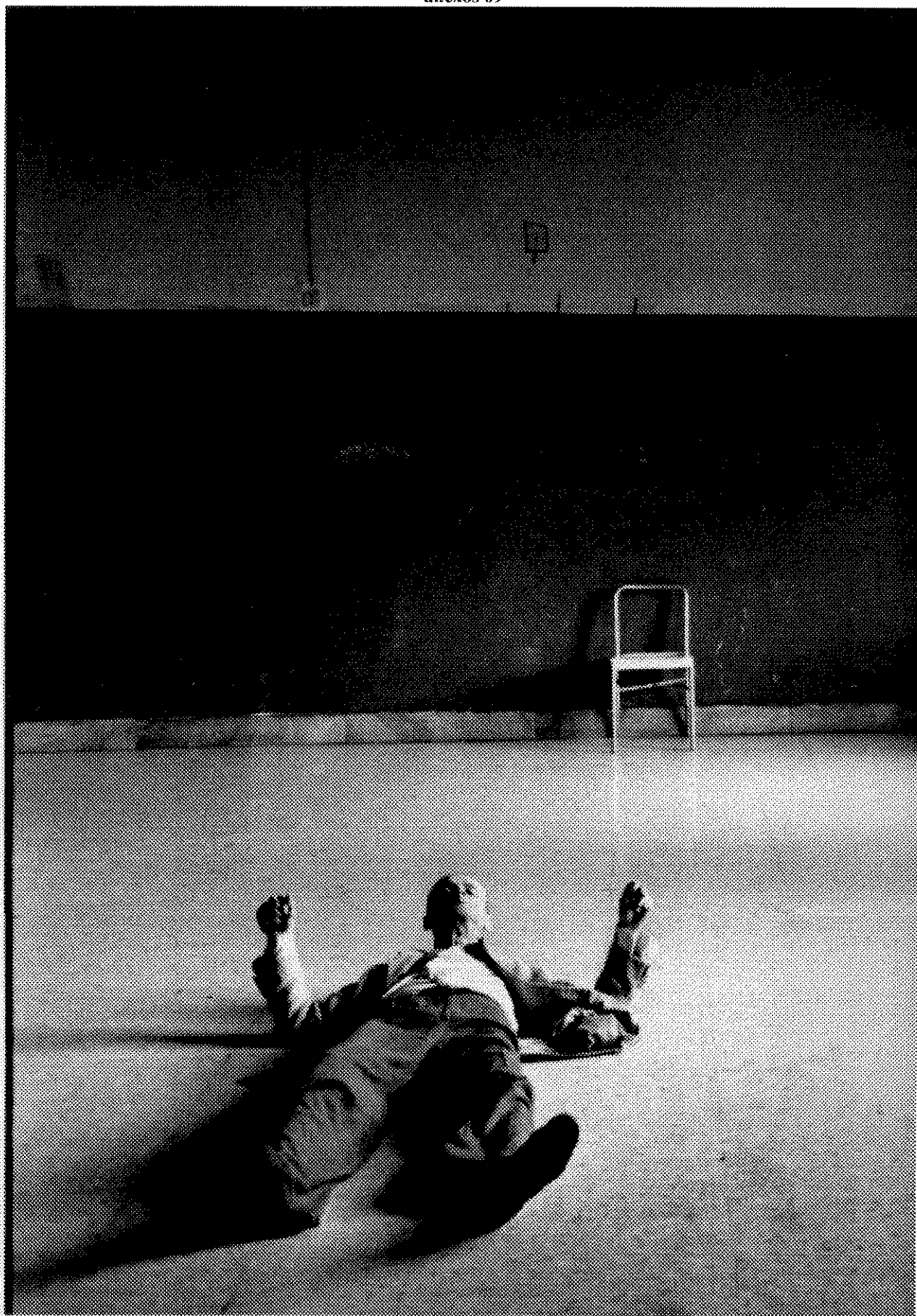








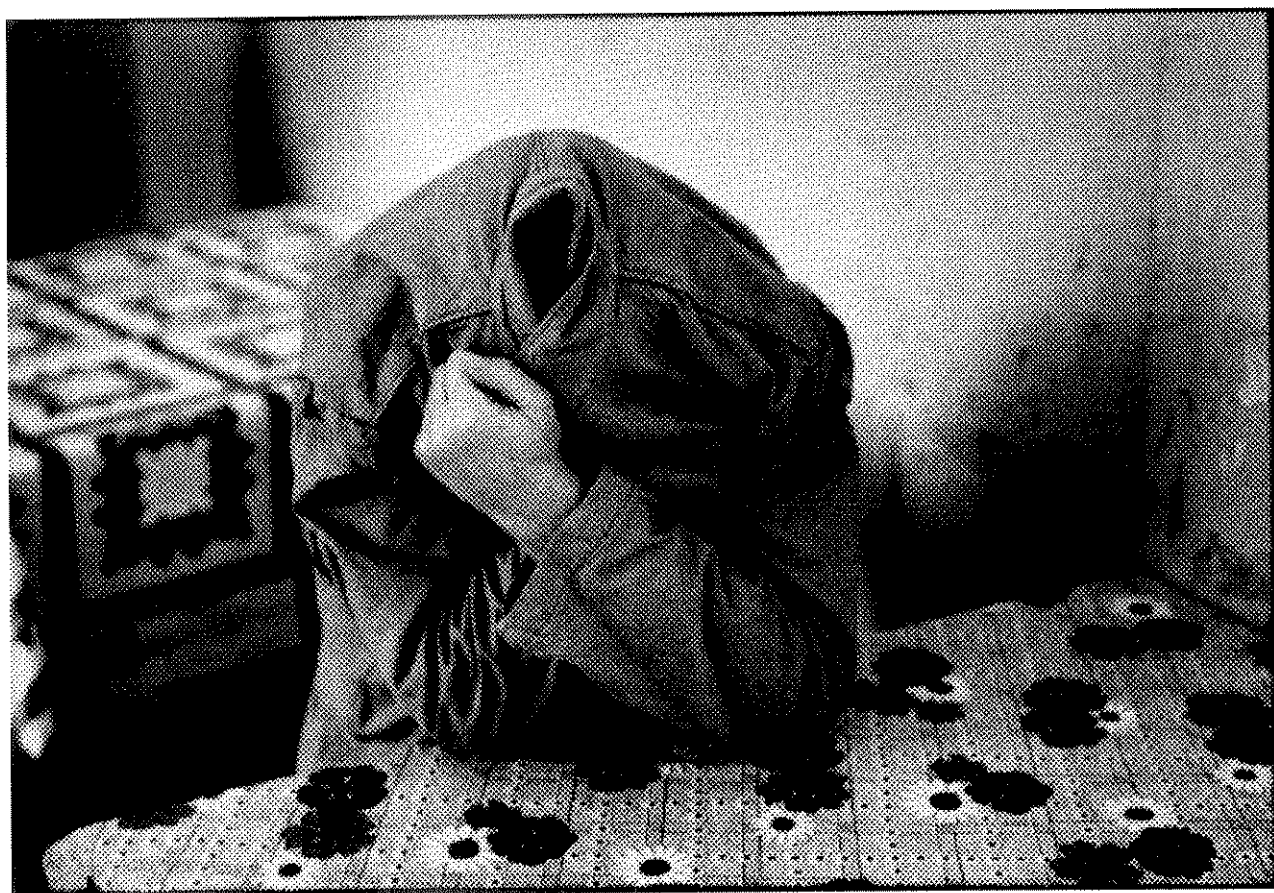














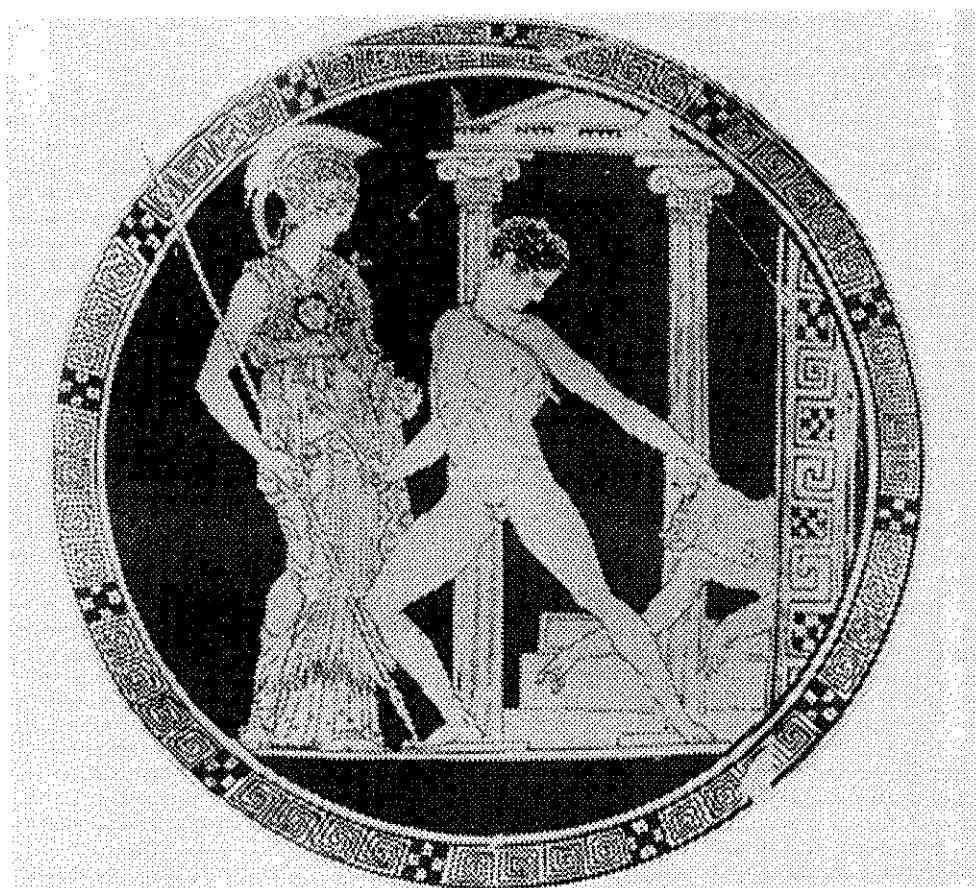
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DAS FOTOS

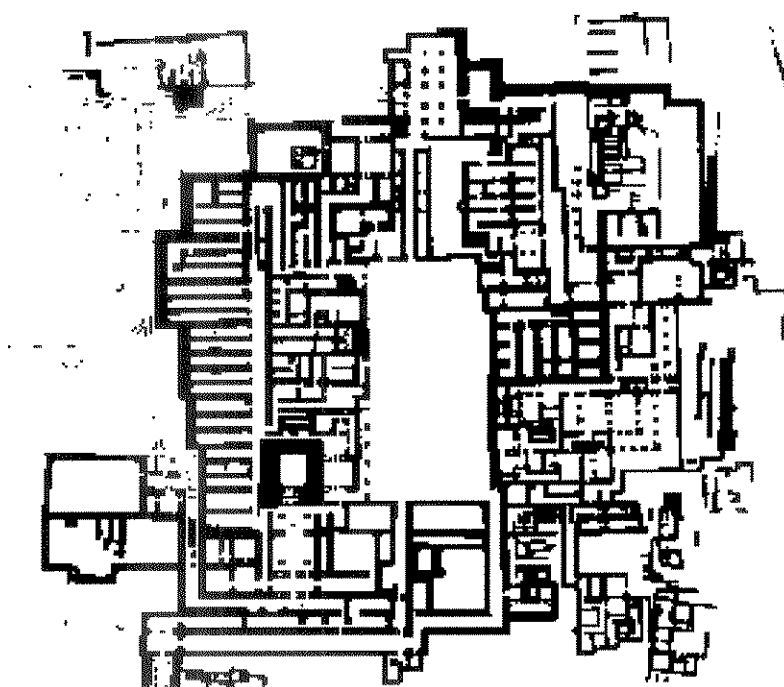
GUERRIN, Michel. *Profession Photoreporter*. Centre Georges Pompidou, Ed. Gallimard, 1988.

KOBRE, Kenneth. *Photo Journalism: The Professional's Approach*. 2nd ed. U.S.A., 1991.

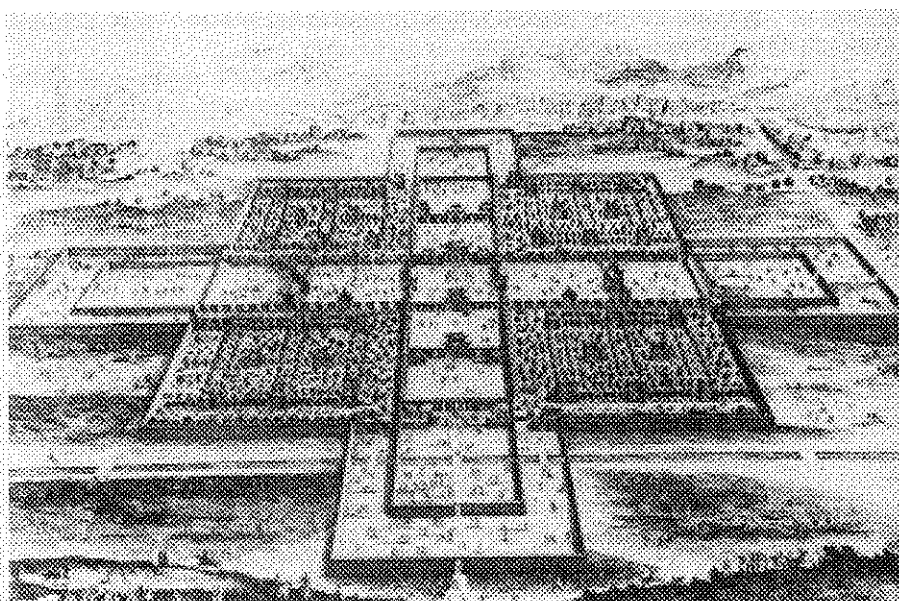
MAGNUM. *50 Ans du Photographies*. Textes de Jean Lacouture, William Manchester et Fred Ritchin. Ed. Nathan Image, Paris-France, 1989.

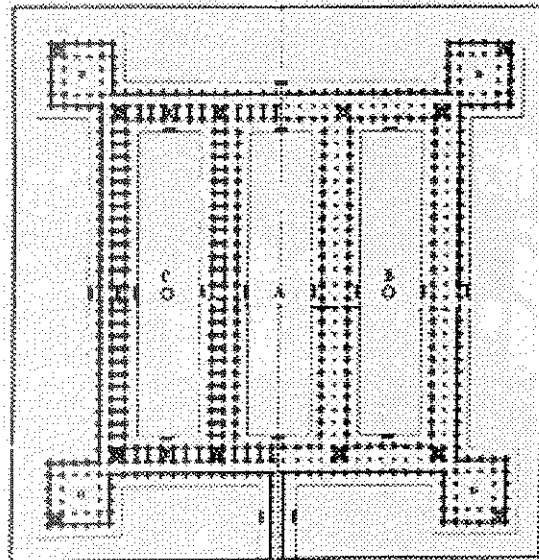
Palácios, Labirintos e Prisões
anexos

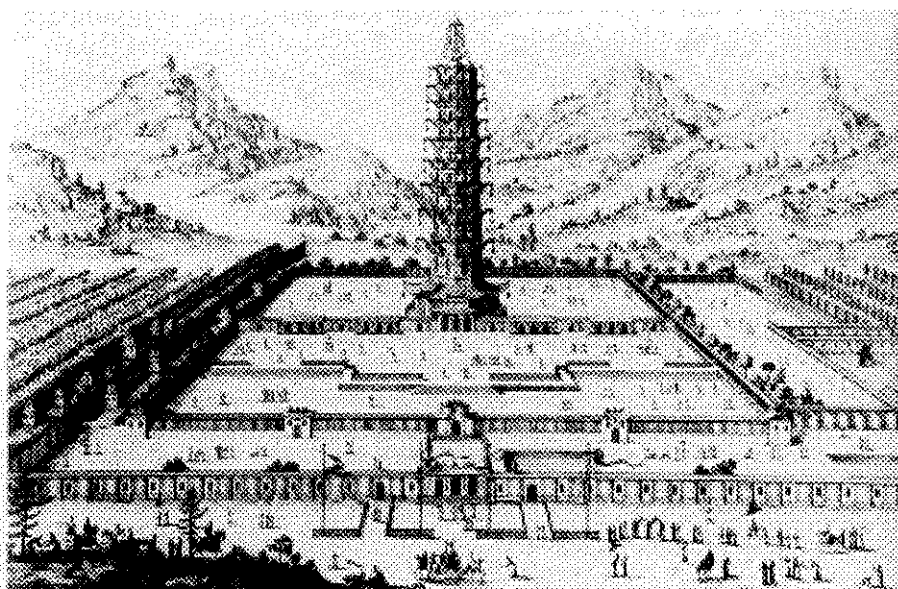


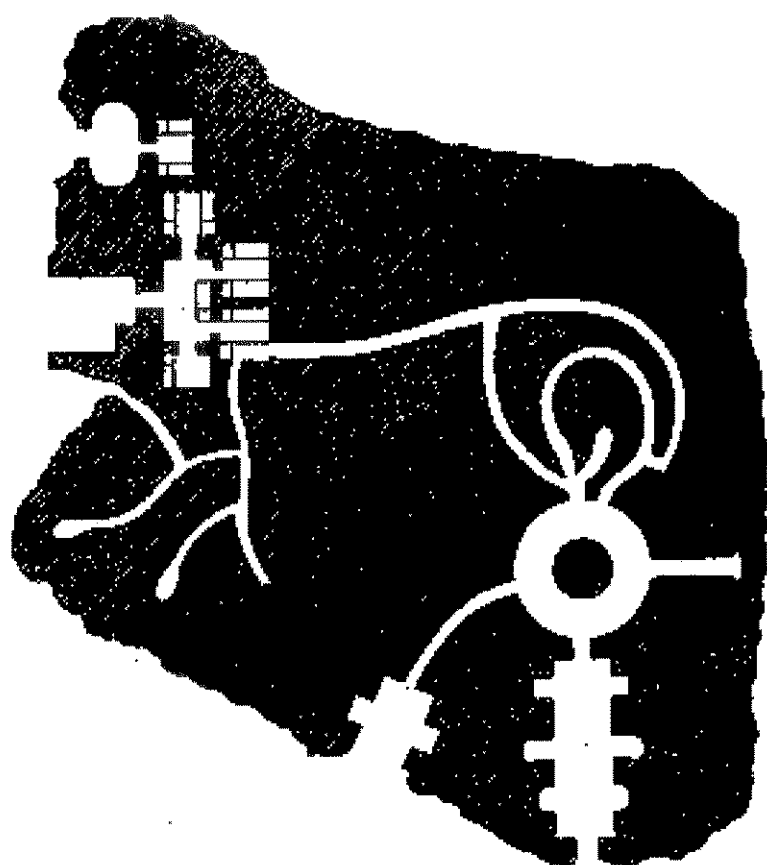


Plano geral. Paço da Prefeitura

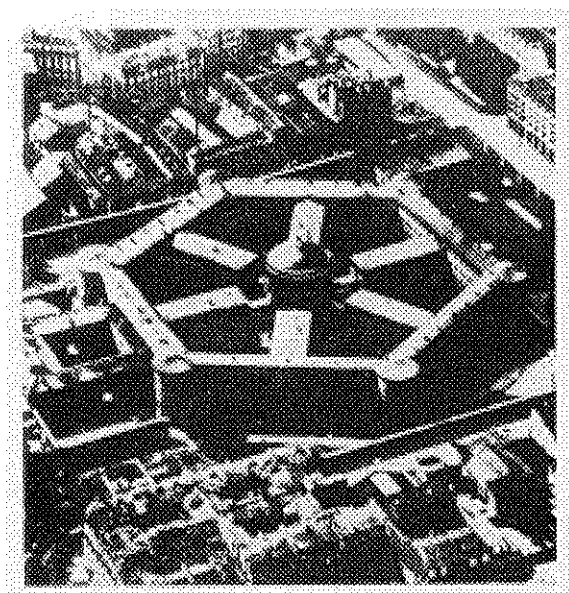


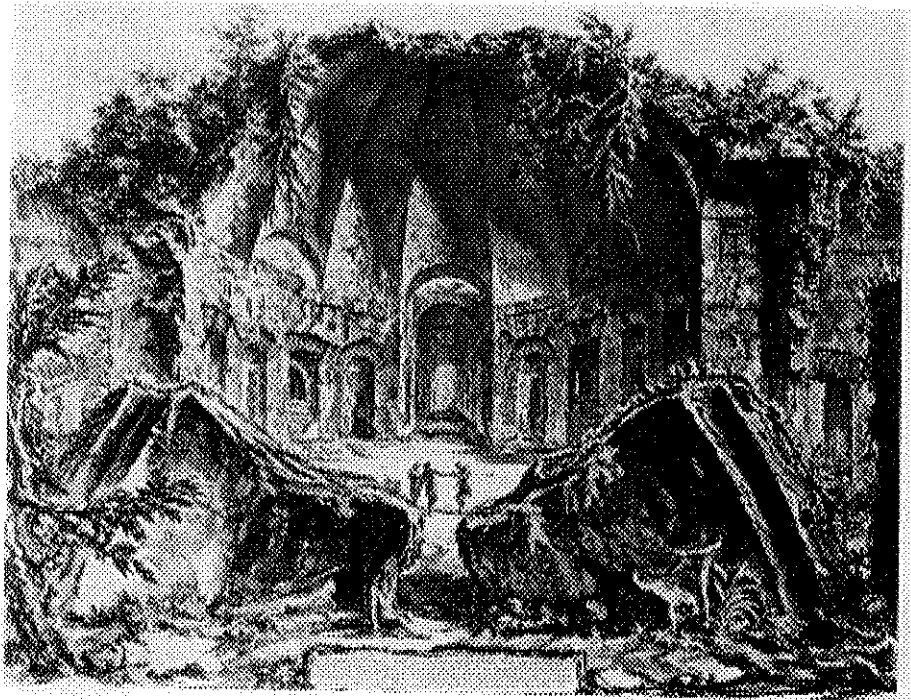


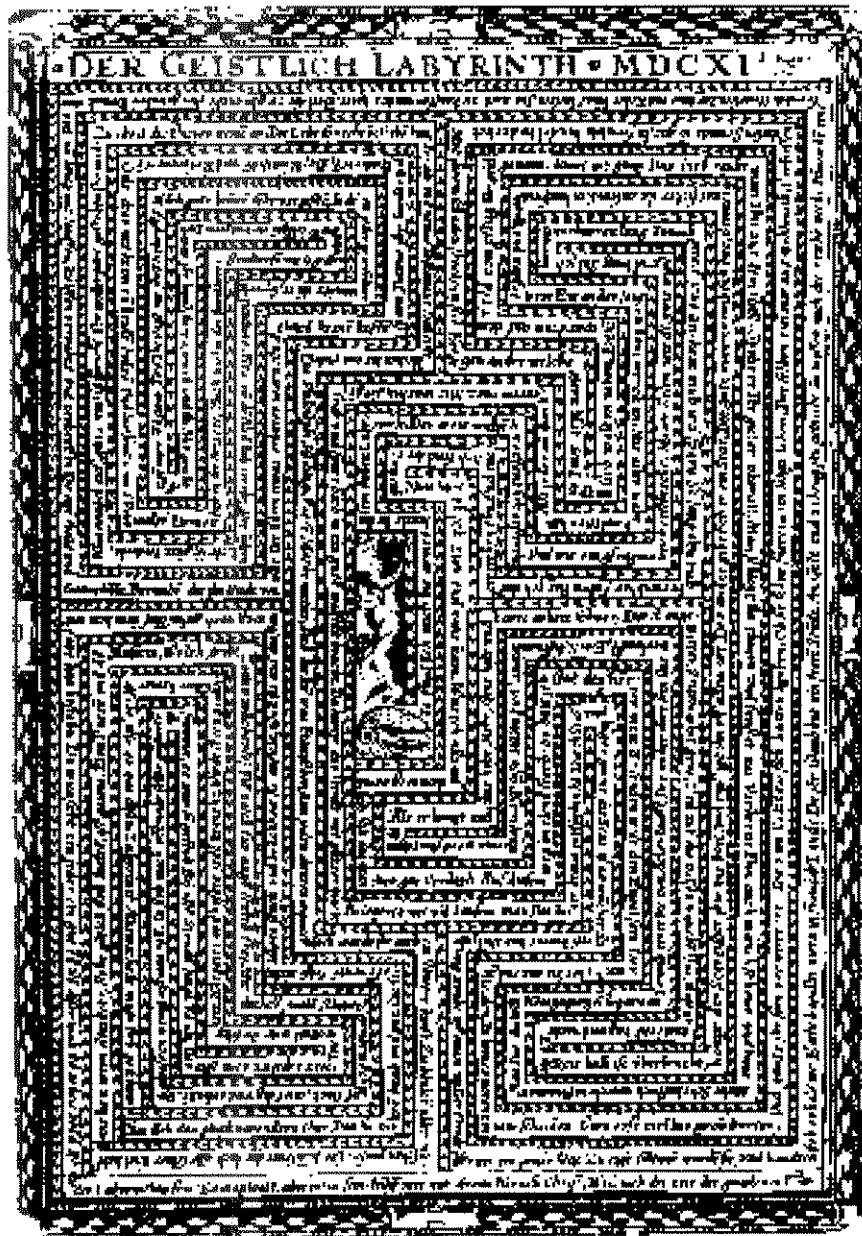




Tumbas en Pasvín Gaiella excavadas en la roca y enlazadas por estrechos corredores

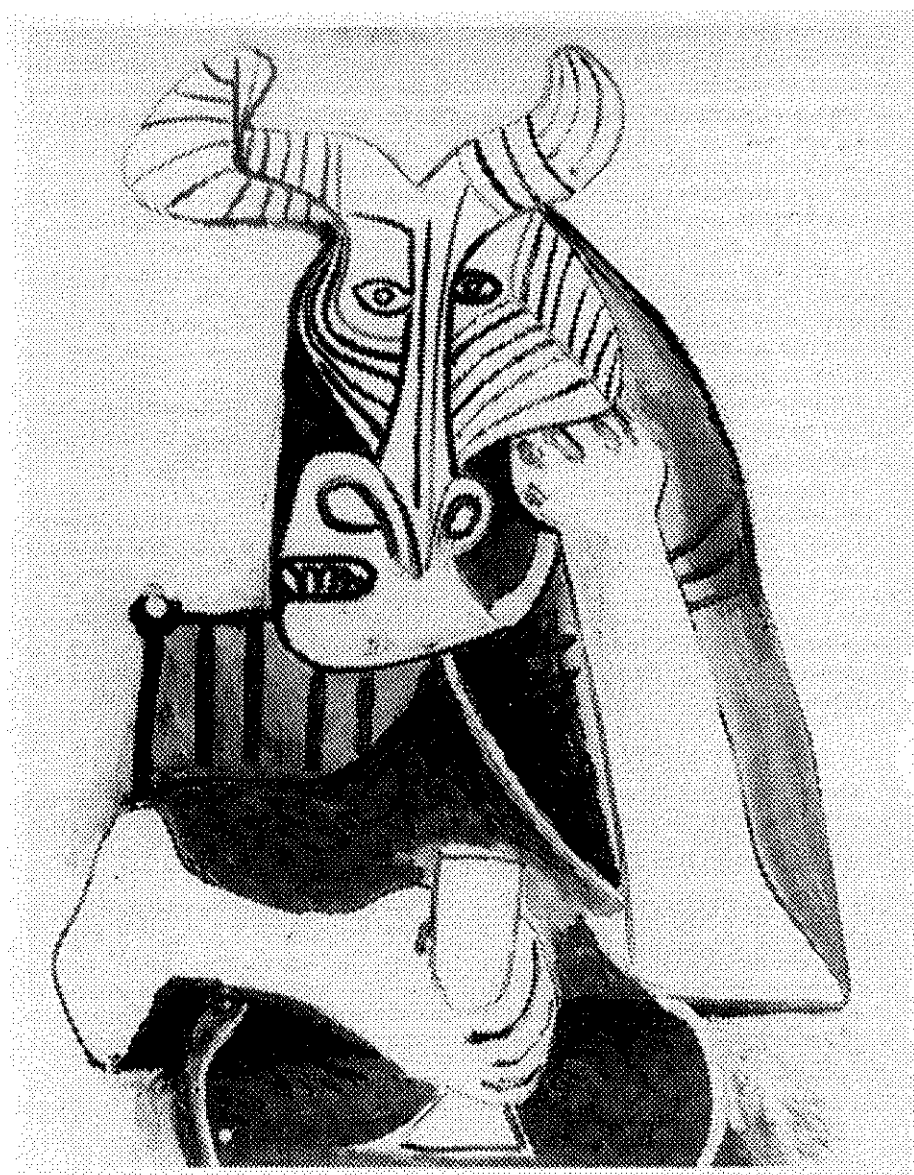




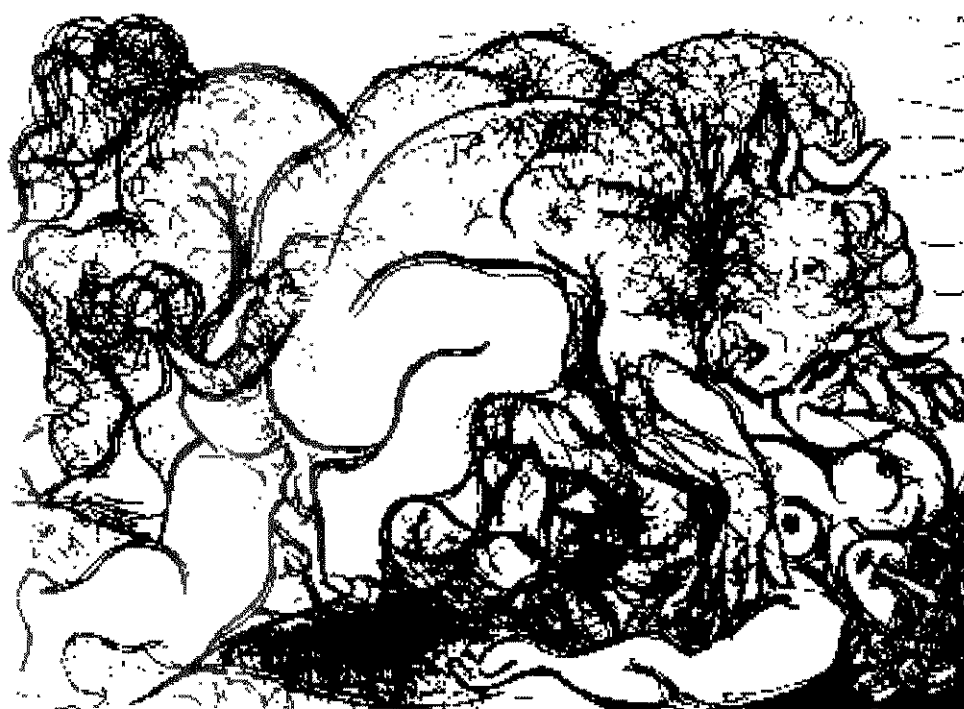


Pablo Picasso
anexos

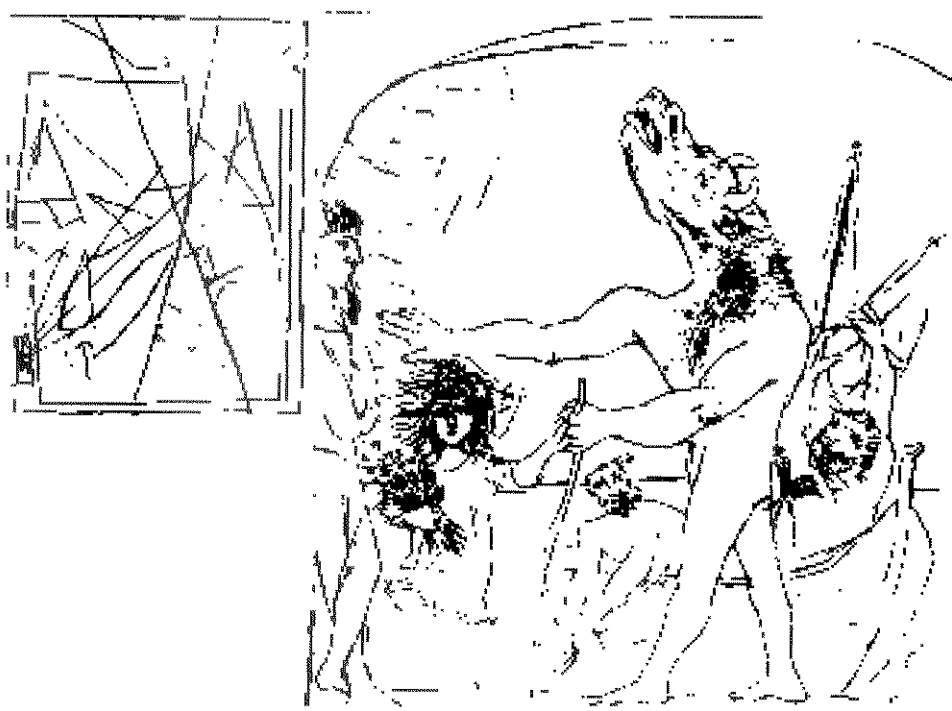






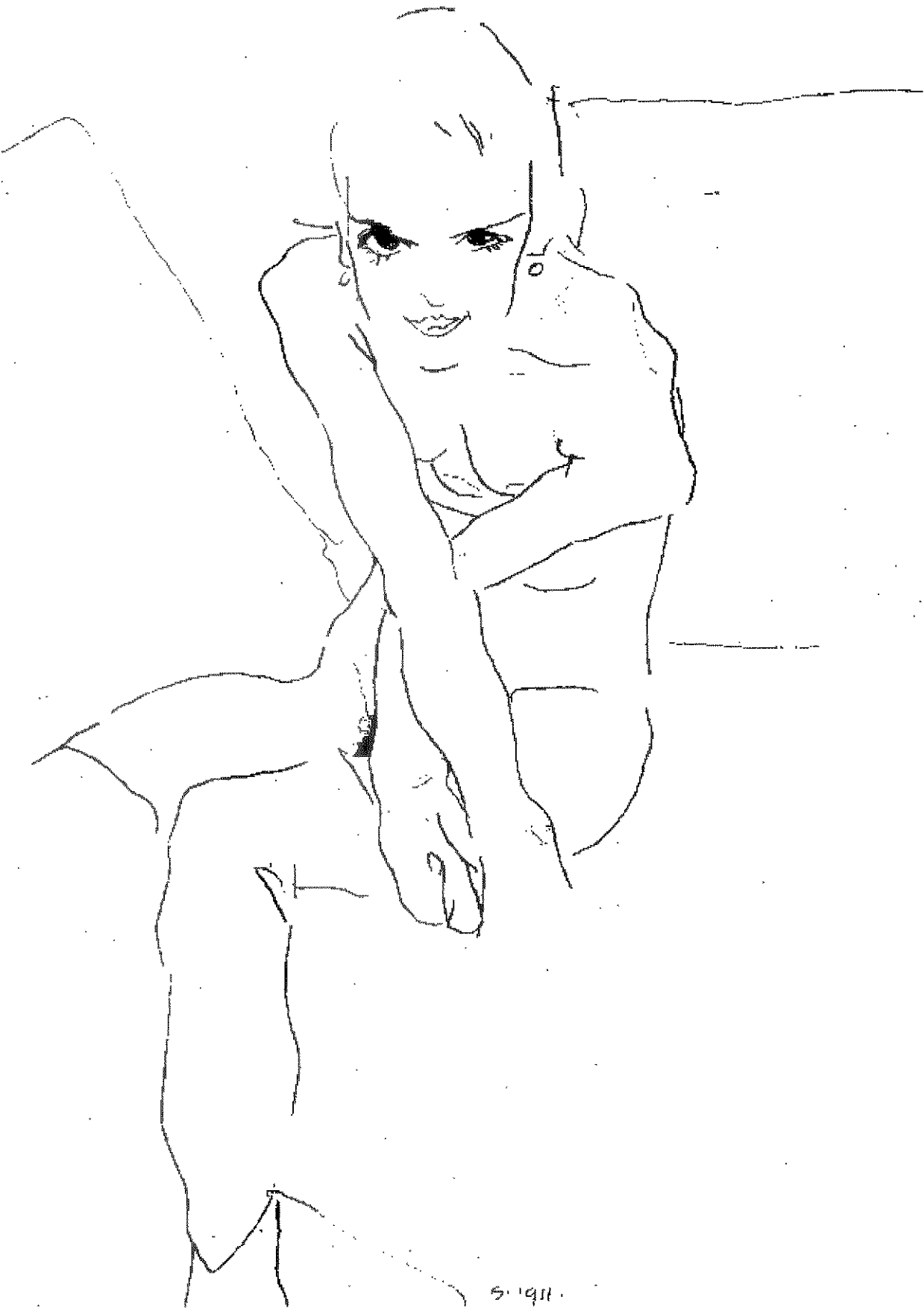




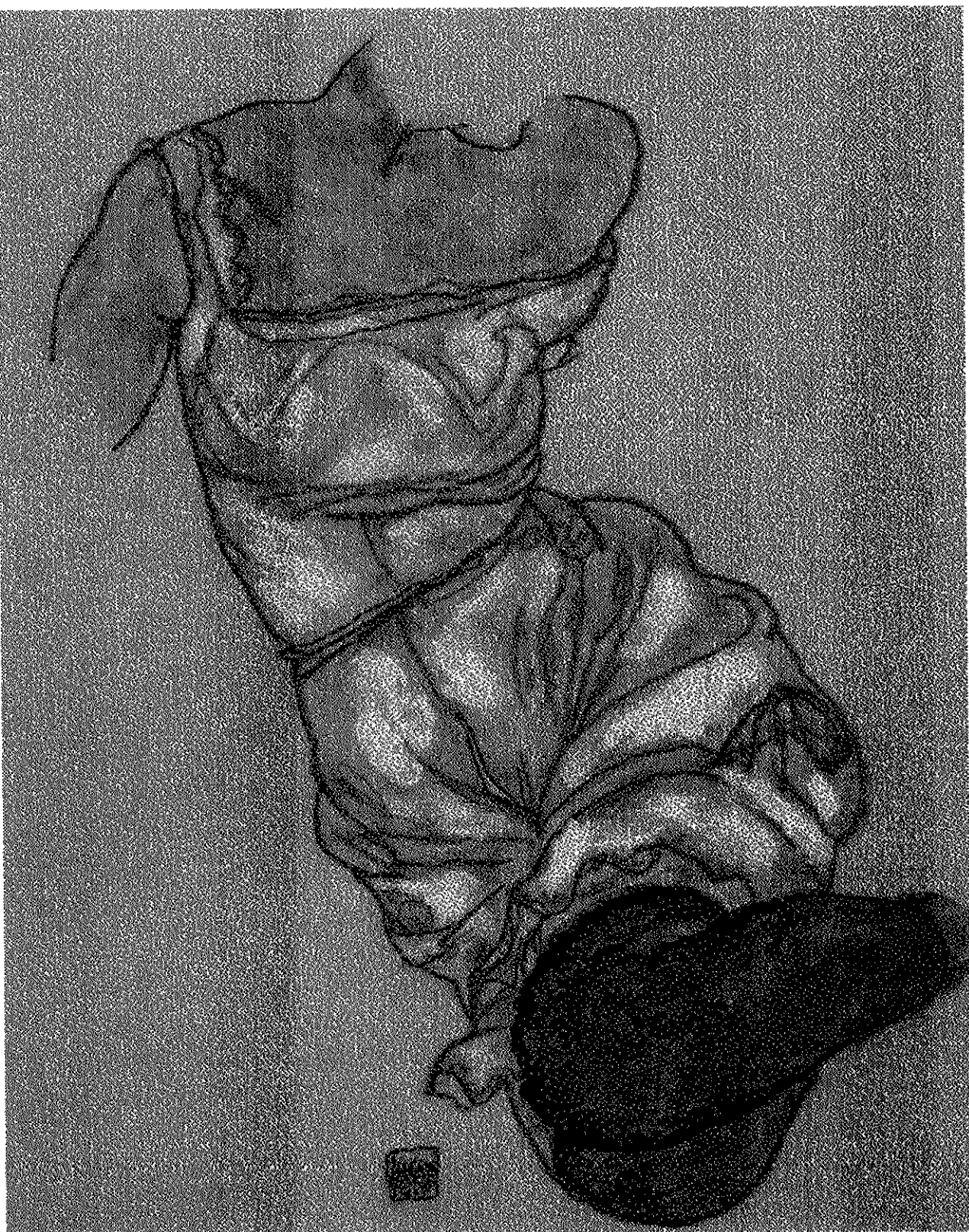




Egon Schiele
anexos

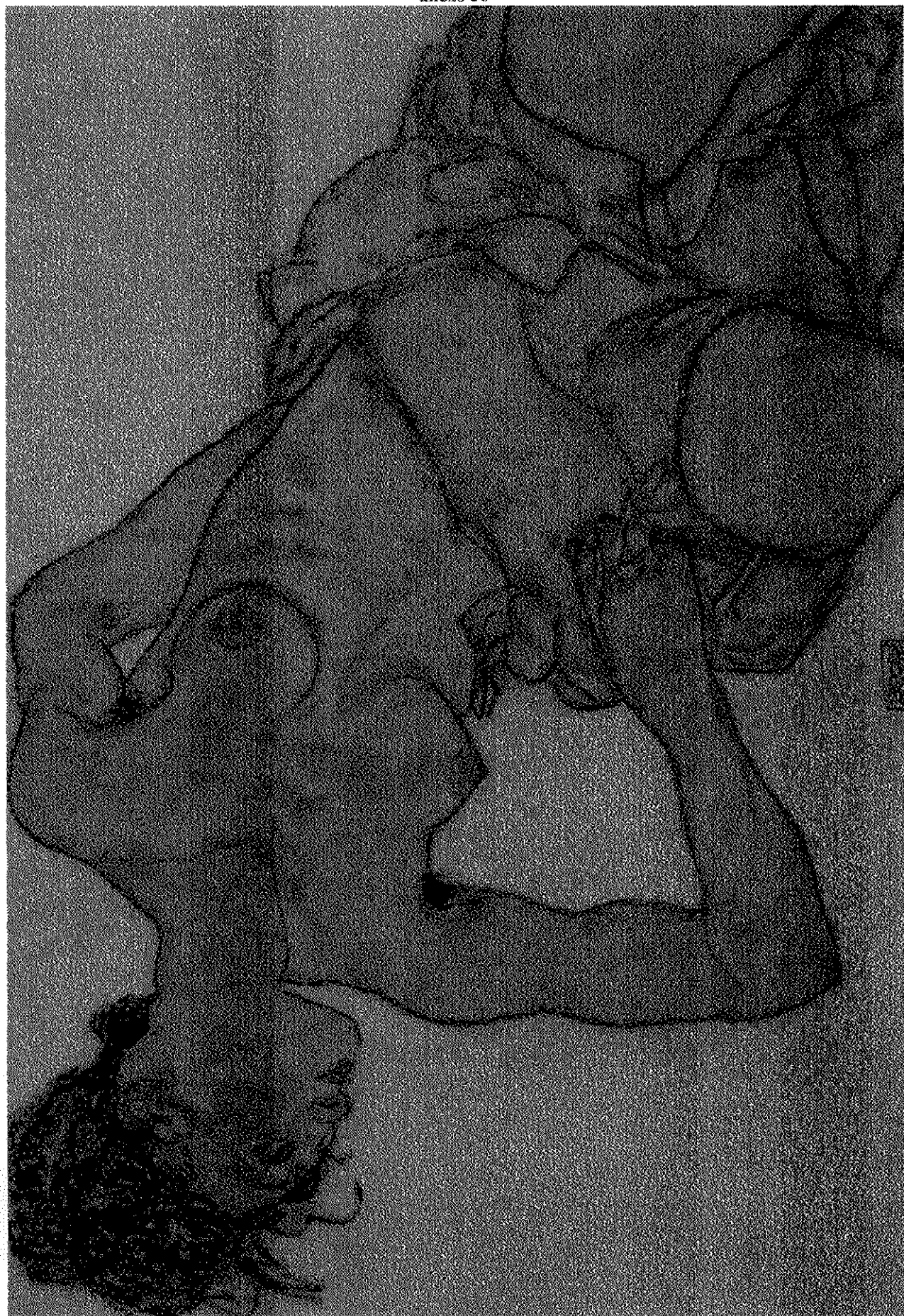




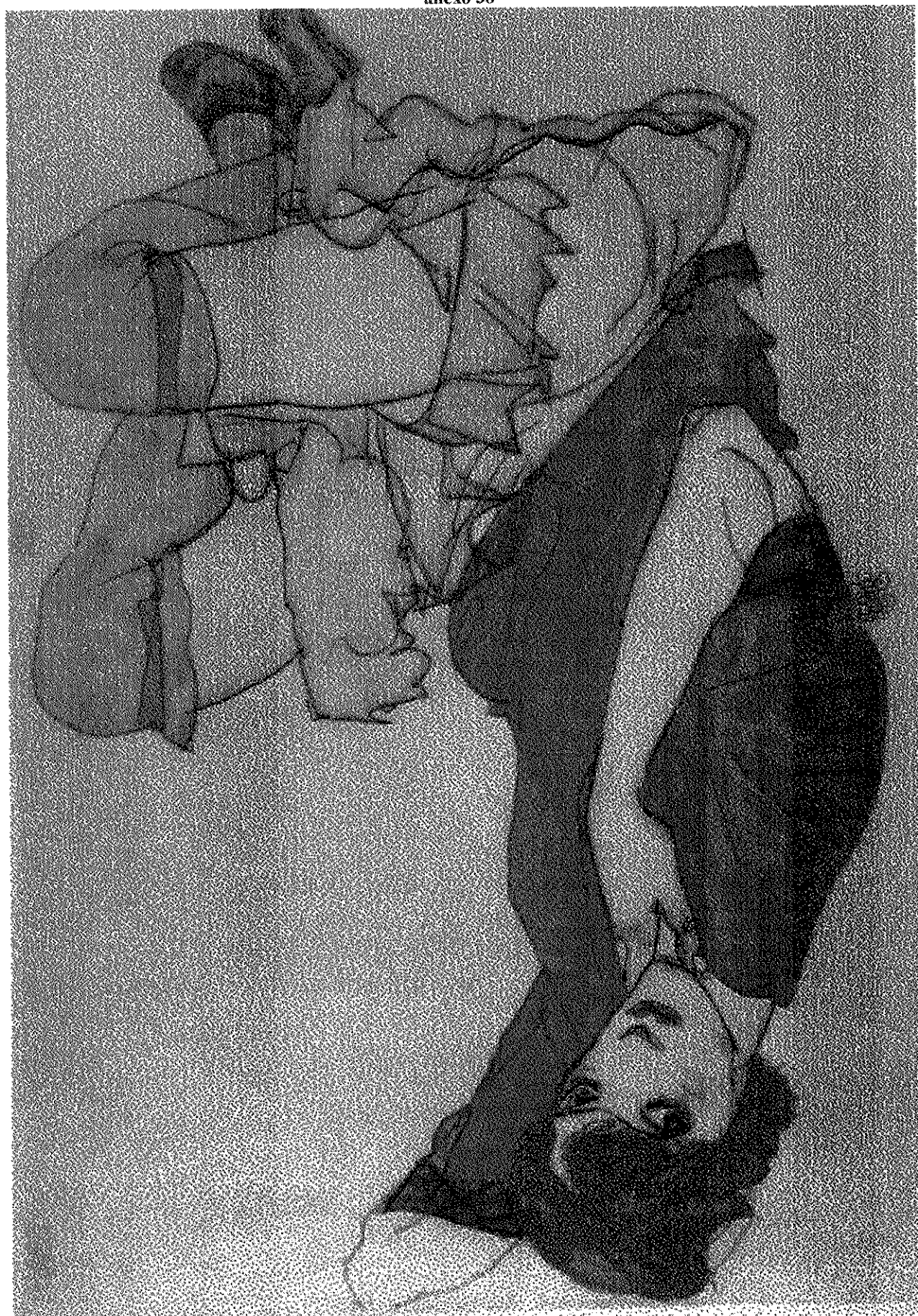


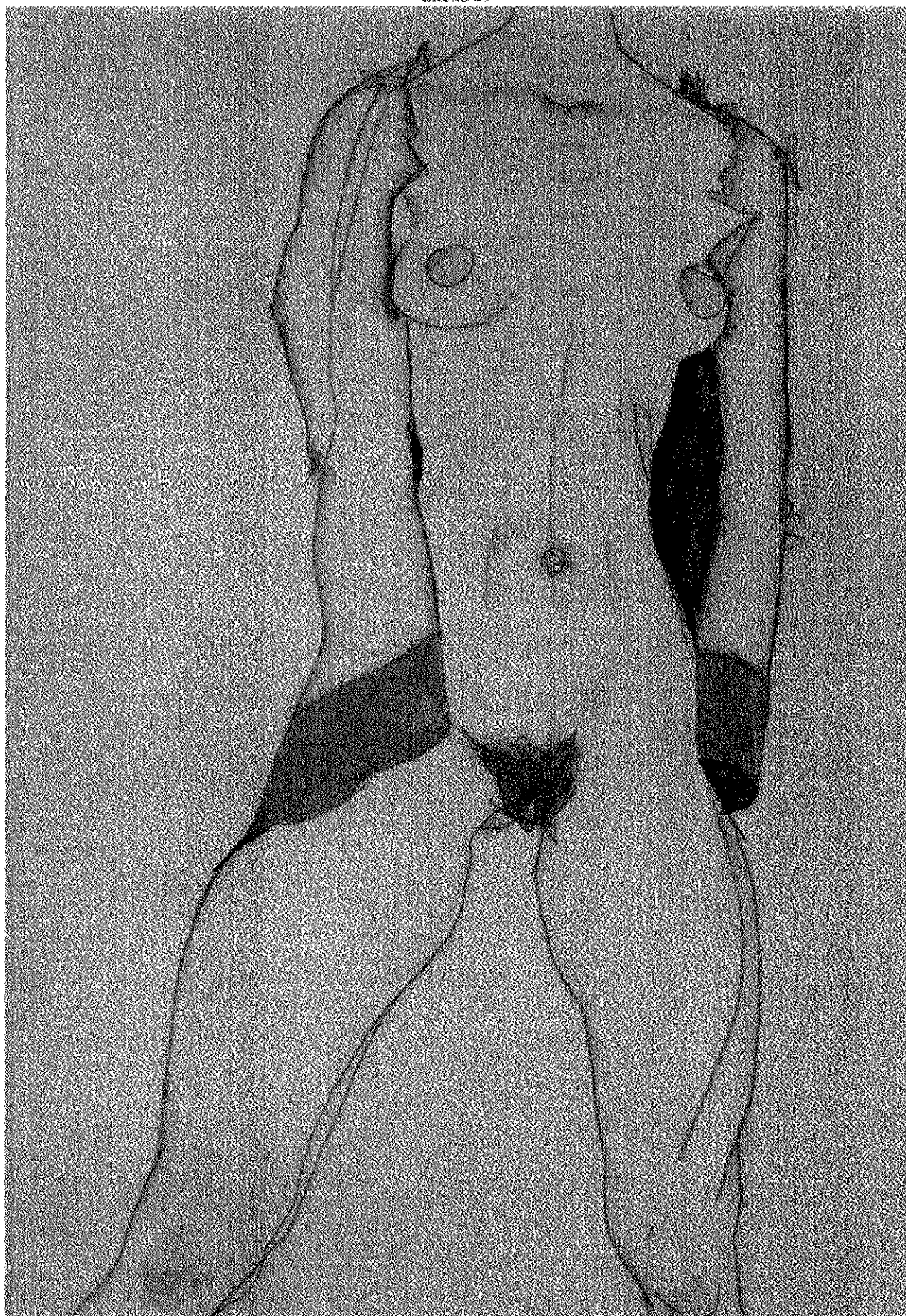












REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DAS GRAVURAS E DESENHOS

DE LA PUENTE, Joaquín. *El Guernica/ Historia de un Cuadro*. Silex, España, 1987.

GRAU, Cristina. **Borges y la Arquitectura**. Ensayos Arte/Catedra. Madri-España, 1989.

HILTON, Timothy. *World of Art*. Thames and Hudson, Great Britain, 1976.

SABARSKY, Serge. *Egon Schiele/ Watercolors and Drawings*. Abbeville Press Publishers, New York, 1983.

frido por isso. Não podia deixar de matá-lo, depois dessa minuciosa desonra. Tampouco tinha tempo a perder com teatralidades. Sentada, tímida, pediu desculpas a Loewenthal, invocou (à maneira de uma delatora) as obrigações da lealdade, pronunciou alguns nomes, deu a entender outros e calou-se como se o medo a vencesse. Conseguiu que Loewenthal saísse para buscar um copo d'água. Quando ele, incrédulo de tal agitação, mas indulgente, voltou da sala de jantar, Emma já tinha tirado da gaveta o pesado revólver. Apertou o gatilho duas vezes. O volumoso corpo caiu como se os estampidos e a fumaça o tivessem rompido, o copo se partiu, o rosto olhou-a com assombro e cólera, a boca injuriou-a em espanhol e em iídiche. Os palavrões não cessavam; Emma teve de fazer fogo outra vez. No pátio, o cachorro acorrentado pôs-se a ladrar, e uma efusão de sangue escuro brotou dos lábios obscenos e manchou a barba e a roupa. Emma iniciou a acusação que tinha preparado ("Vinguei meu pai e não me poderão castigar..."), mas não a concluiu, porque o Sr. Loewenthal já estava morto. Não soube nunca se ele chegou a compreender.

Os tensos latidos lembraram que ela ainda não podia descansar. Deixou o divã em desordem, desabotoou o paletó do cadáver, tirou-lhe os óculos salpicados e deixou-os sobre o fichário. Em seguida, pegou o telefone e repetiu o que tantas vezes repetira, com essas e com outras palavras: *Aconteceu uma coisa inacreditável... O Sr. Loewenthal me fez vir com o pretexto da greve... Abusou de mim, eu o matei...*

A história era incrível, com efeito, mas se impôs a todos, pois substancialmente era certa. Verdadeiro era o tom de Emma Zunz, verdadeiro o pudor, verdadeiro o ódio. Verdadeiro também era o ultraje que sofrera; só eram falsas algumas circunstâncias, a hora e um ou dois nomes próprios.

A CASA DE ASTERION

E a rainha deu à luz um filho que se chamou Asterion.

APOLONIO: *Biblioteca, III, I.*

Sei que me acusam de soberba, e talvez de misantropia, e talvez de loucura. Tais acusações (que castigarei no devido tempo) são irrisórias. É verdade que não saio de casa, mas também é verdade que suas portas (cujo número é infinito)¹ estão abertas dia e noite aos homens e também aos animais. Que entre quem quiser. Não encontrará aqui pompas femininas nem o bizarro aparato dos palácios, mas sim a quietude e a solidão. Por isso mesmo, encontrará uma casa como não há outra na face da terra. (Mentem os que declaram existir uma parecida no Egito.) Até meus detratores admitem que não há um só móvel na casa. Outra afirmação ridícula

¹ O original diz quatorze, mas sobram motivos para inferir que, na boca de Asterion, esse adjetivo numeral vale por infinitos.

é que eu, Asterion, seja um prisioneiro. Repetirei que não há uma porta fechada, acrescentarei que não existe uma fechadura? Mesmo porque, num entardecer, pisei a rua; se voltei antes da noite, foi pelo temor que me infundiram os rostos da plebe, rostos descoloridos e iguais, como a mão aberta. O sol já se tinha posto, mas o desvalido pranto de um menino e as preces rudes do povo disseram que me haviam reconhecido. O povo orava, fugia, se prosternava; alguns se encarpitavam no estilóbato do templo das Tochas, outros juntavam pedras. Algum deles, creio, se ocultou no mar. Não é em vão que uma rainha foi minha mãe; não posso confundir-me com o vulgo, ainda que o queira minha modéstia.

O fato é que sou único. Não me interessa o que um homem possa transmitir a outros homens; como filósofo, penso que nada é comunicável pela arte da escrita. As enfadonhas e triviais minúcias não encontram espaço em meu espírito, capacitado para o grande; jamais guardei a diferença entre uma letra e outra. Certa impaciência generosa não consentiu que eu aprendesse a ler. Às vezes o deploro, porque as noites e os dias são longos.

Claro que não me faltam distrações. Como o carneiro que vai investir, corro pelas galerias de pedra até cair no chão, estonteado. Oculto-me à sombra duma cisterna ou à volta dum corredor e divirto-me com que me busquem. Há terraços donde me deixo cair, até ensanguentar-me. A qualquer hora posso fazer que estou dormindo, com os olhos cerrados e a respiração contida. (Às vezes durmo realmente, às vezes já é outra a cor do dia quando abro os olhos.) Mas, de todos os brinquedos, o que prefiro é o do outro Asterion. Finjo que ele vem visitar-me e que eu lhe mostro a casa. Com grandes reverências, lhe digo: *Agora voltamos à encruzilhada anterior* ou *Agora desembocamos em outro pátio* ou *Bem dizia eu que te agradaria o pequeno canal* ou *Agora vais ver uma cisterna que se encheu de areia* ou *Já vais ver como o po-*

rão se bifurca. Às vezes me engano e rimo-nos os dois, amavelmente.

Não tenho pensado apenas nesses brinquedos; tenho também meditado sobre a casa. Todas as partes da casa existem muitas vezes, qualquer lugar é outro lugar. Não há uma cisterna, um pátio, um bebedouro, um pesebre; são quatorze (são infinitos) os pesebres, bebedouros, pátios, cisternas. A casa é do tamanho do mundo; ou melhor, é o mundo. Todavia, de tanto andar por pátios com uma cisterna e com poeirentas galerias de pedra cinzenta, alcancei a rua e vi o templo das Tochas e o mar. Não entendi isso até uma visão noturna me revelar que também são quatorze (são infinitos) os mares e os templos. Tudo existe muitas vezes, quatorze vezes, mas duas coisas há no mundo que parecem existir uma só vez: em cima, o intrincado sol; embaixo, Asterion. Talvez eu tenha criado as estrelas e o sol e a enorme casa, mas já não me lembro.

Cada nove anos, entram na casa nove homens para que eu os liberte de todo o mal. Ouço seus passos ou sua voz no fundo das galerias de pedra e corro alegremente para buscá-los. A cerimônia dura poucos minutos. Um após outro caem sem que eu ensangüente as mãos. Onde caíram, ficam, e os cadáveres ajudam a distinguir uma galeria das outras. Ignoro quem sejam, mas sei que um deles, na hora da morte, profetizou que um dia vai chegar meu redentor. Desde então a solidão não me magoa, porque sei que meu redentor vive e que por fim se levantará do pó. Se meu ouvido alcançasse todos os rumores do mundo, eu perceberia seus passos. Oxalá me leve para um lugar com menos galerias e menos portas. Como será meu redentor? — me pergunto. Será um touro ou um homem? Será talvez um touro com cara de homem? Ou será como eu?

O sol da manhã rebrilhou na espada de bronze. Já não restava qualquer vestígio de sangue.

— Acreditarás, Ariadne? — disse Teseu. — O mínotauro apenas se defendeu.

Para Marta Mosquera Eastman.

A OUTRA MORTE

Há uns dois anos (pordi a carta), Cannon me escreveu de Gualaguaychú, anunciando o envio duma versão, talvez a primeira espanhola, do poema *The Past*, de Ralph Waldo Emerson, e acrescentando num pós-escrito que Pedro Damián, de quem eu guardaria alguma lembrança, tinha morrido, noites atrás, de uma congestão pulmonar. O homem, arrasado pela febre, revivera em seu delírio a sangrenta jornada de Masoller; a notícia recebeu-me previsível e até convencional, porque Pedro, aos dezanove ou vinte anos, seguira as bandeiras de Aparicio Saravia. A revolução de 1904 encontrou-o numa estância de Río Negro ou de Paysandú, onde trabalhava como peão; Pedro Damián era entrerriano, de Gualaguay, mas foi para onde foram os amigos, tão corajoso e tão ignorante como eles. Combateu em algum entrevero e na batalha final; repatriado em 1905, retomou com humilde tenacidade as tarefas do campo. Que eu saiba, não tornou a deixar sua província. Passou os últimos trinta anos num posto muito isolado, a uma ou duas léguas de Ñancay; naquele ermo, conversei com ele uma tarde (procurei conversar com ele uma tarde), por volta de 1942. Era um homem taciturno, de poucas luzes. O som e a fúria de Masoller esgotavam sua história; não me

e amarela a deslizar pelo céu, a coitadita. A deslizar, a deslizar. . . Alta, alta. A lua. Então a grosseria explodiu-lhe em súbito amor; cadela, disse a rir.

AMOR

Um pouco cansada, com as compras deformando o novo saco de tricô, Ana subiu no bonde. Depositou o volume no colo e o bonde começou a andar. Recostou-se então no banco procurando conforto, num suspiro de meia satisfação.

Os filhos de Ana eram bons, uma coisa verdadeira e sumarenta. Cresciam, tomavam banho, exigiam para si, malcriados, instantes cada vez mais completos. A cozinha era enfim espaçosa, o fogão enguiçado dava estouros. O calor era forte no apartamento que estavam aos poucos pagando. Mas o vento batendo nas cortinas que ela mesma cortara lembrava-lhe que se quisesse podia parar e enxugar a testa, olhando o calmo horizonte. Como um lavrador. Ela plantara as sementes que tinha na mão, não outras, mas essas apenas. E cresciam árvores. Crescia sua rápida conversa com o cobrador de luz, crescia a água enchendo o tanque, cresciam seus filhos, crescia a mesa com comidas, o marido chegando com os jornais e sorrindo de fome, o canto importuno das empregadas do edifício. Ana dava a tudo, tranquilamente, sua mão pequena e forte, sua corrente de vida.

Certa hora da tarde era mais perigosa. Certa hora da tarde as árvores que plantara riam dela. Quando nada mais precisava de sua força, inquietava-se. No entanto sentia-se mais sólida do que nunca, seu corpo engrossara um pouco e era de se ver o modo como cortava blusas para os meninos, a grande tesoura dando estalidos na fazenda. Todo o seu desejo vagamente artístico encaminhara-se há muito no sentido de tornar os dias realizados e bellos; com o tempo, seu gosto pelo decorativo se desenvolvera e suplantara a íntima desordem. Parecia ter descoberto que tudo era passível de aperfeiçoamento, a cada coisa se emprestaria uma aparência harmoniosa; a vida podia ser feita pela mão do homem.

No fundo, Ana sempre tivera necessidade de sentir a raiz firme das coisas. E isso um lar perplexamente lhe dera. Por caminhos tortos, viera a cair num destino de mulher, com a surpresa de nele caber como se o tivesse inventado. O homem com quem casara era um homem verdadeiro, os filhos que tivera eram filhos verdadeiros. Sua juventude anterior parecia-lhe estranha como uma doença de vida. Dela havia aos poucos emergido para descobrir que também sem a felicidade se vivia: abolindo-a, encontrara uma legião de pessoas, antes invisíveis, que viviam como quem trabalha — com persistência, continuidade, alegria. O que sucedera a Ana antes de ter o lar estava para sempre fora de seu alcance: uma exaltação perturbada que tantas vezes se confundira com felicidade insuportável. Criara em troca algo enfim com-

preensível, uma vida de adulto. Assim ela o quisera e escolhera.

Sua precaução reduzia-se a tomar cuidado na hora perigosa da tarde, quando a casa estava vazia sem precisar mais dela, o sol alto, cada membro da família distribuído nas suas funções. Olhando os móveis limpos, seu coração se apertava um pouco em espanto. Mas na sua vida não havia lugar para que sentisse ternura pelo seu espanto — ela o abafava com a mesma habilidade que as lides em casa lhe haviam transmitido. Saía então para fazer compras ou levar objetos para consertar, cuidando do lar e da família à revelia deles. Quando voltasse era o fim da tarde e as crianças vindas do colégio exigiam-na. Assim chegaria a noite, com sua tranqüila vibração. De manhã acordaria aureolada pelos calmos deveres. Encontrava os móveis de novo empoeirados e sujos, como se voltassem arrependidos. Quanto a ela mesma, fazia obscuramente parte das raízes negras e suaves do mundo. E alimentava anonimamente a vida. Estava bom assim. Assim ela o quisera e escolhera.

O bonde vacilava nos trilhos, entrava em ruas largas. Logo um vento mais úmido soprava anunciando, mais que o fim da tarde, o fim da hora insuportável. Ana respirou profundamente e uma grande acitação deu a seu rosto um ar de mulher.

O bonde se arrastava, em seguida estacava. Até Humaitá tinha tempo de descansar. Foi então que olhou para o homem parado no ponto.

A diferença entre ele e os outros é que ele estava realmente parado. De pé, suas mãos se mantinham avançadas. Era um cego.

O que havia mais que fizesse Ana se apurmar em desconfiança? Alguma coisa intranquila estava sucedendo. Então ela viu: o cego mascava chicles... Um homem cego mascava chicles.

Ana ainda teve tempo de pensar por um segundo que os irmãos viriam jantar — o coração batia-lhe violento, espaçado. Inclinação, olhava o cego profundamente, como se olha o que não nos vê. Ele mastigava goma na escuridão. Sem sofrimento, com os olhos abertos. O movimento da mastigação fazia-o parecer sorrir e de repente deixar de sorrir, sorrir e deixar de sorrir — como se ele a tivesse insultado, Ana olhava-o. E quem a visse teria a impressão de uma mulher com ódio. Mas continuava a olhá-lo, cada vez mais inclinada — o bonde deu uma arrancada súbita jogando-a desprevenida para trás, o pesado saco de tricô despencou-se do colo, ruiu no chão — Ana deu um grito, o condutor deu ordem de parada antes de saber do que se tratava — o bonde estacou, os passageiros olharam assustados.

Incapaz de se mover para apanhar suas compras, Ana se apurmava pálida. Uma expressão de rosto, há muito não usada, ressurgia-lhe com dificuldade, ainda incerta, incompreensível. O moleque dos jornais ria entregando-lhe o volume. Mas os ovos se haviam quebrado no embrulho de jornal. Gemas amarelas e viscosas pingavam entre os fios da rede. O cego interrompera a mastigação e

avançava as mãos inseguras, tentando inutilmente pegar o que acontecia. O embrulho dos ovos foi jogado fora da rede e, entre os sorrisos dos passageiros e o sinal do condutor, o bonde deu a nova arrancada de partida.

Poucos instantes depois já não a olhavam mais. O bonde se sacudia nos trilhos e o cego mascando goma ficara atrás para sempre. Mas o mal estava feito.

A rede de tricô era áspera entre os dedos, não íntima como quando a tricotara. A rede perdera o sentido e estar num bonde era um fio partido; não sabia o que fazer com as compras no colo. E como uma estranha música, o mundo começava ao redor. O mal estava feito. Por quê? Teria esquecido de que havia cegos? A piedade a sufocava, Ana respirava pesadamente. Mesmo as coisas que existiam antes do acontecimento estavam agora de sobrevivo, tinham um ar mais hostil, perecível... O mundo se tornara de novo um mal-estar. Vários anos ruíam, as gemas amarelas escorriam. Expulsa de seus próprios dias, parecia-lhe que as pessoas da rua eram periclitantes, que se mantinham por um mínimo equilíbrio à tona da escuridão — e por um momento a falta de sentido deixava-as tão livres que elas não sabiam para onde ir. Perceber uma ausência de lei foi tão súbito que Ana se agarrou ao banco da frente, como se pudesse cair do bonde, como se as coisas pudessem ser revertidas com a mesma calma com que não o eram.

O que chamava de crise viera afinal. E sua marca era o prazer intenso com que olhava agora as

coisas, sofrendo espantada. O calor se tornara mais abafado, tudo tinha ganho uma força e vozes mais altas. Na Rua Voluntários da Pátria parecia pres-
5 tes a rebentar uma revolução, as grades dos esgo-
tos estavam secas, o ar empoeirado. Um cego mas-
cando chicletes mergulhara o mundo em escura so-
freguidão. Em cada pessoa forte havia a ausência
de piedade pelo cego e as pessoas assustavam-na
com o vigor que possuíam. Junto dela havia uma
10 senhora de azul, com um rosto. Desviou o olhar,
depressa. Na calçada, uma mulher deu um empur-
rão no filho! Dois namorados entrelaçavam os de-
dos sorrindo. . . E o cego? Ana caíra numa bonda-
de extremamente dolorosa.

15 Ela apaziguara tão bem a vida, cuidara tanto pa-
ra que esta não explodisse. Mantinha tudo em se-
rena compreensão, separava uma pessoa das ou-
tras, as roupas eram claramente feitas para serem
usadas e podia-se escolher pelo jornal o filme da
20 noite — tudo feito de modo a que um dia se se-
guisse ao outro. E um cego mascando goma des-
pedaçava tudo isso. E através da piedade aparecia
a Ana uma vida cheia de náusea doce, até a boca.

25 Só então percebeu que há muito passara do seu
ponto de descida. Na fraqueza em que estava, tudo
a atingia com um susto; desceu do bonde com per-
nas débeis, olhou em torno de si, segurando a rede
suja de ovo. Por um momento não conseguia orien-
tar-se. Parecia ter saltado no meio da noite.

30 Era uma rua comprida, com muros altos, ama-
rellos. Seu coração batia de medo, ela procurava
inutilmente reconhecer os arredores, enquanto a

vida que descobrira continuava a pulsar e um ven-
to mais morno e mais misterioso rodeava-lhe o ros-
to. Ficou parada olhando o muro. Enfim pôde loca-
lizar-se. Andando um pouco mais ao longo de uma
sebe, atravessou os portões do Jardim Botânico.

Andava pesadamente pela alameda central, en-
tre os coqueiros. Não havia ninguém no jardim.
Depositou os embrulhos na terra, sentou-se no ban-
co de um atalho e ali ficou muito tempo.

A vastidão parecia acalmá-la, o silêncio regula-
va sua respiração. Ela adormecia dentro de si.

De longe via a aléia onde a tarde era clara e re-
donda. Mas a penumbra dos ramos cobria o atalho.

Ao seu redor havia ruídos serenos, cheiro de
árvores, pequenas surpresas entre os cipós. Todo
o Jardim triturado pelos instantes já mais apressa-
dos da tarde. De onde vinha o meio sonho pelo
qual estava rodeada? Como por um zunido de abe-
lhas e aves. Tudo era estranho, suave demais, gran-
de demais.

Um movimento leve e íntimo a sobressaltou —
voltou-se rápida. Nada parecia se ter movido. Mas
na aléia central estava imóvel um poderoso gato.
Seus pelos eram macios. Em novo andar silencioso,
desapareceu.

Inquieta, olhou em torno. Os ramos se balança-
vam, as sombras vacilavam no chão. Um pardal
ciscava na terra. E de repente, com mal-estar, pa-
receu-lhe ter caído numa emboscada. Fazia-se no
Jardim um trabalho secreto do qual ela começava
a se aperceber.

Nas árvores as frutas eram pretas, doces como mel. Havia no chão carochos secos cheios de circunvoluções, como pequenos cérebros apodrecidos. O banco estava manchado de sucos roxos. Com sua vidade intensa rumorejavam as águas. No tronco da árvore pregavam-se as luxuosas patas de uma aranha. A crueza do mundo era tranqüila. O assassinato era profundo. E a morte não era o que pensávamos.

Ao mesmo tempo que imaginário — era um mundo de se comer com os dentes, um mundo de volumosas dalias e tulipas. Os troncos eram percorridos por parasitas folhudas, o abraço era macio, colado. Como a repulsa que precedesse uma entrega — era fascinante, a mulher tinha nojo, e era fascinante.

As árvores estavam carregadas, o mundo era tão rico que apodrecia. Quando Ana pensou que havia crianças e homens grandes com fome, a náusea subiu-lhe à garganta, como se ela estivesse grávida e abandonada. A moral do Jardim era outra. * Agora que o cego a guiara até ele, estremecia nos primeiros passos de um mundo faiscante, sombrio, onde vitórias-régias boiavam monstruosas. As pequenas flores espalhadas na relva não lhe pareciam amarelas ou rosadas, mas cor de mau ouro e es-carlates. A decomposição era profunda, perfumada... Mas todas as pesadas coisas, ela via com a cabeça rodeada por um enxame de insetos enviados pela vida mais fina do mundo. A brisa se inclinava entre as flores. Ana mais adivinhava que

sentia o seu cheiro adocicado... O Jardim era tão bonito que ela teve medo do Inferno.

Era quase noite agora e tudo parecia cheio, pesado, um esquilo voou na sombra. Sob os pés a terra estava fofa, Ana aspirava-a com delícia. Era fascinante, e ela sentia nojo.

Mas quando se lembrou das crianças, diante das quais se tornara culpada, ergueu-se com uma exclamação de dor. Agarrou o embrulho, avançou pelo atalho obscuro, atingiu a alameda. Quase corria — e via o Jardim em torno de si, com sua impersonalidade soberba. Sacudiu os portões fechados, sacudia-os segurando a madeira áspera. O vigia apareceu espantado de não a ter visto.

Enquanto não chegou à porta do edifício, parecia à beira de um desastre. Correu com a rede até o elevador, sua alma batia-lhe no peito — o que sucedia? A piedade pelo cego era tão violenta como uma ânsia, mas o mundo lhe parecia seu, sujo, perecível, seu. Abriu a porta de casa. A sala era grande, quadrada, as maçanetas brilhavam limpas, os vidros da janela brilhavam, a lâmpada brilhava — que nova terra era essa? E por um instante a vida sadia que levava até agora pareceu-lhe um modo moralmente louco de viver. O menino que se aproximou correndo era um ser de pernas compridas e rosto igual ao seu, que corria e a abraçava. Apertou-o com força, com espanto. Protegia-se tremula. Porque a vida era periclitante. Ela amava o mundo, amava o que fora criado — amava com nojo! Do mesmo modo como sempre fora fascinada pelas ostras, com aquele vago sentimento de

asco que a aproximação da verdade lhe provocava, avisando-a. Abraçou o filho, quase a ponto de machucá-lo. Como se soubesse de um mal — o cego ou o belo Jardim Botânico? — agarrava-se a ele, a quem queria acima de tudo. Fora atingida pelo demônio da fé: A vida é horrível, disse-lhe baixo, faminta. O que faria se seguisse o chamado do cego? Iria sozinho. . . Havia lugares pobres e ricos que precisavam dela. Ela precisava deles. . . Tenho medo, disse. Sentia as costelas delicadas da criança entre os braços, ouviu o seu choro assustado. Mãe, chamou o menino. Afastou-o, olhou aquele rosto, seu coração crispou-se. Não deixe mamãe esquecer, disse-lhe. A criança mal sentiu o abraço se afrouxar, escapou e correu até a porta do quarto, de onde olhou-a mais segura. Era o pior olhar que jamais recebera. O sangue subiu-lhe ao rosto, esquentando-o.

Deixou-se cair numa cadeira, com os dedos ainda presos na rede. De que tinha vergonha?

Não havia como fugir. Os dias que ela forjara haviam-se rompido na crosta e a água escapava. Estava diante da ostra. E não havia como não olhá-la. De que tinha vergonha? É que já não era mais piedade, não era só piedade: seu coração se enchera com a pior vontade de viver.

Já não sabia se estava do lado do cego ou das espessas plantas. O homem pouco a pouco se distanciara e em tortura ela parecia ter passado para o lado dos que lhe haviam ferido os olhos. O Jardim Botânico, tranqüilo e alto, lhe revelava. Com horror descobria que pertencia à parte forte do

mundo — e que nome se deveria dar à sua misericórdia violenta? Seria obrigada a beijar o leproso, pois nunca seria apenas sua irmã. Um cego me levou ao pior de mim mesma, pensou espantada. Sentia-se banida porque nenhum pobre beberia água nas suas mãos ardentes. Ah! era mais fácil ser um santo que uma pessoa! Por Deus, pois não fora verdadeira a piedade que sondara no seu coração as águas mais profundas? Mas era uma piedade de leão.

Humilhada, sabia que o cego preferiria um amor mais pobre. E, estremecendo, também sabia por quê. A vida do Jardim Botânico chamava-a como um lobisomem é chamado pelo luar. Oh! mas ela amava o cego! pensou com os olhos molhados. No entanto não era com este sentimento que se iria a uma igreja. Estou com medo, disse sozinha na sala. Levantou-se e foi para a cozinha ajudar a empregar a preparar o jantar.

Mas a vida arrepiava-a, como um frio. Ouvia o sino da escola, longe e constante. O pequeno horror da poeira ligando em fios a parte inferior do fogão, onde descobriu a pequena aranha. Carregando a jarra para mudar a água — havia o horror da flor se entregando lânguida e asquerosa às suas mãos. O mesmo trabalho secreto se fazia ali na cozinha. Perto da lata de lixo, esmagou com o pé a formiga. O pequeno assassinato da formiga. O mínimo corpo tremia. As gotas d'água caíam na água parada do tanque. Os besouros de verão. O horror dos besouros inexpressivos. Ao redor havia uma vida silenciosa, lenta, insistente. Hor-

ror, horror. Andava de um lado para outro na cozinha, cortando os bifes, mexendo o creme. Em torno da cabeça, em ronda, em torno da luz, os mosquitos de uma noite cálida. Uma noite em que a piedade era tão crua como o amor ruim. Entre os dois seios escorria o suor. A fé a quebrantava, o calor do forno ardia nos seus olhos.

Depois o marido veio, vieram os irmãos e suas mulheres, vieram os filhos dos irmãos.

Jantaram com as janelas todas abertas, no nono andar. Um avião estremecia, ameaçando no calor do céu. Apesar de ter usado poucos ovos, o jantar estava bom. Também suas crianças ficaram acorridadas, brincando no tapete com as outras. Era verão, seria inútil obrigá-las a dormir. Ana estava um pouco pálida e ria suavemente com os outros.

Depois do jantar, enfim, a primeira brisa mais fresca entrou pelas janelas. Eles rodeavam a mesa, a família. Cansados do dia, felizes em não discor- dar, tão dispostos a não ver defeitos. Riam-se de tudo, com o coração bom e humano. As crianças cresciam admiravelmente em torno deles. E como a uma borboleta, Ana prendeu o instante entre os dedos antes que ele nunca mais fosse seu.

Depois, quando todos foram embora e as crianças já estavam deitadas, ela era uma mulher bruta que olhava pela janela. A cidade estava adormecida e quente. O que o cego desencadeara caberia nos seus dias? Quantos anos levaria até envelhecer de novo? Qualquer movimento seu e pisaria numa das crianças. Mas com uma maldade de amante, parecia aceitar que da flor saísse o mos-

quito, que as vitórias-régias boiassem no escuro do lago. O cego pendia entre os frutos do Jardim Botânico.

Se fora um estouro do fogão, o fogo já teria pegado em toda a casa! pensou correndo para a cozinha e deparando com seu marido diante do café derramado.

— O que foi?! gritou vibrando toda.

Ele se assustou com o medo da mulher. E de repente riu entendendo:

— Não foi nada, disse, sou um desajeitado. Ele parecia cansado, com olheiras.

Mas diante do estranho rosto de Ana, espiou-a com maior atenção. Depois atraiu-a a si, em rápido afago.

— Não quero que lhe aconteça nada, nunca! disse ela.

— Deixe que pelo menos me aconteça o fogão dar um estouro, respondeu ele sorrindo.

Ela continuou sem força nos seus braços. Hoje de tarde alguma coisa tranqüila se rebentara, e na casa toda havia um tom humorístico, triste. É hora de dormir, disse ele, é tarde. Num gesto que não era seu, mas que pareceu natural, segurou a mão da mulher, levando-a consigo sem olhar para trás, afastando-a do perigo de viver.

Acabara-se a vertigem de bondade.

E, se atravessara o amor e o seu inferno, penteava-se agora diante do espelho, por um instante sem nenhum mundo no coração. Antes de se deitar, como se apagasse uma vela, soprou a pequena flama do dia.

O BÚFALO

Mas era primavera. Até o leão lambeu a testa glabra da leoa. Os dois animais louros. A mulher desviou os olhos da jaula, onde só o cheiro quente lembrava a carnificina que ela viera buscar no Jardim Zoológico. Depois o leão passou enjubilado e tranqüilo, e a leoa lentamente reconstituiu sobre as patas estendidas a cabeça de uma esfinge. “Mas isso é amor, é amor de novo”, revoltou-se a mulher tentando encontrar-se com o próprio ódio mas era primavera e dois leões se tinham amado. Com os punhos nos bolsos do casaco, olhou em torno de si, rodeada pelas jaulas, enjaulada pelas jaulas fechadas. Continuou a andar. Os olhos estavam tão concentrados na procura que sua vista às vezes se escurecia num sono, e então ela se refazia como na frescura de uma cova.

Mas a girafa era uma virgem de tranças recém-cortadas. Com a tola inocência do que é grande e leve e sem culpa. A mulher do casaco marrom desviou os olhos, doente, doente. Sem conseguir — diante da aérea girafa posada, diante daquele silencioso pássaro sem asas —, sem conseguir encontrar dentro de si o ponto pior de sua doença, o ponto mais doente, o ponto de ódio, ela que fora ao

Jardim Zoológico para adoecer. Mas não diante da girafa que mais era paisagem que um ente. Não diante daquela carne que se distraía em altura e distância, a girafa quase verde. Procurou outros animais, tentava aprender com eles a odiar. O hipopótamo, o hipopótamo úmido. O rolo roloço de carne, carne redonda e muda esperando outra carne roliça e muda. Não. Pois havia tal amor humilde em se manter apenas carne, tal doce martírio em não saber pensar.

Mas era primavera, e, apertando o punho no bolso do casaco, ela mataria aqueles macacos em levitação pela jaula, macacos felizes como ervas, macacos se entrepulando suaves, a macaca com olhar resignado de amor, e a outra macaca dando de mamar. Ela os mataria com quinze secas balas: os dentes da mulher se apertaram até o maxilar doer. A nudez dos macacos. O mundo que não via perigo em ser nu. Ela mataria a nudez dos macacos. Um macaco também a olhou segurando as grades, os braços descarnados abertos em crucifixo, o peito pelado exposto sem orgulho. Mas não era no peito que ela mataria, era entre os olhos do macaco que ela mataria, era entre aqueles olhos que a olhavam sem pestanejar. De repente a mulher desviou o rosto: é que os olhos do macaco tinham um véu branco gelatinoso cobrindo a pupila, nos olhos a doçura da doença, era um macaco velho — a mulher desviou o rosto, trancando entre os dentes um sentimento que ela não viera buscar, apressou os passos, ainda voltou a cabeça espantada para o macaco de braços abertos: ele continuava a olhar para

a frente: “Oh não, não isso”, pensou. E enquanto fugia, disse: “Deus, me ensine somente a odiar.”

“Eu te odeio”, disse ela para um homem cujo crime único era o de não amá-la. “Eu te odeio”, disse muito apressada. Mas não sabia sequer como se fazia. Como cavar na terra até encontrar a água negra, como abrir passagem na terra dura e chegar jamais a si mesma? Andou pelo Jardim Zoológico entre mães e crianças. Mas o elefante suportava o próprio peso. Aquele elefante inteiro a quem fora dado com uma simples pata esmagar. Mas que não esmagava. Aquela potência que no entanto se deixaria docilmente conduzir a um circo, elefante de crianças. E os olhos, numa bondade de velho, presos dentro da grande carne herdada. O elefante oriental. Também a primavera oriental, e tudo nascendo, tudo escorrendo pelo riacho.

A mulher então experimentou o camelo. O camelo em trapos, corcunda, mastigando a si próprio, entregue ao processo de conhecer a comida. Ela se sentiu fraca e cansada, há dois dias mal comia. Os grandes cílios empoeirados do camelo sobre olhos que se tinham dedicado à paciência de um artesão interno. A paciência, a paciência, a paciência, só isso ela encontrava na primavera ao vento. Lágrimas encheram os olhos da mulher, lágrimas que não correram, presas dentro da paciência de sua carne herdada. Somente o cheiro de pocira do camelo vinha de encontro ao que ela viera: ao ódio seco, não a lágrimas. Aproximou-se das barras do cercado, aspirou o pó daquele tapete velho onde sangue cinzento circulava, procurou a tepidez im-

pura, o prazer percorreu suas costas até o mal-estar, mas não ainda o mal-estar que ela viera buscar. No estômago contraiu-se em cólica de fome a vontade de matar. Mas não o camelo de estopa. "Oh, Deus, quem será meu par neste mundo?"

Então foi sozinha ter a sua violência. No pequeno parque de diversões do Jardim Zoológico esprou meditativa na fila de namorados pela sua vez de se sentar no carro da montanha-russa.

E ali estava agora sentada, quieta no casaco marrom. O banco ainda parado, a maquinaria da montanha-russa ainda parada. Separada de todos no seu banco parecia estar sentada numa igreja. Os olhos baixos viam o chão entre os trilhos. O chão onde simplesmente por amor — amor, amor, não o amor! —, onde por puro amor nasciam entre os trilhos ervas de um verde leve tão tonto que a fez desviar os olhos em suplicio de tentação. A brisa arrepiou-lhe os cabelos da nuca, ela estremeceu recusando, em tentação recusando, sempre tão mais fácil amar.

Mas de repente foi aquele vôo de vísceras, aquela parada de um coração que se surpreende no ar, aquele espanto, a fúria vitoriosa com que o banco a precipitava no nada e imediatamente a soerguia como uma boneca de saia levantada, o profundo ressentimento com que ela se tornou mecânica, o corpo automaticamente alegre — o grito das namoradas! —, seu olhar ferido pela grande surpresa, a ofensa, "faziam dela o que queriam", a grande ofensa — o grito das namoradas! —, a enorme perplexidade de estar espasmodicamente brincan-

do faziam dela o que queriam, de repente sua can-dura exposta. Quantos minutos? Os minutos a um grito prolongado de trem na curva, e a alegria de um novo mergulho no ar insultando-a com um pontapé, ela dançando descompassada ao vento, dançando apressada, quisesse ou não quisesse o corpo sacudia-se como o de quem ri, aquela sensação de morte às gargalhadas, morte sem aviso de quem não rasgou antes os papéis da gaveta, não a morte dos outros, a sua, sempre a sua. Ela que poderia ter aproveitado o grito dos outros para dar seu urro de lamento, ela se esqueceu, ela só teve espanto.

E agora este silêncio também súbito. Estavam de volta à terra, a maquinaria de novo inteiramente parada.

Pálida, jogada fora de uma igreja, olhou a terra imóvel de onde partira e onde de novo fora entregue. Ajeitou as saias com recato. Não olhava para ninguém. Contrita como no dia em que no meio de todo o mundo tudo o que tinha na bolsa caíra no chão e tudo o que tivera valor enquanto secreto na bolsa, ao ser exposto na poeira da rua, revelara a mesquinhez de uma vida íntima de precauções: pó-de-arroz, recibo, caneta-tinteiro, ela recolhendo do meio-fio os andaimes de sua vida. Levantou-se do banco estonteada como se estivesse se sacudindo de um atropelamento. Embora ninguém prestasse atenção, alisou de novo a saia, fazia o possível para que não percebessem que estava fraca e difamada, protegia com altivez os ossos quebrados. Mas o céu lhe rodava no estômago vazio; a terra, que subia e descia a seus olhos, ficava por mo-

mentos distante, a terra que é sempre tão difícil. Por um momento a mulher quis, num cansaço de choro mudo, estender a mão para a terra difícil: sua mão se estendeu como a de um aleijado pedindo. Mas como se tivesse engolido o vácuo, o coração surpreendido.

Só isso? Só isto. Da violência, só isto.

Recomeçou a andar em direção aos bichos. O quebranto da montanha-russa deixara-a suave. Não conseguiu ir muito adiante: teve que apoiar a testa na grade de uma jaula, exausta, a respiração curta e leve. De dentro da jaula o quati olhou-a. Ela o olhou. Nenhuma palavra trocada. Nunca poderia odiar o quati, que no silêncio de um corpo indagante a olhava. Perturbada, desviou os olhos da ingenuidade do quati. O quati curioso lhe fez uma pergunta como uma criança pergunta. E ela desviando os olhos, escondendo dele a sua missão mortal. A testa estava tão encostada às grades que por um instante lhe pareceu que ela estava enjaulada e que um quati livre a examinava.

A jaula era sempre do lado onde ela estava: deu um gemido que pareceu vir da sola dos pés. Depois outro gemido.

Então, nascida do ventre, de novo subiu, implorante, em onda vagarosa a vontade de matar — seus olhos molharam-se gratos e negros numa quase felicidade, não era o ódio ainda, por enquanto apenas a vontade atormentada de ódio como um desejo, à promessa do desabrochamento cruel, um tormento como de amor, a vontade de ódio se prometendo sagrado sangue e triunfo, a fêmea rejei-

tada espiritualizara-se na grande esperança. Mas onde, onde encontrar o animal que lhe ensinasse a ler o seu próprio ódio? O ódio que lhe pertencia por direito mas que em dor ela não alcançava? Onde aprender a odiar para não morrer de amor? E com quem? O mundo de primavera, o mundo das bestas que na primavera se cristianizam em patas que arranhavam mas não dói... oh não mais esse mundo! não mais esse perfume, não esse arfar cansado, não mais esse perdão em tudo o que um dia vai morrer como se fora para dar-se. Nunca o perdão, se aquela mulher perdoasse mais uma vez, uma só vez que fosse, sua vida estaria perdida — deu um gemido áspero e curto, o quati sobressaltou-se —, enjaulada olhou em torno de si e como não era pessoa em quem prestassem atenção, encontrou-se como uma velha assassina solitária, uma criança passou correndo sem vê-la.

Recomeçou então a andar, agora aplequenada, dura, os punhos de novo fortificados nos bolsos, a assassina incógnita, e tudo estava preso no seu peito. No peito que só sabia resignar-se, que só sabia suportar, só sabia pedir perdão, só sabia perdoar, que só aprendera a ter a doçura da infelicidade, e só aprendera a amar, a amar, a amar. Imaginar que talvez nunca experimentasse o ódio de que sempre fora feito o seu perdão, fez seu coração gemer sem pudor, ela começou a andar tão depressa que parecia ter encontrado um súbito destino. Quase corria, os sapatos a desequilibravam, e davam-lhe uma fragilidade de corpo que de novo a reduzia a fêmea de presa, os passos tomaram me-

canicamente o desespero implorante dos delicados, ela que não passava de uma delicada. Mas pudesse tirar os sapatos, poderia evitar a alegria de andar descalça? Como não amar o chão em que se pisa? Gemeu de novo, parou diante das barras de um cercado, encostou o rosto quente no enferrujado frio do ferro. De olhos profundamente fechados procurava enterrar a cara entre a dureza das grades, a cara tentava uma passagem impossível entre barras estreitas, assim como antes vira o macaco recém-nascido buscar na cegueira da fome o peito da macaca. Um conforto passageiro veio-lhe do modo como as grades pareceram odiá-la opondo-lhe a resistência de um ferro gelado.

Abriu os olhos devagar. Os olhos vindos de sua própria escuridão nada viram na desmaiada luz da tarde. Ficou respirando. Aos poucos começou a enxergar, aos poucos as formas foram se solidificando, ela cansada, esmagada pela doçura de um cansaço. Sua cabeça ergueu-se em indagação para as árvores de brotos nascendo, os olhos viram as pequenas nuvens brancas. Sem esperança, ouviu a leveza de um riacho. Abaixou de novo a cabeça e ficou olhando o búfalo ao longe. Dentro de um casaco marrom, respirando sem interesse, ninguém interessado nela, ela não interessada em ninguém.

Certa paz enfim. A brisa mexendo nos cabelos da testa como nos de pessoa recém-morta, de testa ainda suada. Olhando com isenção aquele grande terreno seco rodeado de grades altas, o terreno do búfalo. O búfalo negro estava imóvel no fundo do terreno. Depois passou ao longe com os quadris

estreitos, os quadris concentrados. O pescoço mais grosso que as ilhargas contraídas. Visto de frente a grande cabeça mais larga que o corpo impedia a visão do resto do corpo, como uma cabeça decepada. E na cabeça os cornos. De longe ele passeava devagar com seu torso. Era um búfalo negro. Tão preto que, a distância, a cara não tinha traços. Sobre o negror a alvura erguida-dos cornos.

A mulher talvez fosse embora mas o silêncio era bom no cair da tarde.

E no silêncio do cercado, os passos vagarosos, a poeira seca sob os cascos secos. De longe, no seu calmo passio, o búfalo negró olhou-a um instante. No instante seguinte, a mulher de novo viu apenas o duro músculo do corpo. Talvez não a tivesse olhado. Não podia saber, porque das trevas da cabeça ela só distinguia os contornos. Mas de novo ele pareceu tê-la visto ou sentido.

A mulher aprumou um pouco a cabeça, recuou-a ligeiramente em desconfiança. Mantendo o corpo imóvel, a cabeça recuada, ela esperou.

E mais uma vez o búfalo pareceu notá-la.

Como se ela não tivesse suportado sentir o que sentira, desviou subitamente o rosto e olhou uma árvore. Seu coração não bateu no peito, o coração batia oco entre o estômago e os intestinos.

O búfalo deu outra volta lenta. A poeira. A mulher apertou os dentes, o rosto todo doeu um pouco.

O búfalo com o dorso preto. No entardecer luminoso era um corpo enegrecido de tranqüila raiva, a mulher suspirou devagar. Uma coisa branca

espalhara-se dentro dela, branca como papel, branca como papel, intensa como uma brancura. A morte zumbia nos seus ouvidos. Novos passos do búfalo trouxeram-na a si mesma e, em novo longo suspiro, ela voltou à tona. Não sabia onde estivera. Estava de pé, muito débil, emergida daquela coisa branca e remota onde estivera.

E de onde olhou de novo o búfalo.

O búfalo agora maior. O búfalo negro. Ah, disse de repente com uma dor. O búfalo de costas para ela, imóvel. O rosto esbranquiçado da mulher não sabia como chamá-lo. Ah!, disse provocando-o. Ah!, disse ela. Seu rosto estava coberto de mortal brancura, o rosto subitamente emagrecido era de pureza e veneração. Ah!, instigou-o com os dentes apertados. Mas de costas para ela, o búfalo inteiramente imóvel.

Apanhou uma pedra no chão e jogou para dentro do cercado. A imobilidade do dorso mais negra ainda se aquietou: a pedra rolou inútil.

Ah!, disse sacudindo as barras. Aquela coisa branca se espalhava dentro dela, viscosa como uma saliva. O búfalo de costas.

Ah, disse. Mas dessa vez porque dentro dela escorria enfim um primeiro fio de sangue negro.

O primeiro instante foi de dor. Como se para que escorresse este sangue se tivesse contraído o mundo. Ficou parada, ouvindo pingar como uma grotta aquele primeiro óleo amargo, a fênica desprezada. Sua força ainda estava presa entre barras, mas uma coisa incompreensível e quente, enfim incompreensível, acontecia, uma coisa como

uma alegria sentida na boca. Então o búfalo voltou-se para ela.

O búfalo voltou-se, imobilizou-se, e, a distância, encarou-a.

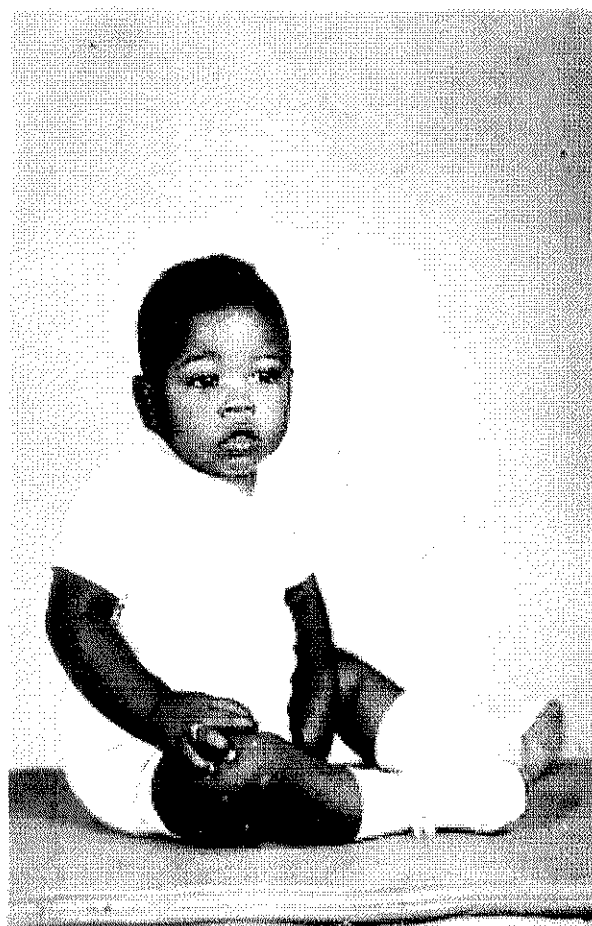
Eu te amo, disse ela então com ódio para o homem cujo grande crime impunível era o de não querê-la. Eu te odeio, disse implorando amor ao búfalo.

Enfim provocado, o grande búfalo aproximou-se sem pressa.

Ele se aproximava, a poeira erguia-se. A mulher esperou de braços pendidos ao longo do casaco. Devagar ele se aproximava. Ela não recuou um só passo. Até que ele chegou às grades e ali parou. Lá estavam o búfalo e a mulher, frente a frente. Ela não olhou a cara, nem a boca, nem os cornos. Olhou seus olhos.

E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpecceu dormente. De pé, em sono profundo. Olhos pequenos e vermelhos a olhavam. Os olhos do búfalo. A mulher tontou surpreendida, lentamente meneava a cabeça. O búfalo calmo. Lentamente a mulher meneava a cabeça, espantada com o ódio com que o búfalo, tranqüilo de ódio, a olhava. Quase inocentada, meneando uma cabeça incrédula, a boca entreaberta. Inocente, curiosa, entrando cada vez mais fundo dentro daqueles olhos que sem pressa a fitavam, ingênua, num suspiro de sono, sem querer nem poder fugir, presa ao mútuo assassinato. Presa como se sua mão se tivesse grudado para sempre ao punhal que ela

mesma cravara. Presa, enquanto escorregava enfeitiçada ao longo das grades. Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo.



Adilson Nascimento de Jesus

RG: 11.681.287

DRT: 10.764

Endereço: Av. Anchieta 549/41 Centro - Campinas CEP: 13015-101

Licenciado em Educação Física pela Faculdade de Educação Física de Santo André-SP

Mestre em Educação Física - UNICAMP, 1992

**Professor das disciplinas Vivências Corporais, Dança e Capoeira
na Faculdade de Educação Física - UNICAMP**

Ex-integrante do grupo de Dança FEC do ABC - São Caetano do Sul - SP

Ex-aluno do curso de Butoh desenvolvido pela professora Maura Baiocchi.

Diretor, Coreógrafo e dançarino do Grupo DIALÊTO Dança criado em Junho de 1990.



Cristiane Pereira

21 anos - Brasileira - Solteira

R.G.: 21.375.308

Endereço: R. Major Sólton, 311 apto. 24, Cambuí - Campinas-SP

CEP: 13024-090

Integrante do Grupo DIALÊTO desde 1991. Participou da oficina de Clown no Encontro Nacional de Recreação e Lazer em 1993; Realizou curso de Dança Moderna com Adans Hiraeta Marroquín em 1992, assim como oficina de dança folclórica no Maranhão em 1992; oficina de Ballet Clássico com Kyoi Ogura e Juan Castiglione entre Junho/Julho de 1989; Curso de Jazz e Ballet Clássico na Academia "Ritmus" de 1985 a 1989 em Barretos-SP; Curso de Ballet Clássico no Conservatório Carlos Gomes de 1978 a 1985 em Barretos-SP. Graduada em Educação Física pela UNICAMP



Elisa Helena Villela

Data de Nascimento: 09 de Março de 1968

Local de Nascimento: Uberlândia/MG

RG: M 4 007 154

Endereço: R. Coronel Quirino, 315 apto. 36 Cambuí-Campinas-SP

CEP: 13100

Começou a dançar em 1983 em Uberlândia fazendo aulas de dança moderna. Curso de Capoeira na Academia Salvador em Campinas, 1991. Jazz na Academia Arlete Cervone em 1989. Workshop com Klaus Vianna de Consciência Corporal em 1988. Jazz, Dança Moderna, Ballet Clássico e Alongamento na Academia Expressão em Uberlândia, 1987. Jazz Moderno e Alongamento na Academia 'Dança Escola de Bailados' em 1985, Uberlândia. Jazz e Dança Moderna na Academia Forma, Uberlândia, em 1982.

Atualmente cursa o 4o. ano da Faculdade de Dança -UNICAMP

É integrante do grupo DIALÊTO desde sua formação em 1990, onde também exerce as funções de professora de técnica e assistente de coreografia.



ERICA ZANVETTOR FERREIRA

Brasileira - Solteira

R.G.: 22.291.864-9

End.: R. Minas Gerais, 500 B. Jacaré

Cabreúva - SP

C.E.P.: 13310-000

Natural de São Paulo, iniciou seus estudos de Dança na Academia Aracy de Almeida em 1982, onde cursou os primeiros anos de Ballet Clássico. Mais tarde transferiu-se para o Instituto de Orientação Artística de Jundiaí, onde continuou o curso. Paralelamente pesquisou as técnicas corporais do Yôga, Biodança, Expressão Corporal e Dança Indiana no Espaço Cultural Shanti, Jundiaí. Em 1991 ingressou na Academia Cisne Negro, São Paulo, onde cursou Ballet e Jazz. Atualmente faz Bacharelado e Licenciatura em Dança na UNICAMP. Dedicar-se à pesquisa de novas linguagens corporais.



Lúcia Helena Nobre de Souza
Data de Nascimento: 26 Junho 1972
Local de nascimento: Belém do Pará
R.G. : 2195155 SEGUP-PA
End.: Av. Sta. Izabel 125 BLL 10A
Barão Geraldo, Campinas, SP
CEP 13084-790

Começou seus estudos com dança moderna e ingressou no grupo Encarte de dança contemporânea, atuando neste por três anos. Participou de cursos livres de ballet clássico, composição coreográfica com Ricardo Ordonhês, dança contemporânea com Denilton Gomes e, piano e canto coral. Participou de espetáculos do Ballet Stagium, Denilton Gomes, Ana Botafogo e Francisco Timbó. Integrou Companhia de Atores Contemporâneos. Participou de festivais de dança e teatro em Joinville, João Pessoa, Campina Grande, Macapá, São Luís, São Paulo (1a. Bienal do Corpo), Piracicaba. Realizou durante um ano, pesquisa sobre metodologia de ensino para danças brasileiras com aplicação de laboratórios cênicos sob a orientação da Profa. Inaicyrá Falcão. Cursa o 4o. ano da Faculdade de Dança-Unicamp.

Warner Reis Junior (Buque)
31 anos - Brasileiro - Solteiro
R.G. : 14. 136. 215 - 7
Endereço: R. Anásio Abraão, 80 Barão Geraldo, Campinas-SP
CEP: 13084-790

Integrante do Grupo DIALÊTO desde 1993. Faz curso de dança com Marcelo Delabio desde 1993. Curso de Consciência Corporal com Jussara Miller de 1987 a 1993. Fez curso de Consciência Corporal com Rainer Vianna em 1988-89. Curso de Improvisação com Maria Duchenes em 1988. Atua como Contra-regra, Figurinista e Programador Visual do Grupo DIALÊTO desde 1993. Participou de workshops com Living Theatre em 1987 e com Ismael Ivo em 1990. Integrou o Grupo de Danças Populares "Urucungos, Puitas e Quijengues", dirigido por Raquel Trindade de 1986 a 1990. É Bacharel em Artes Plásticas pela UNICAMP.

