

MARIA JULIA PASCALI

**EM PROL DE CRAVAR JÚBILO
NOS CORAÇÕES DORMENTES:
CONSTRUÇÃO POÉTICA DE UMA PERCEPÇÃO**

Tese apresentada ao Instituto de Artes,
da Universidade Estadual de Campinas,
para obtenção do Título de Doutora em Artes.

Este exemplar é a redação final da Tese defendida pela Sra. Maria Julia Pascali e aprovada pela Comissão Julgadora em 16/12/2008.

Prof. Dr. Marcio Aurélio Pires de Almeida

orientador

CAMPINAS

2008

MARIA JULIA PASCALI

**EM PROL DE CRAVAR JÚBILO
NOS CORAÇÕES DORMENTES:
CONSTRUÇÃO POÉTICA DE UMA PERCEPÇÃO**

Tese apresentada ao Instituto de Artes,
da Universidade Estadual de Campinas,
para obtenção do Título de Doutora em Artes.
Área de concentração: Artes e Mediação

Orientador: Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires de Almeida.

CAMPINAS

2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP**

<p>Pascali, Maria Julia. P261e Em prol de cravar júbilo nos corações dormentes: construção poética de uma percepção. / Maria Julia Pascali. – Campinas, SP: [s.n.], 2008.</p> <p style="text-align: center;">Orientador: Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires de Almeida. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.</p> <p style="text-align: center;">1. Artes Integradas e Participativas. 2. Performance. 3. Vida e Arte. 4. Oriente-Occidente. 5. Estado de Presença. 6. Teatro e Conhecimento. 7. Ritos de Passagem. I. Almeida, Marcio Aurelio Pires de. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">(em/ia)</p>

Título em ingles: “In favor of crave jubillance at the numb hearts: poetical construction of a perception.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Integrated and Participatory Arts; Performance, Life and Arts; East-West; State of Presence; Theater and Knowledge; Rites of Passage.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires de Almeida.

Prof^ª. Dr^ª. Suzi Sperber.

Prof. Dr. Rinaldo Sergio Viera Arruda.

Prof^ª. Dr^ª. Verônica Fabrini.

Prof. Dr. Antonio Januzeli.

Data da defesa: 16-12-2008

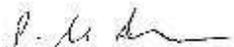
Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes Comissão de Pós-Graduação

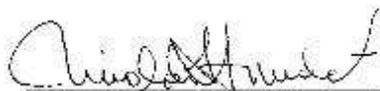
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda
Maria Júlia Pascali - RA 896200 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires de Almeida
Presidente/Orientador



Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber
Membro Titular



Prof. Dr. Rinaldo Sérgio Vieira Acruza
Membro Titular



Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida
Membro Titular



Prof. Dr. Antonio Luiz Dias Januzelli
Membro Titular

Dedico este trabalho aos povos e culturas deste planeta , às forças do Céu e da Terra, representadas pelo meu pai, Paulo Pascali, e minha mãe, Maria Aparecida Pascali, e às 10.000 coisas do Universo, representadas pelos meus irmãos (Paulo e Domingos), sobrinho (Rubens), família, amigos e companheiros de todos os reinos, e a todas as crianças que avisto com um sorriso.

AGRADECIMENTOS

À Profa. Dra. Ingrid Koudela pelo incentivo para que este trabalho fosse concebido;

À Profa. Dra. Sara Lopes pelo irrestrito apoio durante todo o curso;

Aos mestres Klauss Vianna, Fauzi Arap, Manoel de Barros e Noburo Yoshida pela condução sensível e constante;

A todos os companheiros de teatro, dança, música, literatura, artes plásticas e outras artes, com os quais compartilhei vários ritos e cresci;

Aos meus colegas e alunos da UFG, pela compreensão e participação neste discreto passo a caminho da paz;

Aos amigos Lisbeth Oliveira, Gregor Kux e Sol de Luna Kux pela incomensurável solidariedade e apoio;

À querida amiga e diretora Juçara Morais, pela íntima e espiritual conexão;

Às nações indígenas, especialmente à Nhambiquara, pelo acolhimento e revelações;

À Comunidade Yuba, pela oportunidade de compartilhar a integração céu-terra como recomendam os ensinamentos orientais;

A Kazuo Ohno, pela confiança e desafio que me apresentou;

A todos os queridos amigos da família pirenopolina, especialmente os Oliveira Lobo, adultos e crianças, pela presença plena e alegria;

À minha melhor amiga, Lalá, por ser minha melhor amiga;

À Dra. Maria de Fátima Rimoli, pelo apoio constante e generoso;

À Eulina de Souza, pela organização e digitalização de arquivos;

Ao Prof. Dr. Marcio Aurelio Pires de Almeida, alma iluminada, mago do saber teatral, amigo, diretor e orientador sábio e solidário;

A todas as pessoas que contribuíram para realização deste percurso; meu agradecimento.

“Mãe”, perguntei-lhe certa vez, “ quem é você, afinal?”

“Quem?”, retrucou ela. “ O que é isso: ‘quem’? Existe apenas uma única existência, e cada animal, cada planta, mas também cada corpo do mundo, cada sol e cada planeta são apenas uma revelação dessa única existência. Quantos ‘quem’ existiriam então? O mesmo eu que fala por minha boca, fala pela sua e pela de todos os seres vivos. A única diferença consiste em que nem todos os seres conhecem o próprio eu inteiramente, portanto também não podem revelar-lhe todas as características. Todavia, quem o conhece com perfeição pode revelar todas as características que possivelmente existam no mundo , pois todos são, afinal, diferentes aspectos da única existência que constituem o único eu. A forma exterior que você vê diante de si e que pensa ser ‘eu’ é apenas um instrumento de revelação que, a partir do eu, sempre revela aquele aspecto que for necessário no momento. Portanto, não faça pergunta tão tola como ‘quem’ sou eu.”

Elisabeth Haich

RESUMO

Este trabalho apresenta o testemunho de uma trajetória de vida, cujas experiências, pesquisas, participações e proposições no campo das Artes, especialmente o Teatro, ganharam novo olhar e conduta a partir do contato com a cultura indígena e as artes e filosofia orientais.

A pesquisa foi iniciada a partir de inquietações no campo de identidade, militância e consciência. A metodologia se configurou no próprio caminho e foi guiada pelas mestras intuição e comunhão, musas do ser enquanto ator. Os caminhos trilhados foram apresentando, desde a infância até os primeiros espetáculos, tendências a mesclar arte e vida. Até que, com a imersão nos universos indígena e oriental, redirecionou-se olhar e conduta da pesquisadora, partindo da espetacularização para as proposições e artes integradas e participativas, contemplando como eixo primordial de prática e proposta a busca pelo estado de presença e a generosidade enquanto emanção.

O texto, à maneira de testemunho apresenta, além da reflexão, o cotejamento com teóricos, poemas, registros de época e histórias, ilustrados com fotos e desenhos. O percurso de confecção desta tese realizou a descoberta de um novo plano: o processamento e organização desta experiência como um grande rito de passagem, como uma vivência a ser oferecida como conhecimento, apontando para o Teatro enquanto forma de conhecimento.

A viagem foi patrocinada pela intensa necessidade de ampliar níveis de conhecimento e consciência, pela profunda vontade de servir com maior lucidez à espécie humana, rumo ao instante pleno, à vivência da presença a ponto do olvido dos termos passado e futuro.

Palavras-chave: Artes Integradas e Participativas; Performance; Vida e Arte; Oriente-Ocidente; Estado de Presença; Teatro e Conhecimento; Ritos de Passagem.

ABSTRACT

In favor of crave jubilation at the numb hearts: poetical construction of a perception

This paper presents the testimony of a trajectory of life, whose experiences, research, equity and propositions in the field of arts, especially theater, gained new look and conduct from contact with the indigenous culture and oriental arts and philosophy.

The research was initiated from concerns in the field of identity, militancy and consciousness. The methodology is set in their own way and was guided by the masters intuition and communion, the Muses of been as an actor. The walked paths were presented, from childhood until the first shows, the trend to merge art and life. Until that, with the immersion in the indigenous and east worlds, the look and conduct of the researcher had been redirected, coming from the theatricalization to the propositions and integrated and participatory arts, including as primary axis of practice and proposal to search by state of presence and generosity while emanation.

The text, in the manner of testimony, presents, beyond the thought, the comparison with theory, poems, records of time and stories, illustrated with photos and drawings. The journey of making this thesis realized the discovery of a new plan: the processing and organization of this experience as a major rite of passage, as experiences being offered as knowledge, while pointing to the Theatre as form of knowledge. The trip was sponsored by the intense need to expand levels of knowledge and awareness, the deep desire to act with greater clarity among the human species, toward the full moment and the living presence, until to oblivion terms like past and future.

Key words: Performance, Life and Art, East-West; Theatre and Knowledge; Rites of Passage; State of Presence; Integrated and Participatory Arts.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	5
DESENVOLVIMENTO	
1. Hito	9
2. Futa	19
3. Mii	23
4. Yo	27
5. Itsu	31
6. Muyu	35
7. Nana	45
8. Ya	53
9. Kokono	71
10. Tari	85
11. Momo	89
12. Chi	95
CONCLUSÃO	103
REFERÊNCIAS	115
Bibliografia	117



Figura 1 – Desenho de criança Nhambiquara
Fonte: Colhido pela pesquisadora Ana Maria R. F. M. da Costa

Haina Haina Hai

Ha Hai Hai

(repete indeterminadas vezes)

Canto Indígena Nhambiquara

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10
Hito Futa Mii Yo Itsu Muyu Nana Ya Kokono Tari

(repete 3 vezes)

100 1.000 10.000
Momo Chi Yorozu

Canto da Ordem do Céu

(Tradição Japonesa)

INTRODUÇÃO

O canto indígena nhambiquara, sem nenhuma palavra que evoque o raciocínio, nos reporta ao deus imediato, ao céu vindo diretamente para a terra, num círculo de canto e dança que dura, ininterruptamente, desde o poente até o nascente. Homens, mulheres, crianças, se unem em roda para saudar o Universo, criando um sulco na terra, sob seus pés, e imantando, com suas vozes a vibrar, toda a área em torno da aldeia. Os participantes se elevam à vibração do céu e os corpos se tornam tão sutis que parecem flutuar.

O canto da Ordem do Céu abre e fecha rituais religiosos e artísticos japoneses, expressa a seqüência em que se deu a criação, invocando a força do plano terreno para se dirigir ao céu. Preciso, de curta duração, intenso, faz com que o canto dos números ordene a energia interior dos participantes conforme a ordem celeste. Palavras e números revelam o desejo humano de, através de um som da terra, se elevar ao céu.

Desde jovem inflamada por estas duas vertentes, fui mergulhando no mundo procurando apascentar minhas inquietações terrenas pela abertura de campos de consciência, me expressando através da Arte, especialmente o Teatro.

Passando pela dança, pela formação clássica em piano, recebendo a força do cinema e da militância política, o território do Teatro foi o escolhido para que o ser expressivo que em mim pulsava se defrontasse com maravilhamentos, desafios e saltos de consciência.

Este trabalho, em forma de testemunho e reflexão, pretende registrar o percurso de vida relacionado à arte e criação e a configuração de uma nova abordagem de atuação e concepção originadas pelo mergulho nas culturas indígena e oriental.

Perceberemos a tendência performática e de pesquisa da cultura brasileira se manifestando desde as primeiras experiências de trabalho junto aos grupos *Teatro União e Olho Vivo* e *Os Farsantes*. A experiência junto ao teatro popular, reunindo arte e militância (*Teatro União e Olho Vivo – TUOV*) se mostrou como escola da integração das artes e das classes. O trabalho junto ao teatro de grupo (*Os Farsantes*) aprofundou a ousadia da criação coletiva e o questionamento da nossa história.

A partir da montagem de *O Exercício*, novos campos de consciência foram ativados e a busca por preencher uma sensação de lacuna interna quanto à presença da brasilidade, me levou a partir para uma pesquisa em direção do ser brasileiro; pedindo licença aos deuses negros fui conhecer a via indígena.

O despertar para a busca do encontro profundo com as raízes brasileiras, nas visitas a aldeias indígenas, em especial a Nhambiquara, se deu em concomitância com minha chegada aos ensinamentos e práticas orientais. Estudos práticos e teóricos, artes e treinamentos como Tai Chi, Ba Guá, Lian Gong, Teatro Nô e Butô me levaram a visitar países, mestres, ensinamentos e comunidades na e da Ásia.

Deste novo olhar e postura surgem novas expressões, ações e proposições cujo eixo guia está centrado, agora, no cultivo do estado de presença, com concentração e síntese, e na interação de todos os reinos humano, animal, vegetal, mineral e estelar. A irmandade sem limites se estabelece rompendo a barreira palco/platéia, artista/espectador, criador/criatura. As proposições que convidam todos a se expressarem, em conjunto, abrindo o leque de linguagens, ganha o caráter de interação e improviso, gerando produtos de vários timbres.

Assim, do teatro enquanto espetáculo, passamos para o teatro enquanto conhecimento, dando base a projetos artísticos que congregam linguagens, participação e criação coletiva, expandindo espaço e tempo a ponto de esmaecê-los e convidando todos os corações a compartilhar uma fatia de expressão do Universo.

Todo o caminho pode ser observado, segundo a luz da antropologia, como um permanente rito de passagem, em seu estado de transição, onde a busca por

outras culturas e outras possibilidades de ser, revelaram à pesquisadora as chaves de sua metodologia: sensibilização, intuição e vivência da premissa “*eu sou um outro você*”.

Para que este percurso ganhe luz contamos com a elucidação de estudiosos - teóricos e práticos - dos campos do teatro e da antropologia. E para que a vida continue a pulsar registrei alguns poemas e relatos em prol de cravar júbilo nos corações dormentes.

DESENVOLVIMENTO

1. Hito

Invocando, com respiração profunda e movimento espontâneo, o trânsito orgânico dos dois reinos – Céu e Terra – canto:

*Começar,
começar,
começar.*

*Fechar os olhos e mergulhar
Na sensação do sino
Na sensação do sol
Na sensação do céu.*

*Mergulhar,
mergulhar,
mergulhar
na imensidão,
na imensidão
do escuro,
na imensidão do vazio,
na imensidão do eu,
do não eu
Na imensidão da possibilidade de todos os eus*

Migrar.

Migrar até o sol se pôr.

Migrar, migrar até a folha que cai.

Migrar.

Migrar até o telhado que se derruba.

*Migrar, migrar até o brilho da lua.
Migrar, migrar, migrar até o cerne da árvore.
Migrar até as raízes profundas
Migrar as águas de baixo
Migrar aos galhos forjados a seca e fogo,
Mig rar,
mig r arr,
até o eme do mmi
Até o ge do gra
Até o g, g, g, migrar
Miiiigrarr.
Migrar se,
migrar até o coração do
Migrar-se
Migrar até o coração do
Migrar-se
Migrar
até o som do coração
do tu.*

Assim

Eu convido a todos:

Fechemos os olhos neste momento.

...

Quando fechamos os olhos encontramos um mundo infinito de possibilidades

Encontramos o tempo sem tempo

Encontramos o espaço sem espaço.

Quando fecho os olhos eu os convido a ouvirem as pessoas a passar

... (pessoas passando) ...

Quando fecho os olhos eu os convido a imaginarem as plantas, as árvores e toda a mata que me rodeia.

...

Quando fecho os olhos eu os convido a penetrarem no verde do fim da tarde, das folhas emaranhadas, dos cipós a caírem, dos galhos a se cruzarem, das flores a se manifestarem, em folhas múltiplas, mínimas, coerentemente dispostas nos galhos.

...

Quando vocês fecham os olhos eu os convido a encontrarem o centro-oeste,

*o planalto central,
com o horizonte infinito à sua frente,
com o céu e as águas a caírem.*

...

*Quando fecho os olhos
eu os convido a encontrarem todos os elementos, todos os líquidos, todas as terras, todos os ares, os fogos, os metais.*

...

*Quando fecho os olhos
eu os convido a migrarem para si próprios,
a migrarem para a infinita possibilidade de estarem imersos num grande universo*

*sem limites,
sem limites visuais,
sem limites sonoros,
palatares,
tácteis.*

...

Em mim tudo vive : Abaeté que é Tupi, Batucajé que é Bantu, Quisé¹ que é português.

*É em busca dessa plenitude,
de vivê-la e compartilhá-la,
que aqui me debruço,
hoje, no Centro-Oeste, dia 26 de fevereiro de 2007.*

*E os convido
a se irmanarem
ao paraíso na terra,
ao bem estar de cada célula,
à integridade e à integração de cada partícula,
ao respeito a cada pequeno espaço
minimamente,
quanticamente disposto e sensível.*

Eu os convido a desfrutarem o que se irmana em cada um de nós ao universo,

*O que nos torna natureza,
o que nos torna ser,
o que nos permite estar,
como está a árvore,
como está a terra,
como está a nuvem,*

¹ Parte da letra da canção “A Lenda do Abaeté”, de Dorival Caymmi, in Caymmi (2001):

...
De manhã cedo
Se uma lavadeira
Vai lavar roupa no Abaeté
Vai se benzendo
Porque diz que ouve
Ouve a zoadá
Do batucajé

O pescador
Deixa que seu filhinho
Tome jangada
Faça o que quisé
Mas dá pancada se o seu filhinho brinca
Perto da Lagoa do Abaeté
Do Abaeté ...

*como está o pássaro,
como estou eu agora,
convido você a estar também,
agora.
Estar,
vibrar,
pulsar,
permitir o fluxo e a comunicação cósmica.
Cósmica, cósmica, cósmica.
Minha migração, minha instância está nesse termo cósmico
Estar cosmicamente integrada ao Cosmos
Estar cosmicamente trabalhando
Estar cosmicamente compartilhando
Estar cosmicamente conversando
Estar cosmicamente
Testemunhando.
Testemunho o sol
Há meio século.
Testemunho o sol de meio século.
Testemunho sou de meio século.
Testemunho
neste século
a criação
como se deu
neste ser
inquieto,
cheia de fogo, cheia de vida, de movimento,
pra lá, prá cá, pra lá, prá cá,
trepando, caindo, subindo, virando,
agarrando,*

*admirando,
rindo, rindo e chorando junto, rindo e chorando junto,
se jogando, se jogando, se jogando,
mergulhando no universo, mergulhando no mundo
até quebrar o dente,
até tocar o útero,
até se ferir profundo,
e mergulhando, mergulhando, mergulhando,
mergulhando no mundo literalmente,
um mergulho sem nenhuma defesa, sem nenhum obstáculo.
E por ser tão impulsivo e natural, com ousadia.
Este pequenino ser, desde cedo,
se expressa artisticamente
dançando, dançando, dançando,
dançando, dançando, dançando.*

Depois ...

começou a descobrir a música

...

e ao mesmo tempo a repressão.

...

A música e a repressão, a música e a repressão, a música e a repressão.

Isso é muito dolorido,

muito dolorido:

música e repressão.

...

A criação e a armadura social

e a inquietação humana,

...

e o maravilhamento,

o maravilhamento terrível.

*Desde cedo fugindo da escola, do ginásio
pra conhecer a manifestação do mundo,
o cinema e os movimentos estudantis.*

*Desde o final da década de 60
o ser militante começa a descobrir alguma coisa.*

*Aos 13 anos me tornei militante sem saber muito bem do quê.
A partir daí minha vida, não mais ligada só a mim e a minha família,
estava imersa ao mundo.*

*Exposta fui no alto da montanha
entregue à experiência pela espécie.*

Me “formei”, fechei o piano. Incorporei, literalmente, a musicalidade. E comecei, no mesmo mês, a fazer teatro. E estudei com Miriam Muniz. O primeiro curso de Teatro que fiz foi com a grande mestra de teatro de São Paulo. Mergulhei pelo caminho iniciático, de cara, sem saber que estava fazendo isso. E essa mulher me levou a grandes descobertas: como mergulhar dentro de sua própria alma, como realmente esquecer-se, rasgar-se, expor-se e colocar-se em sacrifício para a arte. Fui introduzida num mundo que, percebi, realmente ia ser maravilhoso. Poderia abrir o meu corpo como queria e sair dessa coisinha pequena que aquela abordagem retrógrada do piano me exigia, ficar sentada com o dedinho assim, com movimentos pequenininhos. Aí eu podia ABRIR, FALAR, VIVER, SENTIR, ME EXPOR, CANTAR...

Me expressar

Me encontrar

Me experimentar...

Durante todos os anos que transcorreram desde então, fui ouvindo, criando e interpretando histórias (no mais amplo sentido destes termos), procurando compartilhar com todos ao meu redor, buscando transpor qualquer barreira que entrasse a comunicação primeira entre duas ou mais pessoas, entre o reino humano e os outros reinos (animal, mineral, vegetal, estelar, cósmico). Com esta constante atenção, passei também a me dedicar e a transpor a fronteira entre o imaginar, o ser e o fazer. Mergulhei em muitos mundos, personagens e culturas, percorrendo ininterruptamente verdadeiros ritos de passagem, vivenciando morte e renascimento, num oscilar constante entre estrutura social e *communitas* (adiante esclareceremos melhor este termo), entre cultura e humanidade, tornando meu ser um tubo de ensaio das possibilidades expressivas da espécie humana, em estado de presença, imersa na liminaridade, buscando ampliar campos de consciências e romper as fronteiras. Sob a influência do *jazz* fui construindo e mergulhando em temas para improvisar sobre eles, atravessando o limite entre o conhecido e o desconhecido, sentindo o prazer de errar, de arriscar-se, até perder-se no maravilhamento, onde corpo, ritmo e som se transformam num só sentido, além do ser.

Através de viagens de pesquisa, treinamentos pessoais, performances, espetáculos participativos, cursos e intervenções criativas, de cunho interdisciplinar, popular, coletivo e participativo, fui abordando obras que contemplam a criação individual e coletiva, e que acolhem o erro e o imprevisto como formas de manifestação espontânea e reveladora da profunda e verdadeira natureza de cada ser, borrando os limites entre ficção e realidade, entre eu e não-eu, entre o eu e o tu, entre mente e não-mente, entre *To be* e *Not To Be*, vivendo *in-between*, *always in-between*.

Para que este caminho fosse adotado e vivenciado com intensa, expansiva e cotidiana prática, duas experiências foram fundamentais:

1. a convivência com grupos indígenas brasileiros, entre 1985 e 1990, especialmente os parentes Nhambiquara; e,

2. o mergulho no universo oriental, a partir de livros, mestre, treinamentos e visitas de estudo e prática na China e no Japão (desde 1985).

A abertura de consciência que a convivência entre indígenas proporcionou, reforçando o sentido performático dos trabalhos que realizo, promoveu um salto da visão da *representação* para a de *proposição*, do Teatro em sentido restrito, de evento, para o Teatro enquanto campo de conhecimento, aplicado às artes integradas e participativas, experimentando a expressão múltipla das nossas potencialidades, interações e incontáveis visões de mundo.

Como fato da sincronicidade e traço ocidental típico, ao circular pela rodoviária de Brasília comprei um livro (Suzuki, s/d), e, na aldeia Nhambiquara, eu passei a estudar o Zen-budismo. E vi, maravilhada, o esclarecimento empírico da vida preconizada pelos orientais vivida em cada minuto pelos aldeados, o mesmo estado de presença cultivado pelo budistas, taoístas ou tibetanos.

Os estudos, referências e as práticas orientais (iniciando pelas chinesas e japonesas, chegando às tibetanas) permeiam minha vida e proposições artísticas desde 1985, também. A estética e as práticas corporais e artísticas, vivenciadas por longos períodos, como Tai Chi, Ba Guá, Lian Gong, Butô, Teatro Nô, Meditação Zen, Taoísta e Tibetana, Seitai-Ho, Do-Ho, dentre outras, conferiram às minhas pesquisas, cursos, performances e proposições, a aplicação de disciplina e métodos que, através do cultivo e potencialização do campo energético, promovem o estado de presença que considero fonte e fim, de onde tudo parte e para onde tudo converge, na experiência performática da arte vinculada à vida.

A fascinação que a abordagem oriental exerce sobre mim é reforçada pela maneira mítica e presencial de ser apreendida entre os povos indígenas, e me expus genuinamente, a estas duas musas, nestes 25 anos. Estas duas maravilhosas lições de viver indicam que o estar em presença no aqui-agora é o único caminho para a criação e expressão, e mais, a única maneira de ser solidária e saudável, de driblar a mente e suas pré-ocupações, de enfrentar as adversidades da vida com desapego e criatividade, de se fortalecer internamente e ser fiel à natureza profunda, de estar em harmonia com a Sincronicidade.

2. Futa

Observando este momento histórico, a civilização urbana e globalizada do século XXI, percebo que há uma velocidade interior, um fluxo contínuo e autônomo dos pensamentos, dando-nos a ilusão de que com a mente podemos controlar tudo e todos os acontecimentos, gerando relações e processos conflitantes, opressivos, autoritários, identificados com o eu e o mundo. O tempo dos processos e vivências criativos é desrespeitado em prol de se estabelecerem prazos externos e produtos finais, frutos da organização mental. E esta mente ilusória, cheia de auto-importância, autorias, propriedades, privilégios se identifica com o ego, ou seja, além de fornecer a base e o poder para realizarmos aquilo que pensamos, nos faz abraçar muitas responsabilidades e metas, chegando à megalomania, com individualismo e estrelato exagerados, forçando um “desenvolvimento” coletivo segundo padrões unificados, pouco respeitosos à visão integrada e às particularidades de ritmos e processos.

O viver aqui-agora, prática absolutamente aceita, desenvolvida e buscada pelos atores, nos propõe uma dedicação tão integral ao que se está fazendo, que cada experiência permite ultrapassar o sentido rasteiro de tempo e espaço, não sendo mensurável por duração, páginas, ou qualquer medida quantitativa, nem mesmo por um encadeamento ditado pela lógica ocidental. Dez anos podem ser ultrapassados em segundos, se observarmos alguns saltos qualitativos no processo criativo de algumas obras e ações artísticas, individuais ou coletivas. Quando mergulhados numa dimensão elevada do tempo/espaço, nossa percepção e atos perdem autoria e propriedade, o senso de individualidade se mescla no de coletividade, e nos colocamos como observadores, permitindo um diálogo com a linha condutora da Sincronicidade.

Sincronicidade é o título de um livro de poucas páginas de Carl Gustav Jung (1988), que tenta trazer para o ocidente este conceito básico que permeia vida e cultura chinesas, milenarmente. Sincronicidade diz respeito a uma rede que liga

tudo e todos, incluindo todo o universo, em todos os tempos e espaços, visíveis e invisíveis e que compreende que nenhuma ação (no mais amplo espectro deste termo) está isolada e o acaso é o sinal para que os humanos a percebam, compreendam e respeitem.

Os mestres, praticantes e artistas orientais permeados por este conceito buscam desenvolver um estado de harmonia interior para que suas ações e expressões reflitam uma escuta e comunicação profundas, tanto interna quanto cosmicamente.

Para que esta atitude abranja nossas ações, fui desenvolvendo e difundindo treinamentos, práticas e cursos, e, especialmente, abrindo-me para vários diálogos e frutos que contemplam alguns quesitos:

a. cultivo do estado de presença, concentração e foco (Estar no passado ou no futuro, ainda que segundos antes ou depois, é estar na ilusão, portanto, dividido. Meditar na ação.);

b. observação da premissa: “*Eu sou um outro você.*” (Somente a extrema solidariedade nos permite sair de um ponto de vista e entrar num outro. Ignorando autorias, propriedades, pessoalidades, podemos perceber nossa voz no outro e vice-versa, e penetrar com verdade na premissa da cultura maia.);

c. todos são artistas (A criação é a mola mestra do viver.);

d. aquecimento corporal, vocal e energético com vistas a desidentificação com o ego (Desmanchando as tensões, invocando o som original e criando um estado de expansão, mergulha-se num relaxamento propício à recepção e aceitação do todo, num encontro com a verdade, tornando-se testemunha do próprio corpo, referências e pensamentos.);

e. cultivo da não-mente (A mente mente . “Não-mente significa estar presente no presente.” Prashanto (1991)².);

² Os textos entre parênteses trazem referências a ensinamentos zen-budistas e taoístas, numa síntese que também poderá ser apreciada com mais detalhes no livro *O Dragão com Asas de Borboleta e Outras Estórias Zen-Taoístas* de Swami Deva Prashanto. Escolhi este

- f. escuta e respeito à diferença (O auto-conhecimento e auto-aceitação promove a compreensão e o aprendizado da alteridade.);
- g. visão integrada (A integração é a chave do estar no mundo.);
- h. linguagem múltipla (A fragmentação desaparece quando estamos imersos no campo da Sincronicidade.);
- i. desenvolvimento do eu-observador (Pode-se permanecer no seu próprio centro, sem divisão, e observar sua manifestação no mundo e acompanhar sua expressão, sem apego, julgamento ou controle.);
- j. tempo é arte (Os processos naturais tem seu ritmo próprio; vivenciá-los, como errantes, nos faz estar no caminho.);
- k. via positiva, via da fé (Caminhar sem culpa, arrependimento ou crítica).

Estes quesitos foram sendo levantados e cultivados ao longo destes anos tanto pessoalmente quanto dirigidos a outros praticantes e artistas através de workshops, cursos, direções e proposições diversas.

No oriente, a tartaruga é símbolo de longevidade e representa também o cosmos. A parte arredondada do casco corresponde ao Céu e a de baixo (mais reta) se refere ao planeta Terra, onde todos os seres, em todos os tempos, vivem suas experiências. Sinto-me como uma tartaruga, diversa, esférica e simultânea, onde as portinhas (segmentos do casco), quando abertas, podem experimentar, ao se exporem, expressões múltiplas, envolvidas pelo Céu e pela Terra. E pode haver uma combinação de abertura de portinhas: a das histórias e poemas podem se abrir com a dos sons, cantos e músicas, pode ainda se juntar a dos desenhos, os vídeos podem ser combinados aos testemunhos e relatos (ficcionais ou documentais), etc. E, na maioria das vezes, estas portinhas se abrem com outras pessoas, participantes, colaboradores, amantes do compartilhar com profundidade, harmonia, alegria e criatividade pela Paz .

autor, mais do que as fontes originais, por ter percebido nele, brasileiro, como eu, uma busca semelhante à minha.

3.Mii

Desde as mais tenras experiências no campo do Teatro Popular (1974/1979) e Teatro de Grupo (1979/1984) até as mais recentes de teatro-dança, dança-poesia, educação/saúde/arte, instalações percursos interativos, roteiros, vídeos, performances, desenhos, etc., notamos uma tendência à atitude poética e performática, onde vida e arte se identificam, onde ação artística e social se casam.

Entre os grupos indígenas eu percebi que teatro pode ser mais do que nós, no mundo ocidental, temos delineado como forma.

Na primeira vez que cheguei à aldeia Nhambiquara, em 1985, me perguntaram: “O que você faz na cidade?” O que eu poderia dizer? Eu rapidamente respondi: “Conto histórias pro meu povo.” Como você pode explicar para alguém que nunca esteve numa cidade, ou mesmo numa casa quadrada, compartimentada, o que é um palco?.

Observando como eles vivem, como eles educam, como eles “atuam”, notei que suas vidas estão completamente conectadas, todo o tempo, a todas as pessoas, a todos os fenômenos e aos ritmos da natureza. Eles não param para ir à escola. Eles não param para contar histórias. Eles fazem tudo ao mesmo tempo e, muitas vezes, todos juntos. Por exemplo, se sentem cansaço, dizem: “Tudo bem, vamos descansar um pouco agora.” E deitam no chão. “Olhem! A chuva vem vindo! Oba! A chuva está chegando!” Tiram a roupa, se deliciam e brincam com a chuva.

Os sábios indígenas, quando estão a contar uma história, lançam mão de todos os recursos à disposição, no momento: uma pedrinha para riscar a areia, uma posição agachada com os lábios em forma de bico e um assovio trinado para imitar uma ave, uma corrida ou mesmo um tapa para ilustrar uma luta.

Eu aprendi com eles, e lanço mão de recursos expressivos pessoais (canto, dança, desenho, etc.) e de nova tecnologia que estão ao meu dispor: MP4 para gravar depoimentos, diálogos, canções e histórias, vídeos e fotos para documentar ou sugerir novos mundos (ficcionais), feitos também coletivamente, CDs, CD-ROM, DVD, para difundir criações...

Depois destes 25 anos, tenho refletido sobre esta dupla influência (oriental e indígena) em meu trabalho, tanto nas performances e como nos outros trabalhos que realizo. Houve uma grande transformação.

Podemos observar o mesmo impacto na vida e expressão do indigenista, documentarista e fundador do Vídeo nas Aldeias, Vicent Carelli (2008):

Quando, aos dezesseis anos, aterrissei pela primeira vez na aldeia Xikrin, no sul do Pará, descobri que o mundo era muito mais diverso e fascinante do que eu tinha suspeitado até aquele momento. A partir do instante em que avistei, ao longo da pista, aquelas silhuetas escuras de jenipapo e em seguida senti aquele cheiro de resina perfumada e de urucum, passei a ter uma nova percepção da humanidade. A fotografia se tornou para mim uma necessidade de compartilhar esse novo mundo que eu descobria. Aos vinte anos eu já morava na aldeia Xikrin, e meu envolvimento com os índios passou a ser total. Eu simplesmente queria ser índio, mas os índios queriam um amigo que lhes desse as chaves de compreensão do que se passava ao redor deles, os ajudasse a se defender das doenças que maltratavam a aldeia. Quanto maior era o meu envolvimento, menos tempo me sobrava para fotografar. Eu aprendi desde então que arte e militância dificilmente andam juntas. Aqueles povos com os quais eu mais convivi e trabalhei foram aqueles que eu menos fotografei. Naquela época acontecia na região a guerrilha do Araguaia.

Eu era uma atriz, que dançava e cantava, um pouco diferente, por estar sempre ligada às questões sociais, de meio ambiente, da cultura brasileira e contra a opressão. Mas ainda uma atriz, sobre o palco, mesmo que com uma pitada de improvisação, ainda uma atriz no palco. O público lá e a peça aqui.

Depois disto, comecei a mudar. Primeiro, como solo-performer, passei a fazer meus próprios roteiros, menos fechados, mais ligados à poesia e à música, ao modo do *jazz*. Houve uma profunda influência da maneira como o *jazz* é criado, com uma pequena estrutura, aberta, um roteiro poético sobre o qual todos improvisam.

No texto *Rites of Communitas* podemos encontrar um depoimento de muita luz apresentado por Edith Turner (2008)³:

³ Tradução da autora: Um bom exemplo de *communitas* foi descrito por Matt Bierce (comunicação pessoal, abril de 2001), se referindo a *jam sessions* nos termos de Victor

A prime example of *communitas* has been described by Matt Bierce (personal communication, April 2001), who cites jam sessions in Victor Turner's terms: liminality and *communitas*. He says of his jamming group:

"We have been writing songs together for six years now and our cooperative powers have grown immensely. We are intimately aware of each other and our abilities, tendencies, favoritisms, styles, moods, and emotions. This intimacy allows us a form of jamming or improvisation that I think is a rare and cultivated closeness bordering on telepathic intuition. Above all else, we are friends. In the context of a jam, we communicate in a way that superceded speech and cognitive logic, in a language of suggestions, weavings, liminal stances, pattern formations and dissolutions, patience, intensity and calm, and private exploration. You have to give yourself totally, without reservations. It's not enough that you believe this or that is going to happen. By beholding behind the closed eyes of your co-musicians and in sensing the nerve impulses and the movements of the muscles in their bodies, you will attain a security in relation to what is going to happen. We are also working together to keep the song whole or coherent. This often happens as one new pattern is woven into the mix, that others

Turner: liminaridade e *communitas*. Ele fala assim do seu grupo de música:

"Nós temos escrito música, juntos, por 6 anos agora, e nosso poder cooperativo tem crescido imensamente. Nós somos intimamente conscientes de cada um e de nossas capacidades, tendências, favoritismos, estilos, humores, e emoções. Esta intimidade nos permite uma forma de criar ou improvisar que eu penso ser de uma cultivada e rara proximidade, fronteira à intuição telepática. Acima de tudo, somos amigos. No contexto de uma jam session, nos comunicamos de uma forma que substitui o discurso e a lógica cognitiva, numa linguagem de sugestões, tramas, instâncias liminares, formação e dissolução de padrões, paciência, intensidade e calma, e pesquisa pessoal. Você tem que se dar em totalidade, sem reservas. Não é suficiente que você creia nisso ou que isto vai acontecer. Através do contemplar por trás dos olhos fechados dos seus co-compositores e sentindo os impulsos nervosos e os movimentos dos músculos nos seus corpos, você atinge uma segurança em relação ao que irá acontecer. Nós estamos, também, buscando juntos manter a canção coesa ou coerente. Isto frequentemente acontece enquanto um novo padrão está sendo desenvolvido no mix, e os outros, compreendendo sua inerente beleza, vão encontrando caminhos para integrar o que estão fazendo a esta nova estrutura. Dedilhados e floreios são adicionados pelos outros instrumentos até que a nova estrutura esteja implicitamente aceita. Uma vez que esta nova estrutura é encontrada e tecida, a improvisação realmente pode começar. A mente consciente é colocada atrás, como um alimentador, e à inconsciente é dado mais controle. A pessoa tem que se tornar uma criança."

E ele acrescenta: *"Quase se transforma num transe, uma experiência religiosa."*

pick up on its inherent beauty, and find ways to integrate what they are doing into this new structure. Strummings and pluckings are added on by other instruments until a new structure is implicitly agreed to. Once this new structure is found and woven in, the improvisation really can commence. The conscious mind is put on the back burner and the unconscious is given more control. One has to become like a child.”
And he adds, *“It almost becomes like a trance, a religious experience.”*

Inspirada neste veio, comecei a convidar pessoas a interagirem comigo, para atuar, criar e participar de instalações, para se juntarem a proposições que congregam muitas linguagens e expressões: dança, canto, desenhos, confecção e uso de instrumentos musicais, criação de objetos, percursos e filmes/vídeos/cenários interativos. Estava transformando tudo.

(...) O espectador deixa de sê-lo; é estimulado a abandonar a posição distanciada e passiva em relação à obra de arte, torna-se parceiro ativo do artista, sendo que esse propõe e aquele dispõe. A obra se abre para a ação do sujeito, abandona o repouso inerente à escultura tradicional e adquire uma quase vitalidade ao incorporar a mutação como dado ontológico. (Milliet, 1992)

E compreendi que isto só pode acontecer dada a herança do Teatro, que foi muito profunda em minha formação. Esta herança se transformou num Campo de Conhecimento que eu estava aplicando a outros tipos de encontros, eventos, sempre convidando pessoas para fazermos alguma coisa juntas, sempre em processo.

Prometo ao firmamento

Uma promessa pagã

De me tornar um ser atento

De ir atrás do meu clã.⁴

⁴ Escrito pela autora em 27/12/88 na Fazenda Guanabara/Lote 30/ Formoso/S.J. do Barreiro/RJ, em viagem de misturar-se ao Brasil.

4. Yo

Todos nós temos um certo guia invisível, situado, num onírico e intuitivo mundo, cujas presença e orientação constantes constituem nosso próprio paradigma, nossas balizas, dando-nos a certeza da propriedade (no sentido de *to do the right thing*) de nossas vidas e rumos. Podemos traduzir como o sonho de vida, a meta ou destino, ou simplesmente: constituir lar e família, construir uma obra ou empresa, provar uma teoria, ajudar aos semelhantes, estar de acordo com Deus ou com os companheiros. Comparando frequentemente nossa vida com estas balizas, percebemos se ela está a nos levar aos sonhados rumos, desviando-nos ou aprofundando-nos nas experiências. E atuamos, e apreciamos, ora tranquilamente ora com mais ansiedade, o transcorrer dos fatos no tempo.

Num campo mais amplo de estado e atenção, podemos desenvolver um senso de observação e uma capacidade de abertura para acolher alguns sinais da Sincronicidade e nos dispormos mais e mais a vibrar e a viver neste lugar de acolhimento incomensurável, inesgotável, de admiração pelos impulsos do mundo, acreditando que estes caminhos têm um sentido que multiplica e contamina toda a espécie (mesmo que ainda não tenhamos possibilidade de auferir racionalmente este final feliz que a intuição nos aponta). Podemos abordar uma força geometricamente progressiva quando a criação se expressa coletivamente, incorporando maneira e estados alterados de consciência. A liberação total acontece e a mente acompanha tudo, consciente, através de um eu-observador que pode Cantar e Contar, viver e observar, se expressar e sistematizar, se deixar levar e apreciar com consciência.

Não se separam arte e vida. A primeira etapa é viver a vida com a arte e viver a arte com vida, formando uma estrutura de ser e observar a si e ao mundo, fortalecendo a integração e o espírito. Depois podemos observar as outras etapas onde várias coisas acontecem simultaneamente.

Pois no campo que estou a desvendar, debruçada numa atitude consciente de pesquisa há 25 anos, temos um pequeno enigma. Por ter sido apresentada desde muito tenra idade ao viés da percepção artística e relação criativa com a vida, minha meta, meu sonho de vida é o mergulho num campo desconhecido, impalpável e invisível: o ato em si de sair de um território pessoal conhecido e mergulhar no vazio de novas experiências e referências, encontrar o caos e de lá voltar com uma perspectiva outra, de outrem, sendo outrem, “*In Lake’ch*”, “Eu sou um outro você” (Beuttenmüller, 2008).

A princípio este mergulho foi inconsciente, vivenciado através de experiências que mesclaram arte e vida. Seguindo adiante, respeitando os sinais do guia interior, fui cotejar a cultura indígena e a filosofia e treinamentos orientais. Assim ao conhecer a mim mesma, imersa no ancestral universo indígena, ampliei minha consciência enquanto mulher, brasileira, descendente de índios, observando em mim a mudança de hábitos de horário e alimentação, a ligação com a terra, os animais, os fenômenos naturais, o tempo geológico e criação constante, a integração com o universo. Paralelo a este encontro fui desenvolvendo vários treinamentos que possibilitaram o conhecimento e cultivo da energia interior, a consciência corporal aliada à disciplina e mergulho em camadas cada vez mais sutis de escuta e expressão.

Algumas referências se tornaram significativas neste trajeto:

- a. A terra, os precipícios, as árvores, os animais, o tempo geológico (experiência nas aldeias);
- b. A Amazônia, as águas, as árvores, os animais, a escuta (experiência com as comunidades ribeirinhas no Pará);
- c. Presença/ Ausência (treinamentos do e no Oriente);
- d. A Criação Coletiva sob a guidance da Sincronicidade (trabalhos desenvolvidos com comunidades de Goiás e da Itália).

Em estado de presença, bastante semelhante ao que nos proporciona a prática do Tai Chi, percebemos :

1. fruto da criação: a manifestação do e no mundo ganha visão holística, esférica e simultânea;

2. fruto da intuição: a percepção se amplia, o “eu” se transforma em “nós”, com sentido cósmico, desaparecem as fronteiras entre o “eu” e o mundo manifesto que toma dimensão multifacetada, profunda e inclui diferentes perspectivas;

3. fruto da expressão: os registros no plano do sensível vão além da forma linear, ganham características bi e tridimensionais, acolhendo diferentes energias, linguagens e sotaques e convidando à participação e co-criação.

A partir daí, workshops, pesquisas e trabalhos receberam o nome de *Sincronicidade e Expressão*, e tiveram acento nas questões de presença, escuta e construção coletiva. Presença neste caso é compreendida como integridade, inteireza entre intenção e verdade de ação (verdade cênica), onde a compreensão cede lugar à aceitação e contemplação, amenizando o julgamento e o espírito crítico, permitindo a passagem isenta de uma expressão ingênua e solidária. Pode-se expressar e contemplar os movimentos que seu próprio corpo, quase estranho, está a percorrer.

*Estou criando a cada instante
todas as possibilidades de vida que estão a fluir através deste meu ser.
Despistando todos os ees que não querem sair.
Abrigando todas as loucuras
todos os sonhos
todos os amores
que perpassam minhas entranhas canais sinais sensoriais.
Esta força que me engendra,
erguendo os poros,
alçando músculos,
perfilando ossos,*

*calcando ferrenhamente olhares, pegares
cavoucando almas, acercares,
desbastando pedras, vesículas, fígados, intestinos
em prol de cravar júbilo nos corações dormentes...
Arranco com todas as garras da crença, da fé,
num esotérico e maia ritual,
os sacrifícios que cada um de nós oferta à Vida Cósmica,
ao sangue vibrante da renovação permanente,
ao Chulel, sagrado fluído de energia cárnico.
aos raios das multidireções do Universo,
permitindo-me percorrer infinitas linhas de manifestação.
Como sacerdotisa,
nua me exponho a vocês,
ofertando-me inteira, integra(l)mente,
à transpiração e à ação,
multiplicando meu ser em facetas inusitadas, simultâneas,
rompendo os critérios de tempo e espaço.*

*Eia! Avante! Cabeça Voadora! Decapitada já estás,
a Canoa da Vida eterna é o teu templo, tua casa, teu transporte.
Livre estás para as investigações sublimes das entranhas da
humanidade.
Pronta estás para o caminho maior da Alma.
Vive teu ser não-ser num agora permanente,
torna cada alma, cada instante, cada lugar,
dignos da pulsação vívida do Ser Criador,
Pai Primeiro, Deusa Mãe, Serpente da Visão.*

5. Iatsu

Depois de dialogar por meses com textos de Érika Fischer-Lichte, Jerzy Grotowski, Victor Turner, Arnold Van Gennep e John Dawsey, dentre outros que ainda citarei, sob a batuta de Marcio Aurélio Pires de Almeida, fui descortinando uma certa linha de pesquisa e percepção que insistia em estar escondida, mergulhada num recanto inconsciente. Sabia, mais por intuição e fé do que por esclarecidos estudos, que há *unidade nesta fragmentação*. E, mesmo observando, lendo e apreciando meus trabalhos, performances, vídeos e proposições, com afinco, a noção de fragmentação se sobrepunha à de unidade.

Percebi certo dia uma luz: todos estes estudiosos trazem esclarecimentos a respeito dos processos que tenho vivido e da maneira como me ofereço para a criação na vida e na arte, por isso me encantam tanto suas proposições. Me percebo como foco e/ou objeto dos estudos destes teóricos e práticos, ou seja, eles falam e analisam experiências, posturas, estados e exercícios, propostas e práticas que eu tenho buscado e vivenciado. Eles adotam o ponto de vista do observador, ou praticante exterior ao processo de criação e consciência do ator.

Esclarecendo um pouco mais: quando um pesquisador/diretor - Jerzy Grotowski, por exemplo - fala de suas propostas e métodos e da arte como veículo de verticalidade, ele o faz observando e indicando o caminho ao/s ator/es; quando uma teórica - Érika Fischer-Lichte - mostra como os limites entre ficção e realidade têm sido borrados em recentes performances na Europa levando a platéia a uma experiência liminar estabelecendo um novo conceito de experiência estética, ela o faz do ponto de vista da platéia; Victor Turner apresenta o equilíbrio entre *communitas* e estrutura e Arnold Van Gennep distingue três fases na dinâmica dos ritos de passagem, ambos a partir da observação de fenômenos performáticos e manifestações em sociedades tribais; e, finalmente, John Dawsey apresenta “Um ‘final feliz’ (“podemos ter experiências de *communitas* no teatro.”) aplicando as 3

fases do rito de passagem propostas por Arnold Van Gennep na poética análise dos trabalhos de Victor Turner.

Notemos que há uma perspectiva, um ponto de vista exterior à experiência estudada, cada um à sua maneira. O que traz tanta familiaridade é perceber a mim, às minhas vivências e pesquisas como objeto de estudo ou alvo de proposição de cada um destes mestres.

Com Érika Fischer-Lichte pude perceber onde realidade e ficção rompiam as fronteiras da minha própria experiência como pesquisadora, performer e propositora. Na busca profunda e constante pelo estado de presença (apontado por Jerzy Grotowski) podemos identificar os treinamentos e os ensinamentos orientais conduzindo minhas ações, workshops, performances e proposições. Vivendo num trânsito permanente entre estrutura e *communitas* (Victor Turner), visitando diversas culturas, ritos e mitos, passei a compreender a vida e a criação percorrendo ininterruptos ritos de passagem (Arnold Von Gennep). E, como John Dawsey, penetrei num final feliz onde o Teatro enquanto campo de conhecimento me guiou a contribuir como autora, propositora e facilitadora de experiências integradas, coletivas e participativas, com literatura (prosa e poesia), solo-performances, dança, teatro, vídeo/cinema, fotos, desenhos, instalações, percursos interativos, CD-Rom, etc.

Em diálogo com estes autores vou apresentando minhas experiências, insights, criações, textos e reflexões numa espécie de subtexto, (Subtexto para o ator é tudo aquilo que está além da fala num texto teatral e que preenche de vida e verdade a personagem e a teia de espetáculo.), numa conversa poética e íntima, trazendo à superfície sensações pessoais, anotações cotidianas e registros, histórias, poemas, pequenos maravilhamentos ou desabafos, desenhos, sons, imagens em foto e vídeos, por onde poderemos apreciar o ser artístico se revelando em duas direções: a interior, num mergulho até chegar ao silêncio, rompendo a barreira do ego; e a de expansão externa, rompendo a barreira da comunicação humana, indo em direção do reino animal, vegetal, mineral, cósmico, até o

congraçamento com as estrelas, dando passagem à construção poética de uma percepção.

Na verdade, todo o processo se quer como uma grande celebração, num ininterrupto rito de passagem, de eterno presente, bem ao sabor dos universos culturais indígena e oriental, contemplado com a rapidez do tempo intuitivo e a comunicação inter/intra planetária, apontando o trânsito como sinal dos tempos.

6.Muyu

Desde 1973, quando pela primeira vez pensei em algum estudo de pós-graduação, ainda estudante de História na Universidade de São Paulo, eu queria escrever um trabalho que fosse compreendido por qualquer pessoa, que superasse a separação entre os seres humanos, as diferenças social e regional. Acreditava que o linguajar muito especializado de determinado assunto, afastava as pessoas, restringindo a difusão e o compartilhar do conhecimento.

1973 também foi o ano em que me entreguei para o teatro e todas as linguagens que por ele passam (música, canto, dança, cenário, figurino, maquiagem, produção, divulgação, pesquisa e dramaturgia, preparação corporal e vocal, direção de cena, interpretação, interação palco-platéia e reflexão), praticando com fé a premissa “Teatro como meio e não como fim” defendida pelo Grupo de Teatro Popular União e Olho Vivo - TUOV, ao qual estive ligada até 1979. Assim vinculou-se, desde minha iniciação como pensadora e artista, o engajamento político à atuação como criadora, a necessidade de ser uma artista consciente, cujas proposições visassem interagir com seu tempo e sua gente.

O povo me chama eu vou
No peito levando o lenço da esperança
Espera Maria confia, prepara os cabelos
Veste a blusa de cambraia e espera, Maria confia.

Entre amigos voltarei
Adeus Maria confia
Adeus Maria confia
Adeus, adeus, adeus.
Estarás à minha espera e se eu não voltar

Olha-me no sol, no verde das matas, nas águas dos rios
Olha-me no riso das crianças
No amor dos amigos
Encontra-me no sol
Se eu não voltar então olha na rua
Na prata da lua me encontra no sol
Na prata da lua me encontra no sol.⁵



Figura 2 - João Negão e Neriney Moreira interpretando os personagens Cidadão Samba e Napoleão Bonaparte na peça *Rei Momo*.
Fonte: foto de Vitor Bortolucci Junior, 1976.

⁵ Poema de César Vieira com música de Carlos Castilho para o espetáculo "*Rei Momo*", de César Vieira, montado pelo TUOV.

No primeiro dia em que entrei no TUOV, gostei do grupo e conheci o meu grande amor! No mesmo dia! Tudo ao mesmo tempo. E lá, eu fiz tudo, eu aprendi tudo.

*Vida e teatro, já não havia separação;
entre teatro e ação social, não havia separação;
entre canto, música, interpretação, preparação corporal,
figurino, maquiagem, cenário, luz, não havia separação;
entre produzir e fazer não havia separação;
entre público e privado,
entre platéia e palco não havia separação.*

Desde o início, fui formada numa arte integradora, tanto das linguagens artísticas quanto das relações do teatro, no sentido da produção e no sentido da platéia. Minha formação performática foi se acentuando (ainda sem nenhuma consciência), do ponto de vista artístico. Naquele momento, eu defendia “O teatro como meio e não como fim”, e se olharmos direitinho, ainda agora faço isso. Ou seja, por mais que naquele tempo houvesse um discurso militante, politicamente engajado, social, e que era restrito, hoje, percebo que, de outro ponto de vista, também faço isso. Pra mim, o teatro é o caminho de emancipação do ser humano, não só da classe trabalhadora, como dizíamos naquele tempo, mas é o discurso de emancipação que ainda permanece. O discurso de engajamento em prol do planeta ainda permanece, o discurso e a ação também. E ação através da arte. E, pra mim, também, entre arte e militância não houve separação porque passei a ser um ser político, que militava pela anistia, dentre outras causas. Cantávamos para os presos políticos dentro do presídio Barro Branco.

Passemos a palavra para César Vieira (1980), criador e dramaturgo do grupo TUOV, registrada pelo suplemento *Folhetim*:

Existe em São Paulo uma série de grupos que, das mais variadas formas, tentam ir ao encontro de um novo público,

composto em sua maioria de subempregados, de habitantes da periferia e também de operários. São grupos de teatro, a maior parte não profissionais, que fazem espetáculos perto da residência e do local de trabalho desse novo público, desse público virgem de teatro. Virgem porque o trabalho dentro de um sindicato, ou dentro de uma fábrica, é mais ou menos proibitivo ainda no Brasil de hoje.

(...)

O sistema que aí está mantém intactos todos os seus instrumentos legais para coibir que o povo tenha uma vida digna, que é o mínimo que se exige, e um acesso à cultura.

Todas as leis da ditadura – Lei de Imprensa, Lei Antigrave, Lei de Censura, Consolidação das Leis de Trabalho – continuam existindo como uma espada na cabeça de qualquer tentativa mais positiva de organização.

O teatro não está separado dessa realidade geral. Portanto, falar de minha experiência, da experiência do União e Olho Vivo, eu não sei se seria o caso, porque é uma experiência não apenas de um grupo, mas uma experiência de dezenas de outros grupos – profissionais, cooperativados, semiprofissionais, grupos em que os seus integrantes têm outras profissões e encontraram no teatro uma arma, uma forma de transformação social. São grupos mistos de elementos estudantis, elementos burgueses e elementos populares. Existem principalmente, muitos grupos oriundos das Comunidades de Base da periferia e alguns dentro de sindicatos.

(...)

...um teatro de colaboração com as comunidades existentes. Quer dizer, é um teatro que vai colaborar com as Comunidades de Base, sejam grupos de periferia, sindicatos, Sociedades Amigos de Bairros ou outro tipo de organização que exista junto ao povo. E colabora não só através do espetáculo, mas também do debate que se estabelece a partir do espetáculo, discutindo-se assuntos da comunidade local e, até, problemas mais nacionais de falta de liberdade, de falta de justiça social.

Esse é um teatro incipiente, que a gente pode dizer que existe hoje, pelo menos em São Paulo e em algumas cidades do Brasil. São vários grupos que têm, todos, uma característica comum, de buscarem na prática a sua teoria e a forma de dar continuidade ao trabalho, baseando-se, até, em trabalhos de outros grupos da América Latina, que hoje não mais existem porque foram mortos, expulsos, exilados e torturados pelas ditaduras de Argentina, Chile, Uruguai, onde existiram.

Esse nosso teatro de colaboração, enquanto o teatro profissional, cobrando 500 cruzeiros ou 400 cruzeiros o

ingresso, com raríssimas exceções tem público, a maior parte desses espetáculos de bairro – o meu grupo, por exemplo – tem feito apresentações para 700, 800 pessoas. Esta é a nossa média de público.

Uma outra coisa importante: este era um trabalho voluntário. Fomos treinados para sermos voluntários. A arte, a militância e a entrega à sociedade sempre andaram juntas pra mim. (Mais uma vez trazendo um cunho performático.) Nesse grupo, trabalhei de 74 até 79, e aí coincidiu com uma mudança no país. A mudança no país e a mudança na minha vida pessoal aconteceram juntas. O país passou a ter mais liberdade e uma liberdade um pouco maior para a formação de partidos. Os partidos clandestinos começaram a ser um pouco menos clandestinos. Ainda eram clandestinos, mas não tão perigosamente. Comecei a militar em um destes partidos, com o nome falso de Joana, e isso começou a criar certa contradição com o grupo de teatro, que não queria que seus membros se engajassem em qualquer partido pra que não se vinculasse a ideologia do grupo à de algum partido. Eu estava num movimento engajado, e não tinha tempo de perguntar se devia ou não, era assim: tinha que ir, tinha que ir, tinha que ir...

E, também, fiquei viúva em 78, desse mesmo homem que conheci em 74 quando entrei no TUOV, o *Vitão*, Vitor Bortolucci Junior, violonista e compositor.

Ele morreu e tive um choque! Aos 22 anos! Foi um choque brutal na minha vida. Eu estava com ele na noite anterior e já na madrugada ele havia morrido num acidente... e estava longe... precisei encontrar forças pra contar pros pais dele e ...

Eu me lembro exatamente o que se passou neste momento: eu construí dentro de mim uma placa retangular de espessura de dois centímetros, do tamanho do meu tronco. Era uma placa de metal dentro de mim! Eu a construí! ... para que pudesse caminhar na vida. Construí essa placa na minha caminhada no enterro. E, isso, também, alterou demais a minha vida, porque morriam com ele os poemas. Ele era compositor, músico, poeta. Ele compunha pra mim... cantávamos juntos... era o compositor do grupo... nós trabalhávamos juntos, tanto voluntária quanto profissionalmente. Eu jornalista, ele past-up, diagramador, na mesma redação. Estávamos juntos de manhã, de tarde, de noite e ... muito apaixonados, envolvidos

com tudo o que fazíamos. Parecia até uma situação ideal, sem conflitos. Talvez não tenha havido tempo para conflitos. Este fato alterou muito a minha relação com o mundo do casamento, dos homens: “Como eu nunca mais estaria com alguém como ele, vivendo aquele amor, então, eu poderia ter vários amores, não ia ter nenhum problema porque ninguém iria substituí-lo.” Este foi o mecanismo de defesa que se criou em mim.

E ao mesmo tempo, saí do grupo por não agüentar mais encarnar o papel de viúva. A cada espetáculo, eu cantava como viúva. E, independente de gostar ou não, esse papel trouxe um sentido performático ao meu trabalho. Ou seja, eu cantava a minha viuvez e cantava as músicas que ele havia criado e mais outras, especialmente esta, composta em homenagem a um sambista da *Escola de Samba Vai Vai* que havia morrido:

Silêncio

O sambista está dormindo

Ele foi mas foi sorrindo

A notícia chegou quando anoiteceu

Escola, eu peço silêncio de um minuto

O Bexiga está de luto

O apito de Patonágua⁶ emudeceu

Partiu sem placa de bronze, sem nome na história

Sambista de rua morre sem glória

Depois de tanta alegria que nos deu, e nos deu

E assim, é assim,

O fato repete de novo

Sambista de rua, artista do povo

E é mais um que foi sem dizer

⁶ Considerado o maior apitador da Vai-Vai, quando esta ainda era um Cordão Carnavalesco. (cf. Consulta no dia 28 de outubro de 2008 no site www.barrocazonasul.com.br/bateriahistoria.htm)

Adeus

Silêncio, silêncio, silêncio...

(E ... o fato repetiu-se de novo ... Eu fiquei viúva uma segunda vez.

Outra história ...)

Enfim, aqui está um pouco da forja que me levou a uma série de pesquisas daí em diante.

Todo artista, criador, performer, pesquisador, é visionário. Não é uma questão de desejo, nem de privilégio: é da natureza de sua sensibilização para com o mundo. E, ser visionário implica em ver, algumas vezes, o que não se quer ou gostaria de ver. Como vivemos no mundo da pessoa, do ego, para aceitar as visões como manifestações amplas e apropriadas, nossa trajetória precisa esquecer os adjetivos, os elogios, os fracassos, os sucessos. Só é preciso ir; e isso requer fé.

Num depoimento feito em 23 de março de 2007 perante os alunos de teatro da Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás abordando a questão do artista engajado com a pesquisa e a causa social, durante a década de 70 e no terceiro milênio, comentei:

“Desde a época em que entrei no grupo de TUOV, em 1974, eu já estava trabalhando com teatro e pesquisa. Primeiro por estar cursando História na Universidade de São Paulo e, segundo, por ter entrado num grupo que estava tratando da História do Brasil de uma maneira que não era vista nos livros das escolas, ou seja, tratando do ponto de vista do oprimido. A questão da vida, da pesquisa, da história e do teatro estavam mescladas. Estava estudando a história do país e me misturando à história do país como militante de esquerda, me colocando do lado do oprimido, contestando a política em que estávamos vivendo.

Entre num grupo de teatro que também estava tentando fazer com que, através da história mostrada pelo ponto de vista do povo (palavra que usávamos, à época), fosse distribuída para o próprio povo, ou seja, íamos nos grupos de teatro,

nos bairros da periferia, junto a associações de periferia, íamos nos lugares mais distantes de São Paulo, onde estavam as pessoas que não tinham acesso ao que, naquele tempo, chamávamos de teatro burguês.

Participei de estudos sobre a história do Brasil, desde o Império. Fizemos um pesquisa sobre a greve dos funcionários da Fábrica de Cimento Perus, de 1960, e, a partir dela foi criado um espetáculo que se chamou *Bumba meu Queixada*. Queixadas são porcos do mato que, em conjunto, afastam o inimigo. E essa foi a atitude desses operários dentro da fábrica de cimento: em conjunto conseguiram as suas reivindicações. E essa história foi contada dentro da estrutura do Bumba-Meu-Boi. Vejam: a pesquisa dentro do TUOV sempre tinha dois vieses: fatos da História que eram contados através de manifestações populares.

No caso do *Rei Momo*, primeira peça da qual participei no TUOV, havia o carnaval e as escolas de samba. Através das escolas de samba e dos enredos contavam-se trechos polêmicos da História do Brasil. E, na peça *Bumba Meu Queixada*, através das manifestações do Bumba-Meu-Boi se contava a história da greve da Perus. Participei, também, ainda como membro desse grupo, como assistente de direção e preparadora de ator do Grupo de Teatro do Sindicato dos Bancários (TESB) com a montagem do *Evangelho Segundo Zebedeu*, também escrito por César Vieira, o dramaturgo do TUOV.

No espetáculo do TESB, contava-se, através do circo, uma história do Nordeste de cunho religioso, a Revolta de Canudos: um grupo de pessoas que, seguindo Antonio Conselheiro, contesta a política nacional.

Nesse período (1978) fui a Cuba, Bolívia e Panamá, ainda no fim da minha estada no TUOV, para o Festival Internacional de la Juventud Comunista. Fomos clandestinamente, porque era proibido aos brasileiros irem a Cuba. Passamos, então, da Bolívia para o Panamá. Fizemos seminários e espetáculos em todos os lugares pelos quais passávamos.

No Panamá ganhamos passaporte cubano, deixamos o nosso, brasileiro, sem carimbo, e fomos pra Cuba. Isso nos colocou numa referência ligada à América Latina e à África, dada a nossa intensa convivência com os companheiros das

delegações de vários países africanos e latino-americanos. Depois do Festival, nos apresentamos, ainda, por 15 dias num pequenino teatro de Havana, El Sótano.

Apresentamos um espetáculo chamado “*Unidad y Ojo Atento*” com músicas brasileiras e pequenas cenas de vários espetáculos. Era uma revista: além das cenas, cantávamos e dançávamos. E eu, dentro deste grupo, sempre fiz de tudo: cantei, dancei, toquei, representei, pesquisei, escrevi, divulguei.

Estou sempre ligada a essas duas realidades: como me coloco dentro do universo, como me manifesto melhorando a história da qual faço parte e como, em cada lugar em que estou, a cultura na qual estou mergulhada pode apresentar este tema.

Agora mesmo, estou desenvolvendo um trabalho em São Paulo. Conversei com pessoas com as quais trabalho pela Paz, na cidade de Pirenópolis, e fizemos o envio de uma Bandeira do Espírito Santo, confeccionada, a cada instante e milímetro, pela Paz, por Lunildes Oliveira Abreu, artesã inspirada; mais pequenos corações que trazem os símbolos da pomba e do boi, que são as duas vertentes do ser humano, corpo e espírito, feitos pela Marta Eniza de Oliveira Lobo, artesã que faz tudo imantado pela Paz.

As irmãs de caridade bairro do Bonfim (de Pirenópolis), que trabalham com mulheres e jovens, dentro de um projeto pela inclusão e pela Paz, fazem alguns móveis de chita, também com esse objetivo. Estes objetos todos já chegaram a São Paulo. Muito emocionada, recebi a mensagem das pessoas que os receberam.

Uma das pessoas sentiu essa força e me escreveu muito grata por ter se lembrado que, na casa onde nasceu, a Bandeira do Divino Espírito Santo é que trazia Paz. Percebi, então, que a minha militância, hoje, no mundo é pela Paz, pela Cultura da Paz, pela formação solidária, pela inclusão, pelo Novo Paradigma.

7. Nana

Quando saí do União e Olho Vivo, fui para o grupo *Os Farsantes*, em fins de 1978, participar da montagem da peça “*Tietê, Tietê*”, de Alcides Nogueira Pinto.

MANIFESTO DOS FARSANTES

Somos o que nunca fomos: um grupo, um coletivo de trabalho, um espaço novo em nossas vidas. Estamos em busca da compreensão de tudo, enganados que fomos, esquecidos que fomos, repudiados que fomos. Quando nascemos já era 64, já era 69, já era o vazio de 70 que sobreveio ao cheio de 68. Nascemos da farsa de nosso tempo.

Tupi or not Tupi. Só a antropofagia nos une. Pela corruptela, pelo dístico contra a sizudez, contra o realismo, alegria é a prova dos nove: só a farsa nos une. Socialmente, Economicamente, Filosoficamente. Está fundado o Desvairismo, e este manifesto, apesar de interessantíssimo, inútil.

Queremos do modernismo a seiva para encontrar o sentido da modernidade; TIETÊ, TIETÊ! Corso coruscante de águas fétidas e poluídas a singrar os proletários recantos de uma paulicéia desvairada. Bandeira Rediviva a percorrer os destinos deste grande sertão: veredas que dão todas no Xingu, impaludismo, esquistossomose, malária, sarampo, uma doença infantil, como o esquerdismo, que mata. A prata, a sandália da mulata, o luar de prata nas matas do Araguaia, simples pedras verdes, não as esmeraldas verdadeiras. Porque o diamante verdadeiro só faz fazer de Nova York algo assim como Paris, eu sou primeiro, eu sou mais leve, eu sou mais eu e você também tem que saber se inventar: não dá mais pra segurar – explode coração.

Somos pelo princípio de prazer, pelo princípio de fazer, pedreiros que sabem que só da conjugação de esforços nascerá a construção. Não a faraônica

pirâmide fascista e autoritária, mas a casa suficiente para abrigar a vida, dois metros de verde e alguma água límpida: luxo e alguns brilhos que também ninguém é de ferro. Farsantes – anti-manifesto. A alegria é a prova dos nove.

Pelo ato poético, pelo ato polético. Pelo ato político. Tico-Tico no fubá = a ideologia alemã.

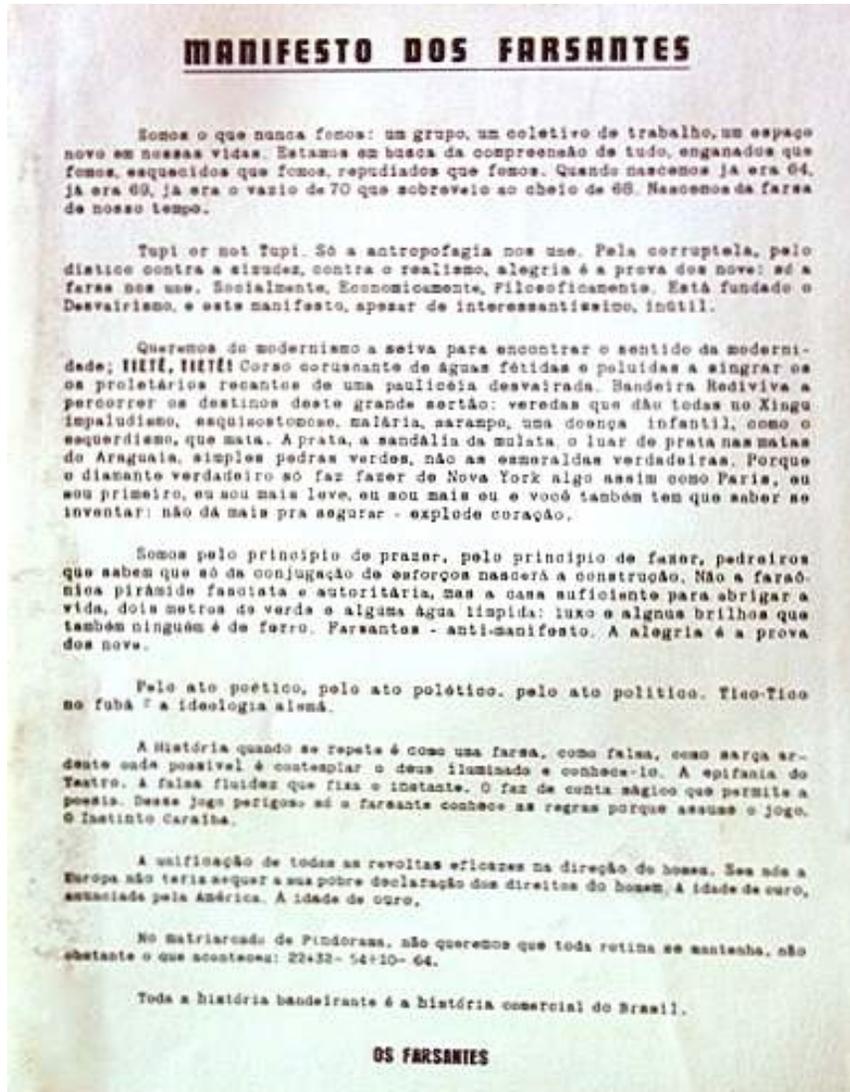


Figura 3 - Cópia do Manifesto de criação do grupo Os *Farsantes*
Fonte: Arquivo da Autora, 1978.

A História quando se repete é como uma farsa, como falsa, como sarça ardente onde possível é contemplar o deus iluminado e conhecê-lo. A epifania do

Teatro. A falsa fluidez que fixa o instante. O faz de conta mágico que permite a poesia. Desse jogo perigoso só o farsante conhece as regras porque assume o jogo. O Instinto Caraíba.

A unificação de todas as revoltas eficazes na direção do homem. Sem nós a Europa não teria sequer a sua pobre declaração dos direitos do homem. A idade de ouro, anunciada pela América. A idade de ouro.

No matriarcado de Pindorama, não queremos que toda rotina se mantenha, não obstante o que aconteceu: $22+32=54+10=64$.

Toda a história bandeirante é a história comercial do Brasil.

ass.: OS FARSANTES

Os Farsantes era, dentro da minha perspectiva na época, um grupo de teatro burguês - um teatro burguês diferente. Não nos unimos com o intuito de ganhar dinheiro: tínhamos o intuito de sobreviver. Formávamos um grupo que pensava junto, e contávamos com um diretor e um autor. O autor era o Alcides Nogueira Pinto. Ele fez três espetáculos pro nosso grupo. E o diretor: Márcio Aurélio Pires de Almeida. E nós criamos um grupo eclético: pessoas que vinham do teatro popular, como eu, algumas com formação acadêmica, como o próprio diretor, pessoas que vinham do teatro do interior do estado, outras, ainda, do teatro engajado, que tinham uma formação popular e militante. Fizemos um grupo que questionava a História do Brasil do ponto de vista cultural e com alegria.

No espetáculo "*Tietê, Tietê*", apresentávamos dois pontos de vista: o da História da Revolução de 32, envolvendo os tenentes, uma revolução que foi uma farsa para São Paulo, e o da Semana de Arte Moderna de 22. Tínhamos um olhar crítico pra História do Brasil e falávamos, também, de Mário de Andrade (interpretado por Edécio Mostaço), Oswald de Andrade (Elias Andreato) e Pagu Galvão (Edith Siqueira – *in memoriam*), todos patrocinados por dona Olívia Guedes Penteado (personagem interpretado por mim), a patronesse, dona dos cafezais. A Semana de Arte de 22 só foi possível porque ela era financiada pelo dinheiro do cafezal paulistano. Nosso olhar crítico era, também, um olhar brincalhão. O

espetáculo trazia os personagens Macunaíma (Marcelo Almada), Emília (Maria Cecília Garcia), Narizinho (Juçara Morais) e Pedrinho (João Carlos Couto) aprisionando seus autores e pedindo liberdade. Havia ainda um Anjinho (Ciça Camargo), que do alto, observava tudo e fazia comentários satíricos com a platéia. Nosso espetáculo trazia a convivência de criador e criatura e a revolta das criaturas.

Estávamos tendo uma atitude performática, pois nos colocávamos na rua, expandindo nosso trabalho para as vias públicas, recriando as cenas em bares, restaurantes, etc. Apresentávamos o espetáculo no teatro e saíamos para fazer a divulgação. Andávamos pela cidade vestidos com figurinos e personagens, cantando e interagindo. Vivíamos aquilo como nossa própria vida.



Figura 4 - Juçara Morais, João Carlos Couto e Maria Cecília Garcia como Narizinho, Pedrinho e Emília na peça “*Tietê, Tietê*”.
Fonte: Yolanda Huzac, 1979.

E (revelo agora um nosso segredo) estávamos realmente dispostos a encontrar e transgredir nossos próprios limites como atores, agindo como performers. Não sei qual efeito isto surtia sobre a platéia, sei que fazíamos uma peça dentro da peça. Me explico; ao mesmo tempo que atuávamos e percorríamos o

desenrolar das cenas da peça, criávamos um estímulo íntimo e alheio ao espetáculo, desafiando nosso desdobramento, nossa capacidade de concentração e ao mesmo tempo uma improvisação e imaginação sutis, levando-nos a uma alta cumplicidade. Às vezes, inventávamos uma criança, que, invisível, passava de mão em mão entre os atores, no transcorrer do espetáculo e diante da platéia. Outras preparávamos alguma surpresa para um determinado momento da peça e aguardávamos as reações: sal na xícara de chá, uma bexiga com água num cantinho qualquer do palco...

Realizamos, ainda, seminários paralelos. Convidamos os intelectuais da época para falar sobre a Revolução de 32 e a Semana de Arte de 22. Criamos um programa em formato de jornal nos colocando a favor ou contra, nos posicionando em relação à História; e nos percebíamos como uma referência dentro de um momento importante de São Paulo e do Brasil: o momento dos teatros de grupo, como *O Pessoal do Vitor* e o *Grupo Mambembe*, de São Paulo, e o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*, do Rio, dentre outros.

Compreendendo um pouco mais este movimento, percebemos que a busca prevaleceu sobre o processo de morte e confusão. Mergulhada na vida em si, na experiência, no presente, não desisti. No espaço do morrer, não temos consciência do que está confuso, o que prevalece é a busca e o direito de experimentar. Mesmo inconscientemente havia propósito para esta imersão performática na vida. Nosso trabalho se misturava à festa e ao êxtase, nos ensaios, espetáculos e ações de divulgação. A morte não foi em vão, o período de confusão não foi em vão, a busca não foi em vão. A situação vai se repetir a todo momento, morte e renascimento – a vida nos leva a um processo de preparação para a próxima etapa. Eu estava exposta à experiência de vida. O que uma atriz busca, na vida, é se expor, estar disponível e quanto mais em contato com os limiares e liames da Sincronicidade, maior a possibilidade de sua expressão estar respondendo ao seu tempo.

Com *Os Farsantes* fizemos ainda “*O Filho do Carcará*”, com dramaturgia de Alcides Nogueira Pinto e direção de Marcio Aurélio, uma revista com música ao

vivo, em 1980, que também tratava da História recente: o que aconteceu com as pessoas que estiveram envolvidas nas guerrilhas ou na militância. Uns foram exilados, outros se tornaram Hare Krishna, outros se tornaram delatores. Fizemos uma pesquisa sobre tudo isso para estarmos atuando dentro da perspectiva em que nos colocávamos. Não estávamos observando à distância os acontecimentos.

Para a criação da personagem deste espetáculo, a *Dama*, posso registrar um marco em minha compreensão da profundidade do processo de atuação e criação, um mergulho num campo sutil de altíssima vibração. Num momento chave para a caracterização dos personagens, nosso diretor Marcio Aurélio, nos convidou a subir ao palco, com data marcada, para uma entrevista entre o diretor e personagem. Fui para a platéia do teatro Faap, junto de todo o elenco, observando as entrevistas dos outros atores/personagens. Todos tinham uma construção coerente, fundada em pesquisas históricas e de campo. Todos claros e bem construídos, respondiam perguntas sobre história pessoal, relações, opiniões, etc. Enquanto assistia, percebia um vazio profundo se aproximando de mim, e eu dando passagem a este sentimento. Me percebia racionalmente incapaz de responder às perguntas que fossem feitas sobre a história pessoal da *Dama*, mulher que tinha um encontro efêmero e íntegro com o *Poeta* num bar. No momento em que Marcio chamou meu nome para subir ao palco um grande salto de consciência e lugar de estar me acometeu. Ao levantar senti um peso corporal que não me era familiar, um olhar profundo e sarcástico, e, consciente e ao mesmo tempo alheia, me deixei levar ao palco, num caminhar sensual, arrastado, que conseguia englobar todo o espaço do teatro e a todos ao meu redor. Ao subir no primeiro degrau em direção ao palco a compreensão veio completa. O estado racional não estava na personagem, ela era uma mulher densa, sentimento puro, que vivia o presente, sem nome (*Dama*), capaz de se entregar por inteiro ao momento presente e ao outrem, permitindo a si mesma expressar uma grandiosidade de ser anônimo. Penetrei no arquétipo *Dama* e estava dada a personagem que não poderia responder às perguntas de maneira racional. O preparo para este personagem se deu num campo desconhecido, de fé, de crença, de confiança de que algo havia a ser captado, e que estava dado a mim este papel,

por algum motivo maior. E sua criação se completou com a imersão na música que a inebriava, composta por José Baptista Dal Farra Martins.

Em seguida, de 1981 a 1984, participei de “*Lua de Cetim*”, também de Alcides Nogueira Pinto e direção de Marcio Aurélio, outro espetáculo ligado à recente História do Brasil. Mostrava duas possíveis trajetórias de militantes de esquerda, retratadas nas décadas de 60, 70 e 80. Como viviam um estudante militante e sua companheira, como se dava o exílio e a opção pela militância no interior de São Paulo e como ficava a família dele nestes três momentos. Para o exilado que saía, quando voltava, o que acontecia? E o que acontecia com as pessoas que ficavam no Brasil? Este espetáculo trazia uma visão bastante humana e cotidiana do que acontecia com uma família, com as pessoas que eram filhas/filhos ou pais daquela época.

Neste espetáculo realidade e ficção se misturavam já de uma maneira mais explícita: eu fazia a personagem que havia militado na esquerda na década de 60, o que coincidia com a minha própria história, conservadas diferenças de data.

8. Ya

Creio que pertinente está introduzirmos os comentários de Érika Fischer-Lichte (2008) sobre como os limites entre ficção e realidade tem sido borrados em recentes performances na Europa levando a platéia a uma experiência liminar , estabelecendo um novo conceito de experiência estética.

This other order, which I will call the order of presence, follows completely different principles. The actor's body is perceived in its phenomenality, as his particular being-in-the-world. This meaning induces a number of associations, memories, imaginations, which, in most cases, are not directly connected to the perceived element. When this order of perception stabilizes, the process of perception and the generation of meaning becomes absolutely unpredictable and even chaotic. It is impossible to foresee what meanings will be brought forth by association and to predict what meaning will direct perception to which theatrical element. Stability of order, in this case, means the highest degree of unpredictability. The process of perception turns out to be an entirely emergent process, over which the perceiving subject has no control.⁷

Notemos que sua análise contempla o ponto de vista da platéia.

Esta experiência só é possível para a platéia por estar sendo vivenciada também no palco, pelos brincantes. Ou seja, para que o público possa penetrar nalguma experiência, esta mesma experiência deve ter sido pesquisada pelos

⁷ Tradução da autora: “ Esta outra ordem, a qual chamo a ordem de presença, segue princípios completamente diferentes. O corpo do ator é percebido em sua fenomenalidade, com seu ser/estar-no-mundo particular. Este significado induz a um número de associações, memórias, imaginações, as quais, na maioria dos casos, não estão diretamente conectadas ao elemento percebido. Quando se estabiliza esta ordem de percepção, o processo de percepção e geração de significado se torna absolutamente imprevisível e até caótico. É impossível prever quais significados serão trazidos à tona por associação e predizer que significado irá conduzir a percepção para qual elemento teatral. Estabilidade da ordem, neste caso, significa o mais alto grau de imprevisibilidade. O processo de percepção acaba sendo um processo inteiramente emergente, sobre o qual o sujeito receptivo – o público - não tem controle.”

atores. Na China, em 1987, vários mestres e praticantes de Tai Chi, visitavam os hospitais e casas de repouso, praticando esta arte que harmoniza céu e terra através de movimentos circulares e suaves, diante de pessoas acamadas, com o propósito de transmitir esta mesma harmonização aos pacientes. Ou seja, assistir à prática do Tai Chi beneficia tanto praticantes quanto assistentes. Da mesma maneira podemos observar os comentários sobre o estado da platéia diante de atores que vivem *in-between*.

Particpei de um espetáculo chamado “O *Exercício*”, em 1984: uma reflexão sobre o exercício do ator. Esse espetáculo foi escrito por Lewis John Carlino para o Actor’s Studio, para dois atores: um homem e uma mulher (interpretados por Carlos Palma e eu). Começamos os ensaios num rumo performático, pois os nomes dos atores/personagens eram os nossos próprios nomes. Nós tínhamos convidado como diretor, Klaus Viana, com o qual eu já estava treinando havia três anos e que havia dirigido Marília Pêra e Gracindo Junior neste mesmo espetáculo. Klauss não estava muito bem de saúde. A direção ficou com a Miriam Muniz, que (lembram?) foi a primeira pessoa que me introduziu ao teatro. Foi um trabalho muito profundo. Três resultados interessantes, vale a pena comentar:

Primeiro: alguns terapeutas indicavam a seus pacientes: “Você precisa assistir esse espetáculo nesta semana.”, por ser o espetáculo recomendado para determinada fase do tratamento psicoterapêutico. Era incrível! As pessoas se identificavam muito conosco: “Nossa! Julia! Eu sou igualzinha a você!” ou “Palma! Realmente! Como é difícil ser assim! ” Porque a peça trata de como se misturam realidade e ficção.

Segundo: Todos os grupos, todos os casais que fizeram esse espetáculo tiveram dificuldades de relacionamento. Nós também tivemos, e as outras duplas que fizeram (Glauce Rocha e Rubens de Falco, Iara Pietricovsky e João Antonio, de Brasília e Marília Pera e Gracindo Junior) também tiveram problemas. Isso significa que, em algum momento, o casal não consegue distinguir entre ficção e realidade, palco e vida real, ator e personagem. A tensão/tesão chega a um ponto perigoso, e

aí se faz necessário parar o espetáculo, dar uma pausa. Interrompem-se as apresentações; ninguém se vê por 10 dias, mais ou menos, e, daí, tudo volta ao normal.

Terceiro: Esse espetáculo foi muito importante na minha vida; foi dele que surgiu toda a minha pesquisa, daí em diante: *Sincronicidade e Expressão*.

Numa semana de intervalo em que mudávamos de um teatro pra outro, fui pra uma praia, sozinha, com uma barraca. Como estava acostumada a estar em cena das 9 às 10:30, todos os dias, neste mesmo horário, quando estava diante do mar, me vinha uma lacuna. Então, escrevia, escrevia, escrevia até no escuro, pá, pá, pá, escrevia, escrevia, escrevia, escrevia e depois, no dia seguinte, lia. Lá, percebi que precisava conhecer o meu país. Minha responsabilidade como atriz era muito grande e entendi a identificação e a penetração que exercíamos com aquele espetáculo sobre a platéia. Conhecer o meu país significava conhecer a mim mesma, uma pessoa descendente de italianos, índios e negros. Eu conhecia mais a vertente italiana porque é a do homem e é a que dominou em minha casa. Minha mãe, apesar de descendente de negros e índios, aprendeu a fazer macarrão, e comia banana com farinha sozinha. Comecei a perceber que tinha uma parte de mim mesma e do meu país que eu não estava vivenciando plenamente, nem respeitando ou reverenciando. Planejei que acabada a temporada, no final de dezembro (estávamos em outubro), eu ia partir para uma pesquisa que me levasse a conhecer o coração do meu país. E assim foi.

Dia 2 de fevereiro de 1985, eu estava na praia da Bahia, saldando lemanjá. E fui, pela primeira vez, mergulhar na história negra da comunidade, da minha referência. Fui pedir licença para entrar no mundo indígena. Interessante é que fui pedir licença ao mundo negro. Tem ainda algum mistério nesta ligação que me traz profundidade e mais integridade. É agradável a referência negra do canto, da dança e das saudações. Me sinto completa.

Saí da Bahia, fui pra Brasília diretamente pra FUNAI, de mochila nas costas, a pé, pedir licença ao governo brasileiro pra entrar numa tribo indígena. Eu queria ir para a tribo dos Enauenê-Nauê - grupo que vivia bastante preservado do

contato com a sociedade envolvente, segundo notícias do amigo antropólogo Rinaldo Arruda, que havia estado com eles havia pouco tempo. Acabei indo para outra, a dos Nhambiquara que fica no sul de Rondônia e norte de Mato Grosso.

Assim, comecei a minha vida dentro de uma aldeia indígena, a partir da abertura pelo portal da cultura negra. Segundo Fischer-Lichte (2008):

Perceptive multistability, which takes effect in the shift from one order to another, is responsible for the fact that none of the two orders becomes permanently stabilized. The dynamics of the perceptive process take another turn with each shift. They lose their randomness and become goal-oriented, or stop being goal-oriented and instead become unbridled, chaotic. Each shift results in the perception of something else namely of those elements that can be incorporated into the newly stabilizing order and that contribute to its stabilization.⁸

O mergulho na experiência indígena paralelo ao contato com o zenbudismo surgiu do desenvolvimento de uma consciência corporal, com treinamentos intensos sob a guia do mestre Klaus Vianna. O contato com seu método trouxe à tona facetas inusitadas do meu ser. O campo da consciência corporal não está separado do estado da Consciência concebida enquanto Mente Superior. Assim a cada novo ampliar da percepção de articulações, cadeias musculares, órgãos, tecidos internos, através do movimento (visível e invisível exteriormente) o método de Klaus Vianna nos fazia abordar novos estados de ser, apontando para potencialidades nunca dantes navegadas. A mente do eu/ego, restrita, cheia de julgamentos e pré-conceitos, condicionada a uma maneira fechada e limitante de ver e experimentar a vida ligada à criação, já vinha sendo desbaratada há alguns anos

⁸ Tradução da autora: “A multiestabilidade perceptiva, que entra em vigor na mudança de uma ordem para outra, é responsável pelo fato de nenhuma das duas ordens se tornar permanentemente estabilizada. As dinâmicas do processo perceptivo pegam uma outra direção com cada mudança. Elas perdem seu sentido de acaso e se tornam direcionadas, ou param de ser direcionadas e, ao contrário, se tornam descontroladas (sem brido), caóticas. Cada mudança resulta na percepção de algo mais a saber sobre aqueles elementos que podem ser incorporados à nova ordem estabilizada e que contribuem para sua estabilização.”

através do contato com maneiras novas de caminhar (literal e metaforicamente, ou seja, com os pés e com os guias interiores), de perceber as tensões (e os medos e prisões que as provocaram) e desmanchá-las, e de se relacionar consigo, com os outros e com o mundo, penetrando até o âmago do momento presente, fazendo o ar chegar desde o calcanhar até as raízes dos cabelos, a cada inspiração, e permitindo a expressão autêntica e espontânea a cada expiração. Ou seja, caminha-se em direção da vida plena, com a meta da presença, mutante e constante, ao sabor da sabedoria chinesa expressa no *Livro das Mutações* (Stein, 1977).

She who follows

Learns to lead.

Continuing flow.⁹

No caso da peça “*O Exercício*” tomei consciência do efeito de nosso trabalho sobre a platéia, borradas foram as fronteiras entre ficção e realidade, tanto no palco quanto na platéia. Tínhamos colocado nossos próprios nomes como um jogo, sem muita noção do que este ato poderia provocar. Já a minha saída para as aldeias e o mergulho no zen-budismo tinha uma proposta clara de ampliar e lapidar meu ser interior, na busca de uma atitude mais consciente e conseqüente perante a platéia. Fischer-Lichte (2008) comenta:

So what happens at the moment of the shift; that is to say, when the existing order of perception is disturbed, but the other is not yet established, the moment of passage from the order of presence to the order of representation or vice versa? A state of instability comes into being. It transfers the perceiving subject between two orders, into a state of in-betweenness. The perceiving subject thus finds him- or herself at a threshold –the threshold which forms and marks the passage from one order to the other. The anthropologist Victor Turner has called this being-at-the-threshold liminality. Hence we can conclude that the shift

⁹ Tradução da autora: “Ela que segue
Aprende a conduzir.
Fluxo contínuo.”

transfers the perceiving subject into a liminal state.¹⁰

Este estado reivindicado para a platéia permeia o performer, permanentemente:

1. ao preparar-se para o trabalho, colocando-se em estado expandido de escuta e expressão, corpo, voz e energia são treinados e aquecidos;
2. ao criar, sob a guia da direção, de um roteiro, texto ou proposição, através de improvisações e ensaios;
3. e, ao se expor no momento da performance ou proposição.

Nestes três momentos do trabalho percebemos um transitar de ordens, do passivo ao expressivo, do receptivo ao proponente, do observador ao condutor. O treinamento se percebe efetivo quando o ponto interior de observação se equilibra num lugar sem-lugar, num observar-se sem saber-se, num expressar-se e contemplar, num alheamento combinado à extrema consciência.

Quando se parte para uma pesquisa que visa ampliar campos de consciência, exatamente por estarmos adentrando algo que não conhecíamos, o que vem a seguir também está no campo do desconhecido. Ao entrar numa aldeia o único método que eu conhecia de pesquisa era o de tornar-me. Formada dentro do teatro a me transformar em muitas possibilidades e personagens, adentrei o mundo indígena, percebendo os caminhos de ser índia em mim.

Num dos relatórios de visita à aldeia, de 1986, escrevi: “Viajamos, de madrugada, eu e Padre Arlindo e Mané Irantxe e quando estava amanhecendo chegamos à aldeia Minki. Encontro com Ângela. Aldeia com Gripe. Histórias e

¹⁰ Tradução da Autora: “Então o que acontece no momento da mudança, quando a ordem existente de percepção é perturbada, e outra ordem ainda não está estabelecida, no momento de passagem da ordem de presença para a ordem de representação ou vice-versa? Um estado de instabilidade atinge o ser. Este estado transfere o sujeito receptivo entre duas ordens, para um estado de *in-betweenness*, estar entre. O receptor, então, descobre a si mesmo num patamar – o patamar que forma e marca a passagem de uma para outra ordem. O antropólogo Victor Turner chamou este estar-no-patamar de liminaridade. Portanto, nos podemos concluir que a mudança transfere o espectador/receptor/ o sujeito receptivo para um estado liminar.”

Histórias. O Padre se foi. Conversar, acostumar-me aos novos hábitos. Estes índios quase não têm contato com a “civilização”. Tiro a blusa e me pareço mais com eles. Daí o dia-a-dia: cortar cana, buscar lenha, moer cana, tomar “xixa”, comer abóbora, falar no rádio.

Estava no rio com as mulheres, lavávamos roupa. Vi um enfeite novo entre as plantas da mata: uma menina índia, com a mesma presença de uma flor. É esta presença que quero pesquisar e desenvolver: a menina índia tem seu corpo e sua mente totalmente integrados à natureza, por isso se parece a uma flor. Existe, ‘apenasmente’. Não há nenhuma ansiedade ou expectativa ou indagação ou conflito. Sua curiosidade para comigo se resolve apenas olhando, e pronto! Assim, também, para tomar o remédio: ninguém estica o pescoço e o queixo para fazer qualquer coisa. Simplesmente faz, a vontade parece não estar no ‘ego’. Há um equilíbrio muito grande entre eles e o ‘cosmos’. Tanto que vi uma mulher alimentando uma ararinha em sua própria boca.”

Quando entramos em uma aldeia o primeiro passaporte está na emanção do seu ser. Me explico melhor, a medida da sua aceitação pela comunidade está na sua própria intenção para com ela. Assim, o olhar, a alma, os desejos secretos, a disposição de comunhão, este campo invisível e grandemente perceptível, exercitado no teatro, é o canal de comunicação que grassa entre os grupos indígenas. Minha disposição em aprender, respeitar e introjetar o máximo possível aquela cultura deve ter ficado clara desde o primeiro momento para os Nhambiquara, pois assim que fui designada para uma família ganhei pai, mãe e irmã e um montão de parentes. As crianças também me adotaram e com elas aprendi as primeiras palavras em língua nhambiquara e as noções básicas de sobrevivência na mata.

When, in the course of a performance, perception repeatedly shifts and the spectator is situated between the two orders, the difference between the two orders increasingly loses its relevance, and instead the attention of the perceiving subject focuses on the rupture of stability, the state of instability, the

passage. The more often such a shift occurs, the more the spectator becomes a wanderer between two worlds, between two orders of perception, becoming increasingly aware that he cannot control this passage. (Fischer-Lichte, 2008)¹¹

Veamos uma carta:

“ São Paulo, 8 de Janeiro de 1985

Caro Vicente Cañas¹²

”Estou tomando a iniciativa de lhe escrever por indicação de um amigo, o antropólogo Rinaldo Arruda, que já esteve em visita curta aos Salumãs.

O motivo desta minha carta é pedir uma orientação de como, e se, eu poderia fazer uma visita à tribo dos Salumãs durante o mês de fevereiro.

Sou atriz profissional há onze anos e trabalho na pesquisa teatral e da interpretação buscando aprofundar os sentimentos e a expressão da alma humana, esta maravilha.

Neste ano que passou, 1984, realizei o trabalho de maior peso da minha vida profissional. Fiz uma peça chamada “*O Exercício*”¹³, que exige dos dois atores

¹¹ Tradução da autora: “Quando, no transcorrer de uma performance, a percepção repetidamente muda e o espectador é situado entre duas ordens, a diferença entre estas duas ordens crescentemente perde sua relevância, e a atenção do sujeito receptivo se foca na ruptura da estabilidade, no estado de instabilidade, na passagem. Quanto mais freqüente esta mudança ocorre, mais o espectador se torna um navegante entre dois mundos, entre duas ordens de percepção, tornando-se mais e mais consciente que ele não pode controlar esta passagem.”

¹² • Vicente Cañas é um missionário que vivia entre os índios Enauenê-Nauê (ou Salumã). Durante o período, em 1986, de minha convivência com ele, entre os Enauenê e num Encontro Indigenista, me disse estar sofrendo ameaças de morte por parte dos ‘terratententes’ vizinhos, dado seu engajamento na defesa das questões indígenas. De fato, ele foi assassinado no ano seguinte e ainda no ano de 2006 este caso estava ‘correndo’ na justiça.

¹³ • “*O Exercício*”, de Lewis John Carlino, espetáculo dirigido por Miriam Muniz (in memoriam), com interpretação de Carlos Palma e Julia Pascale, encenado em 1984, no Teatro Studio São Pedro, no Teatro Eugênio Kusnet e em algumas cidades do interior de São Paulo.

que a interpretam não só uma profunda observação da interpretação em si mesma, como um despojamento muito grande dos próprios preconceitos.

Aprendi bastante nesta temporada de nove meses de espetáculo. Dentre as inquietações que se me colocaram no decorrer do trabalho, uma delas me levou à seguinte observação e busca: a autenticidade é um atributo fundamental para ser uma atriz conseqüente, que transmita esperança de vida.

Nestes últimos meses, o Teatro me fez experimentar muitas sensações e eu permiti que elas me conduzissem em cena. Estar duas horas vivendo uma personagem, sem interrupção, possibilita ao seu inconsciente se liberar mais e se sua alma estiver aberta pode-se captar mensagens até então nunca recebidas.

Assim, em certas cenas, eu me flagrava vivendo e forjando experiências fascinantes que na vida real eu nem saberia como fazer. Esta “capacidade” me fez pesquisar um pouco mais o meu passado, por isso essa minha vontade de conhecer o meu lado negro e especialmente o indígena.

(Minha mãe é neta de índia, mas ela foi cada vez mais assimilando os hábitos do parceiro de casamento, no seu caso, os italianos.)

Acredito que devo voltar ao palco e ao meu público com uma nova expectativa e esperança de vida. Minha reflexão neste momento de vida, deve ser feita junto aos elementos mais naturais, puros e primitivos, deixando que o meu ser se invada dos fluidos elementares, instintivos, energéticos e místicos.

Nesse momento, gostaria de estar aí com vocês, na aldeia Salumã, buscando a pureza e a autenticidade das expressões, me aproximando um pouco mais da Natureza, em todas as suas manifestações.

Sinto que esta minha estada aí tem um sentido existencial. É a minha arte, a minha “missão”, que me leva a te pedir, Vicente, que me oriente.



Figura 5 - Vicente Cañas, no rio Juruena, a caminho da aldeia.
Fonte: Julia Pascali, 1986.

Gostaria que você me escrevesse dando sua opinião e todas as diretrizes que você julgar necessárias. Enfim, você é o próximo ator a entrar em cena, pelo menos neste simples ato de comunicação entre duas pessoas. Me receba abertamente e, por favor, desculpe-me, desde já, por não te apresentar nenhuma “tese”, estou seguindo um apelo que só é afetado pelas transformações da lua guia.

Um abraço fraternal e carinhoso,

Julia Pascale”

Encontrar as possibilidades indígenas em meu ser era ir contra o que o urbano havia me ensinado. O questionamento de toda a minha vida passada era

inevitável. O contato com a natureza, com a cultura indígena, a vida simples e comunitária, com os ritmos e o tempo natural, os animais, precipícios e rituais me mostraram possibilidades mais ecológicas, humanistas e naturais de estar e conviver. Se observarmos meu desenvolvimento, desde criança, conhecendo e treinando diferentes linguagens artísticas, integradamente (dança e música, cinema, teatro – nesta ordem cronológica), abordando desde cedo a criação com uma consciência corporal, podemos perceber uma *inner* linguagem se descortinando, criando um ponto de vista do performer capaz de observar e agir no mundo a partir da instabilidade, da crise, da liminaridade, do *estar entre, in-between*. Não há propositadamente uma mistura entre vida e arte, ou mesmo uma escolha de viver neste estado; como artista o debruçar sobre o mundo traz esta marca.

Assim, se entrar na aldeia foi um passo ousado, brusco até, sair da aldeia foi um passo difícil. Ao ultrapassar os limites, aceitando a convivência com os insetos, a temporária escassez de víveres, ausência de espelhos, consumo e comunicação urbana (telefone e televisão) e familiar, fui mergulhando num mundo com outras referências, de extrema comunhão com rios, montanhas, precipícios, papagaios, macacos e coatis, canto, danças e festas, pajés e caciques, respirar, viver, conviver, contemplar e descansar, plantar, colher e caçar. O contato com a vida natural me revelou mais a presença da intuição e aguçou minha percepção: auditiva, visual, palatar e tátil. Conviver com índios me fez perceber sons mais afinados, um canto de pássaro ao longe, o vibrar do solo, os diferentes verdes, inclusive com seus nomes diversos, o sabor dos alimentos sem sal e condimentos, o compartilhar constante, e a natureza integrada e integralizante da vida. Já não me era possível ignorar os valores fundamentais da humanidade que não passam pela falsidade, pela massificação, pelo autoritarismo e desrespeito à diferença. A vida tomou seu ritmo e a velocidade urbana me fez compreendê-la como opressiva, impondo processos não naturais, ignorando ritos e mitos, diferenças, acaso e sincronicidade.

Escrevi:

“Será 20/02/85?”

Outro tempo, outra gente. Sempre que me pergunto ‘O que vim fazer aqui?’ surge algo surpreendentemente revelador.

Evelina respeita muito, muito o marido, por isso ainda não mudou de nome.

Tudo da terra, na terra e para a terra: é mandioca, abóbora ou pequi; é assar o biju, dormir e sentar no chão, ou gatinhar pela terra quando velha.

São gente muito diferente de mim, não há dúvida, mas primitivos? Porque vivem sem chefes, porque não têm medo de nada, porque conhecem a natureza como nós ao nosso espelho, porque vivem pelados ou com uma só muda de roupa, sem calcinha ou cueca, porque têm a pele mais resistente, como casco mesmo, porque riem, contam ou dormem à hora que querem?

Duas mulheres já voltam da roça: uma delas é Massi que me recebeu como à irmã mais querida, de mãos dadas, nariz com nariz, sem nenhum espanto, tudo harmonioso; a outra me carregou durante o ensaio da festa, foi com ela que eu dei os meus primeiros passos Nhambiquara, na música e na dança.

O paizão Lídio voltou do rio, pegou sua flecha e continua o trabalho que já vem há dois dias: lixar, afiar, arrumar, confeccionar. Com ele tive a primeira emoção muito forte: vi um índio nu, enfeitado, de costas, à beira do rio. Quase gritei pela revelação. É lindo demais.

Agora já ando descalça, alguma parte do dia, já não uso calcinha há quatro dias, desodorante há um mês, pasta de dente, quatro dias, sabonete eu usei ontem, porque achei na beira do rio anteontem e guardei.

Minha primeira gafe: trocar de roupa; segunda, fazer xixi no lugar errado; terceira, perguntar a idade.

Mas acho que não é muito, porque já como de tudo sem nenhum problema, mesmo que a cuia tenha sido usada pelo cachorro; não dei nenhuma bandeira quando vi a velhinha cascuda, pelada, andando de quatro e banhada de areia.



Figura 6 - Velha índia Nhambiquara diante de sua maloca.
Fonte: Julia Pascali, 1985.

Quanta sabedoria: ela tem uma casca mesmo, no joelho, no cotovelo; e no resto do corpo um pouco mais fina. É como se, aproximando-se da morte, ela se encaminhasse para a terra. Suas mãos são como patas, os cabelos sujos de terra, assim como todo o resto do corpo, nas costas, um pouco acima do bumbum, há um casco grosso e, quando engatinha, os bichinhos rondam por ali, mas parecem que não entram, não. Ela conversou comigo, mas eu não entendi nada.”

E mais:

“15. Setembro de 1986

Os índios Nhambiquara têm o nariz muito largo e bem achatado com narinas bem grandes e espalhadas para os lados. Vivem sempre em contato com a terra e as cinzas. Sua pele vive untada nesta cor acinzentada, preta ou marrom. Vivem nus, na maioria, e pegando sempre uns nos outros.

São crianças que servem de encosto para outras crianças, ou homens que servem de encosto para outros homens; mulheres limpando o nariz da irmã; mãe acariciando o pintinho da criança pequena que mama em seu peito; mãe ensinando a criancinha pequena a pegar no pinto da criança maior; criança brincando de pegar no pinto do homem que está dançando; criança dormindo com a mão no pinto do pai ou na teta da mãe; pum fedido em comunhão; xiriri¹⁴ pra cá, xiriri pra lá; Jacutinga, quase cego, pelado deitado no chão da casa do Chefe de Posto a me “observar”; mão no saco e no nariz pra cheirar; mão na sujeira e no nariz também.

Não posso negar que me incomodo em presenciar tudo isso. Por observar como se fosse um desvio meu. Mas não. O que há, e muito forte, é o preconceito pregado nas minhas entranhas. Sinto que no fundo ainda não os aceito totalmente. Parece que pela primeira vez eu os admito como “primitivos”; e até agora eu os achei superiores. E eles realmente o são: podem viver tudo isso, todos os sentidos, sem nenhuma barreira e eu não. E nós, não.

O cristianismo deformou nossos corpos e valores!

Complexos, pecados, vergonhas de séculos nos atrofiaram, nos tensionaram. Será que conseguirei me livrar disso tudo? Será que estas “técnicas” serão realmente apreendidas e aparecerão no palco?

Minha liberdade! Depois de tanto lutar para aparecer, ela tem que se esconder para não atrair olhares, ações e pensamentos doentios e deformados.”

He may try repeatedly to adjust his perception anew – to the order of presence or representation. However, very soon, he will notice that the shift happens to him regardless of his intentions and that he is thrust into a state between the two orders without

¹⁴ Xiriri, na fala Nhambiquara, quer dizer encontro sexual.

wanting it or being able to prevent it. At that moment, he experiences his own perception as emergent, out of reach of his will and control, evading his charge, but still consciously performed. (Fischer-Lichte, 2008)¹⁵

Voltando da aldeia me senti estrangeira, *outsider*.

Eu estava dançando com a natureza! Cheguei em São Paulo e fiquei absolutamente deslocada. Já era deslocada e ainda fiquei muito mais, muito mais porque não gostava de nada que fazia. Achava tudo muito estereotipado, muito pouco profundo, muito pouco condizente com a realidade que vivia atualmente, muito centrado no ego: todo mundo querendo mostrar que sabia, que podia e que era erudito ou cada um brigando com o outro para aparecer em cena. Fui ficando chocada com esse faceta do cenário teatral brasileiro e procurando cada vez mais a possibilidade do retorno à arte teatral fundamental. O teatro como a expressão do ser humano inteiro. E me achegava a Artaud e suas pesquisas.

Como havia convivido com os índios, percebia o que era isso. Sabia o que era isso. Sabia que não tinha nenhum desejo profundo de “agora vamos apresentar a fórmula correta”. Em determinado momento se dava uma conformação cósmica. Acho que o indivíduo íntegro e com todas as suas antenas ligadas pode, em determinado momento, se transformar num transmissor de qualquer mensagem, qualquer expressão que está ali para ser transmitida. E acredito muito nisso!!

Diferente do observador crítico e do diretor, que estão do lado de fora da vivência interior, o performer (em diversas situações, cantor, musicista, dançarino, ator, escritor, câmera-criador) desenvolve proposições que visam compartilhar sua própria experiência com a audiência, por vezes, transformando-a em co-criadores.

A dupla percepção do caráter fragmentário e de misteriosa unidade é

¹⁵ Tradução da Autora: “Ele pode tentar repetidamente ajustar sua percepção novamente – para a ordem de presença ou representação. No entanto, logo, perceberá que a mudança acontece para ele apesar de sua atenção e que ele é impelido a um estado entre as duas ordens mesmo sem querer ou poder evitar. No momento, ele experimenta sua própria percepção como emergente, fora do alcance de sua vontade ou controle, escapando de sua guarda, mas ainda conscientemente vivenciada”.

vivenciada tanto pelo performer como pela audiência/co-criadores, onde sentido e pensamento se submetem a um guia intenso da intuição.

Em muitas performances contemporâneas podemos perceber uma proposição de contato com a maneira de se relacionar com a vida, semelhante ao velho índio: presença, presença, presença.

Um Canto Nambikwara

*Meus olhos se deslocaram
se fixaram no umbigo
olham pra dentro pro-fundo
pras entranhas femininas
se comunicam com a Terra
encontram amigas e irmãs
paridas por este ventre
em forma de comoção.*

*Neste tempo geológico
minha garganta se abre
vomita um novo sentido
de morte, de vida, prazer.
A língua fica de fora
estirada
esticada
quase toca a vagina
lambendo o novo momento
que as mãos querem agarrar.
Agarram mesmo, esse urro
que salta roncando e grave.
O bicho de mim se aproxima*

*e os céus eu toco daqui.
Os movimentos são firmes
mais grosso o sangue que pulsa
mais duro de se sentir
é pleno no seu viver
se adensa, se plasma à Terra
pra daquidaí juntar-se ao pó.*

*Ouço flautas que amplificam
o respirar da espécie,
às vezes se mostram raivosas,
esbravejantes até,
outros sons já se elevando
da criança e da mulher.*

*Alguns passos são tão espalmados
que do solo não se afastam
se arrastam masculamente
deixando um rastro marcado
a arrancar do centro da Terra
a gravidade do ser.*

*Já as mulheres vão leve
aos pulinhos lamentando
espalhando suas mãos
pelo Universo afora
a arrebanhar mil fluídos
do ar que preenche o ser.*

As crianças aprendizes

*ensaíam passos com risos
e mostram pra todos os Deuses
seus pais
suas mães
indo daqui prali.¹⁶*

¹⁶ Poema escrito pela autora após participar de uma festa Nhambiquara em 1986.

9. Kokono

Jerzy Grotowski em seu último texto, escrito em 4 de Julho de 1998 e publicado, a seu pedido, postumamente, diz: “*Action is not a performance. It does not belong to the domain of art as presentation. It is an opus created in the field of art as vehicle. It is conceived to structure, in a material linked to performing arts, the work on oneself of the doers.*”¹⁷

A partir de 1984, percebi que gostaria de fazer com que todos sentissem essa intensidade na qual vivo imersa, a comunicação com esta vertical linha que me leva à consciência, que me liga à consciência cósmica e quando compartilho com uma mais ou mais pessoas, quando nos esquecemos de nós mesmos e nos percebemos como um campo imenso, impalpável e ao mesmo tempo tão presente em prol de cravar júbilo nos corações dormentes.

Fui introduzida ao Tai Chi pelo Mestre Liu, e por Maria Lúcia Lee¹⁸. Minha formação neste campo sempre esteve ligada à compreensão do I Ching e do Taoísmo¹⁹. A prática do Tai Chi se inicia com uma concentração interior, reunindo Céu e Terra dentro de nós, seres humanos. Cada trigramas do I Ching representa Céu, Homem e Terra, sendo que o Homem é que faz a união dos dois outros elementos. Pela respiração circulam Céu e Terra. Quando o ar entra, entra o Céu e

¹⁷ Tradução da autora: “*Ação não é uma performance. Não pertence ao domínio da arte como a/representação. É uma obra criada no campo da arte como veículo. É concebida para estruturar, num material ligado às artes performáticas, o trabalho sobre si mesmo dos fazedores - autores de uma ação.*”

¹⁸ Mestre Liu Chi Ming (1907-2000) nasceu na China. Veio para o Brasil e introduziu a prática do Tai Chi na década de 70. Maria Lúcia Lee, sua discípula e tradutora, continuou a difusão da sabedoria chinesa através da Via-5 Cultura, instituto criado em 1994, com a finalidade de implantar no Brasil os métodos de exercícios da Medicina Tradicional Chinesa.

¹⁹ O “*I Ching – O Livro das Mutações*”, texto clássico chinês surgido há mais de 3.000 anos, contém os símbolos fundamentais da cultura chinesa, em todos os seus aspectos, da arte popular à filosofia mística. O taoísmo é uma filosofia que estuda, através desses símbolos, os ciclos e as leis naturais manifestados no nascimento, desenvolvimento e morte das 10 mil coisas do Unverso.

quando o ar sai, entra a Terra. Faz-se também uma condução interna da atenção. Percebendo os pés bem apoiados na Terra e cabeça tocando o Céu, o corpo deve ir se alinhando numa certa seqüência:

1. sentir os pensamentos soltos (não tentar parar os pensamentos e nem se ater a um pensamento, somente observá-los) e o semblante limpo, livre de preocupações;

2. perceber o rosto se desvencilhando de suas expressões (limpando a máscara);

3. abdicar das palavras e do desejo de falar, construindo um sorriso interior;

4. sentir-se acolhido e amado pelo Universo esquecendo-se das angústias, libertando peito, ombro e braços;

5. liberar-se das expectativas e relaxar o plexo solar;

6. esquecer os desejos e soltar o ventre;

7. deixar todas os incômodos, expectativas, frustrações e preocupações escorregarem pelas pernas, saindo pelos pés até chegarem à Terra;

8. sentir um vazio, um espaço amplo e plástico que vai além do ego e se comunica com o Cosmos, o Tão, o Vazio inicial (*Wu* em chinês);

9. perceber dois centros dentro deste vazio – o Yin (uns três dedos abaixo do umbigo, no centro do corpo) e o Yang (no centro da cabeça, na altura das sobrancelhas);

10. fazer a atenção do centro Yang descer, pelo centro do corpo, e o centro Yin subir, para que os dois se encontrem na altura do umbigo, “Dessa união surge o Tai Chi” (palavras de Lúcia Lee na fita de preparação para a prática do Tai Chi) – Energia (Chi) em Movimento (Tai);

11. com esta atenção interior faz-se toda a seqüência de movimentos (de vários estilos);

12. ao final, volta-se para a posição ereta e reequilibra-se Céu e Terra dentro do ser humano.

When I speak of art as vehicle, I refer to verticality. Verticality - we can see this phenomenon in categories of energy: heavy but organic energies (linked to the forces of life, to instincts, to sensuality) and other energies, more subtle. The question of verticality means to pass from a so-called coarse level - in a certain sense one could say an „everyday level” - to a level of energy more subtle or even toward the *higher connection*. I simply indicate the passage, the direction. There, there is another passage as well: if one approaches the higher connection - that means, if we are speaking in terms of energy, if one approaches the much more subtle energy - then there is also the question of descending, while at the same time bringing this subtle something into the more common reality, which is linked to the density of the body. Thomas Richards analyzed his perception, his individual experience of this kind of process, and he characterized it as *inner action*. (Grotowski, 1998)²⁰

Para os Tibetanos da linha Dzogchen (conforme ensinamentos apreendidos num retiro do qual participei, em São Paulo, com o mestre tibetano Chögyal Namkhai Norbu Rimpoche, em 2006) o que se quer, é que nós vivamos, a maior parte do tempo, em estado de ligação com a nossa verdadeira natureza. E a nossa verdadeira natureza só aparece quando estamos em estado de presença, e não distraídos. Nós, em geral, vivemos distraídos. Quando se entra em estado de presença, se faz a conexão com o Cosmos.

²⁰ Tradução da autora: “Quando eu falo da arte como veículo, eu me refiro à verticalidade. Verticalidade – nós podemos observar este fenômeno em categorias de energia: energia pesada mas orgânica (ligada às forças da vida, aos instintos, à sensualidade) e outras energias, mais sutis. A questão da verticalidade significa passar do assim chamado nível grosseiro – num certo sentido pode-se dizer um “nível cotidiano” – para um nível de energia mais sutil ou mesmo em direção a uma *conexão mais alta*. Eu simplesmente indico a passagem, a direção. Lá, tem uma outra passagem também: se alguém aborda a conexão mais alta – isto significa, se nós estamos falando em termos de energia, se alguém aborda uma energia muito mais sutil - então existe também a questão de descer enquanto traz, ao mesmo tempo, este algo sutil para uma realidade mais comum, que esta ligada à densidade do corpo. Thomas Richards analisou sua percepção, sua experiência individual deste tipo de processo, e ele a caracterizou como *ação interior*.”

Eles chamam de estado de presença ou quarta dimensão, estado de contemplação, meditação ativa, pré-expressivo, estado não-dual, estado de concentração, estado de Mente, a verdade absoluta (que é o conhecimento do estado da sua própria natureza, diferente do estado de mente iludida e confusa com a qual agimos no dia-a-dia).

O estado não-dual (este me parece ser o mais apropriado sentido do termo) é o estado onde não há dúvida. São três os quesitos fundamentais para se estar em contemplação, segundo os mesmos ensinamentos:

1º: através das experiências do corpo, voz e mente, que não podem se separar. (Não se pode deixar a mente sozinha.)

2º: não permanecer na dúvida. (É a performance no seu sentido mais latente.)

3º: continuar no estado. (É no nível do pensamento que se inicia um fluxo. Ele faz você se perceber, ele inicia e termina a meditação, ele é o estado de intenção.)

Se nós vivemos distraídos, o que podemos fazer para sair desse estado? A partir do próprio pensamento dirigimos o foco para a intenção e mergulhamos em determinada prática que nos coloca no estado não-dual. A partir da consciência é que tentamos nos manter nesse estado.

E a performance é o ato de presentificar essa sensação, esse estado. “A performance completa uma experiência.” (Dawsey, 2005). Presentifica e educa, para que você saiba retornar a este estado. E possibilita que esta experiência seja feita em grupo, atitude eticamente necessária ao Universo.

Assim, a vida “civilizada”, suas práticas corporais, condicionam o ser humano. Como descondicionar? Através de outras práticas corporais, com as quais podemos ir limpando, liberando o ser humano dessa vivência limitante em sociedade e cultura.

Existem vários planos de consciência e temos condições de nos conectarmos com esses vários planos de consciência. Conforme o nível de auto-

conhecimento, desenvolvimento e abertura podemos nos libertar das amarras limitantes da visão materialista do mundo.

Tempo e espaço: esses são os eixos que comandam a existência humana. Referências ao tempo e ao espaço encontram-se registradas em todas as manifestações humanas: seja na religião ou na arte; seja no dia a dia e nas comunicações. E nesse sentido podemos dizer que é experimentando soluções para os enigmas do tempo e do espaço que o homem produz ciência, filosofia e história; além de todo aparato indispensável à sua sobrevivência. (Borges e Gondim , 2003)

Os padrões teatrais podem apresentar um percurso civilizatório, com circuitos marcados no tempo e espaço - performances, cujas matrizes se encontram numa constelação cosmológica em marcha. Quer dizer, uma performance, seja um espetáculo, seja um ritual, são as impressões de um padrão cósmico, impressões poéticas, onde se tem uma apreensão, uma percepção, uma idéia de significantes. Aí, percebe-se o saber mais amplo. É um conhecimento com o corpo, com a vivência, onde a idéia é uma parte também, o pensamento constitui uma pequena parte. O estado de presença incorpora o pensamento como mais uma das maneiras de abordar o Universo, a realidade. Todos os outros sentidos e a consciência permitem ir além e aceitar algo que o pensamento não consegue aceitar sozinho. E isto se dá através do contato e respeito à intuição.

Seguindo esta guia, a intuição, e encontrar o *Sutra da Sabedoria e do Coração* da escola Zen-Budista Soto²¹, que nos convida a ir além dos sentidos,

²¹ O Bodhisattva Avalokitesvara praticava profundamente o Prajna Paramita (a sabedoria) e viu claramente o vazio de todos os cinco agregados, e assim libertou-se de todos os sofrimentos. Ó Shariputra, forma não se diferencia de vazio, vazio não se diferencia de forma. Forma é exatamente vazio, vazio é exatamente forma. O mesmo é para sentidos, percepção, impulsos e consciência. Ó Shariputra, todos os dharmas são marcados pelo vazio, não aparecem e nem desaparecem, não são impuros e nem puros, sem perdas e nem ganhos. Portanto no vazio não há formas, nem sensações, percepções, impulsos e consciência; não há olhos, ouvidos, nariz, língua, corpo e mente; não há cor, som, cheiro, sabor, tato, objeto do pensamento; sem o mundo da visão, sem o mundo da consciência, sem ignorância e o fim da ignorância; sem velhice, sem morte e sem o fim da velhice e da morte; sem sofrimento, sem causa do sofrimento, sem a sua extinção e sem objetivo; sem

imediatamente, passei a fazer este exercício: não há olhos, não há ouvidos, não há paladar, não há tato, não há pensamento, não há ser. Procurei mergulhar numa sensação de vazio, estado ideal para a transformação e comunicação com qualquer ser e nova situação.

Comecei a perceber que em mim, também, arte e pesquisa não se separam. Assim minha vida, a vitalidade, as coisas que faço, o lugar onde moro, as pessoas com as quais vivo, isso tudo está ligado ao meu relacionamento com a criação. E isso faz arte e pesquisa estarem ligadas. Se percebo que algo não funciona bem em mim, interpreto isso como um convite do Cosmos a mais uma etapa de mergulho na consciência. Cada mergulho como intérprete, como criadora, é um salto, um salto de consciência. E esses saltos de consciência são necessários para a vida.

Segundo Swami Deva Prashanto (1990, 95)²²:

O mapa da consciência humana é o seguinte:

Você está no nível da chamada consciência comum. Ele representa apenas 10% da totalidade.

Neste nível temos dois caminhos até a consciência cósmica (consciência total).

Mergulhando em direção às trevas temos, por ordem:

- o *inconsciente*, que engloba suas memórias desta e de outras vidas passadas;
- o *inconsciente coletivo*, que inclui memórias comuns à toda humanidade, de outros animais e plantas, ou seja, de toda matéria animada;
- o *inconsciente cósmico*, pertencente à fase da matéria inanimada: minerais, moléculas, átomos, elétrons, ondas

conhecimento e sem ganhos; sem nada obter o Bodhisattva em paz praticava o Prajna Paramita. Sem obstáculos na mente; sem obstáculos o medo desaparece. Para além do pensamento em ilusão, este é o nirvana. Todos os Budas do passado, presente e futuro vivem o Prajna Paramita. Portanto obtém a completa e perfeita Iluminação. Portanto conheçam o Prajna Paramita, o grande mantra da transcendência, o grande mantra da iluminação, o mantra sem limites, o supremo mantra, podendo remover todo o sofrimento, este é a verdade, sem falsidades. Então recitem o mantra Prajna Paramita, recitem o mantra que diz: vá, vá, vá além, vá além do além, Prajna Paramita. (Traduzido e divulgado pela Comunidade Budista Soto Zenchu da América do Sul).

²² Vide nota 1.

magnéticas, etc.

Daí você mergulha no SER.

Este é o caminho através da inconsciência, trevoso. Passa-se pela “negra noite da alma”. Este mergulho só deve ser iniciado quando já se tem a prática na técnica da observação sem julgamentos. Caso contrario você poderá perder-se nas trevas do inconsciente ou identificar-se com o que encontrar no caminho, Em ambos os casos o risco é grande.

A observação sem julgamentos funciona como uma lanterna. É a luz da sua consciência que a meditação vai fortalecendo.

(...)

Partindo do nível da consciência comum pode-se alçar vôo, através dos seguintes níveis , por ordem crescente:

- a superconsciência, quando você contata o SER;
- a superconsciência coletiva;
- a superconsciência cósmica, onde há a total dissolução no vazio.

Este é o caminho da luz, alegria e celebração. Você parte como uma flecha, direto ao centro.

O SER não é este você, com o qual há a sua identificação. É a própria existência oculta pelo você (ego). Ela sempre esteve aí, assim como está em todas as partes. No ser humano ela pode ser contatada num espaço interior, pode ser recebida conscientemente.

Diante de situação limite o estado de presença se faz presente. O timoneiro que procura observar o rumo, o bombordo e o estibordo está também atento à passagem de cada onda, de cada marola. Pilotar um veleiro é preciso, equilibrando-se, equilibrando o barco, a visão periférica se une à sensação do movimento das águas que se manifesta à vista, ao tato (direção do vento) e à percepção sensória do movimento das águas. Pode-se fazer um paralelo com o papel do ator no teatro: presente em si próprio a cada instante, atento ao entorno (cenário, texto, parceiros, público, etc.) e ao rumo.

Na busca pelo estado de presença o artista se coloca em constante migração. Estamos abordando o conceito de migração num veio poético, aberto de seu sentido, encarando como representante de uma vontade maior , mais geral, mesmo que realizada, aparentemente, ao nível de um indivíduo, *in*-corporando a migração da imaginação para a realidade (insight – obra), a migração entre saberes

(ocidental/indígena, indígena/oriental, oriental/ocidental), a migração para o próximo (São Paulo/Goiás, Belém/Ilha do Combu, Goiânia/Pirenópolis), a migração para o outro (universidade/comunidades) e a *inner* migração.

Guiado por imaginação e intuição, o artista coloca seu ser em movimento, condensando camadas sutis de vibração e consciência em obras e atos expressivos.

Contemporaneamente, a arte se apresenta como forma de conhecimento e campo de experimentação para uma humanidade mais criativa e solidária onde o diverso e o uno são facetas indissociáveis de uma ampla dimensão de vida.

Se migrar é conhecer o outro em você conforme nos ensinam os Maias (*In Lake'ch – Eu sou um outro você*) fui ao encontro do negro e do índio para compor mais conscientemente o ser brasileiro que está latente em todos nós, brasileiros.

..não somos o branco (ainda que o ideal europeu predomine em nossa formação de povo colonizado), nem o negro (embora grande parte de nossa herança cultural advenha da escravidão africana), nem o índio (conquanto muitas das feições e tradições brasileiras não deixem dúvida quanto à origem indígena). Somos o resultado de uma história complexa, mediante a qual esses três elementos provocaram choques e interrelações culturais encontrando-se e desencontrando-se de muitas maneiras. (Borges e Gondim, 2003)

Percebendo que historicamente havia um vazio em minha noção de identidade, percebendo que grande parte do que sentia e vivenciava no mundo estava abafado por uma cultura dominante, me reconheci enquanto brasileira, contemplando traços culturais e maneiras de abordar e expressar o mundo que iam além da valorizada cultura ítalo-européia a que havia sido torneada. Percebi que estava agindo de uma maneira que não me pertencia, mas que vinha sendo introjetada, como na situação típica de dominação. “Desta forma, estudar o índio não é apenas procurar conhecer o outro, o ‘diferente’, mas implica conduzir as indagações e reflexões sobre a própria sociedade em que vivemos.” (Borges e Gondim, 2003)

Cedo, minha consciência por justiça, igualdade e liberdade me levaram a ir ao encontro do diferente, a outra classe social, a bairros de periferia, a associações populares, a cárceres e favelas. Cruzei o país como num ritual de passagem, fruto de um insight e da necessidade de responder à busca do estado de presença e responsabilidade social para com a arte de interpretar. Fui procurar incluir outras identidades que o poder instituído e seus mecanismos de reprodução faziam questão de ignorar e abafar. Segundo Borges e Gondim (2003): “É aqui que encontramos a justificativa histórica e ideológica de nossa relação excludente com os povos indígenas, bem como de nossa cordial interdição a aceitá-los enquanto esse outro que nos lembra que não somos europeus.”

Assim, num ato inaugural de minha nova história, o encontro com o diferente significava uma busca profunda do que havia de comum. Sem compreender a língua, distante do mundo conhecido, me encontrei diante da espécie humana e da possibilidade de comunicação profunda, não só com seus parentes humanos, mas com as profundezas da terra, a imensidão do céus e precipícios e a ingenuidade dos animais. Entrei num campo de estranhamento para me perceber mais existente. Tudo era diferente e tudo me dizia mais de mim, me acrescia em termos da consciência de minha origem enquanto espécie, numa comunicação elementar e básica.

Assim como o mais ardoroso falar de um para o outro não constitui uma conversação (isto é mostrado claramente naquele esporte estranho, denominado com justiça de discussão, de fragmentação, praticado por pessoas razoavelmente dotadas de intelecto), assim, por sua vez, uma conversação não necessita de som algum, nem sequer de um gesto. A linguagem pode renunciar a toda mediação de sentidos e ainda assim é linguagem. (Buber, 1982)

17 Setembro de 1986. Escrevo.

“Ontem esqueci de comentar sobre a minha dança e o pé do índio Arenka, filho de Jacutinga, meu namorado daqui.

Nós ficamos olhando um livro de índios enquanto lá fora chovia e alguns se banhavam.

Ficamos bem pertinho vendo página por página do livro e, de repente, o seu pezinho tocou o meu e ficou repousando ali. Senti que o tônus dele é diferente do meu. Me recordei da minha primeira estada numa aldeia. Todo o meu corpo se relembrou do estado alerta/relaxado do índio.

É como um torpor, mas não preguiçoso, e sim aberto e receptivo.

Corre uma energia pelo corpo todo e toda onda pega você e você a pega. É um mole-molengo energético. Já sei! Não há medo, não há expectativa, não há futuro, não há eu.

Dançando, consigo este estado, mas ainda não relaxo totalmente no dia-a-dia. E o pequenito Nhambiquara me ensinou a viver um pouco mais

sadiamente

sabiamente.

Sinto claramente um estender da força da minha mão quando estou dançando. É como se eu captasse uma onda, uma massa de energia, e a moldasse, segundo um acordo mútuo, no qual eu interfiro menos.

Ao terminar é difícil desligar-me desta energia, ou melhor, é lento.

Mas é tão plena!

Parece que realmente estou desenvolvendo uma espécie de Butô.”

With verticality the point is not to renounce part of our nature - all should retain its natural place: the body, the heart, the head, something that is “under our feet” and something that is “over the head”. All like a vertical line, and this verticality should be held taut between organicity and *the awareness*. *Awareness* means the consciousness which is not linked to language (the machine for thinking), but to Presence. (Grotowski, 1998)²³

²³ Tradução da autora: “Com verticalidade, o ponto é não renunciar a alguma parte de nossa natureza – tudo deve conservar seu lugar natural: o corpo, o coração, a cabeça, algo que está “sob os nossos pés” e algo que está “sobre nossa cabeça”. Tudo como uma linha

Buscando esse estado de presença e comunhão cósmica, a Amor (no feminino), fui até as aldeias e ao conhecimento do oriente. Fui buscar na migração dos saberes, uma migração dos planos de densidade energética, da imaginação para a realidade, da representação para a exposição, da matéria densa para os planos sutis, e encontrei o diverso no uno, a comunhão total, a proposição.

Potencializando o sentido de auto-conhecimento e de imersão no mundo, a arte é o caminhar contemporâneo de experimentação da humanidade – criando oportunidades e eventos, mostrando a necessidade de se estender a via, o veio criativo e solidário para que cada minuto e ação no tempo/espço do planeta ganhe o status de registro da dimensão cósmica, de hólón – onde a imaginação tem poder de transformação e o ego, seu serviçal, auxilia-a na execução, na ação.

Em 20 de setembro de 1982 escrevi:

“Eu me liberto de 8 a 80

1º PASSO

Sem guardar nada, sem se prender, por nada, nada mesmo. Rasgar as máscaras do anus até a cabeça (qualquer que seja ela). Ir desmanchando, decompondo o ser, até a sua essência (Qual será ela?) Sair das amarras do “social”, do “padronizado”. Se tornar você, seja como ele for, aberto, rasgado, partido, pequeno, lindo, rouco.

O grito é um passo, o corpo inteiro dentro dele, com ele, não só os sons, mas os “gestos”, sem qualquer censura, puro... isso mesmo.... PURO. Cruel neste momento, mas verdadeiro, sem cuidado nenhum.

vertical, e esta verticalidade deve ser mantida alinhada entre a organicidade e o estado desperto. Estado desperto significa consciência que não está ligada à linguagem (a máquina de pensar), mas à Presença.”

Como seria a “julia” se dispendo de suas capas? Como será realmente que ela expressa sua alegria, sua raiva, sua dor, seu coração, seu útero? Ela vai do 8 ao 80 sim, mas com que cuidado isso acontece hoje, não é? Então vamos começar do 8 (ou 80), com todas as máscaras, todos os padrões deste “Homem/Mulher” e ao começar a destruição deste 8 (ou 80) vai-se chegando ao 80 (ou 8), como se tirássemos fibra por fibra, bem devagarinho, para percebermos como elas são, e como se “integraram” à Julia, agora sim o “ser”, único, com a sua exclusiva expressão, sincera, feia ou bonita, não importa, mas PURA. Aparece a Julia.

Eu quero todas as expressões

*Do medo à luxúria,
da contemplação à ação total.*

*Sempre instintivo,
calmo ou violento,
brusco ou singelo,
do 8 ao 80.*

A conquista de mim mesma. Esta a minha meta desde 1982.

De um simples giro de cabeça, consciente, completamente consciente, despertei para a presença.

E nunca mais parei.

E pouco a pouco fui rasgando esta embalagem meio amassada, hermeticamente fechada por uma capa aluminizada. Aos pedaços, pequenos, ía arrancando as doloridas e surpreendentes máscaras. E descobria sempre disformes e intermináveis compartimentos, com temperos fétidos, antigos, incolores.

E conforme descobria, revirando pelo avesso, a tal embalagem, ía me nutrindo do conteúdo podre de mim mesma e conseqüentemente me amortecendo mais.

Então comecei pelo corpo: minha luz, minha prisão.

Este pedaço tão visível, palpável, carnífero, tão cheio de si, foi se desvendando à minha alma, aura, espírito.

Neste tempo ainda a embalagem conservava sua original forma e o alumínio era tirado devagarinho. Mas com força, muita força. Parece que só assim eu ia atingir a profundidade tão almejada.

Era com uma picareta que eu abria a minha consciência corporal. E as práticas me colocavam atônita, tanto pela força como pela descoberta que advinha daí.

Andar era mais que um ato naturalmente inato. Era a tecelagem da sabedoria das ligações nervosas, musculares, emotivas, articulatórias e mentais. A vida era o conhecimento tátil, a sensação interna destas ligações. Mover um artelho sem acionar o resto do corpo me exigia a presença de todo o corpo e não seu esquecimento.

O relaxar não era morrer, amortecer, e sim vibrar harmônica e vitalmente todas as terminações nervosas, controlando-os em repouso, com a precisa tensão cheia de ar.

Espaços Dar espaços ENCHER-SE DE ESPAÇOS.
pleno, bonito, feliz e perigoso, muito perigoso.

Como sondar uma janela do lado de fora, atrair-se pelo que se vê sem atentar direito que do outro lado está seu algoz.

Sim, você se torna seu próprio algoz, incansável, muito exigente! Que te pede a constante, a princípio prazerosa, mas depois, sorratamente demente consciência.

E norteadada por esta demência você passa a se tornar feroz, arrancando mais e mais os pedaços da embalagem. Abrindo-se, visceralmente, intestinicamente, querendo atingir a raiz do que não se vê, do que não se apalpa, mas que sente e que profundamente preinha de sentido.”

10. Tari

E muitos foram os treinamentos que busquei para cultivar este estado de presença. Primeiro para mim mesma e aos poucos aplicando a workshops e aulas.

Observando e aplicando metodologicamente as recentes descobertas, acabei percebendo que os treinos de longa duração não combinam com o perfil do performer, do brincante brasileiro, ou talvez, arrisco a afirmar, latino americano, dado minha experiência no México, entre atores indígenas. Assim, inspirada num exercício que os chineses usam para aliviar a dor de cabeça, o Li Shou, desenvolvi um treino bastante simples que leva o brincante a perceber um alinhamento da energia interior às forças do céu e da terra, propiciando uma abordagem da expressão criativa sem autoria, abrindo ao compartilhar e escuta da Sincronicidade e do coletivo.



LI SHOU

1. Com os pés paralelos e o corpo ereto voltado para o leste (ao nascer do sol) ou para o oeste (no fim da tarde), esfregar as palmas das mãos até que elas deslizem sem muito atrito e fiquem quentes.

2. Massagear o rosto, 17 vezes, com movimentos de cima para baixo, da testa para o queixo, com os olhos fechados, limpando todas as tensões, expectativas, angústias e outras interferências mentais e emocionais. Relaxe bem todo o rosto.

3. Conforme os braços vão se abaixando e se colocando ao longo do corpo, com as palmas viradas para trás e com os olhos ainda fechados,

sinta a energia do baixo ventre, das pernas e dos pés conectando-se à terra. Solte as tensões para baixo.

4. Pense que o sol está nascendo e faça a luz penetrar suavemente conforme for abrindo os olhos. Mantenha-os em repouso num ponto fixo à sua frente, num ângulo de 60°.

5. Descubra um sorriso interior. Sinta o céu tocando a sua cabeça e a terra firme sob os seus pés. E o ser humano, você, unindo céu e terra. Mergulhe na serenidade. E - importante - com este sentimento inicie os próximos movimentos.

6. Com as palmas das mãos viradas para trás, sinta uma atração na ponta dos dedos e dirija os braços para trás sem forçar nem tencionar, seguindo esta atração. Ao mesmo tempo, volte sua atenção para as pontas dos dedos dos pés. Inicie agora um balanço de braços: atração dos dedos, movimento para trás - soltar, movimento para frente.

Obs.- Procure não deixar os braços subirem além do umbigo, na frente, ou além da altura máxima das nádegas, atrás. Vá descobrindo um relaxamento progressivo a cada vez que os braços forem para a frente. Mantenha os olhos fixos num ponto (de preferência sobre o verde de uma planta), o sorriso interior e continue com sua atenção voltada para a ponta dos dedos dos pés. Observe que o balançar se origine atrás, quando você relaxa os dedos, sem esforço. Utilize somente a força suficiente para mover os braços.

7. Contar mentalmente o número de movimentos. Inicie com 150, depois de 3 dias passe para 200, e vá progressivamente aumentando o número até chegar em 1.000 ou 1.500 balanços. Descubra seu ritmo próprio e permita as variações originadas das diferentes energias de um novo dia. Descubra, passo a passo, a liberação mental e a captação de novos, amplos, leves e plenos espaços energéticos.

8. Assim que chegar ao número de balanços desejado, solte os braços e deixe-os ir parando naturalmente. Não interrompa bruscamente

o movimento. Quando eles estiverem quase parados, perceba os estímulos naturais que presentes nas mãos e siga-os com movimentos quase involuntários. Pouco a pouco, vá movimentando os olhos e o corpo, estendendo a energia que está nas mãos para todas as partes internas e externas do corpo.

9. Experimente um improviso. Descubra suas potencialidades. Explore movimentos, emissões sonoras, expressões e sinta-se um agente, sem interferência - um ator, aquele que age. Deixe o agir brotar do não-agir. Deixe o desconhecido se manifestar. Permita-se o espontâneo.

10. Ao terminar recolha suas mãos sobre o ventre, na altura do umbigo, com a esquerda sobre a direita e feche os olhos. Observe a respiração voltando ao natural. Mergulhe novamente no estado inicial, na Serenidade, no Vazio. Inspire os sentimentos de calma e tranquilidade, percebendo a união Céu, Terra, Humanidade.

Alternativas: a. Os passos 1. e 2. podem ser feitos na posição sentada.

b. Se não houver possibilidade de se fazer o improviso, passe do nº 8 para o nº 10.

c. Quando feito em grupo, recomenda-se formar uma círculo e, aos poucos, harmonizar o ritmo do balanço de braços individual ao do grupo.

Este treinamento foi inicialmente aplicado à “*Efêmera*”, proposição de 1988, junto ao espaço cenográfico de J.C. Serroni e do Centro de Pesquisas Teatrais - CPT (dirigido por Antunes Filho), apresentado na Bienal de São Paulo. Este trabalho foi inspirado em Lygia Clark e no Zen-budismo, juntando-me a nove atores. Fizemos um treinamento de um mês, aumentando progressivamente, sem falhar um dia, o número de balanços de braços de 150 a 1.500. O objetivo era alcançar um estado de limpidez mental e abertura de expressão, semelhante ao sentido de folha em branco usado pelos desenhistas chineses e japoneses, que nos

possibilitasse a isenção de uma escultura. E imersos, em grupo, neste estado convidamos o público a adentrar o cenário e, muito sutilmente, fomos nos transformando nas expressões e gestualidade deste mesmo público, ao sabor de um espelho móvel. Um mesmo ator combinava expressão de uma pessoa e gesto de outra. Aos poucos, a platéia percebia o jogo e “brincava” conosco, como com bonecos com certa autonomia, construindo coletivamente intervenções expressivas no cenário. Para nos fazerem expressá-lo, o público precisava também se expressar. E como o reflexo não era perfeito ou exclusivo todos entravam num bloco, ao sabor dos carnavalescos, de expressão cênica mutante e espontânea.

Em solo-performances ou intervenções cênicas, desde então, (abruptas e curtas cenas, criadas de improviso, incluindo dança, teatro, música e/ou poesia, realizadas em ocasiões comunitárias e/ou artísticas a que era convidada) fui aprimorando este treinamento, sempre precedido de aquecimento corporal e vocal e seguido de improviso iniciado a partir das mãos. Algumas vezes, mesmo que num espaço aberto ou de arena, a platéia foi convidada a experimentar este treinamento, sugerido de maneira bastante simplificada, com o intuito de introduzi-la num campo de consciência mais sutil, menos fechado, e com a curiosidade de saber se esta atitude, somada à energia proposta pela performance, poderia levar a platéia a, ao invés de aplaudir, permanecer em silêncio coletivo, ao final da *apresentação* , à maneira de uma meditação.

Este silêncio, por mim tanto almejado, cultivado e reverenciado, foi a atitude que a platéia manifestou ao final da maioria das apresentações de “*Transpiração*”, (solo-performance que contou com a co-criação e direção de Juçara de Moraes e preparação corporal de Beto Martins, cuja estréia se deu em 1986, na Arena do Centro Cultural Vergueiro em São Paulo) e de “*Corre pela Jugular*” (solo-performance de 1987, baseada nos oito trigramas do I Ching, que contou com a irrestrita colaboração e consultoria de Maira Lúcia Lee e treinamento de *Ba Guá* por Liu Chi Ming²⁴).

²⁴ Juçara Moraes é atriz, diretora e professora de Teatro; e Beto Martins é dançarino, ator, terapeuta e preparador corporal. Dr. Liu Chih Ming, filho do mestre taoísta Liu Pai Lin, é médico acupunturista e mestre de espada chinesa.

11. Momo

“Therefore to cross the threshold is to unite oneself with a new world.”
(Gennep, 1960)²⁵

Percebe-se que desde 1984 tenho vivenciando um grande rito de passagem.

A vivência entre as comunidades indígenas, a natureza em bruta-flor e os ensinamentos orientais foi me introduzindo num mundo de percepção e filtro para outra qualidade de presença. Quando, pela primeira vez me sentei no chão cru para ralar mandioca junto às mulheres da aldeia, mergulhei no feminino-mater, na terra enquanto elemento. Meu ser foi iniciado à uma vibração ancestral, que vindo diretamente do centro da terra, com sua temperatura fria, plasticidade e fertilidade penetrava meu corpo pelo centro gerador, tomando todos os nervos, órgãos, músculos, ossos, criando um novo estado de consciência. Sentada diretamente na terra, mergulhada em pelo nas águas naturais, dormindo ao relento, colhendo frutos, sementes, raízes e plantas, preparando, rusticamente, na fogueira os alimentos, compartilhando a vida com animais silvestres, precipícios, tormentas, poeira e barro, fui alimentada por uma nova possibilidade de ser que exalava plenitude, liberdade e ulterioridade.

Ao se deparar com o Espírito da Terra, Fausto se abre para novos caminhos.

Que efeito diferente este signo está provocando em mim!
Tu, Espírito da Terra, estás mais próximo;
Já sinto minhas forças aumentando;
Já enrubesço como pelo vinho novo.
Sinto coragem de lançar-me ao mundo,
E carregar toda sua dor e sua sorte
De lutar contra a tempestade,
De não temer os rangidos do naufrágio.

²⁵ Tradução da autora: “Cruzar um limiar é unir a si mesmo com o novo mundo.”

(...)
Sobe um vapor! Raios vermelhos faíscam
Em volta da minha cabeça. Do alto da abóbada
Sopra um calafrio
E me toca.
Eu sinto, flutuas ao meu redor,
Espírito que invoquei!
(...)
Para novos sentimentos,
Todos os meus sentidos se agitam!
Sinto todo o meu coração entregue a ti! (Goethe, 2001)

Esta nova consciência, em mim, se revelava em novas atitudes, dando primazia ao sentido coletivo e ao refinamento de percepção, no que tange aos sutis cantos dos pássaros e ruídos à distância, odores de diferentes frutos, flores e animais, cores do céu para conhecimento do tempo e do clima, da mata e sua diversificação de verdes, com o paladar encontrando os alimentos em sua forma mais simples e o tato resistindo a novas texturas e temperaturas. Dentro desta nova interação entre ambiente e meu ser nota-se um aprofundamento na percepção e respeito aos sinais-guias da intuição.

“Quando andamos assim no campo, na mata ou no cerrado, nosso ser precisa estar bem alerta para se proteger dos perigos e dos medos. É sim, não podemos estar com medo, mas atentos, o que é muito diferente. Quando estamos alertas, em comunicação com todo o universo, com todos os instintos, dando importância a todos os seres que nos rodeiam, plantas, rios, nuvens, animais, ventos, recebemos informações preciosas e necessárias para a nossa sobrevivência. Nossa intuição fica bastante aguçada e nos protege do perigo. Mas se você se distrai com pensamentos à-toa, com medo, ansiedade ou dispersão, pronto lá vem um tropeção. E prestar atenção aos pequenos tropeções é fundamental: um tropeção aqui evita um tombão mais à frente. Assim, se você por acaso tropeçar andando no mato, fica atento... É tempo de deixar de lado as caraminholas da sua cabeça e prestar atenção no verde da mata, no espinho do mato, na pedra do caminho.

É, foi o que aconteceu comigo. Eu comecei a me preocupar com a fome . 'Como é que eu vou me virar para achar comida no meio do mato?' Fiquei ansiosa, pum... tropecei. Machuquei um tiquinho o tornozelo, mas o alerta serviu. Continuei a caminhada mais calma, respirando fundo, desviando dos buracos, dos espinhos e das pedras ... atenta aos avisos da proximidade do perigo, uma cobra ou até uma onça, quem sabe?

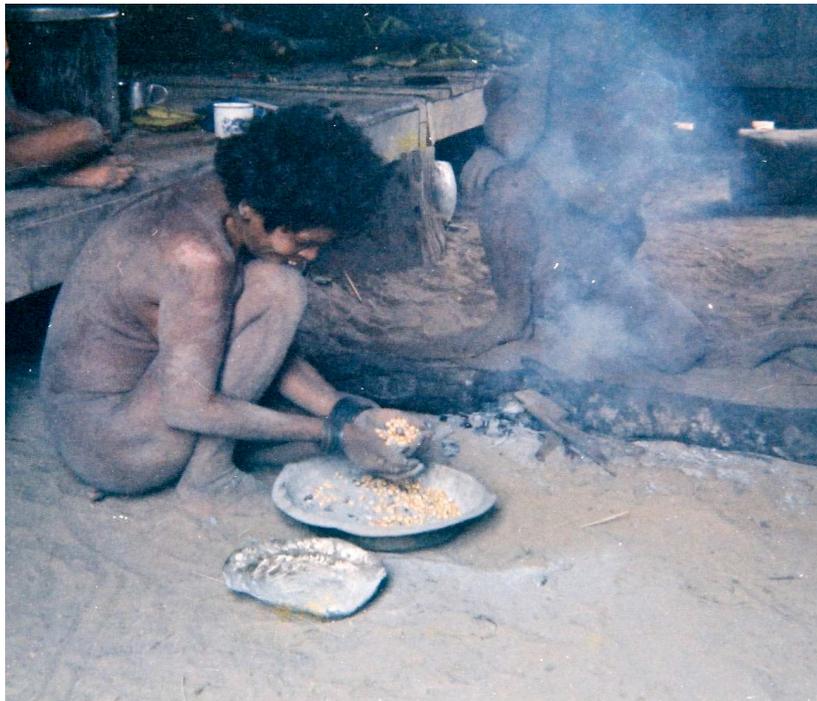


Figura 7 - Julia e Papai-Grande preparando o alimento.
Fonte: Julia Pascali, 1987.

É assim, pessoal, a gente sente o aviso do perigo. Parece que a Irmã-Grande Natureza está do nosso lado, (quando a gente deixa é claro!)... Às vezes, você se desvia pro lado direito, caminha apertadinho num trilheiro, nem sabe porque... pode contar que teve a mão da Irmã-Grande por aí, tentando proteger você do perigoso bote de surucucu que se armava do lado esquerdo do caminho.

Então, continuando a nossa empreitada rumo a casa de Papai-Grande e Julia, depois de algumas horas de caminhada, meus guias foram diminuindo o ritmo dos passos. Fomos chegando numa pequena maloca, uma casinha redonda bem baixinha, feita de paus finos e coberta com folhas de palmeira seca. Era a casa de Papai-Grande e Julia, nomes que eles usam para nos enganar, porque o nome deles mesmo é um segredo que só a gente Nhambiquara pode saber.

A gente Nhambiquara, mora lá no Norte do Mato Grosso, bem pertinho da Bolívia, no Vale do Rio Guaporé, na Bacia do Rio Juruena e na Serra do Norte, separados por grupos pequenos. As aldeias, durante o período da seca, ficam vazias. É que eles mudam muito de lugar, são semi-nômades, procurando insetos, frutos e caça para se alimentar.

Os dois jovens entraram na frente, eu fiquei aguardando e confesso para vocês: eu não tive medo, medo nenhum.

Minha confiança no carinho de Julia era tanta....

Ainda hoje carrego no braço cinco pulseiras pretas feitas de alguma palmeira que só as velhas índias Nhambiquara conhecem. Certo dia na aldeia Mamaindê, fui até a casa de Julia para me despedir, e antes mesmo de eu entrar em sua casa ela me abraçou forte e nós começamos a dançar e a rir muito, muito. A chuva veio e nós continuamos a dançar, a pular, a rir e a nos molhar, passeando em frente das poucas casas da aldeia. No final deste curto e harmonioso encontro ela colocou as pulseiras em meu braço.

Pouquinho tempo esperei, a menina saiu da maloca e veio me chamar. Abaixei a cabeça e entrei. Julia, nua e colorida do marrom da terra e cinza de restos da fogueira, despenteada, sentada sobre os calcanhares, sorria aberto para mim. Me abaixei também ao seu lado. Papai-Grande dormia deitado no chão de terra, hábito característico dos Nhambiquara. Julia pega uma ENORME BATATA DOCE

ROSA ASSADA, cheirosa, cheirosa e me oferece. Desta vez eu estive no centro do mundo. Agradei não só a ela mas a todas as energias do Universo que atenderam ao meu pedido (durante a caminhada, lembram?).

Fiquei muito feliz com esta comunicação misteriosa que se estabeleceu entre ela e eu. Ou foi obra dos deuses ou realmente nós, digo, todos os seres humanos, animais, vegetais e minerais, estamos ligados a uma rede universal de energias, e nos nossos momentos mais harmoniosos e integrados percebemos estes sinais. Falando a verdade, é nisso que eu acredito.”²⁶

Na iniciação, o candidato torna-se consciente em cada plano da criação. ... Durante a iniciação, a consciência do iniciado torna-se um todo, uma consciência que é *oniconsciente*. O círculo que começou com a sua tomada de consciência na matéria, no corpo, o momento em que se separou da unidade, está encerrado. O candidato se une conscientemente à sua metade complementar que sempre esteve presente antes como uma porção inconsciente de sua alma, como uma imagem negativa, um ser estranho que, devido ao seu poder de atração, se manifestou como desejos, necessidades urgentes e inquietação em seu corpo. A consciência retorna à unidade, e não mais metade complementar, pois esta *também se tornou consciente*. Chamamos a essa união de ‘casamento místico’. (Haich, 1995)

²⁶ Extraído de texto inédito da autora intitulado *Índio é muito sabido*.

12. Chi

Muitos anos antes, em muitas situações, eu percebi a intensidade de alguns saltos de consciência, como mergulhos espirituais, mergulhos num supraconsciente. Isto se dá num campo de cruzamento, num movimento que me faz vencer o medo. Percebo que, nestes anos todos, os momentos de grande crescimento, de grande aprofundamento, de percepção intensa, de um mergulho numa consciência cósmica, coletiva, além da minha pessoa, se deu quando eu cruzei o limiar de medo. No romper com este medo busquei romper padrões antigos, retrógrados, fixos da minha pessoa. A cada vez que eu rompi, vencendo o medo, agindo em determinada direção, penetrei num ser diferente do eu que eu era um instante antes.

Observando à distância, percebo que em 84 planejei iniciar um grande rito de passagem. Desde a peça “*O Exercício*” procurei me lapidar para uma atuação mais consciente e conseqüente. Só hoje eu tenho consciência de que os momentos de transformação foram ritos de passagem. Este grande rito, iniciado em 84, parece encontrar uma noção de conclusão com este ato de fixar esta experiência neste material, como um registro/reflexão, a modo de testemunho, que busca incorporar conhecimentos que vêm através da intuição, da sensibilidade, da sensorialidade, de um campo de consciência amplificado, e de respeito a culturas cujas sabedorias ainda são transmitidas por canais de conhecimento como o silêncio, a dança, o canto, as visões e vivências junto à natureza, ao universo e à tradição oral e gestual.

Todos os meus movimentos no campo da criação, seja em dança, em música, em cinema, em teatro, em desenho, em instalações, em vídeos, fotos e proposições, estão ligados com a transformação de consciência, com a transformação, em vida, de um ser em outro ser, de um ser em direção ao outro ser, de um ser em direção a outros seres, outros grupos, comunidades, culturas. Cito alguns:

1. direção de trabalhos coletivos em teatro (*A Empregada*) e vídeo (*Muquém*) com o Grupo Coisas Nossas, de Pirenópolis (GO-Brasil), envolvendo artistas populares de até 88 anos, cujos temas, diálogos de natureza aberta, cenários, figurinos e adereços foram criados espontânea e coletivamente por eles próprios (de 1997 a 2004);
2. intervenções (que chamei de antropológicas) com vídeo (*Un Piccolo Pezzo di Radice*), performance e instalação interativas (*La Stella Sei Tu*) junto ao povo de Topolò, cidade no norte da Itália (de 1997 a 2000), onde acontece, anualmente, um encontro de artistas de vários países; e na japonesa Comunidade Yuba (interior de São Paulo), desde 1986 (*O Amor em Todos os Rostos, Hooka*, dentre outras);
3. vídeos (às vezes, com edições coletivas) que documentam a criação de artistas populares, mestres japoneses, guardiões da cultura, alunos, companheiros, e pessoas cujas expressões se configuram como verdadeiras lições de estado de presença, contendo performances, depoimentos e participações espontâneas;²⁷
4. difusão de textos, poemas, pequenas peças, histórias coletadas entre crianças ribeirinhas e populações indígenas, de criação individual e coletiva, através de apresentações e publicações no periódico virtual www.viapolitica.com.br ;
5. coordenação de workshops e vivências performáticas entre estudantes, professores e artistas brasileiros (Pará, Mato Grosso, Paraíba, Brasília, São Paulo e Goiás) e de outros

²⁷ Vide os seguintes endereços: http://br.youtube.com/watch?v=Rv_i4azCPTc

http://www.cameraweb.unicamp.br/julia_pascali/hana_no_hana.ram

http://www.cameraweb.unicamp.br/julia_pascali/cafe_com_pao.ram

países (Panamá, Bolívia , cuba, México, Itália, Japão, China, Estados Unidos, Israel, Coréia e Inglaterra), e atuação teórica e vivencial nos encontros da International Federation for Theatre Research (IFTR), desde 1995; e

6. performances e intervenções cênicas várias, incluindo desenho, dança, canto, teatro, música, de caráter aberto e participativo, em meio à natureza ou em grandes cidades, como a do dia 26 de dezembro de 2008, numa passagem de pedestres sob a Rua da Consolação, em São Paulo, *Eurínome*, que reuniu cantores, compositor, vídeo-maker, atores, músicos, artistas plásticos e morador de rua, com o intuito de invocar o sentido de purificação para o planeta, num dia de clima de eleição.

Sempre busquei encontrar um outro você em mim, ou um outro eu em você, ou ainda um outro eu em mim.

Você sabe muito bem que quando alguém tem talento inato para música, escultura ou outras artes, isso não significa que seja um artista. Essa pessoa precisa desenvolver os talentos. Isso só se consegue pela prática. Exercitar-se constantemente! Talento sem esforço e esforço sem talento não são arte. Você tem um talento que está desprezando: a capacidade de revelar o espírito. Pratique, pratique, pratique ... e se tornará uma artista na nobre arte, que é a forma de arte mais elevada que existe – *a arte destituída de arte!* (Haich, 1995)

Fui rompendo padrões que eu mesma vivenciava. E estes rompimentos, estes mergulhos no desconhecido e no deslumbramento, se deram por ritos de passagem e foram construindo este ser que busca permanentemente mais consciência e presença.

O deslumbramento para com o universo e a vida é infinito. Creio que quanto mais nós vivemos no tempo presente, mais estamos construindo e

contribuindo, sendo felizes e íntegros, fazendo a conexão entre o céu e a terra, respirando e inspirando céu e terra.

Em 1908, Arnold Van Gennep observou os cruzamentos de fronteira sendo propriamente vividos como ritos de passagem, e formulou um convite: “I believe, however, that my demonstration is adequate, and I invite the reader to check it by applying the conceptual scheme of *The Rites of Passage* to data in his own realm of study. “

E, continuando:

I have tried to assemble here all the ceremonial patterns which accompany a passage from one situation to another or from one cosmic or social world to another. Because of the importance of these transitions, I think it legitimate to single out *rites of passage* as a special category, which under further analysis may be subdivided into *rites of separation*, *transition rites*, and *rites of incorporation*. (Gennep, 1960)²⁸

Percebi que estes tantos períodos de morte e renascimento, de entrada e saída em campos extras de consciência foram se dando em continuidade, como um grande rito de passagem formado pela entrada e saída em vários e infinitos ritos de passagem. Com esta permanente entrada e saída em outro estado, o estado de transição se estabeleceu.

Para viver no campo indígena, por exemplo, tive que abdicar de uma série de valores e hábitos, perceber-me lá dentro como se eu fosse uma índia. E sou uma índia, até hoje, do jeito que me é dado ser. Este foi um rito de passagem. Lá eu vivi em estado de *communitas*, ou seja, eu era um ser integrado àqueles

²⁸ Tradução da autora: "Acredito, no entanto, que a minha manifestação é adequada, e eu convido o leitor a verificá-la através da aplicação do esquema conceitual de "Ritos de Passagem" aos dados de sua própria área de estudo." (...) "... Tentei reunir aqui todos os padrões cerimoniais que acompanham a passagem de uma situação para outra ou de um mundo cósmico ou social para outro. Devido à importância destas transições, penso ser legítimo delimitar *ritos de passagem* como um categoria especial, a qual, sob o olhar de uma análise mais detalhada pode ser subdividida em *ritos de separação*, *ritos de transição*, e *ritos de incorporação*."

outros seres. Dali eu tive que fazer um outro rito de passagem para voltar para o lugar aonde eu estava, mas eu não era mais aquela.

Segundo Victor Turner (1974):

... com o incremento da especialização da sociedade e da cultura, com a progressiva complexidade na divisão social do trabalho, aquilo que era na sociedade tribal principalmente um conjunto de qualidades transitórias “entre” estados definidos da cultura e da sociedade, transformou-se num estado institucionalizado. ... a transição tornou-se, neste caso, numa condição permanente.

Podemos então perceber uma seqüência: o ritual negro, o ritual indígena, o ritual do poder, em Brasília, o ritual oriental, o ritual amazônica e toda a expressão com obras e manifestações que vinham desde a dança com animais, a dança com grupos indígenas, a dança com os precipícios, a dança com as chuvas, a dança com as águas, a dança com as árvores, o aprendizado com a natureza e a cultura visitada, os textos, fotos, gravações em áudio e vídeo que surgiram, o respeito aos sonhos e novos roteiros e proposições, o respeito à sincronicidade e à percepção mais ampla, me levando então a novos rituais.

Consideremos, sob a luz de Arnold Van Gennep, que estes 24 anos foram um grande rito de passagem; na verdade, um rito de iniciação à constante transição, que nos remete ao *Fausto* de Goethe, na dramaturgia clássica; e que o estado de transição está composto por vários outros ritos de passagem. Dos ritos de passagem indígena e oriental passamos ao das proposições; partindo do registro individual (texto, desenho, depoimento para câmera) até a arte mais coletiva, participativa, com vistas à ação pela paz, com instalações, vídeos coletivos, mandala coletiva, espetáculos com criação de dramaturgia coletiva, trazendo a premissa básica de que todos nós podemos mergulhar em nossa verdadeira essência, que é efêmera, a partir de uma preparação para o estado de presença e mutação.

E se há alguma metodologia neste caminho, podemos dizer que a chave, o caminho, é tornar-se um outro você ou uma outra possibilidade do seu próprio eu através da intuição.

Os profetas e os artistas tendem a ser pessoas liminares ou marginais, “fronteiriços” que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações vitais com os outros homens, de fato ou na imaginação. Em suas produções podemos vislumbrar por momentos e extraordinário potencial evolutivo do gênero humano, ainda não exteriorizado e fixado na estrutura. (Turner, 1974).

Tenho compreendido agora que existiram dois caminhos para que eu penetrasse nesse estado de presença que eu acredito ser fundamental para todos os estados pré-expressivos, para todos os instantes de criação, na verdade, para todos os instantes de relação com o mundo. Segundo Vitor Turner, nós vivemos numa entrada e saída no mundo da *comunnitas*, onde estamos todos numa situação de igualdade, onde as diferenças sociais desaparecem. Durante nossa vida, penetramos e saímos desse mundo da *comunnitas*. Penetramos, encontramos um novo significado para nossa pessoa e o mundo ao redor, voltamos ao mundo social; saímos num rito de passagem e reentramos nesse mundo social num novo rito de retorno que é um início, ao mesmo tempo; e transformamo-nos dentro desse estado.

Victor Turner (1974) traz esses termos *estrutura* e *communitas* como dois campos de possibilidade de vida dentro das relações na sociedade. O da *estrutura* é onde a maior parte do tempo nós vivemos e onde a maior parte das relações se dá, organizadas por instituições, classes sociais, posições, ações, relacionamentos, ou seja, dentro de um campo formal. E onde são criados os valores que nos guiam, e, também, os julgamentos, que nos diferenciam, nos apartam. E outro, a *communitas*, onde nos vemos como iguais ou deslocados deste *eu*, onde podemos nos perceber enquanto espécie.

Os ritos de passagem fazem a nossa entrada e saída nesse mundo da *communitas* onde se dão experiências da humanidade enquanto espécie, onde nos tornamos seres andróginos, com uma licença de vestimenta e atitude. Nós vivemos num estado de transição quando entramos nesse mundo de iniciados. Neste lugar

as pessoas pulsam num sentido de igualdade; as diferenças desaparecem e as licenças de expressão são mais amplas. Nesse lugar, quase o tempo inteiro, procuro me manter.

Precisamos sair, ou dar saltos de saída, dessa estrutura para nos reconhecermos enquanto espécie, invocando nossos padrões menos classificados, carimbados, massificados. É nesse campo que temos um contato mais direto com o sentido espiritual e religioso dos guias superiores e invisíveis e do campo da sincronicidade.

Em “*Sincronicidade*”, Carl Gustav Jung (1988) mostra como nós, seres humanos, plantas, estrelas, vento, ações no tempo e no espaço, em todos os tempos, em todos os espaços, em todos os planos, estamos em conexão: há uma rede. Esta é uma percepção chinesa do universo: estamos todos conectados e mesmo que não saibamos ou que nunca venhamos a conhecer, qualquer uma das nossas ações reflete em algum ponto do universo em algum tempo. Pode ser que uma estrela, em dado momento, reaja a essa pequena ação de estar tocando um irmão.

Finally, the series of human transitions has, among some peoples, been linked to the celestial passages, the revolutions of the planets, and the phases of the moon. It is indeed a cosmic conception that relates the stages of human existence to those of plant and animal life and, by a sort of pre-scientific divination, joins them to the great rhythms of the universe. (Gennep, 1960)²⁹

Existe uma rede da sincronicidade com a qual estamos em contato. Acredito que quanto mais tempo vivemos em estado de presença, conectados com o

²⁹ Tradução da autora: "Por último, a série de transições humanas tem, entre alguns povos, sido ligada às passagens celestiais, às revoluções dos planetas, e às fases da lua. É, de fato, uma concepção cósmica que relaciona os estágios da existência humana aos da vida vegetal e animal e, por uma espécie de adivinhação pré-científica, juntá-los aos grandes ritmos do universo. "

céu, a terra, os nossos irmãos e os nossos antepassados, estamos respondendo e nos manifestando em acordo com esta trama harmônica.

CONCLUSÃO

Os percursos que me foram apresentados neste ininterrupto rito de passagem, se expressam em experiências e manifestações, espetáculos e proposições que se agrupam sob uma pesquisa: “Sincronicidade e Expressão”. Ao mesmo tempo que traz sentido à criação artística, traz também um aporte pedagógico, de transmissão destes conhecimentos e revelações da intuição e culturas abordadas. Na verdade, cada um dos espetáculos, performances, workshops, obras e proposições, cada um dos contatos com pessoas, artistas, brincantes que compartilharam este processo, foi um convite à entrada em rituais de passagem.

Destes tantos movimentos percebi algumas pequenas lições como importantes: a **escuta**, por exemplo. Escutar o vento, criar espaço para escutar, permitir-se parar, ouvir, olhar, penetrar-se do azul, penetrar-se dos sons, fazer a mente parar.

Outro conceito e prática que percebo fundamental para nossos velozes tempos é o da **não-mente**. É tão necessário perceber o quanto temos pensado, todos nós, e em demasia. Pensamos e fazemos desse pensamento conduta e verdade, nos iludimos, acreditando que esta fantasia criada pela mente é real, importante e imutável. Buscamos controlar, controlar e controlar mais, a ação que vem na sequência de um pensamento, de uma idéia, para que ela seja o mais fiel possível à nossa imaginação. E isso nos torna autoritários. A mente, o nosso raciocínio, o nosso pensamento, é importante na medida em que ele contribui para nortear uma experiência mais holística, mais integradora, mais respeitosa de outros canais de conhecimento e abordagem da realidade e do mundo. É preciso ser dito a nós todos que a mente mente, que a mente nos engana; precisamos estar atentos

para não justificar as nossas ações rígidas baseadas em algumas premissas que a mente não consegue abdicar.

Na maior parte do tempo quando pensamos que “escutamos”, na verdade, estamos só esperando um espaço para exteriorizar o nosso próprio pensamento. Não estamos nos abrindo para novas idéias e percepções, novos diálogos. Será que estamos percebendo realmente quando a outra pessoa está falando? Há, realmente, espaço aberto e flexível, cá dentro de cada um de nós, com e no qual pode haver uma combinação e um surgimento de um fruto a dois ou coletivo? Se vamos a qualquer encontro com idéias rígidas, fechadas, acreditando que são nossas as idéias, temos pouca flexibilidade para desfrutar desta maravilha que é perceber uma construção coletiva.

O exercício de **eu sou um outro você** é fundamental para que os projetos solidários resultem numa ação criativa, diferenciada, de respeito ao ser humano, incluindo todas as pessoas que participam de dado processo, em todas as posições. Já é tempo de entrarmos na **experiência de *communitas***, a experiência da espécie, a experiência da irmandade, da igualdade e do respeito e integração das diferentes manifestações, diferentes ritmos. Segundo Victor Turner (1974) : “...a “*communitas*” tem uma qualidade existencial, abrange a totalidade do homem, em sua relação com outros homens inteiros.”

Martin Buber (1982) esclarece ainda:

A comunidade consiste em uma multidão de pessoas que não estão mais lado a lado (e, acrescenta-se, acima e abaixo), mas umas com as outras. E esta multidão, embora se movimente na direção de um objetivo, experimenta no entanto por toda parte uma virada para os outros, o enfrentamento dinâmico com os outros, uma fluência do Eu para o Tu. A comunidade existe onde a comunidade acontece.

Quero acrescentar o caráter holístico, de comunhão com os reinos animal, vegetal e estelar; e atemporal, onde passado presente e futuro se encontram no aqui-agora. Estas duas características indicam a existência num estado mítico, onde

compartilhar o estado de presença comunitariamente gera uma força criativa que cresce geométrica e quanticamente.

Notemos uma prática a qual fui introduzida quando tentei visitar os Rikbaktsa. Tinha conhecido alguns índios Rikbaktsa num encontro indígena e eles me convidaram para ir a aldeia. Meses depois, fui para a cidade mais próxima, Fontanilhas, um pequeno povoado às margens do rio Juruena. Ali os índios passavam todos os dias, vinham de canoa ou voadeira, para se abastecerem de alguns mantimentos, ou buscar pessoas que iam visitar a aldeia como eu. Cheguei, mandei mensagem que estava por lá e um dos índios foi me encontrar. Ele disse que eu esperasse até ele conversar com as outras pessoas da aldeia para ver se eu poderia entrar.

Aguardei. Os dias se passavam e eu via, todas as horas, os índios passarem de barco pra cima e pra baixo. A cidade estava no meio da comunicação entre duas aldeias Rikbaktsa em pontos diferentes do rio Juruena. E ali eu fui ficando, a cada dia vinha alguém e falava: “Ah, ainda não tivemos a resposta. Ainda não.” E eu percebia que ainda não havia um acordo para que eu pudesse entrar. Ao mesmo tempo coincidiu com um período de doença na aldeia e eles precisavam dos técnicos de saúde, os quais eram buscados na mesma margem em que eu me encontrava.

Aí eu fui ficando, fui ficando, fui ficando, até que um dia um dos índios veio e me falou: “Nós não conseguimos, até agora, um acordo dentro da aldeia para sua entrada. Então nós vamos aguardar um tempinho, talvez uns dois, três, seis meses por essas pessoas. Nós não encontramos todos os índios e também não conseguimos que os que estavam juntos concordassem. Então nós vamos aguardar mais um tempo até que a gente vá conversando. Daqui uns 2, 3 meses, ou até uns 4, 5 meses você nos procura, aí talvez eu já tenha uma resposta.” E me retirei, a princípio, achando que a experiência tivesse sido frustrada, pois eu não havia entrado na aldeia. Aos poucos, fui refletindo sobre todos os ensinamentos que eu recebi a partir do contato com esse grupo e escrevi (dia 7 de Setembro de 1986):

“À Nação Rikbaktsa

Aos companheiros Nicolau, Isidoro, Rafael, Roque, Albano

A todos vocês, meus irmãos,

Todos estes dias que fiquei aqui em Fontanilhas me permitiram estar um pouco mais perto de vocês, povo amigo.

Todos estes dias brinquei, cantei, nadei, banhei no Rio Juruena e o meu coração foi ficando mais cheio de alegria.

Neste mesmo Rio Juruena vi passar todos os dias canoas e voadeiras carregando gente pro Barranco Vermelho, para Beira, pra Aldeia Nova.

Alguns Canoeiros já me conhecem e acenam quando passam pelo Rio e me vêem. Outras vezes, converso com alguém aqui no hotel mesmo, ou no portinho.

Eu sempre fiquei do lado de cá do Rio Juruena, mas todos os dias, como nesta hora, o meu coração e o meu pensamento voam pra outra margem do Rio. Eles vão se encontrar com vocês, irmãos Rikbaktsa.

O meu sentimento vai para os meus olhos que encontram as águas correntes do Rio Juruena. Nestas águas o meu sentimento vai balançando e tocando devagarinho cada gente que encontra no caminho.

Gosto bastante de todos vocês e espero poder mostrar a minha dança e o meu teatro. Assim farei meu agradecimento por poder conviver com a nação Rikbaktsa, com as forças de toda a sua gente, junto com todas as plantas, o sol, o céu, a terra, as chuvas e os animais.

Quando der o começo do mês de outubro eu vou tentar me comunicar com vocês pelo rádio para saber se posso vir aqui passar alguns dias com a sua gente.

Neste tempo que eu ficar com vocês eu quero aprender bastante. Para mim, toda a vida, tudo o que acontece no mundo, é um ensino. E o ensino do índio é muito mais valioso que o ensino do branco. O coração do branco está muito duro, cheio de pensamentos ruins, quase não enxerga mais a vida. Só vê dinheiro e ambição. Este ensino não presta pra quem quer aprender a trazer a paz para todos os homens.

Eu aprendi também coisas boas que, se vocês quiserem, eu posso ensinar. A gente pode trocar: vocês ficam sendo meus professores e eu posso dançar, fazer teatro e também, cantar, e ser professora até.

Enquanto eu estiver do lado de cá do Juruena eu poderei ajudar vocês também. Eu vou para Brasília no dia 26 de Setembro, se vocês precisarem de alguma coisa deixem recado com o Fernandes, que eu pego.

Até breve, amigos.

Serei sempre uma amiga para todo o povo Rikbaktsa, não se esqueçam.

Aprender a viver das águas do Rio Juruena

Aprender a nadar nas águas do Rio Juruena

Aprender a ler à margem das águas do Rio Juruena

Aprender a beber das águas do Rio Juruena

Aprender a chorar ao som das águas do Rio Juruena

Aprender a cuidar dos peixes das águas do Rio Juruena

Aprender a contemplar os índios nas águas do Rio Juruena.

Aprender a fugir das cobras das águas do Rio Juruena

Aprender a voar nos barcos que passam nas águas do Rio Juruena

Aprender a sorrir das aves que pulam nas águas do Rio Juruena

Aprender a acordar nas manhãs das águas do Rio Juruena

Aprender a entoar um canto para as águas do Rio Juruena

Aprender a se purificar nas águas do Rio Juruena

Aprender a amar os raios que caem nas águas do Rio Juruena.”

E uma das coisas mais importantes que eu aprendi foi: o tempo para que uma solução realmente responda a todos não é dado por fora de uma situação, mas sim internamente. Na verdade, o que é realmente democrático, é quando todos podem ser ouvidos, todos podem ser respeitados, e uma solução diferente de uma ou outra exclusivas e possessivas possibilidades, possa surgir para responder a estas todas pessoas e situações, num tempo próprio e interno a essa comunidade.

A partir dessa percepção, desenvolvi uma vivência, um jogo simples, que pode mesmo ser transformado no próprio em espetáculo: *Mandala Coletiva “Eu sou um outro você”*. Através dela podemos perceber, a cada movimento o envolvimento do grupo, de todas as pessoas, com seus valores, energias, possibilidades expressivas se manifestando, construindo uma língua própria, revelando a nós que quando abertos, em estado de presença e coletivamente, respondemos à espécie de uma maneira rica, nova, profunda, geometricamente potente com emanção muito vibrante, de grande alcance e de grande plenitude onde o sentido de *communitas* é invocado a cada instante.

O caminho da arte, do teatro em especial, comporta a totalidade da vida e sua expressão, no seu exercício e conhecimento. O teatro se transforma em campo de conhecimento, em matéria e ciência que responde com propriedade à contemporaneidade. Através de seus atributos a espécie humana pode se perceber criando e vivendo em comunidade e no presente, compartilhando com criatividade e saúde o construir solidário da vida e cultura sobre a terra.

Segundo Dawsey (2005):

O indivíduo carrega a responsabilidade de dar sentido ao seu universo. Os gêneros expressivos foram desmembrados e perderam poder no mundo contemporâneo. Foram colocados às margens dos processos sociais centrais. As noções de drama social e liminaridade (e suas fontes de poder) são importantes

ara se buscar um desfecho 'feliz'. Este vem com uma discussão sobre a experiência de *communitas* suscitada pelo teatro!

Quando encaramos o tempo como arte, mergulhamos no estado de presença, respeitando os processos criativos e a expressão individual é harmonizada à coletiva.

Percebemos que, na verdade, é só a partir da vivência plena do processo que todas as pessoas podem estar aprendendo a escutar e a respeitar a si próprias e a se perceberem capazes de intervir no mundo. Com respeito e auto-estima a identidade vai sendo construída. O foco de nossa atenção deve ser processo; o produto é resultado de um processo vivido em sua plenitude. Continuando com Dawsey (2005):

...e sob os efeitos de choque que acompanham o curto-circuito desses sinais numa situação de liminaridade, pessoas podem ver-se frente a frente. Sem mediações. Voltam a sentir-se como havendo sido feitas do mesmo barro do qual o universo social e simbólico, como se movido pela ação de alguma oleira oculta, recria-se.

Para ele, os termos *passagem* e *performance* poeticamente se aproximam: sendo que *passagem* traz a idéia de se aventurar, de correr riscos, evocando os ritos de passagem; e *performance* evoca a idéia de completar, realizar inteiramente, de mergulho no momento da expressão.

Em minha essência e propósito se misturam os conceitos de ficção, realidade, apresentação, representação, proposição, arte e vida, performer, ser e brincante. O estado que se tornou natural é o estado de passagem, um estado que não pode ser auferido pelos padrões de tempo e espaço, por uma cronologia contínua ou lógica cartesiana, ou qualquer medida quantitativa.

Este estado, ao mesmo tempo, amplo e receptivo, faz a integração de linguagens artísticas, de pessoas, de planos, de tempos, de culturas, e de possibilidades de expressão, por contemplar o estar inteiro a cada momento.

Quando um índio conta uma história na aldeia, ele estava vivo, ele não está num palco e nem preocupado com a platéia. Está vivendo aquele momento,

contando a História e usando todos os recursos ao seu dispor, permeando vida cotidiana e estado mítico.

Digo que um brincante vive mais tempo fora do tempo cronológico, juntando vida e arte, porque ele busca na maior parte do tempo estar em estado de presença.

E a energia que emana para a audiência e os co-participantes é a da generosidade. A arte adquire a sua mais refinada expressão, quando o brincante tem o cuidado de se lapidar enquanto pessoa, de escolher, eticamente, emanar para o mundo energias que sejam de solidariedade, criatividade e construção, oferecendo-se ao universo numa infinidade de possibilidades de ser (no sentido de *essere*) humano.

No ato de expressão, se sentimos profundo em nosso ser a máxima Maia "*Eu sou um outro você*", entramos naturalmente no campo da generosidade. Neste lugar a solidão também ganha um sentido de unidade com a fonte onde o todo é tudo: sua verdade explode o caráter material do interlocutor e gera parceiros num campo de fé, com os que compartilham esta verdade. Assim, a expressão de uma verdade, ultrapassa o controle e a autoria, entrando no campo dos arquétipos, alimentando a espécie com novos valores e referências.

Como tudo num todo se urde,
Um no outro age e vive!
Como sobem e descem as forças celestes
E se estendem os cântaros dourados!
Oscilando, o aroma divino
O céu penetra a Terra,
Para em tudo harmônico soar o todo! (Goethe, 2001)

Os arquétipos são alimentados e perpetuados por nós, nossos valores, atitudes e experiências. Para que o planeta passe a vibrar num plano de maior liberdade e consciência podemos interferir no plano dos nossos modelos (alterando nossos hábitos radicalmente) com novas relações, novas reações, novas atitudes e proposições.

O tempo da intuição (quase incomensurável de tão veloz) tem sido

incorporado à comunicação planetária. Estamos já prestes a viver o eterno presente, tempo do rito de passagem, do mito.

Concluindo, sem a pretensão de generalizar ou dar fórmulas, este trabalho buscou ofertar uma reflexão-testemunho, abordando um outro jeito de percepção sobre o rito que se processou em mim - ser brincante - como conhecimento, como sabedoria, como experiência.

O trabalho em si desta tese realizou a descoberta de um novo plano: o processamento e organização desta experiência como um grande rito de passagem, como uma vivência a ser oferecida como conhecimento.

Parceiros, esta viagem foi patrocinada pela intensa necessidade de ampliar níveis de conhecimento e consciência, pela profunda necessidade de servir com maior lucidez à espécie humana, expondo-me à experiência na linha de frente rumo ao instante pleno, à vivência da presença que perdure cada vez mais e mais a ponto do olvido dos termos passado e futuro.

Em meu DNA repousa a memória de um ancestral vulcão. Expressá-la hei.



Figura 8 – Desenho de criança Nhambiquara
Fonte: Colhido pela pesquisadora Ana Maria Ribeiro F. M. Costa

YOROZU
(10.000)

REFERÊNCIAS*

Arap F. Mare nostrum: sonhos, viagens e outros caminhos. São Paulo: Editora SENAC São Paulo; 1998.

Artaud A. Teatro e ritual. Trad. CS Quilici. São Paulo: Annablume; Fapesp; 2004.

Beuttenmüller. A. 2012 - A Profecia maia. São Paulo: Editora Ground, 2008.

Borges LC, Gondim L. O saber no mito: conhecimento e inventividade indígenas. Rio de Janeiro: Editora Teatral; 2003.

Buber M. Do diálogo e do dialógico. São Paulo: Perspectiva; 1982.

Carelli V. Moi, in indien. in: <http://www.videonasaldeias.org.br/home.htm> : consultado em 17 de agosto de 2008.

Caymmi, S. Dorival Caymmi: o mar e o tempo. São Paulo: Editora 34; 2001.

Dawsey JC. Victor Turner e a antropologia da experiência. Cadernos de Campo (Rev. dos alunos de pós-graduação em antropologia social da USP). 2005; 13: 163-176.

Fischer-Lichte É. Reality and fiction in contemporary theatre. In: Theatre research international vol. 33, n.1. United Kingdom: Cambridge University Press; 2008.

Geertz C. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Trad. VM Joscelyne. Petrópolis: Editora Vozes; 19998.

Genep AV. The rites of passage. Trad. MB Vizedom, GL Cafee. Chicago: The University of Chicago Press; 1960.

Goethe JW. [Usfaust] Fausto zero. Trad. C Röhrig. São Paulo: Cosac e Naify Edições; 2003.

Goldberg RL. A arte da performance: do futurismo ao presente. Trad. JL Camargo. São Paulo: Martins Fontes; 2006.

Grotowski J. Untitled text by Jerzy Grotowski, signed in Pontedera, Italy, July 4, 1998. in: <http://owendaly.com/jeff/grotowski.pdf> ; consultado dia 17 de agosto de 2008.

Haich E. A iniciação . São Paulo: Ed. Pensamento; 10 edição, 1995.

Icle G. O ator como xamã: configurações da consciência no sujeito extracotidiano. São Paulo: Perspectiva; 2006.

Jung CG. Sincronicidade. Petrópolis: Vozes; 1988.

Milliet M A. Lygia Clark: obra-trajeto. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; 1992.

Oida Y. O ator invisível. Trad. M Gomes. São Paulo: Via Lettera; 2007.

Prashanto SD. O dragão com asas de borboleta e outras histórias zen-taoistas. São Paulo: Editora Gente; 1990.

Sama M. Orações. Trad. M Nakahashi. São Paulo: Lux Oriens; 2005.

Schechner R. Between theater and anthropology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press; 1985.

Schechner R. Performance theory. London and New York: Routledge Classics Edition; 2005.

Stein D. A womans's I Ching. Califórnia: The Crossing Press Freedom; 1977.

Tulku T. O Caminho da habilidade: formas suaves para um trabalho bem-sucedido. Trad. P Rozin, R Costa, M Vidal. São Paulo: Cultrix; 2007.

Turner E. Rites of communitas. in: <http://www.routledgeny.com/ref/religionandsociety/rites/communitas.pdf>; consultado em 17 de maio de 2008.

Turner V. O processo ritual: estrutura e anti-estrutura. Trad. NC Castro. Petrópolis: Editora Vozes; 1974.

Turner V. The ritual process: structure and anti-structure. New Brunswick (USA) and London (UK): Aldine Transaction; 2007.

Vieira C. O teatro morreu. Viva o teatro! In: suplemento *Folhetim* do jornal Folha de São Paulo; de 14 de dezembro de 1980.

www.barrocazonasul.com.br/bateriahistoria.htm

Bibliografia

- Barba E. A canoa de papel – tratado de antropología teatral. São Paulo. Hucitec; 1994.
- Barba E. Além das ilhas flutuantes. São Paulo; Campinas: Hucitec /UNICAMP; 1991.
- Benedict R. O crisântemo e a espada. São Paulo: Perspectiva; 1988.
- Bolen JS. A sincronicidade e o Tao, São Paulo: Cultrix; 1993.
- Brandon JR. The Cambridge guide to asian theatre. Cambridge: Cambridge University Press; 1993.
- Cooper JC. Yin e Yang. São Paulo: Martins Fontes; 1985.
- Deshimaru T. Zen e arts martiaux. Paris: Albin Michel; 1983.
- Domingues D, organizadora. Arte e vida no século XXI. São Paulo: UNSP; 2003.
- Giroux SM. Zeami: Cena e pensamento Nô. São Paulo: Perspectiva; 1991.
- Gomes AL. Sete vezes mulher. Rio de Janeiro: Ed. Rosa dos Tempos; 1997.
- Jung CG. Sincronicidade. Petrópolis: Vozes; 1988.
- Jung CG. O segredo da flor de ouro. Petrópolis: Vozes; 1983.
- Lao-tsé. Escritos do curso e sua virtude. São Paulo: Ed. Mandruvá; 1997.
- Laurentiz P. A holarquia do pensamento artístico. Campinas: UNICAMP; 1991.
- Mishma Y. Sol e aço. São Paulo: Brasiliense; 1985.
- Naidoo M. The search for a cultural identity : a personal odyssey. Durban: Asoka Theatre Publications; 1993.
- Reps P.(compilador) Histórias Zen: uma coleção de escritos Zen e Pré-Zen. Brasília: Ed. Teosófica; 1999.

Riley J. Chinese theatre and the actor in performance. Cambridge: Cambridge University Said
EW. Orientalismo. São Paulo: Companhia das Letras; 1990.

Santaella L. A assinatura das coisas, Rio de Janeiro: Imago; 1992.

Suzuki DT et all. Zen Budismo e psicanálise. São Paulo: Ed. Cultrix.; s/d.

Suzuki DT. A doutrina Zen da não-mente. São Paulo: Pensamento; 1993.

Suzuki DT . Essais sur le bouddhisme Zen. Paris: Albin Michel; 1972.

Suzuki E. Recordações de papai . São Paulo: Luz e Silva Ed; 1988.

Suzuki E. Nô – teatro clássico japonês. São Paulo: Ed. do Escritor; 1977.

Toki Z. Japanese Nô plays. Tokyo: 1954.

Trungpa C. Shambhala, : a trilha sagrada do guerreiro. São Paulo: Cultrix; 1997.

Yutang L. Mi patria y mi pueblo, Buenos Aires: Ed. Sulamericana,;1941.

Yutang L . La Importancia de vivir, . Buenos Aires: Ed. Sulamericana,; s/d.

Watts A. Tao: o curso do rio. São Paulo: Pensamento; 1995.

Press; 1997.

Wilheim R. I Ching: o livro das mutações. São Paulo: Ed. Pensamento; 1987.

-
- Baseadas na norma do International Committee of Medical Journal Editors (Vancouver), de 2004.