



SANDRA URIZZI LESSA

O NARRADOR ESTÁ EM QUEM OUVI:

O estudo de histórias de vida no trabalho do ator

Campinas

2012



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE
CAMPINAS**

INSTITUTO DE ARTES

SANDRA URIZZI LESSA

O NARRADOR ESTÁ EM QUEM OUVES:

O estudo de histórias de vida no trabalho do ator

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

ORIENTADOR: Cassiano Sydow Quilici

Este exemplar corresponde à versão final de Dissertação defendida pela aluna Sandra Urizzi Lessa

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

L566n Lessa, Sandra Urizzi.
O Narrador está em quem ouve: o estudo de histórias de vida no trabalho do ator-performer / Sandra Urizzi Lessa. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

Orientador: Quilici, Cassiano Sydow.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Ambiente de trabalho. 2. Experiência - Narrativas pessoais. 3. Vida – História. 4. Arte moderna - Sec. XX. I. Sydow, Quilici, Cassiano. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: The Narrator is hearer: the study of life histories in the work of actor-performer

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Work environment

Experience - Personal narratives

Life – History

Modern Art – 20th century.

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Quilici, Cassiano Sydow [Orientador]

Renato Ferracini

Marianna Francisca Martins Monteiro

Data da Defesa: 31-08-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela
Mestranda Sandra Urizzi Lessa - RA 100208 como parte dos requisitos para a
obtenção do título de Mestra, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici

Presidente



Prof. Dr. Renato Ferracini

Titular



Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro

Titular

Agradecimentos

Ao Professor Dr.Cassiano Sydow Quilici - mestre de sempre e que sempre topou a trajetória

À Tânia Marilis - sanfoneira das histórias e companheira que topou cantar tantas pessoas

À Herondina Urizzi Lessa - por ter sorrido e dito: vai filha!

À Djalma Domingos Lessa – pelo pressuposto de ter dito: estude filha!

Ao *Instituto Museu da Pessoa*/SP especialmente à Sonia London - por dar barco à marinheira

À FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo- por investir

À Dona Adélia – pelo presente da primeira história

*“Quando o caminho é tudo o que temos para trilhar. Os que preparam o
caminho devem ser sinceramente honrados”.*

Deng Ming-Dao

Resumo

Esta pesquisa tem por finalidade analisar a produção da experiência por meio da narração, perpassando os temas da ficção e da realidade, as formas de atuação do ator-narrador; e alguns dos modos de lidar com o tema dentro do universo da arte contemporânea. Propondo que o narrador também possa estar em que ouve, descrevo alguns experimentos práticos onde pude me colocar na ação de ouvir, experimentando-a como uma intervenção artística. Por fim, penso na possibilidade de uma reinvenção de um narrador que esteja sensível as questões do contemporâneo, enquanto uma perspectiva crítica de seu tempo. Dentro dessa proposta, experimento a possibilidade de estudar um *ator-mediador*. Os principais pensadores que ancoram esta pesquisa são Walter Benjamin, Jeanne-Marie Gagnebin e Luís Alberto de Abreu. Como referências artísticas, apoio-me em criações do *Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais LUME*, e no coletivo de arte alemão *Rimini Protokoll*.

Palavras-chave: Narração, Experiência, Hissias de vida, Arte contemporânea, Ator-mediador

Abstrat

This research aims to analyze the production experience through the narrative, passing the subjects of fiction and reality, ways of acting of the actor-narrator, and some of the ways to deal with the issue within the realm of contemporary art. Suggesting that the narrator can also be heard that, I describe some practical experiments to put me where I could hear the action, experiencing it as an artistic intervention. Finally, think about the possibility of a reinvention of a narrator who is sensitive to the contemporary issues, while a critical perspective of their time. Within this proposed experiment to study the possibility of an actor-mediator. The leading thinkers of this research are that anchor Walter Benjamin, Jeanne-Marie Gagnebin and Luis Alberto de Abreu. As artistic references, support me in creations of the Interdisciplinary Research LUME Theatre, and the german art collective Rimini Protokoll.

Keywords: Narrative, Experience, Life Stories, Contemporary Art, Actor-mediato

Sumário

1. Introdução.....	1
Capítulo I - Experiência e Narração em Walter Benjamin.....	4
1. Reviver era como voar em montanhas azuis.....	5
2. Experiência intensa e vivência escorrida.....	15
3. Aconselhamento e morte: o que está para além das palavras.....	29
Capítulo II: Novas possibilidades para o narrador contemporâneo.....	51
1. O narrador contemporâneo: reflexões sobre o texto de Luis Alberto de Abreu.....	52
2. Mimesis corpórea como uma via de transformação de memória em narração.....	69
3. Café com Queijo: uma investigação.....	74
4. Outros modos de ouvir e narrar histórias de vida: Rimini Protokoll.....	81
Capítulo III: O ator mediador.....	91
1. Primeiro encontro: Dona Adélia e os contos maravilhosos.....	92
2. Segundo encontro: Tio Zito e a escuta do corpo.....	96
3. Escuta.....	101
4. Terceira margem: outras tentativas.....	104
5. Workshop Mimesis corpórea: um ponto de partida.....	109
6. Workshop “If you follow my tracks, can you read my thoughts”.....	115
Conclusão: O ator mediador.....	119
Bibliografia.....	122
Anexos.....	127

Introdução

A pesquisa “*O narrador está em quem ouve: estudos de histórias de vida no trabalho do ator*” investiga a figura do narrador inserido na sua contemporaneidade, como perspectiva crítica do presente. Analisa-se a sua função social dentro do contexto tradicional, as transformações que sofreu durante o tempo e o que pode representar uma possível atualização de seu papel na atualidade. Para tal investigação, essa pesquisa ancora-se no pensamento de Walter Benjamin, que refletiu com profundidade sobre o narrador, analisando tanto sua representação social, bem como, todos os elementos que compõem a experiência da narração. A partir dessa perspectiva, apresenta-se uma reflexão sobre o momento em que ocorre a narração, a qual Benjamin nomeia de *Erfahrung* e como esta experiência pode estar de acordo com as questões de nossa contemporaneidade. Em primeira instância, é apresentado aqui a discussão das seguintes obras: *Experiência e Pobreza* e *O Narrador - Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov* de Walter Benjamin; e na obra de Jeanne-Marie Gagnebin *História e Narração em Walter Benjamin*. A afirmativa de Benjamin, que aqui, sempre levantou questionamentos, de que estamos carentes de narradores, é revisitada. No desenvolvimento desta pesquisa, encontrei-me com diversas histórias e narradores no cotidiano, o que, faz-me refletir sobre as condições adequadas para que aconteça uma experiência narrativa.

A partir destas reflexões, somadas a pesquisa prática, que conviveu de maneira equilibrada com a teoria, passei a analisar o momento de encontro com narradores em que me encontrei no cotidiano. Levantou-se a hipótese então, de que esta experiência já era possível reconhecer características de uma performance artística. Nessa investi numa inversão de papéis, onde eu como artista, permito e desejo que o outro narre, buscando para isso criar modos de ouvir. A escuta do narrador, e as qualidades que compõe esta escuta, passam a serem temas de interesse para esta investigação.

Neste estudo encontrei-me com histórias que representavam passagens significativas na vida das pessoas, as quais poderiam ser comparadas ao desenvolvimento ficcional de certos contos maravilhosos. A partir de uma investigação do texto “*O Narrador Contemporâneo: considerações a partir do narrador de Walter Benjamin*”, Luís Fernando de Abreu faz compreender o ser humano como um ser ficcional. Analisa a aproximação da experiência humana, com o imaginário que percorre mitos

e contos maravilhosos, propõe retirar do sumo da estrutura que os compõem, a possibilidade de reinvenção para uma ficção contemporânea, sugerindo que os conteúdos desse imaginário devam ser condizentes com o seu tempo.

Realizando uma ponte entre o pensamento teórico e o trabalho prático, após o texto de Abreu seguirei analisando artistas que trabalham na atualidade com tema da narração de histórias de vida. Apresento então, uma investigação do método da *mimesis corpórea*, criado e desenvolvido pelo *Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais* LUME de Campinas/São Paulo; posteriormente sigo com as experiências criadas pelo coletivo de arte *Rimini Protokoll* sediado em Berlin/Alemanha. Ambos, interessados em produzir arte partindo do material encontrado no cotidiano, especialmente em seus narradores.

Desenvolvo a descrição de minha própria trajetória enquanto artista-pesquisadora durante todo o texto, e dedico o último capítulo ao desenvolvimento de uma nova proposta para meu trabalho, que seja resultado das provocações da própria investigação acadêmica. Articulando com os estímulos recebidos e a experiência prática, investigo o momento de encontro com o narrador do cotidiano, dando maior atenção ao momento de ouvir e, sobretudo, refletindo sobre as possíveis maneiras e metáforas encontradas no ato de ouvir. Por fim, levanto a hipótese de pensar um ator-mediador, que sirva a seu tempo, mediando as ações do ouvir e narrar histórias de vida na sua atualidade.

Capítulo I

Experiência e Narração em Walter Benjamin

O que é contar uma história? O que é contar a história? Não contar mais histórias? Essas perguntas parecem simples, e poderiam ser refletidas por contadores de histórias contemporâneos¹, por educadores, por Dona Quininha - a avó grande narradora de memórias. Mas porque questões como essas perduraram toda a obra do crítico e filósofo Walter Benjamin? Quais as profundidades reveladas nestas perguntas para serem tratadas com tamanha dedicação e afinco por esse pensador?

Buscando reflexões que tragam luz a tais inquietações - que tanto me parecem ressoar na intimidade desta pesquisa – respaldo-me nas seguintes obras: *História e Narração em Walter Benjamin* de Jeanne-Marie Gagnebin, *Magia e Técnica Arte e Política - Ensaio sobre literatura e história a cultura de Walter Benjamin* valendo-me dos textos *Experiência e Pobreza*, *O Narrador - Considerações sobre a obra de Nicolai Leskov* incluindo seu prefácio intitulado *Walter Benjamin ou a história aberta* de Gagnebin. Para estabelecer diálogos entre o processo prático-experimental e o teórico, realizarei intervenções em situações e narrativas recolhidas em pesquisa de campo, apontando para a reflexão da afirmativa de Benjamin sobre a extinção de narradores de história na atualidade.

Neste primeiro capítulo, compulsarei os conceitos de *Erfahrung*, *Erlebnis*, *Apokastasis* e *Origem*, cotejando-os com os conceitos de conselho e morte em Walter Benjamin. Faz-se necessário inicialmente esclarecer não há pretensão de apurá-los com a profundidade de uma pesquisa direcionada à área de filosofia. Entretanto, me permitirei um sobrevoo nestes conceitos. Assim, optei por deter-me, sobretudo no que possa iluminar minhas inquietações específicas sobre a questão da narratividade.

Neste capítulo será discutida a relação entre o saber que constitui o que se conta (tradição), aquilo que se conta (experiência), e como se conta (narração), considerados evidentemente sob o ponto de vista benjaminiano. Dentro dessas reflexões incidirei nas qualidades da narração, ou seja, na relação de contato que o narrador pode desenvolver com o outro, na sua capacidade de subjetivar histórias permitindo que estas se reinventem eternamente, e na habilidade de reunir pessoas por meio da oralidade, tornando o acontecimento algo construído no grupo e para o grupo.

¹ Nomeio de contadores de história contemporâneos os que narram história profissionalmente em espetáculos narrativos, hospitais, salas de aula, entre outros.

1. Reviver era como voar em montanhas azuis²

Experiência e Narração, palavras que intitulam o livro de Gagnebin sobre Walter Benjamin, de pronto despertam interesse especial para esta pesquisa que escolhe como “matéria-prima” histórias de vida de pessoas do cotidiano. O título do livro já anuncia uma fundamental questão que ocupou esse grande crítico do século XX: o que é efetivamente narrar e, o que é a história narrada? Ao se debruçar sobre essa pergunta o pensador alemão, levanta panos sobre experiências da vida moderna, refletindo a importância da figura do narrador, de sua história narrada e da experiência compartilhada. Benjamin não separa a tradição oral e a experiência de vida que atravessa um sujeito, afirmando que a grande experiência coletiva (*Erfahrung*) funda a narrativa tradicional com todo seu calor e dinâmica. Uma arte calorosa que está, para Benjamin em via de extinção, e junto com a qual também se esvai a sobrevivência das tradições. Segundo estas ideias o narrador é responsável por carregar e espalhar a cultura dos povos, a experiência e a memória; possui a capacidade de gerar interesse no ato de falar e ouvir em grupo - a reunião de pessoas – e, principalmente, possui o dom de aconselhar os que se relacionam com ele. O fim dessa figura do narrador tradicional significa também a extinção de um modo de comunicação que revela novos modos de comportamentos e valores; valores os quais são também modificados na literatura contemporânea, na historiografia e na filosofia.

Para compreender essas afirmativas debruço-me primeiramente sobre o conceito de Experiência/*Erfahrung*, que Gagnebin considera como ponto centralizador atravessando toda a obra de Walter Benjamin:

“ (...) Com efeito, ele atravessa toda a sua obra: desde um texto da juventude intitulado “Erfahrung”, mais tarde um ensaio sobre o conceito de experiência em Kant (“Ueber das Programm der kommenden Philosophie”), diversos textos dos anos de 1930 (“Experiência e Pobreza”, O Narrador”, os trabalhos sobre Baudelaire) e, finalmente, as teses de 1940. Benjamin exige a cada vez mais a ampliação desse conceito, contra seu uso redutor.(...)”

² Este título faz referência às palavras de Seu Jair que ao revisitar o local de sua infância poetizou as montanhas azuis de sua cidade natal.

(BENJAMIN, 2008: 8-9.)

No texto *Experiência e Pobreza*, Benjamin retrata uma série de constatações a respeito da insuficiência que se estabelece no campo da experiência na modernidade. A experiência perde seu significado num mundo tomado pelas barbáries de uma guerra, onde o frágil corpo humano emudece frente a mutilações, miséria, fome, destruições morais e físicas. Período no qual um jogo ganancioso instituiu o uso de objetos de destruição em massa, poderosos e fatais. O horror da guerra, que trouxe nefastas consequências, como a inflação e a fome, ocasionou o abismo do silêncio.

“Uma geração que ainda fora a escola num bonde puxado a cavalos viu-se abandonada, sem teto, numa paisagem diferente em tudo, exceto nas nuvens, e em cujo centro, num campo de forças de correntes e explosões destruidoras, estava o frágil e minúsculo corpo humano. Uma nova forma de miséria surgiu com esse monstruoso desenvolvimento da técnica, sobrepondo-se ao homem”.

(BENJAMIN, 2008:114.)

A Guerra consagrou o silêncio que trouxe o falecimento da experiência e da narração - silêncio que encontrará forças no rápido desenvolvimento do capitalismo para se agigantar. Benjamin afirma que os sujeitos retornaram silenciosos dos campos de batalha e sem experiências comunicáveis. A dor, o vazio de sentido e a falta de vínculos constroem o silêncio e a pobreza de experiência. A Guerra nos subordinou às forças impessoais e poderosas de uma técnica devastadora, que só fez crescer e transformar cada vez mais nossas vidas de maneira tão total e tão rápida que não foi possível assimilar as mudanças que ocorrem por meio da palavra³. Aqui me recordo de Mary, mulher que conheci durante parte de minha pesquisa de campo⁴ e que, logo de saída, me solicitou não chamá-la de ‘senhora’ - isto afastaria nossa boa amizade. Uma judia que chegou ao Brasil ainda criança e havia passado pelo

³ Gagnebin, 2009: 59

⁴ Mary e eu nos encontramos em uma oficina de narração de histórias que direcionei em 2010 no *Hospital Israelita Albert Einstein*. Nesta oficina desenvolvi um jogo que nomeei de “Um dedo de prosa”, que tem por objetivo estimular de modo lúdico que as participantes compartilhem suas histórias de vida.

Holocausto. Estávamos num grupo grande conversando sobre brincadeiras e acontecimentos da infância, quando lhe perguntei sobre suas aventuras de meninice e Mary me respondeu seca: “Não existe infância em campos de concentração”. Silêncio. Nesse choque do que é absurdo não se quer falar, mas em seu oposto, é preferível esquecer.

Grandes traumas humanos possuem a capacidade de anular os sujeitos de tal forma que somos tomados por um sentimento “descartável” de existência. Nas coletividades o vazio de sentido nas ações cotidianas demandadas por um sistema competitivo, acaba por saudar-nos com uma sensação de invisibilidade e aparecer de forma destacada do grupo pode parecer algo fundamental na busca de afirmar identidades. Em 2008 realizei um trabalho de mapeamento de locais e situações no ambiente da Universidade, na época cursava a graduação em Comunicação das Artes do Corpo, na PUC/SP. Este mapeamento foi realizado em função de disciplina orientada pela Professora Naira Ciotti. Caminhei buscando mapear o local seguindo o olhar de um dos funcionários da Universidade e nessa ocasião me encontrei - ou, encontrei - com Seu Pedro, o zelador do 5º andar da PUC. Em meio à multidão de alunos de um curso de arte que o atropelavam todos os dias, Pedro mal cumprimentava e mesmo com o barulho de todas as chaves que carregava preso à roupa, era possível percebê-lo invisível. Não foi tarefa fácil chegar até ele. Os diálogos de interesse foram acontecendo quando seus olhos se modificaram para falar do futebol. Ele tinha em sua mesa, que ficava num canto do 5º andar, um adesivo de time de futebol: Santista. Daí começamos a dialogar. Com o desfiar de memórias me contou que foi jogador profissional em sua cidade natal, em Pernambuco. Era um senhor franzino de corpo fechado, olhar de pouco brilho escondido atrás de chaves; me espantava saber dele. No outro dia, depois de nossa primeira conversa, Seu Pedro veio cheio: carregava não somente as chaves, mas trazia em mãos fotos velhas de seu time de futebol e outra novidade, ele era o goleiro do time. Trazia o cheiro de terra do campo de futebol e ainda restava espaço para carregar uma medalha e um troféu que guardava em casa. Eu lhe pedi emprestado os objetos afetivos e expus na PUC. Mapeei a memória do prédio escondida atrás de Pedro, que pode até nos passar como invisível, que arrisca se transformar mais na função que desempenha perdendo sua complexidade humana. Seu Pedro, chaveiro e jogador de futebol entre nós alunos e alguns professores ficou revelado. Ao Pedro chaveiro do 5º andar, o local mais perto do céu na PUC/SP:

São Pedro

Pedros são

Quantos são os Pedros

que abrem as portas em São Paulo?

À medida que ocorrem alterações profundas nas percepções individuais e coletivas também são modificadas as nossas compreensões estéticas e éticas. Assim, Benjamin anunciou o enfraquecimento da *Erfahrung/Experiência* estabelecendo o fracasso na arte da narrativa ou, no seu dito contrário a idéia de uma reconstrução da *Erfahrung* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade. Parece que o declínio da experiência estaria ligado ao seu sentido exato da palavra. Cabe ressaltar que Benjamin faz uso da palavra alemã em seu radical arcaico, *fahr*: percorrer, atravessar uma região durante uma viagem⁵. O que reclama o autor está muito além de um elogio ao passado, ou um acento melancólico em relação às sociedades primitivas onde a memória e as práticas sociais eram compartilhadas por todos. O que está se revelando nessa ausência de experiência é todo um declínio social de uma “aura” que envolve valores sobre a tradição e uma crescente incapacidade sobre a arte de narrar.

O conceito de “aura” é central no pensamento de Walter Benjamin tendo sua primeira referência ao termo no ensaio “*Pequena História da Fotografia*” (1931) e será posteriormente tratado com profundidade em seu clássico “*A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica*” (primeira versão publicada em 1935), onde Benjamin aponta a perda da ‘aura’, ou “invólucro” como consequência das transformações tecnológicas.

Segundo exposto por Benjamin, nesse certo momento histórico, o que atribui a um objeto a qualidade de obra de arte é sua unicidade e autenticidade instalada no contexto da tradição. Na aura

⁵ Gagnebin, 2009: 58.

desse objeto estariam incluídas todas as suas marcas históricas, ou seja, todas as associações colhidas ao longo de sua trajetória. Essa obra não permaneceu aprisionada em sua forma de origem e carrega em si - feito uma sombra que vai crescendo com o caminho da experiência - as marcas do tempo e, ainda, se relaciona com o presente adquirindo então uma nova significação no “aqui e agora”. A trajetória de uma obra pode ser percebida quando nos relacionamos com ela e identificamos de alguma forma uma espécie de ‘espectro’ ou névoa que revela as marcas de seu tempo e, portanto, nos envolve em um olhar que vê mais do que está vendo, que força o olhar a demorar-se nele, assim, “perceber a aura de uma coisa significa investi-la do poder de revidar o olhar”⁶. Benjamin fala de um valor contemplativo e ritualístico ligado ao termo “aura” que está para além de seu valor comercial e não se identifica tão somente com os desejos de uma sociedade de consumo.

Entretanto no ensaio “*A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*”, onde Benjamin discute a questão da aura focalizando a linguagem do cinema - que então passava por seu grande desenvolvimento - surge a ideia de que se por um lado difundir a arte de forma massiva implica a perda do misterioso campo ‘aurático’, por outro, torna-se um bem mais democrático e apto a permitir o relacionamento de um maior número de pessoas em diversas condições e culturas. Pode a técnica, então, ser uma ferramenta que viabiliza um caminho mais democrático para a difusão da arte, como foi possível verificar no processo de desenvolvimento das tecnologias de reprodução. O que Benjamin discute como uma possível perda da aura não se fixa, necessariamente, em sua forma de reprodução, o que pode representar benefícios a diferentes camadas sociais. Sobretudo, a experiência moderna com seus modos de comportamento é que acaba por não contribuir numa relação mais ‘humanizada’ entre público e obra. Se o tempo entrecortado e sobrecarregado de estímulos pode interferir na percepção que temos do mundo, também pode enfraquecer possibilidades de uma experiência mais “humanizada” com mundo e com as obras de arte que nos chegam. Da mesma fonte em que pode se esgotar as possibilidades de vivenciarmos narrativas que nos entorpeçam com uma experiência mais profunda, também decorre a perda da aura dos objetos de arte. Nas palavras de Benjamin:

⁶ Benjamin, 1989: 40.

Este desfecho negativo da discussão remete ao fato de que a crise da aura corresponde a uma crise maior da percepção humana, pois a experiência aurática depende de uma percepção que a reconheça: não há mais a possibilidade de uma técnica emancipatória porque a percepção e a estrutura da experiência humana sofreram transformações. “A crise que assim se delineia na reprodução artística pode ser vista como integrante de uma crise própria na percepção”

(BENJAMIN, 1989: 139).

Essa ausência de experiência e o declínio da “aura” da narrativa ocorrem, pois, segundo Benjamin, as condições para que a narração exista são frágeis na sociedade moderna, onde o tempo é entrecortado e interdito de espaços para a contemplação (contemplar a relação com o tempo, o ambiente, o alimento, o vestuário, os rituais: horizontes). As gerações desse modelo social se transformam de forma abrupta, seguem os estímulos da modernidade numa corrida que ovaciona a ‘novidade’ e todas as suas ofertas. Em seu oposto, nas comunidades artesanais, ainda existe uma dimensão prática e utilitária da narrativa que é a de transmitir o conhecimento, ensinar e educar as novas gerações, quando quem ouve está se beneficiando com a experiência que lhe está sendo passada. Assim, a arte de contar estaria em declínio porque ela representa fundamentalmente a transmissão de uma experiência no seu sentido pleno, cujas condições sociais para que isso ocorra já não existem mais. A problemática da oralidade, segundo Benjamin, concentra em si os paradoxos da sociedade moderna, que ficarão cada vez mais acentuados com o veloz desenvolvimento do capitalismo.

Elucidando a questão entre oralidade e experiência, podemos fazer uso da abertura do texto “*Experiência e Pobreza*”, em que Benjamin relata um pequeno conto lendário. O pai moribundo revela a seus filhos a existência de um poderoso tesouro escondido em suas terras. Os filhos, aconselhados pelo velho pai, buscam incansavelmente o tesouro. Com o passar de um longo tempo, percebem que o tesouro almejado não se dava em moedas como prêmio. A verdadeira felicidade era fruto do trabalho e foi conquistada por meio da experiência que os filhos viveram. O pai transmite a riqueza aos filhos com a autoridade que lhe deu a idade; ele passa sua experiência de vida como seu tesouro maior. Recordo aqui as palavras da velha anciã Quininha, que tentava me educar: “A sabedoria de uma pessoa

não se mede pela quantidade de informações que ela colecionou na vida, mas pela quantia de rachaduras que carrega nos pés⁷”.

A experiência em Benjamin é transmitida por meio de histórias, provérbios, ou, de forma prolixa, segundo a qual o narrador é livre para contar a história como quiser e, com isso, o episódio narrado atinge uma amplitude que não existe na informação, que aspira uma verificação realista da verdade. Narrativas contêm exemplos de transformação e de superação e possibilitando que situações de vida sejam elaboradas. Estão carregadas de simbologias sobre a existência da vida, seus ciclos e suas relações acabam por assumir uma forma mítica universal. As narrativas se misturam vivas no narrador para então serem retiradas e devolvidas ao mundo, deixando uma marca pessoal nas palavras que conta. Na contramão, a informação só tem valor quando evidentemente nova. Sua existência é rápida e fugaz, possui a condição de ser passageira, cedendo lugar para outra breve novidade. Nos moldes da narração, a experiência somente se completa e passa a ser mais do que acontecimento quando é transmitida.

Na visita ao Quilombo do Campinho da Independência (janeiro de 2011), pude perceber, as qualidades de uma comunidade artesanal. Trata-se de um quilombo que se encontra no município de Paraty- RJ, e suas terras são cortadas de norte a sul pela BR-101, que une Santos-SP ao Rio de Janeiro. A história do quilombo - como não poderia ser diferente - é de uma longa batalha para dignificar a sua própria existência e memória. Essa luta e suas conquistas são organizadas pela comunidade em comunhão com a AMOC – Associação de Moradores do Campinho. A comunidade vive, em geral, do plantio de alimentos, pesca e artesanatos. Nessa comunidade conheci membros da AMOC e tive acesso ao livro “Escola de Matriz africana: Mundo Circular”⁸ Deste, gostaria de fazer referência a um trecho do texto:

⁷ Maria, ou Quininha em seus conselhos para netos nas tardes de domingo na cidade de Jacaré (enquanto comíamos gelatina).

⁸ Vivência de Saberes: Educação com arte e tradição oral”, livro editado por diversos autores da AMOC sob a supervisão de Patrícia Solari o referente livro trata da experiência pedagógica do Quilombo do Campinho Paraty/ RJ.

“Na educação de matriz africana o conhecimento é passado de pais para filhos, ou pelos mestres da tradição oral. São conhecimentos éticos. De regras de vida para o sujeito ou para a vivência do grupo (...). O mestre, como pessoa, já vivenciou os saberes que transmite. Ele mesmo personifica os conhecimentos alcançados. Ele é dono da arte verbal que lhe permite comunicar seu conhecimento de vida, seu saber.”

O tempo, para a sabedoria das comunidades artesanais é um entrelaçamento de vidas, a relação entre gerações estabelece uma qualidade de ligação de extrema importância entre o novo e o velho. Numa situação extrema como a de uma comunidade quilombola, a importância de uma educação com base nas tradições é de suma importância. Através dessa educação cíclica é possível compreender suas tradições por meio de um contato profundo com sua história ancestral, seus meios de sobrevivência, seus meios subjetivos de dialogar com o ambiente. Essa experiência entre histórias, artesanatos, rituais e alimentos trabalha a reintegração do sujeito com a sua identidade. Dessa forma contraria a máxima que afirma: a desvalorização é uma insuperável fonte de domínio.

A palavra que refresca a memória surge do velho, mas não teve seu início ali, ela atravessou o tempo viajando pelo passado remoto e reaparecendo no agora, indo e vindo, no balanço de um retorno sem fim. A bem dizer o Guilherme, que aos cinco anos questionava o final das histórias *“viveram felizes para sempre não existe, pois isso é só o começo, não é?”*⁹ O fim das histórias é sempre um novo começo entrelaçado no que foi. O velho que hoje conta a experiência aos povos, teve seus sentidos abertos para armazenar e depois explodir de boca em boca a notícia louca que o tocou. A experiência que passa de pessoa em pessoa é a fonte de todos os narradores¹⁰. O tempo, ao atravessar as gerações, vai construindo a tradição que pode ser compartilhada. O narrador, em oposição ao tempo

⁹ A história de Guilherme faz parte da pesquisa sobre memórias infantis intitulada: *“Óculos de ser criança”*. Nesta recolhi e adaptei diversas memórias de crianças e de adultos quando crianças, todas as histórias tratam do ponto de vista infantil sobre a vida e o mundo que os cerca. As histórias recolhidas e adaptadas farão parte do conjunto de anexos.

¹⁰ Benjamin, 2008: p 198.

entrecortado pelas exigências das formas capitalistas, não configura somente uma ordem religiosa ou poética, mas rege necessariamente uma ordem prática e objetiva, suas narrativas são ouvidas e seguidas, representando certa formação ética. O ritmo orgânico das comunidades artesanais está em oposição à agilidade do tempo entrecortado do capitalismo, lá narrativas não são lidas e sim ouvidas e seguidas, pois representam uma formação para o grupo que as escuta.

O conceito de experiência é tratado com complexidade por Walter Benjamin. *Erfahrung* é o conhecimento adquirido por meio de uma experiência que se acumula envolvendo tempo e armazenamento sequencial de fatos e tem a ver, portanto, com conhecimento alcançado na prática da vida. Assim, comunidades que possuem tradição, ou que compartilham linguagens e práticas que contemplam a vida individual e coletiva, realizam um vínculo legítimo com a experiência. Assegurando um ‘acordo’ com o fluxo de experiências que pode garantir identidade à cultura que a compõe. Experiência e temporalidade caminham junto na construção das tradições de um povo.

“A narrativa, que durante tanto tempo floresceu num meio de artesão – com campo, no mar e na cidade –, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o “puro em-si” da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim como se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso.”.

(BENJAMIN 2008:205)

Escrita que ilumina a relação entre narrador e narração. O movimento de trânsito entre a vida em si e a vida do narrador, que ao experienciar dessa maneira, transforma a intensidade entre o momento presente e o passado. E novamente podemos fazer uso do radical *fahr* da palavra *Erfahrung*: percorrer, atravessar uma região durante uma viagem. Ou, numa licença poética, atravessar o outro numa zona de contato profunda que decorre da experiência do contar e do ouvir. O narrador atravessa o tempo e o espaço rompendo camadas da percepção do agora. O ato de viver exige uma intensidade, mas reviver é o dobro (uma vez eu vivo, mas quando lembro e reconto vivo duas). O passaporte dessa viagem para lugares inefáveis é dado pela memória. Ela é quem nos guia - por vezes leve e em outras

bruscamente - através dos vagões das lembranças a mergulhar no azul onírico do passado. Azul de Seu Jair que ao voltar de uma viagem das terras mineiras de sua infância, lugar há anos não visitado por ele, escreveu poeticamente “*Reviver era voar em montanhas azuis*”. Voltou e me contou.

2. *Experiência intensa e vivência escorrida*

De cabeça pensada

Tinha 30 anos quando decidiu: a partir de hoje, nunca mais lavarei a cabeça. Passou o pente devagar nos cabelos, pela última vez molhados. E começou a construir sua maturidade.

Tinha 50, e o marido já não pedia, os filhos haviam deixado de suplicar. Asseada, limpa, perfumada, só a cabeça preservada, intacta com seus humores, seus humanos óleos. Nem jamais se deixou tentar por penteados novos ou anúncios de xampu. Preso na nuca, o cabelo crescia quase intocado, sem que nada além do volume do coque acusasse o constante brotar.

Aos 80, a velhice a deixou entregue a uma enfermeira. A qual, a bem da higiene, levou-a um dia para debaixo do chuveiro, abrindo o jato sobre a cabeça branca.

E tudo o que ela mais havia temido aconteceu.

Levadas pela água, escorrendo liquefeitas ao longo dos fios para perderem-se no ralo sem que nada pudesse retê-las, lá se foram, uma a uma, as suas lembranças.

(Marina Colasanti, 1989)¹¹

Nessa busca de compreensão sobre a noção de experiência em Benjamin vale também, contrapô-la à noção de vivência (*Erlebnis*). O substantivo *Leben* significa vida, e o verbo *erleben*

¹¹ Marina Colasanti nasceu em 26 de setembro de 1937, é escritora e jornalista ítalo-brasileira. Desenvolveu trabalhos para revistas, jornais e programas de TV brasileiros. Seu primeiro livro de poesia, *Cada Bicho seu Capricho*, saiu em 1992. Em 1994 ganhou o Prêmio Jabuti de Poesia, por *Rota de Colisão* (1993), e o Prêmio Jabuti Infantil ou Juvenil, por *Ana Z Aonde Vai Você?* Suas crônicas estão reunidas em vários livros, dentre os quais *Eu Sei, mas não Devia* (1992) que recebeu outro prêmio Jabuti, além de *Rota de Colisão* igualmente premiado. Publicou vários livros de contos, crônicas, poemas e histórias infantis. Dentre outros escreveu *E por falar em amor*; *Contos de amor rasgados*; *Aqui entre nós*, *Intimidade pública*, *Eu sozinha*, *Zoológico*, *A morada do ser*, *A nova mulher*, *Mulher daqui pra frente*, *O leopardo é um animal delicado*, *Gargantas abertas e os escritos para crianças* *Uma ideia toda azul e Doze reis e a moça do labirinto de vento*.

significa vivenciar, passar por algo, presenciar. *Erleben* denota estar ainda em vida, participando do acontecimento de forma leve sem o envolvimento de uma aprendizagem profunda, ou, tem mais o sentido de experiência vivida do que de experiência adquirida. Segundo Benjamin o termo *erlebens* designa um novo conceito de experiência para representar o comportamento da sociedade moderna. Nessa acepção, os sujeitos sofrem incessantemente o disparo de estímulos que buscam ser incorporados de forma imediata. Trata-se de um excesso de informações entrecortadas e rápidas que acabam por não criar um envolvimento mais profundo com os acontecimentos em si, em termos benjaminianos; essa vivência sem vínculos é tecnicista e impedida de criar uma “aura” com o momento presente.

No processo que reconfigura os valores da sociedade moderna, Gagnebin faz referência ao comportamento da burguesia no final do século XIX, quando a perda de referências coletivas começou a ficar evidenciada¹². Inicia-se então, a construção de um novo modelo social cuja coletividade é dispensável, cedendo lugar ao indivíduo isolado. Nesse novo desenho a valorização do ‘ter’ (possuir) apresenta largos espaços e, aos poucos, ganha alto grau de importância na construção de identidades. Ao isolamento dos sujeitos é atribuído certo valor luxuoso enaltecendo as dimensões do mundo interior. Utilidades da casa e do espaço privado se tornam uma espécie de refúgio do mundo externo. Quintais e objetos pessoais delineiam identidades numa interiorização psicológica na qual onde, a certeza do indivíduo isolado e a ostentação de posses substitui cada vez mais os valores da experiência coletiva.

O indivíduo burguês, que sofre de uma espécie de despersonalização generalizada, tenta remediar este mal por uma apropriação pessoal e personalizada redobrada de tudo que lhe pertence no privado: suas experiências inefáveis (Erlebnisse), seus sentimentos, sua mulher, seu filho, sua casa e seus objetos pessoais. No texto “sobre Paris, Capital do Século XIX”, Benjamin analisa, de maneira muito feliz, os interiores burgueses do fim do século, com seus móveis estofados, seus tapetes espessos, sua luz filtrada, suas fotografias e suas pinturas escolhidas, enfim, todos

¹² Gagnebin, 2009: 59.

aqueles acessórios essenciais que deveriam sugerir uma intimidade que sumiu do mundo público; tais acessórios também têm a função de ressaltar a marca do seu proprietário, reduzido ao anonimato quando deixa sua moradia: “Habitar significa deixar rastros”, diz Benjamin.

(GAGNEBIN, 2009:60)

Se por um lado existe certo valor luxuoso nesse isolamento do sujeito, por outro a fragilidade de uma existência vinculada no ‘ter’ acaba abrindo lacunas para um vazio de sentido. Como se o vento triste se esquecesse de levar o cinza dos dias deixando apenas - numa leve brisa - a perda das referências coletivas. Este seria, segundo Gagnebin, o anúncio de Benjamin sobre uma nova forma de experiência da sociedade moderna: leve e sem rastros. É uma relação entre sujeito e experiência vivida que se perde na memória e se traduz numa proximidade sem distância, pois se situa no particular que enxerga somente as utilidades, sem a qualidade do universal. É onde desperdiçamos a possibilidade de “virar o olho” e sentir além; desconsideramos assim a relação de “aura” com a vida.

As vivências mais leves, descritas por Benjamin, nos chegam incessantemente. Está entrelaçada a era da máquina e, substituem as experiências mais profundas. Distantes de um tempo mais humanizado e contemplativo, as vivências dificilmente possibilitam espaços abertos para simplesmente ser¹³, onde em segredo conserva-se o sublime. A manifestação desse sujeito moderno mais individualista se expressa no rompimento com as tradições do passado e, numa incapacidade de saber contemplar. No desenho que a modernidade esboçou, nossa vivência é construída por ritmos acelerados: andamos, comemos, trabalhamos e nos relacionamos muito mais reagindo aos estímulos do que agindo sob eles - tempo entrecortado. Somos estimulados a seguir trilhando o caminho de forma suave, sem laços, e em cada passo leve nossas experiências podem escorrer da memória. Corremos o risco das lembranças se perderem no buraco do esquecimento. Certamente precisamos esquecer, não seria possível nem saudável uma superlotação de lembranças numa memória que recorde

¹³ Foi assim que encontrei Janaína de 8 anos sentada na beira do mar. As ondas iam e vinham insistentemente acariciando seus pés e fazendo que sua perna afundasse na areia. Seu olhar era fixo no horizonte como se encontrasse algo por trás do véu azul. Então perguntei a ela o que estava vendo: *Estou vendo a vida* – respondeu a pequena

absolutamente tudo. Porém, também precisamos de estímulos para estar atentos a lembrar de nossas experiências e sabermos guardá-las.

A fugacidade e leveza das vivências podem representar moldes sociais que inauguraram o capitalismo e que privilegiam características do consumo. Essa maneira de comportamento social nasce da ruptura e coloca o novo quase como uma condição de sua existência, mas o reduz a um mecanismo de permanência e sustentação. O tempo do capitalismo é mecânico e imperativo, funda a repetição do trabalho (gestos, gostos, oras e sequencias de dias). Chega aos poucos com o “reclame” comercial que não estimula uma contemplação¹⁴ mais livre, pois ocorre em condições que impossibilitam o distanciamento entre sujeito e objeto. Assim, formatou-se uma sociedade contemporânea onde a lógica da informação e do cumprimento de objetivos acaba não deixando lugar para o tempo e a lógica ilógica das narrativas e de seus narradores.

Atualmente vivemos numa sociedade que supervaloriza a informação, vide cursos que oferecem formações cada vez mais rápidas e a quantidade de conhecimento ofertada vira um modo de o mercado funcionar. É como se o fato de adquirir uma grande quantidade de informação sobre determinado assunto garantisse ao sujeito estar mais pronto e articulado com as questões atuais de sua sociedade. Contudo estar informado não garante que se é experiente no assunto podendo até mesmo significar seu oposto, pois o excesso de informação pode não deixar lugar para a experiência ser aprofundada. O sujeito da informação é cheio delas, mas isso não é garantia de que algo lhe aconteça no sentido de uma profunda experiência sobre o que “sabe”. Experimentar algo com profundidade está diretamente atrelado a uma relação contemplativa e de entrega com o tempo, isento de níveis acelerados de trabalho

¹⁴ O termo contemplação refere a uma atitude contemplativa que compreende uma observação distanciada sobre as coisas e livre de um pré-julgamento. Tal atitude permite uma quietude mental obtendo desta forma uma percepção viva daquilo com que se relaciona. Em Chuang-tzu encontramos a seguinte explanação:

“O bebê contempla objetos ao longo do dia, sem franzir os olhos ou encarar fixamente; porque seus olhos não focalizam nenhum objeto em particular. Ele não sabe aonde vai, e pára sem saber o que está fazendo. Funde-se ao seu meio ambiente e acompanha-o. Estes são os princípios da higiene mental.”

(Chuang-tzu *apud* Watts 2009:107).

e com investigações que atravessem o nível da informação e da opinião sobre algo. Investigações profundas dependem de uma noção mais intensa de entrega e, principalmente, solicitam um envolvimento mais aprofundado com o tempo. Tempo que dedicamos à vida, ao trabalho, ao estudo, ao lazer. A atualidade nos convida a uma hiperatividade que acumula tarefas e nos deixa suscetíveis a estabelecer um envolvimento bastante automático com nossas experiências.

Seguindo o pensamento de Benjamin, o envolvimento rarefeito com a experiência nos impossibilita de estabelecer um vínculo profundo com a memória, bem como de realizar elaborações estéticas. Lembranças são ajustadas de acordo com novas informações que recebemos e armazenamos em camadas mais superficiais de nossa memória, porém, carregamos a memória mais profunda através da perspectiva com o momento vivenciado. A memória é imprescindível à experiência e, para que esta seja compreendida profundamente devemos nos relacionar de forma intensa com o presente. Com uma relação vaga e sem abrangência de significado, reduzimos a experiência a uma vivência somente imediata. Quando nos entregamos com uma intencionalidade mais profunda é que se abre a porta para penetrar num campo livre, onde se pode explorar a realidade com outras possibilidades do real. É quando se faz uma brecha para o sonho impelir e redimensionar a vida em novos espaços que se iluminam: formas inusitadas de compor o presente. Essa é uma experiência que opera no sonho e na poesia e está situada no reino privilegiado do ser livre, no qual passado e presente se encontram. Por vezes, nessa tentativa de compreender e explorar novas formas da realidade – dialogando entre o externo e o interno – é possível atravessar um portal e acabar manifestando a arte.

Gagnebin continua nos estimulando à reflexão ao demonstrar que o que se extinguiu não foi meramente uma forma de comunicação, mas o mais deplorável, o que se transformou foi a tarefa do narrador e o papel social que ele representa. O que está em jogo é a capacidade atribuída à figura do narrador, sobretudo a sua habilidade de realizar uma experiência compartilhada. Fato é que a tradição oral sempre agrega pessoas, pois narrar pressupõe o diálogo, é um acontecimento coletivo que tem por regra a troca entre sujeitos. Sabe-se, o ouvinte é sempre um narrador em potencial passível de recontar aquilo a história. Cadeia quebrada com o fim desta figura social representada pelo narrador. O que estamos tratando é a perda do caráter da experiência coletiva, bem como de uma denuncia aos novos modos comportamentais que acabam com as referências de espaços compartilhados. Ora, existe nisso uma importância grandiosa capaz de alterar até mesmo a referência do imaginário coletivo sobre a

potência da reunião de grupo. Espaços compartilhados geram a troca de ideias e reflexões sobre assuntos sociais, subjetivos ou políticos. Então já não sonhamos naturalmente e não somos instigados a contemplar. Estamos inseridos numa sociedade onde a técnica não representa uma relação entre natureza e humano capaz de almejar um futuro de novos horizontes, mas vivemos a dominação da natureza por meio da técnica.

No processo de compreensão dos conceitos de Benjamin, ainda a respeito do papel social do narrador, é possível encontrar a questão da *apokastastasis*: a reunião de todas as almas do paraíso¹⁵. O termo refere-se à doutrina da restauração final dos hereges, formulada pela primeira vez por Orígenes¹⁶. Essa doutrina representa, para o conceito de Benjamin, a espera da redenção e recuperação do passado, no qual surgirá o momento em que gerações se reunirão para compartilhar tanto as experiências passadas como o instante presente. Esse acontecimento despertará a consciência para o movimento que é capaz de enaltecer o passado e, simultaneamente, atualizar o presente, perfazendo assim, uma relação viva entre gerações. A redenção e também a revolução, para Benjamin, consistem em resgatar não só o que aconteceu, mas também o que poderia ter sido. Numa concepção integral da história segundo o qual o novo sempre é antigo e o antigo sempre é novo. Essa ideia considera história da humanidade não e tão somente a “Grande História” - dos vencedores - mas resgata também os pequenos acontecimentos vividos no cotidiano. Benjamin decide olhar a contrapelo para a história

¹⁵ Gagnebin, 2009: p 62.

¹⁶ Orígenes de Alexandria, pensador cristão do século 2 d.C. defendeu a tese segundo qual o mundo só existe como o conhecemos depois da ‘queda’ do paraíso. De acordo com essa aceção, antes da queda todas as criaturas do mundo eram totalmente dedicadas ao Criador e tinham o conhecimento. Entretanto, algumas se revoltaram contra Deus e foram destituídas da ordem celeste. Estabelece-se, então, uma hierarquia entre as criaturas, de modo que se determinou menor ou maior participação na vida, segundo seu merecimento, tornando-se homens, anjos ou demônios. Essa categoria demoníaca é constituída daqueles espíritos que se converteram na maldade, desfrutando de seus prazeres e deleites, de modo a se encontrarem antes indispostos do que incapazes de aceitar e responder ao convite do retorno. Porém haverá o dia do “retorno”, ou *Apokastastasis*, restabelecendo todas as coisas com o ideal de salvação por Deus de todos os pecados e a recuperação da condenação eterna em que todas as criaturas participarão. De forma especial, os pecadores e as condenadas almas perdidas receberão a salvação e graça eterna.

materialista repetida por historiadores cuja preocupação é registrar fatos imperativos. Busca encontrar outra forma, sufocada e que poderia ter sido outra, e sendo assim, deixou lacunas, interrogações e espaços em brancos a serem preenchidos no presente, que talvez possam ser reconhecidos quando retomados. Esta é a articulação entre o passado da memória histórica mais objetiva, com uma identidade pessoal e intransferível, portanto mais subjetiva.

O conceito de redenção, para Benjamin, não estaria atrelado conotativamente ao ideal de Paraíso nem à voracidade da modernidade invadida pelo imaginário de progresso, em que tudo tende a se tornar mercadorias idênticas. A felicidade total representada por essa alegoria da redenção tem uma mão dada à memória e a outra ao tempo do agora (à plenitude da presença do que é “já” num agora sem intervalos). Como afirma a metáfora religiosa, cada instante é precioso, pois pode ser a porta estreita pela qual pode penetrar o Messias. A Tese XVII, de Benjamin, fala da interrupção messiânica do devir, em que o Messias rompe os rumos da história tomando suas rédeas e aniquilando com seus incessantes disparos entrecortados.

Numa

S U S P E N S Ã O

Recheada de tempos

A alegoria da *apokastastasis* representa oposição a uma vivência estática, que busca um resultado único e derradeiro e que se finda numa determinada causa. Essa ‘Doutrina’ é móvel e propriamente aberta na estrutura da narrativa tradicional. Esse movimento que nos remonta ao retorno,

elabora uma ‘dança’ infinita com o contemporâneo e a memória notadamente popular. Memória infinita em que cada história é o ensejo de outra, que desencadeia em outra; a dinâmica ilimitada da memória é a constituição do relato em que cada narrativa chama - e chama pelo nome - desencadeando outras narrativas. A imagem trazida por Benjamin remete a uma vasta teoria que inclui a tradição messiânica e a mística judaica, nas palavras de Gagnebin:

“Eis pelo menos este desejo de apokastastasis que orienta a teoria benjaminiana, tal como o descobrimos nos seus escritos. Como descrever esta atividade narradora que salvaria o passado, mas saberia resistir a tentação de preencher suas faltas e de sufocar seus silêncios? Qual seria esta narração salvadora que preservaria, não obstante, a irredutibilidade do presente? Uma narração cuja dinâmica profunda não deixa de lembrar esse movimento paradoxal de restauração e de abertura que descreve o conceito benjaminiano de origem”.

(GAGNEBIN, 2009: 62.)

Jeanne-Marie Gagnebin assopra mais uma conexão pela qual me aventuro: a *Origem* (*Ursprung*) benjaminiana, como já mencionado nas palavras da autora. Sigo no assopro, pois ele me leva na direção de uma busca de aprofundamento na teoria da *apokastastasis*, bem como ao encontro da noção de experiência em Benjamin. Na raiz da palavra encontramos *Sprung*, salto; *Ursprung*, salto originário. Aqui tratado como um salto para fora da cronologia histórica sem o significado de primeiro, mas sim em sua oposição, tratado como um momento que inaugura a cadeia temporal e sua interminável sucessão de novos momentos. Este ‘salto histórico’ que impele na própria história, atribui ao passado uma dimensão de objeto bruto, capaz de realizar transposições temporais que independem de uma sucessão cronológica.

Na dança que entrelaça tempo e história, a *Origem* é um movimento que interrompe o presente ao retirar do fundo o que estava submerso e deixar o que já aconteceu emergir novamente, mas fazê-lo na relação com o momento presente e sem vínculos com registros imperativos da história. Esse rompimento cronológico do tempo está atrelado a profundos vínculos com a intensidade. O ato de

intenção nesse caso é veemente e está isento de um objetivo a priori, envolve um nível mais profundo de subjetividade, pois é algo que se dá no fazer e na intensa experiência do que se vive. É um ato antagônico à *extensidade*, e avesso àquilo que é extensivo e que depende da enumeração e de registros de acontecimentos. É livre da intenção que envolve o cumprimento de objetivos atingidos. Assim, esse retorno ao passado, segundo a teoria da Origem, não se dá por meio de uma apreensão do tempo histórico, em termos de cronologia, mas em termos de intensidade.

A lembrança aqui ganha o foco principal, pois se dependemos da história para gerar um rompimento que permita o diálogo entre o presente, pressupõe-se que esse movimento de retorno seja realizado pela mediação da lembrança, a válvula que impulsiona e gera o fenômeno. Percebe-se então, que existe uma dimensão do passado histórico nesse fenômeno de retorno, pois o passado é a matéria com a qual o presente irá se relacionar para construir um dado momento, outra história. Somente na história, portanto, pode o conceito de Origem ser compreendido, pois esta é uma ideia que somente se realiza verdadeiramente na história. Compreende-se então que a Origem é uma “tentativa de trazer à expressão uma concepção de história, na qual o conceito de desenvolvimento seja totalmente contido por aquele de origem¹⁷”.

O conceito de origem é um encontro da pré e da pós-história. Passado e presente se abraçam para desenvolver um terceiro elemento, que não é nem o passado bruto e nem o presente seco. Um movimento infinito que sempre dependerá da relação com o agora para se manifestar, assim, não há como prever ou antecipar esse encontro. E dessa forma, o próximo reencontro que se dará no presente, o passado já será outro. Segundo Benjamin, somente nesse paradoxo entre o passado vivo e renovado é que se pode alcançar uma totalidade de acontecimento. A ideia de rememoração do passado, em Benjamin, não constituiu sua recuperação tal como foi, mas sim sua *presentificação* atualizadora e transformadora. Para que a história possa perdurar é preciso que ela transforme o presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado.

Mas ficar esperando o momento da redenção chegar, como se este fosse um objetivo que irá se cumprir, é ignorar a efemeridade de sua eterna reconstrução. No mais uma boa maneira de se privar de

¹⁷ Walter Benjamin *apud* Gagnebin 2009: 09.

uma experiência é, com efeito, ter uma expectativa sobre ela¹⁸. Sua efemeridade se caracteriza também como um fenômeno que se movimenta numa dança com o tempo. Nessa incerteza de seu destino, o passado - talvez restaurado, talvez esquecido – torna-se inacabado e incompleto: à espera. Mas se há uma pretensão de restituição admite-se que algo se perdeu, ou, ficou para trás, reconhecendo a perda de uma ordem anterior, bem como a fragilidade dessa ordem. A *Origem* remete a uma promessa de totalização e a sua impossibilidade de totalidade acabada; o regresso é precário, pois nunca irá se fechar ou se esgotar nas suas possibilidades de retorno. O retorno à *Origem* não é um momento único e acabado, um ideal a ser atingido, pois a cada instante nasce a possibilidade de ser reconstruído. Designa uma não totalização dos fatos, é ao mesmo tempo o início e o destino a se cumprir e novamente o reinício dessa espiral de temporalidade histórica. Pelas palavras de Gagnebin “nada garante o cumprimento desta promessa como nada garante nem o final feliz da história nem a redenção do passado¹⁹”. Não há possibilidade de segurar o passado como um objeto estático para guardá-lo numa caixa de recordações, o passado é um fenômeno vivo, um processo reflexivo que está sempre em risco de desaparecer.

Vale ainda ressaltar que as qualidades desse fenômeno estão para além dos riscos de uma interpretação nostálgica ou um de “ideal platônico” sobre um possível retorno, esta noção, para Benjamin, está na contramão de um mero saudosismo do passado, bem como de uma ideia estática de perfeição. A *Origem* só pode se realizar no momento presente, o que lhe atribui uma auspiciosa efemeridade casual, qualificada pela noção de evento experienciado de forma profunda por meio de uma relação orgânica e viva e algum nível de causalidade e, por que não, um tempero de inesperado. Gagnebin em seu livro aqui utilizado como principal referência e consulta, no primeiro capítulo intitulado *Origem*, Original e Tradução afirma que “o movimento constitutivo de origem, ao mesmo tempo da restauração e dispersão, caracteriza vários momentos essenciais da reflexão de Benjamin, em particular sua teoria da alegoria, sua teoria da tradução e sua teoria da reproduzibilidade das obras de arte. Tal recorrência da dinâmica do *Ursprung* nesses contextos tão diversos deveria permitir situar

¹⁸ Campbell, Joseph, (2002: 46), no segundo capítulo de seu livro, discute a *Experiência do Mistério Religioso* e o *Simbolismo e Experiência Religiosa*

¹⁹ Gagnebin, 2009: 14

esse pensamento além das alternativas habituais - e principalmente, do romantismo revolucionário - e ler a filosofia da linguagem de Benjamin como uma reflexão centrada na modernidade, no profundo copertencimento do eterno e do efêmero”²⁰. Essas questões vão ao encontro das discussões da cena contemporânea e, no ponto particular desta pesquisa, de um ator narrador e de uma narratividade como possibilidade de manifestação cênica no cotidiano.

Ao cruzarmos essa esquina nos encontramos novamente com uma narrativa que não tem por meta uma explicação numerada por fatos e inerte no passado. Mais uma vez se privilegia aqui uma narrativa que explore possibilidades do real sem a pretensão de explicá-lo. Esta seria uma das funções desse fenômeno histórico de Origem que necessita do passado para existir, mas somente existe se for revivido (no reviver eu dobro: uma vez eu vivo duas lembro e reconto). E também não seria essa uma tarefa desempenhada mais pelo narrador livre para reinventar enquanto reconta do que o de um historiador materialista que busca ser fiel aos fatos cronológicos de encadeamentos da história? O narrador tradicional - que está ali à toa na calçada do cotidiano esperando um dedo de prosa atribui uma dimensão aberta e inacabada às suas histórias ao articular passado e presente reconstruindo e atualizando a tradição. Cada vez que uma narrativa vem à tona ela abriga esta relação entre o que está próximo e o que está distante, integrando, assim, a história individual com a história coletiva. Lembranças vivas contam o passado somando o ponto de vista do narrador, a sua relação com o momento e os que participam dele, presenteia a narrativa mergulhada em sentidos velhos, novos e infinitos.

Talvez essa narrativa capaz de prover ou incitar o fenômeno trazido por Benjamin seja algo com que ainda não me deparei, mas tenho seguido minhas sensações e intuições a respeito de tal momento trazido pela oralidade. Mesmo sendo uma investigação a respeito desse processo, é difícil resistir aqui às lembranças de Seu José que está agora gritando com vontade de emergir neste texto. Com esse narrador – tão excêntrico quanto esse pedido – me encontrei uma primeira e única vez num vagão de trem, onde me narrou uma passagem de sua vida. Foi num trem da estação Guaianases, zona Leste de São Paulo, num dia quente de abril. O vagão às onze da manhã partia em mais um trajeto habitual - talvez fosse aquela a sua quinta viagem do dia. Pessoas falavam baixo deixando somente

²⁰ Gagnebin, 2009: 09

escapar uma risada ou outra. O ruído do trem embalava um sacolejo que ninava passageiros, alguns se entregaram encostando às janelas: olhos fechados e cabeças baixas. Tudo convidava a um descanso rápido, permitindo que o correr das horas brincasse de cotidiano no seu hábito diário. Era mais um dia e seria um sossego se uma ruptura não rompesse a calma evocando uma cena de Fellini. Seu José entrou em grande estilo no vagão sem economizar na altura da voz, ecoando nos espaços vazios atos de óperas diversas. Segurava um livro na mão e usava um azul listrado que ornava com o tom dos letreiros do trem. Cabelos e sobrancelhas alvejados pela idade, sorriso largo e um humor raro; as horas desaceleraram para dar tempo de ouvir suas histórias e canções. Enquanto escolhia majestosamente um assento caminhava entre as pessoas como quem agradece a presença do público, alguns sorrisos já se desenhavam em sua direção. E o vagão do trem se fez palco mais uma vez. Eu que assistia sua entrada como boba também abria meu sorriso tentando uma aproximação. Bastou um sorriso, somente um para começarmos a conversar. E bastou pouco, muito pouco para somente ouvir aquele narrador me dizer:

- Gosto de andar de trem, mas se eu ainda tivesse direito iria de carro. Um fortuito me tirou o direito de dirigir.

Entre tantas coisas que me contou, sobre a juventude na ópera de São Paulo e o comércio de tecidos tentou me explicar por que andava de trem atravessando-me com essa história um tanto extraordinária:

Eu e minha senhora, senhora que me acompanhou durante muitos anos de alegria, passeávamos pelo centro da cidade quando vivenciamos algo muito peculiar. O carro que eu conduzia começou a tremer, e iniciou um balanço de um lado para o outro como um barco em mar aberto. Percebi então que as rodas de meu veículo já não encostavam mais no chão. Na porta de meu carro nasceu uma enorme asa lilás. Olhei apressado para a outra porta e lá estava: outra gigantesca asa lilás. Elas eram assustadoras, mas muito bonitas.

E o carro de Seu José virou o que ele chamava de carro-pássaro, e forçava pra subir ao céu. Assustado, olhava para baixo e via as coisas virarem miniaturas, as casas as pessoas, tudo ia ficando cada vez menor.

- Tentava dirigir meu carro-pássaro com pouco controle sobre a direção e nenhum sobre o freio eu desviava dos pássaros desavisados sobre a nossa presença, e à nossa frente às nuvens. Eu e minha senhora nos olhamos e silenciosos enquanto nuvens foram abrindo caminho para nossa passagem. E o

carro-pássaro adentrou o céu para que pudéssemos ver São José, São Cosme e São Damião. Não, eu não pude cumprimentá-los, pois o freio do carro-pássaro não funcionava. Sim, chegamos às alturas em alta velocidade e sem nenhum breque.

Alguns anjos perderam suas penas enquanto cantavam acelerados à nossa chegada. E acredite, todos ali nas laterais do carro nos olhando assustados: São Judas Tadeu, São Benedito, Santa Rita, segurando a lanterna São Longuinho; e São Francisco, ladeado por animais – até cobra vi no céu! Fiquei um tanto dividido entre os acenos para os santos e a direção do veículo, tinha que desviar do que via ou acabava atropelando algum santificado.

O carro, num deslize, rodopiou nas nuvens: Santa Clara, São Jeremias e São Jorge! Domei o volante: São Tomás de Aquino, São Roque, Santo Expedito, e Nossa Senhora da Conceição. De repente, avistei Santa Maria (pausa longa e mão na boca) que mulherão!

Jesus! O carro felizmente parou antes de bater numa mesa de pedra cinza e rústica. Na parede tão velha quanto a mesa havia fileiras infinitas de molhos de chave. Estava no setor de São Pedro que surgiu na minha frente já dizendo enquanto reconhecia meu rosto assustado: “Seu José? Que faz aqui hoje? O céu ainda não está pronto para recebê-lo”. E foi aí a parte mais difícil. Pois como num milagre apareceu um imenso buraco negro no céu, por onde eu minha senhora despencamos céu abaixo dentro de um carro agora sem asas. Caí e somente acordei com o som de alguém batendo no vidro da janela de meu carro. Abri devagar meus olhos ainda ofuscados para enxergar um policial e uma velha parede cinza quebrada. Quando consegui abrir a janela, o fardado me disse: “Carta de motorista senhor. Mas quantos anos o senhor tem? Seu José, o senhor poderia ter causado um acidente grave, poderia ter perdido sua esposa, está arriscando a própria vida”. E eu meu tonto meio alegre respondi ao policial: Hoje não seu guarda, hoje não! É que o pobre São Pedro ainda não estava pronto pra me receber no céu.

Seu José desceu no Tatuapé. O espaço se fez silencioso. Logo as crianças voltaram a correr e os adultos ajeitaram suas cabeças, entregando-se ao cochilo. Eu, atrasada, pensava em ter asas lilás.

Por vezes, quando tenho contato com uma história, pergunto-me se esta não será a última vez que ela vem à tona. Será que em outra ocasião encontrará espaços para emergir do fundo, coberta de lama respingando o gosto de sua trajetória? Como se a história esgotasse em mim um sentimento de obrigação com ela. Quando passa, breve, atribui ao momento o bem mais precioso, vivo e latente.

Numa passagem que não é única, mas antes plural, pois cada vez que acontece é outro momento e a história é outra. Tem por destino assumir diferentes formas ao longo da história. Atribuindo-lhe um toque de inacabado e de imperfeição que faz do momento provisório o desejo de alcançar seu fim. È nesse sentido que a noção de Origem, como ponto de encontro entre gerações (velho e novo) revela e aponta para o momento de retorno e de salvação em seu desejo de *apokastastasis*. No paradoxo de restauração e abertura a alegoria é quem inscreve a dinâmica que interrompe o curso da história para absorver uma dada configuração, sempre nova e velha que permite uma intensidade e vida à experiência.

3. Aconselhamento e morte: o que está para além das palavras

Conto e cura

A criança está doente. A mãe a leva para a cama e se senta ao lado. E então começa a lhe contar histórias como se deve entender isto? Eu suspeitava da coisa até que N. me falou do poder de cura singular que deveria existir nas mãos de sua mulher. Porém, dessas mãos ele disse o seguinte: - Seus movimentos eram altamente expressivos. Contudo, não se poderia descrever sua expressão... Era como se contassem uma história. - A cura através da narrativa, já a conhecemos das fórmulas mágicas de Merseburgⁱ. Não é só que repitam a fórmula de Odin, mas também relatam o contexto no qual ele as utilizou pela primeira vez. Também já se sabe como o relato que o paciente faz ao médico no início do tratamento pode se tornar o começo de um processo curativo. Daí vem a pergunta se a narração não formaria o clima e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não estariam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe – até a foz – na correnteza da narração. Se imaginamos que a dor de uma barragem que opõe à correnteza da narrativa, então vemos claramente que é rompida onde sua inclinação se torna acentuada o bastante para largar tudo o que encontra em seu caminho ao mar do ditoso esquecimento. É o carinho que elimina um leito para essa corrente.

(Benjamin 1997: 269)

O que ocorre durante a narração de uma história não fica reduzido a ocupar um espaço objetivo, é algo que transcende as palavras. Trata-se de um momento capaz de gerar uma espécie de acolhimento bastante singular que auxilia na elaboração de situações humanas. Acolhimento que nos chega em forma de aconselhamento, termo proposto pelo próprio Benjamin, e que é reflexo de um conjunto de experiências construídas através do tempo, esse conjunto pode ser nomeado de sabedoria popular. O conselho é imanente na história, pode-se dizer, está no ‘fundo’ das palavras e carrega em si um tom misterioso que vai sendo desvendado pouco a pouco no desenrolar da narrativa. Mas, não é feito de caricaturas envolvendo opiniões rasas ou julgamentos apressados sobre um sujeito ou

determinada situação. O conselho está para além do que é dito, trata-se menos de tentar responder objetivamente perguntas é “de fato menos resposta a uma pergunta do que uma proposta que diz respeito à continuidade de uma história que se desenvolve no ‘agora’. Para recebê-lo seria necessário para Benjamin, antes de tudo, saber narrá-lo²¹”.

Presumo ainda que, para saber narrar, antes ainda, é necessário saber ouvir. De ouvidos atentos compreende-se a relação que existe entre narrador e ouvinte, na qual as palavras desenham musicalidades, imagens, sensibilidades que constroem o acontecimento narrativo. Saber ouvir é perceber possíveis modos de deixar a história viva e aberta. A possibilidade de relação com o outro através da palavra é se colocar disponível aos acontecimentos inesperados. Às vezes, nem mesmo as palavras podem dar conta de traduzir a própria experiência de um encontro. Assim, vamos criando modos de traduzir interiormente as sensações trazidas pelo momento do encontro, e essa é uma maneira por onde aparecem outras narrativas pessoais e coletivas. Infinitos contos, infinitas experiências. Essa tradução da experiência, ou, essa tentativa de compreensão e materialização do encontro mais subjetivo é um potencial gerador de novos signos, que vão se tecendo no modo como recebemos e repassamos o que nos aconteceu, sempre aberto a ser o que criamos dele.

Em histórias que desenham a vida e vida que desenham a história, sigo tecendo fios de uma memória que se materializa - em partes - nessas palavras escritas. Recentemente me encontrei com uma pessoa que sofria muito a perda de seu pai e tentava como filha acolher a dor de sua mãe. Contava de sua posição ao enfrentar a dor repentina e, ainda ter que assumir uma posição pró-ativa na nova condição familiar que enfrentava. Durante a conversa, fui recordando uma história que veio soprando em meu ouvido, mas se transformando ao momento presente - folha caindo da árvore seguindo um fluxo inesperado. Vasalisa é um conto tradicional russo no qual uma criança, antes de ficar órfã, ganha uma boneca de sua mãe e recebe o conselho de guardá-la no bolso. Quando então a menina se via numa situação de risco, colocava a mão no bolso e recorria à boneca que lhe indicava o caminho a seguir. A boneca pode representar uma espécie de intuição da menina, que deveria saber recorrer a ela quando necessário ou, ainda, pode representar um silêncio interno ou um estado de presença mais acentuado. Aos poucos, fui lhe contando essa história; como quem fala da situação de uma vizinha, buscava retirar

²¹ Benjamin *apud* Gagnebin, 2009: 63

a personagem Vasalisa de dentro da história e trazer para o lado. Minha vontade e, não resisti à ela, foi a de adaptar traços, retirar signos que no momento não nos faziam sentido, atrelar outros códigos na narrativa que me pareciam mais adequados com o momento pelo qual eu e minha amiga passávamos. Assim a história aconteceu junto com a transformação emocional e física de minha amiga que ouvia, e junto a minha própria transformação que ia se dando continuamente com o a experiência que adentrávamos. Uma experiência que beira a terapia? Disso não sei, pois é assunto longo e complexo, o que sei é da experiência de acolher e elaborar. Esse modo como adentramos o corpo, a expressão e também a palavra, elementos que podem auxiliar na resignificação de uma determinada situação.

Contar de minhas experiências com a palavra é um exercício de compreensão sobre meu modo de agir como artista. Mas em relação ao que Benjamin trata com profunda minúcia, o narrador está além de um colhedor de histórias, ele é um forte representante de seu grupo e possui amplo conhecimento da comunidade a que pertence. Esse seu papel social lhe dá o posto de um sábio, zelador de sua cultura e capaz de aconselhar fazendo uso de sua sabedoria popular. Sábio é, portanto, esse indivíduo que soube experienciar de forma profunda a sua tradição e identificar, por meio de certa sensibilidade, a essência dessa tradição e que, por ter colocado a mão nessa massa viva, pode posteriormente, transmiti-la em forma de *conselho*. Indivíduo com uma sensibilidade vinculada com à fluidez do passar do tempo, que chegou a essa substância viva armazenada na memória e, ao presentificá-la, ainda pode descobrir novas maneiras de narrar aconselhando.

O que conta o conselho está inscrito na estrutura da tradição que diz respeito a um conjunto de representações significativas, traduzindo modos de fazer e saber de determinados grupos. Pode-se dizer que ela guia maneiras de ser e estar, bem, como os modos dos sujeitos se relacionarem entre si e com a vida; entrelaçando, assim, a ideia que fazemos do tempo e do espaço. Sob o ponto de vista benjaminiano, toda a experiência tomada por ‘verdadeira’ deriva necessariamente da tradição e, como um movimento de retorno, deve novamente se remeter a ela. De acordo com Benjamin, a experiência é a “matéria da tradição, tanto na vida privada quando na coletiva” (1994b, p.105). Ela se sustenta, por isso mesmo, na tradição ritual, litúrgica, na magia. A tradição é o espaço-tempo de um tipo peculiar de saber que está para além do racional, que envolve, portanto, os conteúdos da religião.

A tradição contextualiza uma natureza, um modo de vida. Contempla um conjunto de representações significativas que condicionam o fazer e o saber de determinadas comunidades; ela é, em parte, o enquadramento de ações que não só ditam o modo do fazer, mas também, o modo de estar, bem como o modo dos indivíduos se relacionarem uns com os outros e com o mundo. Remete, por conta disso, a uma espécie de redimensionamento do espaço e, por conseguinte, do tempo nele inscrito (Osborne, 1999, p. 89). Essa matéria da tradição permanece respirando ao lado, uma matéria que envolve manifestações do passado e que acompanha paralelamente o presente. Matéria de fluidez, transitória, com traços de repetição que a sustentam e com renovações que a mantêm viva. No vocabulário benjaminiano, a tradição corresponde a uma forma de temporalização histórica, geralmente passada. Olgária Matos (1989, p. 53) reforça essa ideia ao afirmar que a tradição corresponde em Benjamin à unidade de um agora que contém o “absolutamente presente” – como sendo unidade do presente, do futuro e do passado. Em outras palavras, a experiência da tradição – porque, afinal, sob o ponto de vista benjaminiano toda a experiência que pretenda ser tomada por verdadeira deve necessariamente derivar da tradição e remeter a ela – não diz respeito somente a um modo de pensar, de normas e conselhos objetivos que poderiam ajudar um indivíduo a ser em meio ao coletivo, mas também e, sobretudo, um “certo modo de sentir”; tal modo de sentir entendido como a capacidade de acolher, de assimilar e refletir uma série de códigos que não seriam passíveis de serem decodificados apenas pela razão, mas passaria fundamentalmente pelas vísceras, através da identificação de um certo ritmo dos gestos, do movimento dos corpos – de sua reconfiguração num espaço e num tempo determinados (Isambert, 1979). Com efeito, pode-se dizer que o agora é um elemento explosivo que através da rememoração (*Eigendenken*) pode interromper e mudar o curso da história. Disso resulta a compreensão da tradição como o liame, o elemento que congrega e mantém vivo todos aqueles saberes que perdurariam por sua eficácia e valor através dos tempos. A tradição é a sabedoria do tempo que não é condicionada por ele e que não está à mercê dele.

A tradição nos acompanha, querendo ao não estamos envolvidos com ela. É possível perceber um conjunto de códigos que a compõe e nos dão uma sensação de pertencimento de grupo, onde nem se sabe ao certo em que ponto nos uniu, mas é possível perceber uma integração com o todo. Em 2010 realizei uma visita à aldeia Krukutu, onde reside um grupo Guarany, em São Paulo. Meu

encontro com a tribo ocorreu por auxílio de um amigo que então trabalhava num projeto cultural com aquele grupo e, através dele fui convidada a participar do Ritual do Mate, que aconteceu na casa de reza. A ida para a aldeia é uma experiência à parte, dentro de São Paulo, passar por tantas imagens urbanas que a cidade semeia com sua frieza, passar pelo rio Pinheiros, congestionamento de três horas, terminais urbanos: adentra-se um pequeno vilarejo ao acabar a cidade e chegar a uma estrada rodeada por uma floresta; surgem então, as primeiras ocas à vista do viajante. Krukutu é uma tribo inserida na capital paulista que ainda consegue, de certa maneira, encontrar meios que possam sustentar a saúde cultural e emocional indígena, missão nada fácil de realizar em meio aos estímulos que massacram suas raízes e modos de relação com o tempo, ambiente, corpo e ritualística.

Ao entrar na aldeia, fui recebida por crianças curiosas e mulheres sorridentes. Eles me cumprimentavam em Guarany, numa frase longa repetida por todos. Meu amigo e guia do dia me traduziu o cumprimento: “que bom que nos encontramos novamente”. Na casa de reza, o mate e o cachimbo com fumo de corda eram compartilhados entre todos.

O modo de organização do ritual era aberto, mas todos já cumpriam o código de construção do encontro. Estavam à vontade no chão, sentados, conversando, dividindo mate e fumo, e também me observando. Certo momento as crianças e adolescentes se levantaram, se posicionaram e começaram a cantar e a dançar, orientados por um dos líderes da aldeia. Ele passava músicas e passos de dança. Dançaram e cantaram sem interrupção por cerca de três horas naquela grande casa comunitária de uma família enorme. Ao terminar o ritual, o pajé, que assistia a cerimônia se levantou e começou a narrar, e narrava em Guarany. Como infelizmente não era possível compreender suas palavras, mergulhei nas outras sensações que apareciam como códigos, sinais de um acontecimento. Dilatações de um tempo espaço. Olhares, risadas, e vez ou outra uma palavra de apoio e consentimento ao Pajé apareciam meio às pessoas que o ouviam cortando o silêncio respeitoso ao líder. Antes de me despedir daquela tribo, perguntei ao Pajé com que frequência realizava aquele ritual, ele me respondeu: “todos os dias é dia de confraternizar a vida”. Levei essa comigo.

Perpassando o que encontrei no caminho, ouvindo e investigando a experiência, gostaria, ainda que brevemente, compartilhar neste texto meu encontro com as Treze Avós Nativas. Trata-se de um grupo de anciãs, representantes de suas culturas, que viajam pelo mundo no que elas nomeiam de “missão de paz”. Em suas viagens realizam rituais, palestra, danças e rodas de aconselhamentos.

Possuem como ferramenta para desenvolver a missão as distintas tradições de seus povos. Elas se reuniram pela primeira vez de outubro em 2004, em Phoenicia, no estado de New York, nos Estados Unidos da América. São provenientes das quatro direções do Globo, com representantes da Floresta Amazônica, do Círculo Ártico da América do Norte, das Grandes Florestas do Noroeste Americano, das Vastas Planícies da América do Norte, das Terras Altas da América Central, das Colinas Negras do Dakota do Sul, das Montanhas de Oaxaca, do deserto do Sudoeste Americano, das Montanhas do Tibet e da Floresta da África Ocidental.

Em 2011, o *Conselho das Treze Avós Nativas* esteve presente no Distrito Federal, no evento chamado “*A voz das Avós*”, sobre a qual fui verificar a propósito de seus modos particulares de viver e oferecer suas tradições. Muitas foram às raridades que envolveram esse encontro. Mas me debruçarei por ora, no encontro com a avó que por lá conheci e veio contar-me um pouco sobre sua tradição e o que essa palavra significava para ela. Bernadete Rebienot me contou sobre o papel social das mulheres mais velhas em seu país, Omyene Gabão, na África:

"Nada acontece em meu país sem consultar as mulheres. Nosso povo sábio, os mais velhos, eles são como bibliotecas. Nós os consultamos quando precisamos tomar grandes decisões. A cada cinco anos, no meu país, são as mulheres que fazem uma marcha pela paz. São as avós que vão para a floresta por um mês para preparar esta marcha da paz. Elas ceifam, rezam e invocam os ancestrais. Quando as avós falam, o presidente ouve."

A avó Bernadete entrou na roda de anciãs compondo de maneira especialmente particular com as pessoas e o ambiente. A negra forte, lindamente vestida e adornada, carregava com maestria a sua cesta da tradição - já bastante apessoada. Estávamos sentados em volta de uma fogueira, uma música gravada trazia alegres tambores e cantos africanos. Aos poucos veio aparecendo entre as pessoas um rosto negro pintado de branco e um olhar que paralisava. Serpente encantadora, de presença paradoxal, em que convivem a fortaleza e a delicadeza. Seu olhar procurava, provocando, um ou outro que a assistia deslizar segurando um cajado, no qual vez ou outra se apoiava voltando seu olhar para o chão.

Sorria ao olhar dedicando tempo o suficiente para deixar quem recebia seu olhar, completamente envolvido com ela. Alguns foram chamados ao centro se colocaram a dançar em êxtase ao seu lado. Movimentos escapavam em gestos soltos. Ela, a avó colorida vinha dançando e olhando. As outras mulheres a acompanhavam como um ímã sente-se atraído pela sua polaridade, borboletas atrás da lamparina. A avó Bernadete caminhava para o centro em direção ao fogo sagrado. Uma fogueira acesa há alguns dias. Seu corpo caminhava salteando e sua cabeça girava em oposição. Havia um encantamento que preenchia o momento do encontro, como se nada pudesse abalar a potência do que acontecia naquele encontro, ao tempo em que tudo acontecia de improviso. As pessoas foram se contagiando por aquela figura e sua permanência de quase meia-ora; somente olhando e dançando vagarosamente gerou um estado de contato profundo entre ela e os que a assistiam passar pelo ritual. Alguns gritavam, muitos em prantos, outros gargalhavam e a maioria sorria com uma satisfação plena diante da “dança da borboleta negra”.

Da avó Bernadete, ouvi sobre a tradição. Ela a comparava a uma cesta que todo indivíduo, uma vez que possui memória, querendo ou não, de alguma forma carrega. Provocava-me perguntando sobre o limite que separa uma tradição da outra me dizendo que é um limite tênue. *“Se todos os nossos ancestrais são um só. Temos ancestrais em comum porque a humanidade é a humanidade”*. A tradição assim, pertence a todos; segundo ela é a mesma tradição, não é minha nem sua, mas necessita de zeladores. Depois, com um olhar triste me disse “Uma pessoa sem tradição é um pássaro sem ninho. Não tem referências e não sabe para aonde voltar, não possui uma identidade fortalecida. A cura que proponho ao outro é carregada na minha cesta de tradições”. Mas a avó Bernadete, também nos presenteada com outra beleza. Sua aparição era de uma qualidade cênica misteriosa. Havia em seu modo de andar, vestir, pintar, dançar e principalmente se relacionar uma estranha potência que causava uma grande comoção. Caminhava como representante de sua tradição, aconselhando de dois modos: primeiro com as suas palavras de sabedoria, segundo, em sua dança ritualística, que narrava sua tradição para além das palavras.

Em Benjamin, o conselho vem na contramão de regras imperativas ordenadas, não sendo uma ideia reprodutora de normas e comportamentos objetivos com o intuito de guiar, mas, sobretudo um modo bastante singular de sentir; tal modo pode ser entendido como a capacidade de acolher, de

elaborar situações e gerar reflexões que certamente não são compreendidas tão somente pela razão. Trata-se de uma compreensão mais visceral que apreende códigos de gestos, identifica ritmos da respiração com suas possíveis pausas, realiza leituras do olhar, transitando fundamentalmente nas sutilezas dos movimentos do corpo e na reconfiguração de um espaço-tempo inteiramente presente. Mais do que a simples transmissão de uma informação, a comunicação estabelecida com o ouvinte, aqui deve ser entendida como a relação criada entre este e o narrador, é isso que faz gerar um interesse, que comove e causa uma identificação com o que é narrado. Essa forma de comunicação que diz respeito a um e aos outros, imprime marcas em quem ouve e narra.

Gosto da forma com que Eduardo Galeano invoca a figura do narrador, gosto de sentir o sabor de suas palavras e depois fechar os olhos e contemplar dentro de mim a imagem que ele me oferece:

Esse homem, ou mulher, está grávido de muita gente. Gente que sai por seus poros. Assim mostram, em figuras de barro, os índios do Novo México: o narrador, o que conta a memória, coletiva, está todo brotado de pessoas.

(GALEANO, 2003:18.)

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem os narradores²². O narrador constrói seus conselhos podendo recorrer ao acervo de toda uma vida, o que inclui sua experiência, grande parte da experiência alheia, e o imaginário do coletivo. Tem o dom de ouvir e transformar esse material da vida em conselhos por meio de narrativas, para depois contar aos povos, e isso faz dele o sábio.

Parte da tradição pode ser encontrada, por exemplo, nas conhecidas narrativas tradicionais²³. Elas cabem confortavelmente na boca de seus narradores, trazem em seu conteúdo exemplos de

²² Benjamin, 2008:7 198.

²³ Designam-se 'narrativas tradicionais' o conjunto de histórias orais que pertencem à cultura dos povos. Os contos são anônimos, atemporais e se encontram persistentemente espalhados em todas as regiões do mundo. Porém, também se compreende aqui por narrativas

transformação e de superação. Nas narrativas populares encontradas no mundo inteiro é possível perceber o conforto que possibilita, às vezes por meio do imaginário, que situações de vida sejam elaboradas. Estão carregadas de simbologias sobre a existência da vida, seus ciclos e suas relações. Portanto, mais do que atribuir significados à vida, oferecem sentidos para certos momentos da existência.

Acho curioso perceber como esses contos encontrados nas nossas tradições (considerando o conselho da avó Bernadete: as tradições do mundo são as nossas tradições), se auto-referenciam. A escritora portuguesa Ana Maria Matute fala sobre o fenômeno da repetição encontrado nessa ampla biblioteca viva dos contos tradicionais; repetição que garante a persistência de continuar existindo no imaginário popular, Matute afirma não existir mais que meia dúzia de contos. Nas suas palavras:

Os contos vagabundos

Poucas coisas existem carregadas de magia como as palavras de um conto. Esse conto breve, cheio de sugestões e de um estranho poder que arrebatava e coloca asas num mundo onde não existe nem chão nem céu (...)

Esse conto que não deve ser escrito, mas de voz em voz nos leva até paisagens e figuras, movidos mais pela imaginação de quem escuta do que pela palavra do narrador.

tradicionais algumas histórias de vida visitadas durante esta pesquisa, muito embora sendo estas de autoria e datadas. Isso se justifica no processo de re-elaboração resignificação e transmissão oral que estas sofrem, quando passam também a cooperar com a prosperidade do cesto de narrativas tradicionais. Assim também são considerados às histórias e experiências dos narradores tradicionais (a exemplo os *griots* tradicionalmente zeladores das tradições africanas) que reapresentam a sabedoria de sua cultura com vigor peculiar, por vezes de forma repleta de subjetividades. Vale ressaltar que a figura que apresenta uma história de vida em concordância com a tradição oral, representa com sua própria história a cultura de um povo trazendo muitas vezes, ensinamentos e aconselhamentos até mesmo de forma amplamente subjetiva. Parafraseando Benjamin (1994, p.201), “o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada por outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”. Ainda podemos admitir que muitos dos contos, mitos e lendas são nascidos de experiências vividas e, ao serem narrados por inúmeras vezes por longos períodos, vão se adaptando e ganhando novas qualidades fantásticas até se transformarem tanto que passam a se caracterizar como uma tradição oral de domínio público. Assim ainda, seguimos – muito embora às vezes como um grão de areia - transformando nossas experiências em narrativas e narrativas em experiências.

Chego a acreditar que existe meia dúzia de contos. Porém os contos são viajantes impertinentes. As asas dos contos vão mais além e mais rápido do que logicamente se pode crer. São os povos, em suas aldeias que recebem o conto. Chegam pela noite, suavemente. E no inverno chegam com o vento que se infiltra gemendo pelas frestas das portas. Histórias que nos calam, com um temor sutil e envolvente convida a nos abrigar junto ao fogo, com mãos escondidas e os olhos fechados.

São os povos que os recebem pela noite. Desde milhões de anos que chegam através das montanhas, e dormem em casas, se abrigam no aconchego dos ranchos, no fogo. De passos, como peregrinos. Por isso, são os velhos, zelosos e nostálgicos, os que contam.

Os contos são renegados, vagabundos, com algo de inconsciência e crueldade. Com algo de mistério. Fazem corar ou rir, se esquecem de onde nasceram e se adaptam aos trajes e costume de quem os recebe.

Sim, realmente não há mais que meia dúzia de contos. Porém, quantos filhos vão deixando pelo caminho²⁴.

As narrativas tradicionais estão invariavelmente entrelaçadas às experiências de vida, assim como nas nossas memórias reencontramos elementos, lugares, situações mágicas e um alto grau de ressignificação. Ao recontar, elaboramos, inventamos, criamos e, por vezes, nos identificamos com situações arquetípicas tal como nos contos da tradição oral. Nessa misteriosa e delicada costura de pequenas histórias pessoais, vividas ou imaginadas, é que se faz a grande história do coletivo estar carregada de pessoalidades. Essas histórias que vão se desenvolvendo, levam tempo e precisam dele, gerando processualmente memória e tradição. Uma história, por sua característica subjetiva, não exaure suas possibilidades de aconselhamento nas palavras que a compõem, mas ela é aberta às sensações dos que se relacionam com ela no desenvolvimento do “agora”; e como comenta Jeanne-Marie, “admite, portanto, vários desenvolvimentos possíveis, várias sequências diferentes, várias conclusões

²⁴ Matute, Ana María. Los Cuentos, Vagabundos y otros de Españã. Enciclopédia Pulga 1956.

desconhecidas que ele (o conselho da história) pode ajudar não só a escolher, mas mesmo a inventar, na retomada e na transformação por muitos de uma narrativa à primeira vista encerrada na sua solidão”²⁵. O conselho pode ser uma experiência desejada pelo ouvinte, que, perplexo em seus questionamentos, recorre à experiência do outro para compreender determinadas questões de si. O conselho que reside dentro da narrativa pode ser uma forma natural através da qual a experiência se complete. Essa, quando retransmitida entre gerações ganha um sentido de eterno-retorno, que, ao recorrer à sabedoria da tradição, acaba por dar vida nova e a ser reinventada de forma contínua. Novos ventos que refrescam sentimentos com brisas reconhecidas. De alguma maneira é possível perceber um fio que se repete, mesmo que seja um fio de extrema sutileza, que persiste aberto.

O “re” que existe na memória: retorno, ressignificação, reviver; atribui à existência a ideia de morte na narração em Walter Benjamin. Morte que se desenvolve de duas maneiras significativas. Primeiro a palavra do moribundo, depois o conceito de aniquilação de si mesma para continuar existindo. Assim, a memória, na verdade, visa algo que vai além de lembranças, pois sua pretensão é aniquilar a si mesma numa morte que assume seu próprio renascimento, como propõe a história aberta de Gagnebin em *Walter Benjamin ou a história aberta*²⁶. No diálogo entre morte-vida o processo de rememoração revela a ideia de uma memória renovada ao ser manifestada pela narração. Portanto de uma memória que assume a possibilidade de ser também esquecida como um acontecimento “bruto” do passado, tomando a forma de uma memória reinventada e revivida como novo acontecimento narrativo. Essa conversa entre passado e presente demonstra como Benjamin permanece distante de certa possibilidade saudosista frente ao passado e suas lembranças e, incorpora, portanto, uma renovação do passado através do presente. O contato e a *presentificação* da tradição é um conceito

²⁵ Gagnebin, 2009: 63.

²⁶ Benjamin, 1986: 07.

bastante elaborado nas reflexões e pensamentos da arte contemporânea que, por meio de suas diversas linguagens, busca certa onipresença do tempo²⁷.

A noção de morte e narração em Benjamin caminha por dois vieses sobre os quais gostaria de refletir ainda me servindo de Gagnebin, para quem “morrer e narrar tem em si laços essenciais, pois a autoridade da narração tem sua origem mais autêntica na autoridade do agonizante que abre e fecha atrás de nós a porta do verdadeiro desconhecido”²⁸. O primeiro dos aspectos tratados é justamente a questão da desapareição da figura do moribundo junto com o narrador de histórias. A morte passa por um processo que Benjamin nomeia de higienização, segundo o qual, nos padrões estruturais da sociedade moderna, o moribundo é aquele sujeito que perde sua utilidade, porquanto a morte passa a ser encarada pejorativamente como uma trajetória de desvitalização do corpo que demonstra a degradação da própria vida. Imagem atualmente escondida e evitada que confere à morte uma insuportável representação.

O moribundo torna-se especial na medida em que possui trânsito livre entre esse misterioso território da morte e da vida que ainda lhe resta. Isso atribui certa autoridade em sua narratividade por ser capaz de realizar um diálogo revelador nesses mundos opostos e, então, deslizar na sombra do arco-íris. O moribundo é a representação da figura ritualística dos xamãs, curandeiros, feiticeiros; esses mediadores entre dois mundos, que traduzem a efemeridade do invisível e do intocável, por meio de suas palavras, danças e músicas. Através da indução do corpo a estados de transe, possuem a capacidade de adentrar determinadas alterações de consciência e, por vezes, colocam-no em situações limite. Claro que não fica difícil relacionar o trabalho do artista, que, por meio de certos treinamentos, faz contato com situações-limite e é capaz de produzir outras realidades. Por vezes, somos convidados a entrar com esse artista em outros mundos, como possuídos também por algo que esbarra numa ritualística cênica. Ainda é curioso observar, por ora somente observar sem colocar necessariamente

²⁷ Questões sobre o tempo, e o diálogo entre presente e tradição na arte contemporânea, serão tratados com maior dedicação no II capítulo desta pesquisa.

²⁸ Gagnebin, 2009: 65.

num lugar-comum, que essas são figuras que tocam o transe, seja feiticeiro, xamã, curandeiro, artista, sejam alvo de certa marginalidade social. Talvez faça parte do mistério.

Se esta higienização do moribundo, qual trata Benjamin, esconde os mortos dos vivos, e retira a possibilidade de acesso a profundas experiências que poderiam ser compartilhadas, e que se perdem na memória. Estão armazenadas na mesma cava que se encontram os conselhos dos narradores tradicionais. Asilos, hospitais, locais de tratamento psiquiátrico, onde seus pacientes transitam entre realidades, escondem uma gama próspera de narrativas misteriosas.

Entre 2009 e 2010 caminhei pelos hospitais de São Paulo por meio de um trabalho desenvolvido pela ONG Arte Despertar²⁹. Minha função era narrar histórias e claro, não pude resistir ao fato de buscar ouvir histórias. No percurso desse trabalho pude presenciar uma espécie de negação ou asco do corpo machucado, do corpo desvitalizado. As narrativas dos pacientes, as narrativas sobre a morte, são de grande mistério e sensibilidade. Complexos sentimentos e dor atribuem ao narrador a sua autoridade. Quando caminhava na *Santa Casa de Misericórdia de São Paulo*, encontrei-me com um enfermeiro que, no desenrolar de nosso diálogo me contou a seguinte história.

- *“Se quiser ouvir histórias interessantes você vai ter que vir no turno da noite. Aí sim este prédio velho decide abrir a boca e contar coisas estranhas, das mais estranhas. Pode parecer mentira, vou contar e você decide se acredita ou não”*.

Começou a me narrar:

“Era alto da madrugada, aqui no hospital estava aquele silêncio. Dava para ouvir apenas o som dos aparelhos ligados e a respiração de alguns que dormiam. Também tinha uns roncos, sempre tem. Bom, isso quando a noite é calma. Mas antes de te contar essa história, eu preciso dizer, porque

²⁹ Associação Arte Despertar é uma Organização sem fins lucrativos que desde 1997 adota a Arte, a Educação e a Cultura como pilares de sustentação das suas ações. Atua no desenvolvimento da Humanização com foco em saúde, inclusão sociocultural e difusão de conhecimento. Para maiores conhecimentos sobre este trabalho: www.artedespertar.org.br

não sei se você sabe, a Santa Casa antigamente não tinha profissionais enfermeiros. Eram somente as freiras que cuidavam dos pacientes, eram freiras enfermeiras. Mas isso já faz muitos anos que mudou.

O paciente tinha feito uma cirurgia e acordou lá pelas três da manhã com muita dor. A gente sempre vai ver como estão as coisas e tentar medicar para que o paciente volte a descansar. Eu fui até o quarto onde ele estava internado junto com outro paciente, dei uma olhada no caso, depois pedi para ter calma que ia preparar o medicamento e já retornava. Fui até a enfermaria, preparei o analgésico para aliviar, mas quando retornei, eu vi que o homem estava já quase dormindo, tranqüilo. Eu chamei e disse: ‘Vamos aplicar o medicamento’. E ele me respondeu: ‘Não, não, a enfermeira já veio’. ‘Como assim a enfermeira já veio’? Perguntei, pois só tinha eu e mais dois homens no turno. ‘Aquele que é freira, ela veio e me aplicou o medicamento, eu já estou melhor’. Vê que situação em que fiquei? Já não há mais freiras trabalhando neste hospital há anos e o cara melhorou mesmo”.

Nesse encontro com o enfermeiro ele me narra uma situação que beira as travessuras de sua boa imaginação, ou no transe da dor do paciente. Porém, interessa-me aqui o encontro, estar envolvida com o outro neste momento onde somos atravessados pelo ouvir e narrar. E o que acontece é verdadeiro, é experiência. Nessa perspectiva, gostaria ainda de relatar um caso que ocorreu na ortopedia masculina do mesmo hospital.

Numa tarde ainda ensolarada (que esperava a entrada de um outono próximo), encontrei um homem encostado no parapeito de uma porta com um olhar um tanto perdido. Havia recentemente passado por uma cirurgia em que teve um de seus braços amputados. Iniciamos uma conversa por meio da qual buscava discretamente não olhar diretamente para a sua dor, mas era evidente a sua presença naquela situação e naquele lugar. Logo no início de um diálogo, discreto, ainda no parapeito da porta, entre seu quarto e o corredor, usava as palavras em tom baixo respeitando a delicadeza do momento.

Olhamo-nos e ele comentou, numa discreta confissão, que estava assustado com a “dor fantasma”³⁰ que sentia no braço amputado. A cisão e a cicatriz geravam um sentimento de suspensão, onde qualquer conselho apressado que pudesse vir no sentido de acolher sua situação poderia ser indelicado. Este homem relatou que recebera alta e preparava-se para rever sua família pela primeira vez. Essa seria também a primeira vez que seus filhos o veriam em sua atual condição. Essa sua angustia revelava, junto com seus gestos e olhar, a estima de sua relação com os filhos. Perguntei se poderia lhe contar uma história que aprendi com a tradição Sufi³¹, e ainda em tom baixo segredei na porta do corredor anarrativa que conto também pra mim, quando me sinto cansada:

Um homem muito velho, já cansado de tudo, caminhava pela estrada pensando apenas em desistir. Seu corpo doía, suas pernas bambeavam e suas mãos tremiam. Já havia procurado auxílio de muitos ao longo de sua caminhada, mas por ora só pensava em desistir. Avistando ao longe uma grande árvore no alto de um morro, apoiou-se em sua bengala com a pouca força que ainda lhe restava e decidiu: lá se sentaria e permaneceria para sempre. Porém, ao chegar perto da árvore viu que ela já estava ocupada por uma criança que apoiava seu corpo no tronco grosso. Ela tinha os olhos brilhantes e um sorriso terno e abriu a boca para dizer:

- Estou vendo que está um pouco cansado! Entre dentro do meu corpo para poder descansar.

Nisto se ouviu o maior de todos os ventos se aproximando do velho, veio ao longe fatigando folhas, balançando galhos, levantando areias. Soprando os pés do

³⁰ Síndromes clínicas dolorosas, e é um dos exemplos mais relevantes de dor crônica. A maioria dos amputados menciona a percepção de um membro fantasma, quase imediatamente depois da amputação do membro. Ele é geralmente descrito como uma forma precisa do membro real desaparecido

³¹ Sufismo é uma doutrina de místicos e muçulmanos, o caminho místico do islamismo. Por meio de experiências pessoais da espiritualidade, o sufismo visa ao reencontro do ser humano com sua natureza divina, e à concretização de sua unidade com Deus. Nas cerimônias sufis há muita oração, música e conforme a ordem, a famosa dança cósmica dos Dervixes rodopiantes. Os mestres dessa doutrina utilizam contos dessa tradição para transmitir seus ensinamentos.

velho e aticando seus cabelos brancos. O vento levantou o homem do chão, e o jogou para dentro do corpo da criança. Para a surpresa do velho, dentro da criança havia de tudo: rio, estradas e caminhos. Animais, estrelas e pessoas. Havia um ar leve e um sol quente. Dentro da criança havia um mundo inteiro. E por lá o velho se pôs a caminhar. Nos pés da criança o velho pode reencontrar todas as pessoas com quem ele um dia havia trabalhado, foi subindo pelo joelho e coxa que eram como estradas e montanhas - frias e quentes. Perto do umbigo o velho pode rever seus primeiros amores e por ali ficou um tempo que gostou de ficar. Depois foi a até a mão da criança onde reviveu todas as ações e acordos que havia realizado durante a vida. Caminhou para a cabeça e pode vislumbrar os pensamentos do corpo que por ora habitava: brancos e leves como nuvens que fizeram o velho recordar de seus sonhos e fantasias, por um tempo brincou com eles. Mas foi no centro livre da criança - ficava na parte que mais alto tocava como tambor - no coração do pequeno que o velho reencontrou com sua família. Aqueles que a muito ele não encontrava. Filhos, netos e esposa. Reencontrou com seus amigos e seus amados - até o cachorro de sua infância estava no coração da criança. Ali era tão quente e aconchegante que nem todas as estrelas do céu poderiam luzir como aquele coração flamejava. Nesse pequeno corpo misterioso o velho ficou por muitos anos até o dia em que se ouviu novamente um forte vento se aproximando. Veio ao longe fatigando folhas, balançando galhos, levantando areias. Soprando os pés do velho e aticando seus cabelos brancos. O vento então o jogou para fora do corpo pequenino. Eles se olharam e foi a criança quem disse ao velho:

- Espero que você tenha conseguido descansar um pouco.

O velho sorriu. Entendeu a generosidade, recolheu forças e levantou-se. Dizem que até hoje este homem ainda caminha por aí, se olharmos bem ao fundo poderemos vê-lo, sereno, ao longe de certo morro que balança com o vento.

Esse encontro se deu num local e situação muito peculiares transformando a narrativa em um acontecimento. Agora o conto já não me chega solitariamente; quando vem, carrega a experiência que vivi com aquele homem, tornando-se uma das minhas histórias preferidas a qual recorro com a devida delicadeza quando sinto necessidade de renovar mim o sentimento de força. O que trago na memória não somente o conto sufi, mas o meu encontro no hospital com aquele homem.

Outra situação de morte e narrativa que experienciei durante o percurso de meu trabalho, ocorreu quando estava pesquisando histórias de vida num centro de cuidados mentais na cidade de São Paulo, conhecido por CAPS *Centro de Atenção Psicossocial*. Este é um local onde se presta atendimento a pessoas com graves problemas psíquicos. O trabalho do CAPS é atenuar e evitar casos de internações, trabalhando na reinserção de pessoas em tais situações, na sociedade.

Na época, visitava semanalmente um grupo de estudos literários criado pela equipe de terapeutas. O grupo era dirigido aos pacientes, estimulados à escrita e à leitura de poemas e contos. Era claramente uma forma dos participantes elaborarem suas questões e criarem um ambiente de convivência. Com o desenvolvimento do grupo, dono de uma produção literária significativa era desejo de seus participantes e principalmente da equipe de terapeutas, criar maneiras desse material ser exposto fora do CAPS ou ser, de algum modo, oferecido a outros grupos sociais, com a possibilidade de criação de diálogos. Assim apareceu este grupo em minha vida, minha função como artista era buscar auxiliar o grupo a encontrar modos de expor e expandir seu trabalho ou, ainda, criar uma dramaturgia para a cena com a produção literária dos pacientes.

Entrar para o grupo não foi dos desafios mais fáceis. Eles eram sensíveis a qualquer alteração no ambiente e minha presença trouxe curiosidade e um tanto de inquietação. Depois de alguns encontros, fomos criando confiança na convivência e o grupo passou a me solicitar com a devida frequência, que lesse para eles ouvirem as produções literárias realizadas no final de cada encontro. Eram palavras, rimadas ou não, sobre amor, infância, azulejos, vidros quebrados, ronronar de gatos, enfim, um tanto de tudo. Nesse grupo havia uma jovem por volta de seus 20 anos de idade. Nela mulher havia uma tristeza velha, velha sem idade. Era profunda como o buraco de um vulcão extinto e

sem vida. Sofria e aqui cabe bem o uso dessa palavra de depressão. Ela olhava para as coisas sem nenhum interesse. Aquela era a primeira vez que nos encontrávamos. Se ao menos ficasse com o olhar baixo ainda manifestaria um pouco de falta de entusiasmo. Mas o entusiasmo estava tão longe dela que nem o seu contrário se manifestava. Seu olhar estava anestesiado, era de uma ausência total sem uma gota de expressão. Seu silêncio, por vezes, foi levemente rompido com leves gestos de cabeça, mas somente quando solicitada em alguma pergunta ou colocação. Depois do início de conversa, os pacientes foram estimulados pelo grupo de terapeutas a começar a produção do dia. A moça triste escreveu rapidamente seu poema curto. E, como de costume, no final do encontro me solicitaram ler. E eu dei voz:

“Por que ainda não morri?”

Deus, por favor, me faça morrer.

O ar é o veneno que insiste em me fazer respirar”

Cortante como uma gilete afiada, eu via a pele sendo rasgada pelo pedido desesperado de morte. Mas as palavras não me pegaram no fim, no desfecho, foram me envolvendo enquanto lia - feito o enrolar macio de uma cobra. Preenchi-me da tristeza da moça. Aconteceu enquanto eu lia e levantava meu olhar para ela, que me ouvia repetir suas palavras. Não havia em sua maneira de escrever brilhantismo literário, mas o que aconteceu entre nós (grupo, eu, ela e as palavras) foi um ato eu suspendeu o tempo. Eu, que julgava que ler era trazer vida às palavras, fui sendo colocada contra a parede ao perceber que animar palavras também contém a morte. Quando terminei, por um tempo ficamos em silêncio sem conseguir tirar o olho uma da outra. Ela, sem gestos expressivos, sem palavras, sem levantar uma mão sequer, permitiu, então, que algumas lágrimas escorressem de seus olhos acompanhadas de pingos de suor que lhe escorriam da testa. Deu passagem aos sentimentos sem muito drama.

Eu senti a morte de perto, não era a morte do meu corpo, mas era uma situação de morte. Saí dona da tristeza. A moça, na outra semana nos encontramos, estava aliviada. Como se nosso último encontro tivesse produzido uma catarse momentânea. Sorriu leve ao me cumprimentar, mas dessa vez deixou o sorriso permanecer em seu rosto. Olhava-me como cúmplice e disse que eu poderia ler seu próximo poema. A situação que narro agora não são as palavras de morte da moça. Mas o que busco contar agora é a rede de tensão nos envolveu no momento. Rede alinhavada entre eu, as palavras e a moça. Uma conexão estabelecida pelos nossos sentimentos, pelo meu respeito ao que lia, pela surpresa dela em ouvir as suas próprias palavras. Ela realmente não imaginava que poderia de alguma forma, ser ouvida por ela mesma. E isso causou uma imensa estranheza e comoção, embora fosse muito, muito simples não o era.

O tema da morte causa em nós muitas narrativas, olhares que se relacionam com o mistério. Dessas formas de narrativas que vão traduzindo nossa relação com o mistério, João Pedro, de tão pouca idade se faz curioso. Ele teve uma galinha de estimação. Não era galinha bonita, nem dava saltos, nem cacarejava diferente. Mas ele, com seus três anos, tinha por gosto correr atrás dela no quintal. Daí pegou carinho pelo bichinho, pegou de achar que ela era amiga. Enquanto ela corria de medo dele, ele corria atrás da companheira de penas amareladas. Brincando de pega-pega, ia de braços abertos, gritando em êxtase de ser na vida-criança. Leve, branco, de olhos tão azuis que parecia ter roubado uma fatia do céu. Ele gargalhava, ela cacarejava. Certo dia, pra desgosto do pequeno, a galinha amanheceu morta. Não se sabe dizer era caso misterioso o motivo da morte prematura. Foi então que a família se preocupou com a criança: o que ia sentir em perder a galinha de estimação?

Para resolver a situação, decidiram fazer o enterro da galinha. O pai e o irmão mais velho com uma pá e uma cruz improvisada levavam a galinha morta em uma mão e na outra seguravam a mão da criança. Caminharam até o fundo do quintal em passos lentos, respeitando o cortejo fúnebre da ave. E foi com direito a rezas que enterraram dignamente a galinha de penas amarelas. O pai, depois de fechar o buraco na terra e colocar a cruz, estava dando por terminado o ritual. Já se voltando para sair do cemitério improvisado, sentiu um puxão na sua calça:

- *“Papai, se a gente não regar ela não nasce!”*

O outro ponto em que a morte se encontra com a narrativa em Benjamin é para além da morte, para além da palavra, ou, aquilo que revela o que está na relação mais profunda com o acontecimento. Quando nos deparamos com um acontecimento que não almeja o ato em si, assim a memória da narrativa e a tradição Benjaminiana almejam o seu próprio fim, sua própria morte enquanto matéria bruta e finita, mas pede para que estejamos neste limiar entre o que foi e o que é, percebendo a eterna sutileza do vir a ser. Acordados (ligados ao coração) para escolher as possibilidades que se apresentam no presente, que podem ser muitas - e numa próxima serão outras - mas sempre estarão ligadas à raiz naquilo que aconteceu no passado. Relação paradoxal que nos coloca num mesmo núcleo de dois pólos unidos: passado e presente.

Ainda me resta comentar que no decorrer deste trabalho uma pergunta permanece latente, se Benjamin afirmou o fim da arte da narração como me encontrei com tantos narradores pelas ruas, casas e trens? Eles estavam escondidos em cantos do cotidiano como aquela poesia que ficou na calçada esperando para nascer em flor? Que modos enquanto artista que busca ouvir é possível desenvolver para revelar tais primaveras?

Os paradoxos da modernidade aqui apontados, não valorizam as qualidades da oralidade e de seus narradores, mas permito-me levantamento da hipótese que o que está em falta não é somente a figura do narrador de história, mas e também, ouvintes atentos para que o fenômeno da narrativa ocorra. Benjamin afirma que é necessário renovar, buscando uma nova forma de narratividade, e quem sabe narrar é também estar aberto para ouvir e valorizar a experiências reconhecendo modos de viver. Se um sábio narrador possui autoridade de idade, experiência ou da qualidade de moribundo, e se a narrativa volta sempre para si mesma no processo de sua morte, porque não valorizar o momento da narração ouvindo? Narrar está para além do narrador e deixo aqui um desafio particular de inversão de papéis entre narrador e ouvinte, onde busco modos de estimular a autoridade do outro narrar sua própria experiência. E se para Benjamin, a obra de arte não se encontra presa em seu contexto de origem, mas transporta uma inscrição móvel que adquire seu significado no contato do “aqui e agora”,

ou seja, também no encontro da relação entre sujeitos talvez seja possível gerar um acontecimento poético perfazendo o diálogo entre narrador- ouvinte - narrador - ouvinte.

Capítulo II

Novas possibilidades para um narrador contemporâneo

Neste capítulo irei discutir algumas possibilidades de trabalhar com histórias de vida na contemporaneidade, tendo como apoio o texto de Luís Alberto de Abreu intitulado *O Narrador Contemporâneo: considerações a partir do narrador de Walter Benjamin*. O autor propõe uma “atualização” dos fundamentos que compõe a narratividade e apresenta uma proposta de renovação pela via da ficção. Analisa a aproximação da experiência humana, com o imaginário que percorre mitos e contos maravilhosos, e sugere que os conteúdos desse imaginário devam ser condizentes com o seu tempo. Realizando uma ponte entre o pensamento teórico e o trabalho prático, após o texto de Abreu seguirei com uma reflexão sobre a arte do narrador contemporâneo que desenvolve trabalhos a partir de histórias de vida.

No intuito de criar uma dinâmica, que me permita comparar diferentes modos de trabalhar com o mesmo tema, apresento uma investigação do método da *mimesis corpórea*, criado e desenvolvido pelo Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais LUME de Campinas/São Paulo; posteriormente sigo com as experiências criadas pelo coletivo de arte *Rimini Protokoll* sediado em Berlin/Alemanha. Ambos estão interessados em produzir arte partindo do material encontrado no cotidiano, especialmente em seus narradores. Mas para tal realização cada grupo faz uso de métodos bem distintos, o que resulta em espetáculos com características singulares. Suas maneiras de produzir arte, somadas ao pensamento de Luís Alberto de Abreu, auxiliam na reflexão sobre os possíveis modos de desenvolver o trabalho com histórias de vida para o *ator-performer*.

Abro este capítulo com as reflexões geradas pelo texto de Abreu, que faz pano de fundo para as discussões aqui desenvolvidas. Depois me debruço no trabalho de *mimesis corpórea* do LUME, onde servir-me-ei do material teórico encontrado sobre o método, e da experiência do *workshop* “*Mimesis Corpórea: um ponto de partida*” realizado na sede do grupo. Por fim, encerro as discussões deste capítulo, examinando o trabalho do *Rimini Protokoll* a partir de pesquisa teórica, análise de espetáculos, e finalizo compartilhando da experiência com o *workshop* realizado com o coletivo, tendo sido possível coletar dados, dialogar e participar de um pequeno processo de criação.

Aqui irei refletir através da análise de Abreu, do LUME e do *Rimini Protokoll*, a produção da

experiência por meio da narração, perpassando os temas da ficção e da realidade, as formas de atuação do ator-narrador e alguns dos modos de lidar com este tema no universo da arte contemporânea.

1. O narrador contemporâneo: reflexões sobre o texto de Luis Alberto de Abreu

O texto de Abreu *O Narrador Contemporâneo: considerações a partir do narrador de Walter Benjamin* apresenta o narrador como figura central no dinâmico movimento da tradição e ruptura, sendo ele fundamental na construção do imaginário e na formação da comunidade em que está inserido. Segundo Abreu, seria este o responsável por desempenhar a função de transmitir a experiência e o conhecimento humano nas comunidades pré-industriais. O narrador é capaz de materializar memória e imaginação, permitindo que seus ouvintes entrem em uma realidade particular que recria tempo e espaço. A palavra do narrador nos conduz a muitos lugares, ela proclama nosso ser, revelando-nos poeticamente. Sua voz produz imagens que traduzem imensidões íntimas e convida ouvintes a uma viagem por situações fantásticas: através do narrador somos lançados numa espécie de infinito. Responsável pela preservação de determinada cultura, o narrador é uma espécie de catalisador que detém o conhecimento e o distribui.

Por meio de uma habilidade singular, processa de forma poética e distribui em forma de conhecimento, transformando a experiência em conto, que passa a ser, então, material comum para todo o grupo. Na cultura oral o narrador é o arauto, o escritor e o compilador de importantes acontecimentos do passado. Ele é o introdutor de novos saberes, representações e valores no imaginário.

Abreu cita que, devido transformações sociais ocorridas na modernidade, bastante aceleradas nos dias de hoje, a figura e a função do narrador estariam sendo reclamadas em Benjamin com um trau de melancolia e lamento. Questões que envolvem o tema da tradição e ruptura foram apresentadas no primeiro capítulo desta pesquisa: foi possível observar que a experiência gerada pela narrativa realiza o encontro entre passado e presente, perfazendo a história que permanece aberta e viva. O que reclama Benjamin não é a figura do narrador com histórias estagnadas num passado saudoso, mas, sobretudo, as transformações no imaginário e na sociedade que são responsáveis por retirar o narrador de cena. Isto resulta em uma nova maneira de se relacionar com a vida e com o tempo, fragilizando a oportunidade

de produzir uma experiência mais profunda. Alterações que expõem nossa noção de ser e estar no mundo.

O autor traça um percurso sobre a oralidade e as reflexões de Benjamin, apontando para caminhos que sugerem uma transformação na figura do narrador contemporâneo. E ao refletir sobre a extinta forma de organização artesanal, chama atenção o fato de existir nessas comunidades um grupo de ouvintes pré-estabelecidos. Esse tipo de sociedade possui um convívio alargado com o tempo, serões de trabalhos que permitiam a troca de experiências, diálogos e a construção de uma cultura em grupos menores. Encontros que convidavam a uma troca por meio da oralidade: o conhecimento era passado pelos sábios, moradores das comunidades que aconselhavam e educavam o pensamento do grupo. Ou chegavam pela boca do narrador viajante, representada pela figura do marinheiro no texto de Benjamin, que completava essa formação com conhecimentos vindos de fora. Os padrões de organização social foram alterados e a posição que ocupava o narrador, fundamental na formação do grupo, tornou-se desnecessária aos novos moldes de comportamento. No embate com nossa época atual, Abreu reflete sobre o retorno de um excedente de tempo impensável na época em que Walter Benjamin escreveu seu ensaio sobre o narrador, propondo nessa reflexão uma possível readequação para o papel do narrador.

O excedente de tempo que cita Abreu ocorre devido às conquistas sociais dos trabalhadores e as alterações em nosso sistema de produção. Seguido à recente revolução digital que barateia de forma considerável o custo dos equipamentos tornando-os acessíveis, ocorre uma nova concepção na construção do pensamento social, alterando profundamente a noção de tempo e espaço na contemporaneidade. As alterações da dinâmica cultural ocorridas nas últimas décadas, merecem uma atenção maior, pois podem revelar a ausência e, segundo Abreu, paradoxalmente, a possibilidade de restauração da figura e da função do narrador. O que aparece é um tempo disponível para além da sobrevivência. O autor vai adiante, refletindo que este excedente de tempo está sendo ocupado diligentemente pela indústria cultural e questiona: por que serões de trabalho coletivo e artesanal privilegiam o ambiente para que o narrador possa aparecer? A resposta me parece estar amalgamada em diversos pontos, entre eles a capacidade de reunião de grupos, o tempo alargado e não excessivamente utilitário e a busca pelo preenchimento de um tempo vazio. Aqui já se anuncia uma problemática enfrentada na atualidade, cujo desafio a arte vem confrontar: o entretenimento. A relação que existe entre se distrair e entreter aparece basicamente no mercado cultural, recaindo na ideia de “alegrar-se”. O

que pode resultar numa indústria cultural preocupada mais em gerar produtos voltados para a distração (informação/*erlabanis*) do que para reflexões que permitam experiências mais profundas (*efarung*). Nesse sentido, pode-se afirmar que boa parte da arte produzida na contemporaneidade, destina-se a ocupar o lugar do entretenimento e da diversão. Trata-se de um tipo de produto do mercado cultural que carregado de informações e estímulos estéticos, mas que pouco lança de estranhamento sobre nossa relação com o tempo e como agimos em relação a ele. A esta questão do entretenimento voltaremos adiante, por ora me parece sugestivo realizar uma referência à ideia de tempo do tradicional e do contemporâneo, cujo embate Abreu apresenta por meio da figura do narrador.

A noção de tempo na atualidade é algo que nos preenche de reflexões e pode estar atrelada ao nosso modo de se relacionar com a vida. Uma enxurrada de informações e o apelo às novidades na atual configuração da sociedade nos chegam todo o tempo, de forma incessante e simultânea. Esta configuração que preenche o tempo da atualidade tende a nos retirar de uma atenção viva ao momento presente e pode nos privar de uma presença contemplativa e reflexiva e, portanto, de uma possível presença contestadora quanto à própria experiência do instante. Já é claro que Benjamin realiza uma crítica a respeito do *historicismo*, que lida com a história através de fatos cronológicos, ou como uma sucessão de fatos mudos no tempo. O exercício do *historicismo* resulta numa ideia estática e linear da história, e é em oposição a isto é que caminham os passos de Benjamin. A história é encarada como ‘algo vivo’ que se reconfigura a todo instante, preenchida pela abertura do presente a cada vez que acontece. Benjamin desestabiliza a ideia de um passado fixo, atribuindo-lhe o movimento da eterna continuidade. A experiência do tempo espirala numa dança, atravessando os anos e, ao vir à tona, o passado pode impelir o próprio futuro. O passado, antes obscuro, irrompe no agora, desencadeando imagens, reminiscências, lembranças e refazendo este bordado do tempo.

Certo que a era tecnológica, que nossa sociedade tem a oportunidade de vivenciar com grande intensidade, além de alterar drasticamente nossa noção de tempo e espaço, produz também seu excedente. Era tecnológica altamente associada à ideia de velocidade e quantidade de informação. Se o narrador cumpria a função de informar e formar um determinado grupo, então se abre a pergunta: os meios de comunicação são capazes de substituir o narrador na transmissão das experiências humanas? A tentativa de responder esta pergunta recai sobre outra: o que estamos fazendo com o tempo da atualidade? Ser contemporâneo abre duas camadas, a mais evidente se relaciona diretamente com a

situação de pertencer à atualidade, ou, estar participando do desenvolvimento do tempo histórico. Porém, ser contemporâneo, como conceito, pode significar também outra fresta por onde podemos entrar. Ambas as camadas estão envolvidas com o “estar” ou, mais precisamente, relacionadas em “como estar”. Talvez “estar”, no que chamamos de mundo contemporâneo, não seja a garantia de se colocar numa reflexão acerca da noção de tempo e das camadas que envolvem esse vasto assunto. Giorgio Agamben nos ilumina o pensamento abordando formas de se relacionar com o tempo, em seu livro *O que é o contemporâneo e outros ensaios*?³² Aqui nos encontramos em contato vivo com a atualidade, o que resultaria, segundo o autor, numa espécie de relação de enfrentamento com o seu tempo. Esse é um exercício que exige determinada sensibilidade para “enxergar no escuro” - para usar a metáfora de Agamben³³. Pertencendo a contemporaneidade, parece que o tema “tempo” já nasce com a potência de ser paradoxal, exige estar no momento do agora histórico, e se afastar dele para poder compreendê-lo. Palavras como “agora”, “instante”, “presente”, “estar” e “história”, perfazem este paradoxo.

Ainda no que se refere às questões levantadas em Agamben sobre o contemporâneo, encontramos neste autor algumas ideias de Benjamin sendo abordadas, como sua afirmação de uma “revolução messiânica”. Não se trata de um projeto revolucionário que altere a cronologia dos fatos históricos, mas sim de uma constante interrupção da cronologia por um tempo outro. Este não é um novo tempo que tem por objetivo a construção de um novo mundo, mas apenas um ‘deslocamento’ mínimo do tempo onde se abra outras maneiras de se relacionar com ele. A imagem é de uma porta que se abre para outras épocas, trazendo à luz o encontro entre tempos e devires.

A experiência do instante pode permitir a sensação do tempo sendo sempre retomado, assim

³² Agamben, Giorgio. *O que é o contemporâneo e outros ensaios*? Argos: Chapecó, 2010.

³³ “O poeta - o contemporâneo - deve manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê o seu tempo, o sorriso demente di seu século? Neste ponto gostaria de lhes propor uma segunda definição de contemporaneidade: contemporâneo é aquele que mantém o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. (...) O escuro não é, portanto, um conceito privativo, a simples ausência da luz, algo como uma não-visão, mas o resultado da atividade das *off-cells*, um produto da nossa retina. Isso significa; se voltarmos agora à nossa tese sobre o escuro da contemporaneidade, que perceber esse escuro não é uma forma de inércia ou de passividade, mas implica uma atividade e uma habilidade particular que, no nosso caso, equivalem a neutralizar as luzes que provêm da época para descobrir as trevas, o escuro especial, que não é, no entanto, separável daquelas luzes” Agamben:63.

como nos mitos³⁴. Mas pertencer ao contemporâneo e realizar uma arte que nos instigue a refletir acerca dele é desafio constante. Nossa relação com a indústria cultural é exemplo disso. O momento histórico que enfrentamos é constituído pelo consumismo que exige intenso movimento na indústria cultural e isso tende a gerar a formação de um público insaciável por novidades. O perigo de tornar a arte um produto severamente comercial é que definir suas características a favor das necessidades do mercado, pode acabar por limitá-la em formatos muitas vezes contestáveis. Uma das problemáticas que enfrentamos nesse contexto mercadológico é a demanda da quantidade de produtos que é preciso oferecer a indústria cultural.

Ao refletir sobre tais questões Abreu propõe a transposição desta quantidade excessiva de produtos para uma possível qualidade; mas, para tanto, devemos reinventar restaurando a figura e a função do narrador. Mas por que esta reflexão encontrada no texto de Abreu sobre o mercado cultural recai no narrador? É que este pode ser a representação das alterações que sofreu a sociedade, pois nele se encontra características que envolvem nossa relação com o tempo, com a comunidade, com as formas de trabalho, com a formação de saberes e com o imaginário do grupo. Ao narrador tradicional cabiam questões éticas e sociais de formação de uma comunidade. Suas histórias produziam conhecimento, transmitiam valores e continham todo o arsenal de informação técnica e espiritual. Este narrador pertencia à comunidade e cabia a ele preservar o imaginário do grupo por meio de uma singular habilidade de criar narrativas que eram capazes de traduzir de forma poética memória e tradição. E essa é uma função que demanda uma habilidade bastante singular. Assim, refletir sobre a função do que representa o narrador no esforço de tentar atualizar sua figura é, sobretudo, questionar *como* ocupar esta função. Se dedicar a criar modos de gerar uma experiência significativa por meio da narrativa, é perfazer o tempo e percebê-lo como uma potência que engendra uma revitalização da atualidade.

Propondo que a figura do narrador contemporâneo tem funções significativamente diferentes daquelas do narrador tradicional, o qual nos falava Walter Benjamin, Abreu investiga a função de um

³⁴ Diversos mitos de distintas culturas narram sobre essa experiência do tempo se fazendo e refazendo na trajetória universal da vida. Exemplo disso é a imagem mítica grega das Moiras, que determinam o destino tanto dos deuses quanto dos humanos. responsáveis por fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o fio da vida de todos os indivíduos. Durante o trabalho, as Moiras fazem uso da Roda da Fortuna, que é o tear utilizado para se tecer os fios. As voltas da roda posicionam o fio do indivíduo em sua parte mais privilegiada (o topo) ou em sua parte menos desejável (o fundo), explicando-se assim os períodos de boa ou má sorte de todos.

narrador na contemporaneidade que esteja em ressonância com as necessidades de seu tempo. Para tanto propõe os fundamentos encontrados na estrutura dos mitos, ritos e contos tradicionais. Ele olha para experiência de vida a partir de seus estudos como roteirista e dramaturgo, conferindo ao ser humano a qualidade de ficcional.

A experiência é pessoal e intransferível, envolve o fato ocorrido, a reação do sujeito e o sentido que reverberou nele. Assim como a história é uma matéria aberta às alterações vivas no presente, também o sentido que o sujeito faz dela permanece aberto; cada vez que narra o passado tem a oportunidade de resignificar. Essa elaboração pode estar carregada de simbolismos e não possui nenhum critério de verdade ou realidade, mas pode adentrar camadas de realidades que revelam a capacidade de subjetivar de quem narra. A narrativa ao ser resignificada já não é a realidade em si, mas uma possibilidade do real. Abreu fala da capacidade de recriar afirmando o ser humano na qualidade de ficcional, pois cria ficções e se constrói no concurso das ficções que gera. Em Bachelard encontramos as palavras do poeta francês Gerard de Nerval “*Acredito que a imaginação humana nada inventou que não seja verdadeiro, neste mundo ou nos outros*”³⁵.

Luís Alberto de Abreu, pesquisador de Joseph Campbell, Mircea Eliade e Vladimir Propp, sugere uma aproximação da experiência humana com o imaginário que percorre mitos e contos maravilhosos. Afirma que as experiências de interesse para serem narradas são as que mais produziram intensidade na vida do sujeito, passagens simbolizadas nas imagens poéticas e míticas de diversas culturas. Esta seria uma das características existentes na narração, recontar um fato marcante na vida da pessoa que valha o esforço de torná-la uma narrativa. O que não significa, segundo Abreu, que uma experiência que se preste à ficção esteja associada a dramas e tragédias, mas *a priori* é um acontecimento intenso e transformador.

Vladimir Propp propôs-se a analisar os componentes básicos e os elementos invariantes da estrutura sintática dos contos populares. Observou que eles são organizados de acordo com unidades estruturais, às quais chamou de “funções”. Postulou para o conto trinta e uma funções básicas, que representam as ações que percorrem o personagem central do conto. Estas funções se repetem invariavelmente, obedecendo às mesmas etapas. Histórias infantis seculares estão presentes em várias

³⁵ Nerval, Gerard de *apud* Bachelard, Gaston. A Poética do Espaço, VI.

culturas de localizações geográficas das mais variadas. Isto explica o duplo aspecto do conto: de um lado, sua enorme diversidade, seu caráter variado; de outro, sua uniformidade e sua *repetibilidade*³⁶. Por função compreende-se, nos estudos *proppianos*, aquilo que o herói necessita passar para dar continuidade em sua trajetória. A função constrói a trajetória e a cada ação cumprida apresenta-se uma etapa seguinte. É da transformação do herói que se constitui a função da etapa percorrida. A linha narrativa, traçada por Propp é única para todos os contos: uma dificuldade é imposta ao herói, ele enfrenta o problema e chega a uma resolução final, na maioria das vezes, uma resolução que lhe é favorável. É possível reconhecer uma analogia entre a trajetória que enfrenta o herói e experiência que percorre a vida do sujeito. E é neste ponto que a narração surge como uma estratégia criada pelo ser humano, impossibilitado de transferir a própria experiência a outrem, resta-lhe recriá-la por meio da linguagem. Ou seja, um dos modos de afirmar o ser humano como “ser ficcional”.

Uma vez criada à ficção é necessário o outro pra que ela aconteça. A reunião de pessoas é uma das características levantadas por Walter Benjamin, pois a história somente se realiza no contato entre as pessoas. O narrador necessita do outro para que aconteça a comunicação, mas convida quem ouve a recriar na sua própria imaginação a história narrada. Deste modo proporciona ao ouvinte a oportunidade de experienciar seu próprio potencial poético participando da construção/reconstrução da história. A partir do momento em que a experiência humana torna-se narrativa, é possível deslocar a potência da transformação do personagem da ficção para os que a ouvem.

Segundo Abreu, transformar experiência em narrativa não é um processo simples e reside numa complexa capacidade humana de subjetivar. Para que um acontecimento torne-se um mito ou se um conto maravilhoso é necessário que possua durabilidade no tempo, repetição oral e anonimato. Quando ouvimos uma narração mítica podemos evocar sentimentos e identificações que não são possíveis de reconhecer somente de maneira racional, mas em algum lugar de nosso ser podemos nos reconhecer e se identificar com o herói mítico.

³⁶ Propp: 26

É sabido que a dramaturgia e os roteiros se nutrem muitas vezes de características épicas, como costumes, crenças e, sobretudo imagens pautadas num tipo de imaginário tradicional. Abreu como dramaturgo e roteirista, se debruça nas esferas dos mitos e ritos e sua obra é uma referência de personagens que traduzem questões arquetípicas, ao passear pelas culturas populares libera uma profunda identificação com certa trajetória heroica. Ao buscar na experiência humana material para sua ficção, o dramaturgo acaba por cumprir uma função bastante similar a do narrador tradicional, que absorve da experiência da sua comunidade, material para a construção da narrativa. A transformação de um acontecimento em conto estaria atrelada a uma grande transformação, como o herói que cumpre uma função na sua trajetória. Em seu texto Luís Alberto de Abreu cita:

“O conto é o relato dessa experiência ritual, dessa vivência transformadora e sagrada. É um sistema de signos que remete a esse encontro dos homens com as grandes forças da vida e da morte. É perceptível que, em sua origem, um conto não era apenas uma intriga, uma mera história ou descrição. Era o reavivamento daqueles acontecimentos considerados sagrados. Era a narrativa da trajetória do homem e da mulher envolvidos e perpassados pela poderosa e misteriosa energia da vida e da morte e de seu retorno ao dia-a-dia comum, fortalecidos e transformados. O conto, é de se supor, trazia em si a energia dessas forças como uma semente aparentemente inerte traz em si a potência da árvore e do fruto”.

Os contos hoje já não nos estarrecem mais, e isso estaria, segundo o autor, relacionado ao fato de não termos internalizados em nós a noção de rito e mito. O conteúdo simbólico do conto até nos toca, mas não nos transforma. Perdemos a consciência da grande força da vida e da morte presentes no mito e no rito. Em seu livro *“Raízes da história do conto maravilhoso”*³⁷, Vladimir Propp traça interessante relação entre mito, rito e conto. Não há grau de importância entre eles, mas uma relação que os integra e os autopotencializam. Como explica Abreu, o rito seria capaz de fazer emergir as grandes forças

³⁷ Prop, Vladimir. *Raízes históricas do conto maravilhoso*, São Paulo, Martins Fontes: 2003.

espirituais envolvendo os participantes num estado extracotidiano. O mito é o elemento-chave para o rito, mas a narrativa é que dá acesso e que conduz ao rito; mais do que rememoração, é a vivência dessa experimentação das forças do mito, mito é o objeto de vivência, mais que apenas lembrança. O conto é o relato da experiência ritual, da vivência sagrada. É um sistema de signos que remete a esse encontro dos homens com as forças da vida e da morte.

Nos primórdios dessa pesquisa, quando ela ainda se configurava como Iniciação Científica, intitulada “Biografias Cotidianas”, o tema dos contos maravilhosos (relacionados aos momentos significativos da vida de uma pessoa), foi discutido com maior dedicação. Como principal fonte teórica estava Propp e a hipótese de haver nas histórias de vida recolhidas no cotidiano uma semelhança aos contos da tradição oral. Foram analisadas diversas histórias de vida em momentos significativos ou de transformação, comparados às 31 funções propostas por Propp. No fim desta Iniciação foram observadas semelhanças entre histórias de vida e contos, mas não foi possível encontrar toda a estrutura morfológica do conto maravilhoso de Propp. Processos de iniciação e transformações que atravessavam o sujeito apareciam quase de maneira arquetípica nas experiências pessoais, realizando aproximações entre história de vida e contos maravilhosos, mas somente aproximações.

Encontramos nas narrativas míticas exemplos de realizações da vida humana, algumas vezes nos identificamos com o enfrentamento de certas provas, com a experiência de algumas potencialidades que transformam a narrativa mítica numa espécie de modelo. Em setembro de 2011 estive com o *Instituto Museu da Pessoa*³⁸ na cidade de Juruti no Pará, onde realizamos o *Projeto Memória dos Brasileiros*. Na

³⁸ O Museu da Pessoa é uma rede internacional de histórias de vida. Um museu virtual de arquivo de biografias encontradas no cotidiano, aberto à participação gratuita de toda pessoa que queira compartilhar sua história a fim de democratizar e ampliar a participação dos indivíduos na construção da memória social. O Museu foi fundado em 1991 com o objetivo de construir uma rede de histórias de vida que contribua para a transformação social. Ao longo de seus 20 anos, o Museu da Pessoa registrou 15 mil histórias de vida. Saiba como se dá o processo de preservação desse acervo. Fonte: www.museudapessoa.net.

finalização deste projeto fui narrar histórias recolhidas pelo *Museu*, e nesta ocasião tive contato com a vida de Dona Maria de Lourdes.

Dona Lourdes, como é conhecida, nasceu no Corocoró/AM, e, como gosta de dizer, “sou é filha do Amazonas. Sou amazonense”. Sua mãe foi abusada enquanto trabalhava na roça e engravidou dela e de sua irmã gêmea. Foi expulsa de casa pela mãe (avó de Dona Lourdes) e partiu com as filhas para um casebre isolado na beira do rio. Não conseguindo criar as filhas, teve que separar as irmãs e Dona Lourdes ainda bem pequena foi morar numa aldeia da tribo Munduruku. Adotada por uma índia aprendeu a dançar e rezar. Um dia seu tio foi a sua procura e a levou para morar na cidade com o objetivo de iniciar os estudos. Com a família do tio trabalhava para ajudar nas despesas “fazendo prateleira”, trazia da cidade alimentos e utensílios para as comunidades menores atravessando o Amazonas num barco a remo, ela e outra criança. Ali permaneceu até os doze anos, quando foi levada para o município de Santarém, onde residiam outros parentes, com o objetivo de terminar os estudos. Porém, nesta casa teve que trabalhar em troca de comida e a promessa dos estudos não foi cumprida. O tio não tinha uma boa conduta com ela o que suscitava o ciúme desenfreado de sua esposa. Somente depois de muito esforço conseguiu se livrar desta situação. “E assim eu fui me criando no seio das outras famílias, porque minha mãe não tinha condições de ter, você entendeu?”

Quando Dona Lourdes chegou em Juruti se casou, o marido virou alcoólatra e ela teve que trabalhar só para sustentar a família. “Naquele tempo a gente não escolhia, não, era a família que escolhia o marido da gente”. Começou a trabalhar limpando o campo, e certa vez estava com seu primeiro filho ainda pequeno rondando perto enquanto trabalhava, quando bateu a enxada num objeto duro. Desenterrou e viu que era uma garrafa indígena que deu para seu filho brincar, ele passou o dia com aquilo sem os patrões nem perceberem. Quando chegou a casa e limpou a garrafa ela estava cheia de ouro. Com este dinheiro ela começou a fazer seu pé de meia. Depois foi trabalhar vendendo mingau no porto da cidade. Teve um bar para atender as pessoas e com o aumento da clientela percebeu a necessidade de ter um lugar para os viajantes dormirem. Daí nasceu o hotel de Dona Lourdes. Por ali trabalhou duro, muitas vezes sem dormir. Começou a

fazer tanto dinheiro que chegou a fazer um empréstimo para pôr prefeito da cidade. Num dia fatídico a cidade de Juruti sofreu a ‘queda das terras’. Toda a entrada da cidade desabou no rio e junto foi o hotel de Dona Lourdes. Ela perdeu tudo, mas decidiu recomeçar. Com um pouco de dinheiro que lhe restava pegou carona num barco para Santarém para comprar tijolos. Lá chegando encontrou duas amigas que ficaram de conversa e a levaram para o comércio, ela envergonhada com a situação das amigas comprando tudo, acabou gastando todo o dinheiro com pequenas comprar e voltou sem nenhum tijolo. Passaram alguns dias e ela foi surpreendida pelas colegas que lhe enviaram uma balsa carregada de tijolos. Com este incentivo tomou coragem para se levantar e agora precisava de madeira. Foi no barco da manhã encontrar um lugar para comprar e lá soube de um vizinho estava se mudando e não tinha onde guardar uma madeira que tinha e estava vendendo “à preço de banana”. Ainda faltava um dinheiro para recomeçar o hotel, então foi até o banco e disse ao gerente “preciso ter uma conversa sadia com o senhor”. Assim conseguiu reconstruir seu hotel. Hoje é mãe adotiva de várias crianças e ajuda seus vizinhos mais carentes.

É possível reconhecer certas “forças atuantes” de que fala Abreu na história de Dona Lourdes. Sua experiência de vida acabou se transformando numa espécie de exemplo de vida em sua comunidade. Nos estudos do conto maravilhoso o herói deve encontrar o masculino e o feminino e se aproxima da figura do sábio conselheiro. Dona Lourdes havia atingido pela sua experiência de vida o reconhecimento de todo o grupo e hoje aconselhava e acolhia o restante da comunidade.

Para Abreu, a experiência que interessa ser comunicada deve levar a pessoa que viveu a descoberta de um novo sentido para a vida, um novo entendimento do homem e da existência. Isso remete ao modelo épico de narrativa estudado por Abreu. Determinadas narrativas que se assemelham aos modelos épicos, podem estar repletas de uma força que gera em quem ouve uma sensação de arrebatamento, e dentro delas podemos encontrar exemplos e conselhos. Perceber tais estruturas míticas e servir-se de seus fundamentos para traçar um modelo que sirva ao narrador contemporâneo, é um exercício que exige um pé na tradição e outro na atualidade. Deve-se estar em trânsito entre as potências existentes nos modelos mais arquetípicos e as que constituem o presente.

A noção de intensidade está envolvida com a experiência, mas talvez não dependa necessariamente de ser um fato marcante na vida do sujeito para se tornar uma experiência comunicável. Acredito que as experiências narráveis e, sobretudo, o conceito de experiência em Walter Benjamin, não se encerra somente nas passagens mais significativas de nossa vida, possíveis de se transformarem em narrativas. Muito embora existam níveis diversificados de intensidades nas experiências narráveis, ainda assim podemos considerar que dentro de uma singeleza, de uma pequena poesia, ou mesmo da estranheza de um encontro, também exista uma experiência comunicável.

Mas a intensidade está atrelada prioritariamente à um momento marcante da vida? No início de 2012 na Comunidade do Moinho em São Paulo, realizei um trabalho ouvindo histórias de vida. Entre tantas pessoas que encontrei ávidas por narrarem algo de si, estava perto da carcaça de um carro uma mulher que me observava. Errante, julguei que ali poderia estar mais uma possível narradora. Aproximei-me e iniciei uma conversa partindo de perguntas que cercam momentos marcantes da vida. A negação apareceu em todas as hipóteses que costumam incitar uma história, e a cada pergunta um hiato de silêncio. Não se casou com alguém que amava, não trabalhava com o que gostava, não tinha sonhado em ter filhos, não morava onde gostaria, e não achava mal nenhum nisso tudo. Não havia um centro motor para uma experiência marcante ser narrada, mas em cada hiato se fazia uma intensidade que tornava atribuída uma intensidade ao encontro. A cada lacuna de silêncio potencializavam-se latências e a ausência da palavra era o que lhe atribuída densidade. Mas, deve-se admitir que este acontecimento, esteja muito aquém da potência existente em algumas narrativas como, por exemplo, de Dona Lourdes, onde encontramos uma densidade que pode se aproximar das qualidades encontradas no universo do conto maravilhoso proposto por Abreu.

A hipótese do autor é que, hoje ouvir um conto maravilhoso pode nos tocar e até proporcionar uma cadeia de imagens, mas não possui a força ritual que antes tinha. Perdemos inclusive a lembrança do que seja um rito, época em que a palavra teria o seu potencial não só comunicador, mas era uma potente chave de acesso aos sentidos mais profundos da existência. A ‘força mágica’ que deu origem ao conto já não pode ser recuperada, ela é o poder de provocar transformações rápidas ou grandiosas cujas causas não podem ser entendidas como naturais e, portanto leva a designação de mágica ou sagrada.

Essas forças e imagens de ritos e mitos foram conservadas de um lado pela religião e fé outro pela arte. A arte ao operar no universo das forças da vida e da morte torna-se herdeira dos mitos e ritos de renovação ao buscar o sentido mágico que as palavras podem invocar. E este dado para Abreu, deveria ser uma atenção permanente para o artista.

Ainda dentro das alterações observadas por Abreu, na transição histórica que sofreu a narrativa oral para a escrita, muitos elementos ficcionais são alterados. Este chama atenção para o processo que transita da autoria individual, contra a tendência da autoria anônima coletiva, o que ocorre em três pontos iniciais: artista-produtor, modos de produção e o veículo de comunicação. Assim como, para o autor, o próprio conceito de arte se alterou. Ele realiza uma análise crítica a respeito dos meios de produção artística, onde observa que o produtor não é mais o que produz a arte, mas aquele que detém o produto como negócio e o distribui, seja em editoras, estúdios de TV, produtoras de cinema, etc. No mais, os espaços públicos que recebem manifestações culturais cederam para espaços privados, nem sempre de fácil acesso, o que acaba por determinar uma grande elitização da arte e atribuir um juízo de valor ao que é oferecido. Ora, se há um público a ser atingido, isto acaba restringindo a própria liberdade de criação de uma obra. O mercado que existe para os artistas acaba por definir o que se está produzindo e o que é de interesse de compra. Como adequar a figura do narrador ao contemporâneo, que anteriormente se colocava perfeitamente em seu contexto social, de maneira a cumprir uma função ética?

O autor nos chama atenção para o fato de que, desde o Renascimento, a produção ficcional começa a perder elementos épicos e objetivos, tornando-se mais e mais dramática e subjetiva. O processo de valorização, resgate e estudo das formas artísticas da tradição popular desenvolveu-se por todo o século XIX, alcançando até o século XX; no entanto, a sociedade já havia se transformado. Narradores e narrativas orais, embora ativos, já não desfrutavam da importância de outrora, nem tinham o peso cultural de organizadores de um sistema de imagens, valores e crenças. Esse universo passa a ser considerado apenas folclore e resíduo de uma época. Vale a pena observar que a subjetividade nas artes, que reunia a valorização do individualismo na sociedade burguesa, veio a desenvolver e a estabelecer novos conceitos de artista e obra. A experiência que motiva e que gera a obra não é mais a da

comunidade, mas a subjetividade e o talento do artista. Então, nessa cisão, ocorre um rompimento brusco do imaginário. A este novo artista restava às imagens religiosas e as da tradição greco-romana, tradições consideráveis, certamente, mas não suficientes, pois o Romantismo retorna às lendas, costumes e crenças da tradição popular para suporte de seu movimento.

O que podemos verificar, segundo Abreu, é que, primeiro, a melhor arte foi aquela que se manteve fiel à transmissão da experiência humana, extraíndo dela a matéria-prima de sua ficção. Segundo, é cada vez mais nítida a transformação de arte em mero entretenimento, em produto menos complexo possível para ser oferecido a um consumo de massa. O artista acaba sendo estimulado pelo mercado a ser um “especialista” em promover o divertimento. A indústria cultural padroniza e pasteuriza a experiência humana para transformá-la em produto de fácil e rápida produção e igualmente fácil e rápido consumo. Mesmo na atualidade um número crescente de pessoas dispõe de espaço mental e tempo para ter acesso ao conhecimento e para cultivar o espírito, o que se percebe é que todo o imenso potencial de comunicação é colocado a serviço do entretenimento.

Se considerarmos a palavra entretenimento como representação do que está “entre os momentos” ou num instante sem porvir, podemos seguir uma reflexão. Durante a pesquisa com histórias de vida percebi que estar em praças, em hospitais, dentro do trem, ou ônibus, facilitava encontrar pessoas disponíveis a narrar suas histórias. Por exemplo, dentro do ambiente do trem os passageiros não estão nem lá nem cá, mas a caminho. Estar no trem não é o objetivo em si, mas é o meio de transporte que encaminha para onde se necessita ir. O trem é o lugar de passagem para o trabalho, a visita, o encontro, o compromisso médico, entre outros. A experiência do tempo nessas situações é fortificada pela espera. Primeiro a espera pela chegada do trem, depois a espera pela estação desejada. A espera pode representar um intervalo nas atividades utilitárias do dia-a-dia: o trabalho, a aula, a visita, a entrevista. Abre-se uma brecha na produção e dilata-se a relação de estar entre momentos: de onde partiram e para onde pretendem ir. Na espera, com o nada por fazer, os passageiros buscam distrair-se com alguma atividade. Vários os tipos de entretenimento funcionam como uma válvula de escape para passar as horas: livros, aparelhos sonoros, jogos, conversas e comida. Este era um tempo favorável para travar um diálogo, pois as pessoas estavam “entre-momentos”. Um momento

propício para gerar uma conversa e recolher depoimentos. Estes diálogos que ocorrem no local da espera produzem uma falha no acontecimento diário. São brechas que se abrem no cotidiano. Há uma modificação no estado de presença de quem narra e de quem ouve dado pelo envolvimento e pelas sensações geradas através do diálogo. O fantástico que irrompe no cotidiano altera os modos de percepção e as relações trazendo um jogo imagético para as conversas do dia-a-dia. O tempo ganha uma qualidade e uma dimensão específica. Inúmeras vezes ouvi depois de uma conversa na viagem: “Já chegamos? Nem vi o tempo passar”. Ouvidos e estímulos, para que a experiência da narração de fato ocorra.

Abreu ainda cita que nossa sociedade ainda não desenvolveu processos de produção e transmissão cultural de forma eficiente. Um exemplo é a arte do cinema que, de certo modo apresentou-se como possibilidade de se tornar um meio de comunicação e produção de sentidos muito potente, para atingir um maior número de pessoas em localidades muito diferentes. Mas, com o tempo os temas e escolhas de assuntos abordados pelo cinema passaram a refletir a ideologia da sociedade industrial. Em suma, a sociedade industrial não apenas inventou veículos potentes de comunicação, como também modificou os conteúdos e as formas das linguagens de acordo com seus próprios interesses. A maioria de nós, frente ao poder dos meios tecnológicos tornou-se plateia, muitas vezes passiva, no entanto o sistema de crenças e valores da antiga sociedade rural ainda permanece forte, influenciando nossa formação, fornecendo arquétipos e mitos que influenciam nossa visão de mundo e nossos costumes, e se contrapondo a soberania da cultura dominante. Valores encontrados nas comunidades coletivas e artesanais continuam estampados em nossa consciência e buscam formas de expressão numa sociedade marcada pelo signo do individualismo e da competição. Neste contexto pouco resolve se o artista recupera a qualidade de produtor e distribuidor de sua própria obra apenas para brigar por uma fatia do mercado. Para esta problemática Abreu aponta como caminho de transformação a restauração do narrador. Isso se daria de duas maneiras, dentro das tradicionais formas de expressão (teatro, poesia, narrativas) refletindo os valores e as experiências humanas das comunidades. De outro lado, propõe ele, avançando sobre os meios tecnológicos criados pela própria sociedade industrial (cinema, rádio, TV, internet e demais meios audiovisuais) de forma a reabilitar a função e a arte do narrador, tanto na comunidade quanto em sua expansão na sociedade como um todo.

Abreu também afirma a respeito da ficção que não há nada que obrigue um artista a seguir, em parte ou mesmo no todo, essa estrutura do conto maravilhoso na composição de uma história, mais admite que há nessa estrutura, um reconhecimento e aceitação que afirma o elemento fundamental da experiência humana proposta por Walter Benjamin como elemento motivador e organizador da narrativa.

No contexto das reflexões geradas a partir do texto de Abreu sobre o narrador contemporâneo, destaca-se a concepção a qual o autor visualiza na experiência de vida uma possibilidade de construção ficcional, desde que esta esteja relacionada com profundas subjetividades da alma humana. Portanto, se há experiências narráveis, talvez esteja faltando bons olhos para observar o material da vida e transformá-la em narrativas pertinentes a nossa atualidade. Porém observo-me envolvida pelo questionamento que se apresentou no início desta pesquisa: se há narradores possíveis de relatar estas experiências de vida, se ainda é possível encontrá-los espalhados pelo cotidiano, então o que está em escasso são ouvintes para estes narradores. Cabem a propósito das palavras de Abreu: “existe um imenso aparato de meios de transmissão, temos diuturnamente experiências na vida, mas padecemos de vê-las transformadas em ficção e essa é uma função do narrador”. Pergunto: seria essa também uma função do ouvinte? Será possível então desenvolver uma “tecnologia” da escuta? E seria possível fazer do outro o protagonista da ação? Que o outro se revele como narrador dentro da experiência do encontro?

Ainda na tentativa de responder a tais questões, encontrei-me com o método da *mimesis corpórea*. Mas antes de fazer contato com este método, antes mesmo de entendê-lo como um método de pesquisa para o ator, eu vi a poesia. Pude presenciar os atores do LUME representando narradores que encontraram no cotidiano e levaram para o palco. Início minha descrição sobre os grupos de arte aqui pesquisados, os quais se debruçam na experiência da narração de histórias de vida. Vale ressaltar que muitas são as maneiras de desenvolver uma obra artística que apresente o tema da narração do cotidiano na arte contemporânea. Encontramos atualmente diversos grupos de arte que trabalham com este tema e estão preocupados em gerar reflexões sobre realidade e ficção. A escolha destes grupos se deu por duas preocupações iniciais, primeiro por se tratar de dois trabalhos bastante diferenciados, o que pode gerar

um campo mais fértil e de maior reflexão para esta pesquisa. O segundo ponto relevante para a escolha destes grupos, foi evidentemente disparado devido à qualidade artística que ambos representam. Para uma estudante, que se reservem os bons mestres.

2. *Mimesis Corpórea como via de transformação de memória em narração.*

A investigação sobre o método da mimesis corpórea desenvolvido pelo LUME ocorreu de duas maneiras. Inicialmente com o material teórico encontrado sobre o grupo e especificamente de seu método, e a partir de uma experiência prática com o grupo. A *mimesis corpórea* é uma metodologia desenvolvida pelo LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais - e destina-se à apreensão de matrizes que possam compor a poética da cena. Fundado em 1985, por Luís Otávio Burnier, Carlos Simioni e Denise Garcia, o LUME³⁹ é considerado um dos mais conceituados centros de pesquisas teatrais brasileiros. O núcleo artístico e pedagógico é vinculado à Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), e trabalha no aprofundamento de possibilidades expressivas corpóreas, redimensionando poéticas da cena.

Luís Otávio Burnier é figura central no processo de criação e existência do LUME; sua presença desenha características poéticas buscadas pelo grupo de artistas até os dias de hoje. Dentro de seu legado, está a criação e a codificação de técnicas de representação baseadas nas pessoalidades e na *fisicidade*⁴⁰ do ator. O artista associou o intercâmbio de culturas estrangeiras a uma profunda busca das corporeidades brasileiras. Essa é uma característica enraizada no corpo dos artistas do LUME, a capacidade de dialogar com o externo, encontrando a cada passo para fora as próprias características culturais e pessoais. Tais características resultam em espetáculos de grande potencial estético e ético e, sobretudo, de grande rigor técnico.

A *mimesis* é considerada pelo LUME como um método inaugural em sua trajetória. Anterior ao desenvolvimento do método, o núcleo possuía exclusivamente um forte treinamento energético

³⁹ www.lumeteatro.com.br

⁴⁰ Compreende-se por *fisicidades* o conjunto de ações e movimentos próprios do físico. A corporeidade está amalgamada à *fisicidade*, considerando toda as subjetividades que compõem o corpo físico. O artista da cena se dilui no fluxo fisicidades/corporeidade.

inspirado pelos ensinamentos do mestre polonês Grotowski, que ainda acompanha seus processos criativos. Jerzy Grotowski inovou a cena teatral com a proposta de um ‘teatro pobre’, no qual o ator seria o único elemento indispensável e fundamental. Ao ator é reservada uma disciplina férrea, marcada por um treinamento intensivo e constante, sendo ele uma espécie de ‘guerreiro’. Nessa perspectiva, a designação ‘ator’ se esvai e ele passa a ser chamado de atuante (*doer*). O corpo e suas manifestações energéticas são estudados minuciosamente por este atuante que se propõe a ser um “atleta afetivo” a serviço da cena. Esta é uma proposta desenvolvida por Antonin Artaud: um ator torna-se tão consciente do uso de seu corpo que é capaz de enviar jatos de energia direcionados a partes específicas do corpo do espectador, somada ao atuante de Grotowski, a energia agora é estudada também como uma fluência vertical e ascendente não direcionada somente ao público, mas ao próprio atuante. É inegável a forte influência dos estudos de Grotowski na formação do ator moderno: meticulosidade anatômica no trabalho corporal, disponibilidade de asceta para a investigação, busca obsessiva da precisão na forma, alto rigor na busca do entendimento dos mecanismos da relação entre impulso e ação. Peter Brook chamou esse trabalho de *A arte como veículo*⁴¹. Em meados dos anos 70, chega ao Brasil por convite de Luis Octavio Burnier, então fundador do LUME, Eugênio Barba, que realiza uma espécie de ponte entre a teoria proposta em ‘*Em busca de um Teatro Pobre*’ - livro de Grotowski já na época bastante disseminado no Brasil - e a pesquisa prática de seus ensinamentos. Através de Eugenio Barba estende-se uma ponte entre o mestre polonês e o ator/pesquisador brasileiro, e o LUME torna-se um dos núcleos teatrais representantes da pesquisa na busca de poéticas da cena.

O método da *mimesis corpórea*, porém, inaugura um novo caminho na trajetória do Núcleo, exigindo que o ator se direcione para fora de si, criando um diálogo entre o externo e o interno. O método compreende a observação de paisagens, pessoas, obras de arte, fotografias, objetos, animais e lugares. Permite, por meio de um intenso estudo, transpor o que se observa (pessoa, objeto, imagens) para a totalidade do corpo, primando pela busca da organicidade. Nas primeiras reflexões sobre o

⁴¹ BROOK, Peter. *Grotowski, el arte como vehiculo*. Revista Máscara, México año 3n.11-12, p.76-77, Enero 1993.

processo metodológico da *mimesis*, em sua tese de doutouramento, Luis Octávio Burnier⁴² definiu algumas etapas do trabalho, tomando como base os experimentos decorrentes das observações realizadas; o processo passava necessariamente por observação, imitação e memorização, codificação e, finalmente a teatralização. Futuramente, nos anos de experiência com o método, o LUME descobre tantas outras possibilidades de seu uso, aprofundando inclusive seu potencial pedagógico na formação do ator.

Pode-se dizer que ele é, sobretudo, a busca de equivalências orgânicas a partir de observações cotidianas. Um processo de transformação de uma ação física imitada externa ao ator, e, portanto, mecânica em primeira instância, em uma ação física orgânica e internamente viva ao ator. Tal organicidade é um termo utilizado nas linguagens da cena e no trabalho de construção de um personagem. Um parâmetro qualitativo que se dá ao longo do processo do trabalho. Tal qualidade não é fixa, mas tem por característica ser notadamente construída ao longo da existência de um trabalho de cena. Sempre foi objetivo do Núcleo de Pesquisa estar longe do que poderíamos chamar de *imitação*, pois isto poderia sugerir um resultado caricatural da matriz pesquisada. O que se busca encontrar na *mimesis* é uma imitação precisa e real não somente da forma e da *fisicidade*, mas, sobretudo, das corporeidades das matrizes. Ou seja, o que está no foco de interesse é o conjunto de ações físicas que compõem a pessoa que está sendo observada, ou, sua corporeidade. Deste modo o LUME nomeia o método de *mímeses corpórea* ou *mímeses das corporeidades*.

A metodologia tem por objetivo, além de codificar e sistematizar uma técnica de representação para o ator, imitar e levar ao público corporeidades dos brasileiros. O método perpassa os seguintes passos: observar, registrar, imitar e, por fim, chegar a um material teatral, que é seu propósito maior. Faz parte do método realizar suas fases separadamente para, então, amalgamar a colagem das suas partes, buscando neste caminho a organicidade. Não há como identificar ao certo onde a vida começa a aparecer na construção da matriz pesquisada; ela vai se imprimindo em meio ao processo de trabalho do ator em seu corpo e, então, torna a experiência expandida.

⁴² *A Arte de Ator - da Técnica à Representação*, tese defendida pela Faculdade de Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC), hoje editada pela UNICAMP.

Como ponto de partida na elaboração da *mímesis*, a primeira observação, ou, no primeiro contato com uma possível matriz (em breve *mímesis*), considera-se uma visão do todo, globalizada. Ou seja, os atores-pesquisadores buscam tal organicidade sem uma separação clara de gesto, voz e energia⁴³. Depois de recolhido este primeiro material realiza-se uma separação para estudo detalhado. Com estes detalhes elaborados pelo ator, torna-se possível, posteriormente, realizar uma ‘colagem’ e chegar então a uma *mímesis corpórea*.

Na *mímesis corpórea* parte-se de um material concreto para as ações pessoais que irão vincular o ator ao material pesquisado. Para que ocorra este caminho entre o orgânico e o mecânico, o LUME realiza um amplo estudo que perpassa os seguintes caminhos estudados minuciosamente: observação, anotações, registros fotográficos, registros sonoros e colagem. Na transição da observação à criação de matrizes que perpassa passo a passo todos estes caminhos, há sempre um vazio a ser completado. Trata-se de um caminho trilhado pelo viés da personalidade de cada ator que necessitará de uma clara

⁴³ Energia: este é um conceito utilizado pelo LUME procedente dos estudos de Grotowski e Eugênio Barba. Para o estudo da *mímesis corpórea*, o impulso e a organicidade possuem pontos de encontro na construção de ações físicas ao estudar as diferentes energias do corpo e de suas ações. Segundo Barba:

“A palavra grega *enérghia* quer dizer, justamente, estar pronto para a ação, a ponto de produzir trabalho. No comportamento físico, a passagem da intenção à ação constitui um típico exemplo de diferença de potencial. No instante que precede a ação, quando a força necessária se encontra pronta para ser liberada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o ator experimenta a sua energia na forma de sats, preparação dinâmica. O sats é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo o organismo, que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular, nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar. [...] é o impulso e o contraimpulso [...] a pré-atuação.” [BARBA, 2008, p.92-93].

A energia trabalhada por este conceito de Barba esta atrelada ao tônus do corpo bem como ao intimo da imobilidade e do silêncio. Revela-se também nas sutilezas intimas de cada ser, essa energia pode ser trabalhada, desenvolvida e se tornar algo consciente como uma ferramenta que acompanhe o ator; aquilo que esta entre o corpo do ator e o a sua ação criativa, entre o que ele realiza e como ele se relaciona com o todo (plateia, espaço, situações). O conceito de energia está intimamente ligado ao conceito de presença do ator, este bastante comum nas discussões do teatro contemporâneo. Ainda sobre este conceito gostaria de citar Eugênio Barba novamente:

“O teatro, como toda atividade artística, é disciplina. Toda explosão visionária deve ser dominada; o ator deve domar o tigre e não deixar-se esquartejar. O desdobramento físico das emoções deve ser canalizado, controlado, e, deste modo, transformar-se numa onda de sinais explícitos.” [BARBA, 1991, p.33].

consciência do que há em si para atingir a organicidade. Observar leva os atores a investigar um encontro entre suas qualidades pessoais e um denso treinamento físico, tais características resultam numa metodologia rica e carregada de altruísmo que recria corporeidades. Quando este encontro acontece entre o ator e a coisa observada o que vemos no corpo do ator é o resultado do encontro entre o eu que observou (ator-pesquisador) o eu que narrou (matriz), o eu que foi para a sala de pesquisa (ator trabalhando com a matriz) e o eu que resultou desses encontros (mímesis) e que provável se transformará a cada vez que se manifeste em cena. É uma *recriação de corporeidades*.

Para o LUME, entre o registro de material e a corporeidade do ator existe um espaço em branco a ser preenchido, e isto acontecerá por meio de treinamento e principalmente, das pessoalidades do ator. No processo de organicidade o corpo vai se soltando aos poucos do material registrado e começa a imprimir liberdade à imitação que ganha vida e pessoalidade. Renato Ferracini⁴⁴ nomeia este momento da investigação de *interiorização*⁴⁵ e, segundo ele, deverá sempre estar presente como meta durante o processo atingindo profundidade. A *organicidade* desses personagens trazidos pelo LUME está em trânsito entre o treinamento propriamente dito e os afetos que percorrem os atores no momento da ação cênica. Este ator, múltiplo por natureza, entrecruza suas técnicas e pessoalidades na ação cênica. Isto resulta num corpo em determinado preparo e atenção ao momento presente, que percorrerá as dimensões do ator para o personagem, do personagem ao espectador, entre espectador e acontecimentos do presente. A cena se mantém como um organismo vivo. O trabalho de tornar o material observado em organismo vivo perpassa a técnica e a faculdade criadora, pois a técnica somente existe quando animada pelo “sopro” do ator. Aqui gostaria de me servir das reflexões de Renato Ferracini⁴⁶ sobre a questão de um possível dualismo entre técnica e vida no trabalho do ator. Ferracini observa que, ao pensarmos em

⁴⁴ Dr. Renato Ferracini é ator pesquisador do LUME e professor titular do Instituto de Artes da Unicamp. Sobre a Mímesis corpórea possui dois livros editados: "A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator" (Editora da UNICAMP e FAPESP - 2001); "Café com Queijo: Corpos em Criação" (HUCITEC, PETROBRÁS e FAPESP - 2006). Ambos utilizados como estudo nesta pesquisa de mestrado.

⁴⁵ Ferracini, p 213.

⁴⁶ O aprofundamento desta ideia é discutida no artigo *Lume: 20 anos em busca da organicidade*, de Ferracini na revista Sala Preta - ECA/USP. Disponível em: www.eca.usp.br/salapreta/PDF05/SP05_012.pdf Similares.

uma técnica separada da vida (inspiração criadora), podemos de alguma forma afirmar que pode existir um dualismo no trabalho de criação do ator entre a forma e a vida. Mas esta ideia possui um caráter meramente didático, conceitual e abstrato, pois a dimensão orgânica e a mecânica se encontram de modo único. Seria realmente confuso nos debruçarmos num esforço de pontuar o que é técnica e o que é campo sensível do ator. Trata-se de territórios que, se possuem fronteira, é porosa e necessita que o líquido de um esorra no outro. Forma e vida existem como linhas potenciais, entrecruzam-se numa dança inesperada que tem por natureza ser imprevisível e bela. Nessa esfera brincam de dialética na organização e desconstrução, desordem e organização.

3. *Café com Queijo: uma investigação*

Estudar o método do LUME como possibilidade de compreender formas de trabalhar cenicamente com narradores encontrados no cotidiano passa pelo meu primeiro contato com a obra deste grupo, o espetáculo *Café com Queijo*, obra referencial para esta pesquisa. Por prazer e investigação estive na plateia por três vezes. Tocam-me as memórias retratadas pelos corpos neste espetáculo, qual me sugere uma pausa no pensamento de um Brasil tão repleto de dificuldades, mas acolhido na poesia como resiliência. Esta foi a obra que me levou a procurar o LUME como uma fonte de pesquisa no trabalho do ator com histórias de vida. O espetáculo que estreou em 1999 e segue em apresentações no Brasil e no exterior, tem o caráter essencialmente narrativo. Os atores apresentam histórias de vida e tipos pesquisados no Amazonas, reunindo, ao modo de uma roda de histórias, poesias, contos e canções recolhidas em suas viagens.

Trata-se de uma obra de grande sensibilidade desenvolvida através da *mímeses corpórea*. Realista e sensível, o espetáculo revela através dos corpos dos atores, minuciosamente elaborados, retratos de brasileiros. Um país imenso, feito de tantas distâncias que ainda parece esconder em meio a suas paisagens, entre árvores, rios ou pontes, riquezas da alma brasileira. Ali estavam eles, pessoas de um imenso país e certamente vindas de lugares escondidos e distantes. Vibravam no corpo dos atores em gesto, voz, narrativa e canto. Enquanto nós, a plateia, fazíamos uma viagem para uma visita em outros ‘Brasis’, aquelas pessoas deste nosso Brasil também nos visitavam na pequena sala fechada do

teatro. O ambiente é dilatado pelas lembranças do passado que vão revelando ‘eus’ com sonhos, solidão, desejos e alegrias.

Os corpos dos atores estavam em velhos seres, marcados por uma terra exigente na enxada e na farinha. Essa presença de uma narrativa do passado nos trazia este dado de distância de algo que foi, e que agora estava sendo novamente, gesto repetido por meio da lembrança de cada personagem. O espetáculo proporciona uma experiência do tempo, trazida por meio dos corpos dos atores. Outro tempo se abre logo ao entrarmos na sala de espetáculo. O que é velho ali tem voz, tem gesto, tem movimento. Retiram do fundo suas lembranças através de seus andares, seus modos particulares de falar, suas canções, suas inquietações sobre o amor, a convivência, a saúde, a vida; e neles também se sente a presença da morte. A poesia fica no corpo que sustenta no tempo a dramaticidade cênica, um olhar, uma sustentação no ar da cena, dilatação do acontecimento. Então somos levados a essa espécie de retorno para um lugar que não conhecemos, mas sabemos dele. Nesse tempo da cena, que abre portas para outras realidades, entramos por elas sendo levados pelos corpos da memória. Elementos que brincam com o tempo: arte, memória, narrativa. Como a alegria da dança, da música - e da cachaça - pode conviver tão bem com a dor e a solidão? Os corpos dos atores do LUME demonstravam alto rigor técnico desenhando a delicada poesia cênica.

Em sua dramaturgia, o *Café com Queijo* brinca com as matrizes de diversas pessoas. A colcha de retalhos que compõe o cenário sugere que vários personagens e situações serão apresentadas em um caleidoscópio - e para ser mais preciso - um caleidoscópio artesanal. Personagens se encontram, se isolam e rompem a dinâmica de uma cena fechada propondo uma conversa espontânea com o público. Os personagens brincam com narrativas, ora repetindo expressões, ora narrando suas situações, ora dando conselhos sobre remédios caseiros; em outros momentos, interagem entre si recitando poesias, dialogando entre eles. O que vai revelando uma construção ficcional a partir da coleta do material narrativo de histórias de vida.

Deparo-me com a perspectiva da produção de experiência, a transmissão do que foi o encontro com as pessoas em campo e a produção da experiência na cena, que é realizada pela dimensão das corporeidades. Isto representa um determinado modo de gerar experiência pela narrativa de histórias de

vida. A narrativa escolhida no caso do espetáculo é o corpo. Há um ponto privilegiado no espetáculo, que é a produção de experiência pelo trabalho intenso do corpo dos atores. Era um corpo velho, quase arquetípico ao revelar outros velhos, talvez os velhos existentes nos próprios atores, pois certamente estes eram atravessados também pelas próprias pessoalidades, como já se prevê no próprio método da *mimesis corpórea*. E o corpo do velho que me falava em cena, também me contava de outra camada daquela narrativa, narrando-me o momento do encontro entre o ator e a pessoa pesquisada, ambos, agora, personagens corporificados.

Certamente este é um dado que se torna presente nesta pesquisa, pois aqui é de interesse observar como o LUME trata a narrativa de histórias de vida em seu trabalho de *mimesis corpórea* no qual a matéria da memória é fundamental. O que se observa é uma escolha narrativa pelo físico, e isto resulta um tipo determinado de relação com o outro observado e desta forma, um tipo específico de



Jesser Souza Espetáculo Café com Queijo
Tina Coêlho/Divulgação

escuta. Escutar sugere vários tipos de nuances que determinam a qualidade do encontro com o outro. Perpassam questões: como eu me abro para o outro? O que me interessa e me sensibiliza no encontro com o outro? O que eu vou e como vou observar o que o outro me fala? E mais, o que o outro me fala nas suas narrativas corporais mais sutis? Como eu escolho viver esta experiência de escuta e posteriormente, o que farei desta escuta para produzir outras experiências? Tais reflexões ganharam força durante minha experiência com o método da *mimesis corpórea*.

O LUME vem realizando ao longo de sua intensa pesquisa teatral diversos intercâmbios com grupos e profissionais nacionais e internacionais. Isto atribui grande sentido a uma teatralidade que dialoga com o mundo, mas mantém sua brasilidade. O resultado são corpos capazes de narrar qualidades profundas do corpo do brasileiro, por meio de afastamento e aproximação, identificação e repulsa. Nesta busca, onde se confrontam identidades, o núcleo vem intercambiando, entre outros, com

atrizes-bailarinas da dança japonesa *Butoh*. Manifestação artística cuja principal característica está no processo de elaboração de uma técnica individual do ator-bailarino. Anzu Frukawa, dançarina do *Butoh*, trouxe como possível diálogo ao LUME um método de imitação que aprofundou caminhos nas investigações da *mimesis corpórea*. Desta forma, o método é utilizado na criação cênica não somente como recurso de uma personagem, pois ele permite que, através dela se crie dramaturgias distintas, uma matriz, por exemplo, pode ser organizada com diversos encaixes. No espetáculo *Shi Zen7 cuias*⁴⁷ a *mimesis* aparece entrelaçando cenas com o *Butoh*. Particularmente numa cena mais realista de dois velhos, mas paralelamente, pode-se afirmar que a *mimesis* e o *Butoh* rodopiam pelos gestos e movimentos. Transformações de um corpo que investiga o que há no externo e no interno, traduzindo e reinventando imagens. O método já foi experimentado de maneira prática também em outras montagens cênicas com atores-pesquisadores que fazem parte da equipe deste projeto temático: *Wolzen, Taucoauaa Panhé mondo pé, Um dia e Contadores de Estórias*.

Corpo feito de matéria orgânica. É de matéria perfurada, para que os poros possam ser atravessados por afetos. Para que, ao atravessar, possa ser compreendido o território que separa o corpo de outros corpos; viemos furados. Quanto mais me aprofundo nestes pequenos furos que me levam ao desconhecido de mim, feito de músculos e memórias, mais percebo que o fundo desta caverna não tem fim. Quanto se volta para dentro, mais esse corpo se percebe fora, com o coletivo. O exercício altruísta de ver o outro em um é visivelmente belo nos corpos dos atores do Lume. O Núcleo nos presenteia com uma apurada técnica diluída na extrema sensibilidade. Vemos um corpo transbordando de si e mantendo contato com o outro, convivendo no exercício da beleza. O corpo desses atores não imita *fisicidades* e matrizes, mas habita corporeidades recriando-se a cada momento. O artista recebe e traz para dentro, transforma e depois devolve. Caminho de trânsito.

⁴⁷ Espetáculo *Shi-zen*", apresentado pela primeira vez em 2004, na Alemanha, nasceu de um intercâmbio entre Tadashi Endo e a trupe radicada em Barão Geraldo. Tudo brotou de um workshop ligeiro, em 2003, que se estendeu em um ano de trabalho. Por sinal, é o segundo espetáculo do grupo (o primeiro foi *Parada de Rua*) que reúne os sete atores do grupo em cena. Em 2012 o grupo estreou a obra que conta a trajetória de um grupo musical brega denominado *Os Bem Intencionados*, sob direção de Graci Passô.

A *mimesis corpórea* é soma de uma série de exercícios que exigem determinado treinamento cotidiano do ator. Visa não apenas preparar um corpo resistente, mas, sobretudo, esvaziá-lo de referências e sentidos. A experiência com o método me faz acreditar que o trânsito entre a imitação e a realização da *mimesis corpórea* está no intenso trabalho corporal e no aprofundamento da pesquisa, abandonando-se aos poucos a imitação e criando-se afetos. Através deste afeto manifestam-se as personalidades do ator. Estar em contato com a *mimesis corpórea* foi um desafio que revelava dificuldades de um corpo que não possui as informações prévias do treinamento realizado intensamente pelo LUME; esta debilidade deveria ser preenchida de outras formas, e percebê-la também faz parte deste estudo.

Durante o percurso na intensa semana orientada por Raquel, caminhos se apresentaram para esta problemática. Mais uma vez o lugar do mergulho no desconhecido deveria ser utilizado dentro do processo criativo, a colagem, que faz parte do método da *mimesis corpórea*, o elemento que abriu a porta para minhas personalidades, tornando o caminho entre o método e minha experiência com ele preenchido de afetividades. A *colagem* permitiu preencher espaços e tornar a criação dinâmica na construção da dramaturgia. Por meio dela pude selecionar o material desenvolvido no *workshop*, roteirizar as matrizes, compondo e contrapondo com a história de vida de “seu” José, experimentar um espaço físico que respondia com força as matrizes e a história. Essa colagem permitiu deslizar pelo método que me fazia, acima de tudo, perceber pela experiência do LUME possibilidades novas para minha pesquisa com histórias de vida. Um trabalho direcionado para o ator, para corporeidades se manifestarem por mediação do corpo do ator. O *workshop*, por fim, instigou um tipo de construção estética de cena que dialogava tanto com o cotidiano, quanto com o teatro. Esse diálogo permitiu uma experiência de criação dinâmica que revelava a poesia do outro e da rua, num espaço do teatro realizado pelo ator. Um método bastante distinto da criação do *Rimini Protokoll*, coletivo aqui pesquisado que também trabalha com histórias de vida. Experimentar formas distintas de pesquisas certamente enriquece a pesquisa, e aponta direcionamentos.

A pesquisa em campo é parte fundamental do processo de trabalho com histórias de vida. Este é o momento em que se adentra o cotidiano, e a partir do encontro com o outro é que irá se desenhar o

restante do trabalho. Dentro do *workshop* ainda pude observar que a atenção do trabalho de campo não recaía na narrativa em primeira instância, a identidade da pessoa penetrada na pesquisa através da *corporeidade*. Muito embora a história de vida da pessoa observada se apresentasse através do corpo, ela não era o foco principal. Este caminho que me expõe dois itens de interesse, o primeiro deles é a escolha do método em trabalhar com a memória exclusivamente através do corpo. O segundo, a possibilidade de perceber meu próprio estudo, desde a abordagem no diálogo com a pessoa observada, o tipo de observação realizada e o tipo de memorização do encontro. No mais, ainda foi possível perceber que, na finalização do trabalho o eu narrativo do ator desaparece totalmente, abrindo espaço para outro ser, resultado da *mimesis corpórea*.

Deparo-me com a perspectiva da produção de experiência, a transmissão do que foi o encontro com as pessoas em campo, a produção da experiência na cena é realizada pela dimensão das corporeidades. Isto representa um determinado modo de gerar experiência pela narrativa de histórias de vida. A narrativa escolhida no caso do espetáculo é o corpo e suas habilidades técnicas. Há um ponto privilegiado no espetáculo, que é a produção de experiência pelo trabalho intenso do corpo dos atores. Era um corpo velho, quase arquetípico ao revelar outros velhos, talvez os velhos existentes nos próprios atores, pois certamente estes eram atravessados também pelas próprias personalidades, como já se prevê no método da *mimesis corpórea*. E o corpo do velho que me falava em cena também contava de outra camada daquela narrativa, me narrando o momento do encontro entre o ator e a pessoa pesquisada, ambos agora personagens corporificados.

Certamente este é um dado que se torna presente nesta pesquisa, pois aqui é de interesse observar como o LUME trata a narrativa de histórias de vida em seu trabalho de *mimesis corpórea*, no qual a matéria da memória é fundamental. Mas, sobretudo, o que se observa é uma escolha narrativa pelo físico, e isto resulta num tipo determinado de relação com o outro e, desta forma, um tipo específico de escuta. Escutar sugere vários tipos de nuances que determinam a qualidade do encontro com o outro. Perpassam questões: como eu me abro para o outro? O que me interessa e me sensibiliza no encontro com outro? O que eu vou e como vou observar o que o outro me fala? E mais, o que o outro me fala nas suas narrativas corporais mais sutis? Como eu escolho viver esta experiência de escuta e, posteriormente, o que farei desta escuta para produzir outras experiências? Tais reflexões ganharam

força durante minha experiência com o método da *mimesis corpórea* e me auxiliaram a compreender aos poucos os princípios de minha própria pesquisa.



Ana Cristina Colla e Raquel Hirson
Espetáculo “Um dia” /foto divulgação LUME

4. *Outros modos de ouvir e narrar histórias de vida: Rimini Protokoll*

Levantando a hipótese de que existem diversas maneiras de trabalhar com narrativas e de estabelecer relações com histórias de “pessoas comuns” em cena, busquei outras estratégias de trabalho, diferentes daquelas que encontrei no LUME e das discussões trazidas por Luis Alberto de Abreu. Em 2006 conheci o *Rimini Protokoll*, que desenvolve seus trabalhos vinculando realidade e ficção por meio de narrativas de pessoas do cotidiano. Desde meu primeiro contato com este, seus modos de criação me despertaram profundo interesse.

O coletivo de arte alemão é formado pelos artistas Helgard Haug, Stefan Kaegi e Daniel Wetzell. Eles se conheceram na década de noventa, enquanto estudavam na *Institut für Angewandte Theaterwissenschaften*⁴⁸. “Protokoll” ou, protocolo, já aponta o interesse deste grupo de artistas que busca revelar com sua arte uma série de “documentos”. Estão interessados em situações reais que possam substituir o drama na construção dramática. Como linguagem, investigam o diálogo entre teatro, vídeo e instalação. Suas obras são exibidas em palcos, galerias de arte e espaços alternativos, como ruas, apartamentos, escritórios; para eles até mesmo caminhões podem virar palco de cena.

A matéria para a criação de seus espetáculos é a vida real, e para ela é dada uma espécie de tratamento documental, a ponto do coletivo chamar parte de seu trabalho de “teatro-documentário”. Os artistas trabalham em duplas, trios, individualmente e com artistas convidados. Em maio de 2012 estive em contato com o coletivo através do *Kunsten Festival des Arts*⁴⁹, na cidade de Bruxelas/ Bélgica. O festival exibiu a estreia da última criação do *Rimini Protokoll* intitulada “*Lagos Business Angels*” e

⁴⁸ Instituto de Estudos Teatrais Aplicados - Universidade de Giessen, Alemanha.

⁴⁹ Festival Internacional de Arte Contemporânea que reúne artistas de diversas linguagens em apresentações durante todo o mês de maio, na cidade de Bruxelas. Dentro da programação acontecem intervenções nas ruas, apresentações em teatros, workshops, encontros com artistas e pensadores da arte contemporânea. O evento tem grande repercussão na Europa, reunindo grandes nomes da arte e abrindo espaços para trocas entre artistas do Oriente e Ocidente. Mais informações em: <http://www.kfda.be>

proporcionou, o *workshop* “If you follow my traks, can you reade my thoughts?”⁵⁰. O encontro com este grupo permitiu investigar suas formas de trabalho e, sobretudo, estudar com maior profundidade como eles utilizam as histórias de vida em cena. Durante os dias que passamos juntos, Stefan Kege, Helgard Haug e Daniel Wetzel exibiram gravações de algumas de suas produções criadas ao longo dos anos, e a partir delas debatemos as principais ideias que motivam o grupo. Também elaboramos uma espécie de jogo interativo apresentado para o público do festival como resultado da oficina. Aqui irei descrever meu primeiro contado com o pensamento do coletivo, integrando informações coletadas durante o *workshop*. Tendo como base alguns de seus espetáculos, seguirei então com reflexões sobre os modos de produção do *Rimini Protokoll*, que durante os encontros puderam ser amadurecidas.

Meu interesse pelo trabalho do *Rimini Protokoll* nasceu no Brasil através de um dos artistas desse coletivo. Em 2006 Stefan Kege apresentou em São Paulo sua obra sobre porteiros argentinos intitulada *Torero Portero* (2001); um grupo de seis porteiros narrava no espetáculo seu dia a dia de trabalho. Neste primeiro contato, o que mais me despertou curiosidade foi o fato de não encontrar atores em cena, mas sim, os próprios porteiros contando suas experiências de vida. A partir deste encontro iniciei uma investigação sobre os modos como ele foi concebido e, de saída, pude observar que desde a maneira como Kege realizou a “seleção de elenco” já apontava para sua relação entre arte e cotidiano: “Procuram-se porteiros com mais de 40 anos de idade”, um anúncio publicado em jornais. Não havia uma chamada de seleção de atores ou pessoas interessadas em fazer teatro, o anuncio no jornal já era uma intervenção dentro da própria dinâmica do cotidiano.

Segundo Kege, sua vontade de realizar este teatro-documentário nasce quando ele parou para observar a relação entre os porteiros dos prédios e seus moradores. A imagem da segurança que pode representar a figura do porteiro e as relações que ocorrem para além dos comuns “bom dia” e “boa noite”, inspiraram a construção deste trabalho. A dramaturgia entrelaçou momentos vividos no trabalho dos porteiros com abordagens mais íntimas da história deles. Como palco Stefan fez uso da movimentada Avenida Paulista, e dentro da galeria do SESC Paulista propôs uma espécie de inversão. O

⁵⁰ “Se você seguir minhas pegadas pode ler os meus pensamentos?” A palavra em inglês *tracks* faz menção tanto a seguir os passos, como as faixas de gravação gravadas no *Ipod*.

público está colocado no térreo da galeria numa arquibancada onde se podia avistar, por meio de uma parede de vidro, o que estava acontecendo lá fora na Avenida. Já os porteiros estão do lado de fora e vão se relacionando tanto com o ambiente da rua como com a plateia do outro lado do vidro, enquanto narram suas histórias, que são captadas por microfones e direcionadas para a plateia. A avenida se torna o palco e os transeuntes e veículos que por ali passam acabam integrando a cena teatral.

O público fechado na galeria, vendo através do vidro o mundo lá fora, enquanto porteiros transitam pela avenida, trazia a sensação de inversão: a plateia estava na “portaria” e os porteiros livres na rua. E essa situação sugeria a possibilidade de se colocar no lugar do outro e, a partir dali, refletir sobre o que ele pensa, como age, o que realiza. E nesse jogo de inversão também estão incutidas discussões sobre as relações sociais na dinâmica da sociedade.

Os porteiros não são chamados de atores pelo coletivo, embora estejam numa situação de atuação bastante definida, eles são considerados “especialistas”. O nome é dado pelo próprio coletivo e é assim que apresentam os narradores do cotidiano em seus trabalhos. Pois para eles não há pessoa mais apropriadas para falar de si e de sua profissão do que quem a executa na vida real.

Kaegi conta que as histórias narradas pelos porteiros misturam a realidade daquilo que eles viveram com certa visão do que eles imaginam que os outros pensam de suas profissões. Sonhos, desejos, situações que aconteceram nas famílias, o gosto pelo futebol, entre outras situações cotidianas apareciam em meio as histórias. E dessa maneira é que durante o espetáculo vamos adentrando uma



Torero Portero: Arquivo *Rimini Protokoll*

visão de mundo diferente, por vezes inusitadas, que nos é oferecida pelo ponto de vista dos porteiros. Fica também mencionada uma situação social a partir do recorte desta profissão.

Na dramaturgia além das narrativas de vida dos porteiros, Stefan ainda faz uso do universo deles para criar situações e jogos de cena. Por exemplo, um jogo de molho de chaves acontece entre eles enquanto narram algumas situações e falam do futebol argentino em meio a

brincadeira segundo a qual todo porteiro tem ao lado um radinho de pilha. Eles explicam como resgatar gatos de máquinas de lavar roupa e por que os estudantes são os piores inquilinos. Um dos porteiros, que carrega um mau humor peculiar, fica do outro lado da Paulista intervindo com as pessoas na rua que, ora param curiosas, ou ele simplesmente divulga o espetáculo distribuindo panfletos. E mais uma vez a realidade do momento era apresentada em meio a ficção cênica.

Em *Torero Portero* e outros trabalhos do *Rimini Protokoll* há um hibridismo de realidade e ficção de forma tão intensa que estes são chamados de “fatos teatrais”. Em diversos artigos e matérias jornalísticas sobre o trabalho do coletivo, encontramos a designação de *ready-mades* teatrais⁵¹. O conceito de *ready-made* nasceu com Marcel Duchamp, quando este coloca um urinol dentro de uma galeria de arte e o denomina como “Fonte”. Sua atitude gerou uma crise na arte e uma ruptura nos conceitos que a estruturam. Até hoje sentimos a reverberação deste gesto de *Duchamp* no pensamento que compõe a arte contemporânea. Ele retirou um objeto utilitário de seu uso comum e deu a ele outro contexto, sem alterar em nada sua forma. Isso alterou a relação do espectador com a obra artística e chamou atenção para o signo que pode conter este objeto recontextualizado capaz de liberar uma infinidade de novas representações. Por estar implementada na obra a relação entre objeto e observador, este acaba tornando-se um coautor, um agente participativo da criação. A arte neste caso não se encontra necessariamente no objeto e nem em seu observador, mas na relação que se estabelece entre eles a partir da provocação do artista. Muito embora o coletivo não defina suas produções como *ready-made*, não podemos ignorar o fato de estas características serem facilmente apontadas em suas obras.

No ano seguinte a apresentação de *Torero Portero* em São Paulo, nasce na mesma cidade o *Chácara Paraíso* (2007) realizado em parceria com o SESC Paulista e o *Instituto Goethe/SP*⁵². O

⁵¹ Artigos de críticos e jornalistas como Patrice Blaser, Tanja Luhr e Peter Michalzik mencionam o coletivo Rimini Protokoll como realizadores de *ready-made* teatrais.

⁵² O *Instituto Goethe* ou *Goethe-Institut* é uma instituição alemã sem fins lucrativos que tem por objetivo divulgar pelo mundo, em especial países não-falantes do idioma alemão, a língua e a cultura alemã. Possui uma forte participação na área cultural da cidade de São Paulo sendo responsável por intercâmbios entre artistas do Brasil-Alemanha. O instituto trabalha em fortalecer relações culturais internacionais da Alemanha.

espetáculo-instalação que leva o nome do maior centro de treinamento da polícia militar na América Latina. Perguntas como: a polícia pode simular um crime? Os artistas podem mostrar a polícia? Suscitaram em Keagi e Lola Arrias⁵³ que investigaram as possibilidades de respondê-las levando-as para a cena. *Chácara Paraíso* acompanha a vida de pessoas que tiveram uma passagem significativa em suas vidas com o universo da polícia de São Paulo, envolvendo eles policiais, ex-policiais ou seus parentes. Mais uma vez nos deparamos com um trabalho no qual convivem documentação e ficção; desta vez os “especialistas” narram histórias que envolvem sua vida dentro do sistema policial.

O público passeia por um galpão onde foram construídas diversas salas pequenas. Cada uma delas é reservada para um narrador, ou, um “especialista” que espera a visita do público distribuído em pequenos grupos. Na entrada olhamos por um binóculo do 14º andar do prédio, observamos lá embaixo os transeuntes que passam na avenida e recebemos de um policial uma aula de “como identificar um suspeito”; aprendemos a lição de que, a priori “todos são suspeitos”. Em uma sala está a viúva de um ex-policial com seus filhos ainda crianças; eles mostram fotos e se lembram da dificuldade que enfrentaram ao perder o pai numa busca policial; na sala encontramos outra uma atendente do “190” o sistema de emergência da Polícia, escondida atrás de um vidro fumê, narram histórias extraordinárias que acompanham diariamente seu trabalho e falando da depressão aguda que sofre. Ainda encontramos a simulação de uma favela onde dois policiais demonstram como realizam seus treinos de busca; o público acompanha-os nessa busca.

Keage comenta de pontos específicos que lhe chamaram a atenção, um deles foi perceber o quanto de “atuação” é encontrado no próprio cotidiano dos policiais. Por exemplo, conhecemos um policial que trabalhou infiltrado num grupo criminoso de assalto a bancos, no qual teve que atuar por um longo período criando um “personagem” para ficar insuspeito. Outro ponto que levanta é perceber

⁵³ O coletivo formado por Keage, Haug, Kaegi e Wetzel recebe e convida outros artistas para produzir algumas de suas obras. Lola Arias é diretora, musicista e criadora argentina e desenvolveu alguns trabalhos ao lado de Keage no *Rimini Protokoll*. *Chácara Paraíso*, espetáculo criado no Brasil, teve a assistência de direção de Cristiane Zuan Estevesdo grupo brasileiro “O Povo em pé”.

na força policial uma sociedade paralela, com suas regras próprias e modos de agir muito particulares. Dramaturgicamente convenções do sistema teatro e do sistema policial são deslocadas. *Chácara Paraíso* é o lugar estranho e áspero onde desconstruímos algumas de nossas informações e certezas sobre instituições - sejam elas o teatro tradicional e seu palco, a polícia e seus departamentos, a arte e suas regras.

Essa estranheza também era possível perceber na narrativa dos policiais. Suas falas eram um tanto lineares, quase frias e sem grandes tons emocionais. Este tom seco se contrapunha à própria dramaticidade que o assunto trazia e atribuía ainda mais à cena um tom documental sem grandes efeitos emocionais. Keage e Arrias comentam que esta foi uma escolha da direção do espetáculo; o objetivo era trazer um documento que somente revelasse como uma lente de aumento, uma situação social tão presente, mas desconhecida pela sociedade. Definitivamente não havia a intenção de defender nenhuma dessas sociedades - civil ou policial – mas, sobretudo confrontá-las.

Perceber essa escolha de direção me suscitou a pergunta a respeito da construção das narrativas dos “especialistas”. Na adaptação das histórias de vida para a cena os artistas realizam uma seleção dos momentos que interessam ser narrados, integram a fala no contexto da cena, atribuem o tempo e o tom para estas narrativas. O “especialista” está contando sua própria vida, mas a sua história está dentro de um contexto teatral que apresenta alguns “limites”. Eles não ficam completamente soltos, falando de si e de sua vida livremente, como se estivessem num bate-papo informal. Há algumas “regras” para o jogo da cena existir, o “especialista” segue um roteiro direcionado por assunto e ações que devem ser executadas num determinado tempo. Ou seja, dentro da narrativa podemos encontrar a edição do artista, que ouviu o narrador do cotidiano, criou em cima de sua história e devolveu sua história contextualizada na cena para o próprio narrador recontar.

Entre as linguagens utilizadas pelo *Rimini Protokoll* o uso de tecnologias e mídias móveis em seus trabalhos abre a possibilidade de diálogo entre o velho e novo. Nessa proposta podem coexistir tradição e renovação de uma estética teatral. A mistura entre narração e linguagem cotidiana possibilitando uma retomada de formas mais artesanais de comunicação é, são mesclada ao uso de novas tecnologias em cena. Exemplo disso é a obra *Call Cutta* (2008) realizada entre a Alemanha e a Índia. Uma sala de apartamento em Berlin está conectada, via telefone e internet a um *Call Center* em

Calcutá (Índia). O público se resume a uma pessoa por vez que visita esta sala e, ao atender o telefone que toca, inicia-se o espetáculo. O trabalhador do *Call Center* é o narrador, ou o “especialista” que conduz a ação cênica. Nessa obra prevalece uma espécie de jogo que revela personalidades de identidades praticamente “invisíveis” de trabalhadores dos *Call Centers*. Quantas vezes conversamos com estes telefonistas como se estes fossem máquinas, ou eles se comportam como computadores que repetem informações incessantemente?

Durante o espetáculo o “especialista” vai orientando a pessoa que está em Berlin a realizar as ações que vão desenrolar o jogo cênico. E nesse percurso a identidade do trabalhador vai se revelando aos poucos.

Um olhar aparece numa *webcam*, depois ele passeia com a câmera pelo espaço, revelando o lugar onde trabalha e os inúmeros trabalhadores ao lado, ele mostra a cor da roupa que está usando, uma marca pessoal em seu corpo, um sorriso, uma foto da família, entre outros detalhes. Pelo telefone o “especialista” do *Call Center* canta uma música indiana de seu gosto. Na gaveta, o participante encontra um souvenir da Índia, e então pela tela do computador eles chegam a realizar virtualmente uma dança. O termo souvenir cabe bem aqui se considerarmos Ecléa Bosi⁵⁴, que explica a etimologia do verbo ‘lembrar-se’ em francês (*se souvenir*), que significa um movimento de vir de baixo, deixando subir à tona o que estava submerso. Nessa interação teatral é possível perceber que o jogo entre ficção e realidade está a benefício das identidades se revelarem. A cada parte da identidade revelada a afetividade entre as pessoas se fortalece.



“Call Cuttá” Arquivo Rimini Protokoll

⁵⁴ Bosi, Ecléa, pp 57.



“Call Cuttá” Arquivo Rimini Protokoll

Além do uso de novas mídias para integrar as pessoas, a descrição dessa obra do *Rimini Protokoll* manifesta uma das discussões que ronda o campo do teatro contemporâneo. Como nomear o público numa ação como esta? Seria um participante da ação ou um jogador? Aqui já não encontramos mais o ator, e sim, “especialistas” que interpretam o próprio papel. O público se resume em apenas uma pessoa por vez, que interage por telefone e pela internet. O teatro tem lugar na sala de um apartamento e, ao mesmo tempo, num escritório de um *Call Center*. A distância entre dois continentes é quebrada em tempo real. Talvez, certas perguntas sobre o teatro contemporâneo mereçam, antes de exasperar respostas rápidas, inquietar em nós reflexões. E para citar novamente Abreu, *Call Cutta* pode representar o exemplo de uma narração que esteja em diálogo vivo com as questões que envolvem o seu tempo.

Estar com este coletivo pode proporcionar reflexões acerca do papel do ator-narrador contemporâneo: os modos de construção ficcional que contemplem realidade e ficção; a atitude de colocar o narrador do cotidiano em cena; a possibilidade de inversão entre público e narrador; o uso de novas mídias como um meio de renovação das formas narrativas. Além de questões levantadas a partir de um forte conteúdo social e ético onde o passado e o presente são contextualizados através de um novo modelo de teatro narrativo.

Dentro desta investigação sobre a ficção e a realidade desenvolvida no trabalho do *Rimini Protokoll*, pude perceber que, apesar do protagonismo do discurso estar dedicado às realidades sociais, a edição final, o formato e a eleição do material criativo são determinados pelos diretores do coletivo. É possível reconhecer uma espécie de alargamento de fronteiras entre cotidiano e arte, mas também é bastante presente o trabalho do artista, ou seja, o foco da criação é fortemente centralizado no criador, que propõe, recria e constrói as ideias. É o artista quem define a experiência como obra de arte, do contrário seria ainda o próprio cotidiano se manifestando. O papel do artista é fundamental como mediador do cotidiano, dos “especialistas” e do público. Ao editar todos os elementos reais que compõem a ficção, permite-se que a realidade se transforme em material poético. Somente por meio deste alicerce que provém do campo da arte, que o narrador do cotidiano (o especialista) pode ser “ator”; pode acontecer a inversão do público em atuante da ação, ou que *Call Center* se torne palco. É pelo foco do artista que enxergamos na realidade uma nova possibilidade do real.

Mas se o artista é o dramaturgo desta experiência narrativa não seria também o narrador tradicional aclamado por Benjamin, uma espécie de autor e roteirista das experiências que recebia, editava e narrava? As comunidades tradicionais recebiam suas experiências recriadas depois de atravessarem o imaginário do narrador. As reflexões apresentadas em Abreu apontam para esta questão quando nos solicitam um novo narrador contemporâneo. Talvez seja preciso se permitir atravessar de outros modos pelas narrativas a partir de uma relação mais viva com o seu tempo.

Investigar as inquietações levantadas por Luis Alberto de Abreu sobre o narrador contemporâneo, observando grupos como o LUME e o *Rimini Protokoll*, me faz perceber que existe uma forte demanda pela narrativa no mundo contemporâneo. E é preciso pensar uma nova forma para que as narrativas contemporâneas dialoguem com um tipo de sensibilidade do nosso mundo atual. Mas, o que também se apresenta nessa investigação é que não existe uma forma única de se relacionar com esta demanda. No caso do LUME ela acontece focada na memória das corporeidades, em que a experiência da narração é centrada no trabalho do corpo, o que requer rigoroso empenho. No caso do *Rimini Protokoll* se dá dentro de certas convenções teatrais renovadas, como as relações de palco e plateia, personagens e “especialistas”, realidade e ficção, sendo o narrador do cotidiano é colocado em cena num novo contexto como um *ready-made*.

Capítulo III

O ator-mediador

Os capítulos anteriores procuraram investigar questões que envolvem a figura do narrador de histórias e as transformações sociais que percorrem seu caminho. A noção de experiência e aspectos da narração foram investigadas, através do olhar de Walter Benjamin. Verificou-se que a narração está atrelada a produção de um momento único, onde passado e presente coexistem. O trabalho foi alinhavado com as histórias de vida, que recolhi no decorrer desta pesquisa e principalmente, com o momento do encontro com estes narradores do cotidiano. Desde o início se apresentou a questão: ainda é possível encontrar narradores de histórias, mas estamos escassos de momentos férteis para que eles apareçam. Dessa maneira, se não temos narradores, é por que também não temos quem os ouça.

Num segundo momento, abordei a questão da ficção dentro de um contexto contemporâneo para o narrador, para isso, pesquisei grupos de arte que desenvolvem processos de criação com histórias de vida e, usei como base de discussão o dramaturgo e roteirista Luís Alberto de Abreu. Criando um paralelo com artistas contemporâneos que trabalham com a narração de histórias de vida, foram analisados o coletivo *Rimini Protokoll* e o método da *mimesis corpórea* desenvolvido pelo *Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais LUME*.

Por fim, realizarei uma análise destes pensadores e artistas e minha experiência prática, buscando imbricá-la com a teoria estudada. Ainda relatarei as experiências dos *workshops* realizados com o LUME e o *Rimini Protokoll*. É intuito nesse último capítulo, pensar um estudo de histórias de vida para o ator, que esteja em diálogo com o seu tempo.

1. Primeiro encontro: Dona Adélia e os contos maravilhosos

Abro este terceiro capítulo falando do início deste trabalho. O primeiro encontro com as histórias de vida aconteceu na cidade de São Luís do Paraitinga, interior de São Paulo, onde se reúne uma coleção de manifestações da cultura brasileira. A cidade, localizada no Vale do Paraíba, recebeu forte influência afro-brasileira e portuguesa e, até hoje conserva manifestações como o jongo, a folia de Reis, a festa do Divino Espírito Santo, a congada, o moçambique, as pastorinhas, a festa do Saci, a cavallhada, e seu carnaval tradicional. Além de realizar festivais de música, é reduto de artesãos e contadores de histórias tradicionais. Minha intenção ao viajar para aquela cidade, era a de pesquisar os contos da tradição popular que ainda permanecem vivos na boca de seus narradores. Foram sete dias de visita, e a em cada dia me encontrava-me com um brincante ou folião. Em meio a esta viagem para pesquisar o imaginário de contos eu já começa a levantar as lendas locais: saci, lobisomem, cobras encantadas, seres da água do rio. Porém, no último dia, fui apresentada a uma senora chamada Adélia.

Eu e Dona Adélia nos encontramos numa pequena doceria onde eu lhe ofereci um pedaço de torta de limão: “minha vida já é doce, minha criança”, ela me respondeu e começamos a conversar. Para minha surpresa ela não me falou de visagens⁵⁵ encontradas em sua região, nem tampouco dos seres que assombravam suas noites; preferiu me contar de sua vida. Ao completar 15 anos de idade, ela ganhou um concurso na escola, “O melhor caderno de caligrafia”. O prêmio chegou num embrulho de papel: um corte de tecido vermelho de bolinhas brancas, que ela transformou num vestido três-marias (vestido rodado de três saias). Quando o vestido ficou pronto, “por coincidência do destino” - como ela me dizia - haveria um baile na cidade. Mas seu pai decidiu que ela não iria, por considerar que aquilo não era coisa de moça direita, e ela comentava meio a história “logo eu que sempre fui mais da esquerda”. Depois de tentar diversas artimanhas para convencer o pai, ela decide ir ao baile escondida pulando, a janela do seu quarto. Quando chegou ao salão e recebia o elogio das pessoas, dizendo que ela estava bonita, respondia: “obrigada, mas não sou Adélia não. Sou Lucia, prima de Adélia”.

O desenrolar de sua narrativa, era entrelaçados acontecimentos da própria cidade, como, por

⁵⁵ Visagens é um termo bastante usual entre os narradores de histórias de algumas cidades, principalmente onde lendas ainda permanecem vivas. Designa aparições, assombrações, ou o fato de ver seres encantados.

exemplo, o fato de que as pessoas acreditaram que ela ‘era’ Lúcia, pois, na época São Luís do Paraitinga era iluminada somente por lampião. Isso produzia uma luminosidade amarelada que, segundo ela, “turva a vista da gente, uma luz como essa numa cidade pequena e cheia de árvores a gente mais imagina do que vê”. Vestida de Lucia ela viveu o que tinha vontade dentro do baile: dançou, bebeu, comeu; “me requebrei”, contava. E ali ficou até o baile terminar. “Quando voltei para casa, pendurei o vestido três-marias num canto do meu quarto. Sentei na cama, fiquei só admirando. Olhava tanto. Engraçado, era como se o vestido tivesse o poder de me transportar para o baile novamente”.

Adélia continuou me contando que o caso de Lúcia estaria resolvido se não fosse uma grande vontade que lhe bateu de ir novamente a outro baile, e depois começou a frequentar a praça da cidade, vestida de Lúcia. As pessoas da cidade foram aceitando a existência da figura de Lúcia e Adélia passou a ter o que ela chamava de “duas vidas”. E assim foi até o dia em que se casou, “preferi ser Adélia com meu marido, já imaginou que confusão seria o contrário”? Ela me contava de uma situação bastante marcante na sua vida, como o protagonista de um conto em seu processo de individuação.

Havia naquela história uma ressonância com a estrutura encontrada em mitos e contos, qual Luís Alberto de Abreu trata em seu texto sobre o narrador contemporâneo. Ela apresentava uma densidade humana que parecia seguir o modelo de alguns contos nos quais o herói necessita passar por algumas provas para encontrar seu próprio eu. Adélia necessitou cumprir uma espécie de rito de passagem. Existe nessa estrutura a que me refiro situações como: a menina passa por uma prova e ganha um presente (ou um objeto mágico), depois aparece o baile onde ela poderia ser iniciada como mulher. Apresenta-se o desafio, que é a interdição do pai; ela enfrenta seu desafio e passa a transitar entre duas figuras, uma ainda menina e outra mais próxima da mulher. Quando esta transição se internaliza para ela; depois de ter experimentado entre estas duas facetas de sua personalidade, consegue assumir um novo ciclo e se casa. Na transição entre a menina e a mulher cumpre-se uma espécie de rito de passagem⁵⁶, que é um tema frequentemente encontrado nos contos.

⁵⁶ Os ritos de passagens são temas comuns em contos e lendas, simbolizam e auxiliam na elaboração de momentos significativos da trajetória humana. Podem ser considerados ritos de passagem: o nascimento, o casamento, a morte ou a passagem da vida infantil para a vida adulta.

Interessava-me perceber que era a luz amarelada representada pelo lampião que possibilitava aparição de Lúcia. Isso me remetia a uma espécie de rebaixamento da consciência, ou, uma abertura da consciência para que outra manifestação aconteça. Ou seja, era outra possibilidade do real que acontecia na luz baixa, como quando fechamos os olhos para sonhar e “mais se imagina do que vê”. Foi o que ela me disse antes de se despedir: “não adianta gastar as pernas por São Luís atrás de contos. Depois que acenderam este clarão de luz elétrica, as histórias de São Luís do Paraitinga nunca mais foram as mesmas”.

A escrita é fundamental para o trabalho, e foi possível reconhecer esta característica que, então se apresentava. Primeiro escutar, depois escrever e depois narrar. Um processo que inevitavelmente adentrava a ficção e a imaginação. Não me interessava saber o conteúdo de verdade histórico contido na que ela me dizia. Pois, para mim, o que estava além dos fatos revelava seu jeito de se relacionar com sua própria imaginação e isso também me contava sobre ela. Ao trabalhar com esta narrativa na cena, era possível reconhecer tanto seu potencial teatral como o desafio de conduzir todas essas imagens pela palavra. Esta era a condutora de toda a situação cênica e, a partir dela, apresentavam-se gestos e outros movimentos. Eu buscava focar no fio do que eu estava visualizando internamente, na tentativa de que ele chegasse até a imaginação de quem me ouvia. O trabalho já se inicia bastante focado na pesquisa da narração, sem nenhum objeto de cena, luz ou cenário. A ideia era vivenciar novamente, trazer da memória meu encontro com Adélia por meio da palavra. Por fim, ter poucos elementos cênicos me fez escolher uma linguagem mais dialogal com o público. Contava meio a uma roda, o que foi meu encontro com aquela senhora e, conforme a narrativa ia se desenvolvendo, adentrava aos poucos linguagens mais teatrais que, representava à fantasia do que vivia a “personagem” Lúcia.

Esta era minha primeira investigação com histórias de vida em cena. E era possível reconhecer em mim um modo de narrar com tendências de uma imitação de voz, gesticulações exageradas. Também percebia que havia uma tendência a ‘dividir’ o corpo na cena, como se houvesse um foco nas expressões vocais e faciais, mas o corpo numa consciência mais ampla ainda era frágil. Estes reconhecimentos somente puderam ser mais elaborados como investigação, no contato que tive com o

segundo narrador do cotidiano⁵⁷ que me encontrei.

⁵⁷ O termo “narrador do cotidiano”, como vimos nos capítulos anteriores, é utilizado para designar as pessoas com quem me encontrei e narraram parte de suas histórias de vida. A palavra ‘cotidiano’ é usada para diferenciar estes narradores tanto dos contadores de histórias profissionais, quanto dos narradores tradicionais que representam a cultura de seu povo.

2. Segundo encontro: Tio Zito e a escuta do corpo

“Diego não conhecia o mar. O pai, Santiago Kovakloff, levou-o para que descobrisse o mar. Viajaram para o Sul. Ele, o mar, estava do outro lado das dunas altas, esperando. Quando o menino e o pai enfim alcançaram aquelas alturas de areia, depois de muito caminhar, o mar estava na frente de seus olhos. E foi tanta a imensidão do mar, e tanto seu fulgor, que o menino ficou mudo de beleza.

*E quando finalmente conseguiu falar, tremendo, gaguejando, pediu ao pai: - **Me ajuda a olhar!**”.*

Eduardo Galeano, “O livro dos abraços”.

A segunda forma de investigação com as histórias de vida partiu do meu encontro com Tio Zito. Um senhor que conheci num trem do subúrbio da cidade de São Paulo. Ele era baiano de nascimento, mineiro de juventude e “de vida mundaréu” - como me dizia. Este homem me contou como foi que ganhou sua primeira calça longa, símbolo usado antigamente para designar que o adolescente estava virando homem.

O sonho de vida de Zito, quando moleque, era ser boiadeiro como o pai. Todas as vezes em que o pai saía para trabalhar pelo Vale do Ribeira, ele pedia para ir junto “insistia até fazer lágrima nos olhos”. Aconteceu que, certa vez, o pai, que sempre negava o pedido do filho, acabou permitindo que Zito e seu irmão o acompanhassem. No meio da viagem, com uma chuva intensa, o cavalo de seu pai cai dentro do rio cheio. Zito e seu irmão, “Mano Preto” entram na água para salvá-lo. Eles conseguem tirar o pai e cavalo de dentro d’água. O pai, que era muito rígido com os filhos, leva-os para uma vila mais próxima; lá, compra a primeira calça longa para os meninos e os designa, então, homens: “de hoje em diante vocês dois são *homem*. E homem que é homem não fica andando por aí de canela à mostra”.

Enquanto me contava sua história, as pessoas que estavam ao nosso lado no trem pararam de conversar e começaram a ouvi-lo. Enquanto eu buscava estimular nossa conversa, quase todo o vagão passou a lhe dar atenção, uns achando engraçado, outros olhando de maneira esquisita, mas de alguma forma havia uma comoção instaurada para saber o que iria acontecer com os irmãos. Enquanto falava,

Tio Zito criava gestos para exemplificar o ocorrido, imitava o som da boiada, gritava como um boiadeiro toca o berrante, mostrava com todo corpo como foi que conseguiu tirar o pai da água. Seu corpo todo produzia aquela história que, de alguma forma, passou a “acontecer” dentro do trem.

A situação do Tio Zito, além de me trazer um grande prazer em ouvi-lo, trazia-me outras características para a pesquisa, que então começava a criar um corpo mais denso. Entre elas apareciam questionamentos: havia uma maneira que pudesse estimular o outro a contar de si? Como produzir um encontro dentro do cotidiano no qual o outro se revele? Como produzir um encontro dentro do espaço do cotidiano, mobilizando pessoas a ouvir uma história de vida sem ter que estabelecer uma relação de palco e plateia?

Muitas questões que ali se apresentavam ainda me acompanham nas investigações deste trabalho. Mas desenvolver a história de Tio Zito cenicamente me levou a uma problemática específica. Ele era uma figura intensa e me apresentava um dado para ser investigado: o corpo, ele representava corporalmente sua história.

Percebi que não era possível utilizar o mesmo princípio que havia experimentado com Dona Adélia. Aquele era um trabalho que tinha como ponto de partida a palavra; aqui a corporeidade era muito presente. Seu corpo carregava informações de um trabalhador da roça, alguém que sabia dançar, que tinha as mãos marcadas do tempo, havia na sua fala uma acentuada musicalidade. Era muito presente referências de ser um trabalhador rural, viajante e cantador. No vagão do trem ele brincou o coco, e em meio as histórias apresentou trechos de cantigas de vaqueiro e, ainda trouxe alguns repentes nordestinos. Era uma figura que representava parte de manifestações da cultura brasileira em seu corpo onde carregava memória e contava sua história.

Fui então atrás de referências que pudessem iluminar caminhos. O estudo do método de trabalho utilizado pelo grupo de teatro LUME chega neste momento, e me chegou a partir do espetáculo *Café com Queijo*. Deparar-me em cena com os corpos de velhos interpretados com tamanha intensidade, demonstrava que o LUME havia encontrado um caminho para ao ator que estava interessado nas corporeidades do cotidiano. Então, depois de assistir o espetáculo, fui buscar conteúdos teóricos sobre o método. A descrição sobre a *mimesis das corporeidades* já foi abordada no II capítulo desta pesquisa, por ora, irei descrever como ela acompanhou o exercício prático deste trabalho.

Quando me deparei com o método, percebi, sobretudo, que era muito importante desviar de

qualquer cópia, mas antes, utilizá-lo para destrinchar minhas próprias perguntas. Observar é essencial para o método da *mímesis corpórea*. Isso incide nos registros sonoros, registros de imagens e anotações precisas sobre a matriz observada. Os registros são materiais de suma importância, revisitados muitas vezes durante o processo de elaboração da *mímesis*. Observar está bastante vinculado ao sentido de um olhar preciso.

O fato é que a primeira vez em que saquei um gravador para registrar um diálogo, isso determinou o fim da relação que eu estava estabelecendo com a pessoa que me contava sua história. O estranhamento que o aparato de gravação causou gerou a perda de um contato afetivo entre mim e o narrador, mudou a relação, como se o gravador implementasse uma espécie de desconfiança entre mim e o outro. Posso dizer que o mesmo se deu da primeira vez em que abri um caderno para tentar, mesmo que discretamente, anotar algumas considerações durante uma conversa. Voltei novamente a observar diferenças entre os modos de recolher histórias e registrá-las que se apresentavam entre o que eu descobria e o que estava eu estudando como base referência - método da *mímesis*. E estas observações me auxiliavam, errante, a descobrir um caminho próprio.

Fundamental perceber que a questão do registro incidia diretamente no tipo de relação que eu estabelecia com a pessoa que narrava sua história. No método da *mímesis corpórea*, por exemplo, muitas vezes há mais de um encontro com a pessoa, enquanto, para mim, nunca houve mais de um encontro. Não era possível revisitar, não era possível recuperar uma informação e nem mesmo recuperar uma relação mais afetiva, caso eu a perdesse ao tentar registrá-la. Então a percepção sobre a relação se abria para mim.

Estar com a pessoa e estimular que ela narrasse sua história perpassava pensar estratégias para que isso acontecesse. Deveria então entrar numa relação de presença intensificada com o momento do encontro, estar atenta para ouvir este ‘narrador do cotidiano’. Este era o verbo: ouvir. Mas isso solicitava um mergulho ainda maior, pois ouvir representava escutar não somente as palavras, mas também o corpo, o ambiente, as pessoas ao lado, bem como as sensações internas que se apresentavam em mim. E será então esta escuta que apontará para a narração do trabalho, que se dará futuramente. Percebi, a partir disto, que o que me interessa não é somente a história que o outro me contou, este é foco central que guia o encontro, mas o que é narrado é o encontro como um todo. Pois outros elementos, para além da história, me contavam sobre o meu encontro com a pessoa. No caso do Tio Zito, o

ambiente do trem contava, as pessoas, o trânsito entre as estações, os vendedores do trem. Tinha que ouvir o evento como um acontecimento mais amplo, tinha que mudar o foco do ouvir e ampliá-lo. Na dramaturgia, incluí os marreteiros e realizei um jogo com as estações de trem e os acontecimentos da aventura que Tio Zito contou. Talvez pudesse arriscar um jogo metafórico entre os sentidos: *escutar* está para esta pesquisa assim como o *olhar* está para a *mímesis corpórea*.

Claro que na *mímesis*, estar com uma atenção dilatada no recolhimento de registros, é uma das características fundamentais para o método. Além do mais, ainda é basal o uso do material registrado (fotografia, áudio, registro preciso sobre o físico) para a posterior construção dos corpos da cena. Isso representava um desafio para mim, pois o único registro do corpo de Tio Zito que tinha em mãos eram as sensações guardadas na minha lembrança. Esta dificuldade acabou proporcionando uma das chaves para este estudo, pois era a oportunidade de caminhar com meus próprios pés. Percebi que não estava buscando uma atuação corporal precisa, estava mais interessada em contar o encontro com este narrador do cotidiano. No mais, não era provável atingir a precisão exímia desenvolvida pelo método, isso já era fadado, porém, ainda era possível beber desta fonte de estudos do LUME para iluminar minha própria experiência. Havia outras características que o método me apresentava e, por onde eu pude navegar. Estudar o corpo deste narrador do cotidiano foi possível por três vias: através da reprodução e repetição de seus movimentos e gestos guardados na minha lembrança; das sensações que sua corporeidade imprimiu em mim; e de pesquisas dos códigos culturais que ele apresentou (coco, vaquejada, repente).

Foi possível perceber que esta era a possibilidade de enriquecer outras sutilezas da cena. Era como se, camadas da cena comesçassem a ser alicerçadas, a partir de um aprofundamento corporal deste “personagem” que estudava. Debruçar-me no método da *mímesis corpórea* fez-me perceber quantas pessoalidades podiam ser encontradas na repetição dos gestos físicos do outro. E por fim, pude compreender que o trabalho resultava numa espécie de “evocação” do narrador, que não chegava a ser um personagem, mas a presença da pessoa era evocada em cena. A partir desta conclusão a respeito da evocação, passei a estudar um trânsito entre três estados de representação na cena. Uma é estar como atriz, outra é ser a pessoa que ouviu a história e, também, transitar para a representação do outro. Este trânsito entre estes “eus” passei a nomear de ‘deslizamento’. Era esta a imagem que me vinha, um deslizar entre um eu e o outro. Este deslizamento era orgânico e me remetia à própria espontaneidade do encontro com os narradores pelas ruas. Num deslize o encontro se fazia, abria-se um momento no qual a

imaginação e a lembrança podem coexistir. Num deslize deixava de ser o presente para o passado poder vir à tona, mas nunca deixava de ser também presente.

Passei a entender que a experiência do meu encontro com as pessoas para ouvir suas histórias de vida tinha a característica de ser dialogal, espontânea e efêmera. O encontro é uma parte do trabalho; outra é a escrita dele e outra, a encenação. Futuramente iria estudar somente o momento do encontro para ouvir histórias como possibilidade de uma intervenção artística no cotidiano. Mas nunca deixei de narrar às histórias que recolhi, talvez pela beleza do que fui encontrando pelo caminho. De boca em boca corre a notícia louca.

3. Escuta

Diário de bordo: dois rios

Na viagem para narrar histórias pelo Museu da Pessoa, fui contar da pequena cidade do Pará.

Parei em Santarém pra passar a noite.

Quando nasceu, o sol revelou que eu estava frente ao rio, abri a janela: Tapajós, onde bato a cabeça pra você entidade?

Nele embarquei pra Juruti, lá que narraria histórias do povo, povo de lá.

Adentrei o Amazonas, viajava só e encantada pelo feitiço marujo. Pra não dar furo nem fora na ora, me recordava das histórias das pessoas que ainda não conhecia pessoalmente, mas iria contar sobre suas vidas (estava estudando).

Eu ia contando para o rio as histórias das pessoas. O rio, por sua vez, me contava sobre a vida daquelas pessoas. Eu ouvia o rio.

Setembro de 2011

Narrar vem depois. Primeiro vem o ouvir. A escuta para esta pesquisa representa um elemento fundamental no trabalho. É a metáfora de um modo de perceber o outro e a situação. Ouvir é o caminho que ajuda a criar a situação com o outro, o modo de produção do encontro. Enquanto ouvimos uma narrativa podemos mergulhar junto com as palavras, acompanhar com sensações, sentimentos e emoções o que nos chega. O narrador também está em quem ouve. Pois ouvir pode estar relacionado a saber ouvir, ou seja, compartilhar com o outro a mesma história.

No início desta pesquisa indaguei sobre a afirmação de Walter Benjamin segundo a qual estamos carentes de narradores de histórias. Logo no desenvolvimento deste trabalho passei a acreditar que estamos carentes de ouvidores de histórias. Essa ideia nasceu primeiramente por ter me encontrado com

tantos narradores de suas próprias histórias. Claro que é preciso relativizar, pois o narrador tradicional aclamado por Benjamin é uma figura bastante específica, que desempenha uma função social e ética na sua comunidade. Mas o acontecimento da narrativa, por meio das histórias de vida, sucederam diversas vezes e produziram bastante intensidade.

Certamente, ouvir é uma característica que também é pouco estimulada em nossa atualidade. Ouvir com atenção pode significar estar envolvido no que está sendo contado. Essa é uma das características que atribui densidade ao momento do encontro, a qualidade da entrega de quem narra e de quem ouve. Fui observando que o tipo de escuta que eu necessitava desenvolver para minha pesquisa, requer doação de tempo, interesse no outro, e, é necessário silenciar as expectativas a respeito do que se quer ouvir do outro. A escuta deve considerar todos os elementos que compõem a pessoa e o ambiente; considerar o ponto de vista do outro sobre a vida, evitando opinar sobre um assunto. Reafirmar suas frases pode ser um estímulo para que ele narre e principalmente, para que ele se ouça. Também vale considerar que toda pessoa pode ser um narrador em potencial. Assim ocorre a inversão de narrador para ouvinte.

Com o passar do tempo esta pesquisa foi ganhando densidade e aumentando a quantidade de histórias de vida, elas chegavam-me pelas ruas, praças, trens e hospitais; eram pequenas, grandes, engraçadas, tristes, de cá e de lá. Percebi que a memória narrável era encontrada tanto em idosos, quanto em adultos e crianças. Passei a investigar que a memória não tem nem idade, nem um lugar ideal para acontecer. Havia uma preocupação que ,vez ou outra, me tomava a frente: a devolutiva para o cotidiano dessas histórias que ouvia.

Essa inquietação me despertou para duas formas diferentes de pensar este trabalho. A primeira delas foi quando iniciei meu contato com o *Instituto Museu da Pessoa*, por meio do qual se apresentou outro modo de narrar histórias de vida. Através do contato com este *Instituto* passei a narrar histórias em eventos realizados sob sua organização, com o diferencial de narrar a história de vida para a própria pessoa que estava na plateia e era surpreendida pela sua vida sendo narrada em cena.

Este é um processo que passa por uma investigação diferenciada, pois meu contato com a pessoa se dá através de textos, fotos e vídeos recolhidos pelo Museu. Novamente o estudo do trabalho do LUME guiou-me como referência; mesmo não fazendo uso do método completo, a internalização dos registros foi baseada neste contexto. Sempre com o desafio de não conhecer pessoalmente o narrador, ia

entendendo sua história, captando momentos que achava interessante serem narrados e trabalhando com algumas pessoas físicas que se apresentavam nos registros.

Depois, havia uma adaptação da história para a narração, passando pela reescrita desta. Contar histórias para o *Museu da Pessoa* abriu duas possibilidades novas. Uma era perceber o que era possível disparar dentro do coletivo que já conhecia a pessoa; por vezes, os eventos onde de narração realizam-se na cidade onde os depoentes moram e toda a comunidade é convidada. Neste caso acontece um reconhecimento não somente da estima do sujeito, mas também, e de alguma forma, do coletivo. A outra era verificar a estima da pessoa que ouvia a sua própria história, certa de que valorização e o reconhecimento estavam presentes, mas a partir de um evento narrativo que buscava incluir momentos poéticos da vida da pessoa. Esta é uma experiência repleta de afetividades e é possível perceber na plateia que as pessoas se reconhecem umas nas outras, as histórias se entrelaçam pela memória, o coletivo se reconhece no indivíduo. É como um tecido onde cada um representa um ponto interligado a outro.

Já havia algum caminho trilhado e o início de uma possibilidade de reconhecimento de algumas das características que compõem esta pesquisa. As perguntas, assim como o desenrolar das trajetórias ficcionais dos contos, elas somente se apresentam como o próximo desafio. No encontro eu reconhecia que o outro se manifestava com uma intencionalidade densa ao rememorar um fato de sua vida. O momento do encontro era dilatado pelo acontecimento que a narrativa proporcionava. Então seria possível haver ali características de uma intervenção artística no que eu estava experimentando? Qualidades como o ficcional, a alteração da sensação do tempo no encontro, a imaginação se manifestando em meio à reelaboração de uma lembrança, os estados de atenção e presença no instante do narrar e do ouvir bem como o lugar onde o absurdo do que é narrado é permitido pois a verdade dos fatos não são relevantes. Parecia-me que estas características podiam ser consideradas na construção destas ações de ouvir e narrar histórias de vida no cotidiano. E esta passou a ser uma hipótese tratada com maior atenção nos próximos passos. Refletindo sobre esta hipótese e, somando à minha inquietação sobre a possibilidade de criar uma contrapartida para o cotidiano, de onde retirava as histórias de vida; iniciei novas experimentações deste trabalho a partir dos estímulos recebidos pelo estudo do coletivo *Rimini Protokoll*, que trato adiante.

4. Terceira margem: outras tentativas

Na porta do LUME...

Pela manhã bem cedo, num domingo de trabalho para os poucos que se empolgam nas paixões pela obrigação (coisa de causa), havia um jardineiro poeta na porta lendo o jornal. Era manhã ensolarada boa de sentir cheiro e frescor. Éramos sós nos dois, adiantada eu e tranquilo no tempo ele. Conversamos pouco, ele me contou sobre seu envolvimento pelo grupo como jardineiro e poeta. Que os meninos (como ele se referia aos atores do LUME) o ajudaram a editar seus livros de poesia. Tudo isso tinha uma importância fundamental, mas a doce importância guardava sua maneira de ver o mundo.

Primeiro me recitou um poema, o que era bonito, depois me falou sobre seu modo de criar poesias:

“Eu não crio as minhas poesias, eu só as vejo no mundo. Elas já existem nas coisas, já está tudo aí. O Poeta não é quem cria, mas quem tem os olhos para enxergar a poesia nas coisas do mundo”.

E isso era lindo.

Coisas do mundo.

Fevereiro de 2012

O tempo em que estive com o coletivo *Rimini Protokoll* estudei outras possibilidades de olhar para o cotidiano, e de fazer dele mesmo o local para a poesia acontecer. Assim foi com *Torero Portero*, onde a Paulista virou o palco para os porteiros realizarem teatro. O “Call Center” da Índia e o apartamento de Berlin também eram o local da cena, bem como os atores eram os telefonistas. Em outros espetáculos, como o *Cargo Sofia* o caminhão era o palco e os caminhoneiros os atores. Este trânsito me instigava a pensar maneiras ainda não experimentadas por mim, mesmo que fosse somente como exercício.

Em abril de 2012 fui convidada para participar de uma ação no Festival do Baixo Centro⁵⁸ na cidade de São Paulo. O coletivo de arte Urubus, sediado na metrópole, realizou um dia de intervenções artísticas na Comunidade do Moinho. Há algum tempo que observava o trabalho dos carteiros dos Correios da cidade e pensava sobre a possibilidade de criar uma ação que remetesse a este trabalho. Foi daí que surgiu a ideia de uma intervenção que entregasse encomendas de histórias de vida. Abaixo segue a proposta que realizei na comunidade.

Percorrer/atravessar

1. Caminhando entre lugares, casas, ruas, vielas em busca do outro. Nas mãos as flores, no restante é a vontade de ouvir: em todas as outras partes do corpo. No caminho, buscando gerar modos que estimule o outro a contar de si, a narrar parte de sua história. História trazida da lembrança, lembrança imersa na cidade, confusa nas cores incolores das comunidades. Lembranças que vem à tona do fundo da memória esbarrando entre o fato e a imaginação para deslizar em palavra.
2. Tempo: investigar o tempo próprio do contar e ouvir. Será possível adentrar outro tempo que solicita um delicado vínculo com o presente por meio da lembrança do passado? Escondido em meandros da narrativa, o tempo deixa-se levar pela construção da experiência de uma narrativa de vida.
3. Poetizar: ao ouvir, ficar atenta nas sutilezas do encontro com a história do outro. Articular minhas próprias associações com poesias, contos, lembranças. Realizar metáforas com os elementos narrados e ao sair deste encontro, escrever a história para narrá-la na sequência. Na escrita, registrar as sensações, o que me toca por tocar este narrador do cotidiano. A poesia se dá no encontro, na forma de recebê-lo. Olhar para a experiência buscando a beleza do outro (mesmo a beleza mais dura). É uma escolha, mas nesse jogo faz parte das regras.

⁵⁸ O movimento BaixoCentro surgiu como forma de ocupação das ruas de São Paulo por meio da arte. o movimento realiza ações, festivais e festividades nas ruas com o objetivo de levar as pessoas para estes locais e chamar a atenção para a elitização de espaços culturais. Mais informações sobre o movimento e o festival em: www.baixocentro.org

4. Invertem-se os narradores. Com a história que ouvi já registrada na memória, parto agora para contar para outros ouvidos. Levar a encomenda da história para quem o narrador me solicitar. Vou atravessada pela experiência do encontro, quente (tomara!); Faz parte do jogo que o ultimo narrador, que me contou parte de sua história, me indique alguém da comunidade que ele queira que ouça a sua história, eu realizo a entrega.
5. Esse é o jogo. Narro a história que ouvi para outra pessoa, outro em outro local da mesma comunidade. Será que este, que agora nos ouve, reconhece a identidade de seu narrador? (um vizinho, um morador distante, um conhecido, um parente). Reconhecer a história do outro sugere diversas camadas:
 - a. Perceber o outro.
 - b. Perceber os fios (de Ariadne?) que unem as histórias.
 - c. Perceber que a memória se aquece de lembranças pessoais ao ouvir a história de alguém.
6. Incitar que as pessoas possam se conhecer e se reconhecer nas metáforas criadas e vividas pelo outro. Incitar na trama das histórias a percepção de que saber do outro pode representar, de alguma maneira, encontrar a própria identidade.
7. Por fim, as flores: neste caminho do ouvir, cai bem deixar cair uma pétala de lembrança. Em troca de uma história entreguei flores, e era entre os passos da caminhada e as palavras da narração que as pessoas se interessavam em saber quem eu era. Uma pessoa carregada de flores pela comunidade.

O trabalho seria uma espécie de correio? Um correio elegante? Florista? Ouvinte? Narradora? Talvez um pouco de tudo isso. Ainda na hipótese dentro dessa comunidade de que a desvalorização de identidades pode ser considerada é uma das fontes de domínio, reconhecer identidades é a valorização numa tarde de domingo?

Passei o dia entregando histórias, e em nenhum caso a pessoa descobria quem era o sujeito. Verifiquei que existiam algumas passagens mais afetivas que eram desconhecidas entre as pessoas da comunidade, mesmo sendo estas escolhidas pelos narradores. Adentrar o coletivo como uma mediadora de histórias de vida, como um telegrama vivo. Ainda podia perceber que entrar numa comunidade fechada, por meio da encomenda das histórias me dava um passe-livre. Estava realizando a entrega para alguém que o narrador me indicou, e isso era uma estratégia na medida em que desconhecia as características da comunidade e a relação entre os moradores. Toda a experiência daquele domingo no Moinho tornou-se uma ação de grande interesse para esta pesquisa e passou a integrá-la como um dos formatos possíveis de atuação.

Em outra ocasião apareceu o convite para realizar uma intervenção performática na 28ª Reunião de Brasileira de Antropologia⁵⁹ realizada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo em junho de 2012. Aqui era de interesse apresentar uma das histórias por mim recolhidas, pois pretendia dialogar com o tema da antropologia, bem como abordar de maneira que dialogasse com a linguagem da intervenção. Andando pelos espaços da universidade para descobrir como realizar este trabalho, foi que me ocorreu a possibilidade de trabalhar com o elevador do prédio. E iniciei uma relação com a história de “seu” José e espaço escolhido.

Aqui se abriu a oportunidade de associar tanto os aprendizados do LUME quanto as provocações do *Rimini Protokoll*, este foi um dos interesses do estudo. A história de “seu” José já estava apropriada por mim, segundo o método da *mimesis corpórea*, pois com ela desenvolvi o *workshop* no LUME. A história deste senhor foi recolhida no trem, local apertado (com muitos passageiros) sempre em trânsito. O elevador fazia a citação, também estava em trânsito e apertado de passageiros. Na história de “seu” José ele sobe aos céus, assim como o elevador ia subindo, conforme o desenvolvimento narrativo, segundo o qual ele vai encontrando os santos e anjos, enquanto o carro sobe ao céu; assim os passageiros do elevador iam, através de minha narrativa, encontrando as pessoas que estavam passando no prédio, fora do elevador, eu jogava com elas como se elas fossem os santos. A cada vez que a porta do elevador se abria, era atribuído um acontecimento à narrativa. Por fim, quando

⁵⁹ www.abant.org.br/?code=3.3

o carro caía do céu, descíamos pelo elevador para o subsolo até que na garagem da PUC. Isso fazia uma referência tanto a imagem dos carros como ao fato de voltar para o chão, voltar para a realidade.

Estas experiências que se sucedem me conduzem a cada passo para uma possibilidade de trânsito. Transitar entre as qualidades do narrar e do ouvir, entre as formas mais tradicionais da narrativa e as experimentações mais contemporâneas, entre os espaços do cotidiano e os palcos. Por fim, ser uma espécie de mediadora para as histórias de pessoas que ouço.

Workshops

Como proposto na fase analítica desta pesquisa, realizei diversas experimentações práticas durante seu processo. Essas investigações se resumem tanto em experimentações próprias deste trabalho como em diálogos com outros grupos de arte. Para tornar mais densa a investigação com o *Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais* LUME e com o coletivo *Rimini Protokoll*, estive em *workshops* ministrados por eles. Abaixo irei descrever a experiência com estes grupos, que me auxiliaram a compreender meu objeto de pesquisa e provocaram novas inquietações para desenvolver meu estudo. Iniciarei com a experiência com o LUME e seguirei com o coletivo de arte alemão.

5. *Workshop Mimesis corpórea: um ponto de partida. Pelo Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais. FEVERESTIVAL. Fevereiro de 2012-Campinas/SP*

Cheguei à sede do LUME, em Barão Geraldo em fevereiro de 2012, por ocasião de um *workshop* de *mimesis corpórea* realizado no FEVERESTIVAL⁶⁰. Fui perto ver a *mimesis* acontecer em mim para que o método pudesse ressoar na experiência deste trabalho, sussurrando vozes auspiciosas em meu corpo. O processo de *mimesis*, como já descrito anteriormente no capítulo II é, sobretudo, a busca de equivalências orgânicas a partir de observações cotidianas. Um processo de transformação de uma ação física imitada externa ao ator, e, portanto, mecânica em primeira instância, em uma ação física orgânica e internamente viva ao corpo. É a construção de ‘arquivos vivos’ no corpo, primando por técnicas não interpretativas de representação para o trabalho do ator.

Ainda vale considerar antes de seguir com minha descrição, que o método da *mimesis* já é bastante esmiuçado pelo LUME, e isto certamente atribui personalidade ao modo como cada pesquisador do Núcleo o desenvolve como trabalho pedagógico. Desta maneira minhas considerações se debruçarão ao que se refere o meu encontro com a *mimesis corpórea* a partir do *workshop* ministrado pela atriz e

60 FEVERESTIVAL: Festival Internacional de Teatro de Campinas organizado pelo LUME, em 2012, completa 10 anos de existência. O Festival anual é realizado no mês de fevereiro e proporciona espetáculos, encontros, palestras sobre as artes da cena. O *workshop* referido foi oferecido por Raquel Scotti Hirson, intitulado: *Mimesis Corpórea – Um ponto de partida*.

pesquisadora Dra. Raquel Hirson⁶¹.

A relação com o treinamento do ator é um fato bastante marcante na trajetória do LUME e estar em contato com o núcleo representou entrar em contato com o próprio corpo. Iniciamos o trabalho passando por um treinamento físico bastante intenso e com uma orientação: observar. Instrução dada no início de nossos dias de encontro que seguiu até os últimos momentos de trabalho. Era prevista no *workshop* a construção individual de uma pequena cena através do método da *mímeses*. Para tal procedimento havíamos reunido uma série de materiais: fotografias, imagens de quadros, texto narrativo (poesia ou conto), máquina fotográfica, gravador de áudio, diário de bordo. E ainda acrescentamos uma saída em campo para observar alguém na rua.

Perceber o corpo era também perceber seus afetos. Partimos de características físicas para guiar nossa busca de matrizes na rua, e isso apareceu através dos variados tipos em sala de trabalho. O desafio estava lançado ao grupo: como fazer que estes tipos físicos não se tornassem simples caricaturas? Havia somente uma semana de trabalho que, embora intensa, tornar essa pessoa observada uma *mímesis corpórea* escapando de uma imitação primária representava uma difícil tarefa para novos alunos.

Em minha observação na rua encontrei Paulo, um farmacêutico de grande bom humor, sentado atrás do balcão com o corpo espalhado numa cadeira pequena. Ao voltar com o material recolhido em campo, despejamos as sacolas de observações com o objetivo de adentrar fisicamente o

61 Raquel Hirson: É doutora pelo Departamento de Artes Cênicas da Unicamp com a dissertação “A Poesia Recriana no Corpo”, sob orientação da Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber. Como atriz, participa nos seguintes espetáculos do Lume: “Parada de Rua” (desde 1995), dirigido por Kai Bredholt; “Café com Queijo” (desde 1999), direção coletiva; “Um Dia...” (desde 2000), com direção de Naomi Silman; “Shi-Zen, 7 Cuias” (desde 2004), dirigido por Tadashi Endo; e “O que seria de nós sem as coisas que não existem” (desde 2006), dirigido por Norberto Presta. “Taucoauaa Panhé Mondo Pé” (1993), “Contadores de Estórias” (1995 a 1997), “Anoné” (1995), “Mixórdia em Marcha-Ré Menor” (1996 e 1997) e “Afastem-se Vacas que a Vida é Curta” (1997). Nos últimos anos, realizou e vem realizando intercâmbios técnicos internacionais com pesquisadores e grupos, entre os principais a japonesa Natsu Nakajima (1995 e 1996) sobre a dança butô; a canadense Sue Morrison (1999), que realiza pesquisa de “Clown Através da Máscara”; o dinamarquês e ator do Odin Teatret Kai Bredholt (1995 e 2002), no projeto “Música e Teatro de Rua – teatralização de espaços não convencionais”; a japonesa Anzu Furukawa (1997), no projeto “Mímesis Corpórea e a Poesia do Cotidiano”; o japonês Tadashi Endo (desde 2002, ainda em continuidade) sobre a dança butô; e o ítalo-argentino Norberto Presta (desde 2004, ainda em continuidade), sobre a organicidade do ator na construção da dramaturgia. É colaboradora permanente da Revista do LUME, tendo três artigos publicados: “Lume e Anzu: Um Intercâmbio”, “Mímesis Corpórea – o Primeiro passo”, e “Um Dia... – Um Passo Adiante”. É autora do livro “Tal qual apanhei do pé” lançado em 2006.

método. Dentro da *mimesis corpórea*, Paulo foi chegando através dos pontos de apoio e o peso de seu corpo, claro, do que eu tinha observado. E quando no meio do processo o desafio de estar preenchida da figura de Paulo aparecia, eu recorria novamente aos pontos de apoio e ao peso, eram como referências basais de conexão entre o Paulo e meu corpo buscando imitá-lo. Devo confessar minha dificuldade inicial de adentrar a figura de Paulo; surgia em 2^o mim feito caricatura atravessando meu corpo, dias de estranhamento. Voz fina, peso espalhado e solto, possível movimento lento, risada travessa, bom humor saliente, gesto facial que levantava as sobrancelhas entre as palavras, mão que coçava a cabeça e arrumava seus óculos, energia de leveza e graciosidade, palavras de saudades joviais esboçadas, 50 anos apresentados na figura masculina do farmacêutico. Este era um material, uma matriz, que se somaria a outros recolhidos de fotos e imagens. A estes materiais nomeamos de matrizes 01, 02, 03, assim por diante a depender do material de cada pesquisador do *workshop*.

Entre as matrizes trabalhadas estavam fotografias que havíamos levado, para este estudo escolhi imagens de moradores do Amazonas, encontradas no livro do *Instituto Museu da Pessoa*⁶². Abaixo as imagens trabalhadas:



Marcia Zoet/Ilumina



Carolina Pinzan



Marcia Zoet/Ilumina

Caminhar, experimentar, dar voz. Atribuir qualidade de movimento à imagem fotográfica: o

⁶² Museu da pessoa

olhar, cheiro, pele, sabor, peso, composição e, talvez, um pensamento. Itens que preenchiam de sensações as fotos, antes distantes. Onde a vida do personagem começava a se anunciar no corpo de cada ator não era possível saber ao certo, era um trânsito que dependia de cada pesquisador e do processo criativo. Aqui se manifestava a faculdade de imaginar, de criar e de perceber, campo criativo do trabalho do ator. Passamos a somar ao trabalho o texto que nos foi solicitado e que, somente foi inserido depois que as matrizes já estavam mais estabelecidas e, posteriormente, ele foi associado às vocalizações pesquisadas, e as narrativas recolhidas da observação na rua. Trabalhei com a história de vida de “seu” José Nicarato, o homem que subiu aos céus no seu carro com asas. Foi então, que somei um poste como ultima matriz (nº05) esta exigiu grande densidade. Quando ela aparece, nos últimos dias de *workshop*, eu já estava mais íntima do processo, o poste trouxe uma *mimesis* grotesca. Foi aqui então que adentramos o processo de *colagem*.

A *colagem*, que faz parte do método da *mimesis corpórea* foi de grande aprendizagem, pois me auxiliou a distanciar caricaturas que ainda rodeavam. A construção dramatúrgica realizada pela colagem solicitava uma quebra lógica na construção das matrizes e beneficiava uma descoberta prazerosa na construção da cena e atribuía vida à criação. A *colagem* certamente foi um recurso que tornou a cena viva, já que nosso tempo de descoberta pela *fisicidade* era bastante curto.

A organicidade aparecia pelo estímulo da descoberta da *colagem*. Fiz uso do pano de fundo da história de Seu José, adentrando com a figura do Paulo. Numa fusão, a matriz de Paulo era a matriz que comentava como um narrador adentrando a narrativa de Seu José. Assim, as outras matrizes poderiam deslizar e aparecer no corpo fazendo alusão aos passageiros do trem. A figura um tanto grotesca do poste com asas lilás transportava a história dando à pequena cena um tom nada realista. E buscando dialogar com a materialidade do lugar, brincando com as realidades e os níveis, subia aos céus ao encontro com os santos.



Dialogando com a materialidade e a ludicidade desta história, busquei um lugar dentro do LUME que pudesse me auxiliar a sugerir as imagens das narrativas de Seu José e Paulo, e ainda

pudesse sugerir as matrizes das figuras sentadas no trem. A figura abaixo demonstra o espaço escolhido para a realização da apresentação final, já apresentando a matriz do “poste com asas” como um prólogo da cena. Trabalhei no fundo do espaço do LUME onde havia oportunidade de realizar a transição



espacial e das imagens das matrizes. A primeira imagem que aparecia era o poste, condutor de energia, condutor da cena.

A escolha do local também auxiliou que a história se estabelecesse. Trabalhei com as possibilidades do espaço, com as cores que também remetiam ao lilás das asas e, por fim, com a escolha de figurinos que tonalizavam com o ambiente. A sequência do roteiro, em que apareciam os

passageiros do trem; que foram trabalhadas através das matrizes nº01 e nº02.



Rompendo as matrizes sentadas, como fez na história dentro do trem, começava a aparecer a matriz nº03, escolhida para representar a história de “seu” José, história pano de fundo do roteiro dramaturgico da cena.

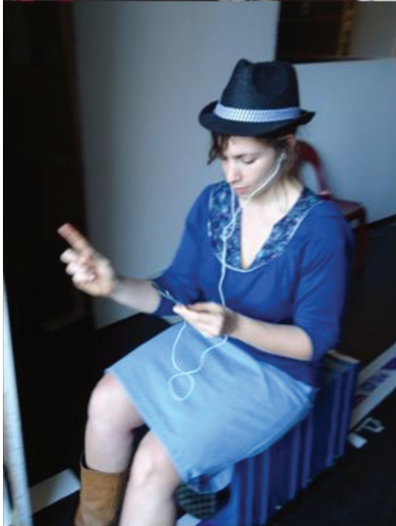
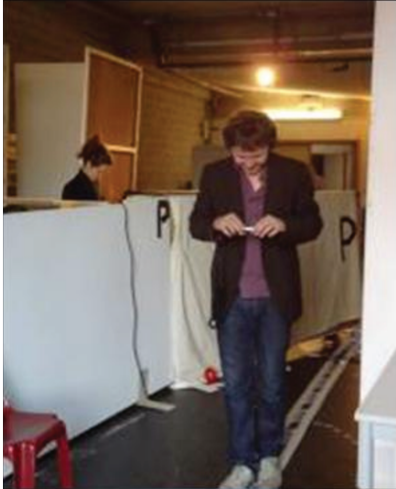
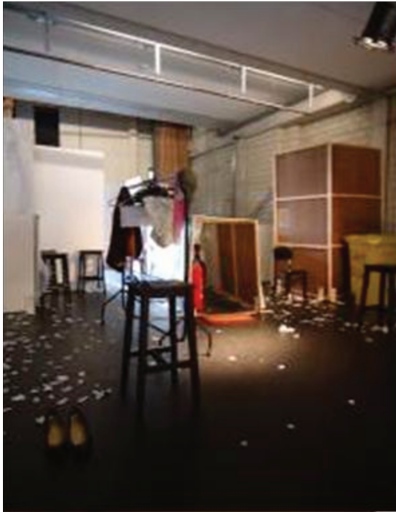
Para o estudo da matriz nº03 reservei a parte mais irreverente da história de “seu” José, bem como o lugar mais inusitado do

espaço físico onde realizei a cena. Nesta matriz nº03 encontrei muita ressonância com “seu” José: a idade, a vestimenta, a característica extrovertida, o desenho corporal desconstruído, a forma com que sorri na fotografia. A história é permeada por musicalidade, assim como a postura da figura 03 demonstra movimento na fotografia a partir de seu corpo e, claro, a forma com que privilegia o

instrumento musical colocado em seu corpo. Em “seu” José há grande musicalidade na narrativa e principalmente, uma boa irreverência. José era um senhor, já com seus cabelos brancos e a pele marcando o tempo que passou; bem vestido, em terno com camisa listrada fazendo jus a ópera que cantava pelos vagões com a irreverência de sua narrativa. O conjunto das características, incitaram-me a experimentar um hibridismo entre a matriz da fotografia e o narrador do trem.

Por fim, depois da “descida do céu”, reaparece a matriz de Paulo (matriz nº 04), que entra como um possível comentador da cena. Dentro do estudo do método escolhi Paulo como comentador, por diversos motivos; havia nele além de certa leveza e bom humor, uma determinada maturidade que lhe atribuía um tom sábio, talvez isso aparecesse pela experiência de seus anos vividos. Ele, farmacêutico, me fez sair de Campinas e visitar suas memórias por São Paulo; com sua risada leve, era como se soubesse, como um bom narrador, de algo que eu não sabia e me contava aos poucos, através de seu olhar, sua postura física, sua diversão com a vida. Seu corpo mais pesado também sugeria uma postura menos volátil. Ainda realizei uma *colagem* das narrativas: ao Paulo coube a fala de “seu” José - “Hoje não seu guarda, hoje não! É que o pobre São Pedro ainda não estava pronto pra me receber no céu”. E certamente atribuí a risada de Paulo, ao resultado do estudo vocal na *mímesis*. É que esta sua forma de rir certamente contava de sua maneira de se relacionar com a vida, contava um pouco dele mesmo e, por fim, atribuía um distanciamento emocional leve, com certo bom humor, o que também fazia parte da história de “seu” José.





6. Workshop “If you follow my traks, can you reade my thoughts⁶³”

Ministrado pelo coletivo Rimini Protokoll - Kunsten Festival des Arts

Bruxelas/BL- Maio de 2012

O coletivo *Rimini Protokoll* vem buscando discutir e desenvolver estratégias e novas formas de interações através do uso de mídias que possam gerar uma espécie de “audiência” ativa. Para tanto, abriu a discussão destas inquietações para um grupo de doze artistas de distintas linguagens que estivessem interessados no tema. O grupo formou-se por atores, diretores, criadores de música eletrônica, escritores, dançarinos contemporâneos e o próprio coletivo, que participou do desenvolvimento do jogo. O objetivo era criar uma espécie de jogo “3D” e, para isso, cada participante recebeu um *iPod* para filmar um curta contando uma história.

Para confrontar com personalidades de cada artista, realizamos uma espécie de depoimento sobre a relação das armas em nosso país. Assim, quando o espectador seguia as gravações, seguia também os pensamentos de cada artista sobre o contexto das armas em seu país. Simultaneamente, depois de mais de uma semana de trabalho e descobertas sobre como realizar aquele jogo, o público pode acompanhar passo a passo, quadro a quadro, a história gravada no mesmo lugar onde ele estava, mas pelo ponto de vista de outra pessoa. Enquanto os espectadores começam a traçar o filme, as histórias se desenrolam de forma múltipla. Os doze filmes orientam o público, cujos participantes transformam-se tanto em atores quanto em espectadores.

⁶³ “Se você seguir minhas pegadas você pode ler meus pensamentos?”

Na minha criação no *workshop*, escolhi trabalhar com o contraditório ataque do “PCC”, ocorrido em março de 2006, na capital paulista, o qual se caracterizou como a maior rebelião carcerária da América Latina. A rebelião, liderada por prisioneiros e executada por uma coesa organização coletiva de criminosos, colocou toda a sociedade em choque e levantou panos em discussões que reverberavam nas atuações políticas, nas questões de segurança pública, em esquemas de corrupção nas instituições policiais, e recaíam nas formas educacionais de um país paradoxal, da alegria e da desigualdade. E se a pergunta era estimulada pela imagem das armas em meu país, este foi um dia em que elas se exibiam livremente pelas grandes avenidas, em carros de polícia, na mão de criminosos, nas estações do metrô e rodoviárias. As armas eram como insetos escondidos que, em dia quente de sol, revelam-se infestando o ambiente. Inicialmente desenvolvi um pequeno roteiro. Na regra do jogo todos deveriam apresentar o número que pertencia ao público, dando a ele um nome e começar a guiá-lo pelo espaço. Depois de dar as boas vindas ao número “06”, explicava que ele “estava no Brasil” e que deveria seguir meu comando. Convidava-o a participar de uma pequena aula de samba durante a qual ia lhe ensinando “step by step”, passo a passo, a dançar o famoso ritmo brasileiro ao som da música de Lamartine Babo, “Hino do Carnaval Brasileiro”⁶⁴. Meio ao desenvolvimento da “aula”, cortava a dança e anunciava ao número 06 que ele havia cometido um crime, distanciava a imagem do *iPod* mostrando que ele estava dançando em cima da bandeira do Brasil (havia desenhado no chão a bandeira nacional) E por cometer tal crime ele estava sendo preso, guiando-o no jogo para a “prisão brasileira”, anunciava que dentro da cela sua identidade iria ser alterada; ele acabava de mudar de nome e seria conhecido como “PCC”, o terrível criminoso. Durante a brincadeira, “PCC” fugia da prisão e encontrava pistas com a descrição BR e uma seta, dando a direção para onde ele deveria ir. No meio do caminho os traços desenhados no chão faziam “PCC” caminhar pela Europa e parar no mapa da Colômbia, onde, ao lado, estava disponibilizado um potinho com bolinhas de gude que representavam drogas. “PCC” acabava pegando as drogas e levando consigo; no meio do caminho, havia a possibilidade de interagir com outros jogadores, “PCC” acabava dando as drogas para a polícia (representada por outro jogador), que o subornava. Outras indicações de BR com fotografias da favela de São Paulo, setas e imagens da arte da periferia (danças e grafites) indicavam o caminho de “PCC”. Ocorria então outra interação com um

⁶⁴ Veloso, Caetano; Mautner, Jorge. *Eu não peço desculpa*. Universal Music: 2012.

árabe (criado por uma artista que participava do workshop): nesta sequência havia uma tentativa frustrada de comunicação em português e árabe; e depois de um beijo, “PCC” caminhava em fuga da polícia (outro artista do jogo). Por fim, “PCC” era levado a um amontoado de caixas de papelão onde havia a silhueta de um corpo morto desenhado no chão e ele deveria se deitar. Ali estava um álbum de fotografias. Na primeira imagem havia uma pequena descrição da situação cruel do sistema carcerário no Brasil, na segunda uma imagem com a descrição do “PCC - Primeiro Comando da Capital”. Seguiu-se uma sequência de imagens de policiais, criminosos e civis na cidade de São Paulo no dia do “ataque do “PCC”, e armas, muitas armas, espalhadas pela cidade. As penitenciárias, os ônibus, carros de polícia e a cidade no vazio do terrível toque de recolher. A última imagem era de um amontoado de corpos de penitenciários jogados ao lado de fardas da PM repletas de sangue. Enquanto o “PCC” fazia contato com as imagens e as descrições, eu cantarolava trechos do Hino Nacional Brasileiro. O trecho do Hino “*Deitado eternamente em berço esplêndido*” guiava “PCC” para uma das caixas de papelão onde havia a miniatura de um caixão iluminado por uma lanterna, atrás da qual havia a seguinte indicação: “Reze uma canção para os mortos em sua língua”, eu, na gravação, rezava uma Ave-maria, enquanto a pessoa que seguia os comandos fazia simultaneamente a sua reza em sua própria língua.

Curiosamente eu era a única artista que não residia na Europa. Durante o processo de criação do meu vídeo, havia certa dificuldade de narrar claramente em inglês as coordenadas e dar as direções para o público. Isso me colocava um desafio a parte, pois a proposta do *workshop* partia da linguagem narrada em vídeo. Dentro dessas condições, acabei optando por dizer poucas palavras que situassem o público; assim escolhi trabalhar com signos que pudessem servir como pistas pelo caminho. Gestos, desenhos no chão, setas indicando o caminho com a designação BR, poucas palavras e mais ações, foram ajudando o público a entender o que deveria ser trilhado. Por fim, junto com o restante dos artistas e Stefan Keage, percebemos que estas indicações acabavam sendo útil para o desenvolvimento do jogo; a dificuldade da narrativa verbal acabou sendo uma alternativa que clareava o jogo. Acabamos atribuindo estas “pistas” ao jogo de todo o grupo, e discutimos a possibilidade fazer uso também de outras possibilidades narrativas, além das palavras, que pudessem integrar o experimento de nosso jogo “3D”.

Quando o jogo ficou pronto e convidamos o público para participar, era possível além de outras sutilezas, perceber o rastro da memória. O vídeo que o público acompanhava revelava a identidade de

seu criador. Acontecia durante o caminhar, no pensamento, na ação de quem gravou o vídeo. O público seguia as pistas de alguém que não conhecia, via seus objetos, ouvia sua voz, mas não via necessariamente seu rosto. Conhecia a história das armas no país deste narrador e suas personalidades por meio de um clima lúdico que se instaurava no ambiente a partir do jogo interativo. Esse jogo que misturava realidade e ficção era uma mescla de brincadeira interativa e dados sociais sobre a questão das armas, isso atribuía um paradoxo na ação. Paradoxo cuja realização o próprio público percebia. Este jogo "3D" não era apenas visto, mas também tocado, ouvido, cheirado; retirava da passividade e necessitava da participação. As imagens gravadas e refeitas simultaneamente transformavam passado em presente e o público se colocava no lugar do outro.

7. Conclusão: *O ator mediador*

Tio Zito eu conheci no trem. Era homem feito no mundo.

“na vida é preciso ter dois olhos: o minúsculo e o maiúsculo. O minúsculo é pra você ver as coisas pequenas da Terra. Reparar no caminho de formiga, ou pegar na folha da árvore e perceber que ela te mostra um mapa, que eu mesmo não sei onde é que vai dar. Já o olho maiúsculo - dizia ele - você usa quando olha lá pra cima e lembra de que o céu é carregado de estrelas.”

Hoje eu olhei pro Sol e pedi pra por óculos no meu olho maiúsculo.

Junho de 2012

Abre-se a partir de agora outra possibilidade. Nova feito uma anunciação auspiciosa. E acredito que é para isso, essencialmente, que se devam servir os estudos. A pesquisa de histórias de vida está encerrada no formato que até então eu tateava, passa seguir o caminho do que agora chamo de “o ator mediador”. Para isso teve a reinvenção da figura e do papel do narrador repensada nesta pesquisa. As experiências práticas que realizei durante o processo, junto às reflexões instigadas pelos estudos de Walter Benjamin, Luis Alberto de Abreu, núcleo experimental de teatro LUME e o coletivo de arte *Rimini Protokoll* foram movimentando minha percepção sobre o narrador durante o percorrer do processo. Antes contador das histórias da tradição oral, depois, narrador de histórias de vida, transitando então para o ouvidor de histórias de vida. E agora investigando um modo de não excluir necessariamente nenhum desses formatos, passo a pensar numa possibilidade de trânsito.

Propõe-se nova abordagem para a figura do narrador, que bem na verdade não é nenhuma novidade para o fenômeno da narração. O mediador pré-existe na relação do contar e do ouvir, mas agora ele esta sendo dilatado nesta pesquisa a partir do momento em que passo a investigá-lo com mais direcionamento. O mediador é a lenha da fogueira do acontecimento, e para instigar que a narrativa aconteça deve criar modos de tirá-la de sua imersão fazendo-a ressurgir quantas vezes for necessária. A ‘entidade’ que aguarda em outros planos ser chamada para esta realidade quando vem, chega para aquele momento específico do agora, pois ao ressurgir vem nova para cada brotar da experiência.

Hermes o arauto patrono dos oradores é quem trazia as mensagens dos deuses por sua capacidade de compreender e revelar. As mensagens chegam por meio de metáforas, portanto o deus era ambíguo em seu discurso eloquente. A palavra hermenêutica deriva da mitologia grega através de Hermes, por ela, busca-se traduzir para uma linguagem acessível aquilo que não é compreensível. Daí a ideia de Hermes, um mensageiro divino, que transmite e, portanto, esclarece o conteúdo da mensagem dos deuses aos mortais. Toda a palavra traduzida por Hermes, nunca se soube se é verdadeira. O que sabe-se não é o que os deuses disseram, mas o que Hermes contou sobre suas palavras. Ele realiza uma (inter)mediação por meio de uma interpretação metafórica, portanto extremamente complexa e subjetiva. O patrono dos arautos não tem compromisso com a verdade dos fatos, mas com a complexidade das suas metáforas. O ator-mediador pode ter como modelo Hermes, que vem estimular e traduzir as narrativas entre as pessoas. E apenas como uma possibilidade de imagem, arrisco mais, o ator-mediador realiza o trabalho de Hermes auxiliando que o ‘divino’ se revele metaforicamente entre os humanos por meio da beleza da subjetividade e da imaginação. Pois estas são como portas para adentrarmos em outras realidades, capacidade humana de subjetivar e criar.

Busco por ora investigar nesta pesquisa, que um acontecimento gerado pela narrativa não está centrado necessariamente em quem conta, nem em quem ouve e nem na história que é contada, mas está em trânsito entre estas. Ou seja, o acontecimento se dá na relação entre narrador, ouvinte e na história que vai simultaneamente se fazendo entre estes. É um trânsito que não se fixa em nenhum protagonista, não porque não exista protagonista, mas, sobretudo porque todos são protagonistas.

Mais uma vez me recordo de Dona Maria, a senhora da plateia na cidade de Paulínea/SP que foi quem me ensinou. Após ter ouvido a história que narrei de Dona Adélia, ela, me disse: “Nunca tinha ido ao teatro, gostei mais do que de televisão. É porque no teatro você precisa de mim pra acontecer. Você precisa do público”. Isto definitivamente é um estudo que me interessa. Mas que é preciso relativizar que nem só entre palco e plateia se permite esta relação. Pois aqui, o que tenho chamado de “experiência” gerada por meio da narrativa está permeada por esta relação que somente se estabelece quando narrador e ouvinte estão disponíveis para fazê-la. Adiante, esta experiência da arte também pode ser gerada sem a palavra, em outras linguagens narrativas. As imagens produzidas tanto pelas artes-visuais como pelo corpo também podem produzir uma experiência estética bastante intensa.

Pode-se afirmar que a busca pelo trabalho do ator-mediador está atrelada a capacidade de

escuta. É necessário determinada atenção para estimular, jogar e através de certa sensibilidade, perceber o melhor momento de intervir no instante à benefício de se tornar um ouvinte da história do outro. E pode-se também afirmar que narrar passa por absolutamente todos esses processos. Requer percepção sobre o momento mais adequado de trazer a palavra, sensibilidade para escolher a história mais adequada, deve-se permanecer em contato com o momento presente para se relacionar com seus conteúdos. E ainda, saber escutar e narrar requer, sobretudo uma qualidade comum: entrar em contato com o silêncio. Esta é a ponta da pirâmide que une narratividade e escuta, ele é capaz de abrir uma presença mais efetiva com o momento e propiciar então, auspiciosas situações.

O ator-mediador deixa-se tocar pelo outro, e depois repassa o que recebeu. Mas neste trânsito ele pode também imprimir sua própria história. Walter Benjamin cita o narrador como aquele que, colocando a mão na argila do vaso imprime sua marca pessoal sem desmanchá-lo. Um exercício que me permita revelar sujeitos na sua própria poesia.

Esse exercício de mediador pode representar uma alternativa para o ator-narrador que busca estar em contato com as sensibilidades e as questões do seu tempo; ou uma maneira, mesmo que singela de estar em conexão com a sua contemporaneidade. Assim, gosto de contar da beleza da descoberta de Adélia, gosto de mostrar as medalhas que Pedro, o porteiro ex-goleiro de Pernambuco, ganhou um dia. De mostrar à vida do pescador do maior rio do Brasil e da professora de uma pequena cidade do Pará. Tenho imenso prazer de fazer nascerem novamente asas lilás no carro de “seu” José. E um tanto de orgulho de contar para as pessoas do pequeno boiadeiro que conheci no trem.

A contribuição e a beleza deste trabalho não estão na descoberta de uma pesquisa, mas na luz da história do outro. Esta pesquisa recai no fato de ouvir assim como recai na ação de narrar. Duas instâncias de o mesmo fato. O ator-mediador está vagando pelo mundo, em busca de espalhar as notícias, às vezes falando e por vezes ouvindo, e em geral fazendo as duas coisas.

Bibliografia

ABREU, Luís Alberto. *A restauração da narrativa*. In: *O percevejo. Revista de teatro, crítica e estética*. Ano 8. nº. 9. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2000.

_____. Como narrar. In: NICOLETE, Adélia. *Luís Alberto de Abreu: até a última sílaba*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Cultura – Fundação Padre

_____. O Narrador Contemporâneo. In: *Sala Preta*. São Paulo, USP, 2006

AVELAR, Sylvia Maria Marteleto. *Benjamin e a Aura*. Revista Exagium. Abril de 2008. Volume 01. Disponível em: <http://www.revistaexagium.com>

BARBOSA, Juliana Jardim. *A palavra viva: uma proposta de treinamento teóricoprático do ator*. Dissertação-Doutorado em Artes Cênicas/ Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo: 2009.

BENJAMIN, Walter. "O Narrador- Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Obras Escolhidas: Magia, Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 2008.

_____. *Experiência e pobreza*. In: *Obras escolhidas - I*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Imagens de Pensamento. Rua de mão única*. Trad. Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Barbosa, São Paulo: Brasiliense, 1997.

_____. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: *Magia e técnica, arte e*

política: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7ª ed. 10 reimpressão. São Paulo: Brasiliense, 1996.

BONFITTO, Matteo. *A Cinética do Invisível: Processos de atuação no teatro de Peter Brook*. São Paulo, Perspectiva: FAPESP, 2009.

BOSI, Ecléia. *O Tempo Vivo da Memória: ensaios de psicologia social*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

BRECHT, Bertolt: *Poemas 1913-1956*. São Paulo: Editora 34, 2000.

BROOK, Peter. *O Ponto de Mudança*. Tradução de Antonio Mercado e Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. *A Porta Aberta*. Tradução de Antonio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

CAMPBELL, Joseph. *Isto és Tu: Redimensionando a Metáfora Religiosa*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Landy, 2002.

CARLSON, Marvin. *Performance: uma introdução crítica*; tradução Thais Flores Nogueira Nogueira Diniz, Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: UFHG, 2009.

CARVALHAES, Ana Goldenstein. *Subjetividade e Experiência na Obra de Renato Cohen: A Persona Performativa*. Dissertação-Mestrado Estética e História da Arte/ Universidade de São Paulo: 2007.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COLASANTI, Marina. *Contos de Amor Rasgados*. Rio de Janeiro, Rocco, 1989.

COLLA, Ana Cristina. *Da Minha Janela eu vejo... relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no LUME*. São Paulo: FAPESP, 2006.

COLLE, Anna Luiza. *A Origem (Ursprung) como alvo e o método interpretativo de Walter Benjamin*. Art. Faculdade de Letras/UFGM. Disponível em:
<http://www.letras.ufmg.br/cadernosbenjaminianos/data1/arquivos/03%20Anna%20Luiza%20Coli.pdf>

FABIÃO, Eleonora. *Corpo Cênico, Estado Cênico*. Revista Folhetim – Teatro do Pequeno Gesto. Maio/Agosto 2003.

FERRACINI, Renato. *A Arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, SP: Editora Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. –IMESP; 2001.

_____. org. *Corpos em fuga, corpos em arte*. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006.

GALEANO, Eduardo. *O Livro dos Abraços*. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2003.

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *História e narração em W. Benjamin*. Campinas, SP: São Paulo: Perspectiva / FAPESP / UNICAMP, 2009.

_____. *Walter Benjamin ou a história aberta in: Obras Escolhidas – Magia e Técnica Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Walter Benjamin - Os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

HIRSON, Raquel Scotti. Tal qual apanhei do pé: uma atriz do LUME em pesquisa. São Paulo: FAPESP, 2006.

LAGES, Suzana Kampff. *Tradução e Melancolia*. São Paulo: EDUSP, 2007.

LARROSA, Jorge. *Notas Sobre a Experiência e o Saber da Experiência*. Revista Brasileira de Educação. no 19. jan –abril 2002.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Trad. Pedro Sússekind. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

MARSHALL, Jéssica. Esquecer para Lembrar. Revista Scientific American. No 47, 2008. Disponível em: <http://www.methodus.com.br/artigo/82/esquecer-para-lembrar.html>

PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São. Paulo: Perspectiva, 1999.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O “Contemporâneo” e as Experiências do Tempo*. ABRACE. Disponível em: <http://www.portabrace.org/vreuniao/textos/territorios/Cassiano%20Sydow%20Quilici-%20O%20Extempor%E2neo%20e%20as%20Fronteiras%20do%20Contempor%E2neo.pdf>

ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.

SAADI, Fátima e GARCIA, Silvana ORG. *Stefan Kaegi: o teatro em trânsito*. Revista Próximo Ato: Questões da Teatralidade Contemporânea. São Paulo : Itáu Cultural, 2008.

SANTOS, José. *Memórias de brasileiros: Uma história em cada canto*. São Paulo: Peirópolis: Museu da Pessoa, 2008.

SCHNEIDER, Paulo. *A contradição da linguagem em Walter Benjamin*. Dissertação-Doutorado. PUC/RS: 2005. Disponível em: [www.pcrs.br/pgfilosofia/2005PauloSchn do.pdf](http://www.pcrs.br/pgfilosofia/2005PauloSchn_do.pdf)

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno (1880-1950)*. Trad. Luiz Sérgio Repa. São Paulo: Cosac Naif, 2001.

YOSHI, Oida. *O Ator Invisível*. Colaboração de Lorna Marshal. Tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 2001.

WATTS, Alan. *Tao o Curso do Rio*. Colaboração Al Chung-Liang Huang. Trad. Terezinha Santos. São Paulo: Pensamento, 2009.

WORCMAN, Karen; PEREIRA Jesus Pereira, Coordenadores/Vários autores. *HISTÓRIA FALADA: memória, rede e mudança social*. – São Paulo: SESC: SESC SP: Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: Hucitec. Educ, 1997.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naif, 200

ANEXOS

Assim falou Didiamante

CasasColoridasMoramGrudadas.

Todos os cachorros parecem cansados. Aparelhos de som também moram próximos e competem a potência máxima de seus falantes gritos. Carcaças de carro, carrinhos de papelão, colchões, sofás. Todos residem juntos em cantos e ruas. O céu cabe no reflexo do esgoto aberto. A imensidão de lixos espalhados produz matizes na imagem onde piso.

Piso de terra torto.

Torta Terra.

O evento que me levou a Didi era a celebração dos urubus rodopiando por cima. O rodopio dos urubus - acompanhado de outros artistas que se integraram para colaborar com seus particulares cantos – trazia um misto de prazer e receio à comunidade que recebia a visita daqueles estranhos pássaros. Certo que ainda é difícil contemplar urubus de perto e tocar em suas gentis ofertas à vida. Mas é inevitável perceber seus majestosos voos de asas pretas. A passarada passou o dia buscando produzir afetos.

Eu, pássaro desafinado em cantorias, exibia penas numa desengonçada dança de entregar flores em troca de histórias de vida. Essa era minha proposta de jogo para aquele domingo no Moinho: um conto por um botão. As histórias das pessoas eram as sementes que eu queria sorver, saciando meu apetite de ave curiosa preferia ouvir e não cantar. O que eu ainda não podia prever, mesmo em voo alto, é que a semente preciosa seria a árvore de Didi Diamante. Logo os urubus! Estes que desejam morar em árvores, me levaram a este encontro. Primeiro eu encontrei a casa.

Desde a primeira visita ao Moinho olhei para aquela casa e senti atração por ela. Foi a casa de Chico que me chamou para ele. Na ruela, ela pequena - muito pequena – tem chumbada na parede uma televisão com um enorme guarda-chuva. Na TV são exibidos filmes, comerciais e propagandas políticas todos produzidos pelo dono da casa. A parede reserva também um mural onde Chico deixa para a rua ler suas mensagens de protestos. As indignações não lhe faltam, mas me parece que fora a rua propriamente dita lhe faltam outros leitores. Os textos são assinados por “Chico Didi - um morador com teto”.

A casa me chamava. Já estava caminhando atrás de ouvir histórias há algumas horas e foi numa brecha que pensei: “Agora, é agora que devo ir ver o dono daquela casa curiosa” Curiosa ela, curiosa eu. Nessa brecha, havia a raiz por hora desconhecida de uma árvore que me conectava a casa e ao homem. Levada no pelo fluxo de uma misteriosa certeza, eu me movia na estreita ruela em direção a história de Chico. Caminhei pela rua objetiva – por vezes me ocorre à onda – e bati na porta.

...

Abriu uma fresta na brecha.

- ‘Licença, o Senhor é o Seu Chico’?

Apenas um olho aparecia na fresta e movimentava um sim com a cabeça sem palavras. Esperou que eu me apresentasse. A desconfiança da casa e do homem não facilitou minha chegada. Não havia espaço para nenhuma introdução: poesia, conto, sorriso, ‘será que chove hoje?’, ou qualquer acontecimento que me ligasse a ele. Eu estava sem nada, pássaro sem graça na porta. Na ausência do canto, disparei a falar bobagens que me vinham na cabeça desafiando a possibilidade do não. Mas que pio é esse que bate na porta dizendo: ‘Oi! Quero ouvir sua história de vida?’ Expliquei meu trabalho, minha entrada na comunidade e meu interesse por ele. Conclusão: perdi as penas e fiquei exposta como frango depenado na fresta da porta. Cortante ele me respondeu:

- *Já falei tudo que tinha pra falar, ninguém acredita em mim.*

Eu fingi que não ouvi aquele “não” escondido na sua frase. Ajuntando rapidamente algumas penas do chão para cobrir minhas vergonhas, disparei novamente a falar com a porta: teatro, histórias de vida, política, jornal. Na verdade eu, ali toda complicada e sem elegância, suplicava que a fresta e o olho não se fechassem para mim. Não sei se por que cobri as vergonhas, ou se o instante fez que a folha de alguma árvore passada se desprendesse de um fio de cabelo por mim mal penteado. Não sei se foi pena ou folha, mas ele disse:

- *Espera.* Fechou a fresta e abriu a porta. E eu entrei na caverna para conhecer o mito.

Dentro da casa, três microfones silenciosos pendurados na parede ainda reverberavam a memória de protestos gritados. Dois computadores, livros, um quadro de recados cheio de números de telefones e uma lista de afazeres em abertos. Uma televisão ligada sem som exibia o jogo de futebol (sempre há paixão!). Tudo era pequeno e apertado como a respiração daquele homem. Perto de nós uma cama onde sua esposa dormia. Ficamos em pé no espaço da cozinha. Ele se colocou para dentro de um balcão onde me serviu um café bem adoçado e uma fatia de bolo de banana. *Se serve, eu mesmo quem fiz.*

O domingo lá fora era de sol claro, mas não há janelas na caverna de Chico. Uma única luz acesa recortava um faixa triangular onde ele se posicionou, exatamente abaixo daquele foco, como um ator. A sua voz sussurrada esclarecia que dentro da caverna se fala baixo. Abandonei aos poucos o pulsar dos movimentos quentes que aconteciam lá fora. Fui me entregando ao ar inevitavelmente mais frio e duro que de tão denso se podia abraçar. De dentro da caverna, por vezes ecoava longe a voz de algum vizinho, recordando minha consciência do delicado fio que me ligava aos urubus lá fora. Eu pouco precisei falar, de pé segurando aquele copo de café ouvi as palavras de Chico Didi, palavras que me afundavam naquele clima ébrio.

Cearense de cabelos encaracolados há cinquenta e dois anos. Dono de uma oratória corretamente coloquial que lhe fazia orgulho exhibir. Tinha mais de 10 profissões entre marceneiro, eletricista, encanador, técnico de computador, cozinheiro e ator. Ser diferente era o desafio de Seu Chico no Moinho, que a partir daqui me pede para chamá-lo de Didi.

- A minha vida Sandra? Tem muita coisa na minha vida. Minha vida é muito, muito interessante. Eu vim para o Moinho para cumprir uma missão. Eu fui mandado para cá, mas não consigo realizar este destino e as coisas não andam fáceis. Do ano que passou pra cá tudo está desabando. Olha minha casa, queimou tudo, geladeira, rádio, TV, a comunicação já está bastante falha. Aqui no Moinho tem muita gente do mal. Observe que o que quero dizer com o 'mal'. Isto não tem necessariamente a ver com 'fazer maldades'. Por falta de consciência as pessoas acabam servindo para que energias maléficas se apresentem e existam. E perceba, quando uso o termo energia estou falando em eletricidade, é material Sandra. Tem muita coisa que sei por que eu estudo. Eu sou um conhecedor.

Você sabe que na vida há três milagres? Três mistérios na vida, que podem também ser chamado de três grandes milagres. O primeiro grande mistério é a árvore, o segundo a mulher e o terceiro o conhecimento. E todos eles quando bem regados geram infinitos frutos.

Didi pausou sua fala misteriosa, acabava de me contar um segredo oculto. Molhou a boca com um gole de café me testando com seu olhar direto se eu era digna de ouvir o restante do segredo. Eu permanecia num total silêncio e uma segunda folha caiu do meu cabelo. Então tomou outro gole de café e continuou a sua confissão.

As árvores não são simples estruturas. Suas raízes espalhadas pela terra são capazes de limpar onde passam. Elas dão vida por onde entram. Se estiverem em grande quantidade perto de um rio limpam as águas. Isso é o que acontece por baixo, e quando no contato com o ar as folhas e os troncos ainda limpam, continuam trabalhando. Agora observe, as raízes das árvores fazem conexões por baixo com outras raízes, assim como seus galhos produzem conexões com outros galhos no ar. São conexões

que não podemos ver, mas vibram no ar, nos contam suas memórias. Quando ocorre um encontro entre as conexões das árvores ocorre a reunião de uma ampla potência. Nós deviríamos nos conectar com estes conhecimentos. Não estou falando de imaginações, estou falando de contato com o mistério, isso não é religioso é conhecimento. Um lugar sem árvores é um lugar que desrespeita o conhecimento da vida e que, portanto, não produz sementes para o novo.

O conhecimento completa a tríade. Eu como um ‘conhecedor’ acessei muita informação. Eu tenho muitos projetos escritos, acesso as informações porque estudo e não por simples mistério, mas sim porque estudo o mistério. Eu tenho a solução para tudo Sandra. Cheguei a colocar uma placa na praça da Sé: “Eu tenho a solução para o transporte; Eu tenho a solução para a Educação, Eu tenho a solução para a Violência, Eu tenho a solução para a Saúde”. Tudo lá. Me sentava ao lado da placa e esperava, deixava meus contatos ali escritos. Alguma autoridade me procurou? Procurei os ministros, procurei os artistas para contar minhas ideias escritas. Mas nunca me deram atenção. E está tudo escrito, eu mostro tudo pra quem quiser, mas o meu projeto para transformar a Educação é uma bomba. Este não mostro ele é o meu triunfo, o melhor de todos. Este somente abro quando alguma autoridade garantir que ele será realizado.

Em mim, a Sandra, era impossível conter a lembrança de frases Nietzscheanas adormecidas como: Por que sou tão inteligente? Porque sou um destino? Porque escrevo tão bons livros? Mas de todas estas que me recordava o Super-homem Zarathustra de Nietzsche, uma vinha á tona com maior entusiasmo: ‘humano demasiado humano’!

Vou te contar do incêndio Sandrinha.

O afeto na feição de Didi curiosamente foi aparecendo na sua fala que ficava mais doce ao me chamar de Sandrinha. Desses mistérios que não se explica.

Aqui na frente da minha casa tinha uma árvore. Eles queriam cortar. Eu fiz de tudo, Sandrinha, tudo pra evitar que cortassem essa árvore. Escrevi mensagens e coloquei no muro da casa. Ninguém

leu. Falava no microfone, tentava dizer, mas porque sou estudado acham por aí que sou arrogante. Eu sofro com isso. Aqui todo mundo tem direito de falar, de se expressar, eu não Sandrinha, eu não. E eu que vim para o Moinho numa missão não posso falar nada, quieto. Nem meus filhos podem sair de casa. Eu também não quero que eles saiam, não quero que eles mudem a educação. Numa favela não existe educação.

Duas semanas antes desse incêndio que acabou com boa parte da comunidade, eu anunciei que iria a igreja. Minha intenção era colocar a mão na bíblia e negar esse Deus que nega o conhecimento, ia dizer tudo sobre esta atitude ignorante que a vizinhança queria fazer. Eu não sou contra religião não, mas não gosto do que empobrece e proíbe a mente de se desenvolver. Pois neste mesmo dia, quando cheguei a porta da igreja acabou a luz. Você vê Sandrinha? Vê como funcionam as coisas? Coisa do diabo? Sim, coisa ruim mesmo, foram eles de lá da igreja que ficaram sabendo que eu iria meter a boca e cortaram a luz pra me calar. É isso que eu falo do mal, você entende? Trabalhando pro mal existir. É Sandrinha, as coisas não vão fáceis.

Quando foi no dia seguinte que ouvi o chicote. Era madrugada e acordei com três chicoteadas em cima da minha casa: chiiital, chiiital chiiital. Olha aqui – mostrando os braços - fico todo arrepiado! Um grande rabo de dragão batendo em cima da minha casa. Anunciando. Você viu quando entrou se tem árvore ali?

Confesso que a esta altura da história eu estava tão tonta que não sabia responder a pergunta que parecia tão simples, ele insistia:

Tem árvore aí ou não tem? Você viu?

Eu nem balançava a cabeça. Mensurava que contrariá-lo não era o caso naquele momento, quiçá perder mais algumas das minhas penas na sua frente.

Não Sandrinha, pois não tem não. Eles conseguiram tirar a árvore, e isto aconteceu da pior, da pior, maneira possível. Passaram os seis dias depois do acontecimento do chicote e sete do dia em que ia a igreja e então a comunidade pegou fogo. Morreu gente, acabaram casas, perdemos muito. Porque quem perde é o coletivo. E lá do fundo da rua vieram os bombeiros que por fim cortaram a árvore. Pra você pode parecer que entre o incêndio e a árvore não há nenhuma relação. Mas para mim eu sei que esta foi a maneira que se manifestou este mal que te falo. Eu acabei perdendo esta que era um dos milagres da vida na frente de minha casa, numa comunidade como esta um milagre é uma respiração. Numa comunidade como a nossa, tudo está interligado e as coisas não acontecem por coincidência, mas sim se manifestam por consciência ou falta de consciência. As conexões Sandrinha! As conexões são de responsabilidade de todos nós, mas só saberemos disso através do conhecimento. Percebe como os mistérios da tríade estão interligados? Eu sei disso, e estou desvitalizado, pois não consigo cumprir minha missão aqui, eles não deixam.

Ele preferiu encher outro copo de café do que o olho de lágrima. Eu percebi que o jogo de futebol que ele esperava estava para começar na TV, ela iria aumentar seu som e meu tempo estava se encerrando. Mais um pouco ali e eu poderia me perder completamente na caverna. Didi tirou do bolso um cartão de visita escrito Didiamante: eletricitista, encanador, marceneiro, mestre de obras, técnico de computação, criação de sites. Este é o nome com que ele se apresenta: Didiamante. Explicou antes do juiz apitar o jogo, que diamante é o que todo ser humano deve se tornar e, amante é o que precisamos levar no meio da gente para nos entusiasmar, nos encher de alma. Ele leva o amante no meio do nome. Enquanto abria a porta de madeirite presa por uma tábua cumprida, ele me pediu:

Arranje um amigo cineasta Sandrinha e conte minha vida para ele, a minha vida dá um filme. Eu tenho tudinho na mente, vejo inteirinha a cena de abertura: eu puxando um carrinho de papelão na Avenida Ipiranga. Puxando um carrinho de papelão na Avenida Ipiranga, diamante fora da caverna.

A caverna que visitei era certamente o caso de algum Zaratustra que sabia voar com as águias e já se havia deslizado muitas vezes no enrolar da serpente. Olho grande que de tamanha consciência perdeu alguma centelha de coerência dessa realidade que por hora, nos esforçamos em habitar. Zaratustra perdido dentro, escondido no mito da caverna pedia ajuda a algum cineasta que lhe iluminasse para fora. Permanecia assim, deslumbrado na quantidade excessiva de luz que insiste em habitar seus pensamentos. “Eu falo mais ninguém me ouve”. Queria antes de entregar as cinzas de uma tragédia pertencer aos incendiários que levam o fogo criativo.

Eu ainda tinha em mãos um maço de rosas, pois era o dia em que andava na comunidade do Moinho trocando um conto por um botão. Na despedida de Didi minhas mãos impetuosas entregaram absolutamente tudo, num reto gesto todas as rosas que ainda carregava nas mãos eu lhe ofertei, pois veja, eu já não tinha mais nada para ouvir naquele domingo. Era pássaro saciado tentando digerir os galhos da árvore engolida.

Quando sai, a porta ficou me olhando pela fresta, ela sabia que eu já não era a mesma que a havia atravessado na entrada. Por isso ria de mim, que estava atravessada.

Lá fora da caverna, alguns amigos urubus terminavam a festa com a comunidade, outros sobrevoavam me procurando pelos becos. Na caverna da casa de Didi eu perdi o tempo e perdi o samba. Caminho hoje com uma pena de urubu no bolso e, observando árvores tento sentir raízes de Didi-diamantes.

Comunidade do Moinho – março de 2012.

Avenida Ipiranga – data ainda incerta.
