

BRISA DE OLIVEIRA VIEIRA

O saber que tem força das fontes

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes, da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção de título de mestre em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas.

Orientador: Prof. Dr. Renato Ferracini

CAMPINAS

2009

Livros Grátis

<http://www.livrosgratis.com.br>

Milhares de livros grátis para download.

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA
UNICAMP

V673s Vieira, Brisa de Oliveira.
 O saber que tem força das fontes. / Brisa de Oliveira Vieira.
 – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

 Orientador: Dr. Renato Ferracini.
 Dissertação(mestrado) - Universidade Estadual de
Campinas,
 Instituto de Artes.

 1. Mimese corporea. 2. Dramaturgia do ator. 3. Matrizes.
 4. Organicidade. I. Ferracini, Renato. II. Universidade Estadual
 de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: “The wisdom having roots strenghen.”

Palavras-chave em inglês (Keywords): Corporal mimese; Actor’s dramaturgy ;
Corporal matrix ; Organicity.

Titulação: Mestre em Artes.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Renato Ferracini..

Prof^ª. Dra. Suzi Frankl Sperber.

Prof^ª. Dra Tatiana Motta Lima.

Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici.

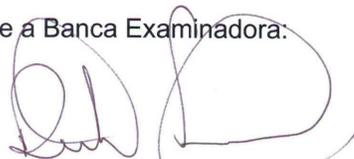
Prof^ª. Dra. Juliana Schiel.

Data da Defesa: 24-08-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

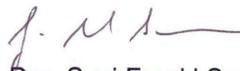
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes, apresentada pela Mestranda
Brisa de Oliveira Vieira - RA 1395 como parte dos requisitos para a obtenção
do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Renato Ferracini
Presidente



Profa. Dra. Tatiana da Motta Lima Ramos
Titular



Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber
Titular

Agradecimentos

Ao Guga e Rosa Cacilhas, Ivanir de Oliveira e Amir Vieira por existirem.

À Vani Inge Burg pela correção.

À Erika Cunha, Paula Ferrão, Juliana Pfeifer pelo trabalho em conjunto em “Brasil Menino”

Aos Prof. Dr. Renato Ferracini, Suzi Frankl Sperber, Tatiana Motta Lima, Marcelo Lazzarato, Cassiano Sydow e Juliana Schiel pela paciência nas leituras.

À Ana Cristina Colla, Carlos Simioni e Jesser de Souza pelas prezerosas entrevistas.

A todas as outras pessoas que fazem parte do LUME que mantêm as portas abertas para os pesquisadores da arte de ator.

Ao Luiz Nothlich pelo olhar atento e pela generosidade.

À Isabel Allende e João Ubaldo Ribeiro, os quais nem sabem que eu existo, pela inspiração.

Aos moradores de Santiago do Iguape, São Francisco do Paraguaçu, Calembá, Dendê, Caonge, Engenho da Vitória por me mostrarem que a maior riqueza é a do espírito.

À FAPESP por viabilizar minha pesquisa.

“As árvores velhas quase todas foram preparadas
para o exílio das cigarras.

Salustiano, um índio guatô, me ensinou isso.

E me ensinou mais: Que as cigarras de exílio
são os únicos seres que sabem de cor quando a
noite está coberta de abandono.

Acho que a gente deveria dar mais espaço para esse tipo de saber.

O saber que tem força das fontes.”

- Manoel de Barros

Resumo

A mimese corpórea é uma metodologia que vem sendo desenvolvida pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais – e fundamenta-se na criação de matrizes corpóreas e vocais a partir da observação de ações físicas e vocais observadas no cotidiano.

O objeto da presente pesquisa consistiu na investigação prática sobre a criação de matrizes corporais e vocais criadas a exemplo mimese corpórea. As matrizes tiveram como referência o material coletado em pesquisa de campo realizada na região do recôncavo baiano em junho de 2006 e janeiro de 2008.

O foco prático da pesquisa foi testar possíveis caminhos para que as matrizes resultantes do processo de criação se tornassem orgânicas. Já o foco conceitual foi descrever e entender esses processos de organicidade no processo prático. Para tanto fizemos um diálogo entre os nossos processos criativos e os do LUME. A partir da investigação dessas diferenças foi possível entender as singularidades dessa pesquisa.

Abstract

Corporeal mimesis is a methodology that has been developed by LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais (Theater Researchs Interdisciplinary Center) – based on corporeal and vocal matrices creation from physical and vocal actions observed in daily life.

The aim of this work is the practical investigation on corporeal and vocal matrices creation taking the example of *corporeal mimesis*. The matrices references were the material collected on a field research made in the “recôncavo baiano” region (State of Bahia, Brazil) on July/2006 and January/2008.

The research practical focus was to test possible ways to make organic the resulting matrices from the creative process. On the other hand, the conceptual focus was to describe and understand those organic processes in the practical process. For that we made a dialogy between LUME’s and o ours creative processes. As a result, we could understand this research singularities.

SUMÁRIO

PRELÚDIO DA AUTORA	10
INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 1 – A MIMESE CORPÓREA	20
1.1 A organicidade não é uma questão de fé	20
1.2 A mimese em conceito: Burnier e Ferracini	28
CAPÍTULO 2 – CAMPO PRÁTICO DA PESQUISA	54
2.1 O que é o brasil? Relato e reflexões sobre a pesquisa de campo	54
A chegada	54
Coleta de material	55
Mundo Honorina	64
Mundo Izídia	67
Mundo Crianças	70
Mundo Luiza	74
Dar e receber	78
2.2 O cotidiano da prática	79
Primeiras semanas de trabalho, aquecimentos e preparação	81
Recriação das fisicidades partindo das fotos	86
Aquarelização	88
Recriação de corporeidades partindo da memória	95
Recriação da voz, dos textos e das paisagens sonoras	97
Codificando relações	107

Particularidades de cada matriz: punctuns, fisicidades, corporeidades, memórias energéticas e ações individuais codificadas	110
Exercícios cênicos	116
CAPITULO 3: CONSIDERAÇÕES FINAIS	116
3.1 Refazendo caminhos: processo de diferenciação e reconhecimento	116
3.2 A aquarelização como possibilidade para a organicidade	122
REFERÊNCIAS	130
BIBLIOGRAFIA	131
ANEXO	

PRELÚDIO DA AUTORA

De vez em quando meus fantasmas vêm me visitar à noite. Será que isso tem a ver com o mestrado? À noite, quando passo da hora de dormir, fico enrolando por pura preguiça de ser objetiva, não durmo rápido e é nessa hora que os fantasmas encontram passagem. Meus medos ficam me tirando o sono. Não tenho o hábito de dormir de dia, os pensamentos não me deixam. No dia seguinte penso no porquê daquela falta de lucidez, daquela loucura noturna. Será que na realidade aquele momento é a verdade que eu não queria ver? Fiquei até tarde lendo um livro da Isabel Allende chamado “Paula”, agora me sinto escritora também, sua influência foi terrível.

O que eu pensava à noite era como eu queria aparecer nas minhas palavras! Disseram na qualificação que não me viam. Então quem sou eu? Por que eu me escondo? Ao mesmo tempo eu pensava também que é realmente triste dedicar tanto tempo a uma coisa, envolver-se com ela e de repente tudo isso fica parado numa estante para sempre, sem nunca ninguém ter colocado as mãos nas angústias de uma desconhecida. De noite tenho mania de grandeza. Minhas ambições me deixam caricata.

Já pensou se eu me tornasse de uma hora pra outra uma escritora e que as palavras viessem como avalanches e não poderiam parar porque era como um fluxo transcendental? Ou uma grande cantora que fosse descoberta de repente, a vida mudaria, deixar de ser apenas mamãe e mulher normal, para ser especial e boêmia. Sempre penso que se fosse cantora amaria cantar, não seria preguiçosa.

Com licença meu leitor, mas preciso me sentir especial para escrever. Preciso sentir que no fundo nasci com algo que poucos têm: uma sensibilidade aguçada ao olhar o mundo. Quando eu era criança eu passava horas do meu dia pensando que eu estava sendo observada, que alguém me assistia. Fazia caretas no espelho, dançava com meu vestido vermelho enfeitado com lantejoulas

prateadas como se alguém me assistisse. Eu tinha um público fiel. O banheiro era um lugar bastante especial para mim. Eu ficava horas no espelho descobrindo minhas caretas e depois mais outras debaixo do chuveiro cantando e inventando músicas. Aí eu pensava que no teto do “box” poderia ter um chuveiro quadrado que ocupasse toda a sua superfície para que não ficasse com frio. Eu me esquecia naquele banho. Será que eu ainda tenho a capacidade de me largar em alguma coisa, ficar lá pelo simples prazer, sem me preocupar com o tempo? Olho a minha filha e vejo que eu tenho muito o quê aprender com ela. Bebo nela essa capacidade que só a criança tem de se abandonar nas coisas. Por que ser tão séria?

Desde cedo minha mãe contou comigo para me cuidar, tive que me acostumar com estar sozinha e hoje se eu passo muito tempo sem ficar sozinha eu não me sinto eu. Eu sou especialista em abafar sonhos, às vezes eu tenho alguma idéia mirabolante e penso que nunca vou realizá-la. Mas nos momentos de otimismo eu vejo que essas idéias aparentemente sem importância são origens de futuros projetos. Um pensamentozinho que paira lá atrás, sem que eu me dê conta, surge e de repente vai tomando forma ficando mais concreto e real. Estou aprendendo a ouvir esses pensamentos acreditando neles, fazendo com que eles venham à consciência.

O pensamentozinho “Brasil Menino”, que virou projeto de mestrado e espetáculo, foi idealizado no fim de 2005. Nossa idéia, minha e de Guga, era estudar a relação de pessoas comuns com a música, como isso se tornava visível nas corporeidades dos festeiros e na vida comum. Consegui realizar parte dele. Porque para falar de música talvez eu precise saber um pouco mais da música. Mas ele se transformou no que é, não porque eu quis, mas porque eu deixei o barco andar conforme ele queria. Ainda no início eu quis ditar regras, quis mirar-me na experiência alheia, mas o barco foi por si, seguindo nesse enorme oceano da criação, no fundo do mar o desconhecido e dentro do barco vários artistas-marinheiros trabalhando em conjunto. E o resultado é esse aí, sou eu, eu acho que sim, que deve ter muito de mim aí. A propósito: Quem sou eu mesmo?

INTRODUÇÃO

O projeto de pesquisa do mestrado surgiu a partir da necessidade de refletir e investigar os procedimentos envolvidos no processo de criação e aperfeiçoamento de matrizes¹ corporais e vocais pesquisadas desde março de 2006, tendo como modelo prático a mimese corpórea. A mimese corpórea é uma técnica sistematizada pelo Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp – que consiste no processo de corporificação e codificação a partir de estímulos externos, especificamente neste projeto, a observação de pessoas² em seu cotidiano, para a posterior criação de matrizes corporais e vocais.

Meu primeiro contato com a mimese corpórea deu-se em um curso ministrado pelo ator do LUME Renato Ferracini ao elenco do espetáculo “Quando as pernas fazem miserê”³. Esse processo despertou o desejo de desenvolver um novo projeto totalmente focado na pesquisa de composição de matrizes, a exemplo da mimese corpórea e seus possíveis desdobramentos. Assim, em 2007 esse desejo concretizou-se na aprovação do projeto de mestrado proposto à Unicamp e à FAPESP.

O foco inicial do projeto de mestrado aprovado era investigar a relação dessas matrizes miméticas, criadas a partir de pessoas observadas em pesquisa de campo, com objetos cênicos, com o intuito de ampliar o repertório de ações físicas ligadas a cada matriz criada. O projeto propunha também a sistematização dos caminhos encontrados em sala de trabalho. Porém, ao longo da pesquisa, descobri ser necessário dar outro passo antes de colocar as matrizes em relação.

¹ “Dentro do âmbito de trabalho do Lume, podemos dizer que uma ação física e/ou vocal orgânica pesquisada e codificada por um ator e que dinamiza seus campos intensivos potenciais, é chamada de matriz” (FERRACINI, 2005, p. 47).

² No meu projeto criei as matrizes a partir de pessoas e de fotos delas. Mas também é possível criá-las a partir de fotos de pessoas desconhecidas, de animais e quadros.

³ O espetáculo vinha a ser o trabalho de conclusão de mestrado de Luís Carlos Nem sob a orientação da Prof. Dra. Suzi Frankl Sperber. COELHO, Luis Carlos Moreira. **A arte da capoeira angola e o ator, um caminho para o crível**. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006 (Financiamento Petrobrás).

Eu deveria realizar procedimentos de aprofundamento do processo de elaboração das matrizes. Procedimentos estes que tomariam todo o tempo da pesquisa de mestrado. Dessa forma, o foco da pesquisa reorientou-se para o estudo do processo de organicidade das matrizes criadas no trabalho prático. Ao término da etapa de corporificação das fisicidades e corporeidades⁴ do processo de criação das matrizes percebemos a necessidade de torná-las orgânicas.

A partir daí iniciamos um processo que chamamos de aquarelização, como um caminho possível para a geração de organicidade. O termo aquarelização não é um conceito, é apenas uma metáfora de trabalho⁵, ou seja, ele tem funcionalidade dentro dessa pesquisa, na sala de trabalho e com esse grupo de pesquisa que criou termos comuns para tentar entender os processos e problemas gerados a partir da prática da mimese corpórea. No limite, “aquarelar” consiste em testar caminhos possíveis para que as matrizes tornem-se orgânicas. Nessa pesquisa foram experimentados caminhos específicos que serão descritos e discutidos aqui. É necessário esclarecer que esse caminho apontado pelo grupo de pesquisa é apenas uma possibilidade existente dentre muitas outras para se gerar organicidade em um processo de criação de matrizes a partir da mimese corpórea. Não podemos ignorar que cada processo é único porque é determinado pelas condições específicas de cada grupo. Portanto generalizar dizendo que todos os processos devem passar pelas etapas vividas por nós seria errôneo.

Em um determinado momento durante o processo prático vivido pelo grupo de pesquisa no qual que pensávamos ter concluído o processo de corporificação

⁴ “A fisicidade corresponde a parte mecânica pela qual se operacionaliza uma ação física no tempo/espço. Da fisicidade fazem parte o movimento, a relação desse movimento com o tempo/espço, enfim, elementos que correspondem a ordem mecânica da ação física” (FERRACINI, 2005, p. 45). “Corporeidade é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação destas energias em músculo, ou seja, em variações diversas de tensão” (BURNIER, 2001, p. 75).

⁵ Metáfora de trabalho está sendo entendido como um termo utilizado pelo ator e seu grupo em sala de trabalho. Nesse contexto não são levados em conta os possíveis significados do termo no plano conceitual. O conceito de metáfora de trabalho está sendo desenvolvido de forma aprofundada na pesquisa “Diálogos entre botão e a Dança Pessoal” da atriz Erika Cunha, orientado por Renato Ferracini, com financiamento da FAPESP.

detectamos um “problema”, ainda que natural e comum, a ser solucionado: a ausência de organicidade. Como consequência, concluímos que a introdução de objetos naquele momento da pesquisa, como era previsto no projeto inicial aprovado, seria precipitada. Saliento que somente na sua realização é que foi possível entender as necessidades da pesquisa.

As práticas na sala de trabalho contaram com a participação de outros atores. A atriz Erika Cunha participou do projeto conduzindo de “fora” as dinâmicas em sala de trabalho. O ator Guga Cacilhas participou da pesquisa de campo e da criação das matrizes como ator.

Desde o início de 2007, trabalho com a atriz, pesquisadora e também mestranda no Programa de Mestrado em Artes da Unicamp, Erika Cunha cujo projeto é intitulado “Diálogos entre butô e a dança pessoal”. Convidei-a para participar da pesquisa porque sentia a necessidade de ter um “olhar de fora”, alguém que pudesse observar e conduzir a criação das matrizes miméticas e estar presente diariamente, para que eu pudesse mergulhar de forma mais intensa na criação das matrizes.

Erika formou-se bacharel em Artes Cênicas/Interpretação pela USP em 2006. Ela já conhecia o trabalho do LUME e em sua formação participou de diversos cursos do mesmo, incluindo o contato com a mimese corpórea, o que veio a somar forças na realização da pesquisa. Em paralelo ao meu projeto de mestrado ao longo de 2007 montamos o espetáculo teatral “Isabelita”, com base em uma pesquisa de campo realizada em 2006 no distrito de Santiago do Iguape, distrito de Cachoeira localizado no Recôncavo Baiano. Este espetáculo partiu do aprofundamento de duas matrizes miméticas⁶, uma criada a partir de Isabel, senhora residente do Lar dos Velhinhos e a outra de Honorina, moradora de Santiago do Iguape. O processo de montagem desse espetáculo alimentou minha pesquisa, levantou questões importantes sobre a geração de organicidade em matrizes miméticas. Considero que, principalmente até o final de julho de 2007, enquanto seu processo envolvia o aprofundamento da criação dessas duas

⁶ Matrizes miméticas são as matrizes elaboradas partindo da mimese corpórea.

matrizes miméticas, foram levantadas questões importantes para o desenvolvimento dessa pesquisa, portanto é pertinente o incluir nas reflexões. Não é objetivo desse trabalho, refletir sobre o processo global de montagem desse espetáculo, apenas apontar e desenvolver, quando produtivo, questões específicas que contribuíram para o conhecimento que tenho atualmente.

Guga Cacilhas é formado em Letras pela Unicamp, mas desde 2005 vem atuando profissionalmente como ator. Seu primeiro contato com teatro foi com a pesquisa de Iniciação Científica da atriz Érika Lenk, orientada pela Prof. Dra. Suzi Frankl Sperber⁷ e co-orientada pelo ator-pesquisador do LUME, Ricardo Puccetti. Além disso, fomos companheiros de trabalho na montagem do espetáculo teatral “Quando as pernas fazem miserê”, em 2005, e na pesquisa de campo realizada em 2006 em Santiago do Iguape.

A partir de setembro de 2008 contamos também com a colaboração da musicista e dançarina Paula Ferrão Arruda. Sua contribuição ao grupo foi muito significativa como pode ser acompanhado no capítulo 2 (Recriação da voz, dos textos e das paisagens sonoras).

Enquanto atores-pesquisadores nós não tivemos nenhum obstáculo gerado pelas diferenças de nossa formação, nosso repertório comum foi suficiente e facilitador para a criação do grupo de pesquisa. O grupo participou apenas da pesquisa prática. Foram produzidos alguns textos específicos solicitados, mas a reflexão crítica do processo foi feita por mim.

O projeto inicial de pesquisa também previa uma nova pesquisa de campo que pôde ser viabilizada com o financiamento da FAPESP. Essa pesquisa tinha como objetivo checar as observações que já havíamos feito em 2006 na região do Recôncavo baiano, além de uma nova coleta de material de observação.

Embarcamos para Salvador no dia 10 de janeiro e retornamos no dia 04 de fevereiro de 2008. Chegando à cidade de destino pegamos um ônibus para o

⁷ LENK, Erika. **Uma viagem pela sombra: A construção do clown pessoal através da linha de pesquisa ‘O Clown e o Sentido Cômico do Corpo’**. Monografia de iniciação científica, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2002 (Bolsa FAPESP).

município de Cachoeira, situada no recôncavo baiano, região que se localiza à margem da Baía de Todos os Santos. De lá seguimos de ônibus para o distrito de Santiago do Iguape, localizado próximo à foz do Rio Paraguaçu⁸. Visitamos, também, ao longo da pesquisa de campo as comunidades de São Francisco do Paraguaçu, Dendê, Caonge, Calembá e Engenho da Vitória. Partindo de Santiago, fomos para todos esses locais de barco à motor de pequeno porte, com exceção da visita ao Engenho da Vitória, para onde fomos de barco comunitário maior, do tipo de uma escuna, pois a viagem era um pouco mais longa.

Fomos munidos de cadernos para anotações, de câmera fotográfica, filmadora e de um gravador digital de voz. Em relação à pesquisa anterior, a aquisição do gravador digital permitiu-nos, posteriormente, uma melhor manipulação do material coletado em áudio, pois possibilitou conectar o gravador ao computador, transferindo os arquivos e possibilitando a produção de CDs para utilização no trabalho prático.

Nas localidades foram observadas pessoas de diversas faixas etárias e em diversas condições sócio-econômicas, tanto nas residências, nas ruas, em bares ou outros locais possíveis. A idéia de trabalhar, também, com a observação de crianças surgiu porque sentimos a necessidade de diversificar nosso campo de observação. A criança ofereceu-nos um universo de corporeidades e de ações bastante diferentes do que havíamos trabalhado até então.

Em Santiago do Iguape pudemos rever pessoas que já havíamos conhecido em 2006 como Aurélio, Dona Ana, Domingos Preto, Honorina, Jaime, Otaviana, e

⁸ “O rio Paraguaçu é o maior rio genuinamente baiano. Suas nascentes são diamantíferas, suas margens férteis, muito piscoso em toda a sua extensão e navegável das cidades à sua foz. Já foi a principal via de transporte e comunicação de toda a região. Seu nome Paraguaçu é de origem indígena e significa "água grande, mar grande, grande rio", vindo da corruptela Peruassu. No Brasil Colônia foi escrito de várias formas: Paraguaçu, Paraoçu, Paraossu, Peroguaçu, Perasu, Peoassu e Peruassu.” Disponível em : http://pt.wikipedia.org/wiki/Rio_Paragua%C3%A7u. Acesso em: 15 de dez. 2008.

conhecer outras pessoas, Maria Alice, Maria, Fefeco, Valmira, Dezinho, Quita, Juce, Peda, Maricélia, Luiza, Perna, Vazinho, Jorge, Astero, Cebola e Bianca. Em São Francisco do Paraguaçu conversamos com Ranufa, Arerê e sua mãe Maria Adélia. No Dendê conhecemos Dona Maria e Lapingo. No Caonge, Giovanda e Raimundo. No Calembá o casal Sinhozinho e Izídia e também Judite e sua família. No Engenho da Vitória, Raimundo e sua família. No total conhecemos e conversamos, aproximadamente, com 34 pessoas. Quando autorizado pelos observados registramos os momentos dos encontros em áudio e foto.

O primeiro encontro do grupo após a pesquisa de campo e o retorno da Bahia aconteceu no dia 10 de março de 2008. O mês de fevereiro foi dedicado à transcrição parcial do material em áudio, escolha de pessoas e fotos a serem trabalhadas em sala e a organização do material em vídeo. A partir dessa data passamos a ter três encontros semanais, com duração de três horas cada. A etapa de corporificação e codificação das matrizes foi realizada no período de março à outubro. Em julho realizamos uma pausa para a escrita do 1º relatório da pesquisa para a FAPESP. Em novembro fizemos uma nova pausa para a escrita do texto de qualificação e em dezembro realizamos um período intensivo no qual demos início à criação do exercício cênico. De janeiro a maio prosseguimos aprofundando-nos na composição e apresentações abertas ao público do exercício cênico que acabou por se tornar o espetáculo “Brasil Menino” ganhador do Prêmio FICC (Fundo de Investimentos Culturais de Campinas) na categoria de montagem.

A criação do exercício está inserida na etapa de teatralização, na qual testamos uma forma de encadear e apontar possíveis sentidos dramáticos para o material levantado por nós. Com a construção do espetáculo esse teste foi levado ao limite e nos propusemos a partir dos textos recolhidos em áudio e das nossas improvisações a construção de uma dramaturgia. Não discutirei questões levantadas oriundas do processo de construção dramática. Apenas apontarei de que forma as matrizes orgânicas contribuíram para a fluidez dessa etapa. Os exercícios de teatralização e as apresentações públicas experimentadas durante a

criação do espetáculo foram fundamentais para a pesquisa. Após um longo período em sala de trabalho, na abertura para outros “olhares”, sejam eles de público ou do orientador, é que pudemos verificar se nosso trabalho mantinha-se orgânico com mais um foco de relação: o público.

O referencial teórico da minha pesquisa foi buscado e descoberto à medida que do trabalho prático emergiam questões que me instigavam a buscar pistas para como solucioná-las. As publicações do LUME orientaram principalmente o trabalho técnico de ator, pois encontrei nelas informações sobre como proceder ao longo de toda a pesquisa, como otimizar o trabalho na pesquisa de campo, de que forma poderíamos abordar o material coletado, entre muitas outras contribuições. O relato das dificuldades encontradas nos diversos processos vividos pelo LUME e sobre a forma como eles operacionalizavam a pesquisa de mimese corpórea ajudaram-me a identificar as minhas próprias dificuldades. Nos livros “A arte do ator: da técnica à representação”, de Luís Otávio Burnier e “Café com queijo: corpos em criação, de Renato Ferracini”, encontrei todos os conceitos base da mimese corpórea e do pensamento do LUME sobre o trabalho do ator. Encontrei definições dos conceitos de matriz, corporeidade, fisicidade, organicidade, ação; vistos e revistos. A forma de conceituar desses atores-pesquisadores foi muito enriquecedora para a minha pesquisa, porque suas produções teóricas foram edificadas a partir do trabalho prático. Primeiro buscaram entender o que acontecia na sala de trabalho e somente algum tempo depois de que forma suas descobertas podiam ser conceituadas.

Em Deleuze me deparei com a grandeza de um filósofo. O estudo dos conceitos de “devir-animal” e “corpo-sem-orgãos”⁹ mostrou-me os limites da minha pesquisa, porque para que esses conceitos fossem realmente compreendidos era necessário um mergulho na obra do autor. Passei, portanto, a ler este autor buscando pontos de contato com a mimese corpórea que Ferracini já havia explorado e apontado, o que me proporcionou mais consciência, por exemplo, das

⁹ Ver referências.

conseqüências da escolha do termo “imitação” para nomeação da mimese corpórea.

Em José Gil pude encontrar sábias e medidas palavras sobre o conceito de “corpo-sem-órgãos”, já transposto para o contexto artístico, e também pistas de como conceituar o processo de dançar matrizes, tão fundamental na aquarelização das matrizes miméticas que criei. Os diários de trabalho desde o início da pesquisa em 2006 foram também fonte de reflexões.

O trabalho prático permitiu que aos poucos eu percebesse minha identidade no trabalho de recriação de corporeidades, independente de qualquer bibliografia ou referência.

CAPÍTULO 1

A MIMESE CORPÓREA

1.1 A organicidade não é uma questão de fé

Nos próximos parágrafos pretendo esclarecer a importância da organicidade na minha pesquisa. Importância esta que eu mesma não conseguia enxergar no início do trabalho. Foi somente nos últimos meses de escrita que pude entender que a aquarelização era uma metáfora de trabalho que encontrei para nomear o processo de geração de organicidade nas matrizes que criei a partir da mimese corpórea. Por isso, não pretendi durante a realização da pesquisa definir ou redefinir a funcionalidade da palavra organicidade no plano conceitual, mas descobrir os caminhos que a geram no plano artístico.

A organicidade é um conceito prático de difícil definição. Segundo Ferracini, ela se encontra atualmente num “buraco conceitual”:

“Essa geradora de vida do trabalho do ator – que muitas vezes é traduzida por ‘organicidade’ ou ainda ‘vida’ – está em um grande ‘buraco’ conceitual, de difícil compreensão. Portanto a questão é: o que é essa ‘vida’, o que a conceitua? Acredito que o trabalho do ator está calcado nessa pequena palavra, mas não em sua semântica estagnada, vida signo/nomeada, simplificada. Estou tentando dizer daquela ‘vida’ que a todo tempo se transforma, fluxo constante, naquela sensação muscular como agitação de algo quase indizível, intensivo. Circularidade. Velocidade. Em movimento. Sem parar, sem estagnar. ‘Vida’ no corpo subjétil enquanto capacidade de uma certa espontaneidade enquanto autoprodução.” (FERRACINI, 2006, p. 102)

A questão para Ferracini é conceituar essa “vida” no trabalho do ator, que é também chamada de organicidade. Uma vez que Ferracini realizou intensos trabalhos práticos com seu grupo experimentando no corpo o que é organicidade, o que o intriga é a forma de conceituação dessa mesma organicidade. Já a

questão da minha pesquisa é explicitar como a organicidade foi um parâmetro qualitativo dentro da sala de trabalho.

Em última instância, minha pesquisa consistiu em gerar a organicidade nas matrizes que criei. O que foi codificado durante o trabalho em sala foi uma estrutura, a matriz, que permite que seja gerada a organicidade. Esse processo revelou pontos de contato com caminhos percorridos por outros pesquisadores, como os artistas do LUME, os quais me orientaram tanto nos procedimentos em sala de trabalho, como a entender os elementos envolvidos no trabalho prático no plano conceitual. Se há algum parâmetro para uma suposta avaliação dos resultados da pesquisa ele é justamente perceber se as matrizes que compus se tornaram orgânicas ou não. Tendo isso, busquei investigar posteriormente em que momentos houve organicidade e quais os caminhos permitiram que ela fosse gerada.

Assim como Ferracini, eu, como atriz, também acredito que o trabalho do ator está calcado nessa pequena palavra. Busco, persigo, descubro caminhos incessantemente em direção à organicidade. Em alguns momentos pode parecer ser uma questão de fé: acreditar ou não em organicidade. Já fui bastante questionada em diversos trabalhos anteriores. O que é essa tal organicidade que todo mundo fala, você repete e nem você nem ninguém sabem o que é. A busca dessa resposta provocou-me, mas ao mesmo tempo fez com que eu percebesse que para conceituar meu próprio trabalho não dava para fugir da conceituação de organicidade. É aos meus provocadores que devo agradecer por terem incutido em mim essa necessidade de entender melhor meu ofício. É para “eles” que eu respondo hoje depois de tantos anos.

O centro desta minha crença em organicidade não reside na fé. A relevância desse conceito para o meu trabalho tem a ver com a minha trajetória enquanto artista. Meus mestres-professores desde o início, quando comecei a fazer teatro me diziam: “O teatro é algo mais que simples repetição. O que você

está fazendo aí se você só “macaqueia”? Nessa época, esse “algo mais” não tinha nome, mas já era parâmetro para qualificar o fazer teatral. Primeiro eu tive notícia de que para fazer teatro eu deveria me esforçar na sala de trabalho, no ensaio, ir sempre além, valendo-me da lei do maior esforço para o menor efeito, somente algum tempo depois, ouvi durante cursos do LUME a palavra “orgenicidade”. Palavra esta, para mim, cercada de mistérios em torno não do que ela significava, mas no como gerá-la no corpo.

Primeiro eu entendi no corpo o que era essa orgenicidade para depois buscar o entendimento intelectual do que era. Realmente, sem nenhuma experiência prévia vivida em sala de trabalho, o conceito de orgenicidade pode parecer místico. “Vida”, “fluxo de vida”, “segunda natureza” e outras tantas palavras que podem dar falsas impressões. Ao longo do tempo, passei a utilizá-la de forma natural, como se fosse mais do que óbvia a necessidade dela estar presente em todos os trabalhos, não questionava a sua existência, recriava aquilo que eu era capaz de ver quando me apontavam que certo material de trabalho era orgânico. Permaneço não questionando a sua existência, mesmo que a forma como eu a entendo hoje tenha mudado completamente. Minhas experiências posteriores só vieram a reforçar que a mecanicidade é um perigo constante no trabalho cotidiano do ator e que a orgenicidade é a possibilidade de manter “vivo” um material de trabalho mesmo que ele seja repetido mais de setecentos milhões de vezes. A orgenicidade não é algo a ser encontrado apenas uma vez. É algo que deve ser gerado, construído, em cada dia de trabalho, em cada apresentação, no tempo presente, portanto pode-se como um profissional da arte estar em busca dela toda vida. A questão para o artista parece ser: como é possível gerá-la?

Sem me aprofundar muito, pela extensão do tema e por não ser objeto da minha pesquisa, posso dizer que ao longo da história teatral a orgenicidade enquanto conceito foi definido de diversas formas. Grandes mestres do teatro como Stanislavski e Grotowski, artistas que desenvolveram uma metodologia para dar suporte ao ator, preocuparam-se profundamente em pensar sobre o que era

essa “vida” tão particular e necessária ao ator. As suas preocupações dirigiam-se ao plano artístico e principalmente no como descobrir caminhos operativos que levariam à organicidade.

O termo organicidade propriamente dito parece ter sido utilizado por Stanislavski já no final de sua vida quando elaborava o “Método das Ações Físicas”. Segundo Grotowski, ele percebeu que não era eficaz para o trabalho do ator o resgate das lembranças das situações vividas anteriormente pelo mesmo em busca da emoção “verdadeira”. As emoções são geradas por processos próprios da vida que não são os próprios da arte. O que Stanislavski desenvolveu com o “Método das ações físicas” foi a possibilidade de trabalhar diretamente a partir do corpo do ator como meio para o resgate de suas memórias. Através da realização de sequências de ações retiradas da vida cotidiana ele explorava a fisicalidade que poderia levar ao resgate de memórias conscientes ou inconscientes. A memória utilizada apenas como porta para concretização das emoções. Neste novo processo as emoções formalizadas enquanto ações no espaço podiam ser exploradas por si, independente das lembranças do ator.

Nesse sentido Grotowski, no trecho citado abaixo, fornece-nos informações sobre os progressos de Stanislavski no início de suas pesquisas para a criação do “Método das ações físicas”:

“Para liberar o ator da pesquisa forçada das emoções, que ele havia reconhecido ser ineficaz, ele utilizou o termo ‘as ações físicas’ mesmo que para ele estas ações englobassem na realidade o ‘monólogo interior’ (ou seja, aquilo que se pensa), os pontos de contato com os outros, as associações entre o que fazemos e o que recordamos, conscientemente ou inconscientemente. Mas desta vez ele reuniu todo este conjunto vivo na expressão ‘as ações físicas’. Ele estava convencido, e eu compartilho de sua convicção, que se – no processo da atuação – nós reencontrarmos o que fizemos na vida ou o que poderíamos ter feito em circunstâncias

precisas, a vida emotiva vai seguir por ela mesma, justamente porque não se está buscando manipulá-la.”¹⁰

Nessa passagem percebemos que para Grotowski, e também para Stanislavski, sob o seu ponto de vista, a organicidade do ator era algo já existente, presente na vida, que podia ser recuperado pelos métodos de atuação desenvolvidos por eles.

Grotowski coloca também que quando ele começou seu trabalho como pesquisador do jogo do ator ele retomou a pesquisa de Stanislavski no ponto em que ele a deixou antes de falecer. Ele diz ter desenvolvido e tocado pontos que foram pouco explorados por seu mestre, mas que seriam tocados caso ele ainda vivesse.

“O que constatei de mais fundamental é o fato de que as pequenas são sempre precedidas de algum impulso que vão do interior do corpo em direção ao exterior. Seria falso pretender que estes impulsos pertencem exclusivamente ao domínio físico. Todo pano de fundo das experiências humanas, das associações mentais, das memórias, da linguagem são não formulada mas presente por trás dos pensamentos, tudo isto e mais outras coisas condicionam os impulsos. Esses possuem uma função espacial. Se rememoramos alguma coisa, colocamos essa memória em algum lugar do espaço, o que desencadeia um ciclo de impulsos dirigidos a este lugar. Isto é apenas um exemplo, poderíamos citar vários outros ligados tanto à percepção do espaço quanto à do tempo. Se o fluxo de impulsos que precedem as pequenas ações de libera, o corpo do ator torna-se – em seu comportamento – ‘orgânico’, para utilizar o termo do próprio Stanislávski.”¹¹

Grotowski ainda acrescenta que por estar condicionado pela estética realista do teatro russo, Stanislavski pesquisou apenas ações cotidianas, e que ele se concentrou muitos mais na investigação do comportamento humano em situações extracotidianas como as práticas rituais por exemplo.

¹⁰ Projeto apresentado ao Collège de France como parte do processo de inclusão de Jerzy Grotowski no corpo dos professores daquela instituição (do arquivo pessoal da professora Tatiana Motta Lima. Cedido à professora por Mario Biagini).

¹¹ Idem anterior.

Com base nos estudos sobre organicidade em Stanislávski e Grotowski, Ferracini (2006, p. 104) pergunta a si mesmo e expõe: “Será que a organicidade de um sistema natural, como a do corpo humano, é a mesma organicidade que gera a “vida” necessária a um sistema artificial como o do corpo-subjétil¹²?”

Para o ator-pesquisador, a organicidade do sistema natural e do sistema artificial não é a mesma. A organicidade no trabalho do ator não é algo a ser reencontrado ou alcançado, não se localiza dentro do ator. Mas é algo a ser gerado através do trabalho, existe enquanto virtualidade. Então, quando essa força chamada organicidade é gerada, ela faz com que os elementos que compõe o Estado Cênico¹³ relacionem-se dinamicamente. São elementos do Estado Cênico, por exemplo, o ator, seu companheiro de cena, o espaço, o tempo, o espectador e os objetos que utiliza. Como vemos são diversos os focos de atenção no momento da atuação que precisam estar em relação. O esforço do ator para colocar esses elementos em relação não pode ser visível no Estado Cênico, ou seja, ele deve trabalhar o suficiente para que essa relação aconteça organicamente. Afinal o espectador vai assistir a obra e não o quanto determinado ator é “esforçado”. Ao mesmo tempo, a repetição no ensaio gera o risco da mecanicidade. Portanto, a questão reside no como ensaiar e nesse ponto justifica-se a necessidade do treinamento. Quando treinamos buscamos aprender como gerar organicidade como, por exemplo, a partir de um elemento técnico ou também como formalizar o material produzido no treinamento sem nos tornarmos mecânicos.

¹² “Corpo-subjétil: corpo-em-arte, corpo integrado e vetorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano. Nesse sentido, sugiro chamar esse corpo integrado expandido como corpo-em-arte, esse corpo inserido no Estado Cênico de corpo-subjétil. Explico: ao ler uma obra de Derrida, chamada Enlouquecer o Subjétil, essa imagem “corpo-subjétil” me surgiu de uma maneira extremamente natural. Subjétil seria, segundo Derrida, retomando uma suposta palavra inventada por Artaud, aquilo que está no espaço entre o sujeito, o subjetivo e o objeto, o objetivo. Não nem um nem outro, mas ocupa o espaço “entre”. Outra questão é que essa palavra subjétil pode, por semelhança, ser aproximada da palavra projétil, o que nos leva à imagem de projeção, para fora, um projétil que, lançado para fora, atinge o outro e também se auto atinge. Essa aproximação pode ser realizada já que “subjétil” é uma palavra intraduzível, pois, como foi supostamente inventada por Artaud, não existe tradução possível em outras línguas. Para maiores detalhes “Café com Queijo: Corpos em Criação” de minha autoria” (Renato Ferracini, 2009). Ver referências.

¹³ Momento da atuação.

Burnier também se preocupou com menos intensidade a conceituar organicidade. Ele diz que o termo pode ser trabalhado em dois planos distintos. O primeiro seria o da organicidade interna, real e viva que teria a ver com o real fluxo de vida que engendra uma ação, acrescentando que: “Ou seja, para se obter organicidade em uma ação física ou uma sequência de ações físicas, há de se desenvolver um conjunto complexo de ligações e interligações internas à ação ou à sequência das ações” (2001, p. 53).

O segundo seria o da “impressão de natural” ou a “artificial naturalidade” percebida pelo espectador. Essa última derivaria da extrema coerência interna exigida pela construção cênica que seria semelhante ao do organismo, por isso, a utilização da palavra organicidade.

Não pretendo discutir aqui a relação ator-espectador por falta de ferramentas conceituais. Parece realmente fazer sentido que ação orgânica apresentada em cena exerceria de fato alguma influência sobre a “crença” do espectador no ator e até na dramaturgia do espetáculo, mas isso pode depender de um conjunto de elementos, não apenas da organicidade em si. Desde a publicação de Burnier há um novo campo nas artes cênicas o qual se aprofundou no estudo da relação ator-espectador, a teoria da recepção. De qualquer forma, percebo que Burnier já nos deu pistas, na citação acima, de que a organicidade não é apenas mais um elemento constituinte da ação e sim algo que ligaria os elementos que a compõe, que os conectaria uns aos outros como coloca Ferracini posteriormente:

“A atuação age justamente nessa força, a que podemos dar o nome de organicidade. Ela é gerada não no próprio conjunto de elementos, mas na relação estabelecida entre eles, justamente no espaço “entre”. A complexidade em se entender a organicidade enquanto força reside no fato de que ela não pré-existe. Se os elementos corpóreo-vocais não se apresentam, a organicidade não se configura. Porém, a simples existência dos elementos não garante a emergência dessa força orgânica. O atador atua (a repetição de termos é proposital) na relação entre os elementos para gerar essa força que, ao mesmo tempo, recria a relação dos

elementos. Ele se lança no espaço - de forma ativa - entre os elementos para gerar, a partir deles, a organicidade e permite – de forma passiva - ao mesmo tempo, essa organicidade agir sobre todo o processo (inclusive quanto ao espectador), e, por conseguinte, sobre ela mesma, autocriandose em fluxo dinâmico. A atuação, nesse sentido, é sempre instável, sendo gerada por aquilo que gera, deixando-se afetar por aquilo que afeta ou ainda, recriar-se através daquilo que cria. Na organicidade não existe relação de causa e efeito, uma vez que o efeito atua sobre a própria causa e vice-versa. A organicidade, enquanto força, é ativa e passiva ao mesmo tempo e, por tratar-se de um paradoxo, é de quase impossível compreensão inteligível, sendo tangenciada através da percepção.” (FERRACINI, 2009)

Sem pensar nos conceitos existentes o que posso dizer eu sobre o que é organicidade? Como atriz o que posso sinalizar como indicadores de organicidade são as minhas sensações corpóreas em estado de trabalho. Percebo que quando estou em trabalho gerando organicidade algo se encaixa, não manipulo meu corpo, penso fazendo. O pensar como sinônimo do agir mesmo que microscopicamente. Tudo o que acontece a minha volta chama atenção, qualquer acontecimento banal, como uma poeira, uma formiga passando, tudo gera reações. E isso acontece num piscar de olhos, de repente, sou sempre surpreendida. E quando me surpreendo os outros que me assistem também se surpreendem, algo incrível acontece entre nós, difícil descrever.

Como já foi exposto anteriormente a organicidade na minha pesquisa é um parâmetro qualitativo para o processo de elaboração das matrizes miméticas. Ela me apontou durante o trabalho se deveria continuar investigando a composição das matrizes ou se devia prosseguir para a etapa de teatralização. Ela marcou essa passagem. O processo de geração de organicidade nas matrizes será descrito com detalhes no capítulo 2.

1.2 A mimese em conceito: Burnier e Ferracini

A mimese corpórea foi criada por Luís Otávio Burnier no LUME - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp – que estava empenhado em edificar uma técnica para a arte de ator no Brasil. A seu ver existiam duas dimensões inseparáveis no trabalho do ator: a elaboração, a codificação e a sistematização de técnicas corpóreo-vocais não interpretativas de representação e o mergulho no interior da pessoa, buscando seu potencial de energia próprio. O ator, visto não como alguém que interpreta, mas que representa, re-apresenta suas ações no espaço¹⁴. Essa necessidade de estruturar uma técnica para o ator surgiu de uma observação que ressoava de forma profunda em Burnier. De acordo com ele, o ator brasileiro daquela época - não me convém julgar aqui o panorama atual e nem mesmo adentrar na discussão da concretude histórica dessa afirmação – não possuía técnicas corpóreo-vocais estruturadas para utilizar em sala de trabalho, tornando-se incapaz de entrar em contato com suas energias potenciais. Foi isso que o moveu à criação do núcleo de pesquisa.

Em 1985, quando o LUME foi fundado, Burnier convidou Carlos Simioni para integrar o núcleo. Após alguns anos, o ator Ricardo Puccetti juntou-se ao grupo¹⁵. Durante o trabalho prático com os atores pesquisadores do núcleo,

¹⁴ “Em seu sentido próprio, interpretar quer dizer traduzir e representar significa ‘estar no lugar de’ (o chefe de gabinete representa o prefeito), mas também pode significar o encontro de um equivalente. Assim quando um ator interpreta um personagem, ele está realizando a tradução de uma linguagem literária para uma cênica; quando representa está encontrando um equivalente.” (BURNIER, 2001. p. 21) . Essa diferenciação hoje é questionada por Ferracini em livro a ser publicado. O sentido de interpretar e/ou representar é substituído pelo de atuar: “A atuação é, ao mesmo tempo, um fluxo coerente de sentido macroscópico vinculado estreitamente a um fluxo coerente (ou não) microperceptivo que territorializa as sensações. Enfim, atuar é um fluxo de sentidos-sensações contínuas e dinâmicas que criam dramaturgias corpóreas orgânicas. A atuação não interpreta nada, não representa nada, simplesmente age sem origem, telos ou intenção. Age em um fluxo de forças de criação e recriação” (FERRACINI, Ensaios de Atuação – no prelo. Não publicado).

¹⁵ Os primeiros anos de treinamento eram vividos por Burnier e pelos atores Carlos Roberto Simioni e Ricardo Puccetti. Em 1994 estagiaram e depois foram efetivamente integrados ao LUME os atores, Ana Cristina Colla, Jessor de Souza, Raquel Scotti Hirson, Renato Ferracini, Ana Elvira Wuo e Luciene Pascolat.

Burnier atuava como “condutor”. Eles se dedicaram, a princípio, ao estudo prático de dois elementos considerados por eles fundamentais para o trabalho do ator, a presença e a ação. Dimensão interior e dimensão mecânica em Barba¹⁶. A presença era entendida por ele como a capacidade do ator entrar em contato com o seu potencial de energia, sua faculdade criadora; e a ação como a capacidade do ator de entrar em contato com sua faculdade operativa, como dar forma à matéria de suas criações, ou seja, à própria técnica. Burnier reconhece a importância do jogo¹⁷ como elemento também a ser trabalhado pelo ator, porém ele se concentra nesses primeiros anos de pesquisa aos dois elementos do trinômio: presença e ação. Esses elementos foram arduamente pesquisados em sala de trabalho, sem feriados e por longas horas diárias. Ao longo do processo prático vivido de maneira sistemática e intensiva pelos atores eles descobriram que algumas qualidades de energia e ações eram recorrentes. Assim, eles repertoriaram essas qualidades e ações buscando uma elaboração técnica que respeitasse a singularidade de cada um dos atores. Esse processo foi a base para a criação de uma das linhas de pesquisa do LUME: a dança pessoal. O foco da pesquisa da dança pessoal está localizado em como articular as energias potenciais em uma formalização. A finalidade última desse treinamento para o ator era buscar a “flexibilidade ótima entre a criação e o método”¹⁸.

Com exceção das duas últimas que por motivos pessoais deixaram o Lume esses atores permanecem no Lume até os dias de hoje.

¹⁶ Sobre a dualidade dimensão interior-dimensão mecânica encontrei uma colocação pertinente em Ferracini: “[...] somos tentados a pensar que possa existir um suposto dualismo no trabalho do ator FORMA/VIDA, quando, em realidade, essa divisão dual é apenas didática, conceitual e abstrata, pois o trabalho do ator se constrói pela diagonalização dessas faculdades. Portanto para que eu possa dar início a um pensamento sobre o trabalho do ator, ao menos o trabalho do ator como eu o vejo, enquanto multiplicidade de fluxos, devo ter em mente que esses pólos FORMA/VIDA, não são pontos extremos de uma linha que deve ser dobrada, mas de um “espaço” comum, um “ponto de convergência dimensional” no qual cada dimensão se confunde e se funde com a outra” (FERRACINI, 2006, p. 79).

¹⁷ O jogo é entendido por ele como o momento no qual a arte cumpre o seu papel comunicativo. O ator deve ter intimidade consigo mesmo e ao mesmo tempo abrir-se para possíveis relações, com o espaço, outro ator, objetos e o espectador. O jogo como brincadeira, jogar com a energia gerada.

¹⁸ Texto transcrito do vídeo da demonstração técnica com Ricardo Puccetti, que fez parte da defesa da tese de doutorado de Burnier. Ver referências.

Os primeiros passos em relação ao surgimento da mimese corpórea foram dados na montagem do espetáculo “Macário” (1981), dirigido e atuado por Burnier. Em entrevista concedida pelo ator do LUME, Carlos Simioni conta como a partir da sua formação em mímica Burnier pensava a mimese corpórea.

“Primeiramente o Burnier fez mímica, uma vez que faz parte, dentro da mímica, imitar. Exemplificando: observarmos quando uma pessoa apanha uma laranja de uma árvore e verificarmos quem está pegando a laranja ou quem está andando, pois o processo de observar e reproduzir em nosso corpo faz parte da mímica. O Burnier tinha vivenciado essa experiência toda. Depois da Europa ele morou no Equador, em Quito, capital. Nesse período ele descobriu ‘Macário’, de Juan Rulfo. Estando então em Quito ele resolveu observar os meninos de rua da capital e colher a gestualidade deles. ‘Macário’ então foi o resultado não de uma imitação, mas de partes de vários garotos os quais ele imitava fazendo uma espécie de colagem. O Macário, de Juan Rulfo, era um pouco manco, Burnier então escolheu um menino que mancava um pouco para o observar. Quanto à voz foi tirada da escolha de outro menino, o jeito de se locomover ainda de outro, a face e o corpo também, cada coisa de um menino. Esse foi o primeiro espetáculo no qual a metodologia de criação utilizada foi chamada de mimesis corpórea. O LUME ainda nem existia e o espetáculo foi montado mesmo no Equador, em 1981-82.”¹⁹

Em 1986, alguns anos após a montagem de “Macário”, Simioni e Burnier, paralelamente à pesquisa da dança pessoal, iniciaram uma montagem baseada no conto “Meu Tio Iauaretê”, de Guimarães Rosa, utilizando como metodologia de criação a mimese corpórea. O estímulo para o novo projeto surgiu quando Simioni assistiu na televisão uma reportagem jornalística a respeito do povo lanomâmi. A forma de se movimentar desse povo o impressionou e o levou a pensar como seu universo era diferente do deles. O ator identificou-se com a potência e com a força de se comunicar do lanomâmi porque naquele momento ele vivia o processo da dança pessoal que buscava despertar outras qualidades de energia na pessoa do ator. No dia seguinte, muito entusiasmado ele contou a Burnier. Quando ele começou a falar Burnier pediu não que ele contasse, mas que ele mostrasse o

¹⁹ Entrevista concedida por Carlos Simioni em 04 de fevereiro de 2009 no LUME.

que tinha visto. Quando Simioni demonstrou Burnier achou engraçado e disse que o que ele estava demonstrando era apenas a “impressão” do que ele tinha visto e não o que ele realmente tinha visto. E começou contar sobre o processo da mimese corpórea, no qual eles realmente poderiam pesquisar como esse povo se comportava no seu cotidiano, estudariam minuciosamente como agiam. Naquele momento nasceu nos dois a vontade de explorar esse campo ainda a ser desenvolvido como linha de pesquisa. O trabalho a partir da corporeidade do lanomâmi não aconteceu, mas aconteceu a montagem a partir da obra de Guimarães Rosa.

No conto presente no livro póstumo “Estas Estórias” (1969), o personagem lauaretê é um caçador de onças. Na pesquisa de campo realizada para montagem Simioni foi até a região de Cordisburgo (MG), onde nasceu o escritor, buscando conhecer caçadores de onça. A seguir trecho em que o ator narra um pouco desse processo:

“Burnier disse o seguinte: o lauaretê era um caçador de onças. Não há condições de fazer um caçador de onça se você não conhece um. Vamos, então, descobrir onde podemos conhecer algum. Na terra de Guimarães Roisa, em toda aquela região, havia diversos, decidimos portanto ir para lá. Fomos e conseguimos encontrar três caçadores de onça. Entretanto, naquela época o que nós somente fazíamos? Nós somente sentávamos e conversávamos com eles e eles nos contavam os seus ‘causos’ de onças. Começamos então a observar mais esse homem, sentado, que nos contava as estórias: ‘Aqui a gente pega, espreita a onça, tem-se que esperar que ela dê o bote.’ Era o caçador contando com seus trejeitos, sua fala típica. Esse foi o primeiro universo para montar o lauaretê. No conto o caçador se transforma em onça. Na realidade ele não vira onça, mas ele gosta de deitar como uma onça, na sua casinha, e à noite ele namora, justamente como uma onça verdadeira. A outra parte do processo foi o fato de querermos conhecer as corporeidades de um felino, então fomos ao Zoológico ver as onças e até pegamos vídeos de animais para isso. Concomitantemente a essa montagem estava-se construindo a técnica a qual, hoje, é a dança pessoal do LUME. Resolvemos então fazer duas coisas: usar a gestualidade de alguns caçadores de onça, de alguns animais e, ao mesmo tempo, a minha dança pessoal, juntamos as duas coisas. (...) Pegamos a gravação de um índio falando e eu copiava a fala dele. Então usando o texto do índio falando qualquer coisa e o texto do

lauaretê, eu tentava colocar na musicalidade do índio e no sotaque dele e como ele falaria o português. A Denise²⁰ contribuiu com outra parte da montagem, ou seja, todos os materiais os quais eu utilizava, tais como cabaça, fogo etc seriam microfônados para que a musicalidade do espetáculo acontecesse a partir do seu manuseio. Colocamos também microfones no meu corpo para que a sonoridade dos meus movimentos fizessem parte da musicalidade. Depois desse período esquecemos a mimesis corpórea.”

O projeto foi “engavetado” por diversas razões que não convém colocar aqui, mas uma delas foi que o desenvolvimento da dança pessoal estava num momento tão intenso e apaixonante que os atores optaram por privilegiá-lo.

Após esse período o LUME só voltou a pesquisar a mimese corpórea em 1990, quando as alunas Valéria de Seta e Luciene Pascolat (sobrenome artístico) convidaram Burnier, que ministrava aulas no curso de artes cênicas freqüentado por elas, para dirigir uma nova montagem. Segundo as próprias palavras de Burnier foi nessa montagem chamada de “Wolzen - Um Giro desordenado em torno de si mesmo” que a mimese corpórea foi mais precisamente sistematizada como uma metodologia a partir da observação.

O processo em “Wolzen” acabou tornando-se de fato a base para a edificação da mimese enquanto metodologia para a criação cênica. Burnier pôde com as duas atrizes, que se disponibilizaram inteiramente para a realização do trabalho, aprofundar-se na prática da mimese corpórea. Do registro e reflexão dessa vivência, que durou aproximadamente dois anos, resultou o capítulo de sua tese de doutorado dedicado a mimese corpórea.

Em “Wolzen”, Burnier e as duas atrizes partiram da idéia de que Sônia, personagem central de “Valsa nº 6”, era esquizofrênica. Assim, para a coleta de

²⁰ A Prof. Dra. Denise Garcia é formada em música pela ECA-USP. Atualmente é professora de composição no Instituto de Artes da Unicamp, do qual é também coordenadora. No período em questão, ela participou da criação do LUME.

material elas receberam a orientação de freqüentar um hospital psiquiátrico localizado em Itapira para observar os internos durante suas atividades ao ar livre. Elas passaram grande parte do processo visitando este hospital para coletar ações das pessoas que escolheram para observar e posteriormente para detalhar as observações que já tinham feito. A seguir novamente um trecho da entrevista com Simioni no qual ele descreve um pouco o processo:

“Ele disse o seguinte: se vocês estão a fim de fazerem um esquizofrênico, não adianta tirar da cabeça de vocês. Naquele período ele fazia terapia, numa clínica, em Itapira, então eles sugeriu as duas atrizes que elas fossem com ele e aproveitassem o tempo para observar os internos enquanto ele estava na sessão. É uma clínica alternativa, os internos ficavam bastante tempo no parque, onde havia diversas atividades. Quando foram mostrar para Burnier o primeiro resultado das observações, aconteceu com elas a mesma coisa que aconteceu comigo. Burnier lhes disse: vocês estão me mostrando a impressão que vocês tiveram deles e isso é falso. As observações ‘bateram’ em vocês e vocês estão representando o que isso significou. Isso é o público quem deve fazê-lo. Quando elas estavam observando os internos, elas não se preocupavam, por exemplo, em observar com precisão a gestualidade deles, como o ritmo do braço. O que elas apresentaram foi uma tentativa de mostrarem a loucura. Burnier então disse: certo, ‘de primeira’ isso é bom. Mas na próxima semana vocês farão o seguinte trabalho: escolham uma interna e vão conversar com ela. Observem-na no pátio e tragam coisas mais concretas, como ela anda, gesticula o braço, como é a sua coluna vertebral, coisas básicas até do treinamento normal de ator. Antes disso elas já tinham lido toda a ‘Valsa nº 6’. Burnier então disse: agora vamos fechar esse livro e esquecer a ‘Valsa nº 6’. Pegaremos de novo somente lá no final. O trabalho, então, começou a ficar muito interessante para elas. A cada semana elas voltavam com novidades; gesto assim, cabeça assim, gesto assado, corpo assim, andar assim. Conforme o que Burnier disse: escolham uma só e aprofundem-se cada vez mais nessa interna. Passaram então dois ou três meses vendo somente gestos físicos. Em determinado momento Burnier então disse: está na hora de entrar na próxima etapa. Conversem com a interna, tentem reproduzir a sua voz, a sonoridade e musicalidade. Passados seis meses, elas começaram a frequentar a clínica por conta própria, pois sentiram a necessidade de ir quase todos os dias. Nesse período, eu soube, aconteceram as seguintes fases: a observação do corpo físico, a observação da voz e seus componentes, musicalidade e sonoridade e a última fase foi a fase do quê a paciente te transmite, o que dela bate em você, sendo essa já uma fase final, para que você encontre uma correspondência em você nesse aspecto. (...) Como Burnier viu que

as atrizes estavam completamente interessadas e ele também, ele resolveu aprofundar detalhadamente e daí surgiu o que está na tese. Foi com ‘Wolzen’ que ele elaborou tudo isso.”

Na livre-adaptação de “Valsa no 6” Sônia era representada pelas atrizes como um diálogo entre duas de suas personalidades. Partindo do material codificado em sala de trabalho elas elaboraram sequências de ações corporais e vocais com as quais posteriormente foram sendo combinados os textos da peça de Nelson Rodrigues. Devido à grande quantidade do material levantado, no resultado final, apenas parte das matrizes resultantes do processo de codificação foram utilizadas para compor a personagem Sônia.

Concluído o processo desse espetáculo, momento no qual Burnier estava bastante envolvido com a mimese corpórea, em 1993, alunos formandos em artes cênicas da Unicamp, chamaram-no para dirigir sua montagem de formatura. A montagem recebeu o nome de “Taucouauaa panhé mondo pé” que em língua geral indígena²¹ quer dizer “Histórias que o mundo conta”.

O cronograma de trabalho de montagem desse espetáculo foi dividido em duas etapas, o treinamento e a montagem propriamente dita²². Na primeira etapa os atores formandos passaram pelo treinamento ainda em desenvolvimento no LUME. No intervalo entre as duas etapas eles definiram que o tema da montagem seria “lendas brasileiras”. Assim como havia colocado para Simioni em “Meu tio lauaretê”, Burnier orientou-os a ir onde essas lendas eram vivas, onde elas tinham

²¹ “A língua geral amazônica ou Nheengatú desenvolveu-se no Maranhão e no Pará, a partir do Tupinambá, nos séculos 17 e 18. Até o século 19, ela foi veículo da catequese e da ação social e política portuguesa e brasileira. Apesar de suas muitas transformações, o Nheengatú continua sendo falado nos dias de hoje, especialmente na bacia do rio Negro (rios Uaupés e Içana). Além de ser a língua materna da população cabocla, mantém o caráter de língua de comunicação entre índios e não-índios, ou entre índios de diferentes línguas. Constitui, ainda, um instrumento de afirmação étnica dos povos que perderam suas línguas, como os Baré e os Arapaço” (Disponível em: <http://maniadehistoria.wordpress.com/2009/04/19/historia-da-lingua-indigena> Acesso em: 20 de jul. 2009).

²² O processo de montagem do espetáculo pode ser acompanhado com detalhes no livro de Raquel Scotti Hirson. Ver referências

origem. Dividindo-se em grupos menores e com o apoio da Força Aérea Brasileira para o transporte, os alunos visitaram, em busca dessas histórias, o interior dos estados de São Paulo, Minas Gerais, Rio Grande do Norte, Tocantins, Goiás e Amazonas.

Os alunos voltaram da viagem com uma grande quantidade de materiais. Algo que diferiu bastante do processo de “Wolzen” é que como o local da pesquisa era distante os atores não podiam retornar ao local de coleta de material para checar suas observações. Isso exigiu que eles tivessem uma preparação do como observar durante a viagem e também a disponibilização dos meios de registro que dariam suporte ao trabalho de corporificação. Grande parte dos encontros com as pessoas escolhidas pelos atores, durante a pesquisa de campo, foi registrado em áudio, fotografia e anotações de ações e aspectos das corporeidades.

Após a conclusão do período de montagem desse espetáculo alguns dos atores foram convidados para estagiar no LUME. Depois do período de apresentações previsto na formatura o espetáculo não foi mais apresentado, mas os atores que permaneceram no LUME mantiveram em repertório as matrizes elaboradas para a montagem.

Em 1995, abalados pelo falecimento de Burnier, os atores do LUME resolveram realizar a “Mostra de Maio”, na qual seriam apresentados os espetáculos em repertório e seriam montados dois novos. Em apenas uma semana, dirigidos por Ricardo Puccetti, foi montado o espetáculo “Contadores de Histórias”, aproveitando as matrizes miméticas em repertório desde a montagem de “Taucoauaa panhé mondo pé”. Esse espetáculo foi apresentado na casa da sede do LUME e era exibido para um pequeno público, apenas 35 pessoas. Durante o espetáculo os espectadores passeavam pelos cômodos da casa como se fossem visitantes das pessoas recriadas pelos atores. Durante a visita eram

contados “causos”, histórias de família, e tecidas situações elaboradas a partir da seleção do material em repertório.

O processo seguinte envolvendo a mimese aconteceu em 1997 quando o LUME realizou um intercâmbio com a dançarina de Butô, Anzu Furukawa. Os atores interessaram-se em convidá-la porque ela realizava uma pesquisa similar à mimese. Ela criava coreografias a partir da observação de pequenos seres. Assim, eles a chamaram para dirigir espetáculo “Afastem-se vacas que a vida é curta!”, baseado na obra “Cem anos de solidão”, do colombiano Gabriel Garcia Márquez, e que partiria da mimese corpórea. Para a coleta de material, os atores do LUME foram para o Amazonas esperando encontrar um contexto próximo ao de Macondo, vilarejo onde se passa a obra de Marquez. Voltaram da pesquisa de campo com uma grande quantidade de materiais que foram codificados e mostrados para a diretora convidada. Do material levantado nessa etapa muito pouco fez parte do resultado afinal.

Com base nas entrevistas realizadas para esta pesquisa considero relevante comentar o contato da mimese com o Butô. Simioni e Ana Cristina apontam que esse contato revelou novas possibilidades em relação à forma como ela era utilizada no LUME até àquele momento. Ana Cristina coloca:

“O que a Anzu primeiramente fez quando ela trabalhou com o Butô elementos da mimesis foi beber numa pesquisa de campo e trazer aquele universo para a linguagem do Butô. A segunda foi desconstruir tudo aquilo. Por exemplo, você faz um corpo de um senhor que você observou, de 90 anos, o seu Teotônio, mas eu quero um corpo de um senhor de 150 anos. O que eu fiz, então? Eu parti da raiz que eu tenho, o seu Teotônio, a sua bacia, o seu corpo, mas eu faço de um jeito tal que parece ter 150 anos, e não somente 90 anos. Num primeiro momento, eu não pensaria em fazer essa gestualidade dentro do que eu tinha entendido como mimesis, uma vez que eu quero ser fiel àquilo que eu observei. Para Anzu isso não importava, importava era a maneira de como eu fazia aquilo, expressar a imagem que eu quero com aquele elemento. Essa desconstrução do que ligou a mimesis à imagem do Butô foi, sem dúvida, uma virada e tanto. São essas chaves, acho, que foram pervertendo um pouco o olhar para a possibilidade do que posso fazer com a mimesis, deixando-a menos

cristalizada e menos maciça, como, diria eu: ‘ah, sim, a mimesis é eu pegar e codificar aquela ação, ser o mais fiel possível, aquela preocupação de parece ou não parece, você a está vendo quando eu faço ou aquela voz está o mais fiel possível.’ A primeira inquietação é essa, se está o mais fiel possível. Mas essa inquietação fica tão banal, menos importante, ao mesmo tempo que essa inquietação foi fundamental para que eu não me fizesse todas as vezes, para que eu realmente tivesse o desejo de me esvaziar e vestir outro corpo.”²³

Simioni também considera que o contato da mimese com o Butô no intercâmbio com Anzu foi uma “virada de chave” para a sua utilização:

“Ali foi uma grande chave para nós todos com relação à mimesis. Nós nunca tínhamos pensado a idéia de dançar a figura. Anzu colocava música e dizia: dancem. Quando Anzu fez isso, rapidamente começamos a sair do mecânico, porque quando você dança (levanta e mostra) você sai um pouco da forma e sair da forma dá uma sensação diferente, ou seja, a pessoa que imitamos não é reduzida a um conjunto de gestos. O fato de dançar o personagem é sair dele, depois voltar, fica-se transitando. Isso foi uma expansão para o trabalho da mimesis. O que nos deixou entusiasmados com relação ao trabalho da Anzu foi, por exemplo, o trabalho similar à mimesis, pois ela observava ‘seresinhos.’ A centopéia, por exemplo, é formada por anéis, cada anel é um coração. Então quando um coração bomba ele vai para um lado, quando o outro bomba vai para o outro lado. Ela buscava a forma, mas claro que, enquanto dançarina, ela tinha vida. A sua pesquisa era quase igual a mimesis, porém somente voltada para a dança-forma. Então ela trouxe esta novidade: o dançar a figura. Mas aí ela não usou personagem algum construído a partir da mimesis. No espetáculo ‘Afastem-se as vacas’ há apenas uma cena da Ana Elvira e da Cris. As duas mostraram uma figura para ela que era de duas velhas. Então Anzu disse no dia do trabalho prático: ‘agora esse personagem tem 80 anos, como essa figura seria se o personagem tivesse 120 anos, aí ela foi indo até chegar aos 400 anos, encurtando todos os músculos mais e mais até chegar lá. Se você ver a cena das duas, elas estão realmente com os músculos encurtados e mal podem se mover. Isso acendeu uma ‘luz’ para nós. A partir da mimesis você tem um canal, você pode envelhecer, rejuvenescer, mas sempre trazendo o fio da imitação.”²⁴

²³ Entrevista concedida por Ana Cristina Colla em 04 de março de 2009 no LUME.

²⁴ Entrevista concedida por Carlos Simioni.

Durante o intercâmbio com Anzu, nasceu, nos quatro atores mais novos do LUME, a vontade de realizar uma nova montagem aproveitando a grande quantidade de material levantado nas pesquisas para a montagem de “Taucoauaa” e de “Afastem-se vacas”.

A idéia inicial era fazer um espetáculo com as canções coletadas em campo. No entanto, os atores não pretendiam fazer um musical e sim cantar as canções com as corporeidades pesquisadas corporificadas. O que os interessava não era somente o quê as pessoas com as quais conviveram cantaram, mas a forma como cantaram; suas vozes, qualidades de energia, pausas, gestos e tudo mais que podia ser percebido. Nasce então o trabalho que deu origem ao espetáculo “Café com queijo”, ainda hoje presente no repertório do grupo.

O espetáculo foi montado a partir do material coletado durante as pesquisas anteriores, foram aproveitados materiais ainda não trabalhados, corporeidades observadas e histórias pessoais. Os atores, os quais foram também seus próprios diretores, procuraram, durante todo o trabalho de sala, tanto na codificação como na teatralização, interferir o mínimo possível nas matrizes, isto é, as matrizes resultantes foram levadas à cena na forma “pura”²⁵. Após a etapa de levantamento de material os atores tinham quatro horas de material codificado, portanto, apesar do desejo de aproveitar a maior quantidade possível, foi necessária uma seleção do material. Feita a seleção os atores passaram a estudar a melhor forma de encadeamento desse material. Segundo Jesser de Souza, ator-pesquisador do LUME:

“A proposta era oferecer ao espectador a possibilidade de vivenciar a mesma experiência que tivemos ao ouvir as pessoas que imitamos, com a mesma informalidade e descontração, o mesmo despojamento e transparência, a mesma simplicidade e despretensão e acima de tudo, a mesma generosidade que se relacionaram conosco e nos acolheram em suas ‘casas’, seus corações, abrindo para nós as portas de seus baús,

²⁵ Forma “pura” aqui pode ser entendida como a recriação corpórea vocal e textual em conjunto das pessoas observadas, não havendo, portanto, qualquer recomposição macroscópica da observação. Apenas as recriações microscópicas do encontro como um conjunto.

contendo seus mais preciosos tesouros (por vezes, sem sequer os saber)” (SOUZA IN: FERRACINI [org.], 2006, p. 211)

Em 1998, durante o período de criação de “Café com queijo” o LUME esteve em Israel para apresentação de espetáculos, onde visitaram o Museu do Holocausto, Yad Vashem, em Jerusalém. As atrizes Ana Cristina Colla e Raquel Scotti Hirson já tinham em mente a montagem de um espetáculo a partir da observação de pessoas em situação de trauma. Com a visita ao museu agregou-se a esse projeto a reflexão sobre a semelhança entre a situação acompanhada pelas atrizes nas imagens de guetos israelenses com a de moradores de rua das grandes cidades do Brasil. A reflexão das atrizes acabou por ampliar o universo que imaginavam abordar para a nova montagem e seriam também utilizados na pesquisa materiais (imagens e textos) que as pusessem em contato com pessoas em situação de guerra, entendendo a situação vivida por moradores de rua no Brasil como de guerra.

Em 2000, o projeto concretizou-se na montagem do espetáculo “Um dia...”, dirigido por Naomi Silman, também atriz do LUME. Com base no que pude acompanhar nos registros publicados do processo e na entrevista percebo que esse espetáculo propôs conscientemente uma nova utilização da mimese corpórea. A primeira novidade foi na fase de observação. Além de partir de pessoas e animais para a recriação de corporeidades e ações elas partiram também de textos literários e jornalísticos. Os textos eram utilizados na medida em que, mesmo que subjetivamente, sugerissem ações físicas. Os textos escolhidos eram da literatura sobre o Holocausto e matérias de jornal sobre a situação de pessoas excluídas em diversos níveis. Desses textos eram escolhidos trechos que ressoavam de alguma maneira nas atrizes. Esses trechos eram escritos em papéis recortados os quais eram utilizados como fonte de coleta de ações durante o trabalho prático. Outra novidade foi o universo dos moradores de rua abordado na pesquisa de campo, também tema central da dramaturgia do espetáculo. Esse campo de pesquisa gerou dificuldades na abordagem das pessoas em campo, como narra Ana Cristina:

“Indo direto para o espetáculo ‘Um dia...’: o ponto de partida era outro. Isso já nos levou a ter resultados diferentes dos espetáculos anteriores. No ‘Um dia...’, então, o que me foi novo no campo foi estabelecer contato com pessoas que vivem na rua. Esse contato não foi como eu havia experimentado nos contatos anteriores, somente bater na porta da senhorinha. Ali foi como se eu estivesse vivendo o campo pela primeira vez. A minha sensação era de que existia um outro nível de agressividade, outro nível de exposição, outro nível de dilacerar. Era muito duro ver as pessoas daquela maneira e não poder fazer muito por elas. Eu não desagrego a minha pessoa da pesquisadora, elas estão ligadas, eu Cris, atriz, pesquisadora, mulher, pessoa etc., aquele era um universo dilacerante. Paralelamente a essa pesquisa de campo, na rua, nós também quisemos trabalhar com imagens e observação de animais. Já tínhamos feito isso em sala, mas não tínhamos usado para um espetáculo. Voltando ainda para o campo, como a proposição era diferente, não seria simplesmente fazer tal pessoa exatamente como ela é, era unir esses materiais e criar um corpo a partir do que tínhamos, sendo também já diferente a maneira do observar. Eu precisei passar, em muitos momentos, por esse primeiro caminho: vou fazer a Laranjeira, depois criar uma qualidade. Ao mesmo tempo, havia coisas na rua, enquanto qualidade de energia, que são específicas e eu vi que podia mapear aquelas qualidades naqueles corpos que eram comuns a vários deles. Por mais que na mimeses tente-se sair de uma massificação em dizer que é aquele corpo e não o corpo do velho na rua, haviam coisas que eram específicas da rua, as quais se repetiam em vários corpos. Então, fomos dando nomes e codificando o que víamos de comum entre os corpos observados: havia corpo-trauma, o corpo-louco, o corpo-em-transe. Exemplificando uma qualidade que pode ser percebida em várias pessoas: algumas delas se isolaram a tal ponto que a comunicação com os outros não acontecia. Havia pessoas que você passava por elas, podia mexer com elas, olhar para elas, mas essas pessoas não viam você, pois elas já estavam num nível de interiorização tão grande de defesa que elas não se relacionavam com você. Chamamos de corpos-trauma aqueles nos quais observávamos essa qualidade de isolamento através das ações, gestos absurdos. Havia outros que eram drogados com álcool e por isso tinham um tempo lento, outro tipo de ações.”

A busca de uma nova forma de abordar a mimese aparece nas seguintes questões explicitadas em artigo publicado pelas três atrizes-pesquisadoras:

“Qual seria, então, o novo passo? O primeiro passo foram as perguntas, com certeza, oriundas de práticas anteriores e reflexões com todo corpo de pesquisadores do Lume: Será que após anos de observação e incorporação de ações externas poderíamos nos permitir pular etapas? Se a essência da mimesis que buscamos está na corporeidade e não na fisicidade, sendo fácil reproduzir as ações e difícil reproduzi-las com vida, será possível partirmos direto para a corporeidade sem passar mecanicamente pela fisicidade? Será possível partirmos do todo que compõem determinado grupo, que os torna semelhantes entre si? Após, incorporadas suas qualidades de vibrações, os elementos que compõe o todo, podemos com eles revestir quaisquer ações, sejam elas oriundas de pessoas, fotos, textos ou animais ? As mesclas de matrizes já poderiam ser feitas desde o primeiro momento? Corremos o risco assim de colocar nossa pessoa cotidiana num primeiro plano, ofuscando e comprometendo o material coletado?” (COLLA, HIIRSON, SILMAN IN: FERRACINI [org.], 2006, p. 225 e 226)

Como vemos não foram poucas as questões que motivaram as atrizes a realizar o novo projeto. Tendo ou não respondido as questões, o espetáculo foi realizado casando todos os materiais coletados de diferentes fontes.

Seis anos após a montagem de “Um dia...” o grupo montou “O que seria de nós sem as coisas que não existem?”. A idéia do espetáculo surgiu porque a estudante do curso de audiovisual da USP, Júlia Zakia, como desenvolvimento de sua Iniciação Científica, realizava uma pesquisa para o documentário de sua autoria, “O chapéu do meu avô”. O documentário, ainda em desenvolvimento na época, era sobre o seu avó, Sérgio Cury, proprietário da fábrica de chapéus Cury. Por ser próxima de Júlia, Ana Cristina acompanhou um pouco do processo e pensou que esse poderia ser um tema interessante para um espetáculo. Assim, generosamente, Júlia abriu as portas da fábrica para os atores e os colocou em contato com os funcionários aposentados. Os depoimentos dos funcionários dados aos atores participantes da montagem foram a fonte principal de inspiração para a criação das figuras para a dramaturgia do espetáculo.

Durante esse processo, foram outras perguntas que motivaram os atores. A questão principal tinha como referência o processo de “Café com queijo”. Como a partir da mimese criar uma dramaturgia linear, não implodida? Em “Café com

queijo” não existe uma história central, as várias histórias contadas pelos personagens são amarradas pelas canções. A questão para Norberto Presta²⁶, diretor do espetáculo era: como a partir da mimese criar personagens inventados? A equipe buscou reunir num formato linear as memórias narradas pelos funcionários aposentados assim como cada ator compôs apenas um personagem a partir da observação de diversas pessoas. As corporeidades observadas foram um ponto de partida para a criação de Chico, Dante, Rouca e Pao.

A impressão que tenho ao acompanhar os processos de montagem é que um espetáculo remete ao outro na “pergunta” que o gerou. O desenvolvimento da mimese corpórea atribui-se a criação dos diversos espetáculos.

Em “Taucoauaa panhé mondo pé” pudemos acompanhar um pouco o primeiro contato dos atores com a pesquisa da mimese corpórea no LUME. Em “Contadores de história” acompanhamos o desafio de colocar o público em contato com o ambiente vivido em campo pelos atores. A mesma idéia aparece em “Café com queijo”, mas o desafio desta vez era como compartilhar com o público esses momentos sem recorrer a recursos realistas e também como trazer á cena as matrizes em estado “puro”, com o mínimo de intervenção teatral. Em “Um dia...” ao contrário, seria como intervir imediatamente ao início para recriar figuras síntese de uma qualidade de energia percebida na coletividade do universo observado. E, por fim, em “O que seria de nós sem as coisas que não existem” a busca de uma dramaturgia menos fragmentada e também da criação de matrizes apenas inspiradas nas pessoas observadas na pesquisa de campo.

Não tive como objetivo, nesses parágrafos em que descrevo de forma resumida os processos de mimese corpórea vividos no LUME, dar conta das suas complexidades. Até porque o grupo tem publicado material no qual com suas próprias palavras podemos acompanhar os diversos processos vividos por eles.

²⁶ Norberto Presta, argentino radicado na Itália, é ator e diretor e foi convidado pelo LUME para dirigir o espetáculo.

Talvez a única novidade que apresento aqui em termos de publicação é a breve descrição do processo do espetáculo não finalizado “Meu tio Iauaretê” possibilitado pela entrevista concedida pelo ator Carlos Simioni. A existência desse processo me foi apontada por Ferracini como uma possível fonte de referência tendo em vista os meus objetivos neste sub-capítulo.

Meu recorte consistiu em mapear as diferenças processuais entre os espetáculos, procurando demonstrar o quanto cada um deles foi singular apesar de estar enquadrado como processo de mimese corpórea. Com isso, quero demonstrar que não é possível, a não ser por fins didáticos, encerrar a mimese dentro de etapas e passos tão claramente definidos. Podemos dizer que a sua sistematização e registro aparecem de forma organizada naquilo que é publicado, tornando possível inclusive o mapeamento apresentado aqui, porém é necessário saber de antemão que cada processo é tão singular que extrapola qualquer generalização.

Atualmente, os atores-pesquisadores do LUME continuam desenvolvendo e reinventando a mimese corpórea de acordo com as necessidades dos processos de criação de cada novo espetáculo. Por exemplo, só foi possível uma nova possibilidade de dramaturgia em “O que seria de nós sem as coisas que não existem” porque os atores estavam receosos de recair num novo “Café com queijo”. Cada processo vivido apontou novas possibilidades de como proceder em sala de trabalho, abrindo caminhos antes não visíveis. Arrisco-me a afirmar que, muitas vezes, foi a partir das críticas, insatisfações ou descobertas em relação aos processos vividos anteriormente que nasceram os novos projetos.

Podemos dizer que o primeiro registro estruturado conceitualmente sobre a mimese corpórea aparece na tese de doutorado defendida por Burnier em 1994. Ele não menciona mimese quando se refere ao processo de montagem de Macário, apenas diz ter utilizado caminhos similares. Os conceitos prático-teóricos da mimese são desenvolvidos em sua tese de doutorado, no capítulo 7 “Wolzen e

a Mimesis Corpórea ou a Imitação de Corporeidades”, no qual ele, de forma bastante dinâmica, descreve o processo de criação do espetáculo e, ao mesmo tempo, desenvolve os conceitos que criou para explicar a mimese enquanto metodologia. Em “Wolzen” foi a primeira vez que, no LUME, Burnier trabalhava com ações que não fossem já orgânicas desde o seu início, como o era na dança pessoal.

Faz parte dos procedimentos da dança pessoal o momento em que navega no escuro, procurando com isso despertar as energias potenciais. Na mimese corpórea embora se parta da observação é necessário que o ator saiba como entrar em contato com as suas energias potenciais, para assim superar a mecanicidade. Por isso, Burnier apontou a mimese como uma espécie de treinamento avançado. A sua utilização parte do pressuposto de que os atores envolvidos já foram submetidos a um treinamento pré-expressivo anterior. Enfim, podemos dizer que os processos dessas duas linhas partem de estímulos diferentes, mas que se cruzam no meio do caminho.

Burnier batizou esse processo de construção de matrizes corpóreo-vocais a partir da observação de terceiros e de suas ações (pessoas, animais, fotos ou quadros) com o nome de mimesis corpórea ou imitação de corporeidades. Além disso, estabeleceu uma divisão em três etapas do seu processo criativo: observação, codificação e teatralização.

Durante a fase da observação o ator faz uma observação ativa das fisicidades e corporeidades do indivíduo, identificando detalhadamente os componentes de suas ações físicas. Em sala de trabalho realiza dinâmicas de observação e corporificação, com o intuito de recriar para o seu corpo as corporeidades e as ações averiguadas. Por isso, são importantes não só os registros escritos das impressões do ator, mas também fotos.

Encontrando as equivalências orgânicas das observações no corpo do ator, inicia-se a fase de codificação e memorização das ações miméticas. A memorização não é mecânica, decorre da busca de detalhamento. À medida que se chega à codificação, o ator se distancia cada vez mais do seu modelo, seguro do que foi apreendido. Pois em certo momento ele deve encontrar uma liberdade para realizar suas ações independentemente de sua referência.

Finalmente, na teatralização o repertório de ações miméticas pode ser retirado do seu contexto original para se tornar objeto de trabalho. Até então esse material, as matrizes, encontram-se num estado bruto, ou seja, ainda próximas de sua dimensão “natural” e de seu contexto original. A partir dessa última fase é operacionalizada a recriação para a teatralização.

Curiosamente o termo mimesis corpórea ficou mais difundido do que o termo imitação de corporeidades entre aqueles que a utilizam. Tanto a palavra “imitação” quanto a palavra “mimesis” possuem uma carga de “pré-conceitos” no senso comum e no meio teatral. Vivi uma experiência em campo que, à luz dessas reflexões, são reveladoras de como as pessoas reagem ao ato de imitar presente na vida cotidiana.

Durante a última pesquisa de campo uma pessoa me perguntou o que estávamos fazendo em Santiago do Iguape. Eu sempre sofria com a pergunta por que não queria falar “complicado”, mas também queria ser honesta e dar a idéia mais próxima possível do que eu realmente estava fazendo lá. Finalmente respondi dando uma explicação que pensei naquela hora, disse que estava fazendo uma pesquisa e que depois eu iria “fazer um teatro” imitando as pessoas com quem eu havia conversado, achando que assim estava falando de uma forma mais acessível. Então eu ouvi a reprovação: “Ah! Já sei! Vocês vão imitar a gente para os outros rirem de nós!”. Só então entendi de forma mais consciente que no senso comum o ato de imitar está ligado a zombaria, a ridicularização daquele que é alvo da imitação. No dicionário Houaiss são sinônimos do verbo imitar os

verbos arremedar e macaquear, que justamente explicam esses outros sentidos.

Não utilizar a palavra imitação para nomear a mimese corpórea não quer dizer que quero esconder o que há de ridículo no ser humano. Com certeza temos muitos aspectos ridículos e risíveis, e acredito ser importante a capacidade de rir de si mesmo. Mas apenas a título de curiosidade explorei o sentido de imitar do senso comum. A palavra imitação para designar a mimese corpórea tem sentido no contexto específico daqueles que a utilizam e sabem seu verdadeiro sentido.

Até mesmo no contexto teatral se não for bem explicado em que sentido se usa o termo imitação, ele pode gerar equívocos. No contexto teatral imitação pode se relacionar aos mais diversos universos. No verbete imitação do Dicionário de Teatro de Pavis, podemos encontrar:

“Imitar é, no entanto, um processo muito vago que se aplica a toda espécie de objetos: o gesto e o comportamento humanos, o discurso de uma personagem, o ambiente cênico, um acontecimento histórico, um modelo literário. As palavras de ordem da imitação assumem assim, na prática teatral, formas variadíssimas: nada de comum, por exemplo, entre um texto clássico que ‘imita’ um modelo grego (fábula, temática) e uma cena naturalista que reconstitui minuciosamente um interior burguês. Por sua amplitude e imprecisão, o conceito de imitação tornou-se inoperante.” (PAVIS, 1999, p. 205)

O conceito de imitação tornou-se pouco transparente para o uso que fazemos aqui, conforme o trecho acima. Ele possui, por exemplo, no contexto teatral, uma estreita relação com o naturalismo, no qual a arte seria imitação perfeita da realidade. Convém dizer que o termo está contextualizado dentro de um léxico criado por Burnier para o trabalho técnico de ator e que ele não visa a um resultado estético específico, o que seria o caso do naturalismo por exemplo.

A opção de Burnier de chamar a imitação de corporeidades de mimesis corpórea abre caminho para o distanciamento da palavra imitação. A palavra ‘mimesis’, que tem sua origem etimológica no grego, também vem acompanhada de uma carga conceitual histórica considerável. Mimesis em grego quer dizer

imitação, sendo traduzida para o português como mimese²⁷. Ou seja, mimese é imitação. Mas que tipo de imitação estamos falando? A concepção aristotélica de arte talvez possa acrescentar algo à idéia de imitação que queremos definir aqui. Na Poética de Aristóteles a arte é definida como imitação de ações. E para Ferracini a concepção aristotélica acrescenta que:

“Ao afirmar que a tragédia, enquanto arte, imita as ações e a vida, Aristóteles pode estar dizendo que a arte não é a busca de uma simples cópia da natureza, mas a busca da sua recriação em um outro plano, um plano poético. Se assim for, arte e natureza se imitam mutuamente, não em suas formas, mas em sua potência de criação que a natureza, em si, possui - e por que não dizer vice versa? E é nesse sentido, e dentro desse conceito, que a mimese corpórea, como é entendida no Lume, se coloca: não como mera tentativa de cópia, reprodução ou mesmo representação do que foi observado, mas como busca de recriação que tem, como ponto de concretização inicial, como ponto de partida, as observações de ações físicas e vocais encontradas no cotidiano.” (FERRACINI, 2006, p. 226)

A concepção aristotélica da arte como mimese comentada por Ferracini acrescenta que a mimese não é mera cópia, mas recriação no plano artístico. A especulação e a busca de sentido para escolha de Burnier do termo mímisis aparece em Ferracini.

“Mas convém dizer que Luís Otávio Burnier criou esse termo – mimese corpórea – justamente para tentar dizer que essa mimese não é uma mera tentativa de cópia do que se observa, mas, na verdade, é um processo de recriação da corporeidade percebida no cotidiano.” (FERRACINI, 2006, p. 225)

O autor, tendo como referência o conceito de “devir” dos filósofos Deleuze e Guatarri, questiona se a mimese corpórea é de fato imitação. Na realidade, é impossível imitar com tamanha perfeição tanto a fisicidade quanto a corporeidade de uma observação, pois nenhum observador poderá deixar de ser o que é. O que é possível para o ator é recriar as corporeidades observadas tendo como suporte as fisicidades registradas em suportes duráveis (fotos, vídeo, anotações)

²⁷ Adotei mimese e não mímisis por dar preferência ao termo traduzido para o português.

para se chegar às corporeidades que ficaram impressas de forma virtual na memória e, portanto, no corpo do ator. Deste ponto de vista, a mimese não seria nem imitação, nem representação de uma equivalência, mas um processo de desencadeamento de devir:

“É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade da forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos. É nesse sentido que o devir é um processo do desejo. Esse princípio de proximidade ou de aproximação é inteiramente particular, e não reintroduz analogia alguma. Ele indica o mais rigorosamente possível uma *zona de vizinhança ou de co-presença* de uma partícula, o movimento que toma toda partícula quando entra nessa zona.” (DELEUZE & GUATARRI, 1997, p. 64).

Não abordaremos essa questão aqui, pois isso nos levaria para caminhos já explorados por Ferracini. O que coloco aqui é apenas que as escolhas de nomeações no plano conceitual para os termos surgidos do trabalho prático geram “problemas” no próprio plano conceitual. A contribuição de Ferracini é buscar no plano conceitual uma definição mais precisa do processo de recriação de corporeidades.

O principal equívoco que Burnier pode ter desejado evitar com a palavra imitação foi o de confundir a mimese corpórea com a tentativa da mera cópia, estereotipada, como resultado da codificação das matrizes. Essa tentativa é extremamente válida porque chama atenção para o caminho que ator deve seguir, orientando-o.

A mera cópia privilegia a reprodução de uma forma. Os procedimentos da mimese foram pesquisados almejando a recriação de corporeidades enquanto

força e mesmo “formas de força”²⁸ e não apenas dos aspectos físicos como a idéia de cópia sugere. Existem aspectos no ser humano que podem ser observados, mas não fotografados ou anotados. A pesquisa de campo é um caminho para que eu possa apreender algo mais do que a “casca” das coisas. Quando olhamos uma pessoa percebemos que ela não é somente corpo físico, mas que é um ser dotado de sensações, sentimentos e pensamentos. As matrizes criadas a partir da mimese corpórea pretendem dar conta desses aspectos e por isso não é somente cópia, é recriação da potência da vida na cena.

Se a matriz mimética não é uma cópia do que se observa, porque recorreremos a fisicidade para recriar o que observamos? Para não arriscar-se como ator a representar a si mesmo em cena. Desconstruindo meu próprio corpo através da construção de um corpo intermediário entre eu e a pessoa observada fujo de meus clichês de atuação.

Ao partirmos direto para a recriação de corporeidades só nos resta clichês? Parece-me aí que se coloca novamente a questão da flexibilidade ótima entre criação e técnica colocada por Burnier. Penso que podendo acompanhar as experiências do LUME partindo da mimese corpórea as duas coisas tornaram-se factíveis. É possível criar matrizes miméticas dedicando longo tempo a recriação da fisicidade, desde que elas se tornem orgânicas no final do processo, como foi em “Wolzen” ou “Café com queijo”. E também é possível criá-las partindo direto da corporeidade que por si já pode trazer uma fisicidade, como foi no processo de “Um dia...”. Esta última com a condição de que estejamos atentos para não reproduzir nossos próprios clichês. Na verdade, a separação entre fisicidade e corporeidade é arbitrária. Ela nos ajuda a trabalhar por etapas. Mas quando observamos uma pessoa, por exemplo, a fisicidade é a própria manifestação física da corporeidade e por sua vez a corporeidade subentende uma fisicidade.

²⁸ Formas de força é um termo sugerido por José Gil para designar a atmosfera, a nuvem de sentido das pequenas percepções e da corporificação dessas forças virtuais e invisíveis, porém reais. Não adentrarei aqui na discussão dessa questão que pode ser encontrada em José Gil (2005). Ver referências. O conceito de “Formas de Força” pode ser aproximado do conceito de corporeidade proposto por Burnier.

Colocando que utilizando a mimese almejamos algo além da cópia e insistindo na questão da organicidade estou privilegiando a discussão de um aspecto em relação a sua prática. Mas não estou dizendo que a recriação da fisicidade é menos importante, ela pode ser um ponto de partida mais ou menos importante dependendo do processo. O tempo dedicado a recriar a fisicidade pode variar muito entre um processo e outro. Não pude acompanhar ou estudar nenhum processo no qual não se tenha buscado pelo menos no princípio a recriar a fisicidade. Por isso não posso afirmar que partindo apenas de qualidades de energia percebidas sem recorrer mesmo que minimamente à fisicidade é possível compor as matrizes miméticas.

A recriação da fisicidade é um ponto de partida objetivo, quando vamos modificando os detalhes do nosso corpo, como, por exemplo, deslocando a bacia para a direita, projetando a cabeça para frente, isso já nos provoca sensações que poderiam ser uma possibilidade de criação de matriz. Parece-me que a fisicidade é o ponto concreto que permite a retomada da corporeidade. Dessa forma, fisicidade e corporeidade se fundem de modo que não há como entrar numa determinada fisicidade sem arrastar junto a corporeidade. Portanto, de acordo com a mimese corpórea, imitar uma pessoa com perfeição e precisão não significa imitá-la necessariamente e exatamente como ela é. O termo precisão pode dar essa falsa idéia de que o mais importante é parecer-se com a pessoa recriada.

O caminho proposto inicialmente por Burnier valoriza a precisão e a perfeição em relação à fisicidade na etapa de corporificação das ações observadas, quando fala do processo em “Wolzen”, mas é preciso atentar para o fato de que o processo não se encerra nessa fase. Segundo Simioni também fez parte do processo de criação de “Wolzen”, por exemplo, ainda que no final, a corporificação daquilo que ressoava na pessoa do ator.

“Eu sei que desse período tiveram essas fases, a observação do corpo físico, a observação da voz e seus componentes musicalidade e

sonoridade e a última era o que a paciente te transmite, o que dela bate em você, já é uma fase final, para que você encontre uma correspondência em você nesse aspecto.”

Explorando os motivos pelos quais parece ser tão enfatizado em “Wolzen” a questão da precisão em relação às fisicidades posso pensar que isso se acentuou na medida em que foi possível retornar ao local da pesquisa de campo. Como o local era próximo a Campinas, as atrizes iam e vinham durante todo processo para checar os detalhes na pessoa observada. Houve um período que elas iam todos os dias ao hospital.

Já no processo de montagem de “Taucoauaa panhé mondo pé”, os atores viajaram para locais distantes e não tinham como retornar sempre que tinham dúvidas; de forma que a questão da precisão das fisicidades e das corporeidades se relativiza. O estímulo inicial para a composição das matrizes eram as fisicidades registradas nos suportes duráveis, mas foram igualmente importantes, nesse caso específico. As sensações impressas de forma virtual na memória dos atores. Por outro lado, de nada serviriam essas sensações se elas não se tornassem corpo.

A palavra precisão estaria ligada ao significado da palavra afeto. Mas não o afeto do senso comum que se associa a sentimento. Mas o afeto que se liga a pungir. A experiência que vivemos em campo afeta a nossa existência, transformando-a, nos faz mais potentes de gerar mais afetos e é a isso que buscamos dar forma. Viver uma experiência em campo e movê-las em direção à expressividade, transformando em corpo aquilo que nos punziu, através de procedimentos exclusivos do trabalho do ator. Não basta simplesmente viver a experiência, é necessário que ela tome corpo, não como algo que foi resgatado por uma lembrança, mas algo que pode ser revivido e recriado a cada momento. A precisão que buscamos em última instância é uma **precisão afetiva**. A suposta fidelidade à pessoa imitada reside muito mais nas ressonâncias do encontro na pessoa do ator do que se no final do processo ele se parece de fato com a pessoa

recriada. De nada vale ao ator parecer-se com a pessoa observada se ele não o faz de forma orgânica. A mimese não visa a uma caricatura da pessoa observada, mas à recriação da sua totalidade. Essa **precisão afetiva** na etapa de corporificação das ações observadas na qual insiste Burnier, sob a minha ótica, tem uma importante função prática e didática. Sendo exigente, o ator vai ao nível máximo da busca de detalhes para a composição das matrizes.

Do processo de “Wolzen”, Burnier conclui que a pessoa do ator só aparece na seleção das matrizes já codificadas. Quando na verdade - e isso Ferracini abre no seu campo de pesquisa complementando o pensamento de Burnier – a pessoa do ator já aparece naquilo que ele vê como qualidade de vibração que se potencializa no corpo observado, pois ele, o ator, só pode microperceber essa força quando ela mesmo o afeta. É provável que o quê o afeta na sua vivência de contato com a pessoa observada não afetasse outro ator. Nesse sentido, em alguma instância o processo mimético está ligado à capacidade de ser afetado do ator e isso não tem a ver em nada com a impressão intelectualizada do ator no momento da observação. É justamente contra essa impressão intelectualizada que Burnier é contrário.

O entendimento do que acontece na prática na sala de trabalho com a mimese corpórea possibilitado pelas inúmeras produções de espetáculos pelo LUME permitiram-me entender que espécie de precisão interessa a esse tipo de processo, evitando, assim, que eu dedicasse muito tempo em busca da “cópia perfeita”.

É importante atentar para o fato de que é fundamentalmente a partir da prática no LUME que emergem os conceitos que Burnier inaugura e Ferracini desenvolve. No caso de Burnier, foi o processo criativo que lhe proporcionou a dimensão do que precisa ser conceituado. Mais precisamente, é do espetáculo “Wolzen” que ele levanta pontos fundamentais da mimese corpórea que poderiam ser levados para um plano mais geral, já que eles estão no patamar de se

constituírem uma técnica para o ator. Na clareza de suas palavras, ele faz com que suas técnicas sejam acessíveis para outros atores. Há uma simplicidade nos conceitos que não reduz suas complexidades, na medida em que os situa no plano artístico. Alguns dos termos escolhidos, como a palavra imitação, por exemplo, geraram “problemas” que se restringiram ao campo conceitual e não prático, mas que puderam ser complementados e revisados pelos outros atores-pesquisadores do LUME. Essas reflexões, naturais em quem ainda vive os processos da mimese no corpo, resultaram em diversas publicações de livros, artigos e realização de *workshops* que mantêm a criação conceitual, a partir da prática, bastante atual, gerando possibilidades de contato com outras pesquisas, como a minha.

Tendo, assim, familiarizado o leitor com o contexto do surgimento da mimese corpórea, os conceitos e problematizações criados a partir da sua utilização, passo, no seguinte capítulo, para outra etapa. Desse ponto da dissertação em diante, apresentarei como cruzei a minha pesquisa com os procedimentos da mimese corpórea e quais foram as minhas reflexões críticas sobre esse processo.

CAPÍTULO 2

CAMPO PRÁTICO DA PESQUISA

2. 1 O que é o Brasil? Relato da pesquisa de campo

“Eu só não fui a teu país sabe por quê? Porque nosso Brasil é muito fuleiro (bate no peito 3 vezes). Nosso Brasil! Não é o seu Brasil! Eu tô falando: meu. Meu Brasil é muito fuleiro! Só dá oportunidade sabe pra quem? Pra quem tem condições, pra quem tem estudo. Esse país que move muito devagar. Mais... De qualquer maneira eu cheguei lá. Cheguei, cheguei! Aquela casa que Grosso mora, quem fez fui eu. Cê sabe disso? Aquela casa que Grosso mora, foi a primeira casa a eu fazer assim, de baixo. Aqueles pilares que tem na casa de Grosso, aquele pilar redondo, aquilo ali foi projeto meu, rapaz! Eu fiz assim o pilar redondo.” (Jaime, morador de Santiago do Iguape, junho de 2006)

A chegada

Chegamos a Santiago do Iguape (BA), para nossa sorte, no dia da festa de inauguração da colônia de pescadores. Quando coloco a festa como um momento de sorte para chegarmos, é porque entendo que o estado psicofísico das pessoas, na festa, é diferente do habitual. Elas estão muito abertas, felizes, dispostas a conversar e brincar. É como uma espécie de janela que se abre no cotidiano. Segue, abaixo, trecho de diário de campo do Guga, que sintetiza bem o ambiente da nossa chegada:

“Chegamos em dia de festa. Todos bebendo, ‘comendo água’²⁹. Todos podiam ser famosos, todos sabem tocar, são cantores – enfim, baianos. O senhor de cara larga e rostão áspero de velho boêmio nos cantou diversas serestas – um seresteiro das antigas rádios esquecido em Santiago. Jorge disse: ‘Eu sinto assim que com um patrocínio esse aqui – viu ele no samba? Seu Domingos Peru, com seu tambor de coró de cobra, ele iria longe, seria reconhecido numa Alemanha, numa

²⁹ Essa “expressão” é utilizada quando a pessoa está consumindo bebida alcóolica.

Europa, numa África. Porque tem o talento e tem o estudo. Aqui só falta o estudo'. Donas de casa que sambam. Perguntam casualmente: "Já acabou o samba, lá em cima?". Ah! Mas não é casual a pergunta, o samba é o que há de principal em suas barrigas, escondido por trás do avental. 'Não foi ainda?', eu pergunto, 'É uma vida muito atribulada!' elas respondem."

Dois grupos de samba iriam tocar ao longo da festa: o Grupo de Samba Quilombola Suspiro do Iguape e o Geração do Iguape. Reencontramos grande parte das pessoas que conhecemos em 2006. Fomos muito bem recebidos por todos, convidados a fazer visitas, alguns já estavam "mais pra lá do que pra cá" por conta da cachaça ingerida. Para alguns, depois do nosso retorno a Campinas em 2006, havíamos enviado fotos e DVDs de algumas situações e festas que presenciamos quando estávamos em Santiago e isso os deixou tão felizes que naquele momento eles puderam expressar sua gratidão. Ficamos especialmente emocionados com o reencontro com o sambador e pescador Domingos Preto, pessoa pela qual temos grande admiração e respeito devido ao seu "saber da experiência". Em 2006, conhecemos sua história, como ele aprendeu o samba, quantas surras levou para poder freqüentar o samba e a sua arte de "maltratar" no samba de parada³⁰.

Coleta de material

Nossa experiência no mesmo local de pesquisa em 2006 foi a principal referência para traçarmos nosso plano de atuação durante a pesquisa de campo. Iniciamos com a composição de um roteiro de pessoas, temas e perguntas que

³⁰ "O samba de parada é também samba de roda, mas os sambadores o diferenciam do samba corrido. Parece ser um consenso entre eles que "não é qualquer um que sabe fazer o samba de parada!" (relato de memória de campo). A seguir transcrição de trecho de entrevista concedida por Domingos Preto: "Bom, o samba chula tem muita diferença do samba de parada. [...] Tem o samba corrido que é direto. Por que... tem o samba corrido você viu eu gritá ali o samba corrido de chula e samba corrido que num tem chula, leva direto qui é pra num atrapalhá o samba, e tem o samba de parada que é original. Esse, quando cantava antes, no samba de caruru, quando cantava dois samba corrido as mulhé num queria nem entrá no samba, só queria o samba de parada, porque o samba de parada ele é muito bonito, ele é um samba original. Você viu ali, são quatro dupla [...] quando chega a sua vez você grita, aquela outra dupla responde, aí é o relativo".

nos interessavam. Examinando um pouco mais nosso material em áudio de 2006 percebemos que havia temas nas “contações” que nos motivavam mais. Os que mais nos despertaram interesse referiam-se a memórias de infância, histórias de amor e casamento e “causos” fantásticos. Esse levantamento dos temas resultou num roteiro de perguntas que deveriam ser feitas às pessoas que escolhêssemos para observar em campo. Essa elaboração se baseou nos nossos campos de interesse pessoal, na experiência da pesquisa no mesmo local em 2006 e nas publicações do LUME. Buscamos principalmente nos livros do orientador da pesquisa “Café com queijo: corpos em criação” e “Corpos em fuga, corpos em arte” passagens que relatassem o momento da aproximação da pessoa escolhida nas longas pesquisas realizadas pelos atores do LUME. Buscávamos bons conselhos.

No projeto inicial de pesquisa eu pretendia partir da observação de pessoas que tivessem uma ligação com o Samba de Roda³¹. Esse foi o motivo que nos levou à região do Recôncavo. Mas ao longo da pesquisa deixamos de focar especialmente o tema do Samba de Roda, pois percebemos que isso estava restringindo nossa relação com as pessoas. Percebemos que no início estávamos tão preocupados com a questão do Samba de Roda que isso nos distanciava do nosso objetivo principal, que era ouvir aquilo que as pessoas desejam contar por sua própria vontade. Notamos aos poucos que quanto mais sutil era nossa interferência mais entrávamos em temas e situações interessantes para nós. Continuamos, paralelamente, procurando conhecer os sambadores, ouvindo suas histórias pessoais de envolvimento com o Samba de Roda.

A partir da síntese da nossa experiência e das alheias, criamos um roteiro básico de perguntas que podia se alterar dependendo do desenrolar de cada conversa. Algumas vezes nós só fazíamos uma primeira pergunta e não precisávamos falar mais nada: a pessoa simplesmente nos contava passagens de sua vida, falava de sua vida pessoal com naturalidade. Já em outros momentos,

³¹ “O samba de roda é uma manifestação musical, coreográfica, poética e festiva, presente em todo estado da Bahia, mas muito particularmente na região do recôncavo” (MINISTÉRIO DA CULTURA, 2001, p.23).

esse roteiro foi muito útil, pois algumas pessoas que conhecemos precisavam de uma espécie de estímulo para continuar falando. Por vezes, abandonamos completamente o roteiro, porque determinado silêncio de uma pessoa era interessante de ser observado. Havia ocasiões, nas quais podíamos vislumbrar a pessoa num ritmo mais natural e cotidiano, sem que nossa visita interferisse tanto no seu estado. Por exemplo, quando as conversas aconteciam numa residência, sempre era necessário insistir para que a pessoa continuasse seus “afazeres”, porque assim também podíamos observá-la em movimento.

Nas conversas fazíamos basicamente as seguintes perguntas:

1. Como foi sua criação?
2. Do que brincava quando era criança? Aprontava muito? Lembra de uma malcriação? Lembra de uma surra que ficou marcada na lembrança?
3. Como conheceu a esposa (o)? Como foi o namoro?
4. O que é o casamento?
5. Qual a diferença dos tempos de hoje e de antigamente?
6. Sabe alguma história de assombração?
7. Quem é a pessoa mais mentirosa que você conhece?
8. Sabe cantar uma música? Canta pra gente.
9. O que é a vida?
10. O que é o Brasil?

Ao longo da pesquisa percebemos que os melhores encontros foram aqueles que não aconteceram de forma mecânica, aqueles nos quais o roteiro serviu apenas como uma base de orientação. Fomos adquirindo uma prática na adaptação do roteiro, prática esta conquistada ao realizar os encontros.

Descobrimos também, como sutilmente aproveitar as “deixas” da pessoa para direcionar a conversa para algo mais interessante para nós. Os encontros

estabeleciam uma troca, uma conversa informal, e quanto mais intensa era troca mais íamos conhecendo o mundo daquela pessoa.

A última pergunta nós desejávamos muito fazer a algumas pessoas mas tínhamos certo receio era: “O que é o Brasil?” Porque uma das razões principais da existência desse projeto é o encantamento que temos pela riqueza cultural do Brasil. Nós fazemos essa pergunta a nós mesmos o tempo todo. Estar em campo é uma espécie de busca não-objetiva da resposta a essa pergunta. Eu não me lembro quando, exatamente, nasceu em mim a profunda admiração que tenho pelas pessoas que, apesar de todas as dificuldades, principalmente a falta de condições econômicas, conseguem manter o gosto pela vida. Essa capacidade de alegria apesar da dor me encanta. Encontrei muitas delas em Santiago do Iguape. Tenho consciência, também, que talvez seja eu que veja essas coisas. Mas o fato é que nos momentos em que eu via isso nas pessoas, isto também me dava forças para seguir a minha própria vida

Mesmo após retornar da pesquisa de campo, não encontramos uma resposta e não acreditamos que ela realmente possa ser respondida de uma única forma, pois não queremos dados geográficos ou econômicos sobre o Brasil. Queremos ouvir o que as pessoas têm a dizer. Pensávamos que perguntar o que era o Brasil poderia soar arrogante ou até intimidar as pessoas por elas serem na sua maioria iletradas. Em vários relatos as pessoas desvalorizam seu próprio conhecimento por serem iletradas e nos valorizam por termos “estudo”.

Ainda que temerosos, resolvemos perguntar e as respostas foram muito expressivas, muito originais, muito melhor do que pode constar nos livros. Foi um momento único para nós. Por nenhum de nós saber o que é o Brasil era permitido agarrar-se a qualquer pensamento, buscando nas nossas próprias referências responder. De imediato não havia outra possibilidade na mão, a resposta surgia corriqueira, sem nenhuma pretensão. Surgiram respostas inventadas de improviso e não menos verdadeiras. Eram verdadeiras naquele momento, não pretendiam ser universalizadas. Era possível acompanhar os olhos das pessoas indagadas

pescando as palavras no pensamento delas. Seguem abaixo uma das respostas a essa pergunta:

“O Brasil é a pessoa saber brincar, é a pessoa ter um talento na vida, saber ter amizade com outras pessoas, saber seu ritmo de... de... Saber andar, saber... Como é que diz, andar – quem num tem boca vai em Roma, saber ter cultura, sei lá o que eu tô falando, saber ter assim aquele, como é que diz, ter amizade. Pra mim, pra muita gente que sabe o que é uma amizade, é a melhor coisa do mundo. O Brasil é gente saber, ter um talento, ter um bom estudo, ter um bom estudo, que não tenha estudo, mas tenha uma boa, uma boa camaradagem.”³²

Além de conversar com as pessoas nós também acompanhamos e registramos a dinâmica de suas ações corriqueiras, jeito de andar, projeções e retrações de partes do corpo, desenho da coluna, voz, o ritmo da fala; o olhar em diversas situações, em casa, na rua, na venda, no bar, nas horas de trabalho e também os outros aspectos que nos chamavam a atenção.

Nos encontros em que estavam presentes os dois pesquisadores dividíamos-nos da seguinte forma: um era responsável por toda a conversa inicial, apresentar-se, dizer a que viemos exatamente, a fazer as perguntas previstas no roteiro quando necessário, a manter a conversa ativa e o outro, que normalmente era aquele que mais havia se interessado por observar aquela pessoa, ficava livre para observar e registrar.

Ao longo das observações, encontramos algumas dificuldades, principalmente em relação à identificação dos locais de ressonância da voz e das retrações e projeções das partes do corpo, quando essas apareciam de forma diminuta. Em alguns momentos não conseguíamos sentir-mo-nos seguros em relação às nossas observações, o que nos levava, na volta ao local de hospedagem, a revisar nosso treinamento técnico e a detectar alguma deficiência no seu processo. Posteriormente, avaliamos que para detectar os ressonadores vocais dos outros precisaríamos conhecer melhor os nossos próprios. Concluímos

³² 1º texto, transcrito da conversa com Jorge, em Santiago do Iguape, 28/01/2008.

que nossa maneira de observar a voz ainda era bastante intuitiva. Isso acontecia porque nós não tínhamos no nosso repertório técnicas de abordagem vocal e não era possível resolver essa questão rapidamente.

Ao longo da viagem, cada local uma beleza, cada pessoa conhecida uma nova surpresa, um estímulo aos nossos olhos de pesquisadores. Entendemos o contato com as pessoas muito mais do que como um simples objeto de pesquisa. É uma oportunidade a ver um Brasil diferente do nosso.

Nosso encantamento não tem a ver com um sentimento “nacionalista”. O que nos conecta com as pessoas que observamos é sermos, antes de tudo, pessoas diferentes em busca de uma troca de experiências, de boa prosa e camaradagem, palavra última utilizada por Jorge no trecho citado anteriormente. Para arar nosso campo de trabalho era necessário que fôssemos muito mais do que pesquisadores, era necessário que compartilhássemos o que éramos.

Antes da primeira viagem de pesquisa em 2006 tive um encontro casual com Ferracini, bem antes dele se tornar orientador dessa pesquisa. Nesse encontro comentei que estávamos já de viagem marcada e perguntei a ele que dica poderia nos dar. A principal, que mais me marcou e que até hoje uso como referência, “você não está indo viajar para fazer pesquisa, você está indo para se relacionar com as pessoas.”³³ Essa observação a princípio pode parecer paradoxal, porque objetivamente estávamos indo, sim, fazer pesquisa. Mas isso não deveria estar estampado na nossa testa. Acredito não ser benéfico para a pesquisa que nos comportemos como “pesquisadores” que se distanciam do objeto pesquisado e que ficam cegos para a poesia dos acontecimentos. Por isso, a pesquisa do artista é tão particular, porque enquanto algumas áreas de conhecimento exigem uma clara separação entre sujeito e objeto de estudo, esta pede a proximidade, o contato, uma comunicação que perpassa palavras, que se dá de coração para coração.

³³ Citação de memória.

O momento do encontro-encantamento com a pessoa escolhida não é somente racional, medido e avaliado, mas é também algo repentino, uma espécie de “amor ou repulsão à primeira vista”.

A sensação que tenho é que, na verdade, nós é que somos escolhidos, ou algo que está dentro de nós, do qual não temos pleno controle, escolhe uma pessoa. De repente algo acontece, sem que pensemos: “Puxa, eu quero estar mais próxima dessa pessoa porque ela é interessante, fala engraçado, tem um ritmo muito lento etc.” As justificativas podem aparecer depois, mas o fato é que simplesmente ao ver aquela pessoa algo estala, nos toca e nem sempre é algo agradável. Às vezes um cheiro de bebida, ou uma tristeza, ou o sofrimento de alguém.

O sucesso dessa empreitada depende que o encontro com as pessoas que escolhemos para observar ocorra da melhor maneira possível, ou seja, a conversa deve fluir de alguma forma, o que não quer dizer “ter assunto” o tempo todo. Para que isso aconteça, ela deve estar à vontade, para permitir que você grave a conversa, tire fotos e anote. Houve uma senhora que conhecemos, Luiza, quando ela viu que eu estava escrevendo, ela não conseguia mais falar porque queria saber o que eu estava escrevendo. Eu tive de prosseguir com o registro no retorno para a hospedagem. Se não tomarmos o devido cuidado, se formos ansiosos ou pretensiosos, corremos o risco de perder a oportunidade de estar com aquela pessoa. Enfim, se há algo que possamos fazer para que esse encontro seja frutífero para os dois, ator e pessoa observada, é contribuir para criar as condições para que a pessoa não se sinta inibida ou invadida. Nesse sentido, a capoeira angola, arte da qual sou praticante, ensinou-me muito. Principalmente sobre a humildade da aproximação, o cuidado da chegada, dizer logo de cara a que veio e dar o devido respeito aos mais velhos.

Em 2006, conhecemos, pela indicação de diversas pessoas, numa comunidade chamada Engenho da Ponte, uma senhora de 88 anos conhecida como Dona Nêga. Ao longo de várias conversas seu nome havia sido citado. Parecia que todos os caminhos levavam a ela. Falavam: “Ah a Dona Nêga vai

contar muitas histórias pra vocês; ela sabe fazer esmola cantada³⁴”. Chegamos a um nível de expectativa do encontro que nos deixou bastante ansiosos. Chegando à casa de Dona Nêga, que disse já ter sido “entrevistada” por diversas outras pessoas, ela estava vendo televisão e, segundo ela mesma, não estava muito “boa” naquele dia. Ficamos ao seu lado, sentados, sem saber como nos comportar, muito sem graça mesmo, sem assunto, até que caí na besteira de começar a fazer um monte de perguntas e pedir para gravar a nossa conversa. Aí que a conversa travou de vez. Ela ficou praticamente muda todo o tempo que ficamos lá. A seguir transcrevi um trecho do diário de campo em que falo sobre esse momento:

“Nós chegamos à casa dela meio afobados. Já pedi para gravar logo: aí estraguei tudo. Eu desliguei e falei que se isso estragar a nossa conversa eu desligaria e realmente depois ficou melhor... Não dá para apressar as coisas. Elas têm o seu tempo. Só dá para gravar no primeiro encontro quando a pessoa for muito solta, como o Seu Aurélio, por exemplo, que sinto que até gostou de estarmos gravando. Pelo menos ele ficou bem mais animado depois disso. Depois foi surpreendente. Ela foi se soltando aos poucos, pegou na minha mão e falou “Ôo menina...” como quem diz, como você é novinha, e me abraçou. Eu fiquei com muita vergonha de ter errado. Toda a minha juventude e inexperiência ficaram tão evidentes naquele momento!”

No momento que embarcamos no avião, em Campinas, rumo a Salvador, senti que analogamente embarcamos numa viagem que se projetou na nossa imaginação. Ao longo de toda a viagem ficamos numa espécie de estado criador, no qual tudo que estávamos vendo, o ambiente, suas cores e cheiros, o comportamento das pessoas, sua vestimenta, sua voz e seu corpo, tudo parecia reverberar e causar sensações. Tudo que víamos nos dava idéias que anotávamos avidamente em nossos cadernos. Aos poucos fomos criando também

³⁴ A Esmola Cantada é uma manifestação com cantoria e dança feita de porta em porta para recolher recursos para festa para santos católicos, como Nossa Senhora da Ajuda, São Roque e outros. Alguns moradores de Iguape que conhecemos disseram que o samba de roda, antigamente, era feito também nas datas em que acontecia a esmola.

uma maneira de anotar que abrangia outras observações - além da observação das próprias pessoas – como as imagens e idéias que não paravam de nascer.

Estar em campo, de acordo com as idéias que sustentam essa pesquisa, é, em primeiro lugar, colocar-se para viver uma experiência. Segundo Jorge Larrosa Bondía (2002, p. 21) a experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece.” Buscávamos algo que nos despertasse e justamente as ressonâncias das sensações despertadas por esse “sentir-se tocado” é que foram exploradas em sala de trabalho.

Em algum momento um acontecimento aparentemente banal pode ganhar dimensão de um grande acontecimento. A pesquisa de campo propõe para o artista a vivência de um outro tempo, o tempo da experiência e do acontecimento. Basta olhar bandeirinhas de São João agitadas pelo vento para nos sentirmos vivos e não saber quanto tempo se passou.

Todos os momentos que considerei importantes foram registrados no meu diário de campo. Fui criando alguns tópicos de diferenciação entre os registros que me ajudaram bastante a encontrar as informações que eu precisava durante o trabalho prático:

- Imagens – observações do ambiente, de pessoas que eu via de longe, das situações que eu via ou das que eu imaginava a partir das que eu via.
- Desenhos – todos os objetos e roupas que me chamavam a atenção eu desenhava ou tirava fotos.
- Ações – observações referentes às pessoas escolhidas, ações físicas e seus componentes, reações, impressões, pontos-chave da personalidade.

Tendo descrito as experiências vividas na pesquisa de campo, na descrição dos encontros com pessoas específicas que farei a partir agora pretendo mostrar

um pouco o quê desses encontros ressoou em mim. Esse relato busca dar conta da descrição das corporeidades e do ambiente das pessoas que conversamos.

Gostaria que ficasse claro que apesar de tomar alguns partidos durante meu relato não estou retratando as pessoas como elas são, não tenho compromisso com a realidade. Privilegiei uma fluência na escrita, descrevi pessoas, sentimentos, sensações e situações que me marcaram de um jeito extremamente pessoal. Não estou analisando o perfil psicológico das pessoas ou sua situação econômica e social. Não posso negar que houve, o tempo todo, um conflito de realidades que me levaram à constatação de que existem pessoas excluídas de diversos benefícios que deveriam ser garantidos a qualquer ser humano.

Do farto material oriundo da pesquisa de campo, escolhi alguns dos encontros que mais me marcaram. Alguns não originaram nenhuma matriz especificamente, mas contribuíram para a profundidade da dimensão criativa da criação das matrizes e também para elaboração da dramaturgia do espetáculo.

Mundo Honorina

Como definir o encontro com Honorina (foto ao lado)? O que posso dizer é que nós nos entendemos, como só duas mulheres o podem. Imagino que no encontro nossos olhos brilhavam. Um entendimento ancestral, os seus olhos me diziam coisas que eu via sem querer, acontecia, fluía. Sem ela me dizer, pelo seu corpo, expressão e rugas eu podia ver a quantidades de filhos que ela teve, os sofrimentos pelos quais passou. Ela perguntou de onde eu era, quando disse que vinha de São Paulo ela me contou que tinha tido uma



filha, a qual ela tinha dado para um parente criar porque ela não tinha condições na época. Esse parente foi para São Paulo e nunca mais voltou, ela não teve mais notícias da filha. “Você não é minha filha não?” Honorina me perguntou isso diversas vezes em tom de brincadeira. Deu para ver que já era uma dor superada. No primeiro encontro em 2006, foi Lavínia sua neta, quem nos levou na casa de dela.

Honorina morava em uma casinha de taipa emprestada por um parente. Tinha poucos móveis, uma TV e um DVD de grande importância para a família, uma gaiola com um pássaro preto que cantava todo tempo e uma cama com colchão de folha da palha da bananeira. As paredes eram descascadas e sujas de terra. Os netos percorriam a casa e olhavam com curiosidade para nós, principalmente para o gravador de voz pedindo que a gente gravasse a voz deles e depois mostrasse. No terreno ao lado do casebre os primeiros blocos empilhados da sua futura casa. A casa nova só poderia ser construída se o marido se aposentasse para ele ajudar nas despesas da casa. Gritava o tempo todo com os netos, havia violência na sua fala. Havia amor naquela casa, mas um amor bruto, desajeitado. Acho que ela se sentia cansada da vida. Eram muitas as dificuldades, o marido pescador vivia bêbado, às vezes voltava com apenas um real pra casa. E a comida de amanhã?

Num dos dias que a visitei ela me perguntou o que eu estava fazendo antes, eu disse que estava almoçando, seus olhos curiosos me perguntaram o que eu havia comido. Aquilo foi tão constrangedor para mim, eu não tinha dificuldade para me alimentar e ela tinha. Muitas de nossas conversas eram sobre comida, acho que ela sentia falta de abundância, de quando era criança e era protegida pelo pai e pela mãe. Sua ligação com o pai era especial, ela falava dele com carinho narrando quando ele chegava do mato e a esperava com a carroça na estrada, trazia um pedaço de carne de sertão. Seus seios flácidos batem pela cintura denotando o gasto, o uso pelo 23 filhos que teve, suas pernas são grossas, fortes, o tronco mais miúdo, uma árvore velha com grandes raízes, a testa franzida, as marcas do sol no rosto. Com um cipó na mão ela batia numa

cachorrinha sarnenta que roçava a sua perna. Mas para mim ela reservava toda doçura do mundo. Sabe qual o sonho dela? Ter uma geladeira... Meu deus que sonho tão óbvio, tão possível, no entanto para ela um sonho um pouco distante. Ela disse: “Ah se eu tivesse uma geladeira eu fritava um camarão agora.” Aquilo tudo me partia o coração.

Para mim o que define Honorina é convivência da brutalidade e da doçura na mesma pessoa sem dar aviso de passagem, ela transitava entre esses dois estados de forma imprevisível. Em alguns momentos ela era extremamente carinhosa com os netos, dava comida para eles, ria, conversava, os netos sempre estavam na casa dela bagunçando e justamente por causa disso ela ficava possessa, xingava, gritava, perguntava pela mãe deles. Essa mulher que teve 23 filhos ainda tinha que cuidar dos netos, porque seus filhos iam fazendo mais filhos. Ela não tinha paz nem calma. Ao mesmo tempo ela tinha bom humor para tirar sarro, para cantar canções da sua mocidade. Quando nós estávamos conversando lembrando da sua infância e das canções da folia de reis ela falava



bem baixinho como se não quisesse espantar aquelas imagens. Em 2008, quando fomos fazer a segunda pesquisa, uma das primeiras pessoas que reencontrei foi Honorina. Chegamos em dia de festa, encontramos-na na rua e ela estava muito bonita, mais gordinha, provavelmente

comendo melhor por que o marido tinha conseguido sua aposentadoria, sua casa estava levantada, uma sala-cozinha com dois quartos, sem banheiro ainda, mas com uma geladeira. Fiquei muito feliz de vê-la assim melhor de vida. A sua casa continuava na mesma dinâmica: um entra e sai de filhos e netos. Da convivência com ela nesse segundo momento de pesquisa três coisas marcaram-me e,

posteriormente, foram importantes para a criação da matriz a partir dela: um estado de nostalgia em que ela ficava lembrando diversas canções antigas, outro estado de raiva por não ter o sossego que gostaria em sua casa e a raiva quando no carnaval as caretas vinham mexer com ela.

Durante o carnaval em Santiago do Iguape, os meninos brincam vestindo-se de caretas durante o dia e percorrem as ruas fazendo bagunça e assustando as pessoas (foto da página anterior). São figuras bastante maliciosas que podem fazer o que quiserem porque ninguém sabe quem está por trás da máscara.

O contato com Honorina foi bastante intenso, eu voltei diversas vezes na sua casa. Ela foi a pessoa com que eu mais conversei.

Mundo Izídia

Seria impossível falar de Izídia sem falar primeiro de seu marido Sinhozinho (foto ao lado) Os dois são moradores do Calembá. Pequena comunidade na qual se chega apenas de barco. Nós estávamos indo embora do Calembá quando eles deram um “boa tarde” para a gente de longe. Eles eram velhos conhecidos de Pedro, rapaz que estava dirigindo o bote, que se aproximou para os cumprimentar



Eu fiquei encantada por Sinhozinho porque logo que nos aproximamos ele já começou a falar um monte de coisas como se já nos conhecêssemos há séculos. Abaixo transcrevo um trecho do diário de viagem do Guga que relata justamente esse momento:

“Quando Sinhozinho olhou para Brisa ela já sabia o que era. ‘Entra’. Os dois pares de olhos brilhavam. E eles riam, não tinha outra coisa a fazer, riam surpresos, de reconhecer nesse primeiro momento, imediatamente e ao mesmo tempo, aquilo que eles não sabiam - mas acontecia. ‘Eu já tive morto. Sabia disso, sinhá menina?’ Eu já tive

morto, mas Deus é bom. Minha vida é aqui. Quando chove, a gente planta a rocinha, depois colhe, pronto. Agora você já sabe da minha vida, já sabe quem eu sou, sinhá menina”

No dia o qual os conhecemos tivemos que ir embora, pois estava tarde e maré estava baixando, nosso banco corria o risco de ficar encalhado na beira da maré. Mas ficou aquela vontade de voltar. Voltamos. Mas no dia em que retornamos Sinhozinho estava ocupado em fazer a fundação da ampliação da sua casa de taipa, não deu para conversar muito. Eu me lamentei tanto por ter ido embora naquele outro dia.

Quando chegamos Izídia estava fora (foto nesta página). A sua chegada foi uma surpresa porque eu não tinha reparado nela. Ela foi chegando esbelta e esguia. Sua coluna era tão ereta que parecia que sua cabeça era puxada para o céu. Seus gestos eram miúdos.

Ela chegou de braços cruzados, desviando do barro que estava na frente da casa para fazer o “tapo” do novo cômodo. Como eu fiquei muito interessada nela eu comecei a puxar conversa, mas ela era muito tímida, correspondia pouco, ficava nas suas pequenas ações disfarçando a timidez.

Nesse dia eu e o Guga dividimo-nos, porque ele estava interessado em Sinhozinho e eu em Izídia. Até a conversa engrenar foi difícil, todos nós ficamos sem jeito, de repente ficou óbvia a nossa falta de intimidade. Tudo que eu falava ela respondia “É... é



assim mesmo.” Sua voz era bastante rouca, depois ela contou que quase perdeu a voz. Pedi para fotografá-la, mas ela não deixou, disse que estava desarrumada. Eu fui desobediente e sob o pretexto de fotografar a casa tirei algumas fotos dela. Esses momentos em silêncio foram muito bons porque

eu fiquei observando como ela se movimentava, a velocidade de suas ações, seu estado de espírito e outras observações. Acabei anotando pouca coisa para não constrangê-la ainda mais. Ela falava pouco, mas quando falava era sempre algo significativo, que me surpreendia. É interessante que a imagem dela é muito forte na minha memória, eu poderia descrever cada parte do seu corpo sem recorrer a nenhum suporte.

Num certo momento Sinhozinho parou de trabalhar e a conversa engrenou um pouquinho mais, ele nos contou como conheceu Izídia, ela não respondia muito e ele brincava com a timidez dela.

Quando estava de noite decidimos ir embora. O momento da despedida é sempre doloroso porque mesmo naquele curto tempo é possível amar uma pessoa. Dá uma dor porque não sabemos quando voltaremos e se voltaremos. Para voltar ao barco tínhamos que percorrer um trecho por trilha e depois atravessar o mangue. Durante o caminho centenas de sapos e eu de chinelo. Acho que nunca vi tanto sapo junto. Chegando no mangue tudo estava escuro, não conseguia ver nada, meu pé atolava na lama até o joelho, eu escorregava, tropeçava nos galhos e morria de medo que um caranguejo mordesse meu pé. Ou seja, ali eu vi o quanto meu cotidiano era diferente das pessoas de lá, eu era uma verdadeira paulistana sendo colocada à prova.

Depois de toda essa aventura, surpresa: nosso barco estava encalhado, a maré tinha baixado muito. Tínhamos que esperar três horas até a maré subir de novo. Fizemos o caminho de volta, mais mangue e mais sapos! Sinhozinho ficou surpreso com a nossa volta. Ficou se lamentando por não ter nada comestível para nos oferecer. Acho que nosso olhar era de fome porque estávamos realmente famintos. Tive que me segurar para não devorar as últimas bolachas do casal.

Sentamos para ver novela. Algo que me impressionou muito é que por volta das 18h todas as casas estavam com as suas televisões ligadas vendo a novela “Os Mutantes” da Rede Record. Os comentários sobre a

novela eram muito engraçados, “Eu não duvido de nada nessa vida, é capaz de ter gente que vira cobra mesmo!” Izídia estava hipnotizada pela televisão. Sinhozinho ficou preocupado com a gente e ficou puxando papo, contando-nos sobre os carurus e esmolos cantadas que fazia na sua mocidade. Com tanta conversa interessante o tempo passou logo. Sinhozinho emprestou-me suas galochas e fomos nós enfrentar mais uma vez o mangue e os sapos, mas agora de galochas. Chegando no barco ufa! a maré tinha subido o suficiente para o desencalhar. Quando pus o pé na água mais uma surpresa, a água brilhava por causa das furrecas³⁵, era lindo. Os peixes pulavam e quando caíam na água de novo brilhava.

Despedimo-nos de Sinhozinho e tomamos rumo numa escuridão sem fim. Não havia nenhuma luz à vista. Durante o trajeto de volta Guga foi na ponta do bote avisando para que não batêssemos nas gamboas³⁶. Foram feitas manobras radicais, quase batemos diversas vezes. E de repente depois de tudo isso, nós nos perdemos. Foi difícil encontrar a direção, eu estava tão nervosa que dava palpites sem saber de nada. Até que Pedro encontrou uma referência e voltamos à direção certa.

Esse dia foi muito significativo pra mim porque eu realmente senti na pele a diferença entre a minha vida e à daquelas pessoas. Realmente eu não conhecia nada daquele mundo.

Mundo criança

Observar as crianças foi uma novidade pra nós. Fomos coletando ao longo da pesquisa ações aleatórias de diversas crianças. Nossas principais referências

³⁵ “Conjunto dos organismos que vivem dispersos nas águas doce, salobra e marinha ou no ar, com muito pouca ou nenhuma capacidade de locomoção, sendo transportados pelas correntezas” (HOUAISS, verbete plâncton).

³⁶ “Estreito por onde a água penetra, na maré alta, e que esvazia quando as águas refluem na baixa-mar; gamboa” (HOUAISS, verbete camboa).

foram Maria, Peda (foto nesta página) e Bianca. Mas também coletamos ações e frases de crianças que víamos na rua e que não chegamos a conhecer.

Peda estava longe de ser uma criança comportada, na verdade, ela é uma daquelas que todos chamam de danada. Seu apelido era Peda porque nasceu no dia de São Pedro, primeiro ficou Pedra e depois pelos motivos que ninguém sabe acabou virando Peda. Essa menina nos adotou, todos os dias ela e Maria, amiga com a qual vivia grudada, iam a pousada para conversar.

O contraste da personalidade das duas era grande. Peda serelepe não parava um segundo nem de se movimentar nem de falar, falava bastante com o dedo na boca, seu sorriso era bem aberto, seus temas preferidos eram “sacanagens” e assuntos pesados que não sabíamos se ela inventava ou se era verdade. Teve um diálogo entre ela e o Guga que não foi gravado e que era mais

ou menos assim: “Outro dia nós fomos num parque era cheio de monstros (Guga), E a Rosinha sua filha foi junto? (Peda), Foi (Guga), Ela não ficou com medo? (Peda), Mas não eram monstros de verdade eram pessoas fantasiadas. (Guga), E se na hora que você visse o monstro você derrubasse ela no chão e ela



morresse? Você matava a pessoa que era o monstro? (Peda) Não, mas eu não ia derrubar ela (Guga), Mas se ela caísse assim olha! Estatela-se no chão dura com os olhos esbugalhados.”. Ela insistiu muito para que o Guga respondesse que matava o monstro. O assunto da morte era recorrente em suas falas. Ela também mencionou um dia em que seu pai batera na sua mãe e que ela pegou uma faca para defendê-la e cortou seu pai. Isso nos fez imaginar que talvez ela falasse dessas coisas com base no que ouvia dos adultos, seus temas e assuntos preferidos pareciam não fazer parte do universo infantil que nós estávamos

acostumados. Apesar desses temas tensos a forma como ela os abordava era bastante inocente.

Já Maria falava muito pouco, pelo menos na nossa frente, seus olhos eram pequenos e curiosos. Era negra, alta, magra e seus seios começavam a apontar. Seus movimentos eram lentos, sem tônus, era lânguida, sua língua era presa e ela falava baixo. Ria muito das histórias de Peda e quando via que ela estava exagerando e percebia nossos olhares ela dava um cutucão nela ou dizia “A Peda é doida!”. Era um pouco mais velha que Peda, por isso tinha um pouco mais de consciência do que os outros pensavam dela. Ela observava tudo, quando entrava na pousada olhava os quadros, as nossas coisas, o que estávamos vestindo, reparava em tudo. Em alguns momentos ela nos observava observando.

As duas passavam praticamente o dia inteiro na rua, descalças e com as roupas bem sujas de terra. Brincavam muito no parquinho que tinha em frente a pousada. Nunca chegamos a conhecer seus pais, por isso não sabíamos se as histórias de Peda eram inventadas ou se o contexto familiar delas era complicado. Na verdade, pouco importava que fossem. Mas às vezes eu ficava preocupada se elas estavam sendo bem cuidadas, se elas passavam necessidade, eu sempre oferecia o que tínhamos para comer. Ao mesmo tempo eu pensava, Maria e Peda são “ricas” de brincar, de poder circular livremente sem o medo da violência, do trânsito, das pessoas.



Não podíamos ignorar que a nossa volta tinha muita pobreza, mas uma pobreza diferente da urbana. Porque por mais que faltasse comida sempre tinha a possibilidade de ir pescar ou catar algum crustáceo na maré. Fazer um pirão com farinha.

Existia também a crueldade das pessoas ao comentar a vida alheia com tantos detalhes. A vida em família era pública, tudo era julgado e comentado. Era difícil manter em segredo as coisas que aconteciam dentro da família, as paredes tinham ouvidos. Mas, ao mesmo tempo, mesmo que de um jeito bruto e não anunciado, existia a solidariedade, uns ajudavam os outros. Certa vez Ana, dona da venda onde almoçávamos todos os dias, estava me contando do seu orgulho de nunca ter pedido nada a nenhum vizinho, nem um ovo ou uma xícara de farinha. Era um orgulho para ela ter conseguido chegar à condição que ela tinha agora.

Bianca, neta de Ana, já era uma criança mais próxima das meninas do nosso universo. Estava sendo criada pela avó, porque a filha morava e trabalhava em Salvador. Não tendo condições de trabalhar o dia inteiro e cuidar das filhas as entregou para a avó criar. Aliás, durante a pesquisa, encontramos muitas avós criando netos, mas encontramos muito poucos pais e mães. As avós depois de criar dezenas de filhos ainda criavam seus filhos-netos.

Bianca era uma mocinha muito comportada. Dona Ana era muito rigorosa com a menina e dizia que não queria que ela ficasse pela rua como Pedra. “Porque a mulher quando cai na boca do povo...” Ana dizia. Seus cabelos estavam sempre bem esticados com várias “chuquinhas”, era delicada e tinha



uma voz fina. O corpo magrinho olhava pra mim com curiosidade, sem nenhuma malícia, muito doce, sempre mascarando chiclete. Sempre comentava os novos tipos de celular, o computador que tinha em casa e os desenhos da televisão.

Dona Ana, avó de Bianca, era dona da venda que almoçávamos praticamente todos os dias, isso fez com que adquiríssemos bastante intimidade. A história de Ana é de deixar qualquer um com lágrimas nos olhos. Ana guerreira,

uma das tantas mulheres trabalhadoras desse Brasil. Seu esposo havia morrido eletrocutado pelo fio de alta tensão enquanto arrumava o telhado da casa quando seus filhos ainda eram pequenos. O que fez com que Ana tivesse que sustentar sozinha os treze filhos que tiveram. Ela ia a Salvador com um grande isopor na cabeça levar os frutos do mar que catava na maré. E assim foi aos poucos montando a sua venda e construindo a casa onde mora. Ela não pára um minuto de trabalhar, vive com pressão e colesterol altos e ainda cuida de alguns filhos os quais elas sustenta, pois ainda moram com ela. Ela não pode contar com a ajuda dos filhos, pois eles não se interessam pelo restaurante. Para mim Ana é como um exemplo de força e determinação, porque apesar de todas as dificuldades ela consegue sorrir, talvez um sorriso nervoso, às vezes até um pouco frouxo, mas ainda assim é um verdadeiro sorriso.

Às vezes me dava dor no coração, quando passávamos cedo para ir trabalhar ela já estava de pé desde as 4 da manhã tendo ido dormir a meia-noite. Ela cuida de todos e quem cuida dela? Ao olhar Ana eu ficava com raiva dos homens. Quando seu marido era vivo bebia muito e como era ciumento perdia controle e a agredia, por isso ela não quis mais se aproximar de homem nenhum. “Pra quê? Pra criar confusão dentro de casa? Eu não...”. Posso até estar sendo maniqueísta ao colocar Ana como mártir, mas a vejo como a grande mãe, como símbolo do poder de suportar, de fazer concessões, aquela que sustenta o mundo em suas costas. Eu falava para ela: “Ana, descanse um pouco, bota esses filhos para trabalhar também.” Mas quem era eu para querer mudar as coisas? É muito fácil ver o problema dos outros.

Mundo Luiza

Ao longo da viagem passamos dias tentando marcar um encontro com Domingos Preto, exímio cantador de samba de roda de Iguape. Ele era



pescador estava o dia inteiro trabalhando, ou estava na maré pescando, ou fazendo rede de pesca rede, de modo que estava sempre ocupado. Até que um dia ele falou: venham tal dia que nós vamos conversar.

Logo cedo, no dia marcado, aparecemos na casa de Domingos Preto, ele estava pronto para nos receber. Para nossa surpresa ele havia reservado o dia para estar com a gente. Nesse dia, conhecemos todos os bares de Iguape, passamos o dia de bar em bar com Domingos e Cebola, cantando e “comendo água”. Mais próximo do final da tarde Cebola levou-nos a casa de Luiza, sua mãe. O encontro com Luiza foi inesquecível. Cebola e Domingos já estavam muito animados por toda cachaça ingerida quando chegamos em sua casa. Quando viram Luiza, abraçaram-se, falavam muito rápido, cantavam, não entendíamos nada do que eles estavam falando, parecia que falavam outra língua, mas era gostoso ver a festa, esse jeito deles (na foto da esquerda para a direita Domingos Preto, Cebola, Luiza e Guga). Quando fui convidada a sentar na cadeira preferi sentar no chão, assim que sentei Luiza sorriu pra mim, sentou-se no chão e disse que eu era de Iansã. Eu ficava tentando entender o que se passava entre eles, existia uma comunicação que não era pelas palavras, eles se entendiam de um jeito tão próprio. Quando já era noite voltamos para casa encantados pela



vitalidade de Luiza.

No dia seguinte fomos visitá-la novamente. Quando estávamos indo encontramos Viana, uma senhora que já conhecíamos. Viana chegou à casa de Luiza toda animada sentou num dos tamboretas no quintal e começou a cantar. Foi ela que tirou a vergonha de Luiza. Porque quando pedimos para gravar ela ficou meio sem graça. Ela falou: “Será qui eu vô sabê falá?” Elas cantaram juntas, contaram que seus maridos iam para o mato caçar juntos. De repente Viana levantou, deu uma sapateada originalíssima e saiu sem nem falar tchau, animadinha, feliz da vida!

Ficamos conversando com Luiza no quintal que tinha diversas plantas

medicinais, matruz, alumã, milomi, papai nicolau, aroeira. Muitos dos quintais das pessoas idosas de Iguape têm plantas que eles usam para se medicar. Quase todo mundo tem algum conhecimento sobre a utilização de plantas para a cura. Sentados em banquinhos passamos horas no quintal de Luiza. Enquanto nós ouvíamos ela falar parecia que nada mais a nossa volta existia, éramos só nós no mundo.

Dentro da casa de Luiza tinha um cômodo reservado para Sto. Antônio. Ela faz trabalhos espirituais em sua casa, os quais lhe foram passados por seu pai. Esses trabalhos são conhecidos como sessões. Dentro desse cômodo vimos os tambores que são tocados nas sessões e os panelões para servir caruru de Cosme. Nas paredes colagem de diferentes santos, fotos da família, imagens de revista, vasos com espada de São Jorge. Ficamos um pouco receosos ao entrar, mas a sua relação com a espiritualidade era muito natural, ela nos deixou muito à vontade para olhar tudo.

Luiza tem 96 anos, mas transmite muita jovialidade. Mora sozinha em sua casa e para fazer as coisas não depende de ninguém, corta a própria lenha para cozinhar, cuida de seu quintal, faz seus trabalhos espirituais, senta no chão, canta, conversa. Conversou conosco sentada num banco baixo que fazia com que ela parecesse uma menina. Ela sentia muita falta do esposo que já era falecido. Ela foi a primeira mulher que ouvi dizer ter sido completamente feliz no casamento. Quando seu marido partiu, ele estava no colo dela e estava chorando porque, ele morrendo ela ia ficar para outro homem. Enquanto estava falando, de repente cantava uma canção, depois voltava a falar. Ela contava as mesmas histórias muitas vezes e todas às vezes eram interessantes, sempre tinha um detalhe novo que ela não tinha falado antes. Depois que eu saí da casa dela parecia que eu tinha tomado um banho, me renovado, sentia-me viva. Eu pensava: “É isso que eu vim ver. O saber que tem a força das fontes que fala Manoel de Barros!”.

Poesia falada por Luiza

Não se faça assim tão divino
Cheio de tanta grandeza
Querendo ser um príncese sendo um peligrino
Sua soberba menino há de serem acabadas
Tuas pompas derramadas
E todo mundo há de ver
Quando o limão for açúcar
E a pimenta não arder
Assim deixarei meus olhos
De te ver e te querer
Não deixo de andar alegre
Porque no mundo tem muita gente
E sem você também se véve

Dar e receber

O que eu levo comigo e o que fica do contato com as pessoas com quais convivi? Levo comigo a força das mulheres que apesar de todas as dificuldades econômicas e quantidade de filhos são o pilar e a alma lúcida de muitas famílias. Eu levo a capacidade de cantar e festejar os momentos da vida. Eu levo comigo a disposição para trabalhar, a persistência. Água mole em pedra dura tanto bate até que fura. Se uma mulher de 96 anos ainda corta lenha o que posso eu? Levo comigo os cantos que transbordam do prazer de festejar. Levo comigo as dores das mães que perderam seus filhos. Levo comigo o desejo de ter uma casa própria, uma geladeira e um celular. Levo comigo as histórias de lobisomem. Levo comigo os dentes cariados, a cara cheia de ranho, as mãos grossas, os pés descalços, o rebolado das meninas, a sabedoria dos mais velhos. Levo comigo o

orgulho de ter erguido a própria casa, de ter tapado suas paredes com o barro pisado, de ter um filho formado e uma aposentadoria.

O que eu deixei? Meus olhos atentos ouvindo a memórias de velhos que ninguém tem paciência de ouvir? Registro de suas manifestações em vídeo?

Eu acompanhei nas comunidades que visitei diversas carências, falta de escola, de estrutura para atender os doentes, de alimento, de orientação familiar, de paciência, de perspectiva. Ao vê-las, doía-me por dentro não estar mais próxima para poder ajudar, para mudar essa situação. Foi bastante difícil eu me convencer que eu não estava indo sugar nada de ninguém. Mais do que para pesquisar eu estava lá para aprender com essas pessoas o que não tenho acesso no meu cotidiano. Em alguns momentos eu me sentia ladra.

Procurei, ao longo da pesquisa, estar atenta para ajudar em momentos específicos, estar disponível para enxergar coisas pequenas que eu podia fazer. Porque realmente não se trata de roubar nada de ninguém. Mas ao mesmo tempo eu não conseguia me sentir em paz. A memória pertence a quem? Nossas palavras nos pertencem depois que saíram de nossa boca?

Com esse olhar atento eu me ofereci para registrar o grupo Geração do Iguape em vídeo. O grupo tinha acabado de surgir e não tinha nenhum registro do trabalho que estavam desenvolvendo. Eles colocaram que seria muito bom se eles tivessem um DVD para divulgar o trabalho deles. Registrei as imagens e depois em Campinas produzi um DVD com as imagens de algumas rodas e com uma entrevista com Domingos Preto que foi enviado para Iguape.

2.2 O cotidiano da prática

O trabalho prático do grupo de pesquisa aconteceu no período de março de 2008 a maio de 2009. De março de 2008 a janeiro de 2009 nós nos dedicamos especialmente à composição das matrizes miméticas. A partir de janeiro até maio fomos dedicando-nos gradualmente ao aperfeiçoamento do 3º exercício cênico apresentado em janeiro de 2009. Mesmo trabalhando nele, não deixamos de trabalhar as matrizes em si já que elas eram de onde partíamos para a sua composição, porém dedicávamos menos tempo a isso.

O processo de criação das matrizes teve muitas frentes o que me deixou um pouco insegura na forma de descrevê-lo. Eu temia simplificar demais o processo. Por fim, procurei organizar a descrição de forma que seja possível acompanhar cada tipo de trabalho aplicado separadamente. Mas, na prática, esses trabalhos foram acontecendo paralelamente, às vezes eram interrompidos e às vezes eram retomados em outras etapas. Ao traçar uma linha do tempo percebi que alguns exercícios foram realizados com mais intensidade num determinado período, mas que, esporadicamente, conforme a necessidade, nós voltávamos aos exercícios já aplicados.

Nós nos encontrávamos em média 3 vezes por semana e cada encontro durava 3 horas. Realizamos também períodos de trabalho intensivo nos quais nos encontrávamos todos os dias. Fizemos três pausas, em julho de 2008 para a escrita do relatório FAPESP, no final de dezembro ao início de janeiro para as festividades e em fevereiro de 2009 para a escrita da qualificação.

Tentando solucionar essa questão das concomitâncias dos tipos de trabalhos feitos que diferiam entre si, elaborei uma tabela que os localiza na duração da pesquisa. Apresentarei também uma descrição parcial dos exercícios aplicados possibilitando um panorama das frentes de trabalho da pesquisa prática. Descreverei parcialmente porque seria muito extenso e repetitivo relatar todos os dias de trabalho. Na tabela abaixo procurei localizar o período mais intenso de cada frente.

Exercícios	mar 2008	abr	mai	jun	jul pausa	ago	set	out	nov	dez	jan 2009	fev pausa	mar	abr
Aquecimento e preparação	XX	XX	XX	XX		XX	XX	XX	XX	XX	XX		XX	XX
Recriação das fiscidades a partir das fotos	XX XX XX	XX XX												
Aquarelização		XX	XX	XX										
Recriação das corporeidades a partir da memória		XX XX XX	XX XX XX	XX XX XX										
Relações entre as matrizes		XX XX	XX XX	XX XX		XX XX	XX XX	XX XX	XX XX	XX XX				
Recriação das sonoridades e danças das sensações							XX XX XX	XX XX XX	XX XX XX	XX XX XX				
Recriação voz		XX	XX											
Improvisação a partir dos textos		XX XX	XX XX	XX XX			XX XX	XX XX	XX XX	XX XX				
Teatralização apresentação exercícios cênicos			XX XX						XX XX		XX XX		XX XX	
Criação do espetáculo a partir do texto escrito para "Brasil Menino"											XX XX XX		XX XX XX	XX XX XX

Algumas ressalvas antes de iniciar a descrição do nosso cotidiano em sala de trabalho. Optei por reunir aquecimento e preparação no mesmo tópico porque

buscamos desde o início aproveitar os estados gerados em cada etapa. Durante o relato do nosso cotidiano de trabalho permito-me a utilização do pronome “nós” porque os exercícios foram praticados em grupo.

Primeiras semanas de trabalho, aquecimentos e preparação

Reservamos as três semanas iniciais de trabalho para nos dedicar à realização de treinamentos pré-expressivos com objetivo de retomar pontos-chave do treinamento e acordar o corpo após a pesquisa em campo. Dividimos esse período em três módulos com duração de 5 dias cada um. Cada módulo recebeu um nome, o primeiro silêncio, o segundo voz e o terceiro, relação. É importante observar que não estou criando aqui uma dualidade entre corpo e voz, apenas durante determinado tempo demos prioridade para um ou outro.

Iniciamos o trabalho com o módulo do silêncio, no qual trabalhamos na completa ausência de som (a não ser os externos que não eram produzidos por nós), música e voz. Nesses dias, realizamos treinamentos pré-expressivos com base nos princípios desenvolvidos pelo LUME e outros de nosso repertório.

Do LUME utilizamos especialmente o treinamento energético³⁷ e alguns elementos do treinamento técnico. O treinamento energético foi também umas das nossas bases para a criação das matrizes. De maneira sucinta, o treinamento energético permite uma “desautomatização” do corpo cotidiano provocando vivências intensas. Ele dinamiza e torna visível corporalmente as energias potenciais do ator através do trabalho físico intenso, buscando, em última instância, através da exaustão, diminuir o intervalo de tempo entre impulso e ação. No energético o ator através da dinamização do trabalho físico acorda e impulsiona energias não codificadas a projetar-se do interior para o exterior, isto é, elas se transmitem para o espaço pelo corpo. Elementos do treinamento técnico eram inseridos ao longo do energético, portanto eles não eram trabalhados de

³⁷ Convém dizer aqui que nós não praticávamos o treinamento energético como o LUME o fazia na sua origem, por horas seguidas e sem interrupções. Nós o aplicávamos de acordo com os nossos objetivos.

forma “fria” buscando, assim, um maior aproveitamento de seus benefícios. Destaco, dentre esses elementos, o enraizamento, a variação de tónus, paradas bruscas, posições em desequilíbrio, elementos plásticos, rolamentos, exploração dos níveis (baixo, médio e alto) e saltos.

A “desautomatização” proporcionada pelo treinamento energético foi totalmente necessária para que nós nos renovássemos. Isso não significa um processo terapêutico, mas um processo artístico no qual os estados criados nessas condições eram aproveitados como material de trabalho.

A importância desse tipo de trabalho revelou-se para nós quando demos conta que, ao longo da nossa trajetória como artistas, nós fomos recolhendo referências e imprimindo técnicas em nosso corpo, mas mesmo essas técnicas que visam à “desautomatização” sedimentam-se e por vezes voltamos a reproduzir clichês de nós mesmos; a repetir as mesmas qualidades de energia que já conhecemos. Foi necessário “chacoalhar-nos” para que deixássemos de lado o que já estava sedimentado, para que novas qualidades pudessem irromper do trabalho. Foi necessário achar que sabíamos pouco para empenhar-nos um pouco mais rumo ao desconhecido.

Para mim é sempre difícil participar desse tipo de trabalho porque, num primeiro momento, deparo-me com as minhas limitações físicas, falta de ar, dores musculares, enjôos, depois com o cansaço que faz com eu queira desistir. Mas, ao mesmo tempo, após alguns dias de trabalho, e é preciso agüentar até chegar esse ponto, é possível perceber a diferença de qualidade. E é importante dizer que essa qualidade é visível. Parece que todo processo que se repete muito tende à sedimentação, portanto é preciso estar atento para quando isso acontecer estarmos preparados para desconstruir a própria técnica e descobrir outros caminhos que garantam a possibilidade de organicidade.

Em diversos momentos durante o processo nós nos sentíamos perdidos, como, por exemplo, quando começávamos a trabalhar uma nova matriz e ela não dava os resultados esperados. Quando isso acontecia, nós voltávamos para a nossa base: o treinamento energético, a fonte da possibilidade da organicidade.

Praticar o energético era como assumir “estamos perdidos!” e agora vamos navegar nesse mar imenso, entregar-nos a esse barco à deriva. Após retomar o trabalho com as matrizes descobríamos que estar perdido era um limite imaginário.

No módulo da voz exploramos os ressonadores³⁸ do estômago, peito, garganta, nariz, topo da cabeça e occipício (base da cabeça, onde se encontram os ossos do crânio e a primeira vértebra da coluna). Esse treinamento teve como objetivo a percepção de diferentes maneiras pelas quais o material sonoro colhido em campo pode ser abordado. Durante esse período algo que suspeitávamos revelou-se um pouco mais claramente, todos os participantes do grupo não tinham um conhecimento aprofundado sobre as possibilidades sonoras do corpo.

Finalmente, durante a semana da relação foram propostos exercícios em dupla, para que trabalhássemos a escuta do corpo um do outro.

Após essas três semanas iniciais voltamos-nos para o primeiro passo em direção à criação das matrizes miméticas oriundas do material coletado em campo. Desse momento em diante, cada um de nossos encontros dividia-se quase sempre em: aquecimento individual e/ou coletivo, treinamento condensado e trabalho de criação e aprofundamento das matrizes.

Considero como aquecimento a primeira parte do trabalho de sala na qual busco colocar-me disponível para o trabalho. Dedicamos de dez a quinze minutos para essa finalidade. É uma espécie de rito de passagem entre o espaço exterior e a sala de trabalho, no qual me esforço e busco concentração para entrar em estado de trabalho. Ele não tem uma sequência determinada, geralmente eu me alongo, aqueço as partes do corpo para evitar lesões e, aos poucos, vou tornando esse aquecimento mais dinâmico buscando um estado dilatado³⁹. Esse momento

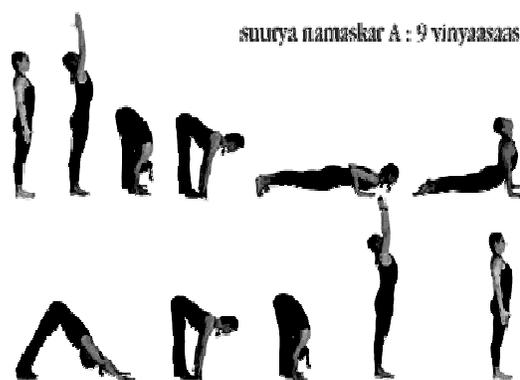
³⁸ “Quando eu mesmo procurei os diversos tipos de vibradores, encontrei em mim vinte e quatro diferentes. E para cada vibrador há, ao mesmo tempo, a vibração de todo o corpo, com uma vibração maior no ponto central da vibração: a vibração máxima é onde se encontra o vibrador, o seu ponto de aplicação, onde se coloca em ação o vibrador” (GROTOWSKI e FLASZEN, 2007, p. 154).

³⁹ “**Dilatação corpórea:** as técnicas codificadas de interpretação têm como objetivo a dilatação do corpo cênico do ator. Segundo Barba, essa dilatação, dentro de uma possível explicação objetiva e corpórea, pode ser explicada como uma alteração do *equilíbrio* do ator, além de uma dinâmica física de *oposições*. No

no qual o aquecimento torna-se mais dinâmico vai se aproximando mais da preparação. Estou chamando de preparação os exercícios que visavam a nos preparar para o trabalho de criação das matrizes.

Ainda no aquecimento, por exemplo, eu utilizava a rotação de diferentes partes do corpo em diferentes velocidades, como saltos e outros elementos que eu definia a cada dia de trabalho. Dentro dessa idéia do aproveitamento da energia de cada etapa após os aquecimentos nós, sem interrupção, iniciávamos a preparação. Dos aquecimentos feitos em grupo escolhi dois que foram feitos diversas vezes. Após os aquecimentos individuais praticávamos algumas

seqüências, uma delas era a Saudação ao Sol da Hatha Yoga. Não tínhamos como objetivo a prática integral da Hatha Yoga. Apenas nos apropriamos dessa seqüência para trabalhar elementos importantes para nós, como a concentração, a respiração e relação entre nós, já que as posturas (figura ao lado) eram realizadas em sincronia. Essa



seqüência despertava uma qualidade de energia delicada e sutil. Após a sua realização, dando seguimento à energia sutil, trabalhávamos torções de partes do corpo mantendo uma tensão distribuída igualmente por todo o corpo, como se a coluna fosse um bloco dos quais saíam os membros. Ao realizar torções buscávamos uma assimetria em relação a cada lado do corpo. Se o braço direito ia para a diagonal alta lateral, o esquerdo fazia uma força para baixo como se quisesse tocar o chão, a cabeça torcia para trás fazendo ao poucos que todo corpo girasse e assim se reconfigurassem todas as posições dos membros.

LUME, além desses pontos levantados, acreditamos que a dilatação corpórea esteja intimamente relacionada com a organicidade e manipulação das energias potenciais e pessoais do ator em relação às ações ou seqüência de ações; e também na possibilidade do ator de encontrar caminhos corpóreo-musculares para que a ação possa estar interligada com sua pessoa, dentro de uma totalidade psicofísica” (FERRACINI, 2001, p. 131).

Realizávamos também, frequentemente, uma sequência inspirada numa sequência do Kung Fu chamada Kati, a qual era composta de uma série de posturas realizadas em movimento projetando partes do corpo no espaço de maneira precisa e em linhas retas. As duas sequências, a da Hatha Yoga e do Kati, tinham objetivos diferentes e despertavam por sua vez qualidades de energia diferentes⁴⁰. Em cada dia de trabalho fazíamos uma ou outra.

Após a realização das sequências, já na preparação, procurávamos dar seguimento ao estado despertado pelo aquecimento. Depois da realização da sequência do Kati, por exemplo, começávamos a explorar imagens como ferir e cortar o espaço, imaginando que nossas mãos eram lâminas afiadas que cortavam o espaço. Além de atacar o espaço nós tínhamos também que nos defender, pois também podíamos ser atacados a qualquer momento.

Enquanto a realização da sequência limitava-nos na utilização do espaço e nos exigia controle, a parte livre era de invasão dele e exigia que nos arriscássemos mais. Para, mim que tinha muita dificuldade de lidar com os braços, o Kati dava uma função precisa para eles e não deixava que eu os movimentasse apenas próximos ao corpo. Eu procurava, durante este exercício, ampliar a movimentação dos braços que por sua vez também levavam meu olhar para fora. Frequentemente como consequência do momento livre do Kati, trabalhávamos também a imagem de lançar os braços e partes do corpo para o espaço contrabalançando com o trabalho de composição de matrizes as quais, por trabalhar em ações cotidianas, faziam com que as partes do corpo realizassem ações pequenas e próximas ao corpo. É importante frisar que esse momento livre era bastante variado, cada vez que feito nós inseríamos ou criávamos novos elementos.

Além desses momentos livres destaco ainda da preparação dois tipos de trabalho, a “desarticulação” e o treinamento energético. No exercício “desarticulação” nós deitávamos no chão e movíamos partes do corpo explorando as possibilidades de movimento de cada uma, buscando diferentes tons e

⁴⁰ Estou chamando de qualidade de energia estados despertados em sala de trabalho ainda não formalizados.

velocidade, movimentos grandes e pequenos, rápidos e lentos. As partes do corpo eram inseridas na seguinte ordem: pés, tornozelos, joelhos, articulação coxofemoral, quadril, cintura, esterno, ombros, escápulas, pescoço e cabeça. Chegando à cabeça tínhamos que nos mover até o plano alto resistindo a uma força que nos puxava para baixo, a movimentação era feita em tensão lenta e contínua. Esse trabalho tinha como objetivo a conscientização das inúmeras possibilidades de cada parte do corpo, explorar diferentes tensões e modelar a energia gerada através do trabalho físico. O energético era o modo como normalmente dávamos início ao trabalho com as matrizes propriamente ditas.

Recriação das fisicidades partindo das fotos

Dando início ao processo de codificação das matrizes, o primeiro passo foi escolher pessoas que mais nos interessaram ao longo da pesquisa de campo. O critério para isso era muito simples: a empatia. Tínhamos uma grande quantidade de material e tivemos que, já de início, fazer uma pré-seleção. As pessoas escolhidas por mim foram: Honorina, Izídia, Ranufa, Luiza, Maria e Homem da Rua1. As pessoas escolhidas por Guga foram: Peda, Aurélio, Jorge, Jaime, Lambequinho, Homem da Rua2.

Nossas primeiras referências para que as observações das pessoas escolhidas tomassem forma no nosso corpo foram as fotos tiradas em campo. Aqui ressalto que nenhuma vez trabalhamos “frios” a partir das fotos mesmo quando essa atividade tomava a maior parte dos nossos encontros. Sempre inicialmente nós buscávamos aquecer-nos e nos preparar ainda que de forma condensada. Avaliamos que a qualidade do trabalho era muito melhor quando a abordagem das fotos era no estado dilatado.

Quando trabalhávamos aquecidos era possível buscar, desde início, não somente a corporificação das fisicidades das pessoas observadas, mas também a corporeidade e as memórias energéticas das pessoas observadas. Esse trabalho

anterior funcionava como arar a terra para assentar as sementes. Embora Ferracini não trabalhe mais com a metáfora de trabalho “memória energética”, ela me serve aqui para diferenciar o trabalho partindo das percepções objetivas, registradas em fotos e anotações, e das subjetivas, memória energética. No seu primeiro livro, Ferracini define memória energética como aquelas percepções do ator em campo que não podem ser registradas em suportes:

“Durante a recente pesquisa de campo na região amazônica, os atores voltaram, além do material concreto de estudo citado acima, com elementos de vivência. Um fator muito citado foi a percepção de uma forte sensualidade do povo do Pará e Amazonas, ou ainda a dor do abandono encontrada nas pessoas idosas, ou mesmo o desespero e a autodestruição coletiva de uma cultura que percebe seu fim, como a cultura indígena. Convém dizer que essas não são afirmações antropológicas científicas que buscam definir culturas e tendências deste ou daquele povo ou lugar, mas simplesmente percepções de atores-pesquisadores que, de certa forma, “sentiram” esses elementos nos encontros com as pessoas. Ora, essas percepções não podem ser fotografadas ou anotadas em caderno. Podemos afirmar que existe uma postura corporal definida para a sensualidade, dor ou desespero, mas ela é sutilíssima, feita de nuances de voz, de ritmos e tempos ligeiramente diferentes e de uma qualidade diferente e sutil de gestos e expressões. Não dá para pressupor uma forma única de manifestação desses aspectos ou usar apenas recursos exteriores de caracterização, vestimentas ou congêneres. Pensar assim seria cair em estereótipos pré-estabelecidos, matando qualquer possibilidade de ações físicas orgânicas, verdadeiras e coerentes. Por outro lado, ignorar esses elementos e percepções seria desperdiçar o ponto de vida e organicidade que há em cada foto, gesto ou minuto de gravação, porque implicaria ignorar o contexto no qual vive o indivíduo ou grupo humano observado.” (FERRACINI, 2001, p. 197 e 198)

No período em que trabalhamos com as fotos nós as espalhávamos no espaço criando o que chamamos de “nicho”. Para cada pessoa montávamos um “nicho” separado. O “nicho” era composto por diversas fotos da mesma pessoa. Ficávamos nesses nichos olhando as fotos recriando cada detalhe no nosso corpo. Durante esse período era bastante importante a participação da Erika, pois ela nos olhava constantemente e nos mostrava detalhes das fotos que não tínhamos visto. Inicialmente focamos a recriação o mais fiel possível à foto.

Após a recriação das fisicidades, a partir das fotos, iniciamos um processo de memorização das fotos recriadas. A grande dificuldade enfrentada nessa etapa foi que nós íamos esfriando o corpo ao ponto de parecer que não tínhamos nos aquecido. Então descobrimos que realizar trabalhos de “quebra” periodicamente ajudava a nos manter aquecidos e também animados. Essas “quebras” eram corridas pelo espaço e “espasmos” de treinamento energético. Durante o trabalho de tempo em tempo, quando a Erika percebia que estávamos desanimando, ela batia uma palma para que corrêssemos pelo espaço, dinamizássemos nossas energias e mudássemos de “nicho”. De modo, que a corporificação de cada foto foi sendo trabalhada concomitantemente.

Depois que já tínhamos memorizado as fotos de maneira estanque começamos a treinar passar de uma para outra. Passávamos de uma para outra na forma seca, no tempo de uma palma tínhamos que mudar completamente de “figura” e também na forma derretida, transformando o corpo parte por parte. Primeiro fazíamos essas passagens mudando de fotos da mesma pessoa e depois mudando de pessoa.

Aquarelização

Após abordar essas duas formas de transições entre as fotos nós começamos a mover-nos a partir das posturas da foto, deixando entre elas espaços livres para que explorássemos um pouco as sensações que as fisicidades de cada pessoa provocavam em nós. Frequentemente utilizávamos a música como estímulo. Os espaços livres somavam-se as corridas e espasmos de energético com o mesmo intuito manifestado anteriormente, para nos manter aquecidos. De modo que alternávamos a dinamização com esses momentos livres.

Fomos abandonando as fotos à medida que as sensações provocadas pelas fisicidades foram se codificando, pois em cada dia de trabalho íamos recuperando as sensações mais significativas para nós, de tal forma que, aos

poucos, ao retomar a fisicidade de uma figura trazíamos também junto as sensações no estado presente. Nesse momento, tendo como primeiro resultado as fisicidades já um pouco recheadas de sensações, preparamos um exercício cênico para ser mostrado para o orientador da pesquisa.

O exercício recebeu o nome “Estações”. Ele consistia numa caminhada em linha reta. Ao longo do caminho foram dispostas uma foto de cada pessoa já trabalhada. As fotos seguiam a ordem dos mais novos para os mais velhos, começando com as crianças, depois Izídia e Jorge, seguidos por Honorina e Lambequinho e Aurélio e Luiza. Para esta apresentação, além de mostrar as figuras escolhemos alguns pequenos trechos transcritos do áudio que foram falados por cada figura.

Após a mostra do exercício o primeiro comentário de Ferracini é que as figuras apresentadas por nós ainda estavam muito marcadas no seu traço, como se tivéssemos passado uma caneta piloto no seu contorno. Como havíamos nos dedicado na maior parte do processo à recriação das fisicidades buscando estar o mais próximo possível ao referencial, esse traço da fisicidade ainda era muito visível e exagerado.

Para sentir o outro no nosso corpo, passamos bem forte os traços e características de cada pessoa. Por exemplo, as sobrelhas franzidas de Honorina chamavam-me bastante a atenção nas fotos, então marquei bem forte no meu rosto essa tensão para me sentir ela. Izídia tinha lábios tensos e rígidos, busquei trazer essa tensão para os meus. Algumas observações feitas por Ferracini foram, por exemplo, que os braços de Honorina ainda estavam desconectados do resto do corpo, ela não tinha braços seus, ela tinha os meus braços estagnados. Nas figuras existiam partes do corpo nas quais a energia não circulava, como uma mão estagnada numa determinada postura como se estivesse congelada. A sensação que dava era que tínhamos partes coladas que

não se comunicam entre si. Enfim, durante a realização do exercício nós não tínhamos apresentado o todo orgânico em pleno fluxo.

Eu só tive a consciência desse traço forte a partir dos comentários de Ferracini. Nesse trecho da entrevista Ana Cristina narra algo semelhante no processo de montagem do espetáculo “Taucoauaa panhé mondo pé”:

“O que eu sinto que nós fizemos nesse espetáculo foi usar o ‘grosso’ daquela pessoa, passar bem forte as costas e cada parte do corpo. Toda a gestualidade teve que ser muito marcada, como se eu tivesse lendo um texto e passasse um amarelão em cima de cada coisa, para que eu pudesse sentir no meu corpo realmente aquele outro corpo. Eu sinto que a forma de fazer isso era muito mais grosseira, muito menos sutil, mais marcada, mais desenhada do que hoje. Mas, ao mesmo tempo, isso foi para mim um passo importante para entender o desenho preciso no corpo e depois aprender que podia ser mais suave. Essa foi a forma que encontrei de ser absolutamente fiel à memória que eu tinha daquele momento, mesmo que aquela memória era o que eu tinha no meu corpo, nos meus sentidos, e algumas ferramentas como uma foto, um gravador. Ali foi um primeiro prazer, ainda grosseiro, de como esse material pode ser intenso, forte e possível de ser manipulado.”

Nesse trecho da entrevista, ressalto um ponto colocado por Ana Cristina que se relaciona com o que vivi na prática como atriz durante a minha pesquisa. Existia naquele momento em que ela participou daquela montagem a questão do aprendizado da técnica do LUME, tanto no treinamento do ator como na mimese corpórea. Ou seja, por mais que ela quisesse ser precisa, ela pôde apenas ter o nível de precisão que era possível naquele período. A percepção que ela podia ser ainda mais precisa adveio não sua própria sensação mas dos apontamentos de Burnier e muito mais tarde pela experiência que a atriz teve em outros processos de montagem. O aprendizado da técnica acontecia no próprio fazer e, portanto, somente após esse período é que foi possível ir solucionando os “problemas” do fazer. Primeiro ela viveu a experiência depois ela pôde entender quais eram os “problemas” e por que aconteciam. Nesse sentido eu me coloco como aprendiz da mimese corpórea, minhas tentativas são marcadas por “erros” e “acertos”.

Voltando à questão das matrizes, respiramos fundo: o que fazer para suavizar seu traço? A partir da apresentação do exercício cênico chegamos a duas conclusões. Uma delas é que era fundamental a realização dos exercícios cênicos para termos uma consciência maior do estágio do nosso processo. A outra é que precisaríamos, a partir daquele momento, direcionar a pesquisa não para a relação das matrizes com os objetos, como estava previsto no projeto inicial, mas para a suavização do traço que permitiria que o material codificado se tornasse um material manipulável. Entendemos que o material produzido na pesquisa ainda estava muito “cru” para ser colocado em contato com os objetos. O processo de composição das matrizes ainda não havia atingido o nível de profundidade necessário para isso.

Esse processo de suavização dos traços do material codificado ainda em estado bruto recebeu o nome de aquarelização. Lembrando aqui que não pretendemos com isso inserir mais uma etapa nos processos da mimese. Como já foi explicado anteriormente na introdução, o termo “aquarelização” é uma metáfora de trabalho para o grupo de pesquisa.

Ferracini colocou que deveríamos entender que é necessário e natural passar por esse estágio em que o traço é forte:

“De início você tem de carregar o traço da figura mesmo. Do contrário, você não cria o território dessa figura. Depois você tem que redesenhar tudo com ‘aquarela colorida’. Vocês devem fazer esse exercício para cada matriz sem utilizar a voz. Porque a voz às vezes traz o pincel atômico de novo. A referência externa é apenas um primeiro momento. A partir daí, como eu posso ir por esse caminho da sensação, mas sem abandonar o que já tenho construído? Como eu danço esse território? Com Erika ‘olhando de fora’, ela pode ver se vocês saíram muito do território. Ele precisa ser reconhecível pra vocês. Como você suaviza esse território e quais são as questões envolvidas nisso? Não é um trabalho de interiorização da ação. Muito pelo contrário, é um trabalho de exteriorização da ação. A partir do território você esfumaça, enxuga os excessos. Tem milhões de possibilidades dentro desse território, dentro dessas tensões. Não estou falando para vocês soltarem toda a tensão, senão vocês perdem todo o território. Como dançar dentro das suas tensões. Porque quando você estiver orgânico dentro desse território, é

que você vai estar sendo muito mais fiel aquilo que você observou do que se você estiver pressionando a ação. A fidelidade (a pessoa observada) está na possível organicidade dentro desse território. Há uma diferença entre eu ser a pessoa e eu me sentir ela. Vocês precisam focar no afeto e não no encontro. Essa dança pode ajudar muito a trabalhar com as figuras que geram mais dificuldade na sua construção. Às vezes parece que algumas figuras são construídas de forma que suas tensões não compõem com o resto do corpo. Elas ficam isoladas e precisam circular pelo resto do corpo. Esse tipo de procedimento de dançar essa figura pode ajudar que essas tensões migrem para outras partes do corpo, contribuindo para o desenho completo e vivo da figura. Quando falo o encontro, eu não falo o afetivo, físico com essa pessoa. Às vezes você tem um afeto muito grande por ela, mas na hora de você pôr isso no corpo, num vai! Não é o quanto você gostou da pessoa mas o quanto isso pode ser recriado em sala de trabalho”⁴¹

Na aquarelização já não há mais fidelidade às observações. O próprio material do ator é referência para determinar o que precisa ser trabalhado. Se a projeção dos lábios de Izídia, por exemplo, era excessiva aos nossos olhos, ainda que mais próximo do real, nós optamos por distanciar-nos do real para obter uma coerência em relação ao resto do corpo da Izídia construída por mim. No momento da aquarelização não importa mais se parecemos com a pessoa observada e sim se o conjunto daquilo que corporificamos é orgânico. É importante ressaltar que aquarelizar não significa tornar os traços invisíveis ou discretos, mas olhar para o todo buscando organicidade.

Neste ponto da pesquisa a divisão entre preparação e trabalho com as matrizes passou a ficar menos clara porque nós iniciávamos o trabalho geralmente com o treinamento energético e depois já íamos introduzindo os exercícios de aquarelização. A preparação era necessária apenas para que entrássemos em estado de trabalho, por isso passamos a dedicar menos tempo a ela. No entanto o estado dilatado proporcionado pela preparação ainda era essencial. Não apenas pela questão de nos mantermos aquecidos como na recuperação da fisicidade, mas, principalmente, porque ele fazia com que ficássemos num estado em que as mínimas sensações eram perceptíveis.

⁴¹ Transcrição dos comentários de Ferracini sobre o exercício cênico “Estações” registrado em vídeo.

Durante o período de aquarelização nós realizamos dois tipos de exercícios. O primeiro tipo visava a testar as amplitudes de cada detalhe das corporificações e para isso mergulhamos nas sensações provocadas pelas fisicidades. Na verdade, já tínhamos dado início a esse processo, apenas continuamos o que já havíamos começado. Esse teste das amplitudes tinha como finalidade a geração de organicidade. Os exercícios mantinham-nos muito mais no tempo presente do que levava-nos a retomar imagens de campo, porque, justamente, o segundo tipo de exercícios que fizemos paralelamente à aquarelização e que também alimentava as sensações era recorrer à visualização de imagens de campo para gerar organicidade.

Geralmente utilizávamos o treinamento energético como preparação para o trabalho de aquarelização. Deitávamos no chão e permanecíamos por algum tempo assim apenas nos concentrando na respiração, bem lentamente começávamos a espreguiçar partindo do centro do corpo, o principal era nunca parar, o espreguiçar não era composto por movimentos estanques, era um fluxo, cada parte do corpo deveria acordar. Após algum tempo espreguiçando no chão passávamos para o nível médio, explorando os apoios que podiam nos levantar do chão, detínhamo-nos algum tempo nesse nível e depois ainda mantendo o espreguiçar já naturalmente menos lento, passávamos ao nível alto, em pé, espreguiçando cada parte do corpo, mas ainda no mesmo lugar. Depois ganhávamos o espaço e íamos dinamizando aumentando a velocidade. Explorando a velocidade, nós fazíamos paradas e nas paradas já retomávamos as figuras através de seus punctuns.⁴² Chamei o punctum de Maria, por exemplo,

⁴² “Tomando minha experiência pessoal de recriação de ação como uma possível experiência válida, posso dizer que, para que essas ações realmente expressivas (intensivas, orgânicas, “vivas”) encontradas e pressionadas no treinamento sejam passíveis de serem recriadas, devo encontrar nelas mesmas contrações, pontos de ativação para a recriação da própria ação física no momento do ato artístico. A esses pontos de ativação corpóreos ou vocais chamarei *Punctum*. O conceito de *Punctum*, aqui, é emprestado de Roland Barthes, principalmente da obra *A Câmara Clara* (1984). É utilizado por Barthes para nomear um “detalhe” na foto que chama a atenção daquele que olha. *Punctum*, enquanto o que me punge, o que me toca, o que afeta. Claro que Barthes coloca esse conceito enquanto recepção de um olhar na foto, um detalhe expansivo e metonímico que leva o receptor da foto para estados outros, um estado-em-arte da foto”

de “relaxamento”. O seu punctum era o era o corpo flácido. Mas já no trabalho de aquarelização percebemos que o excesso de flacidez fazia com eu parecesse uma “maria mole”, era flácido demais, então íamos tornando essa flacidez menos visível no corpo, mais interna, até que ela ainda existia, mas para quem olhava não era possível identificar que era uma flacidez. A qualidade sutil da flacidez foi-se tornando exata para Maria.

Após a escolha do grau de flacidez exato para Maria nós fizemos o exercício do liga-desliga. Esse exercício permite a memorização de uma determinada qualidade de energia com precisão. Andando neutra no espaço com a minha qualidade de energia habitual recebia o comando liga, entrava na qualidade flácida de Maria, confirmava se era isso mesmo, não, era pouco menos flácido ainda, comando desliga, voltava para a minha energia. Assim, ia desligando e ligando até que recebia a confirmação de que havia memorizado com precisão a qualidade de Maria. Dessa forma, ia percebendo a justeza da qualidade de Maria. Depois que chegava nessa justeza aí sim começávamos a trabalhar a transposição das ações observadas. Assim como fizemos com a matriz Maria fomos fazendo com as outras figuras, encontrando o punctum e definindo a sua tensão exata.

Nós não nos detivemos muito na recriação das ações observadas, porque a codificação das ações começou a acontecer muito mais a partir da relação entre as matrizes do com elas individualmente.

É preciso colocar também que não é porque a matriz tem uma qualidade de energia predominante que ela tem apenas uma faceta. Determinando uma qualidade primeira é possível ir variando sua intensidade conforme o contexto cênico que você a insere.

(FERRACINI, Renato. **Codificar para recriar: a busca do “Punctum”**. LUME – Unicamp. Disponível em: <http://www.renatoferracini.com/meuslivros> Acesso em: 20 jul. 2009)

Uma vez que tínhamos mapeado os punctuns e tensões de cada matriz, nós começamos a treinar a passagem de uma pra outra, de forma que percebêssemos as diferenças entre elas. Por exemplo, o braço arredondado de Honorina como se estivesse abraçando uma pessoa estava muito próximo do de Luiza. Esses braços eram de fato parecidos na sua origem? Ou era eu que havia sido desatenta na recriação dos braços? Mas mesmo que os braços fossem parecidos, era interessante que as matrizes tivessem braços iguais? Dessa forma, cada vez mais íamos fazendo escolhas que lavavam ao aprofundamento do nível de detalhamento de cada matriz.

Quando as figuras ainda estavam em fase de identificação da justa qualidade de cada uma de suas fisidades nós realizávamos caminhadas, similares a do exercício “Estação”, mas não mais recorrendo às fotos. A caminhada consiste em percorrer em linha reta um percurso que varia em duração de 15 a 30 minutos. Durante essas caminhadas nós íamos passando de uma figura para outra de forma bem lenta para que saboreássemos cada passagem e fôssemos investigando as sensações que essas passagens originavam. Por vezes, mantínhamo-nos, em territórios entre uma figura e outra. Os movimentos lentos faziam com que ficássemos no estado presente, no qual, cada mudança sutil no corpo alterava o resto do corpo e gerava diversas sensações. Na verdade, talvez quem olhasse visse pouca diferença, mas para nós a diferença enquanto sensação era enorme. Em alguns momentos não estávamos em nenhuma matriz específica, estávamos apenas dançando as sensações geradas por elas. Avalio que a possibilidade de dançar as sensações das matrizes no tempo presente, ou seja, não ocupando a mente em recuperar as memórias, é um caminho para gerar organicidade.

Recriação de corporeidades partindo da memória

Com as fisidades já corporificadas e também a partir do energético nós costumávamos fazer exercícios que buscavam recriar as corporeidades das

imagens da memória. Já aquecidos nós ativávamos os punctuns das figuras e fechando os olhos buscávamos retomar primeiro apenas mentalmente as imagens das pessoas, de situações, de falas, sons e do ambiente vividos em campo. Conforme essas imagens iam se tornando mais nítidas buscávamos recriá-las dançando suas sensações. Esse tipo de exercício exige muito treino. De início é um pouco difícil. A busca das sensações tem que ser sutil, não podemos ser apressados. Nos dias em que eu estava muito ansiosa era bem mais difícil realizar os exercícios.

Avalio que esse trabalho imagético enriqueceu os conjuntos de sensações que se agregavam cada vez mais às figuras. A memória energética foi muito presente para mim nesse estágio. Todas as impressões das pessoas observadas que descrevi iam também de alguma forma tornado-se parte das figuras. Eu trazia das imagens as sensações que se misturavam com aquilo que eu queria ver. As qualidades de energias ganhavam nuances. Por exemplo, o punctum de Honorina era muito mais subjetivo do que objetivo. Eu realmente me senti ela quando busquei corporificar a raiva que eu via nela, antes disso eu não conseguia me sentir ela. A recriação das fisicidades, a aquarelização e dança das sensações ainda não tinham sido suficientes para que eu me sentisse ela. Quando revivi, através das imagens, o ambiente em torno dela que foi descrito, as entradas e saídas de seus netos na casa, a falta de recursos, pude enriquecer a figura com aquilo que ainda faltava, que eu sentia que faltava. Com Izídia já foi diferente porque as minhas impressões dela não foram tão importantes para a sua composição. A dança das sensações para a minha Izídia foi uma chave para gerar a organicidade dessa matriz. Como vemos, a construção de cada matriz pode ser muito diferente enquanto processo.

Quando começamos a trabalhar a partir das imagens foi muito produtivo, mas enfrentei no meio desse processo algumas dificuldades. Como já estávamos trabalhando com autonomia em relação às referências externas, ao explorar as sensações oriundas das fisicidades, quando eu tinha que retornar a idéia de fidelidade eu me sentia presa novamente às observações. Isso foi gerando um

conflito, porque parecia que quando eu recorria às imagens eu estava andando para trás. Parecia que esses dois tipos de trabalho eram incompatíveis. Talvez se esses dois trabalhos estivessem sido feitos de forma mais equilibrada desde o início talvez não fosse tão estranho para mim no momento que já estava habituada a trabalhar com as sensações e voltar novamente a recorrer às memórias. Mas, ao mesmo tempo, avaliando o resultado posterior a esse trabalho com as imagens de campo percebo que as figuras tornaram-se mais elaboradas depois dele. Então fica uma pergunta para ser respondida em outro processo: é possível fundir o trabalho a partir da fisicidade e das memórias energéticas para que não haja conflito? Ou é justamente do desconforto que surge a organicidade?

Apesar do conflito, aos poucos os dois tipos de trabalho foram convergindo. De modo que por volta de agosto de 2008, cinco meses após o início do trabalho prático já tínhamos tornado fisicidade, corporeidade e sensações uma coisa só. Quando ativávamos o punctum das figuras imediatamente vinham todos esses elementos de forma condensada.

Recriação da voz, dos textos e das paisagens sonoras

Desde o início do trabalho com o grupo sentíamos-nos despreparados para recriar as vozes que tínhamos ouvido. Nenhum de nós tinha desenvolvido anteriormente um trabalho intensivo focado na voz. Assim como partimos do corpo para a investigação criativa pensamos que a voz também pode ser um ponto de partida.

A recriação da voz das pessoas observadas em campo teve uma dinâmica parecida com a corporificação tendo as fotos como ponto de partida. Após passarmos pelo aquecimento e pela preparação nós ouvíamos os registros em áudio das pessoas que tínhamos escolhido e tentávamos reproduzir, realizando assim uma dinâmica de audição-corporificação da voz. Como havíamos trabalhado um pouco com a identificação de ressonadores durante o módulo voz nós buscávamos localizar no corpo as partes que vibravam quando a nossa voz

se parecia muito com a da pessoa observada. Para praticar essas vozes escolhemos alguns trechos do registro em áudio.

Enfrentamos uma grande dificuldade em perceber se em determinados momentos estávamos imprimindo a nossa forma de falar nas vozes reproduzidas nas matrizes. Passamos por um processo de desconstrução da nossa própria voz ao buscar reproduzir as vozes observadas. Mas a principal questão foi que percebemos que quando memorizávamos as vocalidades em textos elas se cristalizavam rapidamente ficando mecânica. E ainda mais, quando colocávamos a voz naquele corpo recriado tudo funcionava mecanicamente. Era necessário mais uma vez encontrar o caminho que possibilitaria a geração de organicidade nessa engrenagem que tinha um novo elemento: a voz e os textos. Uma forma de solucionar isso foi introduzir a voz também no trabalho de aquarelização e recriação a partir da memória. Trabalhávamos esses exercícios geralmente após o trabalho de dança de sensações. Entrando nas matrizes nós começamos primeiro a trazer a voz para o corpo através de “gramelôs”. Quanto mais os sons iam se tornando orgânicos, mais nós íamos articulando-os até que formassem palavras. Quando já era simples retomar as palavras fomos retomando os textos das pessoas, buscando recriar o ritmo que as pessoas falavam e as pausas. Assim, concentrando-no nisso fomos, gradualmente, sendo capazes de improvisar e criar textos nossos partindo da lógica encontrada por nós nos textos e nas vozes mimetizadas.

O trabalho com a voz possibilitou uma virada de chave na questão da organicidade das matrizes porque, quando incluímos as vozes, tudo foi-se completando, fisisidade, corporeidade e voz e as matrizes foram realmente estando mais próximas de um material codificado. Mas a virada de chave deu-se também não só pela recriação das vozes, mas também pela recriação dos sons do ambiente de campo. Chamamos a recriação do ambiente de paisagens sonoras.

Por mais que as paisagens sonoras não remetessem a informações sobre cada pessoa observada em si, nós percebíamos que ao trabalhar com elas nós conseguíamos gerar organicidade. Trabalhar as paisagens sonoras se compara a

dança das sensações das fisicidades. Nós passamos a dançar não só as fisicidades, mas também os sons e a musicalidade de campo. Quanto mais dançávamos e nos distanciávamos dos sons especificamente ligados a cada figura mais nós éramos capazes de gerar organicidade.

O trabalho de encontrar a organicidade desde de um material sonoro respondeu uma questão muito antiga no meu trabalho artístico. Para isso retomo aqui um pequeno histórico da minha relação com a voz.

Quando eu era criança certa vez estava cantando no banheiro e minha mãe falou que eu era desafinada. Pra quê? Morria de vergonha de cantar na frente das pessoas. Já fiz aula de piano e violão durante algum tempo, mas não havia o que fizesse para eu cantar na frente do professor. Eu morria de vergonha. E assim fui crescendo com aquela insegurança em relação à voz.

Quando ingressei na Unicamp em 2000 duas coisas fizeram com que eu percebesse que ao contrário do que eu pensava, até que eu tinha algum ritmo e até que era afinadinha.

A primeira foi começar a treinar capoeira angola. Na primeira aula de ritmo me colocaram pra tocar agogô numa roda. Primeiro o Mestre cantava e depois os outros, cada um cantava um corrido. Meu coração parecia que ia sair pela boca. Quando chegou a minha vez o mestre disse assim: canta! Mas eu não sei cantar nem tocar! Canta e toca assim mesmo. Tem um corrido bem simples que é assim: oi sim sim sim, oi não não não. Naquele aperto para a minha surpresa alguma coisa saiu, uma voz tremida e toda travada, mas saiu. E dali em diante eu comecei a praticar os toques de berimbau e fui me soltando um pouco mais.

A segunda coisa foi frequentar as rodas do Núcleo de Samba Cupinzeiro⁴³ que eram realizadas quinzenalmente em Barão Geraldo. Frequentando as rodas num clima muito convidativo eu fui aos poucos aprendendo as palmas, as letras

⁴³ O Núcleo de Samba Cupinzeiro nasceu em junho no quintal da casa de dois de seus fundadores em Barão Geraldo, distrito de Campinas – SP. Desde 2001 o grupo vem desenvolvendo composições próprias e realizando rodas de samba abertas ao público. Depois de quase sete anos o grupo reúne hoje uma quantidade interessante de composições e pesquisas sobre samba em diversas áreas: música, memória, imagem e dança.

das canções e cantando no coro fui gostando de estar ali compartilhando aquele momento prazeroso da Roda em que todos se olham. Isso tudo fez com que pelo menos eu perdesse a vergonha de cantar em público.

Além de freqüentar rodas de capoeira angola e samba eu também comecei a me interessar por diversas manifestações da cultura popular, especialmente as de origem afro-brasileiras, como o tambor de crioula, o samba de roda, as cirandas, o maracatu nação, o batuque e coco de umbigada, entre outras. Estando em contato constantemente com essas manifestações eu aprendi diversas canções, ritmos de palmas, toques de alguns instrumentos o que me manteve em contato com uma musicalidade espontânea. Só que quando chegava na cena eu me frustrava porque todo o prazer que eu encontrava de forma espontânea eu não encontrava no meu trabalho.

Minha experiência com a voz na graduação remetia a aulas de canto coral nas quais praticávamos vocalizes e cantávamos canções. Mas no final do semestre sempre existia a questão: como esse trabalho pode ser utilizado na cena? Sinto que é de extrema serventia para o ator ter uma voz trabalhada, ser afinado, mas esse tipo de abordagem vocal trabalha o aparelho vocal especificamente, mas não trabalha a voz como ponto de partida para a criação. Eu ficava constantemente frustrada por não saber como trazer para a cena essa relação que eu tinha com a musicalidade espontânea. Nas minhas andanças pelas festas que reúnem esse tipo de manifestação eu comecei a me encantar não apenas pela cantoria ou dança em si, mas pelas pessoas que as fazem. Era impressionante como pessoas já de bastante idade conseguiam festejar até o dia amanhecer e muito mais animadas do que muito jovem. Isso me levou a pensar que a festa traz para as pessoas que são participantes dela uma energia “extra”. E passei a me perguntar se existia algo na forma como viviam a sua vida cotidiana que fazia com que essas pessoas fossem mais afirmativas em relação à vida.

Quando conheci a mimese corpórea eu vivia esse momento de admiração pelas pessoas e mestres envolvidos com manifestações populares, o que essa relação com esse fazer se refletia na vida e o que da vida refletia no fazer. Fui

percebendo, também, que por mais que eu falasse sobre o que eu via nesse universo particular eu não conseguia com as palavras transmitir a poesia que eu via. Era possível ver os meus olhos brilharem, mas para tornar visível o que eu via no meu fazer eu precisava de uma ferramenta. Eu precisava dar forma a essa sensação e a esse encantamento.

O contato com a mimese corpórea permitiu-me dar forma a esse desejo de trazer para a cena a sabedoria que eu via nas pessoas envolvidas com essas manifestações genuinamente brasileiras. Esse desejo foi o primeiro motor para o desenvolvimento desse projeto de pesquisa.

Retomando a questão da voz na pesquisa em si, penso que existia uma vontade, no grupo de pesquisa de trazer para o corpo não somente as pessoas observadas e suas histórias pessoais, mas também a riqueza das sonoridades e musicalidade do ambiente vivido na pesquisa de campo, buscando no trabalho prático tanto a reprodução da voz das pessoas observadas, quanto a criação de um corpo influenciado pelas sensações despertadas pela produção do som.

Essa abordagem do material sonoro foi possível com a entrada da musicista e atriz Paula Ferrão Arruda no grupo de pesquisa. Paula é violinista formada em música pela Unicamp e já acompanhou, como assistente de direção e diretora musical, diversos projetos envolvendo o tipo de metodologia que estávamos trabalhando. Ela trouxe algo muito novo pra mim: retomar as memórias vividas em campo a partir do som.

Paula ingressou no grupo em setembro de 2008 e quando iniciamos o trabalho já tínhamos passado pela etapa de corporificação e parcial codificação do material coletado. Estávamos no período no qual, coletando o material de campo, já tínhamos elaborado um texto dramático e estávamos começando a colocar as matrizes em contato com ele. Estávamos bastante perdidos porque já tínhamos uma boa capacidade de improvisação, de relação entre as figuras, mas ao entrar em contato com o texto que havíamos elaborado isso tudo ia por água abaixo.

Foi nesse contexto que iniciamos o trabalho com a Paula. Paramos naquele momento de trabalhar o texto especificamente para dar um passo atrás e retomar

as sonoridades ligadas a cada matriz trabalhada. A primeira recomendação que recebemos dela era que, ao aquecermos corporalmente buscássemos aquecer a voz também de forma bem livre. A única recomendação foi: não aqueçam primeiro corpo e depois voz, busquem integrar as duas coisas. Podíamos também cantar canções. O primeiro obstáculo foi esse, uma vez que fazendo os sons eu tinha dificuldade de me concentrar nos meus impulsos internos. Quando eu emitia sons o corpo tendia a se movimentar menos no espaço. Eu ficava meio perdida, desconcentrada. Passamos dias fazendo esse treinamento e, lentamente, eu fui me encontrando, entretanto é ainda uma dificuldade que se deve principalmente à falta prática.

Depois do aquecimento realizávamos exercícios que buscavam duas coisas: a geração de organicidade das matrizes a partir dos sons vocais e a criação de um corpo em estado orgânico que podia jogar com as sonoridades retomadas da pesquisa de campo, mas que não estava em nenhuma matriz específica. Essas sonoridades retomadas de campo eram estímulos, na maioria das vezes nós as abandonávamos completamente para trabalhar com o que de interessante acontecia a partir deles. Iniciando o trabalho com as matrizes a partir do som eu me dava conta da quantidade de sonoridades que estavam impregnadas no meu corpo sem que eu soubesse. Uma grande janela se abriu, como são amplas as possibilidades de abordagem do material coletado.

Além de trabalhar com as matrizes em si nós também escolhemos algumas canções que seriam inseridas nos exercícios cênicos.

De agora em diante, vou descrever objetivamente alguns exercícios que nós trabalhamos. Houve muitos outros, mas os descritos foram eleitos por terem sido marcantes para todos no grupo.

Quando trabalhávamos com as canções normalmente fazíamos alguns exercícios vocais de afinação e articulação da voz. Fazíamos uma sequência alternando respiração e sons articulados: inspira e solta em “brrrr” ou “trrrr”, inspira e solta falando “bã” ou “hohoho”, buscando um relaxamento do maxilar, pescoço e garganta. Como normalmente realizávamos estudos exigiam um grande esforço

no momento de trabalhar as canções, trazíamos um excesso de tensão para a garganta. Por isso buscando uma compensação na realização desses exercícios. Esses exercícios eram feitos sempre quando íamos trabalhar as canções. Foram escolhidas as canções registradas em áudio que mais gostamos. Um arranjo para cada música que trabalhava com a primeira e terceira voz combinadas foi elaborado. Essa forma de cantar em terça tinha referência nos sambas de parada cantados pelos dois grupos de samba de roda que conhecemos em Santiago do Iguape. As canções escolhidas por nós foram as seguintes:

“Santa Bárbara donde mora,
mora dentro da lua,
ela mora no rochedo no clarão da lua”
(corrido de samba de roda cantado por Luiza)

“Eu vi a ema lá na lagoa,
Ema tem asa, mas num avôa”
(canção de samba de roda cantado por diversos grupos)

“São Cosme e São Damião sua fortuna chegou
Chegou das ondas da mar Sta. Bárbara que mandou]
Bate palma pra ele sereia do mar
Dois, dois ele quer vadiar, dois, dois”
(corrido de samba de roda cantado por Luiza)

“Eu não tenho medo de andar no mar,
Eu só tenho medo é do barco virar”
(canção de samba de roda cantada pelo grupo “Filhos de Nagô” da cidade de São Félix)

“Não falo com mulher pra num reclamá,
Não falo com mulher pra num reclamá,
Eu falo um, ela fala dois
Eu falo três ela fala quatro, eu falo cinco ela fala seis
Falo seis ela fala sete,
Num falo com mulher pra num reclamá”

(trecho de relativo de samba de parada cantado por cantadores de Santiago do Iguape)

“Estrela Dalva já deu meia noite,
Não vejo agulha de Mariá,
Olhe pro céu e veja que beleza,
Olhe pro céu que beleza está”
(canção cantada por Honorina)

Dos exercícios que fizemos com as sonoridades e as figuras, destaco três que foram realizados mais de uma vez. Normalmente, quando não trabalhávamos as canções, nós nos aquecíamos buscando uma integração de voz e corpo e já iniciávamos sem interrupção o processo criativo.

Um exercício que realizamos com frequência foi: um emite sons e o outro dança o som produzido pelo outro num jogo de pergunta e resposta. Quando falo em dançar remeto-me a movimentação estimulada pelo som. Entrávamos nas qualidades de energia das matrizes e começávamos a produzir sons que eram retomadas dos que tinham sido feitos anteriormente ou dos criados naquele momento. Esses sons não eram “limpos” e não eram música necessariamente como as canções, eram sons livres e múltiplos que surgiam em estado de trabalho. Quando um fazia os sons mantinha o corpo “fervendo” por dentro, mas ficava parado por fora e o outro ficava livre pelo espaço, mas não podia emitir sons. Esse jogo tem como objetivo a utilização da energia gerada em estado de

trabalho para a produção de sons orgânicos e também o contrário, utilizar os sons para manter o corpo aquecido e em estado de trabalho.

Usamos também o treinamento energético de uma forma diferente, durante as paradas nós parávamos o corpo por fora, mas continuávamos emitindo sons,. Alternando também, parávamos a voz e explodíamos com o corpo pelo espaço mas mantínhamos a intenção do som por dentro. Quando fazíamos esses exercícios utilizando as matrizes de Jorge e Honorina, por exemplo, nós entrávamos numa energia de disputa como dois repentistas de sons, os quais não eram articulados, eram gramelôs. Esse estado de disputa dessas matrizes acabou codificando-se e entrou no repertório de relação dessas matrizes.

Uma grande dificuldade que enfrentei na produção de sons no energético foi a respiração. Como o energético exige um grande esforço físico eu tinha muita dificuldade de controlar a respiração, eu ficava muito ofegante. Desde que iniciiei esse tipo de trabalho eu sempre recebia a orientação de controlar a respiração, dessa vez eu em vez de prendê-la comecei a soltá-la, como se também fizesse o energético respirando. Fui parando de ficar ofegante. Percebi que eu, sem ter consciência, durante o energético costumava entender controlar a respiração por prendê-la e isso me deixava cada vez mais cansada. Foi uma grande descoberta porque havia antes um desperdício de energia.

Outro exercício que fizemos dentro dessa mesma idéia do diálogo através dos sons-gramelôs produzidos por nós foi o de associar as vozes de cada matriz a instrumentos musicais. Associamos, por exemplo, a matriz Izídia ao reco-reco, assim os sons emitidos deveriam ter como referência essa sonoridade. Dentro desses exercícios de diálogos entre sons percebemos que eu permanecia mais orgânica quando não articulava palavra e apenas reagia aos sons e o Guga ao contrário, mantinha a organicidade ao falar palavras não pensadas, quando seu fluxo de pensamento se tornava poesia falada. Então desenvolvemos um exercício que tinha como ponto de partida a nossa memória das sonoridades de um dia inteiro. O Guga e eu sentamos de frente para o outro, cada em uma cadeira e de olhos fechados; começamos a relembrar os sons ao longo de um dia em Santiago

do Iguape. Seguíamos a ordem cronológica, começamos resgatando as sonoridades matinais até chegar às noturnas. Aos poucos deveríamos deixar que o corpo reagisse a essas sonoridades. O Guga ia narrando e eu produzia sons que dialogavam com a sua narração. Os sons não eram ilustrativos da narração do Guga, mas nós tínhamos que manter uma escuta, enquanto eu o ouvia narrar eu precisava utilizar suas palavras como estímulo para criar meus sons, assim como os sons que eu produzia deveriam influenciar na sua narração. A narração não era vinda de palavras calculadas, era uma espécie de improvisação poética a partir a partir de nossas memórias. O texto abaixo foi produzido após a realização desse exercício:

“Era de manhã bem cedo. Fiquei ouvindo os barulhos lá de fora. Um pássaro cantou e parou. Silêncio. Passos de uma pessoa descalça. Anda com firmeza, seus calcanhares batem no chão. Tem gente que não é como os gatos. Um barulho de barco lá longe, ô motorzinho danado! Para onde vai? Outro passarinho. O barulho suave da rede e dos remos tocando as águas da maré. Lama preta no fundo, berço do mundo. O namoro dos peixes no escurinho deve ser gostoso. Os barulhinhos vão aumentando, um canto dali, um grito de lá. Toca o búzio para avisar que chegou peixe. Uma velhinha triste passa carregando mungundangas. O que foi véia? Deu caximbrema, foi? Deu. Ela chorava com todo o rosto. OLHA O SIRI! Todo dia esse menininho passa vendendo alguma coisa. Ele é bonitinho. Som do jegue. COMO TU É FEIO RAPAZ! PARECE UM BACALHAU SECO! E A SENHORA TEM UMA TETA CAÍDA! Riem. O humor baiano é uma coisa peculiar. Dá, dá, dá no nêgo, no nego você não dá, joga a bola para cima, joga a bola para o ar, você diz que dá no nêgo, no nêgo você não dá. Um moço passeia com seu passarinho na gaiola. Passinhos rápidos de pessoas arrumando o que fazer para o almoço. ÔOO MININA. PASSA LÁ EM CASA DEPOIS. Malemolência. Aai... hoje... tá... um calor... O sol vai marcando os rostos das pessoas, deixando memórias, secando os peixes salgados no secador. Vai e vem de gente e vai e vem de gente e vai e vem de gente... Silêncio. Silenciozinho bom. Eu vi a ema lá na lagoa, ema tem asa, mas num avôa. PÁ! PÁ! As peças de dominó nas mesas fazem barulho bravo. Cada bar tocando uma música diferente no último volume. AH É DESGRAÇADO! MANDA MAIS UMA QUE O NEGÓCIO TÁ ESQUENTANDO. Dez horas da manhã e o pessoal já tava tomando uma com cáju. É cáju mesmo. O dominó é levado a sério, é motivo de briga.”

Codificando relações

Desde o início do trabalho eu tinha um grande medo: viver o dilema do como encadear todo aquele material num formato de exercício cênico. Então, quando iniciamos o trabalho prático, nós tentamos trazer o olhar da seleção de material. Nós fomos ao longo de todo processo guardando “na gaveta” resultados cênicos de exercícios trabalhados. Dentro do processo guardávamos e buscávamos repetir o que achávamos interessante, porque mesmo materiais em fase de codificação muitas vezes já apresentam organicidade. Outro procedimento foi colocar as figuras em relação umas com as outras desde o início do processo.

Eu tinha muitas dúvidas quanto a isso, por que trabalhar em relação desde o início do processo era muito diferente da minha experiência inicial com a mimese corpórea. Mas por ser algo que nos desafiava nós nos arriscamos.

Como ainda não tínhamos o material totalmente codificado nós costumávamos colocar as matrizes em relação partindo da dança das sensações já codificadas. Enquanto dançávamos sensações em algum momento a Erika chamava-nos a atenção para o fato de não estarmos sozinhos no espaço. Assim, o Guga e eu estávamos sempre ligados um ao outro. De início as relações eram bastante sutis, a percepção do outro no espaço já era uma espécie de relação. Conforme os materiais iam se codificando nós íamos inserindo novos elementos nas relações como qualidades de energia, ações, gramelôs, palavras, textos e esporadicamente alguns objetos. Quanto mais as matrizes iam se tornando mais elaboradas e complexas, mais as relações tornavam-se mais diretas e davam origem à cenas e situações. A maior parte do material codificado surgiu da relação e não da recriação das ações como tínhamos planejado inicialmente.

No início do trabalho eu tinha a sensação que não seria bom colocá-las em relação, porque em determinados momentos eu me via perdendo a organicidade conquistada com as matrizes trabalhadas individualmente. Mas, ao mesmo tempo,

isso gerava um desafio de modo que cada vez mais aumentava nossa capacidade de improvisar com elas. E quando lá no final do processo todos os trabalhos cruzaram-se e nós tínhamos uma grande quantidade de material codificado, percebi que esse era também um caminho possível. A relação já existente entre as matrizes permitiu-nos pular etapas na construção da dramaturgia do espetáculo “Brasil Menino”. Na verdade, foi o material codificado por nós que deu a direção aos diversos encadeamentos experimentados até chegarmos ao espetáculo.

As relações aconteciam aproveitando os elementos que estávamos trabalhando com mais intensidade no período. Quando tínhamos apenas as figuras dançando sensações nós entrávamos em relação apenas nos atentando para a presença um do outro na sala de trabalho. Quando já tínhamos qualidades de energia codificadas, a percepção da presença do outro evoluiu para diálogos entre elas de forma bastante livre sem buscar nenhum tipo de sentido racional.

Quando já tínhamos codificado voz, sons e gramelôs então aconteciam diálogos “non-sense” a partir desse material. Com as primeiras palavras e textos já recriados começaram a apontar as primeiras situações concretas que formavam algum sentido e já apontavam possibilidades de encadeamento dos materiais.

Em todas essas etapas nós fomos codificando materiais e escolhendo alguns que nos interessavam mais. De modo que no mês de outubro, 8 meses após o início do trabalho, nós tínhamos os seguintes materiais codificados:

Jorge e Izídia

- apresentação do bar, Jorge cantando diversas músicas bregas
- futebol de Jorge
- Jorge fica falando sem parar e não deixa Izídia falar, sempre quando ela quer falar ela oferece cachaça pra ele

- enquanto Jorge fala Izídia comenta baixinho o que ele fala criticando
- Jorge dá um presente a Izídia

Honorina e Jorge

- Honorina sacaneando que Jorge vive às custas da mãe
- um interrompendo o outro enquanto fala, não deixa o outro falar
- abordando uma pessoa do público, falando sem parar, metralhando com perguntas
- Honorina pedindo uma arma para Jorge
- briga de facas

Lambeco e Ranufa

- Lambeco dando a cadeira para Ranufa sentar
- Ranufa contando sobre a morte do neto choro
- Lambeco contando da morte de sua esposa

Ranufa e Aurélio

- cantando juntos Estrela Dalva
- Aurélio se aconselhando com Ranufa

Crianças

- poses para fotografia

- uma ao lado da outra com vergonha à 30%⁴⁴, ações pequenas: pesinho rodando, línguas pra fora, olho curioso, estado de suspensão quando levam bronca, olhar magoado de Maria, batem-se, contraste de energias Peda rápida Maria lerda

Honorina e Peda

- improvisação Maria e Peda com o abecedário
- Honorina chamando atenção de Peda sem olhar pra trás, Peda interrompe toda hora quando ela conta coisas da sua mocidade

Honorina e Aurélio

- Honorina bebe muito, dança e começa a tirar a roupa, Aurélio tenta acalmá-la, manda todo mundo embora: a festa acabou!

Particularidades de cada matriz: punctuns, fisicidades, corporeidades, memórias energéticas e ações individuais codificadas

O processo de composição de cada matriz é muito particular. O momento no qual você passa a dialogar com aquele material difere entre cada uma. Não dá para dizer que a organicidade acontece apenas no final do processo, porque não há final de processo. Na verdade, as matrizes estão sempre no processo de gerar organicidade, uma vez que não há uma organicidade a ser alcançada, ela é sempre gerada no presente. O material torna-se matriz desde o momento em que não tenho mais que pensar para estar no conjunto amalgamado de sensações, fisicidades e relações.

⁴⁴ Costumávamos trabalhar com a idéia de porcentagem para identificar a quantidade de enrgia empregada para cada matriz.. Os traços da figura eram acentuados quanto mais chegávamos perto dos 100%. Ou seja, as matrizes das crianças em 30% eram mais suaves do que a energia geralmente empregada nelas.

Na tabela abaixo é possível acompanhar os punctuns, os pontos das fotos importantes para a recriação da fisicidade, os pontos das observações para a recriação das corporeidades e das memórias energéticas e o que foi suavizado no trabalho de aquarelização em cada matriz:

Matriz	punctum	Fisicidades recriadas	Eixos de corporeidades e memória energética	Pontos aquarelizados
Honorina	sobrancelha franzida e voz	sobrancelhas franzidas, coluna meio corcunda, pernas firmes e o olhar que fura	raiva, humor ácido, as canções e a nostalgia.	energia agressiva foi suavizada, sobrancelhas mais leves, descoberta de outras qualidades de energia
Izídia	“bico” e voz	Pescoço, esticado, eixo para o céu, braços próximos do corpo, pés duros, passos curtinhos	timidez	bico foi suavizado
Maria	Relaxamento do corpo	braços longos	curiosidade	Relaxamento a 40%

Ações individuais codificadas de Honorina

- sambando miudinho puxando fio de cabelo
- estalar os dedos, mãos tensas, bater palma em cima da cabeça
- limpar-se meio se batendo, olhar misterioso
- vergonha de estar feia pequenos gestos ajeitando a roupa

- pentear o cabelo
- passar as mãos nas pernas
- sambar olhando para baixo
- atirar como se tivesse uma arma na mão
- andar desajeitado
- estado de disputa

Ações individuais codificadas de Izídia

- braços cruzados
- em pé, andando de braços cruzados olhando para o chão
- passinhos curtos
- sentada com olhar distante
- desviando o olhar, não olha nos olhos

Ações individuais codificadas de Maria

- poses para fotos sensuais
- medo de falar
- pezinho girando
- boquinha de magoada
- coçando a cabeça de piolhos

- girinho
- língua para fora
- língua rodando dentro da boca fechada

Exercícios cênicos

Durante todo o processo da pesquisa nós realizamos apresentações de exercícios cênicos. Apresentar o material ainda em processo foi muito importante pra nós porque ele nos mostrava novos caminhos a seguir. A partir dos comentários sobre o que as pessoas viam, nós redirecionávamos a pesquisa.

Como já foi descrito, o primeiro exercício cênico apresentado chamava-se “Estações” e foi apresentado apenas para o orientador da pesquisa. Esse primeiro exercício tinha como objetivo apenas apresentar o estágio de maturação das matrizes.

Os exercícios cênicos que se seguiram a esse foram abertos ao público. Nessas outras apresentações tínhamos como objetivo propor um encadeamento experimental para o material resultante da pesquisa. A partir desses encadeamentos experimentais nós fomos elaborando uma estrutura dramática que se tornou o espetáculo “Brasil Menino - Entre sambas, arrochas, brigas e francesas”. A transformação das apresentações de caráter experimental em espetáculo possibilitou um aprofundamento não previsto na etapa de teatralização.

Ao longo das apresentações dos exercícios nós fomos percebendo em nós a vontade de contar uma história com o material produzido na pesquisa. Por que? Para nós ainda era uma barreira a ser vencida a questão da dramaturgia contando com material do ator. Existe um risco no processo de trabalho que cria primeiro os materiais e depois o teatraliza, o qual é recair numa dramaturgia estilizada. Embora nossos materiais codificados dialogassem entre si por terem uma mesma

origem, os temas eram múltiplos tornando-se um grande desafio uni-los em um espetáculo.

Nos exercícios cênicos fomos tentando propor formas de encadeamento desses materiais que mostrassem não somente as figuras elaboradas na pesquisa, mas também as relações que poderiam ser matéria de espetáculo. Queríamos dar forma não apenas ao que vimos factualmente na pesquisa de campo, mas ao nosso olhar também.

Fomos percebendo no decorrer do processo que por trás das matrizes estávamos nós com o desejo de responder de forma poética a pergunta “O que é o Brasil?” Seria muita pretensão achar que existe um único Brasil que nos foi revelado. Não se trata disso. Foi até um pouco curioso porque fui me dando conta desse desejo muito mais a partir do espetáculo. Foi como esse desejo se revelasse pra mim mesma através do espetáculo. Isso me intrigou muito porque parecia que os temas iam se ligando sem o meu pleno controle. Parece que esse desejo tinha uma ligação muito íntima com a criação, sem que eu pensasse objetivamente que queria retratar uma possibilidade de Brasil.

Até dezembro de 2008 nós ficamos quase que exclusivamente trabalhando na composição das matrizes. Nesse mesmo período para a nossa surpresa o Guga, que além de ator é poeta nas horas vagas, trouxe-nos uma proposta de um texto escrito criado do material em repertório (aquele relatado na lista das relações). O texto escolhia um dos temas levantados por nós nos exercícios cênicos, a relação de conflito entre culturas tradicionais e contemporâneas. Esse conflito personificava-se nas figuras de Honorina que recebera novo nome, Vovó, e Jorge. O texto proposto por Guga buscava relacionar todos os materiais que tínhamos e também utilizava textos que tínhamos registrado em áudio. Assim, o 3º e o 4º exercícios cênicos já foram experimentações dessa nova proposta.

O espetáculo não é o resultado final de um processo, mas o grande exercício de todo o trabalho feito. Exercício este que será permanente porque o desafio de gerar organicidade está presente em cada dia de trabalho e em cada apresentação.

Nossa principal dificuldade em relação à montagem do espetáculo foi fazer com que todo o material produzido permanecesse vivo na nova estrutura escrita. Não farei uma análise dessa dificuldade por que isso já seria tema para uma nova pesquisa. Mas fica a pergunta: como criar uma dramaturgia a partir do material produzido pelo ator preservando as conquistas do processo de levantamento de materiais?

O espetáculo “Brasil Menino” estreou no SESC-Campinas em 15 de julho de 2009. O DVD do espetáculo está disponível em anexo.

CAPÍTULO 3

CONSIDERAÇÕES FINAIS

3.1 Refazendo caminhos: processos de diferenciação, reconhecimento e metáforas de trabalho

“O que não padece dúvida, entretanto, é que quando o criador se familiarizou com o trabalho dos outros, tem que ser capaz de pôr de lado esse trabalho para que suas próprias idéias ganhem liberdade de desenvolver-se”.
(KNELLER, 1978, p. 65)

Quando idealizei meu projeto de mestrado criei uma série de expectativas do como seria o trabalho, de como ele seria conduzido e quais eram os passos a serem dados. Foi um longo percurso até que eu me libertasse das expectativas que havia criado e mergulhasse no processo. O que chamei de expectativas são pensamentos anteriores à prática os quais dificultaram bastante o início do trabalho criativo em sala. Eu estava povoada de referências, de informações sobre caminhos trilhados nas experiências do LUME. E o que eu trazia de meu, os dois anos de pesquisa em sala de trabalho anterior ao mestrado, no momento do início da pesquisa parecia não ter consistência ainda para ser uma referência para o desenvolvimento da pesquisa. Eu sentia a necessidade de conhecer de maneira mais aprofundada as minhas referências. De início eu queria seguir um modelo, reviver trajetórias do LUME e me assemelhar a algum dos processos relatados em seus escritos. E, principalmente, buscava as soluções para os meus “problemas” em sala de trabalho espelhando-me nos relatos dos processos do LUME. Por mais que eu estudasse a origem da mimese corpórea a sua fundamentação prática não era possível substituir as minhas experiências pelas dos outros, eu tive que passar

por etapas que supostamente eu pensava já saber, porque o conhecimento dessa técnica acontece no corpo. Um exemplo para ficar mais claro. O fato de eu ter um conhecimento intelectual do que é organicidade não garante que no trabalho prático eu saiba como gerá-la.

Aos poucos fui entendendo que cada corpo tem uma história. Cada ator tem repertório de técnicas já impressas no corpo. Eu precisei, dentro do processo de pesquisa, encontrar o caminho do meio e novamente do meio. Quando penso no primeiro “meio” refiro-me a buscar algo entre o que eu imaginava sendo como um processo ideal e o que eu vivenciei de fato durante a pesquisa. E quando penso o segundo “meio” refiro-me a buscar um processo conjunto com meus parceiros do grupo de pesquisa. Ao buscar esses “meios” vejo que o projeto inicial foi transformado. Avalio essa transformação como natural na recriação de idéias intelectuais para o campo da prática.

Cada um que participou da pesquisa também trazia consigo suas referências. O Guga trazia o palhaço, a Erika o Butô, eu o teatro “tradicional” e também o palhaço. Eu trazia comigo também alguns medos. Medos de repetir comportamentos que não funcionaram em processos anteriores, de não achar saídas, de cair no velho problema da mecanicidade derivado da repetição inerente ao trabalho do ator.

Em 2006, logo após a pesquisa de campo no mesmo local o Guga e eu iniciamos a criação das matrizes a partir da coleta de material. Passamos um ano e meio sozinhos em sala de trabalho, sem um olhar exterior, trabalhando 5 dias por semana. Essa ausência desse olhar de fora deu-nos certa autonomia como atores, mas ao mesmo tempo dificultou o processo final de teatralização, de elaboração cênica do material produzido. Na minha concepção, a questão da organicidade estende-se desde o início, no nascimento das matrizes até a transferência delas para o contexto teatral. Eu idealizava chegar à etapa da teatralização da mimese corpórea, eu queria descobrir o que havia por trás do muro, queria cumprir a finalidade do teatro enquanto expressão. Por isso, dentro desse projeto de mestrado eu propus a apresentação de exercícios cênicos.

Ao longo da pesquisa foi ficando claro que meu projeto inicial de sistematização originada na relação das matrizes com objetos era ambicioso e porque não dizer ingênuo. Sistematizar, edificar uma técnica seria um longo processo, eu tinha que dar outros passos antes disso. De acordo com essa percepção fui, paulatinamente, reduzindo as minhas ambições e finalmente meu desafio tornou-se buscar a clareza do que acontecia no processo prático. E quando me voltei para a minha própria pesquisa a sensação era que eu havia jogado tudo para cima. Senti-me perdida porque parecia que para falar do meu processo eu precisava apresentar apenas certezas e vitórias. Quando na verdade meus conflitos, incertezas e medos eram parte da pesquisa. Ao perguntar “O que é específico de Brisa?” eu ficava sem resposta. No plano prático há algo que é específico de Brisa que eu ainda busco entender o que é.

Em direção a esse encontro do que é particular da minha pesquisa pipocavam dúvidas e perguntas que ficavam sem resposta. Tentei, de dentro do processo, estabelecer um olhar externo, olhei para o meu processo de trabalho como uma “coisa”. Isso é possível? Acredito que apenas o exercício da construção desse “olhar exterior” já me trouxe algo novo para ser ponto de partida para o entendimento do que acontecia em sala de trabalho.

Uma das perguntas úteis para desencadear reflexões foi: qual era o meu processo de criação ideal quando idealizei o projeto de mestrado? A partir da tentativa de responder essa questão fui pontuando quais são as minhas principais referências práticas “inconscientes” e em quê o meu processo me difere delas.

Os relatos escritos do processo do espetáculo “Wolzen – Um giro desordenado em torno de si mesmo” e “Café com Queijo” são dois paradigmas para mim. Durante grande parte da minha pesquisa eu ficava comparando os nossos procedimentos em sala de trabalho com os descritos no livro de Burnier e Ferracini. Essa comparação permanente levou-me a dois caminhos. No campo do estudo, levou-me a buscar um maior conhecimento sobre os processos vividos pelo LUME para montagem de cada espetáculo que utilizava a mimese corpórea. No campo da minha prática, levou-me a perceber a necessidade de esquecer as

minhas referências. Na sala de trabalho eu podia ser ingênua, eu podia me colocar no lugar de aprendiz, porque na verdade esse é o meu lugar.

Para aprofundar meus conhecimentos sobre a mimese corpórea eu entrevistei os atores do LUME para saber um pouco mais sobre o que eles pensavam a respeito das diferentes utilizações da mimese nas suas montagens e também assisti aos espetáculos registrados em vídeo. Conhecer, através das entrevistas, artigos e espetáculos do LUME, os processos de montagens de espetáculos os quais me mostraram a multiplicidade de caminhos possíveis com a mimese. Senti-me aliviada e certa de que não há um único caminho a seguir, cada processo de criação vai revelando diferentes nuances e possibilidades. A descoberta desses caminhos no meu corpo é a proposta da pesquisa, ou seja, da descoberta da técnica-em-vida. Tornou-se parte da minha pesquisa a noção de que o corpo é pensamento. Para o trabalho prático o conhecimento só existe de fato quando passa pelo corpo-físico-celular-nervoso-fisiológico-mental. É nele que os procedimentos e técnicas adotados ganham sentido. Vejamos o que Ferracini nos diz sobre esse corpo:

“O ator-dançarino, ou mais genericamente, o atuante, por definição comum, é um artista do corpo. **Isso significa, em primeira instância, que ele usa, como território primeiro de trabalho, seu corpo** – corpo-físico-celular-nervoso-fisiológico-mental – inserido em seu contexto social, histórico, econômico e cultural – em toda sua potencialidade artística, transformando-o em suporte técnico de sua arte – um corpo artístico que venho chamando de corpo-subjétil” (FERRACINI, 2004, 89 – Grifo meu)

Eu pretendia, em sala de trabalho, após já ter estado em campo, recriar no corpo passo a passo as pessoas que havia observado. Na minha percepção tudo isso aconteceria cronologicamente: primeiro nós recriaríamos no corpo a fisicidade das pessoas orientando-nos pelas fotos e anotações nos diários de campo, depois a corporeidade, depois as ações e após tudo isso trabalharíamos para torná-las orgânicas. Somente ao longo do processo fui entendendo que essa divisão da mimese em etapas é muito mais didática do que precisa. Na prática cada codificação de cada matriz partia de elementos diferentes, para cada matriz era

um estímulo e pontos de partida diferentes. Algumas já possuíam certa organicidade desde o princípio, outras eram extremamente mecânicas necessitando de um estudo para torná-las orgânicas. Gerar organicidade é um processo de andar em círculos, você fica testando, entre erros e acertos, para ver o que estimula a virada de uma chave, a descoberta do jogo a partir de um material codificado. Ela é sempre trabalhada e gerada no presente, ela não é descoberta.

Na teoria, eu sabia que para me apropriar de fato da mimese corpórea eu tinha que descobrir um caminho meu e que eu só o saberia percorrendo-o. Mas na prática eu me agarrava o tempo todo nos passos dos outros. Esse caminho que estou chamando de “meu” ainda não é totalmente consciente.

Cada processo de criação é único e generalizar seria muito prejudicial para a própria natureza artística. Seria muito difícil criar regras universais sem reduzir a complexidade da experiência cênica. Ainda que falemos em um sistema de conhecimento em arte, ou seja, um modelo pelo qual enxergamos as coisas, como a mimese nos proporciona, cabe a cada pesquisador refazer esses caminhos e conferir sua singularidade. Do contrário, não faria sentido refazê-lo. Cada pesquisador tem uma experiência única de contato com um procedimento sistematizado como esse da mimese corpórea, podendo gerar novos caminhos que complementem, afirmem ou até neguem os procedimentos criados anteriormente. Isso confere sentido ao retrazar esse caminho da mimese corpórea de forma pessoal e não menos profissional. No caso da arte, não deixar o pessoal de lado é ser extremamente profissional, isto é, é inerente ao trabalho do artista-pesquisador, enquanto explorador do saber da experiência, manter-se perene ao mundo à sua volta. Bondía acrescenta:

“Se a experiência é o que nos acontece e se o saber da experiência tem a ver com a elaboração do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece, trata-se de um saber finito, ligado à existência de um indivíduo ou de uma comunidade humana particular. Ou, de um modo ainda mais explícito, trata-se de um saber que revela ao homem concreto e singular, entendido individual ou coletivamente, o sentido ou o sem-sentido de sua própria

existência, de sua própria finitude. Por isso o saber da experiência é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal. Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira irrepitível. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. Não está, como o conhecimento científico, fora de nós, mas somente tem sentido no modo como configura uma personalidade, um caráter, uma sensibilidade ou, em definitivo, uma forma humana singular de estar no mundo que é por sua vez uma ética (um modo de conduzir-se) e uma estética (um estilo). Por isso também o saber da experiência não pode beneficiar-se de qualquer alforria, quer dizer, ninguém pode aprender da experiência de outro a menos que essa experiência seja de algum modo revivida e tornada própria.”⁴⁵

É necessário olhar a mimese não como método fechado ou como um conjunto de procedimentos rígidos e imutáveis, mas como uma metodologia de trabalho em eterna construção.

É possível, assim, encontrar fios para puxar, dar início a uma reflexão que não se iniciou com o projeto de mestrado e provavelmente não terminará com ele, pois venho percebendo que ao me fazer perguntas, ao longo do trabalho, elas vão sendo respondidas mais à frente e outras se desdobram em outras perguntas e mais outras e assim por diante. Nunca estar completamente satisfeito parece fazer parte da própria natureza da investigação criativa.

⁴⁵ Utilizo este conceito de saber da experiência colocado por Jorge Larrosa Bondía. Ele diferencia em primeiro lugar experiência e informação. Experiência para o autor é o que nos acontece e modo como atribuímos um sentido ou não a isso. A informação é apenas um acúmulo de saberes que não nos afetam. O autor ressalta que não podemos confundir experiência com informação, porque a primeira seria quase o contrário da outra, seria uma anti-experiência” (BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre o saber da experiência. Tradução: João Wanderley Geraldi, **Revista Brasileira de Educação Universidade Estadual de Campinas**, Depto. de Linguística, Campinas, 2002. Disponível em: http://www.anped.org.br/rbe/rbedigital/RBDE19/RBDE19_04_JORGE_LARROSA_BONDIA.pdf Acesso em: 5 de jan de 2009).

3.2 A aquarelização como possibilidade para a organicidade

A possibilidade de aquarelizar as matrizes mostrou-me o quanto eu estava me excedendo num falso rigor. Eu queria tanto me aproximar das linhas, do desenho da pessoa observada, que tinha dificuldade de perceber que mesmo todos esses dados “concretos”, como as projeções de cada parte do corpo, são vistas de formas diferentes por cada pessoa que observa. Por exemplo, eu observo uma ruga. No trabalho de corporificá-la é que eu vou saber se ela realmente é potente para a construção daquela matriz. Eu faço escolhas, mas só posso fazê-las em ação, experimentando-as. Se, de repente, uma determinada postura, uma posição, nem que seja a ponta dos dedos ou um tremelicar no canto esquerdo da boca faz com que me sinta aquela pessoa; ainda que eu ache que aquilo é diferente do que ela realmente é, esse tremelicar é que devo seguir. Por isso, em última instância, não é a precisão física da pessoa observada que buscamos, é a **precisão afetiva**. Esse tremelicar me põe numa espécie de trilho que leva a outras tensões. A cada dia o ator a recria, mas deve saber identificar o mínimo que o mantém na sua qualidade. Esse limite vai sendo descoberto ao longo do trabalho. Desde o momento em que comecei a me distanciar das minhas referências e a me permitir dançar as tensões geradas pelos limites da matriz, soltando suas tensões a ponto de só um pequeno e ínfimo ponto me ligar a ela, encontrei outros aspectos da matriz que estavam “travados”.

Esse processo de “liberação” da matriz me lembrou a criação da matriz a partir da observação de Honorina ao longo do processo de criação do espetáculo “Isabelita”. Enfrentei uma grande dificuldade para incorporar as fisicidades que havia visto nela. Minha observação foi muito pouco detalhista e mais geral, de forma que tive eu mesma de criar os detalhes que não havia observado. A sensação de “desencaixe” era permanente. Sentia-me frustrada por ter vivido uma experiência tão intensa em campo e não conseguir atualizá-la em sala de trabalho. Comecei, então, a buscar outros caminhos, a raiva de Honorina e a sua relação com os netos, por exemplo, tinham me impressionado muito. Abandonei a

fisicidade que havia recriado e passei a dançar as sensações da raiva, de modo que a fisicidade foi surgindo enquanto formalização dessas sensações. O punctum da matriz que me levava à raiva era a voz. Somente depois descobri esse caminho, que para mim era um pouco estranho, é que fui me sentido na sua vibração. Quando comecei a explorar a sua voz, a falar seus textos mais livremente, parecia que eu era realmente ela e conhecia seus sonhos mais profundos. Era como se ela me oferecesse temas para eu desenvolver dentro da sua “lógica”.

Hoje, com algum distanciamento, compreendo que no processo de recriação das fisicidades de Honorina eu não fui bem sucedida. Mas eu insistia em partir inicialmente da fisicidade porque estava presa à idéia de que deveria recriá-la fielmente às observações. Enfim, a questão que eu coloco é que às vezes criamos limites imaginários, que estão somente na nossa racionalidade. Comecei a entender que não faz sentido pré-estabelecer o que pode ou não pode ser uma matriz mimética. Eu tenho que ir investigando no processo e cada um deles é singular. E esse processo é na verdade interminável. Em um determinado momento, eu escolho parar, ou seja, faço um espetáculo, emolduro aquele processo de descoberta que poderia ser infinito e começo outro processo na relação com o público. Mas, realmente, levando ao limite poderíamos dizer que esse processo de descoberta dos limites da matriz mimética não teria nunca um fim. Por isso foi interessante quando o Ferracini falou, “Foca no afeto. A fidelidade à pessoa está no afeto”. Desde então eu passei a entender a precisão de uma outra forma. Passei a entendê-la como uma precisão afetiva, buscando ser fiel ao encontro e não apenas à corporeidade externa a mim.

A palavra afeto foi a palavra-chave para eu vencer uma suposta idéia de fidelidade à observação. Até então, parecia que eu estava presa no que eu achava que ela tinha que ser. Para mim, o processo de aquarelização deu-me a possibilidade de soltar as amarras das matrizes, não atribuindo limites imaginários a elas. Para o Guga algo semelhante aconteceu:

“Entendi a aquarelização como um processo em que você se permite variar muito mais as qualidades e intensidades das matrizes trabalhadas. Isso acontece justamente porque você já trabalhou bastante, tem o material na mão e se sente seguro para experimentar, transitar pela gama infinita de possibilidades do material. Mais do que isso, você investiga os limites da matriz: quanto eu posso mudar sem perder aquilo que me conecta à matriz (ao território, como usou Renato). Para mim, esse processo foi fascinante, pois experimentei caminhar por lugares desconhecidos. Ia mudando o material sem saber muito bem onde poderia chegar, simplesmente seguindo um fluxo de envolvimento com o trabalho. Antes, não faria isso, com medo de não estar sendo fiel ao que fora observado. Neste momento, no entanto, essa fidelidade fica em segundo plano, e a investigação de possibilidades é o principal. O próprio Renato já havia proposto, em outro trabalho (espetáculo ‘Quando as pernas fazem misere’), um processo semelhante, que chamou de dançar as matrizes ou ainda circular a energia pelos diversos pontos do corpo. Sabendo que eu era capoeirista, ele me disse: ‘é como gingar’. Para mim, aquarelizar foi um termo mais preciso, talvez até porque eu já tinha passado por outros processos e estava um pouquinho mais experiente.” (Diário de trabalho)

Vivendo o processo de aquarelização das matrizes perguntava-me: como poderia conceituar dançar as sensações? Assim, busquei autores que me ajudassem a descrever como essa dança acontece no corpo. Nesse trecho sobre a estrutura da dramaturgia do espetáculo “Café com Queijo” chamou-me atenção a frase grifada por mim:

“1. Bloco “dança de ações” tendo como fundo a música “Paisagens”, de Ivan Vilela. A idéia desse início era que o público entraria e veria os quatro atores realizando uma sequência dançada de pequenos trechos de ações miméticas. Logo depois resolvemos realizar essa seqüência através da mimese de algumas fotos que trouxemos das pesquisas de campo. Cada ator acabou realizando essa dança, buscando trabalhar não a recriação da foto-foto, mas tentando ligar uma foto a outra, gerando uma espécie de “coreografia” através de recriações corpóreas das fotos. **A idéia básica era encontrar uma espécie de qualidade de energia própria que emanava daquela seqüência** e dançá-la no tempo/espaço” (FERRACINI, 2006, p. 268 – grifo meu).

Nessa frase de Ferracini, encontrei já em palavras o que eu entendo por dançar matrizes: seria dançar as qualidades de energia da própria matriz.

Ao longo do meu trabalho com as fotos, por exemplo, no momento de transição entre elas, encontrei terreno fértil para trazer os elementos incorpóreos das figuras. Esse foi o “entre” no qual inseri meu próprio esforço, memórias de campo, tentando preencher de organicidade as figuras. Mais importante do que reproduzir uma fisicidade, é fazer com que uma determinada estrutura bem fundamentada, criada a partir de elementos externos, respire, e por fim, dance.

No momento em que as transições entre as fotos tornaram-se férteis, o processo de “contaminação” das fotos pelos meus fluxos interiores foi cada vez mais estimulado pela Erika através da utilização da música. Como se passássemos a dançar essas corporeidades no corpo, buscando a organicidade das observações cotidianas em ação. A organicidade não era gerada apenas pelas fisicidades das pessoas observadas recriadas no corpo, mas na recriação do afeto do encontro no presente. A poetização das referências externas e cotidianas parece começar a acontecer aí, quando consigo atualizar a poesia do encontro em campo e dar forma visível ao afeto. Percebi, através da aplicação de questionário do grupo de pesquisa, que nossos pensamentos eram semelhantes em relação a isso, como vemos na resposta do Guga, sobre o que mais o estimula nesse trabalho com matrizes:

“Nas suas histórias de vida e vivências compartilhadas conosco, encontro um lirismo, uma beleza muito grande. Tenho consciência de que essa beleza não vem exclusivamente deles. Trata-se de um encontro. Trata-se de algo que eu projeto sobre essa realidade. São formas poéticas de vida que tenho em mim, mas que perco no cotidiano, e é como se eu recuperasse em mim essas formas líricas no contato com o universo de pesquisa. Concluindo, poderia dizer que transformar em cena e em teatro esse encontro, essa potencialização do universo lírico, que recupero no contato com as pessoas e ambientes pesquisados, é o que me alimenta mais neste processo” (Diário de trabalho).

Os momentos em que eu tive consciência e trabalhava a favor desses fluxos interiores, que eram dançados na superfície do meu corpo, era como se ele se movimentasse sozinho, como se ele tivesse vida própria. O que eu precisava era apenas escutá-lo e deixá-lo fluir. Esses momentos preciosos foram aqueles nos quais eu me senti mais plena, lembrando o sentido de estar ali viva, de ser atriz, de realizar esse trabalho. Senti que estava em uma experiência limite, na qual, arte e vida revelam sua unidade.

A sensação de plenitude não acontecia em todos os momentos. Na verdade, era algo bastante oscilante e essa é uma das dificuldades do trabalho: manter a chama acesa, a linha de organicidade sempre presente na matriz ou, enfim, presente o maior tempo possível, evitando a mecanicidade. Por essa questão é que a organicidade deve sempre ser gerada e trabalhada no presente e não é algo que deve ser encontrada em um passado.

Dançar uma matriz tem um tempo próprio e diferente a cada momento. É necessário que controlemos nossa ansiedade. Para “escutá-las”, temos que adquirir um termômetro interno, uma medida que indica quando devo prosseguir e realizar a ação ou quando devo parar. A construção desse termômetro exige muito trabalho. O corpo realiza uma dança consciente e inconsciente ao mesmo tempo. Os membros do corpo tornam-se independentes e se combinam, encontrando relações diferenciadas das cotidianas.

Posso dizer, seguramente, que dançava matrizes e não sabia. A palavra “dançar” eu repetia em meus treinamentos. Já a conhecia em cursos do Lume desde 2000 e também do contato através de um curso breve, com o dançarino de Butô Tadashi Endo, realizado no SESC-Campinas em abril de 2006. Assim foi até o início de 2007, quando comecei a partir das reflexões geradas pelo mestrado para buscar uma forma menos intuitiva de falar sobre o meu próprio fazer teatral. Eu repetia a palavra dança como uma criança que repete aquilo que os adultos dizem e um dia, já crescida, pergunta-se o que aquilo significa.

Dançar uma matriz é o fluir de uma ação para outra, sem rompimentos, sem que sejam partes separadas. Os estados de cada uma se “misturam”, amalgamam-se organicamente. É uma noção de continuidade conferida ao ator pela “escuta do corpo”. Se eu estivesse, agora, em sala de trabalho, conduzindo um ator, eu lhe daria as seguintes instruções: “Agora que você já esteve em campo, já trabalhou em sala para recriar, para encontrar equivalências das corporeidades observadas, abandone essa pessoa com todo respeito, com toda a dor da despedida e passe a dar atenção principalmente ao que te faz sentir-se ela. Mas não quero que você me conte sua experiência, ou represente. Mostre-me, dance essas sensações, porque o seu corpo é também sua memória.” Sobre o corpo memória cito Ferracini:

“O corpo, como espacialização do aqui-agora, ou seja, do presente, mantém uma relação intrínseca com o tempo. Ele, em si, sendo ‘presente’, não pode nunca ser um passado, mas por outro lado assume, acumula esse passado nele mesmo, ou seja, no presente. Sendo assim, o corpo é uma presentificação do passado acumulado.” (FERRACINI, 2006, p. 120).

Para que uma matriz seja de fato um material vivo para a fase de teatralização, ela precisa ser trabalhada de forma a se tornar orgânica. Sua vibração tem de fluir por todos os espaços do corpo. E isso é dançá-la, é deixar que o corpo a realize integralmente, de forma plena. Para isso, temos, como atores, que ganhar familiaridade e intimidade com nosso próprio material, descobrindo cada vez mais suas dimensões internas e espaciais. Internas porque tenho que alimentar o tempo todo o que me motiva, e externas porque isso tem que ser visível.

Quando danço uma matriz, a energia gerada pelo trabalho passa para fora, ela circula e dança no corpo. Quando o exterior ganha textura do interior já não há mais interior. O corpo absorve as forças do interior e as faz circular pela superfície. Para ganhar essa qualidade, o conjunto de tensões de uma matriz precisa formar uma espécie de organismo, ou seja, cada parte que eu movo é recebida como um novo acontecimento alterando o conjunto do corpo, gerando

mais e mais acontecimentos. Esse organismo é o próprio corpo do pensamento. Entre impulso e ação não há intervalo. O pensamento é ação e a ação é pensamento. O corpo encontra a forma de “pensar” no material codificado.

Segundo Deleuze, em “Como construir para si um corpo-sem-órgãos”⁴⁶, a anatomia e a fisiologia deram funções para o corpo e o estratificaram⁴⁷ de tal forma nos seus modelos de representação, que toda a sua energia é implicada no seu funcionamento orgânico. Sua proposta é que o corpo não deve servir apenas para exercer suas funções orgânicas: ele deve experimentar outros campos de intensidade. E por isso o corpo-sem-órgãos é um corpo que fica livre para determinar a matéria que convém ao corpo que se quer edificar que atrai matérias e as transforma em intensidades particulares. É o mesmo corpo extra-cotidiano do qual fala Eugênio Barba, mas com o diferencial de que o corpo-sem-órgãos é o próprio corpo cotidiano: não há dualidade.

Estar em sala de trabalho é estar em busca de um corpo-sem-órgãos, ao qual nunca se chega. É experimentar novas possibilidades para o corpo, testar caminhos não previstos, mas, potentes. Essa busca do corpo-sem-órgãos representa a minha própria busca como artista. Ser artista, pra mim, é estar em busca de novas possibilidades de experiência a partir do corpo. Saio da minha casa lutando contra a minha preguiça, meu corpo estratificado e duro, para me colocar disponível, para puxar o meu próprio tapete, sem nem mesmo ter certeza se naquele dia vou pescar o peixe dourado.

⁴⁶ DELEUZE, G e GUATTARI, F. **Mil Platôs : Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3.** Trad. Suely Rolnik. – Rio de Janeiro : Editora 34.,1997.

⁴⁷ “Em primeiro lugar, poderíamos dizer que o corpo cotidiano é estratificado. Segundo Deleuze e Guattari, os estratos são adensamentos, formas de espessamento, dobras, pinças, coagulações, sedimentações, que podem ser molares ou moleculares, coletivos ou singulares. A estratificação, em última instância, é uma criação contínua, sempre renovada, articulando sempre uma forma e uma expressão. Assim, os estratos são os códigos que organizam, codificam, sedimentam, coagulam, formalizam. Dessa forma, o corpo é estratificado em pelo menos dois planos que são extremamente múltiplos e complexos: enquanto um ‘adensamento da natureza’ como um organismo vivo com órgãos e sistemas de funcionamento e também enquanto adensamentos antropomórficos, ou seja, codificações e formalizações políticas, históricas, sociais, familiares (em um nível singular e molecular)” (FERRACINI, 2004, p. 127).

O encontro com a mimese corpórea foi uma grande oportunidade para reinventar meu próprio corpo tornando a experiência alheia minha também. E nessa volta ao mundo eu me reconheci através do outro. Como eu poderia imaginar que buscando o outro eu daria forma a desejos meus que eu mesma desconheço? As formas que eu criei me contam o que eu sou. E me contam que Brasil é esse que eu queria saber o que é. Eu sempre me perguntava durante a pesquisa: o que me leva a ir a buscar o outro numa realidade tão distante da minha? Se eu soubesse o que é: ter o horário de trabalho determinado pela maré, ter 23 filhos, nascer fazendo samba, carregar um isopor com 30 quilos de peixe na cabeça, tapar uma casa de barro, beber por 3 dias sem parar, me curar com plantas, talvez eu não tivesse ido. Se eu fosse diferente do que sou eu não poderia ver a poesia que vejo. E a poesia que vejo não é somente uma poesia “feliz”. Como disse Arerê “nós somos certos igual a um oito!”, cheios de imperfeições e incoerências. Meu encantamento não é bobo, são as pessoas tortas que me interessam, as incoerências que me instigam. O grotesco me toca porque muitas vezes buscamos em condições normais sermos assertivos e artisticamente podemos desfrutar da imperfeição. Não estou me dizendo normal, pelo contrário, igualo-me aos tortos. Se eu morasse no recôncavo talvez eu quisesse morar em São Paulo e odiasse Samba de Roda. Parece que é em contato com o diferente que sabemos quem somos. Diferenciar-se é reconhecer-se.

REFERÊNCIAS⁴⁸

AMARAL, Ana Maria. **O ator e seus duplos máscaras, bonecos e objetos**. São Paulo: Edusp, 2002..

_____. **Teatro de formas animadas**. 3^a ed. São Paulo: Edusp 1997.

_____. **Teatro de animação**. São Paulo: Ateliê, 1997.

BARROS, Manoel de. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica a representação**. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 5 Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

_____. **Café com Queijo: Corpos em criação**. Tese de Doutorado. Universidade Estadual de Campinas, 2004.

_____. (organizador). **Corpos em fuga, Corpos em Arte**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006.

_____. **Ensaio de atuação**. Ainda no prelo. Não publicado. Campinas, 2009

GIL, José. **Movimento Total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

_____. **A Imagem Nua e as Pequenas Percepções. Estética e metafenomenologia**. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Ed. Relógio D'Água, 2005.

GROTOWSKI, Jerzy e FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. Textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugênio Barba. Curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli com a colaboração de Renata Molinari; trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Sesc; Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

⁴⁸ Associação Brasileira de Normas Técnicas - ABNT

HOUAISS, Antônio (Ed.). **Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa**. São Paulo: Ed. Objetiva Ltda., 2001.

KNELLER, G. F. **Arte e Ciência da Criatividade**. Tradução de J. Reis - 5 Edição – São Paulo: IBRASA – 1978.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de Teatro**. Tradução para a língua portuguesa sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira – São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

BRASIL. Ministério da Cultura – Instituto do Patrimônio Histórico do Brasil. **Samba de Roda no Recôncavo Baiano**. Brasília, DF, 2006.

Internet

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do ator**. Campinas, 2001. Disponível em: www.renatoferracini.com/meuslivros Acesso em: 23 de julho de 2009

Referência audiovisual

DVD da filmagem da defesa para obtenção de Título de Doutor de Luís Otávio Burnier – Arquivo do LUME

BIBLIOGRAFIA

ARISTÓTELES. **Coleção os pensadores**. São Paulo. São Paulo: Nova Cultural, 1999.

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel: tratado de antropologia teatral**. Tradução de Patrícia Alves. São Paulo: Editora HUCITEC, 1994.

_____. **Além das Ilhas Flutuantes**. São Paulo / Campinas: Hucitec / Edunicamp, 1991.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

BARNES, Jonathan. **Aristóteles**. Tradução: Adail Sobrai e Maria Estela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2001.

BONFITTO, Matteo. **O Ator-Compositor**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 2002.

BROOK, Peter. **A porta aberta – Reflexões sobre a interpretação e o teatro.** Tradução de Antônio Mercado – 2ª ed. - Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2000.

BROOK, Peter. **O teatro e seu espaço.** Rio de Janeiro, Vozes, 1970.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea.** São Paulo, Ed. Perspectiva, 1998.

COLLA, Ana Cristina. **Da minha janela eu vejo... Relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume.** Campinas, 2003. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre.** Tradução de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1971.

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal qual apanhei do pé.** Dissertação de Mestrado. Campinas, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento.** Ed. Organizada por Lisa Ullmann [Tradução Anna Maria Barros De Vecchi]. São Paulo: Summus, 1978

PANOFSKY, Erwin. **O significado nas artes visuais.** São Paulo: Perspectiva, 1979.

LIMA, Luís Costa. **Mimesis e modernidade: formas das sombras.** Rio de Janeiro: Graal, 1980.

ROMANO, Lúcia. **O teatro do corpo manifesto: teatro físico.** São Paulo: Ed. Perspectiva: Fapesp, 2005. (Debates; 301 dirigida por J. Guinsburg).

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator.** Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.

__. **A construção da personagem.** Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983

Internet

Ruy Gardner e Bernardo Oliveira / Entrevista com Eduardo Coutinho e Cristiana Grumbach / 91ed. Contracampo, Revista de Cinema. Lgo. São Francisco de Paula no Cefip, São Paulo: 02 de dezembro de 1999. Link: <http://www.contracampo.com.br/entrevistas/coutinho.htm> . Acessado em 04 de agosto de 2008.

Andréia Santana/ Ciência / Mapeamento revela cultura e modo de vida em Santiago do Iguape, Correio da Bahia. Bahia: 14 de Julho de 2002. Link: http://www.faced.ufba.br/noticias/felippe/entrevista_serpa_14_07_02.htm Acessado em 04 de agosto de 2008.

Audiovisual

DVD

O QUE SERIA de nós sem as coisas que não existem. Realização: LUME e Unicamp. Produção: Laboratório Cisco. Patrocínio: Petrobrás, Ministério da Cultura, Lei de Incentivo à Cultura. Campinas, 2006.

VHS

Espetáculo “Afastem-se vacas que a vida é curta” e “Contadores de história”- Arquivo do LUME – Campinas.

ANEXO

Livros Grátis

(<http://www.livrosgratis.com.br>)

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)
[Baixar livros de Matemática](#)
[Baixar livros de Medicina](#)
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)
[Baixar livros de Meteorologia](#)
[Baixar Monografias e TCC](#)
[Baixar livros Multidisciplinar](#)
[Baixar livros de Música](#)
[Baixar livros de Psicologia](#)
[Baixar livros de Química](#)
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)
[Baixar livros de Serviço Social](#)
[Baixar livros de Sociologia](#)
[Baixar livros de Teologia](#)
[Baixar livros de Trabalho](#)
[Baixar livros de Turismo](#)