



UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

MARCIAL DE ASEVEDO

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO:
RECRIAÇÕES, AUTONOMIAS E ABISMOS

UBERLÂNDIA

2012

MARCIAL DE ASEVEDO

SONHO DE UMA NOITE DE VERÃO:
RECRIAÇÕES, AUTONOMIAS E ABISMOS

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação Artes/Mestrado do Instituto de Artes, da Universidade Federal de Uberlândia, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Práticas e Processos em Artes – área: Artes Cênicas/Teatro

Orientador: Prof. Dr. Narciso Larangeira Telles da Silva

Uberlândia

2012

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Sistema de Bibliotecas da UFU, MG, Brasil.

—
A816s Asevedo, Marcial de, 1977-
2012 Sonho de uma noite de verão: recriações, autonomias e abismos /
 Marcial de Asevedo. -- 2012.
 147 f.

Orientador: Narciso Lorangeira Telles da Silva.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Uberlândia,
Programa de Pós-Graduação em Artes.
Inclui bibliografia.

1. Artes - Teses. 2. Artes cênicas - Teses. 3. Criação (Literária,
artística, etc.) – Teses. I. Telles, Narciso, 1970-. II. Universidade Federal
de Uberlândia. Programa de Pós-Graduação em Artes. III. Título.

CDU: 7

Para Renato Cohen, tarde demais.

AGRADECIMENTOS

À Universidade Federal de Uberlândia e ao Programa de Pós-graduação em Artes pela oportunidade de realizar este curso.

A Narciso Telles, pela amizade profunda disfarçada de orientação.

Aos atores-alunos da universidade que criaram essa ‘aldeia’ de relações, medos e conquistas.

À Trupe Tamboril de Teatro por seu companheirismo de luta disfarçado em assessoria técnica e de produção.

À Livia Queiroz pela única aula de butô que tive na vida, e à Livia Chumbinho, pela bibliografia dessa linguagem.

Aos meus pais, por me tornarem artista e professor.

“... até que um dia, por astúcia ou acaso, depois de quase todos os enganos, ele descobriu a porta do Labirinto.

... Nada de ir tateando os muros como um cego

Nada de muros.

Seus passos tinham – enfim! – a liberdade de traçar seus próprios labirintos.”

(QUINTANA, 1988)

Resumo

O presente projeto de pesquisa em artes cênicas tem como objetivos principais a construção de um processo criativo sobre a peça *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare, e a análise dos registros e documentações à luz das teorias e conceitos que situam o Teatro em sua contemporaneidade. Estimula a criação cênica partindo da experimentação corporal dos personagens e conflitos, apresentando diferentes metodologias e linguagens teatrais, que se organizaram como coreografia cênica, cenas realistas, a *commedia dell'arte*, o *butô* e a *performance-art*. Conceitos como movimento, ação, narrativa, estado físico, ficção e realidade são abordados de forma prática e experimentados enquanto signo de cena. O método de análise se pauta no relato das experiências, suportado pelas teorias das linguagens acima citadas, nos registros criados pelos atores e na gravação do exercício cênico em DVD. A conclusão do trabalho se insere em questões de formação acadêmica para o ator, tais como presença cênica, instrumentalização corporal e vocal, subjetividade e interpretação, bem como a necessidade ainda premente do diálogo contínuo entre expressão pessoal e comunicação coletiva. O processo convergiu metodologias e linguagens aparentemente opostas, visando uma polifonia de percursos e sentidos. Tentando aproximar-se da linguagem multifacetada do sonho, repleta de simbolismos e caminhos implícitos de significação e conteúdo.

Palavras-chaves: processo criativo. Teatralidades contemporâneas. *Sonho de uma noite de verão*.

Abstrac

This research project in performing arts has as main objectives to build a creative process on the piece's *A Midsummer Night Dream* by Wiliam Shalespeare, and analysis of records and documentation to theories and concepts that lie in this Theatre contemporaneity. It stimulates the creation of experimentation scenic body of the characters and conflicts, with different methodologies and theatrical languages, which werw organized as a scenic choreography, realistic scenes, *commedia dell'arte*, *Butoh* and *performance-art*. Concepts such as movement, action, narrative, physical condition, fiction and reality are addressed in practice and as a sign of experiments scene. The method od analysis is guided in account of the experiences, supported by theories of languages mentioned above, records created by actors anda scenic exercise recording on DVD. The completion of work fits in matters academic training for actor, such as stage presence,

and vocal and body instrumentalization, subjectivity and interpretation, and still urgent need for ongoing dialogue between personal expression and collective communication. The process converged apparently opposing methodologies and languages, order a polyphony of routes and directions. Trying to approach multifaceted language of dreams, full of symbolism and implicit ways of meaning and content.

Keywords: creative process. Contemporary theatrics. A Midsummer Night Dream.

Sumário

1	INTRODUÇÃO	10
2	AO LONGO DA TRILHA: a preparação de atores como estratégia pedagógico-artística	19
3	NO BAZAR DE ESPELHOS, DEPOIS DO VALE: técnicas e linguagens vivenciadas	59
3.1	Coreografia cênica: discursar movimentos, encarnar palavras	59
3.2	Realismo: a recriação textual preservando estilos	71
3.3	Butô: os enfeitados conversam, silenciosamente	84
3.4	Performance-art: a não-representatividade para falar de sonhos	94
4	NA ORLA DA FLORESTA: festejando o inalcançável por meio do atingido	104
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	113
6	FONTES	117
7	REFERÊNCIAS	129
8	ANEXOS	133

Introdução

Existem inúmeras alegrias neste trabalho de pesquisa. A primeira delas é a possibilidade de criação. Iniciar um processo criativo em arte através do teatro, seu jogo essencial de convenções, linguagens, percursos humanos. Porque o teatro parece sempre conter, antes de tudo, a arriscada escolha de permanecer entre as pessoas, no meio das gentes. E estar entre pessoas é se obrigar a estar em vivência, em contínuas e instáveis vivências de relações íntimas, interpessoais, artísticas e conceituais. A alegria que se instaura com um percurso trilhado por diferenças, histórias desenhadas com outros grafites, outros olhares acerca do mundo, às vezes menos intensos, mas não menos reveladores. Descobrir, usando ao mesmo tempo a intuição e o conhecimento, um método que se esforça em construir suas idéias iniciais, suas imagens primitivas sobre os temas escolhidos, a obra apresentada. Obra que parece te escolher muito mais do que você a ela, através de suas narrativas, suas verdades essenciais ou repertório imagético, como um paraíso secreto abrindo seus pesados portões.

Portões que revelarão pretextos quase simplórios para o começo de uma jornada coletiva, repleta de subjetividades. Subjetividades que tecerão fios de diferentes cores, inusitadas texturas. Formando aos poucos um tecido aparentemente disforme, intrincado demais, mas que, a um olhar mais minucioso, revela sua natureza intuitiva, de percepções que convergem a um ponto, ao ponto assustador da linguagem, do simples complexo que é se expressar e comunicar. “Não se trata de medir o que há, mas de medir-se com o que há, de experimentar seus limites, de inventar suas possibilidades.” (LARROSA, 2004, p. 37). E colocar esses limites à mercê da vivência prática, da criação de um tempo e espaço poéticos. Deixando surgir tanto uma ação objetiva estética, quanto uma reflexão acerca das relações éticas dentro de um processo criativo.

A segunda alegria é a de poder realizar o exercício cênico *Entressonhos*, a partir de *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare. Um texto clássico, uma comédia leve e despreziosa, repleta da grandiosa poesia shakesperiana. Uma obra que, a priori, oferece um caleidoscópio de narrativas e imagens aparentemente infinitas. Um intrincado de pequenos conflitos, desencontros forjados pela lírica dos acontecimentos ínfimos, casuais, mas que possuem a dimensão gigantesca dos amores ofendidos, maltratados. E personagens, seres encantados, enamorados perdidos, artesões repletos de uma boa intenção que faria tremer o próprio inferno, à deriva de suas

agitadas naturezas. Apaixonados mais pela esperança do amor perfeito, que uns pelos outros. Bárbara Heliodora nos esclarece: “A verdade de quem ama não tem nada a ver com a ‘verdade’ absoluta, se é que esta realmente existe [...]” (HELIODORA, 2004, p.9). E cidades gregas abandonadas, caminhos escuros percorridos, florestas marginais aparentemente comuns, iguais a qualquer outro bosque, mas que, exatamente por abrigar histórias tão líricas, se tornam de uma peculiaridade hilariante, de uma qualidade onírica sem par. Espaços distintos para tempos interiores completamente diferenciados, sugerindo, portanto, uma dança sem fim de movimentos e gestos opostos, contraditórios, intempestivos.

Uma dança sem fim... Eis a terceira felicidade desta pesquisa. O seu recorte, a abordagem corporal, as possibilidades dadas pelas teatralidades contemporâneas de abarcar um texto não só por sua narrativa e conflitos, mas por uma experimentação do corpo. Como contar uma história através do movimento, do gesto? Claro que essa questão já foi respondida, e muito bem respondida pelo balé clássico, por exemplo, e seus signos extremamente definidos, decodificados em uma linguagem autônoma e precisa. Porém, como continuar aprofundando essa questão depois das descobertas sobre o potencial criativo do corpo iniciadas por Isadora Duncan, Martha Graham, Merce Cunningham? Como não se sentir estimulado a reescrever contos e lendas, tragédias e líricas depois de Laban e sua extensa sistematização do movimento? E Pina Bausch com sua dança cênica, seu teatro total, e Klaus Vianna com seu incentivo à dança enquanto vida, enquanto gesto íntimo revelador das dinâmicas internas no indivíduo?

Acreditar nos percursos por vezes abstratos demais do corpo, em que a subjetividade tenta encontrar eco usando músculos e ossos. E às vezes se deparar com o contrário: poetizar a matéria, arrancar da finitude pesarosa do corpo o invisível, a imaginação, o brumoso dado pela experiência vivida. “Se você fizer uma escolha errada, seu corpo saberá [...]; mas se você fizer uma escolha acertada, o corpo sabe disso e se relaxa e se esquece logo de que houve alguma escolha.” (CASTANHEDA, 1974, p. 194). E dentro dessa perspectiva contemporânea do movimento, entregar-se às possibilidades de linguagem que o corpo oferece. A dança-teatro, com suas buscas estéticas e de sentidos, em que o gesto não perde a dimensão das linhas e direções, mas não se furta à gestação de interioridades, personagens e conflitos. Experimentar estilos aparentemente distantes, como o butô e a performance-art, nos quais o corpo se torna veículo para poéticas pessoais sem perder de vista seus vocabulários próprios. A beleza

sombria nos corpos-fantasmas do butô sugerindo o encantamento sobre seres enfeitiçados, a narrativa impulsiva, ritualística de amores impedidos, o transe da performance no corpo livre, à deriva. Até mesmo o resgate dos silêncios do teatro realista, em que pese às vezes mais o gesto ajustado ao olhar, o riso apertado entre dentes contendo melancolias fugidias, do que a palavra posta no momento errado, querendo dizer mais, ou reafirmar o que a postura física já indica com tanta maestria.

Enfim, não abrir mão tanto de uma narrativa tão inteligente (afinal, escolher Shakespeare para não contar Shakespeare seria de uma parvoíce sem precedentes) quanto das histórias corporais que se encontram no processo. E aí entender que esse intrincado de personagens e peripécias vai gerar outro intrincado de questões pedagógicas, nas relações com os alunos-atores e seus percursos individuais. A descrição de uma montagem cênica concomitante à análise de narrativas pessoais, minha e dos artistas envolvidos, criando um ‘qüiproquó interno’, repleto de ramificações sígnicas, tanto artísticas quanto afetivas. Identificar a sutil fronteira entre criador e professor, condutor que busca resultados estéticos a partir de incitações psíquicas, estimulando as criações alheias, a intercomunicação entre elas e suas possibilidades expressivas. Compreender que as indagações, as discussões levantadas não podem ser tratadas apenas como questões de forma e conteúdo, mas de relacionamento, de trama entre as subjetividades, seus limites e conquistas.

Afinal, um mestrado em arte deve fazer isso, tornar-nos mais artistas quanto mais mestres, e vice-versa.

Eis que se chega ao outro lado dessa questão pontual, ser mestre: a escrita de todo o processo. Escrita que, diga-se antes de tudo, feita não como um resultado final, um produto distante e imparcial sobre o percurso criativo. Escrita que não está apenas examinando fria e criticamente os acontecimentos, como se fosse possível colocar todo o material artístico e pessoal em uma lâmina de microscópio e analisar à distância, protegido pela suposta imparcialidade do observador. Nesse caso é impossível ser apenas espectador – passa-se a ser testemunha que, uma hora ou outra, “depõe” sua mais íntima e sincera opinião acerca do que foi visto ou, anterior, do que não foi, do que ficou escondido entre os escombros, nas relações e nos sentidos. Uma escrita que é feita unida ao processo, concomitante aos altos e baixos das descobertas, amiga das escolhas metodológicas (onde se inicia, que fim se espera) e, principalmente, irmã das dúvidas, hesitações, conflitos que buscam gerar ações, signos concretos, símbolos comunicativos.

E a pergunta central que surge para focar, para dar unidade a essa escrita é: como abordar o processo, a produção e a criação artística?

Mais uma vez o velho mote: falar de teatro é falar de gente. Baixar os olhos, suspensos talvez na idealização de que a teatralidade se faz quase sozinha, magicamente surgida no espaço vazio, possível. E trazê-los, os olhos, às pessoas, seus históricos, suas individualidades e percursos. Tirar o véu multicolorido que oculta a estética, com seus desenhos representando as linguagens, os seus arabescos de estilos e formatos tão plurais, e ver através dele os sujeitos, os atuantes no sentido mais essencial do termo – os possuidores da ação, os criadores afetivos, fenomenológicos. Vislumbrar o grupo que se forma, a pequena aldeia metafórica, minúscula alegoria sobre o mundo, em que convivam talvez as mesmas buscas, de expressão e comunicação uns com os outros, os mesmos conflitos, as investigações sobre o silêncio gestual e a palavra lírica. Um povoado em miniatura, oito ou nove atores e um propositor, num constante convívio, em que o suposto inimigo são as próprias indagações, e a recompensa fica sempre com a impressão de ser pequena, alegria por algo não de todo finalizado, perfeição nunca alcançada.

A etnografia, método exercitado pela História, se define exatamente como o registro informativo de uma coletividade. De *éthnos*, povo, e *graphien*, escrever, tem-se a “ciência da cultura que se preocupa com a descrição das sociedades humanas”. (MARCONI; PRESOTO, 1998, p. 27). Segundo ainda essas autoras, “o etnógrafo é o especialista dedicado ao conhecimento de cultura material e imaterial dos grupos. Observa e descreve, analisa e reconstitui culturas.” Procedimento aparentemente ideal para uma escrita analítica de uma “cultura” que se fez por interesses comuns, no caso, a criação de um espetáculo teatral.

Entretanto, não se está aqui escrevendo sobre uma coletividade tão distante assim, com o clássico rótulo que a ciência deu durante anos sobre as tais civilizações primitivas em relação a uma suposta cultura mais evoluída. Mais uma vez, é forte a idéia da improbabilidade de se observar um processo criativo distanciadamente, com a hipotética imparcialidade científica. Essa escrita se torna, antes de tudo, uma escrita de si mesmo, em que a subjetividade é, não só a guia, como o próprio espaço a ser percorrido e desbravado. Escrita que busca até uma reflexão profunda e geral sobre os métodos escolhidos, as linguagens experimentadas, uma visão crítica e distanciada das relações interpessoais, mas que não foge à consciência de ser também uma escrita pelo lado de dentro das coisas, sobre quem participou ativa e afetivamente em toda a prática.

Para saber a distância exata do que se quer observar, nada mais justo que entender em que ponto se está, qual a proximidade em relação ao objeto pesquisado.

Faz-se necessária, portanto, a introdução de um conceito mais abrangente, a auto-etnografia, um escrever sobre uma “etnia” artística em que eu não seja o estrangeiro, o colonizador civilizado de outra cultura, pondo seus olhos forasteiros numa organização social diametralmente oposta à minha. Não, eu faço parte dessa aldeia, sou habitante natural dessas questões e buscas. A priori como propositor, mas que facilmente se torna também um seguidor cego de respostas, e de novas interrogações.

O “eu” passa a criar um trânsito dentro das próprias propostas, possui a tarefa de sugerir caminhos, possibilidades, instaura no silêncio da confiança entre professor-diretor e aluno-ator métodos para alcançar resultados, ou antes ainda, para criar ambientes criativos, instigadores. Um eu plenamente aberto à sua subjetividade, às suas intuições para provocar estados e percepções ativas, à sua poética enquanto escolha de signos, simbologias e representações. E nessa abertura de si mesmo, ter a tarefa de auto-análise, de reconhecer no próprio caminho trilhado as justificativas, os objetivos, os abandonos e confusões tão inerentes ao fazer artístico. Um eu que se envolve com memórias, registros, fatos e significações sobre a experiência, o vivenciado. Que não teme os recortes naturais das lembranças, aquilo que elas delimitam como importante de guardar ou necessário de esquecer, mas ao contrário, confia em suas imagens e sentidos dinâmicos, mutantes. Que registra cotidianamente o percurso em tópicos, simples palavras para indicar por vezes estados físicos, sensações, no constante exercício da poesia, em que a palavra toma a natureza ao mesmo tempo de síntese e reverberação. Fatos como artifício não de comprovação do acontecimento, mas como portas abertas, estimulantes à releitura do processo em si, como “trampolim para uma compreensão maior”. (FORTIN, 2009, p. 83).

E ainda a consciência de que esse eu está conectado a outras subjetividades. Reconhecer no aluno, no ator, no colega de trabalho as mesmas dinâmicas interiores. Como recebem as propostas, como utilizam sua verdade e sua capacidade de crença dentro de um percurso. O desconhecido é a ponte de comunicação, o campo nebuloso e promissor em que se estabelecerá um jogo de desnudamento e descobertas. O eu se torna nós, na medida em que a compreensão das técnicas, dos temas e das linguagens escolhidas vai reformulando a prática, criando novos desafios, apresentando os obstáculos e avanços como uma narrativa híbrida e de movimento. O coletivo como a

existência de distintas realidades, históricos convergindo a priori em busca de unidade estética e de relação. Mas que paralelamente tenta preservar o individual, a assinatura por vezes sutil e marcante impressa em um modo de conduzir um gesto, um olhar, um silêncio maior em cena. O que se imagina não deve frustrar o que se alcança conjuntamente. Ao contrário, as formas e imagens, os ritmos diferenciados, as espacialidades e intenções pessoais devem refletir as mudanças na imaginação. O que se vê passa a ser mais importante porque representa o que se vive, e não aquilo que se idealiza.

Tendo sempre em vista que tais visões, tanto individuais quanto na relação umas com as outras, necessitam dialogar com outros pontos de vista. O subjetivo conversa com as teorias e práticas artísticas que estão no mundo há séculos. Não se precisa reinventar a roda, fechar-se em uma auto-contemplação como reflexo de si. Ao contrário, o exercício da auto-etnografia nos possibilita a observação dos campos em que atuamos, dos artistas com quem dialogamos e nos apropriamos para refazer nosso percurso. Olhar para si enquanto criador e grupo não é eliminar a tradição e as traduções da realidade. E sim lançar mão de princípios e elementos já experimentados na busca de uma personalidade carregada de referências, contradições e dinamismos, em que pese mais a sua consciência enquanto continuador e propagador de leituras sobre o mundo do que herói de uma jornada já vivenciada. Que nossas biografias não sejam ilhas de ilusão, históricos que se auto-proclamam como verdade única, mas que se transformem em saltos no abismo, artistas corajosos mais parecidos com suicidas que com narcisos.

Sujeitos que lançaram a bola no ar, mas também vão jogar e obedecer às regras. Regras que mudam a cada ponto conseguido, quase o invalidando. Bola que não acompanha uma trajetória linear entre os jogadores, narrativa repleta de desvios, atalhos e estradas longínquas. Enfim, escrita de muitas vozes, a minha sendo uma delas quase por acaso, talvez a menor, não no sentido de tamanhos comparativos, mas de pequena, acolhedora, viva e atenta ao bailar dos discursos, corporais e poéticos.

O último elemento que visa, mais uma vez, alcançar esse invisível na criação artística seria a filmagem do espetáculo, acompanhando a dissertação. Mais do que apresentar um produto final do processo, uma solução acabada das questões teórico-práticas abordadas no trabalho, a gravação quer apontar os momentos criativos, o método para chegar aos gestos, às palavras, aos ambientes estéticos e de impressão. Como usar a movimentação para uma coreografia, o percurso de silêncio que justifique as palavras usadas, as metamorfoses que uma linguagem distante, específica nos obriga,

a nudez real na falta de máscaras. Por meio das cenas fechadas, construídas, sugerir o que não está lá, a confusão em narrar com o corpo, a hesitação ao “carregar” o gesto certo para a intenção certa. O tamanho do sorriso em um tempo dilatado, a alegria de dançar juntos não a mesma ação, mas o mesmo sentido. A presença de espírito que é estar sério em uma situação ridícula, a fim de que o riso na platéia surja inteiro, sincero. O dormir em pé, o poder ilusionista da convenção no teatro, tornar-se fantasma, bailando a valsa depois da morte. Contar um sonho, quase segredo, como presente do eterno casamento entre matéria e sensibilidade.

Registro físico, midiático, para questões vividas, etéreas. No constante apuro do olhar, em que pese tanto o que se pode fazer utilizando pano, carne, luz e música, quanto o que não se pode abranger, o mágico, encantado, o lúdico.

Alegrias melancólicas, sucessos falhos, topos de montanhas alcançados que dão vista a um horizonte de novas montanhas, maiores e mais longínquas. Sugeridas desde o início, no próprio nome da obra, acalentadas na concretude das palavras noite e verão, mas perdidas, docemente perdidas no caminho sem volta que é tentar adivinhar o que seja sonho, fantasia ou ilusão.

Prólogo

Dezembro de 1990

Eu sei que era uma tarde de domingo. Sei por conta das lembranças...

As ruas desertas, aquele calor macio e sem brisa que normalmente paira, com a poeira brilhante do verão, por cima das casas, a luz azulada das sombras que se estendem, depois das cinco da tarde, no chão, na nossa pele, no nosso espírito. E sei, ainda hoje, que domingo era o dia da fuga. O dia em que eu e o meu pai saíamos de casa tentando fingir indiferença, como se fôssemos apenas ali, na esquina, a ver se o cachorro não tinha desaparecido. Mas estávamos indo era ao cinema. Evento de uma magia vertiginosa, tão mais excitante por ter de ser camuflada, escondida entre um pulso e outro de corações palpitantes. Fugíamos de nossa mãe. Meu pai, pela situação óbvia de marido sumindo assim, no domingo, dando-se o direito de alimentar paixão tão antiga, desde os tempos de adolescência, em uma São Paulo colorida, musical, abrigado por horas no escuro luminoso de uma tela gigante, às vezes duas ou três sessões por dia. Eu fugia por obediência, mas já sentia que estava fazendo a coisa certa de um jeito torto, feito um deus.

Mas uma evasão não possui tempo linear, correto, como um passeio onde tudo o que se encontra no caminho é sempre bem-vindo, prazeroso e de uma surpresa calma, relaxante. Uma escapada dessas tem só o tempo que conseguir obter pra si mesma. Chegamos, pois, cedo demais. Medo de perder a hora, caminhadas apressadas, apreensivas. Na igreja da matriz estava para terminar uma missa, das seis eu imagino. Entramos, não por respeito ou inclinação religiosa, mas para passar o tempo, refugiados incompetentes que não souberam calcular os possíveis percalços da aventura. E é sempre bom estar dentro de um templo, nos faz lembrar que um dia arte e religião já estiveram unidas, mãos dadas feito irmãs que se adoram.

Enfim chegou a hora do filme. Saímos da benção luzidia de Deus e entramos em outro templo, esse sombrio, mais silencioso que o outro, e talvez para continuar relembando aquela mesma união tão antiga... O filme era Sociedade dos Poetas Mortos (Dir. Peter Weir, EUA, 1989). Meu pai se atraía pelo nome, sugestivo de uma poesia profunda e larga, como um lago desconhecido. Eu continuava na obediência, torto e feliz. Mal imaginando que sairia dali tão mais torto quanto mais feliz.

Naquele dia, vendo e ouvindo a história de estudantes tentando descobrir seus caminhos, um professor os inspirando, apaixonado pelo que fazia; acompanhando a trajetória de um menino audaz, embebido dos próprios sonhos, querendo ser ator e morrendo por não consegui-lo, naquele dia fui escolhido. Porque eu ainda era só um garoto obediente, e não podia ter a presença imprescindível para escolhas com tanta propriedade e cabimento. Então fui escolhido por um bocado de idéias que se reuniram em mim para organizar uma festa que não parou até hoje. Comemoração de uma vida navegante por mares oníricos, tentando dar corpo, voz e música a imagens sem nome, abismos sem fundo. Fui escolhido para acreditar em fadas com uma convicção por vezes constrangedora, que se não fossem as teorias junguianas sobre arquétipos e mitos, estaria eu agora em um silêncio estupefante, temendo que descobrissem minha loucura secreta, meus delírios sem fronteiras.

Porque ver um menino se matando por não poder ser um elfo mágico, deu-me uma sensação de vida intensa, querendo transbordar. Um ator desaparecendo no início dos sonhos fez nascer em mim um sonhador iniciante nas artes de atuar. Uma tímida e brumosa sociedade de poetas ressuscitava, indicando o caminho de novas cavernas, futuros mestres e contínuos e perenes contos de fadas.

Saí fugido para voltar encontrado, pelas próprias mãos.

Dois atores, um se despedindo, outro se reconhecendo, ambos no mesmo lugar, na mesma peça: Sonho de uma noite de verão...

AO LONGO DA TRILHA:

A preparação de atores como estratégia pedagógico-artística

9 de abril de 2010

Era uma sala grande, realmente grande. As paredes subiam retilíneas, imperiosas, formando um pé direito de mais ou menos dez metros. Sem interrupção, altivas. Paredes que se dividiam em duas cores: do chão até o meio pareciam ser feitas de uma madeira polida, nem escura nem clara, mas com um tom solene, desses tons de escrivaninha antiga e particularmente adorada. Do meio até o teto, os tijolos e a cal foram recobertos por uma textura mais cremosa, tendendo a um bege ou um ocre esmaecido. O teto era branco, feito de placas quadriculares lisas, precisas. Dava uma impressão de segurança branda, impunha um respeito profundo, como dia ensolarado e frio, luz fugidia querendo caminhos firmes. Aliás, era mais ou menos essa luminosidade que se instaurava na sala. Na parede ao fundo, acima da parte amadeirada, imensas janelas cobriam toda a extensão. E, ou por um excesso de poeira e vento, ou por capricho estético intuitivo, os vidros levemente foscos deixavam a luz entrar com uma consistência diluída, dando a impressão de ser sempre outono ali dentro. Os tacos no chão reafirmavam a cor de madeira, madeira que envelhece continuamente e resiste contra os pés, os corpos e as idéias que por ali passam. Alguns estavam soltos, os tacos, falhos dentro da pequena imensidão, superfície insistindo em criar a ilusão de infinito. Talvez mais uma metáfora instintiva do que sempre vinha sendo proposto dentro da sala – por trás da aparente calma de trabalho e criação artística, a consciência de permanentes vãos, desvios, buracos e acidentes, minúsculos acidentes tão caros à genuína arte. Porque sim, ela era uma sala de arte. Alguns detalhes se contrapunham a esse ambiente rústico, “florestal”: dois ventiladores metálicos, cadeiras espalhadas, um quadro-negro pintado na parede oposta a das janelas, por vezes colchonetes azuis de um plástico irritante. Miudezas relevantes, que me traziam ao tempo presente, ao contexto escola de arte, às experimentações e perguntas. Porém a porta larga e pesada, que se abria em duas partes pra fora da sala, resgatava o clima ao mesmo tempo antigo e despojado desse espaço vazio, aconselhador, sugerindo vácuos e pretensões.

Espaço... Esse poderoso instrumento de criação cênica. Peter Brook conta, no início do seu livro *A Porta Aberta*, a necessidade que teve de reorganizar o espaço de uma sala onde daria uma conferência. O lugar era demasiado grande para uma platéia tão seleta. Mesmo atento e sedento das palavras do diretor, o público parecia distante, evasivo. E Brook tinha consciência de que seu discurso continha mensagens por demais íntimas, individualizadas, para serem propagadas em um espaço tão amplo, impessoal. Vendo que a palestra estava particularmente decepcionante, para ambos os lados, o diretor então sugere se deslocarem para outra sala, menor, onde todos pudessem se ver, dinamizando e compartilhando de uma maneira menos hierárquica o conhecimento. Diminuir a distância entre eles, diretor e público, possibilitou o aumento da compreensão do que se estava falando, da comunicação enfim. Ouvindo ele mesmo contar um pouco do fato:

Para que alguma coisa relevante ocorra, é preciso criar um espaço vazio. O espaço vazio permite que surja um fenômeno novo, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la. (BROOK, 2000, p. 4).

Um gesto básico, extremamente simples, que guardava uma idéia muito importante para o teatro: o espaço produz sentidos.

A sala cor de madeira fazia isso, produzia por si mesma alguns sentidos.

Alguns deles por conta da estrutura real do prédio, suas cores, texturas, iluminação. As sugestões sutis de infinito, de perspectiva sem fim, em direção às múltiplas possibilidades da arte. Os tons macios de um constante outono, o convite à liberdade intensa dada por janelas no alto, ao fundo, pra sempre. O material sempre abrindo caminho ao etéreo, ao fugaz sensível das coisas. Já outras significações eram indicadas pela minha própria história. Eu já havia dado aulas naquela mesma sala, em um tempo de descobertas e juventude fascinantes. Nos anos de 2001 e 2002, contratado como professor substituto da Universidade Federal de Uberlândia, muitos experimentos de processo criativo e linguagem foram propostos dentro de um fluxo de criatividade coletiva, entre mim e meus alunos. Ainda era a época de procurar, vasculhar, conhecer as próprias escolhas, os signos que me serviriam como textura e cor para a criação teatral. A imagem antes do conflito, o movimento antes da ação, o expresso antes do comunicado. E a busca de uma metodologia que instigasse tudo isso no outro, o

movimento de busca pessoal que produzisse um percurso pedagógico que afetasse o externo, o em torno. Como insinuar imaginação para o colega de trabalho? Como instrumentalizá-lo para seu próprio corpo, ou talvez mais, para a liberdade de seu próprio corpo? Se expressar seria a pressão que se faz para o exterior, como lhes dizer onde fica o dentro, e o que poderia existir lá, aqui?

E não seria essa a eterna pergunta, que implacavelmente nos leva a criar espetáculos, a escrever artigos e poemas, organizar seminários e conferências, ministrar cursos, formatar treinamentos corporais e afetivos, levantar questões sobre o sentido do mundo – como fazer com que o eu, relativamente ciente de meus limites e desejos, se aproxime do outro, quer seja ele um colega de trabalho, um educando ou uma platéia inteira?

Mas não nos atoplemos. Esse ‘eu relativamente ciente de meus limites e desejos’ já é uma grande instância humana a ser construída. O processo de individuação é sempre um caminho árduo, montanhoso, habitado por cavernas que nem sempre expõem suas entradas. E lá estava aquele espaço, a sala cor de madeira, doando liberdade em excesso, pedindo que a ocupassem com buscas interiores, à procura de verdades íntimas, por vezes tímidas, trôpegas. Uma sala que obrigava a soltar esse grito a si mesmo, como se o único pecado permitido fosse o do excesso de questionamento, o desenfrear livre do pensamento. Era Clarice Lispector quem dizia que, dentro, o corpo é escuro? Aquele era um corpo iluminado, por cores, aliás, extremamente poéticas, mas que não se furtava à natureza de escuridão no sentido de ser vazio, possível. Uma sala escura para que não se perca o objeto de pesquisa com ventiladores metálicos. Mas um escuro em que a imaginação se torna o visto, cegueira externa em direção a paisagens de dentro. Não à toa que gostamos de dançar com os olhos fechados, para que os salões sombreados da intuição projetem sua luz em forma de gesto, respiração e linhas. E para que, quando abirmos novamente os olhos, encontremos pequenas respostas, instigadoras de novas perguntas.

E abrindo os olhos, encontrei os atores que, aos poucos, adentravam a sala cor de outono. A nossa primeira reunião ia começar...

E qual não é a minha surpresa quando percebo que não são atores, mas atrizes. Só e apenas atrizes. Um sete ou oito meninas, todas bem vestidas, maquiadas, altivas. Tenha calma. Os detalhes são realmente importantes, como se verá. Ainda me lembro de que, para esse primeiro encontro, eu já havia preparado, além da fala inicial sobre o projeto e as primeiras propostas de trabalho, alguns exercícios corporais e de

improvisação. Ansiedade do artista e pesquisador há muito tempo sem espaço, esse ‘poderoso instrumento de criação cênica’... Como anotado em meu diário de bordo, havia uma programação até bastante estruturada, de relaxamento, aquecimento e estímulos de criação cênica. No primeiro encontro, na sala cor de madeira. Mas as atrizes tinham sido convidadas para uma reunião, e uma reunião não é uma aula. Pelo menos não achava, até aquele dia, e tive de aprender isso com elas, ou melhor, entender o que isso significava dentro daquela realidade. Atrizes-educandas (e mal suspeitava eu o quanto essa dupla de conceitos nortearia toda a reflexão desse processo criativo – ator e educando) com seus compromissos inadiáveis, suas agendas perfeitamente organizadas, cheias de datas pré-estabelecidas.

Chegaram, eu me apresentei, nem fiquei sabendo até que ponto as envolvi com a explanação do projeto. Elas mesmas escolheram o dia de trabalho e seu tempo de jornada. Conheciam o espaço (será que já tinham reparado na cor de outono da sala?), sabiam de suas próprias possibilidades e seus limites. Todas tinham suas obrigações, estavam ali para organizar o cronograma, combinar, acordar, firmar o compromisso.

Restou-me apenas falar. E a urgência de apaixoná-las pela pesquisa em quinze minutos. E um sorriso brando, repleto de aulas embutidas, discursos imprevistos. Traduzir dinâmicas em palavras, descrever mais do que vivenciar. Explanar o ato, o gesto, como agora um espetáculo se tornando escrita. Dramaturgia, processo criativo, linguagens e estéticas, que seriam sugeridos como experiências ativas, tornando-se conceitos, idéias, referências.

Não estariam essas belas meninas já me indicando a dinâmica constante no trabalho de mestrado – criar e analisar, fazer e refletir?

Veio então à minha memória de pesquisador-artista o conceito junguiano do animus, o arquétipo da masculinidade por ele tão bem definido, citado aqui pela Nise:

Do mesmo modo que no corpo de todo homem existe uma minoria de gens femininos, no corpo de cada mulher acha-se presente uma minoria de gens masculinos. Jung denomina *animus* à masculinidade existente no psiquismo da mulher. Esta masculinidade é inconsciente e manifesta-se, de ordinário, como intelectualidade mal diferenciada e simplista. [...] O *animus* opõe-se à própria essência da natureza feminina que busca, antes de tudo, relacionamento afetivo. [...] As personificações que o *animus* assume nos sonhos, contos de fadas, mitos e outras produções do inconsciente variam de escala larguíssima: formas animais, selvagens, demônios, príncipes, criminosos, heróis, feiticeiros, artistas, homens brutos e homens requintados. (SILVEIRA, 1968, p. 96).

Estariamos conseguindo, depois da revolução feminista, alcançar a harmonia entre os gêneros? Mulheres dando vazão aos seus “gens masculinos”, desenvolvendo sua intelectualidade e capacidade de decisão. Atrizes controlando o seu tempo, organizando sua lista de interesses, e ainda remanejando o programa previsto para aquela reunião, sem nem ao menos se preocupar com outras possibilidades de proposta com o trabalho. Eu ali, pensando ter encontrado um belíssimo coro de fadas, estava diante de uma companhia de bufões, dividindo papéis, marcando novos ensaios, delimitando funções. Ou tudo não passava de cópia, um simulacro de posturas e ações masculinizadas? Como foi mesmo que a mulher alcançou seu espaço na sociedade? Sufocando a passividade da mulher, e de quebra aprisionando também o impulso ativo da afeição, do real feminino? Longe de mim querer entrar em questões de gêneros, nessa velha discussão dos opostos (supostos, não?) em busca de uma união harmoniosa. Só fiquei mesmo frente a essa curiosa divagação de onde estariam as minhas fadas, que se ampliou à questão mesmo de onde estariam as fadas, as princesas e as heroínas. Fazer arte é estar com gente, ou pelo menos com problemas sobre gente, sobre o humano, e minha intuição criadora se excitou com essa possibilidade de sentidos: fadas contemporâneas, masculinizadas, sonhos tecidos por outros fios. Qual era mesmo a sua pergunta, velho Shakespeare: “de que é feita a matéria dos sonhos?”

Acreditem ou não, os meninos chegaram depois, bem atrasados. Passivos às decisões delas, mais por uma natureza difusa que por compreensão da falta de justificativa por conta do atraso. Atores-educandos discretos, tímidos, encarnando a *anima* num estágio profundo de existência, onde “o homem forte estará amuado, tornar-se-á hipersuscetível, surgirão intempestivas mudanças de humor, explosões emocionais, caprichos. Ele perderá progressivamente o comando em sua casa.” (SILVEIRA, 1968, p.94). Seriam então estes simpáticos atores retardatários meus enamorados confusos, talvez mesmo minhas fadas assustadas, fugidias? A companhia do velho Shakespeare não era mesmo composta só por homens, teria eu ali minhas Julietas perfeitas, Ofélias presentificadas, Titânias surgidas? Eu ainda não compreendia o quanto a contemporaneidade teatral já possuía suas particularidades, seu universo bem delimitado. Mas suspeitava de que estava ante um caminho que percorreria tradição e experimento, reminiscência e tentativa, erudição e riscos.

Riscos que seriam apostas entre criadores juvenis. Uns mais próximos do verão, outros mais íntimos da noite. E todos em busca de um escuro preenchido, um escuro luminoso em uma grande sala cor de outono...

Noite quente de reflexões

Lembrar não é reviver, mas refazer, reconstruir, repensar com imagens de hoje as experiências do passado. A memória é ação. A imaginação não opera, portanto, sobre o vazio, mas com a sustentação da memória. (Salles, 2001, p.100).

Toda escrita sobre um processo criativo é uma escrita de memória. Embora existam os registros, os esboços, os ensaios, uma documentação que busca sistematizar o ato criador, a arte tem uma natureza que é invisível, uma escrita no ar. A dramaturgia dos movimentos, a gramática dos estilos teatrais, a sintaxe dos percursos e técnicas escolhidos – empréstimos da linguagem escrita para dizer dos significados “redigidos” pela metafísica simbólica do trabalho criativo. Hoje sabemos dos silêncios retóricos no movimento buscando sentido, das vírgulas que fazem respirar e dão ritmo à criação da poesia. Poesia fugidia, habitando secreta entre espaço, tempo e possibilidades expressivas do corpo, do texto, das luzes e sombras. Costumo, por exemplo, dizer em minhas aulas que o ator é o pintor do ar, referenciando as manifestações do corpo como produto plástico, formal, de textura e cor. O que é o mesmo que dizer do ator como um escritor do invisível, usando articulações e músculos no lugar de palavras e sintaxes. O que é uma encenação senão o escolher harmonioso das formas pelo espaço, consciente de seus instrumentos de criação, sonoridades, interpretações, imprevistos? Buscando sempre a revelação da alma humana, suas idéias, situações e verdades.

E continuar buscando tudo isso por meio das palavras é mesmo um exercício da memória. Porque não se escreve, no sentido de tinta no papel, palavra no espaço em branco da folha, enquanto se cria. Pelo menos, não no ato criativo da cena, na improvisação com os atores propriamente dita. É sempre depois da experiência, da vivência dada em membros e ritmo, em formas e significações, que se senta e se escreve. Verdade que esse depois pode ter durações distintas. Posso escrever logo ao fim do trabalho, ainda com a respiração arfante, os olhos buscando captar um último gesto de algum ator, as sensações dilatadas, presentes. E esse registro terá uma natureza específica, talvez se utilizando de palavras mais amplas, em que caibam descrições emotivas, estados imaginativos cheirando ainda a rastro de coisa vivida, em pulsação. Ou posso escrever como agora, alguns meses depois, tendo a memória como um dos veículos de registro. E essas palavras terão um espaço maior para a análise e a reflexão

do processo. Porque serão palavras de pensamento e passado. Terão o sabor e o saber da distância, pautada na análise crítica, sustentada pelo tempo corrido. Um olhar mais afastado daquilo que se esteve próximo, íntimo, possibilitando uma visão senão mais ampla, ao menos com uma imparcialidade maior. Ou até onde se possa aproximar do que se chama realidade, sabendo que sempre será de novo apenas uma visão dela, como preconiza nossa boa ciência contemporânea: “Os fatos observados têm vindo escapar ao regime de isolamento prisional a que a ciência os sujeita. Os objetos têm fronteiras cada vez menos definidas [...]” (SOUZA SANTOS, 2008, P.33).

Entretanto, queria dizer, o que se refere a mim, escrita de memória é sempre uma escrita carregada de imaginação. Já admito de antemão: não me iludo querendo uma qualidade de precisão nas lembranças. Registrar o que aconteceu é sempre escrever não os fatos, mas sobre o que se pensa e o que se sente em relação a eles. Lucien Febvre, historiador francês, dizia que

[...]os historiadores viviam num respeito pueril e devoto pelo ‘fato’. [...] Teria bastado a um qualquer desses doutores em método aplicar, por pouco que fosse, o olho na ocular de um microscópio e olhar uma preparação de histologia, para logo se aperceber de que o trabalho do histologista não era observar, mas interpretar, o que é necessário chamar uma abstração. (FEBVRE, 1985, p.32).

Não me esquivo à necessidade de uma descrição o mais fiel possível, mas sabendo sempre que essa fidelidade vem acompanhada de sensações (essas sim talvez semi-presentes) e imagens já distorcidas, ou melhor, reorganizadas pelo tempo corrido, refeitas e relidas por estar em um ponto privilegiado do processo: perto do fim. Pedindo ajuda à sensibilidade de Carlos Heitor Cony, “diante da memória, sou mais cúmplice do que testemunha.” (CONY, 2010, p.148). Que os meus crimes sejam classificados como passionais, sem arma de fogo, contraditórios em sua narrativa, mas cheios de inspiração, reflexão e busca.

Portanto, e para que se possa ler tal registro acadêmico com os olhos certos, que fique clara essa cor opaca (contradições da licença poética) e enevoadada da memória, respingada dos matizes pastéis da sensação. Chamuscada com os tons quentes da emoção e da imaginação, delineada pela sutil sugestão do traçado pontilhado do pensamento. Criando um quadro cheio de cores e falhas, feito de experiência, criação, registro e memória. E de palavras. Conceituais, questionadoras e líricas. Principalmente

líricas, palavras sem tempo falando do tempo. Palavras de poeta, pois para ele, “o que passou voltará a ser, voltará a se encarnar.” (PAZ, 1982, p. 77).

16 de abril de 2010

Pois bem, as senhoras atrizes bem resolvidas (acompanhadas de alguns atores assustados) disponibilizaram um dia por semana de suas agendas, sexta-feira, no horário das 14:00 às 18:00 horas.

Diferentemente do que eu sugeriria em qualquer começo de um processo, decidi dar-lhes dez minutos iniciais para que se alongassem ou se aquecessem, cada um a seu modo, no seu tempo pessoal. Digo diferente porque, normalmente, eu viria com uma proposta muito bem definida, pré-estabelecida, com exercícios de relaxamento e integração no grupo. Sempre tive medo do vazio em sala de aula, de que não tivesse conteúdo suficiente para encantar os atores, fazê-los acreditar no meu trabalho. Mas os atores não precisam acreditar no meu trabalho. Precisam mais acreditar em si mesmos e no teatro. Existiu aqui uma mudança de paradigma que desnor-teou e redirecionou a prática com extrema vivacidade: em verdade, a relação artística não está entre o diretor e os atores, mas entre eles e o teatro. Não existe o fracasso de um ator que não consegue realizar uma cena, mas a dificuldade que envolve o diretor e ele *unidos* em relação a essa cena. Não estamos ali reunidos apenas para entender a arte um do outro, seus percursos ou individualidades. Não somos o fim da coisa toda, e o foco central não é a alegria eufórica ao conseguirmos transpor nossas diferenças em uma comunhão de ilusória igualdade humanitária. Tenho sentido muito essa perspectiva por aqui, no interior de Minas. O teatro como espaço quase terapêutico para descobertas pessoais. Não que ele não tenha essa forte característica. Como espaço vazio, cheio de possibilidades, é claro que estará aberto à liberdade, ao poder que as vivências proporcionam. Mas esse não é o arremate, o objetivo maior. Parece-me que aí reside um dos grandes desafios no teatro: estar ali para alcançar o que não esteja ali. A arte cênica se encontra *entre* nós, na eletricidade lírica que conseguirmos criar entre nossos olhares. Por meio do corpo, da voz, música, gestos – elementos essencialmente materiais – erigir um castelo brumoso dos sentidos, conteúdos e imaginações.

Talvez por isso tenha conseguido, pela primeira vez, só observar os atores, deixá-los à mercê de si mesmos. Afinal, estava eu mesmo deixando-me navegar à deriva

de mim. Entendia que o trabalho não partia unicamente do meu universo em direção à visão de mundo deles. Estávamos todos, mais uma vez, entregues ao desconhecido, e nesses casos quanto mais entrega, mais ao desconhecido nos direcionamos.

Vendo-os se alongarem, lembrei-me de uma passagem citada pelo ator japonês Yoshi Oida, contando a sua experiência com Peter Brook. Uma passagem muito bonita, reveladora, em que dizia sobre sua dificuldade de representar o fogo e a água:

Eu via os outros atores se contorcendo em todas as direções, se arrastando pelo chão, emitindo sons em voz alta. [...] Me perguntei então, o que teria feito um verdadeiro 'ator japonês'. Naturalmente me vieram à mente os ensinamentos do Nô. No teatro Nô a expressão não é exterior. Tudo acontece no *bara*, situado no baixo ventre. [...], decidi que não tinha a obrigação de exprimir o tema proposto por Brook através de uma ação exterior. [...] O 'ator japonês' sentou-se no chão na posição de Budda, concentrando-se sobre si mesmo com toda a energia de que era capaz, com o objetivo de tornar-se água ou fogo. (OIDA,1992, p. 7).

Os atores sempre querem fazer algo. E suspeito de que isso não seja no fundo a busca pela ação verdadeira, genuína. Eles também têm medo do vazio, do silêncio encerrado em si mesmos. Adoram “se arrastar pelo chão”, torcer a coluna, alongar o corpo. Mas estarão mesmo fazendo alguma coisa? Estarão ligando a chave da sua consciência pessoal, perguntam-se com toda a honestidade possível quem eles são, como chegaram até ali e para onde se propõem a ir? O que é afinal “acordar” o corpo, ou antes, relaxá-lo? Será que se lembram do que devemos esquecer ao começar uma prática? Penso que a noção de vazio esteja intimamente ligada à idéia de cheio. Eles sabem se estão abarrotados, inconscientemente, só pelo fato de andarem nas ruas? Desligar a tomada, mas onde está a parede? Quais os muros que deverão desistir de transpor, e tão somente postar-se diante deles, conhecer-lhes a consistência rude, o cenho fechado de pedras.

Fiquei esperando algum deles assumir o medo, se imaginavam o tamanho da aventura. Eu nem havia lhes pedido água ou fogo, e já me davam várias pedras, plenas de vento.

O passo seguinte foi um exercício muito simples: troca de olhares e de lugar na roda. Gosto muito da roda, me lembra a Távola Redonda, o Rei Arthur e seus cavaleiros, a idéia essencial de que o conhecimento se torna democrático. Vendo de fora, não se sabe quem é o rei, o líder. O jogo, o lúdico parece sempre se instaurar mais facilmente com a roda. A imagem de organismo único, vivo, se concretiza pelo espaço

numa simplicidade e eficiência admiráveis. E organismo contém organização, em que se buscam uma fluência, um ritmo comum, e a noção de que estamos juntos na vivência, investigando a arte torna-se clara. Entretanto, notei uma nova cilada dentro dessa dinâmica. E cilada provocada por um elemento que, a priori, seria considerado como ponto positivo em um processo: os atores se conhecerem demais. Comecei a perceber que a cumplicidade no jogo, os olhares e o riso divertido aconteciam mais por se verem uns aos outros fazendo aquilo do que pelo dinamismo em si no próprio exercício. A pessoalidade atrapalhava as possibilidades lúdicas. Mais uma dicotomia do fazer teatral: sabemos o quanto é necessário um ator entender sua personalidade, estar conectado com sua individualidade, mas o quê exatamente dessa pessoalidade deve estar a serviço do jogo cênico? A doação total, a entrega incondicional por vezes tão almejada, é doação de quê, quais facetas psíquico-físicas do ator estão sendo reveladas? Talvez não seria esse um dos objetivos essenciais de uma formação artística – o discernimento entre interno e personalidade? Se fala muito sobre a busca pessoal, e eu mesmo digo que, nesse processo, várias vivências foram propostas com esse intuito, mas que interno é esse, ou melhor, quais pontos desse interno se quer atingir? Que elementos na história, nos desejos e medos de um ator devem ser acessados, e, maior das questões, como acessá-los? Parece-me claro que o modo de buscar essas verdades está diretamente ligado ao resultado que se espera delas. E saber buscar verdades entre amigos é sempre um grande risco. Porque amigos em geral perdoam quase tudo, e o jogo pode se tornar apenas uma brincadeira indolente. Estar relaxado se transforma em estar desatento, e a cumplicidade entre os olhares não será o chamado para adentrar o desconhecido juntos, mas, ao contrário, será o de pedir que não entremos nele, que sejamos cúmplices na fuga para longe da toca do coelho, na permanência tranquila que é vislumbrar a porta e se manter aqui, do lado de fora.

E a diversão, entendida como o diverso, a busca por um olhar diferente e surpreendente em relação uns aos outros se perde. Esvanece a possibilidade do novo, do contato com o colega em um âmbito mais ignorado, profundo. Ficam se encontrando no mesmo lugar, para tomar o mesmo café, ter as mesmas conversas, em que os assuntos não constroem nem assustem ninguém. Se por um lado a intimidade entre os atores ajuda muito no que diz respeito à timidez, ou à criação de um clima relaxado de trabalho, essa mesma intimidade pode provocar o consenso de que tudo já foi dito e falado entre eles, e o máximo a fazer é trocar de brinquedo no parque. Não esperando

que as sensações, os risos e os comentários sejam outros, por mais que a montanha-russa tenha novas curvas, diferentes destinos.

No próximo momento da prática, comecei a desenvolver noções básicas de corporeidade no espaço. Minha formação corporal na graduação sempre foi pautada pelos ensinamentos e reflexões labanianos. E como venho entendendo, com a escrita dessa dissertação, que meus referenciais de processo sempre estarão relacionados ao meu próprio ator (falarei mais sobre isso detalhadamente adiante), nada mais justo do que iniciar a preparação técnica com os elementos e princípios corporais desenvolvidos pelo pensamento labaniano do movimento. Princípios básicos que estão inseridos em minha formação acadêmica de um modo prático, o corpo retomando descobertas pessoais. Trabalho de planos e velocidades, em que se aprofundam as noções de verticalidade do corpo e de tempo. A consciência das variações de cinesfera, o tamanho do gesto, a sua amplitude e capacidade de contrair em torno de si mesmo ou de expandir no espaço. O exercício contínuo e intenso sobre as articulações, estimulando a tomada de um outro caminho para o movimento, mudanças na direção e nas linhas, novas possibilidades formais, curvas dentro do fluxo. Instrumentalização por meio da experimentação das transições, dos deslocamentos, peso e tónus corporais. E a partir disso, ainda vivenciar as qualidades de movimento – flutuar, torcer, pontuar, deslizar – como ponto de partida para improvisações. Entendê-las não apenas como um recurso técnico, mas também como um elemento de percepção afetiva. A busca de imagens a partir do ato de empurrar, a consciência das sensações produzidas pelo chicotear, o esforço intelectual que o torcer pode produzir.

Aliás, eu soube, desde o começo – e talvez tenha sido a única certeza inicial dentro do processo – que a abordagem corporal sobre o texto clássico shakesperiano seria meu recorte na pesquisa. Minha formação levou-me a exercitar a aproximação com os temas, sentidos ou linguagens de uma obra por meio do corpo. É com o corpo que sei como abordar um conteúdo, pelo movimento aparentemente vazio que as ações se configuram. A dança pessoal sempre foi um forte instrumento para a improvisação, as situações eram entendidas através do corpo livre no espaço, ciente das suas possibilidades expressivas. E essas possibilidades eram construídas através do método labaniano, seus conceitos e percursos pedagógicos. Por mais que eu tivesse receio em trair Shakespeare, o mestre das palavras, o poeta de todos os tempos, não me restava outra saída. E, honestamente, eu não me sentia desprovido de instrumentos, nem

acuado ante as escolhas iniciais do processo. Eu queria mesmo *dançar* Shakespeare – só não imaginava o quanto essa premissa era só isso mesmo, uma primeira proposição.

Começamos o trabalho de articulações, abrir espaço dentro do próprio corpo, entender e explorar as possibilidades que os fazedores de curvas apresentam. (Em aula, costumo chamar as articulações do corpo os fazedores de curvas, os que indicam novos vetores nas linhas dos movimentos, redirecionam o gesto para um novo ponto do espaço, fazendo ‘curvas’ no percurso fluido da ação). Tudo ainda muito técnico, buscando as formas e linhas possíveis na relação do corpo com o espaço. Aliás, quero confessar uma coisa: a noção de que o exercício com as articulações é um exercício essencialmente espacial foi-me dado somente pela pesquisa teórica.

Sempre me pareceu que essa experimentação física das articulações fosse precisamente uma pesquisa interna, um contato íntimo do ator com seus limites e descobertas. O olhar para dentro era tão ou mais importante do que o jogo com o externo. Não que isso em verdade não ocorra, mas o elemento exterior, a consciência de que essa movimentação, essa prática de busca está inserida em uma espacialidade definida oferece uma consciência muito mais ampla do próprio movimento. Mais uma vez é o jogo com o outro, mesmo sendo esse outro o espaço, que nos possibilita a descoberta de novos dinamismos, outras dimensões gestuais. Entendendo melhor as reflexões sobre o método de Laban:

As qualidades do fator espaço são ‘direta’ (um único foco no espaço, o corpo ou partes dele dirigem-se para um só ponto espacial) e/ou ‘flexível’ (não com vistas à flexibilidade de juntas musculares e ósseas, mas com a idéia de multifoco; o corpo ou partes dele dirigem-se para vários pontos espaciais). [...] Este nos ajuda nas nossas posições: quem sou eu e quem é o outro. A ‘tarefa’ do fator espaço é a ‘comunicação’, a comunicação que vem desta noção de si e dos outros. [...] O espaço informa o ‘onde’ do movimento. [...] Vivências e exercícios com este fator expandem o espaço pessoal, ajudam a pessoa a relacionar-se com o mundo à sua volta e lhe dá atenção fundamental para com sua posição nos lugares. (RENGEL, 2006, p. 126).

A partir dessa consciência, o trabalho vai apontando dificuldades cada vez mais sutis e específicas. Que acredito sejam resultado da primeira questão observada no início do encontro: os atores estão realmente fazendo alguma coisa? Se a chave não está ligada desde o princípio, como esperar que alguma intenção, algum interesse verdadeiro esteja habitando o movimento? Sem a água e o fogo internos, nada molha ou queima em torno. E todo o processo posterior de improvisação acaba apresentando essa característica vazia, de movimento pelo movimento.

Foram propostas qualidades de movimentos distintas para a experimentação dos personagens enamorados e fadas. A partir da coluna, foi sugerida uma tensão maior para os enamorados e uma atenção em sua sinuosidade natural para as fadas. A idéia era de que essas posturas diferenciadas nascessem na coluna e se propagavam pelo resto do corpo. Eixo retilíneo, essencialmente vertical, indicando uma característica palaciana, opressora, que dificultasse os movimentos, travando-os próximos ao resto do corpo, sem uma fluência pelo espaço. Em contraponto, os seres encantados foram buscados por uma coluna livre, atenta às próprias curvaturas, acentuando sua flexibilidade, “deformando” o corpo, buscando a relação indireta com o espaço. A imagem central para essa postura são os insetos, com suas asas diáfanas, seu corpo disforme, seu tempo acelerado e sem ritmo. As dificuldades nas dinâmicas de improvisação então aumentam, quando imagem e corpo precisam andar juntos.

Os estímulos para uma postura cênica de corte, palaciana, e contrariamente os insetos e seu eixo desarmônico traziam problemas de verdade cênica. Nas próprias palavras de Stanislavsky:

A verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas. Não se pode separar a verdade da crença, nem a crença da verdade. Uma não pode existir sem a outra e sem ambas é impossível viver o papel ou criar alguma coisa. Tudo que acontece no palco deve ser convincente para o ator, para os seus associados e para os espectadores. Deve inspirar a crença de que na vida real seriam possíveis emoções análogas às que estão sendo experimentadas pelo ator em cena. Cada momento deve estar saturado de crença na veracidade da emoção sentida e na ação executada pelo ator. (STANISLAVSKY, 1979, p. 153).

Esse conceito da verdade em cena – no caso, em uma abordagem mais da interpretação – é resgatado aqui sobre a corporeidade do ator, observando uma possível “mentira corporal”, acostumada aos vícios de expressão. O corpo também procura os lugares confortáveis, já conhecidos, buscando uma resposta imediata ao que se é proposto. A postura palaciana produz “caras e bocas” caricaturais, olhares e trejeitos superficiais. Trejeitos esses que poderiam até servir de justificativa, já que seriam o produto espontâneo de um primeiro contato com a proposta, mas que deixa no ar uma suspeita de outros equívocos sobre técnica e formação. Já o corpo dos insetos, também buscado na mesma dinâmica, resulta em grosserias que estão longe do conceito de grotesco. Ouvindo Talvani Lange:

[...] a apresentação de corpos com protuberâncias e orifícios, de modo exagerado, configura-se como uma estética criativa de renascimento, do risível que nasce do baixo material e corporal em contraposição à estética da cultura oficial dominante, [...] A forma estranha, que se manifesta na contra-hegemonia estética, corrobora à experimentação da surpresa e do renascimento da expressão geradora de significado. (LANGE, 2007, p. 33).

O que se investiga é, através da desarticulação da coluna, um lirismo oculto, uma sensação mais elevada dentro de um corpo disforme. Estranhamento físico a serviço de uma poética implícita, caos e rosa, desordem e poesia.

O penúltimo exercício do dia foi experimentar o tempo. Desde o meu primeiro contato com o trabalho de Robert Wilson, apresentado no livro de Roberto Galizia contando os processos criativos desse artista plástico e performer, o elemento da câmera lenta sempre me instigou. Por questões de ordem estética que até hoje se mostram dignas de discussão. Escutando Galizia:

A obsessão de Wilson pela câmera lenta é resultado de seu interesse por níveis subliminares de comunicação, difíceis de ser detectadas em condições normais. Ele recorre à câmera lenta como um instrumento, partindo de um conceito de muito bom senso, segundo o qual podemos observar melhor o que temos condições de observar com detalhes e por um período prolongado. (GALIZIA, 1986, p. 108).

Mais adiante relatarei como esse elemento acabou sendo assimilado dentro do espetáculo, e os questionamentos que ele me suscitou. Por hora, minha intuição apenas indicava que, ao trabalhar com seres encantados, teoricamente habitantes de uma outra dimensão, não seria de todo inútil criar estratégias que desconstruíssem as noções cartesianas sobre a razão e a realidade. Assim como o exercício com a coluna pedia outros referenciais de postura, movimentação e espacialidade, a câmera lenta era o instrumento ideal para relativizar o tempo, aprofundar as impressões sobre a própria improvisação, além da auto-percepção das sensações e sentidos gerados por esse artifício.

Em uma caminhada coletiva, os atores deveriam levar o máximo de tempo possível para chegar ao outro lado da sala. Aquela conhecida sala cor de outono... Ao longo do percurso, textos da peça foram lidos, estimulando algum ou outro movimento que se fizesse necessário. E ainda um terceiro elemento foi colocado na improvisação: cada movimento deveria ser direcionado para um foco diferente – um gesto para si mesmo, um que se relacionasse com o colega mais próximo, e o último direcionado para o coletivo. Falas de fadas, enamorados e senhores da floresta foram intercalados,

estimulando diferentes imagens, sensações e conteúdos: “Por morros e por colinas, / por arbustos e floradas” (ato II, cena I, vers. 2 e 3), “Fizemos, em bordado a mesma flor, / De um mesmo risco e sobre a mesma tela” (ato III, cena II, vers. 203 e 204), “E ouvi uma sereia, num golfinho / cantar em tons tão doces da harmonia” (ato II, cena I, vers. 154 e 155).

Talvez pela exaustão, talvez pelo efeito esperado mesmo da câmera lenta, enfim surgiram mais claramente gestos inteiros, preenchidos. Embora ainda com uma certa ansiedade (ansiedade esta que só aumentou durante o processo, obrigando outros elementos a serem introduzidos dentro do tempo alargado), os movimentos tornaram-se mais conscientes, o corpo encontrou sua fluidez tanto em relação a si como aos outros corpos, a cumplicidade foi instaurada dentro do jogo. Surgiram gestos tanto figurativos quanto abstratos, expressando imagens e sensações concomitantemente. Flores e arbustos dialogavam com calma e prazer, sereias nadavam dentro de uma atenção diferenciada enquanto desenhos eram bordados em telas de alegria e bem-estar.

O dia terminou em silêncio. Não o silêncio da apatia de quem não tem nada a dizer. Mas o prazeroso e instigante silêncio de quem parou para pensar que fadas podem ser insetos brilhantes, que gente de corte pode também ser gente oprimida, que sonho e fantasia têm muito a ver com corpo, carne e sangue.

23 de abril de 2010

Lendo o meu diário de bordo, hoje, para descrever o próximo encontro, espantei-me ao ver um elemento escrito logo no início da página: o xamanismo. Não imaginava que eu havia recorrido a tal dinâmica logo nos primeiros dias de trabalho prático. Normalmente, eu hesito bastante em utilizar as representações e o percurso figurativo do xamanismo para estimular e aprofundar o material imagético nos atores. Sempre me fica a dúvida se eles vão saber como aproveitar esse contato direto com o inconsciente e suas forças psíquicas, configuradas na linguagem do símbolo e da alegoria.

Entretanto, lá estava marcado em meu planejamento de ensaio daquele dia: eu começaria perguntando se eles se “lembravam” da terra da fantasia; em seguida, leria o capítulo inicial de *Alice no País das Maravilhas*, conduzindo-os por fim à descoberta de seu portal pessoal para o reino da imaginação. Perguntar aos atores se eles se recordam

da floresta encantada é um jeito de provocá-los, de estimular o contato direto e instigador com o clima da infância.

As teorias da psicologia moderna dizem que a criança, até os sete anos de idade, está ainda muito ligada a esse universo lúdico da imaginação, a esse extrato psíquico onde habitam os seres mágicos e suas aventuras sem fim. Ela possui a capacidade inata humana de transformar o mundo, os objetos físicos e concretos, e até as pessoas com quem convive em lugares fantásticos, paisagens mágicas, desertos sombrios que possuem três sóis no céu. Um palito de fósforo torna-se uma bruxa assustadora ou, invertendo as possibilidades, o irmão mais velho, chato e ignorante de suas fantasias, vira uma estátua de pedra abandonada no meio do pântano. Os contos de fadas não são apenas literatura, no sentido próprio de artefato cultural das palavras, mas um clima real de vivências, um ambiente secreto usado como ponto de encontro entre os habitantes fantásticos e a criança, eterna convidada especial. Recorrendo mais uma vez ao conhecimento em psicologia:

Os símbolos têm vida. Atuam. Alcançam dimensões que o conhecimento racional não pode atingir. Transmitem intuições altamente estimulantes prenunciadoras de fenômenos ainda desconhecidos. Mas desde que seu conteúdo misterioso venha a ser apreendido pelo pensamento lógico, esvaziam-se e morrem. (SILVEIRA, 1968, p. 81).

Por isso eu não pergunto aos atores se eles *conhecem* esse lugar encantado, mas se eles se *lembram*. Já estiveram um dia andando por lá, cada um com suas referências e seu modo de reinventar esse universo. Com o bombardeio de imagens e informações dadas pela TV e a internet, os heróis e as princesas mudaram um pouco, os vilões estão mais poderosos e bestiais, e a jornada até o tesouro, a recompensa final, agora é dividida em capítulos que duram anos. Mas ainda assim têm-se os arquétipos instaurados, postos em sua força simbólica, e dependendo do modo como a criança for protegida e conduzida, ainda é possível deixá-la livre para descobrir suas próprias tocas de coelho, sua estrada de tijolos amarelos até a terra de Oz.

Mas afinal, o que o xamanismo tem a ver com tudo isso?

O xamanismo é um processo de cura. Uma tradição desenvolvida pelos xamãs dos povos primitivos, homens ou mulheres que recebiam a missão de proteger a aldeia. Quando alguma peste ou doença ameaçava a tribo, o xamã se isolava, partia em uma jornada solitária e mística em busca de um sinal que o direcionasse, um auxílio transcendente que lhe revelasse a cura. E essa ajuda vinha da natureza. As próprias

árvores e pedras lhe indicavam o caminho. Mostravam-lhe qual a planta correta para certa moléstia, ou como se proteger do ataque de lobos, ou ainda como acalmar os espíritos dentro e em torno das casas. Não foi uma aranha quem ensinou um curandeiro a tecer o filtro dos sonhos, e colocá-lo por cima das camas para que as pessoas tivessem boas viagens oníricas à noite? Esse caminhar individual permitia descobertas tanto externas quanto pessoais. Conhecendo o tratamento para os males de seu povo, o xamã passava a conhecer também seu universo interior de imagens, símbolos, “totens” pessoais que o guiariam por toda a vida. Um isolamento que une, uma distância que em verdade aproxima, fazendo com que indivíduo e coletividade estejam em sintonia. Nas próprias palavras xamânicas:

Cada flor e cada rocha podem vir a ser mestres. Elas só estão esperando que você reconheça isto nesta caminhada pela terra que vocês todos partilham. [...] O Vento é o arauto de todas as lições, pois os espíritos sempre chegam junto com o Vento. Se ele vier do Sul, estará lhe oferecendo um ensinamento sobre fé, confiança, inocência, humildade, ou ainda, sobre sua criança interior.[...]

Uma vez que já tenhamos percebido qual o tipo de lição que está nos chegando em nosso Caminho de Cura, poderemos prosseguir, tentando perceber quais são os Guias que chamam a nossa atenção. [...] Só é preciso que aquele que procura tenha um coração sensível e aberto, desejo de aprender e vontade de sentir. (SAMS, 1993, p. 19).

Aliás, não parece haver uma certa semelhança no percurso do próprio artista – um período de clausura, de isolamento intencional que produza descobertas de autoconhecimento, para uma posterior exteriorização do que se aprendeu? Retornar do processo de visão, de auto-cura, e contar o que viu, através da estética e da linguagem...

Meu contato com essas práticas meditativas aconteceu no processo criativo do espetáculo de formatura na Unicamp, dirigido pelo Prof. Dr. Renato Cohen, já falecido, que sentia a necessidade de tais vivências para a construção de um ambiente onírico buscado no trabalho. Fomos iniciados pelo xamã Lin Mário, amigo pessoal de Renato Cohen, também professor universitário na USP. Posteriormente, utilizamos imagens advindas dessas sessões, introduzindo-as às nossas partituras corporais, ou mesmo recriando cenas inteiras a partir dos elementos e narrativas imaginados. Portais sagrados eram construídos concretamente, com toras que pesavam toneladas. Movimentação de animais de poder era acrescentada aos gestos e coreografias, máscaras eram confeccionadas com couro e dentes de cachorro, hieróglifos eram pintados no corpo, lembrando águias e deuses egípcios.

Entretanto, minha utilização dos percursos xamânicos para o processo com o exercício cênico *Entressonhos* não tinha o caráter de iniciação, mas inventivo. Meu foco estava centrado em apresentar mais uma possibilidade de estímulo à imaginação, recurso tão caro ao trabalho do ator. Até porque eu não sou um xamã, e seria de uma ingenuidade extrema acreditar que eu poderia realmente iniciar alguém em práticas que exigem um longo caminho de conhecimento e vivência. Os elementos direcionais eram os mesmos usados no processo xamânico – o portal mágico que divide a realidade concreta e a dos sonhos, o encontro com o animal de poder e a visita aos elementais da natureza (água, fogo, terra e ar) – mas o que diferenciava essencialmente o trabalho era o modo de condução. Nas sessões realizadas com o xamã indiano, as imagens eram descobertas de maneira muito particular, cada qual imaginando seu caminho do modo que quisesse e pudesse, sem uma trilha definida, livre dentro do salto para o escuro. O portal era encontrado quase sem nenhuma indicação a não ser essa mesma – ter que encontrar um portal. Os animais de poder e os presentes recebidos da água ou fogo também eram visualizados espontânea e involuntariamente, como se saltassem do escuro à nossa frente, conduzidos apenas pelo som do tambor, pelas ondas do mar ao fundo.

Já no trabalho feito com os atores, o percurso xamânico era bem definido. A condução sempre propunha imagens comuns, caminhos trilhados coletivamente, deixando abertura às descobertas individuais, mas que não perdiam de vista os mesmos pontos de partida. O portal deveria ser aberto não para o contato com as “forças na natureza”, mas para o jardim da imaginação, ainda que tida como um lugar coletivo do inconsciente. A idéia era sonharmos juntos, cada um vendo seu portal com suas peculiaridades, mas andando pela mesma trilha, segurando a mesma vela dentro do mesmo escuro. Ainda pensando com Jung e o inconsciente coletivo: “As múltiplas linhas de desenvolvimento psíquico partem de um tronco comum cujas raízes se perdem muito de longe num passado remoto” (SILVEIRA, 1968, p. 73). Foi por isso que o trabalho se iniciou com a leitura do primeiro capítulo de *Alice no País das Maravilhas*, extrato da cultura universal, história que está inserida em nosso psiquismo, mesmo que através de filmes ou imagens esparsas. Estávamos procurando nossa passagem individual para a terra dos sonhos, um referencial imagético, um ponto fronteiro que nos sinalizasse sempre que ali era o momento de, lembrando Manoel de Barros, “transver” a realidade. E pedíamos ajuda à menina Alice, que já havia descoberto sua

porta encantada, sua ponte movediça entre os mundos. No caso, uma estreita e abismal toca de coelho:

[...] Alice se levantou num pulo, porque constatou subitamente que nunca tinha visto antes um coelho com bolso de colete, nem com relógio para tirar de lá, e, ardendo de curiosidade, correu pela campina atrás dele, ainda a tempo de vê-lo se meter a toda pressa numa grande toca de coelho debaixo da cerca. No instante seguinte, lá estava Alice se enfiando na toca atrás dele, sem nem pensar de que jeito conseguiria sair depois. (CARROLL, 2002, p. 11).

Essa experiência inicial foi bem sucedida. Todos os atores “encontraram” o seu portal. Sem dificuldades, cada qual com suas imagens pessoais, revelando traços particulares. Cachoeiras brilhantes, árvores de tamanho sobrenatural, velhas portas carcomidas. Um material simbólico cheio de detalhes, formas e cores, trazido por uma imaginação a florada, por um inconsciente estimulado e conduzido. A tentativa é sempre a de experienciar mais intensamente as imagens. Captar não apenas as representações possíveis capazes de configurar um conceito abstrato como a “passagem”, o “transportar-se”, mas a presença da própria abstração. Não é apenas um exercício racional de criação, uma prática intencional em que se peça para *inventar* uma imagem, uma alegoria. É antes a tentativa de *encontrar* essa imagem, fazer com que surja do escuro, do próprio abismo que é estar de olhos fechados. Trazer do desconhecido uma consciência individual, caminhar livre pelo “nada” até topiar com sua ponte mágica, a partir do não-ver, o ver.

E desde já, uma questão se fez muito presente: até que ponto chegar onde se pretendia é realmente vivenciar uma proposta? Visualizar um símbolo é mesmo entrar em contato com a força psíquica a qual ele representa? O que nos garante que não tenha sido mesmo uma descoberta puramente racional, uma invenção superficial, um modo mais rápido e fácil de fazer a tarefa de casa pedida?

Questão que nortearia toda a pesquisa, de um jeito muito mais amplo e profundo do que eu, ironicamente, imaginaria...

Ao término dessa primeira parte, senti a necessidade de seguir por uma outra dinâmica de trabalho. Depois de uma prática tão interiorizada, resolvi aguçar os sentidos, redirecionar-nos para uma realização mais material, técnica. Esvanecer um pouco a terra das fadas e *retornar* à sala de ensaio. Comecei então a desenvolver um princípio que estava previsto nas minhas escolhas iniciais tanto para a preparação

quanto para a improvisação no espetáculo: o sentido da escuta. Desde a época da graduação na Unicamp, a escuta foi um instrumento fundamental para a formação completa do ator. Muito antes de saber falar, declamar ou cantar, era nos estimulada a arte de saber ouvir. Inicialmente, ouvir a si mesmo, o silêncio próprio. Ouvir os dizeres concretos da fisicidade do corpo, a respiração, o batimento do coração, os espaços abertos nas articulações. Depois, ouvir o outro, também em seu silêncio preenchido, sensibilizar-se para os sons *entre* os corpos, na eletricidade sutil das relações. E por fim ouvir o mundo, distinguir na parafernália de ruídos a música secreta da realidade. Das realidades e suas verdades relativizadas, invertidas. Esse era o grande conselho de Bob Wilson para seus atores: “ouçam!” Para ajudá-los a estarem presentes em espetáculos que duravam doze horas – ouçam tudo.

Anne Bogart também reitera a necessidade da escuta ao falar sobre o treinamento de ator:

[...] A única coisa que sei sobre dirigir é que dirigir diz respeito a escutar. Como ensinar a escuta? Como se aprende sobre atenção? [...] Ensaiar não é forçar que as coisas aconteçam, mas sim escutá-las. O diretor escuta os atores. Os atores escutam uns aos outros. Escuta-se coletivamente o texto. Escutamos em busca de indícios. Mantemos as coisas em movimento. Não se ameniza os momentos como se tudo estivesse entendido. Nada ficou entendido. [...] Atenção significa tensão – uma tensão entre um objeto e um observador ou tensão entre pessoas. É um modo de escutar. Atenção é uma tensão sobre o tempo. (BOGART, 2009, p. 31).

Tal como descobrir que a capacidade de desenhar está tanto no olhar quanto na mão, a sensibilidade de se mover, dançar, poderia estar tanto no ouvir quanto na corporeidade. Entender a musicalidade não só como recurso sonoro, mas de tempo. Antes de se preocupar com notas ou tons, escalas e variações, saber ouvir o ritmo, as tônicas, os espaços de pausa. Ouvir música como quem acompanha o desenho de uma paisagem, compreendendo os *lugares* que os instrumentos criam no ar. Os saltos da percussão, a sinuosidade nos instrumentos de sopro, o brincar frenético dos pés no chão tentando acompanhar as teclas de um piano. Visualizar os espaços que a música sugere, fazer com que o ouvir seja uma ferramenta de domínio do tempo, de estímulo sobre as imagens e um campo livre para as intuições. Acompanhando o raciocínio de Meyerhold:

O ator devia possuir um sentido musical desenvolvido; devia saber harmonizar seus movimentos ao estilo do pintor, autor da montagem. [...] estes métodos só são eficazes se forem aplicados pelo ator com a precisão de músico de orquestra. A paixão sentida por Meyerhold pelo circo e pelo music-hall tem razões teóricas: foi lá que ele encontrou as qualidades que acredita serem indispensáveis ao ator dramático: limpeza, virtuosismo de

técnica, sentido absoluto do ritmo, agilidade corporal que, num mínimo de tempo, consegue inserir um máximo de sensações. (SOLOVIEV ; MOKOULSKI, 1969, p. 171).

Então me lembrei de uma brincadeira que eu costumava fazer aos quinze anos, trancado em meu quarto – a de reger música erudita. Ouvia Mozart e Tchaikovsky no último volume, e regia, com as mãos soltas no ar, imaginando, conduzindo. (Mal sabia que na verdade era eu quem estava sendo conduzido, levado pelo frenesi de músicas tão complexas, reverberantes, possíveis.) Já naquele tempo eu entendia a música como estimuladora de espacialidades. Contra a parede branca do meu quarto, eu visualizava onde ficavam os violinos, os tambores e até as vozes masculinas e femininas. Sem saber por que, a percussão era sempre no plano baixo em relação ao meu próprio eixo (eu sempre regia de pé, dando trancos em todo o corpo, buscando dominar o ritmo com a coluna, os músculos, o coração). As flautas, os oboés e mesmo os violinos eram no plano médio, à altura dos meus ombros, e cada qual localizado em algum ponto da horizontalidade criada pelos braços estendidos à frente do corpo. E as vozes ficavam no plano alto, homens à direita, mulheres à esquerda (a Nona de Beethoven nunca foi tão ouvida pelos vizinhos nas manhãs de domingo).

O intuito era sempre ser o mais fiel possível à música. Ouvir o máximo de variações possíveis. A priori, compreender o todo da obra, suas sonoridades mais impactantes, que *saltam ao ouvido* no primeiro contato. Depois, ir distinguindo novos instrumentos, sutilezas que vão surgindo com o apuro auditivo. Um tilintar aqui, uma variação de sopro mais aguda acolá, e a paisagem sonora vai-se delimitando, clareando seus percursos e trajetórias físicas pelo ar. O corpo sonoro toma forma, enquanto o corpo do maestro se deforma e se reforma para seguir servilmente as ondulações e aventuras rítmicas na música. Ciane Fernandes aconselha que “o uso de música durante as aulas facilita o engajamento do ator-dançarino nas tarefas, bem como na identificação e realização das variadas qualidades dinâmicas. No entanto, dançar com música muitas vezes confirma uma tendência de obedecê-la corporalmente, seguindo seu ritmo, cadência, etc.[...]” (FERNANDES, 2006, p.112). O caso aqui é exatamente esse: obedecer às ordens sonoras, tentar ao máximo reproduzir corporalmente os estímulos melódicos, trazer da espacialidade já instaurada pelo som no ar os espaços poéticos do corpo em movimento. Se as mãos se tornam os instrumentos mais agudos, os pés se transformam em pianos e violinos, enquanto o quadril reverbera a percussão, o quadril

se faz bumbo, unindo o meio do corpo e as extremidades ao tempo rítmico do coração. A orquestra de sons redesenha a *orquestra* de músculos, articulações e sangue, e a música passa a ser vista, numa sinestesia integral e completa.

Os atores se divertem muito. O corpo fica aberto às experimentações, numa entrega e disponibilidade incríveis. O ouvido apurado lhes dá a segurança da tentativa, sem medo do erro, do ridículo. Ser conduzido, acreditar e confiar na complexidade de sons e ruídos os faz relaxar, como se não fossem deles os movimentos, mas da própria música. A cadência os faz parar de pensar, ou melhor, os faz pensar com o corpo, sem pré-julgamento, sem uma racionalização do gesto. O movimento está preenchido de tempo e espaço múltiplos, rápidos demais para que se tente dominá-los, líricos o suficiente para estimular o lúdico, a criação espontânea. A “chave” é ligada sem que se perceba, não necessariamente produzindo uma improvisação no sentido de produção de significados, mas na criação de repertório gestual, no conhecimento de capacidades e limites físicos. Seguir uma obra erudita é se propor ao desmantelamento da lógica, embora se chegue sempre a uma total harmonia. Acompanhar diferentes estímulos sonoros, tentar abarcar o arsenal de instrumentos, tempos, pausas e contratempos através do corpo, tornar-se um desenho animado em desespero, criando narrativas com som e movimento. Antes ainda das narrativas, criando um corpo vivo, latente, pré-expressivo, pronto para a ação que o afete, e que afete o em torno.

O ato de ouvir nos trouxe isso, uma percepção a florada de si e do mundo, relaxando nossa auto-crítica, fazendo-nos dançar, ou ainda, apenas se mover ao sabor do “vento” musical. Trouxe-nos a nós mesmos por uma via de acesso mais intuitiva, divertida. Dando ao corpo a coragem da aprendizagem por si mesmo, quase como uma técnica anti-técnica, em que importava mais o instinto de seguir cegamente, confiar despudoradamente, do que a busca de um domínio prévio nas relações consigo e com o mundo. Uma pré-expressividade alcançada pelo desconhecido, dada a priori pelo domínio do ouvir em relação às sutilezas da música, é verdade, mas que acabou se transformando em um jogo lúdico de formas e gestos aparentemente aleatórios, cheios de espontaneidade e vida. Ainda citando Ciane,

[...] o termo usado por Eugenio Barba e Nicola Savarese, que o consideram como uma ‘lógica do processo’ de preparação expressiva, anterior à apresentação cênica. [...] Às vezes aprendemos, outras nos defendemos da aprendizagem, e às vezes realizamos ambas as formas. (...) Em qualquer uma de suas variações, a Pré-Expressividade é necessária, e *não* imatura. Como adultos, muitas vezes apresentamos momentos de pré-qualidades tão

interessantes, até esteticamente, quanto as próprias qualidades expressivas. (FERNANDE, 2006, p.139).

Aproveitando desse estado de prontidão corporal dos atores, introduzi um último elemento de improvisação para as personagens dos enamorados. Embora eu soubesse que em um dado momento as personagens seriam divididas no elenco, eu sempre quis que todos experimentassem as dinâmicas físicas propostas. Não por uma questão prática, para começar a intuir as possíveis semelhanças entre personagem e ator, mas com o intuito de uma maior apropriação por parte dos atores sobre o processo como um todo. Creio que a preparação de um espetáculo não está apenas no aprendizado técnico das linguagens a ser construídas, mas na vivência poética dos significados propostos. O ator não deve apenas saber sua parte, suas marcações e gestos, mas antes, deve compreender o ambiente de sentidos e sensações a que o trabalho se dirige.

Os enamorados são personagens que querem o tempo todo. Desejam com uma sofreguidão que beira o ridículo. Não se satisfazem nunca, buscam e não encontram. Lisandro e Hérnia podem até se realizar com o amor um do outro, mas sofrem por não possuírem um lugar de descanso, onde esse amor possa florescer em paz. E Demétrio e Helena vivenciam essa dificuldade no próprio objeto de desejo. Ele, renegado por Hérnia, a quem declara infinita paixão, e Helena desprezada por esse mesmo Demétrio, novamente vítima de um querer sem solução. Personagens à beira da satisfação, na fronteira, vendo de longe o paraíso tão buscado, e impedidos por barreiras tanto sentimentais quanto jurídicas. Uns querem e não podem por motivos de leis, regras do lugar onde vivem. Outros querem e não são quistos, atormentados por regras de um lugar ainda mais sutil, invisível, esse talvez sem fronteira, indicado pelo coração. Personagens do inalcançável, do praticamente felizes, de um se aproximar e nunca chegar, de um *eterno quase*, sem fim.

E mais uma vez são as teorias labanianas que indicam possibilidades corporais de experimentação para a idéia desse “quase”. Relacionando o conceito de pré-expressividade com o elemento tempo, Laban nos traz o princípio de hesitação. Conforme Ciane (2006, p. 142), “A Pré-Expressividade de tempo pode ser Hesitando, que exercita a futura qualidade de tempo desacelerado [...] e pode ser usada para aprender ou para defender-se da aprendizagem.” Um corpo que está sempre tentando, bloqueando os movimentos por algo ou externo ou interior. Uma contração no centro corporal, um jeito de desacelerar a ação até que ela pareça ter desistido da própria

intenção inicial. Considerar se é viável que o movimento vá até o seu limite, hesitar, ponderar todos os prós e contras do gesto. Tornar-se uma persona confusa, nem um pouco decidida, mesmo dentro de um sentimento de paixão avassaladora. Contrastar o impulso ativo do desejo, do querer a qualquer custo, com os obstáculos, os impedimentos para a realização desses sonhos românticos. Uma corporeidade em constante conflito muscular, contrações involuntárias travancando o fluxo – um quase carinho no rosto, uma quase declaração de amor dita, um quase beijo suspenso entre os lábios. Uma atenção e mesmo uma tensão abdominal que bloqueie a gestualidade nas extremidades do corpo, produzindo muita energia no centro físico do ator, mas que não reverbera pelo espaço, fica contida na proeminência do agir. Abordando as características dos personagens, os estímulos primários da narrativa por meio de posturas corporais. Entender os conflitos não por um estudo lógico, racional, tentando adivinhar as personalidades e suas opiniões, mas por uma vivência física, muscular e óssea. O movimento e sua natureza tensa vão revelando o entendimento sobre a personagem. Sua dança truncada é o campo de pesquisa para seu percurso imaginativo sobre o que a personagem quer fazer ou dizer. Assim como a ação física sempre foi a referência de construção do papel, a qualidade do movimento é o ponto de partida para a criação das relações sógnicas. Permitir que a sensação física traga o entendimento da ficção dramática, o silêncio do corpo dando forma às palavras do texto. A poesia antes do poema, o sentido antes do verbo. Octávio Paz nos esclarece: “A poesia não é a soma de todos os poemas. Por si mesma, cada criação poética é uma unidade auto-suficiente.” (PAZ, 1982, p. 18).

Um ensaio que começou com um portal aberto para o imaginário, terminando com um corpo vivo, desejando, buscando e sendo impedido. Porque nem toda porta deixa entrever o desconhecido, nem toda técnica é para a concretização de um gesto fluido. Abrir possibilidades principalmente para o fracasso, o não conquistado. Unir sonho e matéria, imagem e dança. Afinal, em algum momento dessa narrativa – tanto textual quanto física – fadas encantarão humanos, burros serão desejados por rainhas, acordares indicarão trilhas oníricas:

[...] há uma cumplicidade misteriosa entre o animado e o inanimado, o que significa que você não pode mais opor espiritualidade e materialismo. [...] A dança é, a meu ver, um dos lugares mais importantes desta relação. Não é um acidente que um grande número de místicos usam a dança como reza. (DOBBELS, 1994 apud FERNADES; 2006, p. 197).

Uma tarde qualquer de 2010

Andando pelas ruas. Tanta gente, tantos acontecimentos juntos, no mesmo espaço, mas aparentemente não no mesmo tempo. Criança gritando, mães apressadas, homens trabalhando sem veemência. Barulho de máquina, o começo de uma briga que se esvai por ser ainda meio-dia, escolas fechando para o almoço, lanchonetes sempre abertas.

E se o Sonho começasse assim? Tudo ao mesmo tempo. Todos os conflitos entre os personagens apresentados em um fluxo só. Os enamorados, as fadas e os elfos, os artesões – arremessados em um mesmo rio de narrativa, em um mesmo barco gigante. Como contar três ou quatro histórias ao mesmo tempo? Como colocar atores no mesmo espaço físico, real, e personagens distintas em espaços simbólicos diferentes?

Andando pelas ruas... de sonho...

Outra tarde, no ensaio de um amigo

“Como vai o trabalho?”

“Poxa, você sabe, muita gente nova, amadora, e eu aqui, tentando fazê-los cantar, dançar, se divertirem.”

“Também, a obra que você escolheu não é nada fácil: Rei Leão, difícil hein!”

“Eu gosto de musicais... O pior não é isso. Ainda está faltando gente, não tenho coro suficiente. Não sei nem ainda quem vai fazer as hienas.”

“Logo as hienas, antagonistas tão importantes. Precisa de três atores muito afinados entre si.”

“Pois é... Sabe que eu imaginei em pegar só um ator bom e colocá-lo pra fazer as três hienas, sozinho.”

“Não ia ficar confuso? Três vozes num mesmo rosto?”

“Não se essas vozes tiverem três rostos e três corpos diferentes. A gente usa máscaras e faz um trabalho técnico intenso. Pode dar certo.”

“Poxa, como é simples e funcional! Um corpo para três máscaras, três rostos para três fisicalidades, um ator para três antagonistas.”

“E o Sonho de uma noite de verão, como vai?”

“Cheio de sonhos... e poucos atores...”

30 de abril de 2010

O quanto a vida contribui para o processo criativo? Será possível mensurar tal diálogo entre vida e arte? Quais são as fontes possíveis que inspirem o impulso criador e lhe deem caminhos de experimentação, estética e percurso? Os livros, a pesquisa teórica, o conhecimento sobre a tradição por meio dos registros e documentos históricos. E também a vivência prática de técnicas e interpretações. Aulas, exercício contínuo, treinamento, criação individual e coletiva de cenas curtas. Compreender limites e possibilidade da linguagem, ou da metodologia em cada processo. Pesquisar, analisar, rever, desconstruir, recriar...

Mas como não perder de vista as possibilidades criativas dadas pela própria vida? O andar nas ruas, o conviver com artistas e não-artistas, a interação entre as subjetividades espalhadas pela cidade, pelo mundo. A frase solta de um estranho pedindo ajuda, os filmes assistidos apenas pelo entretenimento, a revista lida entre os intervalos dos compromissos inadiáveis. E os amigos, verdadeiras potências de relação humana e inspiração artística. Estar aberto à poesia alheia, à idéia aparentemente distante do seu percurso criativo, e que pode lhe salvar no instante exato. Se não como solução de um problema, ao menos como sugestão, como artifício mágico que estimule outras leituras, novas imagens, diferentes métodos.

Foi um amigo quem me deu a imagem de um ator usando várias máscaras. E essa imagem reverberou na minha criação e indicou um caminho possível para resolver uma grande questão estética: como representar a companhia de artesãos que se propõe à montagem de *Píramo e Tisbe* com tão poucos atores disponíveis? O impulso natural seria buscar novos alunos-atores, colocar um outro cartaz nos corredores da universidade, sondar com os atores que já estão no processo se conhecem outras pessoas que poderiam aderir à montagem.

Mas quando uma idéia diferente surge em nosso horizonte, é sempre bom dar vazão a ela. Deixá-la fervilhar dentro da intuição, amadurecê-la. Ou apenas atirá-la ao caos de nossas imagens e referências, e observar se essa idéia continua latente, vívida em nosso caleidoscópio simbólico e poético. E esta sobreviveu. Um único ator usando mais de uma máscara, quantas fossem precisas. O trabalho técnico seria bem intenso, árduo, mas quem disse que o teatro é apenas um espaço de descobertas e auto-expressão? Aliás, quem disse que essa experimentação de si negasse a tradição milenar teatral?

Enfim, máscara sugere um estudo específico tanto dos seus significados quanto do seu domínio técnico. Máscara tem vida própria, um jogo delimitado por suas características faciais aparentemente fixas, mas cheias de possibilidades. O poder da máscara como reveladora de estados psíquicos, como instrumento mágico para a presentificação dos deuses. O rosto do ritual, que transforma o homem em divindade, preparado ao sacrifício.

Sem o acessório da máscara, a anulação da consciência fica vinculada a uma transformação física que seja visível. A máscara entra para cumprir dois papéis: por um lado protege aquela que a usa e por outro permite que ele assumam um outro “eu”. Nesse processo de assimilação, o dançarino atua e fala como o espírito que a máscara representa, a um tal ponto que os espectadores passam a reconhecer nele o espírito daqueles com quem estão tentando se comunicar. A dualidade do significado da máscara se afirma à medida que, para os povos de caráter extrovertido, ela incorpora os traços do animal ao qual está representando e para os de cultura introvertida, representa um espírito a quem o xamã tenha contemplado em sonhos. (CAMINADA, 1999, p. 15).

Mas o teatro nos revela também uma outra instância da máscara: a de que ela não se sustenta sem um corpo definido. Toda máscara ‘exige’ uma corporeidade, e é nessa corporeidade que se vai construindo a lógica da persona sugerida por ela. Dario Fo reitera essa relação corpo-máscara de maneira muito clara:

O uso da máscara impõe uma particular gestualidade: o corpo movimenta-se e gesticula incessante e completamente, indo sempre além do mero balançar de ombros. Por quê? Porque todo corpo funciona como uma espécie de moldura à máscara, transformando sua fixidez. São esses gestos, com ritmo e dimensão variável, que modificam o significado e o valor da própria máscara. (FO, 1999, p. 384).

Portanto era possível continuar o foco da abordagem corporal dentro do trabalho prático. Concentrar-se em uma preparação física que instrumentalizasse o corpo a receber o jogo da máscara. E mais uma vez, utilizei uma linguagem que me era bastante referencial em minha formação acadêmica na Unicamp: a *commedia dell’arte*. Como esquecer as aulas de Tiche Vianna e toda a experimentação do universo desses tipos físicos e sociais? Arlequinos, Pantalones, Briguelas e Capitanos. Personagens definidos não apenas por uma vestimenta ou fala peculiares, mas por uma lógica própria, um discurso traduzido em jogo e limites de personalidade. Servos, patrões, enamorados – na verdade, campos completos para a improvisação, o jogo teatral que revela as nuances e contradições das relações humanas.

Então eu comecei o trabalho de hoje com as corporeidades dos personagens na *commedia dell'arte*. Na diagonal da sala, experimentamos os eixos e colunas de cada tipo. Os quadris mais rebaixados dados pelo Arlequino, a coluna encurvada e as mãos proeminentes do velho sovina Pantaleão, a pose ativa com seus pés abertos caracterizando o Capitano. Referenciais corporais completamente distintos entre si, e ainda distantes de uma pesquisa corporal mais interiorizada. Sim, optei com essa linguagem um processo mais exterior, de fora para dentro. Trazer eixos, tempos e posturas que retire do ator a sua comodidade, seu lugar comum criado pelas descobertas ao longo da formação. Compreender a lógica comportamental desses personagens não por um exercício intelectual ou por um estudo de suas fontes e significados, mas por sua corporeidade, seu modo de agir no espaço e no tempo, seus pontos de interesse no realizar da ação.

Um choque de metodologias, um desvio de condução, a ver se estamos abertos ao novo, e até mesmo para reler o próprio processo interiorizado de experimentação e criação corporal.

E constatei uma realidade esperada nesse percurso: como um corpo vai se apropriar de uma linguagem tão decodificada e definida se ele não se apropriou ainda de si mesmo? Como entender uma 'personalidade física' distante da minha realidade corporal se eu não tenho um lugar concreto de experimentação em que possa chegar essa personalidade? Parece-me que a questão central é sempre a premissa básica de uma formação corporal – a descoberta do centro de força no corpo, o *koshi*, a base, o centro de peso por onde nascem e se sustentam os movimentos, gestos ou ações. Se não há uma verdade corporal neles por não partirem do centro, o contrário também é válido: não se consegue preencher de vida e sentido um movimento dado exteriormente sem que ele alcance de novo o centro do corpo. A comunicação interna entre centro e periferia, trazendo a consciência de uma organicidade na ação.

Tudo acontece no *bara*, situado no baixo ventre. Este é considerado o centro de energia do indivíduo e da sua consciência. Se a consciência do ator é clara e determinada, a intenção que pretende exprimir se torna visível ao público sem ter que recorrer à elaboração externa. (OIDA, 1992, p. 10).

Pensemos no balé clássico, impondo movimentos e posturas extremamente anti-naturais, artificiais, mas que não abre mão dessa força de base, dessa tensão e concentração no meio do corpo. E em qualquer trabalho corporal, que prepare o atuante ao movimento pleno, preenchido de intenção e expressividade. Trazer matrizes corporais dos personagens de *commedia dell'arte* não significa resolver um problema estético, mas, ao contrário, indica trazer um problema de apropriação dessa linguagem. E tal pertencimento exige a pré-consciência, a pré-formação de um corpo ativo, acordado, que sabe como fazer o caminho de comunicação interna entre suas partes. Acender a vela, na imaginação e na afetividade físicas.

Afinal, improvisar não seria apenas um espaço livre para movimentos pessoais, mas, antes, um espaço estruturado, com regras claras de jogo e intenção. Imprimir sua 'assinatura' em gestos pré-definidos, isso não é improvisar? Como vai 'chegar' a postura corporal de um Arlequino em um ator de estatura mais alta? Que contribuição um aluno com corporeidade mais arredondada pode dar a um Capitano? Os limites do corpo são os limites da estrutura física, e não das suas expressões. E, no caso, o encontro de expressividades deve acontecer entre a linguagem e a consciência do ator sobre si mesmo. Aprender algo de 'fora' está intimamente relacionado a saber o que se está por 'dentro'. Ou a experiência continuará superficial, alheia ao próprio corpo que a vivencia.

Portanto, terminamos o dia com simulacros de Ragondas e Dottores. Máscaras corporais sem um rosto vivo por dentro. Imitações de lógicas desconhecidas, como se aceitássemos estrangeiros em nossa casa sem se importar em conhecer sua língua. Gestos periféricos, falta de ousadia em recriar situações a partir das corporeidades sugeridas, tarefa de casa feita, mas sem apreensão.

14 de maio de 2010

Afinal, o que esses meninos estão esperando? Que euforia caótica é essa para escolher o personagem na peça? Preocupações quase adolescentes em saber que papel tem mais texto, ou mais importância na história. É uma conversa animada, não nego.

Mas ela esconde que vaidades, que vontades profundas em fazer com que o teatro esteja mais a seu serviço do que você a ele?

“Mas você já não escolheu que quer ser enamorado?”

“Ele falou que ia ficar nu qual grupo de personagens: as fadas ou os artesãos?”

“Ele disse que era para ficar pelado em cena?!”

Será que releram o texto? Sabem o quanto a narrativa é entremeada, cheia de voltas, confusão? Ainda não perceberam que suas interpretações vão depender mais da sua entrega física e imaginativa ao processo, do que no valor da personagem na história? Como será a auto-imagem de cada um? Por que acham que se parecem com uma fada, ou um cortesão? Com que tipo de artista aliás eles se reconhecem?

“Tem certeza que esse Puck é o protagonista?”

“Ninguém vai querer ser o ator com muitas máscaras?”

“Para mim, tanto faz. Posso fazer qualquer um...”

Ufa, ao menos uma! Como é mesmo o nome dela?... Daiana.

21 de maio de 2010

O círculo de folhas está bonito. Trouxeram umas maçãs enormes, cheirosas. O incenso também está ajudando, essa luz de fim de tarde. Eu nem perguntei se eles acreditam em fadas mesmo. Será que estão vivenciando com a imaginação, ou apenas ‘vendo com a cabeça’, como dizia minha amiga Ana, em outras sessões xamânicas de outros tempos, nessa mesma universidade. Estão vendados, a música eu pus bem alta, o que é preciso para ver o corpo deles em estado de alerta, em situação? A idéia hoje é encontrar a imagem de um inseto com que você se identifique. Já descobriram seus totens de poder anteriormente. E pareceu tudo tão vago, alheio... Preciso procurar onde já li que as fadas têm uma tradição forte de serem reconhecidas como insetos. Poxa,

estamos procurando fadas interiores! Uma referência extremamente subjetiva. Qualquer imagem será bem-vinda, sem restrições. Estamos dançando há quase um mês juntos. Ouvindo a mesma música, preenchendo o mesmo espaço. Não podiam estar mais à vontade, explorando mais o próprio escuro? Eu sei que em geral vão aparecer borboletas mesmo, lagartas ou abelhas. Sem problema. Mas eu fico ansioso para saber *como* serão esses bicinhos, suas peculiaridades, o que há neles (os insetos) que os revelem (os atores). As histórias contam que é perigoso dançar com fadas, elas roubam crianças, nos deixam perdidos. Não foi Morgana que desapareceu por uns cinco anos, escondida nas brumas? Peter Pan não era um bebê raptado por elas? O que está acontecendo com o corpo, por fora, estará acontecendo com a imaginação, por dentro? Não seria essa uma das grandes contradições do ator: revelar o invisível, concretizar o brumoso? Fernando Pessoa esclarece e me angustia: “As coisas de sonho só têm o lado que vemos... Têm uma só face, como as nossas almas.” (PESSOA, 2006, p. 326). E depois vamos unir os dois processos tentados até agora – imitar uma imagem, mas que é dada por si mesmo. No início, dançaram as próprias referências, usaram o próprio universo de signos e sentidos. Depois, imitaram os personagens da *commedia dell’arte*. Agora vão tentar reproduzir a imagem que surgir da própria imaginação. Não apenas deixar-se levar em gestos soltos e livres. Vão precisar saber os detalhes desse inseto, como ele se move, seu eixo, sua vibração, e imitar. Objetividade na subjetividade. Precisão no caminho vaporoso das ideias... E então, qual é o ‘inseto pessoal’ de vocês?

“Uma borboleta.”

“Que maravilha. E como ela é?”

“Normal. Mas tem um azul tão diferente nas asas.”

Thábatta. Acho que é esse o nome dela, Thábatta...

28 de maio de 2010

Hoje vamos improvisar as primeiras cenas. Primeiras propostas. Estamos afinando o ouvindo a algum tempo, tentando criar uma coletividade harmoniosa. Trabalhamos articulações, e sua reverberação no espaço. Buscando entender um pouco

mais as próprias possibilidades expressivas, manter acordado o poeta cênico que usa gesto no lugar da palavra, mas que quer dizer, falar dentro do silêncio. Experimentamos processos interiores, qualidades corporais de hesitação e deformidade. Imaginação ativa por meio dos signos usados no xamanismo, abrir uma clareira encantada dentro da clareira concreta da sala de trabalho. E processos exteriores, câmera lenta, sequências, palavra virando movimento, matrizes gestuais de personagens decodificados, jogos e dinâmicas fortalecendo o grupo.

Eu já sabia que a apresentação das personagens na peça, seus conflitos e narrativas particulares iriam se desenvolver por meio de uma coreografia. Retomar a idéia da dança, tão vívida no balé clássico, como linguagem que conta uma história. Faz pouco tempo que me apercebi disso, desse meu interesse pelo balé não só como um produto estético profícuo, mas como estrutura dramática, de ação. A idéia veio observando o fluxo de pessoas e, portanto, de memórias e narrativas que acontecem concomitantemente na rua. Tentar reorganizar as personagens e seus embates de modo que pareçam compartilhar o mesmo tempo, mesmo em espaços distintos. Uma coreografia que não abre mão do sentido de coro, coletividade, mas não enquanto gesto uniformizado, padronizado em uma sequência de movimentos. Mas uma coletividade que una os momentos necessários para o entendimento da história. Talvez seja esse um apontamento que sintetize bem a proposta: uma coreografia não só de *movimentos*, mas de *momentos*. Embora não haja pudor em instaurar por vezes sequências de movimento ‘puro’, em que se preocupe mais com seu desenho no ar do que com a narrativa ou o personagem implícito nele. E mais uma vez me lembro do balé. Não seria essa justamente sua estrutura básica: momentos de narrativa que explicitam os conflitos e as relações entre as personagens, e momentos de ‘dança pura’, como os números circenses que querem mostrar à platéia a virtuosidade de seus integrantes? Certificando-se com a descrição de Katia Canton sobre o espetáculo *A Bela Adormecida*, de Marius Petipa:

Os elementos que concretizam a narrativa são pontuados por uma dança quase pura, abstrata, com o *corps de ballet* formando padrões simétricos, enquanto os dançarinos individuais realizam *pas de deux*, *trois* ou *quatre*, em arabescos vistuosísticos, saltos ou giros. Há, portanto, uma separação clara entre a narrativa e a dança em si, um procedimento que pode ser encontrado no ballet à entrées dos séculos XVI e XVII, assim como na maioria dos musicais de Hollywood da década de 1930, onde atores-dançarinos paravam a ação para dançar e vice-versa. (CANTON, 1994, p. 78).

Em verdade, a idéia central é resgatar a dança como contadora de história, exercitando as discussões tão contemporâneas das possíveis diferenças entre movimento, gesto e ação. Não apenas formular as delimitações entre eles, mas antes, deixar-se contaminar uns pelos outros, arriscar novas possíveis utilizações desses conceitos, fragilizar barreiras. Testemunhar de novo Klauss Vianna unindo dança e vida, aproximando-as pelo fluxo de acontecimentos e vivências compartilhadas.

A dança é um ato de prazer, de vida, e só deixa de ser prazerosa e viva no momento em que passa a ser ginástica, exercício, competição de força e de ego. Uma aula não pode excluir a emoção: é preciso incorporá-la. Então sou *eu*, com minha percepção, meus conhecimentos, vivências e emoção quem vai escolher o lugar na sala, quem vai levantar o braço, quem vai rodopiar – não é minha perna que vai subir porque o professor mandou. (VIANNA, 2005, p. 80).

Uma dança de personagens e não só de linhas, armando no espaço cênico o quiprocó das relações desastradas de apaixonados perdidos.

Começamos por improvisar duas cenas pontuais: as entradas de Puck conversando com uma fada e as de Titânia e Oberon em sua primeira briga. Para tanto, entreguei o texto das cenas para as duas duplas, na íntegra, e pedi que criassem uma partitura corporal a partir das imagens que mais lhes interessassem. Só os adverti de uma questão: utilizem as imagens, mas não fujam da cena. Não esqueçam o que a cena está nos pedindo: uma brincadeira inocente entre dois seres encantados, e uma briga entre dois reis dos sonhos. Era preciso se atentar a que objetivo geral as imagens escolhidas serviriam. Não apenas escolher palavras que lhes agradassem, mas palavras úteis, que construam o clima da ação, e não apenas um mosaico de movimentos.

Porque aconteceu uma oposição curiosa entre as duas duplas: a primeira, com Puck e a fada, se concentraram nos verbos das frases, e obtiveram uma partitura de ações efetivas. Empurrar o colega, que saiu do verso “mais rápido que o luar” (ato II, cena I, v. 7), ou agarrar a nuca dele e forçá-lo a baixar a testa até o chão, saído de “sirvo à rainha das fadas” (v. 8). Batidas no chão indicando “queimadas” (v. 5), entrega suave do peso corporal no corpo do outro para “e os que merecem louvor / ela perfuma de cor” (vs. 12 e 13). O jogo pueril entre as personagens estava dado, e essa dinâmica seria muito mais preciosa durante o processo do que os movimentos propriamente criados. Tal gestualidade serviria depois para a criação coreográfica como um todo, mas nunca

poderia deixar de sugerir em verdade a relação entre os atores. Esclarecer sempre a escolha do movimento como veículo de um objetivo, e não fim em si mesmo. Que a imagem corporal sirva à narrativa, e não apenas à descoberta de uma qualidade gestual ou a um estilo de improvisação.

Já a segunda dupla não conseguiu desenvolver o trabalho exatamente por conta dessa minha advertência. Tinham se acostumado ao movimento pelo movimento, à pesquisa de ações focada no espaço ou no tempo. Caberiam aqui indagações infinitas sobre afinal o que é improvisar? A dança se libertou do jugo do coreógrafo, conseguiu deixar livre o bailarino para descobrir seus próprios movimentos. Abriu espaço à criação coletiva, ao diálogo, e trouxe para dentro do espaço cênico histórias e percursos individuais. Mas isso bastaria ao teatro, ou ao objetivo primeiro que é contar uma história? Para um personagem, suas ações precisam revelar seus interesses, seus intuídos. Para instaurar conflito, o gesto deve se opor ao outro não só espacialmente, em suas linhas ou vetores, mas em suas intenções, naquilo que ele pode impedir o outro de continuar significativamente. As teatralidades contemporâneas repensam o espaço, dilatando-o ou o aproximando demais do espectador. Repensam o tempo, em que importa tanto a medida temporal das ações, quanto dos processos que levaram a ela. Tempo contínuo, real, em que duas horas se passam como duas horas, e o que acontece nelas é o que aconteceria em duas horas qualquer. Mas e a relação humana? O teatro resistiria ainda sem as relações humanas? O embate entre pessoas, os interesses de aproximação ou destruição, as estratégias de poder e subordinação. Até onde vale a pena esvaziar o corpo do ator para que se transforme em suporte performático? Qual a medida, como manter a tensão de interesse natural do espaço aberto e promissor que Peter Brook sempre nos lembra, se deixarmos os movimentos ao sabor de si mesmos, confiando em que bastam por suas formas, planos ou texturas?

Voltando aos meus atores, que não se sentiam seguros em improvisar uma relação humana por meio de imagens (ou criavam uma cena de luta em seu sentido mais simples, ‘realista’, ou improvisavam movimentos destituídos de intenção), sugeri-lhes que criassem imagens corporais como legendas. Que não tivessem pudor do óbvio, medo da comunicação direta, quase infantil. Que a tradução da palavra pelo gesto fosse quase literal, representativa sobre a imagem dada pelo texto, e não interpretativa ou subjetiva demais. Então o verso “é este nosso encontro à luz da lua” (v. 61) sugeriu o movimento

de uma cabeça sendo conduzida a olhar para o céu, ou “os bois em vão fizeram força” (v. 95) fez com que um colega empurrasse o outro, e este fazendo força inversa, anulando o embate. Um corpo que levanta as mãos acima da cabeça e estica os braços para “o milho verde / apodreceu sem ver crescida a barba” (vs. 97 e 98), e um choque de braços indicando sentidos opostos para “as gentes têm inverno sem ter festas”(v. 104). Sem pretensões além da criação da imagem, que pode ser menor ainda do que a ação ou as circunstâncias dadas, mas que já sugere uma ligação entre o movimento e uma atenção interna do ator. E a partitura foi concluída com êxito, confiante de que a partir dela seria possível encontrar a força de uma briga. E não uma briga entre seres quaisquer, mas entre Titânia, rainha das fadas, e seu marido enciumado Oberon.

11 de junho de 2010

Demoramos um pouco para improvisar a cena que apresentaria os enamorados por conta da preparação do texto. É a primeira cena da peça, e revela os dois casais com seus amores ou proibidos ou desencontrados. Uma cena longa, cheia de explicações, queixumes e revelações dos planos de cada casal para conseguir o que quer. Esse foi o primeiro trabalho de recriação dramatúrgica, interferindo diretamente no tamanho e ordem das falas, e até mesmo nas personagens que dizem elas. Uma fala de Teseu pode ter parado na boca de Demétrio, ou Helena pode ter confabulado sua traição entremeada pelos dizeres de boa sorte de Hérnia e seu amado. Ao fim dessa pesquisa têm-se os anexos apresentando o trabalho integral realizado a partir da peça de Shakespeare. Mas vale exemplificar mesmo que minimamente esse exercício para depois esclarecer seus objetivos. Transcrevo alguns trechos da peça, retirado da tradução de Bárbara Heliodora, acompanhada da recriação para a improvisação corporal.

TESEU – O que diz, Hérnia? E pense bem, mocinha: / Seu dever é ter seu pai como um deus, / [...] Que ele mesmo moldou, com seu poder / De dar-lhe forma ou de a desfigurar. / Demétrio é um rapaz de grande mérito...

HÉRMIA – E Lisandro também.

TESEU – Como pessoa. / Porém, não tendo o voto de seu pai, / Temos de achar que o outro merece mais.

HÉRMIA – Se ao menos meu pai visse co'os meus olhos.

TESEU – Antes os seus devem julgar co'os deles.

HÉRMIA – Eu rogo a Vossa Alteza que perdoe; / Não sei que força encontro para ousar, / [...] Qual o pior castigo a que me arrisco, / Se eu me recuso a desposar Demétrio.

TESEU – Ou a pena de morte ou o repúdio / Eterno da presença masculina. / Portanto, bela Hérnia, questione / Seus desejos de jovem e o seu sangue, / Pra saber se, negando a voz paterna, / Vai suportar o hábito de freira, / Presa pra sempre em obscuro claustro, / [...].

HÉRMIA – Senhor, que assim eu cresça, viva e morra, / Antes que eu ceda a minha virgindade / À opressão de um amo indesejado, / Que minh'alma não quer por soberano. [...]

LISANDRO – Demétrio, você tem amor do pai, / Eu o de Hérnia; case-se com ele.

EGEU – Desdenhoso Lisandro, é bem verdade: / Ele tem meu amor; e o que é meu [...]

LISANDRO – Senhor, eu sou igual a ele em berço / E dotes; meu amor é inda maior; / Minha fortuna em tudo é semelhante, [...].

Agora, a recriação textual:

DEMÉTRIO – Eu sou um rapaz de grande mérito.

HÉRMIA – E Lisandro também.

DEMÉTRIO – Como pessoa. Porém, ele não tem o voto de seu pai; tens de achar que eu mereço mais.

LISANDRO – Demétrio, você tem o amor do pai, eu o de Hérnia; case-se com ele.

DEMÉTRIO – Desdenhoso Lisandro!

HÉRMIA – Bela helena, mas de onde vens correndo?

HELENA – Disse bela? Pode ir se desdizendo. Bela é você, que Demétrio aprecia.

HÉRMIA – Fico emburrada e o amor dele cresce.

LISANDRO – Então, amor? Por que ficou tão branca/ por que já feneceram essas rosas?

DEMÉTRIO – Concorde com teu pai, Hérnia.

HÉRMIA – Se ao menos meu pai visse com meus olhos.

DEMÉTRIO – Antes os seus devem julgar com os deles.

LISANDRO – Eu sou igual a ti em berço e dotes; meu amor inda é maior. Demétrio, eu te digo isso na cara: antes de Hérnia namorou Helena!

Abusando das licenças poéticas, em que personagens trocam de falas, outros aparecem sem nem ao menos estarem em cena (Helena), e outros ainda são retirados das cenas em que estão (Teseu e Egeu), o objetivo principal do exercício dramaturgico era centrar o conflito nas quatro personagens enamoradas, Lisandro, Hérnia, Demétrio e Helena. A alternância de falas já indicava uma sugestão sobre a alternância de movimentos entre os atores. A estrutura quase jogral do texto, seu encurtamento nas frases, seu ritmo acelerado e o foco da fala ‘pulando’ de um para o outro, induziam à criação corporal para que tivessem as mesmas características. Em verdade, a reestruturação no texto acompanhava a idéia da coreografia, idealizada como um entremear com os corpos pelo espaço, cada qual buscando o espaço alheio, ou fugindo à invasão do colega em sua própria cinesfera. Um emaranhado de falas para uma mise-én-cene entrecortada, atores que não se fixam em lugar algum, desejando ou se afastando, em vias de briga ou de demonstração do mais profundo amor.

Dessa vez, os atores que escolheram os personagens estavam menos preparados que os anteriores. Nem imagem abstrata, nem jogo de cena. Havia uma insegurança em propor pelo espaço. Tinham a tendência de se fixarem no ponto em que se encontravam e tentar traduzir as ‘emoções’ de amor ou repulsa por meio de máscaras faciais. Timidez talvez pelo jogo de sedução, pela entrega em uma cena amorosa. E o velho sorriso

nervoso convidando não à diversão intensa do teatro, mas ao abandono coletivo da proposta.

Os gestos e movimentos foram então sugeridos por mim e pelos outros colegas, tentando desenhar espacialmente alguma proposta cênica. E foram assimilados friamente pelos atores, como um mapa vazio de pistas apagadas. Tínhamos ao fim do semestre três partituras corporais, criadas por métodos distintos. Um jogo lúdico entre Puck e a fada, com gestos e ações claros; uma sequência de imagens físicas buscando a energia de uma luta; e um entrelaçado de corpos, aberto à experimentação dos outros dois significados – jogo e imagem.

“Não gostei desse ensaio de hoje, tendo que dizer aos colegas o que fazer.”

Era a Eduarda, e eu concordei com ela, plenamente...

18 de junho de 2010

Por que estão querendo filmar essas partituras? Estão com medo de esquecê-las até agosto? É só um mês de férias, nem é muito. Não seria essa uma das funções centrais do ator: se lembrar? Lembrar a respiração, o esforço dos músculos tentado se expressar. Lembrar o corpo se deslocando pelo espaço, onde os olhos pousam ou se erguem em cada situação. A qualidade do movimento, como se aproximar do outro, e como harmonizar sua relação com ele. Lembrar-se das imagens que surgem, talvez não todas, mas de sua natureza. Imagens leves e ligeiras, ou cansadas e perturbadoras. Lembrar a música que fica no silêncio da concentração, no jogo de olhares, na textura dos pés quando dançam com fadas. Lembrar o início, como raiz querendo saber seu destino. Lembrar, lembrar tudo, até ou principalmente o que não aconteceu.

No caso do ator, seu processo de trabalho pede uso intenso da memória: memorização de palavras, do como serão ditas as palavras; de posturas, movimentos e sensações cinestésicas e orgânicas na relação com o que precisa ser realizado, memória das emoções presentes em cada instante de sua atuação (bem como de sua memória afetiva particular, que poderá ser empregada como recurso altamente necessário). (AZEVEDO, 2002, p. 214).

“É só para gente não esquecer. É mais seguro assim.”

Acho que era o Wesley, sempre eficiente e prático. E nós gravamos as partituras. E eu passei o inverno de julho meio desconcertado, com a idéia suspeita de atores assim, querendo segurança...

Inverno de julho

Até que ponto ensinar arte seja ensinar estética, linguagem? Os diferentes estilos teatrais, as técnicas e treinamentos da preparação do ator, o contexto histórico onde a obra está inserida. Em que medida o exercício de compreender os signos utilizados em um espetáculo contribui para a compreensão do mesmo, e ainda, para a reflexão crítica do quanto ele dialoga com seu tempo? Quando se provoca um corpo para que se expresse, será apenas um exercício físico, material, ou um modo sutil de se intrometer na história desse corpo, em suas expectativas e frustrações enquanto memória corporal?

Ao se propor dinâmicas, jogos, talvez não se deva esperar tanto por resultados estéticos, mas éticos. Talvez seja mais importante a relação que um aluno tem com sua criação de movimentos do que com sua realização pelo espaço. O quanto ele consegue afetar a si mesmo a partir das provocações, dos estímulos. Utilizar-se de recursos, metodologias já estabelecidas como a labaniana, mas ter o foco em *como* o ator conduz a sua apropriação dentro da proposta, e não apenas *o que* ele cria por meio dela. Aliás, talvez seja entender com profundidade o percurso que o próprio Laban percorreu para fazer suas descobertas. Perceber onde estava seu olhar ao organizar seus métodos, por que certa qualidade de movimento se adapta melhor a um indivíduo, que elementos da personalidade contribuem para uma configuração e um comportamento corporal específicos?

Propor um exercício não é apenas propor uma estrutura de improvisação artística, mas de relações. E nesse sentido, a história pessoal de cada participante passa a ser o material primordial da análise e das reflexões. Quem são essas pessoas torna-se a

pergunta fundamental, a questão que norteará o mergulho que o processo pede. Quais são seus reais interesses, o que os motiva e qual a sua capacidade de administrar fracassos e conquistas a partir disso? De onde vêm os medos, os receios, e por quais caminhos intelectuais eles organizam suas justificativas, seus discursos a favor de tal e tal proposta ou contra elas? Uma desculpa bem colocada pode encobrir uma força psíquica ainda imatura, pouco experienciada. Um gesto executado de forma imprecisa pode conter verdades que dizem respeito não apenas à parte técnica de sua realização, mas aos conflitos pessoais que não querem ser desvelados pela expressão desse gesto.

E como aguçar a percepção para os dinamismos dessas relações? Investigar mais os silêncios do que as respostas dadas em forma de movimento. Atentar-se aos fracassos, e vislumbrar neles uma potência de revelação. Por que não querem se entregar, o que os desconcentra tanto? Por mais que se busque uma neutralidade de embates pessoais, como administrar essas forças por vezes opostas para torná-las complementares? Como não carregar seu histórico para dentro do processo, ou melhor, como saber o que usufruir desse material simbólico, imagético, carregado de significação e subjetividade? Conduzir um trabalho de corpo é conduzir memórias, e estas se expressam de modo sutil, escorregadio, e é preciso mudar a direção dos olhos para que as lembranças, as sensações sejam vistas plenamente.

Talvez por isso não se consiga ensinar o teor artístico, não se consiga sugerir a real condução do pensamento e da sensibilidade de um aluno em relação ao próprio trabalho. Sua atenção deve estar voltada para seus mecanismos de expressão. Ele mesmo deve preencher as lacunas, ou ainda, saber alimentar continuamente suas auto-provocações. Deve conseguir criar um caminho original, com origem em si mesmo, a partir do que recebe enquanto técnica e reflexão sobre linguagens. E esse caminho se faz tanto da observação sobre si quanto da prática ou da teoria e suas abordagens possíveis sobre o fazer teatral. Um ator necessita muito de silêncio, de espaço vazio latente, à espera de germinações.

Enquanto isso, preciso me concentrar mais nos movimentos que o pincel faz sobre a tela do que nas formas e texturas que estão surgindo...

NO BAZAR DE ESPELHOS, DEPOIS DO VALE:**Técnicas e linguagens vivenciadas****Coreografia cênica: discursar movimentos, encarnar palavras**

Primeira semana de agosto de 2010

A sala agora é bem maior que a primeira. Mais escura, sisuda, indicando uma grande liberdade por conta do tamanho, mas uma liberdade exigente, séria. O teto é bastante alto, longínquo, e as paredes são escuras, pintadas de preto. O chão, também de madeira, não se reflete, e não há por onde entrar luz natural. As janelas são embaixo, na altura das pernas, com pouca abertura para evitar a entrada de som. É a sala de espetáculos da universidade, por isso um clima tão fechado, concentrado, neutro. O mezanino se prolonga no alto por três paredes, onde fica instalada toda a estrutura de iluminação. Uma sala não apenas grande, mas grandiosa, em que se podem ouvir as sugestões para que se façam trabalhos profundos, experimentais e arriscados.

É nessa nova sala que combinamos passar uma semana inteira para a criação da primeira cena do nosso espetáculo. A coreografia onde serão apresentados todos os personagens, seus desejos e frustrações, expectativas e conflitos. Conseguimos nos organizar por uma semana ininterrupta graças às aulas ainda não terem começado, e por convencê-los da necessidade de um trabalho mais concentrado em se tratando de coreografia. Sabemos o quanto o ensaio, a repetição é cara ao teatro, não apenas para dominar marcações ou decorar textos, mas para apreender o invisível da cena, seu jogo e suas dinâmicas, suas poéticas e sentidos implícitos, velados. Que dirá então em uma coreografia que se propõe tanto a uma estruturação complexa de movimentos, espacialidade e ritmos quanto a de narrar, explicitar personas e suas tensões dramáticas. E uma repetição contínua, cotidiana me parece muito mais eficaz no trabalho de apreensão dessas questões do que apenas em um encontro semanal.

Mas não estou revelando nenhuma novidade. Não é assim mesmo o trabalho profissional? Entrega e disponibilidade cotidiana do seu tempo. Preparação técnica física e vocal, mas também intelectual e das sensações? Fico imaginando quanto tempo necessitaríamos para concluir esse processo se pudéssemos trabalhar todos os dias. O nível de pesquisa, de abandono e retomada das ideias e proposições. A liberdade em descartar hipóteses, refazer cenas, e, acima de tudo, o tempo de se deixar atravessar pela experiência, processar informações não apenas pelo racional, mas pela vivência, pela memória corporal e afetiva. E tempo produz espaço. O espaço do próprio corpo que se dilata para receber os estímulos, assimilar propostas e redirecioná-las de acordo com cada opinião. Espaço para voltar atrás, dar saltos, fazer curvas e se perder no meio do labirinto. Assumindo de vez a natureza cíclica e irregular na criação artística. Aceitando o problema posto por Sílvia Fernandes, falando de Renato Cohen, que é o de “conseguir transformar alma em linguagem”. (FERNANDES, 2010, p. 39). Relembrando ainda a importância dos ensaios na rotina da dança, colocada por outra Fernandes, a Ciane:

Em sistematizações técnicas de dança, como balé clássico e muitas formas de dança moderna, a repetição é parte do treinamento e do processo criativo. Durante anos na vida dos dançarinos, a repetição diária de exercícios e de sequências de movimento preestabelecidos é um método básico para o aprendizado técnico. Durante o processo criativo de peças de dança, a repetição é usada por alguns coreógrafos como instrumento formal de composição, conectando movimentos e frases de movimentos. A repetição é também usada por muitos coreógrafos para ensinar a sequência aos dançarinos, que repetem os movimentos com seu criador e depois sozinhos, para memorizá-los. Desse modo, a repetição é usada pelo professor de dança, pelos coreógrafos, ou pelo próprio dançarino, para construir ou rearranjar e confirmar vocabulários de movimento no corpo dançante. (FERNANDES, 2000, p. 42).

Usando as partituras físicas criadas no semestre passado (que fantasticamente foram lembradas sem a ajuda das filmagens), começamos a desenvolver um trabalho coletivo, que contemplasse os movimentos como ferramentas de criação. Isso mesmo: dessa vez nos concentramos na gestualidade de um modo ‘puro’, esvaziado de intenções ou sentidos. Era necessário se ater ao gesto apenas como forma no espaço para depois resgatar a narrativa dentro do desenho criado. Claro que esse desenho tinha de antemão uma imagem central que era a alegria e a confusão. Mas isso eu deixei subterrâneo, aberto às percepções subjetivas dos atores. Que a própria sugestão das formas conduzisse a esses significados. Instaurar outros jogos a partir de novas configurações

espaciais, outras relações entre os corpos, outros ritmos obrigando a diferentes cadências e fluxos.

Pode até parecer contraditório, haja visto a minha preocupação anterior em pedir que se concentrassem nas intenções das cenas. Fugir do movimento abstrato, extremamente subjetivo, ou que se sustentasse apenas pela imagem. Mas naquele momento do processo, para mim, era essencial instaurar um ambiente de produção de sentidos e significados que poderiam ser retomados caso o trabalho se perdesse em abstrações excessivas ou conceituais. Eu sentia a necessidade de construir *situações* corporais, e não somente figuras aleatórias. Tínhamos que nos aproximar dos temas por meio da corporeidade, para não cairmos na vaidade do gesto limpo e bem realizado, ou de um corpo em discurso hermético e extremamente individualizado. E se esse segundo momento era o distanciamento de tudo isso, era exatamente por termos nos aproximado. Só se está longe daquilo que se esteve perto. Sempre me pareceu muito perigosa essa metodologia de *desconstrução* ou *releitura* das questões do fazer e pensar artístico sem antes se ater à necessidade primeira de *construir* e *ler* essas mesmas questões. Só se esvazia um gesto que nasceu preenchido, ou se estará tirando nada de coisa nenhuma.

Portanto eu confiava em que podíamos usar os gestos e ações propostos como movimentos, para que pudéssemos dar a nós mesmos a chance de outras possibilidades coreográficas, novos percursos no espaço. Criar desafios a partir da própria arte, não no intuito de redescobrir a roda, mas de girá-la no sentido mais condizente com a nossa estrada. Chega um ponto em que não interessa mais alcançar o novo, o inusitado, e sim o original, no sentido de ter origem em si mesmo, contaminado com as histórias e os medos de quem propõe, atua e pesquisa. Ter o senso de humor suficiente para, no meio do processo, adotar metodologias contrárias, assumir riscos contraditórios, e conseguir surpreender a si mesmo, não como um prêmio à suposta genialidade, mas como uma lição aprendida de que é possível tomar outro rumo sem sair do mesmo caminho.

Seguem-se as estratégias de utilização dos movimentos criados pelos alunos para elaborar a coreografia geral.

- 1- *Um movimento individual usado pelo coletivo*: esse talvez tenha sido o recurso mais usado, onde um movimento se isola da partitura inicial feita pelas duplas e se ‘espalha’ pela coreografia. Tal movimento pode ser realizado tanto por quem

criou quanto por outros atores, pode ser passado por todo o grupo e repetido continuamente, pode mudar de velocidades ou planos, pode se prolongar até se tornar uma ação teatral com tempo e intensidade próprios. A idéia de movimento isolado parece potencializar o ‘alfabeto’ corporal, como se ele se transformasse em uma letra poderosa, audível, ressoando ao longo de toda partitura, ora como um som latente e uníssono, ora como um eco para outras sonoridades físicas.

- 2- *Movimentos isolados que criam outras partituras*: isolando-se alguns movimentos, eles podem se recombinar para gerar uma partitura inédita. A intenção é dar espaço ao inusitado dentro da lógica de movimentos, quebrar o fluxo orgânico, desviar o caminho natural para onde iria o gesto. Recriar espacialidades e relações, fortalecer o coro como unidade, já que a nova partitura possui elementos de cada ator. A partitura inicial da coreografia exemplifica bem esse recurso, em que os atores dançam juntos movimentos criados por todos, que serão revistos ao longo da criação, em outros contextos e perspectivas.

- 3- *Pequenas sequências dentro das cenas individuais reorganizadas tanto para o coletivo quanto para outras cenas*: assim como um movimento é retirado de seu contexto, uma sequência curta também é retirada e reaproveitada. Aproveitada tanto para criar novas coletividades, onde todos dançam independente de seu papel, quanto para interferir e ressignificar outros trechos de partitura. Como se ‘sílabas’ fossem arrancadas de algumas palavras e ‘coladas’ em outras sílabas, produzindo frases corporais híbridas.

- 4- *Partituras iniciais interrompidas por outras, mas apresentadas até o fim*: esse é o exemplo central da cena dos Enamorados, que foi inicialmente criada inteira, sem cortes, e que dentro da coreografia foi intercalada por outros movimentos e momentos. Às vezes a cena era recomposta por novas partituras que possuíam gestos da própria cena interrompida, como um eco de ações. Lembrando que a

partitura em questão já era uma reorganização das falas dos personagens, uma recriação dinâmica dos conflitos apresentados no texto original.

- 5- *Partitura individual repetida sem cortes, em momentos distintos ao longo da coreografia:* algumas partituras emprestaram seus movimentos para a criação de outras, mas não perderam a sua forma inicial. E são apresentadas na íntegra dentro da coreografia. O caso da cena entre Puck e a fada, que se repete umas duas vezes em momentos diferentes, às vezes durante uma cena em que os outros atores estão repetindo alguns de seus gestos combinados com os de outra partitura. Por um instante, o expectador pode até reconhecer um movimento feito por Puck e que se repete no corpo de um outro ator, ao mesmo tempo. Mas logo essa impressão se esvanece, pois a continuação das sequências difere entre si.

- 6- *Sequência nova criada a partir das cenas individuais repetida em outro momento:* se podemos repetir os gestos recombinação-os para criar outras sequências, essa mesma sequência pode ser repetida em tempos diferentes, criando autonomia enquanto partitura. É o caso do início da coreografia, que é dançada novamente para o fundo, na diagonal inversa, enquanto Puck e fada estão à frente. A autonomia que essa partitura cria me parece um efeito muito interessante, pois pode produzir no espectador a dúvida de onde surgiram as partituras – se da sequência maior que foi recortada, ou se da menor que foi ampliada com outros movimentos.

- 7- *Partitura completa isolada do todo, apresentada fechada em si, sem utilização de seus movimentos em outro momento:* é o caso da partitura da companhia de artesãos, feita por um único ator. O objetivo era criar um estranhamento em relação aos movimentos já apresentados, como se esse ator específico estivesse em outro espetáculo, um intruso sígnico, atrapalhando a nobreza palaciana e fantasiosa. Seus movimentos não são assimilados por ninguém, e quando ele tenta fazer o contrário, o máximo de espaço que lhe dão para imitar os outros é o fundo escuro e apagado do palco.

É evidente a utilização incessante da repetição como recurso estético. Recurso tão experimentado e difundido por Pina Bausch. Inegável o seu poder em nossa formação, em nossas escolhas de uma teatralidade contemporânea, em que dança e teatro dialogam como nunca. Repetição que servia a propostas definidas no seu trabalho, como a transformação do movimento enquanto se repete, a consciência da produção de outros significados, a impossibilidade do discurso corporal fluido, aclarando o entendimento sobre a realidade entrecortada e interrompida.

A repetição na dança-teatro de Bausch não alude a um tempo linear progressivo, nem de volta a um estado de unidade primordial; não confirma nem apaga as construções sociais do tempo e do espaço sobre o corpo. [...] A repetição do mesmo movimento traz mais e mais distorções, provocando múltiplas e imprevisíveis interpretações e experiências. Incluída na história e na linguagem, dança é a ausência, a insatisfação e a constante reconstrução de si mesma e de seus participantes. (FERNANDES, 2000, p. 126).

E que também era utilizada como estrutura dramática, impulso para a criação de um roteiro no trabalho como um todo. O bailarino repete em si e descobre novas possibilidades. Mas também o espetáculo se repete, suas cenas, seus sentidos, e cada vez é uma descoberta diferente, um olhar novo sobre as mesmas questões.

No nosso caso, a repetição buscava criar um caleidoscópio de relações. Com o preenchimento espacial, nas diferenciações de ritmos e dinâmicas, procurou-se instaurar uma multiplicidade de elementos que apresentassem os personagens, e criassem o clima de confusão tão característico à obra. Ao colocar os atores dançando a mesma partitura, insinua-se que estão todos no mesmo barco, à deriva das próprias emoções. São seres encantados e humanos que compartilham a mesma vontade do desejo realizado, o mesmo impulso vital de dominação e posse disfarçado em paixão. Dispondo-os lado a lado, as realidades se aproximam, igualando-os tanto na capacidade de transformação quanto no estágio existencial em que já se encontram: o de sedentos por algo exterior e, por distintos motivos, aparentemente inalcançável. Não apenas atores que dançam juntos, mas significados que se colocam paralelos, talvez na tentativa de reconciliar magia e realidade, concretude e fantasia. Saudade dos tempos em que o teatro era habitado por deuses e homens à disposição deles.

Aliás, esse é exatamente o efeito pedagógico alcançado nos ensaios. Atores mais relaxados, generosos, preocupados com elementos tão simples como o de saltarem juntos ou esticarem o braço na mesma altura. Alunos que começam a entender o que é compartilhar espaço e tempo, e conseqüentemente dividindo ações em comum. Comunicação. Uma comunicação que não se dá pelo verbal, ou pelo entendimento coletivo de algum conceito ou idéia. Mas a comunicação invisível que se instaura em torno das ações, o ar fica mais quente, cria-se uma musicalidade entre os corpos, a narrativa se instaura pelo desenho espacial, e não pelas sensações ou discursos. Dominar o seu percurso dentro da coreografia é entender aos poucos o seu personagem, suas reações, as possibilidades expressivas sugeridas pelos movimentos. Um rápido sorriso que cabe antes do rolamento, um suspiro mais profundo para indicar o seu estado de apaixonado depois do salto coletivo, um olhar mais intenso no meio de uma luta corporal. Gestos mínimos, preciosos, que vão delimitando os sentidos, clareando-os, estimulando uma verdadeira interpretação no que está acontecendo por parte dos atores.

Uma coreografia como essa não é um mapa fechado a ser seguido. Mas, ao contrário, é uma grande sugestão para novas relações, outros percursos. E aí sim retomar a narrativa dentro do movimento. Depois de 'brincar' com as possibilidades gestuais, seus lugares no espaço, suas variações de tempo, repensar os outros significados possíveis a partir dessas variações. Um gesto brusco que servia à briga, pode se transformar em um carinho intenso, quase cômico. A imagem corporal do milho se adequa muito bem ao disfarce de uma fofoca bem contada. E penso o quanto essa apropriação do próprio trabalho seja pedagogicamente valorosa. Se realmente há alguma função por parte do professor em um processo criativo é a sua capacidade de criar um espaço livre de pertencimento. Sensação de possuir o trabalho, tê-lo à disposição para engrandecê-lo, dar-lhe outros rumos ou até dispensá-lo. Estudamos técnicas corporais e de interpretações, linguagens e estilos para que nos sirvam à criação, e não o contrário. Claro que precisamos entender os limites e propostas de cada um para exatamente sabermos usufruir de suas possibilidades. Mas o estudo é que deve nos servir, e não nós a ele. Dominar uma técnica é esquecer-la, absorvê-la de tal modo que realizamos o que for preciso como produto de uma intelectualidade aliada a um suporte técnico funcional. A linguagem precisa voltar a ser veículo para as discussões postas em cena, e não um fim em si mesma. A pesquisa de ação, gesto e movimento é o meio para apresentarmos,

ou melhor, ‘presentificarmos’ nossos anseios, dúvidas e riscos. Mais uma vez, se dança a vida. Não se dança a dança...

Por isso arrisquei chamar essa partitura coletiva de “coreografia cênica”. Coreografia no seu entendimento mais elementar, como escrita da dança, mas que toma uma licença poética em defini-la também como a escrita de um coro, de uma coletividade. O coro que, no teatro clássico grego, possuía funções distintas de crítica e representatividade popular, e quem também dançava. Pegando o termo em seu conceito direto:

Coro Do grego *choros* ou *choros* (círculo). A palavra designava o grupo de atores que comentava a ação, dialogava com os personagens principais e eventualmente executava danças, como nas Bacantes de Eurípedes. [...] Na Grécia moderna, nome dado a uma dança popular, de origem folclórica, alegre e saltitante, executada em círculo. (FARO e SAMPAIO, 1989, p. 99)

Coro que um dia foi representado pelo povo, ou melhor, foi a presentificação do próprio povo em cena. “O teatro na Grécia [antiga] era um ato cívico, era o encontro da cidade para pensar a cidade; o coro era formado por cidadãos mesmo – o coro não era de representantes dos cidadãos, como hoje. (NÉSPOLI, 2006, p.12). O coro que tinha a incumbência de dialogar com o herói, de ser a voz ao mesmo tempo mais direta e sinuosa ante os acontecimentos trágicos. Ouvindo Marilena Chauí:

Eles colocam no palco os heróis trágicos falando em prosa, falando a linguagem do presente, marcando, portanto, a linguagem política. E colocam o coro falando em verso, para criar uma tensão entre o conteúdo e a forma – aqueles que falam no presente falam na linguagem antiga, e aqueles que falam no passado falam na linguagem do presente. (CHAUI, 2006, p. 14).

Coro que sempre serve a motivos politizados, quer seja para por a opinião pública em cena, ou para agradar a reis e seus parentes supostamente inclinados à arte. Coreografia como força coletiva, sem perder suas características de sequencia de movimentos, por vezes instantes de dança pura, abstrata, por vezes retomando a narrativa. Escrita pluriforme de improvisações pessoais, subjetivas, e escrita tentando acompanhar a unidade do texto dramático. Corpos diferentes para personagens distintos, espacialidades diversas para situações complementares, instaurando a rede de embates e desejos.

E cênica exatamente por instaurar o espaço do conflito. Conflito como o jogo de forças opostas em colisão. A tese, que é sempre o desejo de alguém, indo em uma direção específica. A anti-tese, ou antítese, criando uma direção diametralmente oposta, resistindo ao primeiro desejo. E a síntese, resolvendo a questão, mesmo que para isso ela crie uma nova tese. Coreografia cênica por instaurar, por meio de movimentos seqüenciados, alternados por gestos e ações, os conflitos básicos da dramaturgia escolhida. Paixões não correspondidas, amores proibidos, boas intenções não realizadas, presentes devolvidos, ciúmes desenfreados. Buscar na tensão natural da dança as tensões entre as personagens. O deslocamento no espaço é também um deslocamento simbólico, para longe do que se tem medo, indo atrás do que se sonha. Os tempos mudam não apenas por uma composição estilística de ritmos e musicalidades alternadas, mas porque a hesitação e a dúvida são o tempo do amor exacerbado. Os planos e as cinesferas valem ao sabor das indagações de que altura e tamanho estamos falando; se da altura de nobres palacianos ou cortesãos abobalhados, ou se do tamanho de reis fantásticos ou pequenas fadas poderosas.

A cena como espaço de relação humana:

[...] o espaço dramático definido pela divisória entre ator e público não é a linha estabelecida materialmente em um teatro convencional, ou uma construção ou um espaço qualquer, porém aquela que se instaura num fenômeno dado aqui e agora, numa relação ao vivo. Eu me constituo em ator, porque o meu ato adquire uma característica pela qual *vocês* me constituem em ator, através de uma deliberação minha que é aceita e/ou compreendida por vocês. (GUINSBURG, 2001, p. 17).

Ação e reação em constante mudança. Corpos em presença, não destituídos de sua natureza social e individual. A arena das eternas lutas, sem vencedores ou vitórias. O jogo contínuo de reinventar o mundo, imaginar para decifrar, iludir até dizer a verdade. Algumas verdades. Encarar o outro nesse espaço não como um inimigo, mas como um amigo difícil, curioso e sedento como você. Curioso por aquilo que está escondido, fragilizado embaixo de alguma moral ou estética obsoletas. E sedento por curvas, por caminhos sinuosos, que lhe indiquem outras formas de relação e postura. Cena como o espaço para gerar interesse, em si e em tudo, como se vivêssemos de uma vez, feito chuva. O lugar dos lugares: lugar *nos* corpos que se propõem a desenvolver o seu trabalho através da ação; lugares *entre* os corpos, dominada pela poesia secreta das

histórias esquecidas; e lugar da cidade, em que o status se reduz a ver e ser visto, a existir no olhar alheio, espelhos múltiplos se refletindo.

Essa grande cena finalizava com uma outra coreografia.¹ Um exercício que fazia ponte entre o texto shakespereano e o elemento de câmera lenta utilizado por Bob Wilson e já citado neste trabalho teórico. Desde então, eu partia de ideias que contemplassem as teatralidades contemporâneas e alguns de seus princípios, tais como a abordagem corporal sobre a obra dramaturgica, o tempo dilatado, a apropriação do texto em relação à encenação, o foco dado mais às imagens do que à narrativa. Criação de um espaço para o diálogo entre as subjetividades, hibridez de signos e linguagens distintos, dinamismo entre ficção e depoimentos pessoais. O trecho utilizado para a experimentação é a fala de Oberon que explica como surgiu a flor do amor-perfeito, e da poção mágica feita com ela, capaz de enamorar os seres humanos. Transcrevo agora apenas as partes que interessam ao processo, para melhor esclarecer a metodologia usada para a criação coreográfica:

Oberon –Você se lembra / da vez em que eu sentei num promontório / E ouvi uma sereia, num golfinho, / cantar em tons tão doces da harmonia / Que domou o mar rude com seu canto / E as estrelas saltaram das esferas, / Pra ouvir o canto da sereia? [...] naquele dia eu vi (mas você não), / Flutuando entre a terra e a lua fria, / Cupido todo armado: ele mirou / Numa vestal que vive no Ocidente, / E disparou a flecha de seu arco / Com amor para matar cem corações. / Porém a seta em fogo de Cupido / Apagou-se nas águas do luar / E a imperial donzela prosseguiu, / meditando com livre fantasia. / Eu reparei onde caiu a flecha: / Numa pequena flor, outrora branca, / Que as feridas do amor fizeram roxa - / As moças chamam-na de amor-perfeito. / Busque-me uma flor dessas, cujo suco, / Pingado em pálpebras adormecidas, / faz aquele que dorme apaixonar-se / pelo primeiro ser vivo que vir. / Apanhe-me essa planta e volte aqui, / mais rápido que o monstro do oceano. (Ato II, cena I, vs. 152 a 178).

Mais uma vez a ideia de uma ‘legenda corporal’ foi usada para representar as imagens na fala de Oberon. Sem pudor com a obviedade, criando movimentos que tivessem relação direta com as palavras no texto. Braços que se cruzavam à altura do peito, joelhos dobrados e um olhar distante para simbolizar alguém ‘sentado num

¹ Esse exercício coreográfico foi criado para ilustrar o primeiro seminário que apresentei no mestrado, dissertando um pouco sobre meus objetivos gerias, expectativas e influências.

promontório'. Dois dedos esticados que faziam uma curva no ar indicando o salto das estrelas. Pentear cabelos para sereia, fazer a mímica de que está amarrando uma venda nos olhos, retesar um arco e flecha invisíveis e lançar o projétil no horizonte. 'Encontrar' uma flor no chão, torná-la mágica, macerar as pétalas até que sobre um suco ralo em nossas mãos. Tudo abusando da convenção teatral, a imaginação e o poder de sugestão da platéia.

O que configurava um estranhamento signífico era a velocidade com que os movimentos eram executados. Câmera lenta, dominando a musculatura, o tempo das ações. Tirando o máximo de ansiedade possível do corpo, relaxando tensões sem perder a concentração. Um contraponto exato com todo o percurso coreográfico que estava acontecendo até então. Agora a música se desdobrava em acordes e variações líricas, volteando, repetindo frases melódicas, enquanto os atores caminhavam muito lentos, dobravam os joelhos de modo a se perceber os apoios escolhidos para criar a imagem. O percurso até as formas era mais importante do que as figuras em si. Dominar a transição dos gestos, saber exatamente onde o olhar pousa. Qual pé irá à frente, quem comanda o grupo a cada lado que se vira. Respiração controlada, ritmada, uníssona, tentando buscar uma relação harmoniosa entre os corpos e o espaço. E o tempo, eterno combatente do ator em sua jornada por ações claras e precisas, como apreender um tempo dilatado, sem contagem ou marcação de mudança na música? Como imprimir no corpo um entendimento do tempo largo, sem pressa ou vícios? Como parar o fluxo de ideias, imagens e sensações e se concentrar nas ações e sua fixidez em um tempo extremamente anti-natural, artificial e diluído?

O principal objetivo do exercício era ajudar a relaxar quem o fazia e concentrar-se na variedade de pensamentos que lhe vinham à mente, quando se proporciona ao corpo um tempo a mais para movimentar-se. {...} Indiretamente esses exercícios levavam em consideração os espectadores, pois a tranquilidade de quem os fazia deveria contribuir para o relaxamento da platéia, dando-lhe espaço para concentrar na variedade dos próprios pensamentos, enquanto ela contempla ações simples e relaxadas. (GALIZIA, 1986, p. 109).

Por si só acredito que a câmera lenta possa ser um importante exercício de formação em teatro. Que ator não deseja ter controle do próprio corpo, saber seus limites, suas estratégias de apoio? Entender sua musculatura com uma consciência ampliada, saber respirar de modo largo, profundo. Que ator não deseja eliminar o

máximo possível de ansiedade no seu trabalho? Ansiedade que ‘suja’ nossos movimentos, aumenta nosso desejo de comunicação e compreensão, fazendo-nos atropelar ações, deixar os sentidos pelo meio. Que ator não anseia por criar suas próprias transições, saber para onde ir e quando deixar a cena, o percurso das intenções antes mesmo que o diretor o indique? Ter a certeza de que o espectador está interessado nos mínimos detalhes, assim como ele. Fazê-lo querer saber de todos os detalhes, tornando sua presença física uma figura de sonho, mistério e perplexidade.

Porque a busca maior nessa proposta de câmera lenta (além de todas essas questões fundamentais para uma preparação técnica elaborada) era o estado performativo. Esse estado sutil do interesse, daquilo que faz um ator realizar uma única tarefa por horas captando nossa atenção. Um estado de não-representatividade, mas que também não se parece com o cotidiano. Não chega a compor uma personagem externa, com ações e trejeitos próprios, nem o deixa suficientemente acomodado para ser quem ele é dentro de casa. Um estado de epifania, brumoso, entre a realidade manifesta e os sonhos. Eu queria que os atores estivessem realmente relaxados, e pudessem reverberar essa condição até a platéia. Eu os chamava nos ensaios de ‘arautos da poesia’, os que vieram de um lugar distante para contar as boas novas. Aqueles que sabiam o segredo da poção encantada e estavam dispostos a compartilhar conosco. O tempo de uma realidade transmutada, o caminhar de seres que viram demais e perderam as expectativas. Não correm não por uma desistência em existir, mas, ao contrário, por já saberem onde essa mesma existência vai dar. O tempo do sorriso pleno, inteiro, sem passado ou memória. Quantas vezes eu os obrigava a sorrir, até que compreendessem de onde deveria vir tal sorriso. A máscara facial espontânea nesse momento era sisuda, fechada, imagino por conta da concentração necessária para realizar gestos tão lentos. Mas eu os queria sorrindo, um riso que os concentrasse mais do que as sobrancelhas cerradas. Um riso de quem atravessou seu percurso de maneira natural e fluida. De quem sabe o que perdeu ao longo do caminho, mas não carrega os sacos vazios às costas. Porque se uma das funções do ator é lembrar, com certeza a outra seria esquecer, antes que a xícara transborde e nada de novo poderá ser colocado lá dentro. É Renato Cohen quem nos esclarece:

O *performer* trabalha em cima de suas habilidades, sejam elas simplesmente físicas como, por exemplo, o homem que engole bolas de bilhar na Praça da Sé (e aquilo é uma *performance*), ou totalmente intelectuais como o espetáculo *Hamlet* de Stuart Sherman, em que ele representa Shakespeare de

uma forma totalmente esquemática, conceitual. [...] A busca do desenvolvimento pessoal é um dos princípios centrais da arte de *performance* e da *live art*. Não se encara a atuação como uma profissão, mas como um palco de experiência ou de tomada de consciência para utilização na vida. Nele não vai existir uma separação rígida entre arte e vida. [...]

O fato de o *performer* lidar muito com o “aqui-agora” e ter um contato direto com o público faz com que o trabalho com *energia* ganhe grande significação. Essa energia diz respeito à capacidade de mobilização do público para estabelecer um fluxo de contato com o artista: a energia vai-se dar tanto a nível de emissão, com o artista enviando uma mensagem sígnica – e quanto mais energizado, melhor ele vai “passar” isto – como a nível de recepção, que vem a ser a habilidade do artista de sentir o público, o espaço e a oscilações dinâmicas dos mesmos. (COHEN, 2004, p. 102).

Até que esses entes encantados descubrem uma passagem, e conhecem outros seres, do lado de cá...

Realismo: a recriação textual preservando estilos

Primeira semana de setembro de 2010

Mais uma vez repassando a coreografia. Estamos nisso o mês de agosto todo. Criamos uma grande cena a partir de matrizes menores. Precisamos decorar as sequencias, as espacialidades, os tempos de cada partitura. Para onde é mesmo que se olha nesse momento? Conta um oito ou dois nessa parte? Espera o colega, tentem dançar juntos. Acho melhor criar uma música que acompanhe os movimentos, aí eles vão poder se orientar por ela. Ainda bem que há momentos de descanso para todo mundo, dentro da própria coreografia. Só espero que eles não abandonem o corpo nesses instantes, estar parado em cena parece mais difícil que dançar. Base, não se esqueçam da base, dobrem os joelhos, assim vocês saltam mais alto. Esse cansaço é só muscular, ou falta de hábito em ensaiar diversas vezes? Repetir, repetir. “Mas o movimento já não está bem realizado, não é aqui a perna?” Repetir não só o movimento, mas a intenção dentro dele, o gesto. “Por que ensaiar é tão chato?”, era o Lincoln. Porque vocês acham que a coreografia é apenas isso, uma sequencia de movimentos. “E não é?” Nós temos ações

claras dentro dela, momentos de tensão, dramaturgia corporal. Por que se esbarram tanto, tem espaço para todos, o espaço próprio das marcações. Calma, a partitura é rápida, mas não atropelem as coisas, pensem onde começa e termina cada gesto. Não se esqueçam, é uma briga. E ainda retomar, dentro desse caos corporal, as qualidades de movimento desenvolvidas no começo do trabalho. Lembram? Os Enamorados possuem uma textura de hesitação no corpo, contrações no baixo ventre, a sensação de ‘quase’, o desejo interrompido no meio do caminho. “Nossa, mas temos de dançar assim a coreografia toda?” Acho que sim, tentem de novo. Aproveitem os insetos que vocês encontraram pelo xamanismo. Tragam a sensação física, busquem um eixo diferenciado, uma lagarta usa mais a coluna do que qualquer outro. “Mas como eu vou fazer esse giro com a coluna maleável?”, ainda o Lincoln. Eu não sei, experimente, se aproprie. “Mas o meu inseto é um besouro, e eu faço o Puck.” Ótimo, Eduarda, então abuse do trabalho de base, abra bem as pernas, aponte os joelhos para fora, força na musculatura interna das coxas. Força! “Não precisa bater...” É, tem razão, fica muita informação cada um dançando comum eixo e uma textura física diferentes. “Então em que momento a gente dança iguais, e quando a gente usa o registro corporal?” Eu não sei, de verdade...

Por favor, façam de novo a partitura em câmera lenta, concentrem-se nas imagens. Juntos, se percebam, não se afobem. Tenham a generosidade de seguir o colega do lado. “Mas e se ele estiver errado?” Se todos errarem com ele, todos estarão certos. Não se esqueçam do sorriso, o arco da estrela é maior, mais lento. Aqui os pés são juntos, mas na hora do arco e flecha são separados. “É tanto detalhe...” Eu sei, Juliana, por isso é bonito. Isso, venham agora na minha direção. Devagar, mais devagar. Sorriam. Os arautos da poesia. “O que é arauto mesmo?” Agora vocês vão fingir que existe um líquido mágico em suas mãos, passem-no nos olhos da platéia. Calma, como se transpusessem um portal, lembram do xamanismo? O espaço da cena precisa estar habitado de imaginação. Levantem um pouco mais a perna. Como se dessem um passo largo para atravessarem um regato um pouco mais profundo. Sustenta a perna, concentre-se no centro do corpo, equilíbrio. Sorriam. Agora toquem o chão com o pé devagar, com presença. Como se estivessem pisando na lua. Criem a ilusão de dois mundos paralelos, separados apenas por um passo, mas um passo consciente, preenchido. Como era mesmo aquela imagem do Yoshi Oida: “Posso ensinar a um jovem ator o movimento para indicar a lua. Mas da ponta de seu dedo até a lua é responsabilidade do ator.” (OIDA, 1992. p. 5). Responsabilizem-se por essa travessia,

sonho e realidade. E encontrem os seres humanos, sentados à sua frente. Olhem nos olhos deles. Olhem para mim. E vejam o que acontece. Mantenham o eixo da personagem. “É difícil”, acho que era a Eduarda, as pernas devem estar doendo. Então assumam essa dificuldade. Vão desmanchando a postura, relaxando as tensões, cessando as contrações. Vão-se tornando humanos também. Olhem para mim. Contaminem-se de humanidade através dos olhares. Seres fictícios de Shakespeare visitando a realidade concreta. Tornando-se homens e mulheres comuns. Aprendam com a platéia, imitem-na. Coce o nariz, mexa o cabelo, arrume a sua roupa. E retornem à cena assim, transformados. Mudem o registro físico, encontrem o eixo natural do corpo, ereto, quadril encaixado. Talvez não tenham que perder ainda seus objetivos, suas intenções, seus amores e conflitos, mas acomodem tudo isso em uma corporeidade mais ‘realista’, quase não-representativa.

Uma primeira transfiguração. Das muitas que viriam...

Segunda semana de setembro de 2010

Então agora temos um novo registro. De uma corporeidade extremamente representativa, dialogando com a dança e suas estruturas coreográficas, para corpos quase neutros, essencialmente humanos, anti-personagens. Tenho de confiar que a transição de uma para a outra seja verossímil, convincente. De que, por troca de olhares entre ator e platéia, possa acontecer uma comunicação sutil, mas intensa. Aqueles que saíram do seu universo simbólico trazendo uma poção mágica de amor, acabam aprendendo com os que os assistem. Tornar o público ativo, com o que ele tem de mais precioso em sua contribuição para a fenomenologia teatral: o olhar.

Mas e a pesquisa corporal, como contar uma história com o corpo utilizando-se de princípios das teatralidades contemporâneas?² A justificativa, os objetivos, a

² Em linhas gerais, os princípios das teatralidades contemporâneas exercitadas neste trabalho são a abordagem corporal sobre o texto teatral, a própria reorganização e apropriação da dramaturgia shakespereana, o tempo dilatado como recurso cênico, a busca de uma antiteatralidade para falar de sonhos pessoais, a dramaturgia dos atores em sua potencialidade criativa, hibridez de linguagens, o conceito de work in progress como metodologia de trabalho e pesquisa.

metodologia? A unidade e aprofundamento do trabalho. Não posso sair de uma estrutura de dança para uma experimentação quase realista contando a mesma história. Mas os personagens conheceram a platéia, tornaram-se humanos. Com os mesmos objetivos de cena? E esses objetivos de ficção não representam os desejos humanos? Um Oberon não pode ter uma fisicalidade menos expressiva, e ainda assim representar os ciúmes e o desejo de vingança? Mas Shakespeare é popular, mais farsesco do que realista. Faça teatro para o seu tempo, respeitando a poética universal do *Maior de Todos*, mas para o seu tempo. E a abordagem corporal dentro do trabalho?

E quem disse que Realismo não possui proposta de fisicalidade?

Não há ações dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique; [...] nenhuma ação física deve ser criada sem que se acredite em sua realidade, e, conseqüentemente, sem que haja um senso de autenticidade. Tudo isto atesta a estreita ligação existente entre as ações físicas e todos os chamados “elementos” do estado interior da criação. (STANISLAVSKI apud BONFITTO, 2002, p. 27).

Terceira semana de setembro

Nova linguagem, novo método. Novo momento da narrativa na peça, e da narrativa no grupo. Mesmos personagens, mas outras referências. O modo como se começa é o melhor indicador de onde podemos chegar. Uma metodologia que se inicia honestamente, levantando sobre si mesma questionamentos e dúvidas, pode não chegar a resultados esperados, e é bom que não se chegue. O importante é saber como começar, ou recomeçar a partir do que se intui enquanto continuidade no processo. Lembremos: para se distanciar é preciso estar próximo antes. E a proximidade em questão está na pesquisa de corporeidade. Os distanciamentos que tal proposta possa sugerir a si mesma é o que faz a arte valer a pena.

Portanto, para iniciar esse novo processo de improvisação, tendo em vista a mudança de paradigma de linguagem no trabalho, optei por reelaborar diretamente a dramaturgia shakespereana. Minha proposta aos atores agora não era criar um ambiente de improvisação corporal, mas textual. Para tanto, recorri ao texto clássico da peça e

reescrevi as cenas que se seguiam após a fala de Oberon sobre a poção mágica. Mas as reescrevi tendo em mente as possibilidades de improvisação das ações físicas que por ventura surgissem entremeados aos diálogos. Um texto que em verdade se preocupava mais em sugerir o embate corporal dos atores do que a fluência comunicativa pelas palavras. Um texto de silêncio e rubricas, atravessado por falas pontuais das situações propostas. Sim, atrevi-me a escrever rubricas para Shakespeare, e espero ser perdoado por isso.

Sabemos o quanto as rubricas em suas peças eram escassas. Talvez devido à presença do dramaturgo *in loco*, dispensando maiores informações sobre a encenação, ou principalmente por compreendermos que a força dramática ou poética está nas próprias falas dos personagens. Deixemos Luiz Fernando Ramos nos exemplificar melhor as utilizações das rubricas na obra do Bardo:

Tomando como exemplo o teatro elisabetano em sua expressão maior, a dramaturgia de Shakespeare, é possível verificar uma presença constante da rubrica, se bem que discreta. [...] Essa escassez de rubricas, que é quase um senso comum quando se trata de Shakespeare, foi mascarada por muitos editores que, preocupados com a compreensão da trama pelos leitores, acrescentaram, sempre que possível, rubricas deduzidas do corpo do texto que facilitavam a leitura. [...]

Ricardo II é considerada, entre as peças de Shakespeare, a que tem mais rubricas. Mesmo assim, um exame da edição Arden informa que, considerando somente as rubricas que aparecem nas primeiras versões manuscritas (os 'Quartos') tanto quanto nas primeiras versões impressas (os 'Fólios'), Shakespeare quase não se serve do recurso à rubrica a não ser para esclarecer a fonte locutora (quem está falando) ou para indicar algumas, e não todas, entradas de personagens em cena. Em cinco outras oportunidades ele indica o modo como as personagens entram em cena – '*num rompante*', ou '*correndo*', ou '*perturbados*' – e numa única, exatamente a cena final, menciona um adereço, no caso o caixão que levará o rei Ricardo II morto. (RAMOS, 1999, p. 29).

No caso da nossa montagem, as rubricas não chegam a se diferenciar tanto pelo tamanho ou quantidade. Mas por sua natureza. São rubricas menos de indicação de entradas ou saídas, ou de elementos cenográficos e adereços. São rubricas que talvez se aproximem mais dessas citadas por Ramos de *como* a personagem entra, em que estado se encontra para surgir. Rubricas semelhantes às do romantismo, que não só indicam quem fala, mas que interferem no sentido total da obra. E que vai ter seu auge com o realismo, nos textos de Tennessee Williams, por exemplo, em que a descrição de estados

psicológicos é tão importante quanto a ação dramática ou mesmo as falas ditas pelas personagens. Ainda aprendendo com Ramos:

É um momento em que as rubricas emancipam-se dos diálogos, os quais deixam de ser detentores absolutos da mensagem dramática, e passam a ser, mesmo que de forma incipiente, cruciais para o desenvolvimento do drama. A partir daí, e durante todo o período romântico, a rubrica adquirirá papel importante, não só como guia do leitor, mas como constituinte imprescindível do espaço da ficção. (IDEM, p. 34).

Segue-se um novo exemplo de recriação da dramaturgia shakespereana para o nosso processo. Atentando-se sempre aos objetivos dessa releitura, no caso uma escrita que indicasse estados afetivos das personagens e criasse um espaço sugestivo para as ações físicas posteriormente improvisadas pelos atores. Nos anexos finais, encontram-se todas as cenas modificadas.

Demétrio e Helena

DEMÉTRIO – Eu não a amo; pare de seguir-me. / Onde estão Lisandro e a linda Hérnia? / A ele eu mato, e ela me faz morrer. / Você disse que os dois vinham para cá / E eu, perdido e louco na floresta, / Não consigo encontrar a minha Hérnia. / Saia, vá embora, e não me siga mais.

HELENA – Você é o ímã que me atrai o coração, / Que não é ferro, é aço verdadeiro. / Quando você deixar de me atrair, / Eu não terei mais forças para segui-lo.

DEMÉTRIO – Eu a procuro? Ou eu tento agradá-la? / Ou vai negar que, usando de franqueza, / Digo em alto e bom som que não a amo?

HELENA – E só por isso eu inda o amo mais. / Demétrio, eu sou igual a um cachorrinho / Que faz mais festas quando é espancado. / Pois pode tratar como um cachorro, / Me bater, me ignorar; mas só me deixe / Seguir você, mesmo que eu não mereça: / Não posso pedir menos a você /- Mas para mim só isso já é muito – / Que ser tratada como seu cachorro.

DEMÉTRIO – Não fique provocando assim meu ódio; / Fico doente só de ver você.

HELENA – E eu doente quando não o vejo.

DEMÉTRIO – Você já compromete a sua honra / Ao sair da cidade e se entregando / Nas mãos de alguém que não lhe tem amor, / Ao confiar à noite, que é propícia, / Ou ao convite de um local deserto / A riqueza da sua virgindade.

HELENA – É o seu próprio valor que me protege: / Nunca é noite quando eu lhe vejo o rosto, / Por isso, para mim não é de noite; / E nem me falta muita companhia, / Já que você, pra mim, é o mundo inteiro. / Como posso dizer que estou sozinha / Se o mundo inteiro está aqui comigo?

DEMÉTRIO – Eu vou embora, me esconder no mato, / E você que se arranje aqui com as feras.

HELENA – Seu coração é bem pior que o delas. / Pode ir; eu só vou mudar a lenda: / Apolo foge, e Dafne corre atrás. / A pomba segue o grifo, e a pobre corça / Persegue o tigre – louca é a corrida / Em que o covarde sai caçando o bravo!

DEMÉTRIO – Chega de discussão, eu vou embora; / Se você me seguir, pode estar certa / de que na floresta eu lhe farei mal.

HELENA – Ora, no templo, na cidade ou campo / Você só me faz mal. Sabe, Demétrio, / Você me faz envergonhar meu sexo; [...].

Ao que foi reescrita da seguinte maneira:

(Demétrio entra, brusco e apreensivo. Helena surge, procurando contato com ele. Pelos olhos, abraços, carinho. Ele sempre se desvencilhando. Na terceira tentativa, Demétrio empurra Helena. Ela cai, abatida. Ele se prepara para sair novamente, percebe o estado dela e volta)

DEMÉTRIO – Eu não a amo... Eu a procuro? Eu tento agradá-la? (Ele não recebe resposta. Se impacienta com a tristeza de Helena, e se prepara para sair de novo.)

HELENA (explosiva) – Demétrio, eu sou igual a um cachorrinho que faz mais festas quando é espancado!

DEMÉTRIO (voltando-se, ergue a mão para esbofetear Helena. Pára no meio do caminho, tem uma outra idéia, buscando uma tortura melhor) – Você já compromete a

sua honra ao sair da cidade e se entregando nas mãos de alguém que não lhe tem amor, ao confiar à noite, que é propícia, ou ao convite de um local deserto, a riqueza da sua virgindade.

HELENA (num surto de poesia, tentando abafar as ameaças dele) – Nunca é noite quando eu lhe vejo o rosto, por isso, para mim...

DEMÉTRIO (a interrompendo, furioso por ela não querer entender) – Se você me seguir, pode estar certa de que na floresta eu lhe farei mal! (Sai.)

HELENA (com grande tristeza) – Você só me faz mal... (Sai na mesma direção dele).

São claras as adaptações entre os textos. Rubricas que indicam ações e seus estados, estimulando o jogo entre os alunos. A poesia shakespereana substituída por olhares, silêncios, hesitações. O desvencilhar do corpo, a insistência pela aproximação, tombos, arrependimentos que se dão pela pausa ativa da presença cênica. Ações interrompidas, não mais por contrações no abdome, mas pela tomada de consciência da violência no próprio ato agressivo. Mudanças na intenção, busca por violências mais sutis, mas não menos nocivas. Respirações aceleradas, que expressem a passagem brusca de um estado a outro. E olhos nos olhos, sustentando a verdade da situação. Uma cumplicidade maior, dada agora não mais pela vitória de um movimento dançado perfeitamente em coletivo, uníssono, mas pela relação direta entre os atores. O espaço em torno deve ser preenchido por outra qualidade, a qualidade da honestidade, da sinceridade imbuída de imaginação, sensação e ternura. Não a ternura como sentimento, que o caso é para ódios incontidos. Mas a ternura de estar em cena, vivo, com o colega de trabalho.

Arrisco dizer que, em verdade, a pesquisa corporal não só continua como se intensifica. Gestos mínimos que contêm toda uma circunstância dada. Deslocamentos estritamente necessários, pontuais e objetivos, condutores de uma ação direta e afirmativa em suas intenções, seus significados. Frases curtas, explosivas, abarcando discursos inteiros, mágoa e perplexidade. Além do espaço para a criação que não está nas linhas. Imagens que podem ser encontradas durante o processo, a partir do novo texto, possíveis piadas silenciosas, reveladoras das entrelinhas tão presentes nas

relações humanas. Um texto cortado enquanto fala, mas extremamente presente enquanto ação física, estado interpretativo e jogo cênico.

Última semana de setembro

Por que eles não conseguem ‘desimpostar’ essa voz? Tirar esse tom grave, arredondado, como se dissesse tudo de forma grande, mas não grandiosa. Talvez seja a noção de uma voz extra-cotidiana, assim como o corpo? Uma voz dilatada, teatral? Mas isso não tem a ver mais com articulação da boca, ressonância, do que com timbre ou volume? Por que essa urgência em dizer tudo alto, como se estivéssemos em um teatro gigante? Fale baixo, eu estou aqui na sua frente. “Mas não é teatro?” Teatro é espaço de conteúdos. Entenda primeiro os significados dessas falas, depois nós as projetamos. Respeite as vírgulas. “Para respirar?” Não, para dar sentido. Não leia o texto, coloque-o no drama, na ação que ele exige. “Um movimento, então?” Não, pelo menos não necessariamente um movimento corporal. Mas o movimento próprio da fala, sua cor, seu ritmo. “Eu não a amo...” Perceba as reticências, não para ficar bravo. Essa frase possui somente esse significado? Ela pode ser uma explicação triste. Consegue imaginar isso, explicação triste. “Sempre pensei que as explicações fossem neutras, racionais. Nunca senti uma...” Não sinta, imagine apenas. Imagine os objetivos, as intenções. Fale como gente. Ouçamos mais um vez e sempre o mestre Stanislavski:

Na vida real sabemos ouvir, porque estamos interessados ou precisamos de ouvir alguma coisa. No palco, na maioria dos casos, apenas assumimos um ar de ouvir com atenção. Não sentimos nenhuma necessidade prática de penetrar os pensamentos e as palavras do nosso comparsa. Temos de nos forçar a fazê-lo. E esse esforço acaba em exagero de atuação, rotina, chavões. [...] As falas, tão repetidas nos ensaios e em numerosas representações, tornam-se papagaiadas. O conteúdo interior do texto se evapora, sobrando apenas os sons mecânicos. [...] Quanto mais eles dão rédea a esse costume, mais aguda se torna a sua memória mecânica, mais obstinado o hábito dessa tagarelice. E gradualmente vemos desenvolver-se um tipo de linguagem especificamente estereotipado.

Uma ênfase mal colocada distorce uma palavra ou aleija uma frase, quando deveria, antes, valorizá-la. A acentuação é um dedo que aponta. Na

palavra assim sublinhada, encontraremos a alma, a essência interior, o ponto culminante do subtexto. (STANISLAVSKI, 1970, ps. 125 e 163).

Isso, fale com seu colega. Diga alguma coisa interessante a ele. “O seu cabelo está sujo.” Isso, agora se coloque em uma outra situação para dizer a mesma frase. “Como assim?” Se coloque debaixo de uma chuva, por exemplo. A frase não muda? Diga, diga como um ser humano. Não há nenhuma outra ação que não seja a de ser um humano, dizer o que a frase fala. Redundante, não. Diga para seu colega, não faça o texto ser um escudo intelectual entre vocês. Retire da memória o texto enquanto literatura. São apenas algumas palavras, o resto é silêncio preenchido. Respire, a respiração é o primeiro texto do ator? Encontre um lugar na sua voz em que essa verdade falada caiba, seja do tamanho ideal. Destrua a formalidade dramática entre vocês dois. Agora a cena não está mais em vocês, em sua dança. Mas *entre* vocês. Com a falta de ansiedade e o desejo em querer se relacionar verdadeiramente, crie um espaço eletrizado em torno. Um espaço cheio de suspensão, algo que está para ser dito ou feito a qualquer momento, mas que espera a hora certa. Aprendam esperar a hora certa da verdade criada pela situação. Seja sutil, crie mais mistérios do que revelações. Seja invisível. “Como?” Isso mesmo, seja invisível. Não é um outro livro do Yoshi Oida, *O Ator Invisível?*

Interpretar, para mim, não é algo que está ligado a me exibir ou exibir minha técnica. Em vez disso, é revelar, através da atuação, “algo mais”, alguma coisa que o público não encontra na vida cotidiana. O ator não demonstra isso. Não é visivelmente físico mas, através do comprometimento da imaginação do espectador, “algo mais” irá surgir na sua mente. [...] Os espectadores têm de esquecer o ator. O ator deve desaparecer. [...]

Um outro ator fez o mesmo gesto; apontou para a lua. O público não percebeu se ele tinha ou não realizado um movimento elegante; simplesmente viu a lua. Eu prefiro este tipo de ator: o que mostra a lua ao público. O ator capaz de se tornar invisível. (OIDA, 2001, p. 20).

Seja veículo de sua cena, e não o seu suporte. A mágoa deve estar entre vocês, o cansaço, o desespero da última cartada. Jogue a bola, ela não é sua, nem do outro. Espere, espere muito, de verdade.

O texto é o fim das situações. “Claro que não, sem ele não há a comunicação.” Esqueça isso. Olhe para ela, vamos. Esqueça o texto e tente se lembrar da cena. Da

relação. Qual era mesmo? “Eu a quero longe de mim.” Então explique isso para ela, sem raiva, mas quase com dó. Não, é melhor não dizer isso a um ator. As emoções. É melhor ir pela porta dos fundos. Circunstâncias dadas, circunstâncias dadas. Pense em alguém desprotegido, em um cachorrinho que se perdeu. Isso. Seria a imaginação o campo fértil das sensações? Diga quando for necessário, talvez com a sua interpretação você consiga até retirar mais frases do texto. Perceba no seu corpo onde ele te faz mal. Quando uma imagem dói em você, dói aonde? “Aqui no quadril, atrás, na lombar.” Então diga com a lombar, Juliana, dê espaço para que ela se imponha como resposta a sua dor.

Tire esse sorriso de vergonha. Se relacionar machuca mesmo. Acho que é mais um cansaço dessa profissão: ator tem que gostar de gente. Tire as caras e bocas, as fugas, esteja aqui, corajosamente. Cuidado com os gritos, eles nos enganam muito. Ficamos com a impressão de que somos dramáticos, intensos, profundos. Por que uma ação vocal não pode ser forte para dentro? Como é que se faz quando queremos passar medo em alguém, não é sussurrando? Há certos tipos de ódios que são liberados entre os dentes cerrados. A vingança é calada porque é interna demais. E se apaixone em silêncio, evite a leitura rasa das paixões adolescentes. Encante-se com seu colega de trabalho, mesmo, com esse aí que está na sua frente. Ele vai ter uma cabeça de burro enorme, e será o seu grande amor. “Mas isso é hilário!”. Para a plateia, não para você.

Sejam os dramaturgos físicos das entrelinhas. Conte o que não está nas falas em silêncio. Talvez seja uma das escolhas em se dançar: há instâncias humanas que ainda não possuem palavra. Ou que são melhores vivenciadas pelo corpo. Aliás, voz é corpo. Continuemos nossa orquestração de movimentos, significados, narrativas, confusões, falas e ruídos. Fiquemos todos apaixonados, enfeitiçados por uma noite sem fim. Antes que seja dia, antes que “o amor apresse a gente.” (Ato III, cena II, v. 184).

Outubro de 2010

Mas de onde vieram tantas questões particulares? Eu aqui imaginando como resolver um momento crucial da narrativa, onde a maioria das personagens está encantada, apaixonada pelas pessoas ‘erradas’, e eles organizando uma conversa para

falar de posturas éticas dentro do grupo. A famosa ‘lavação de roupa suja’. Como me fugiu toda essa vaidade? Não eram amigos, colegas de corredor? Não, não eram. E as outras histórias, interpessoais, vão aparecendo. Gente que ri demais durante os ensaios (achei que só eu me irritava com isso), falta de entrega, de pontualidade. Alguns com cenas demais, outros com menos, uma certa antipatia geral por dois alunos em específico.

E eu pensando que o objetivo era se unir para o teatro. E talvez seja também, mas quem disse que se unir para uma atividade criativa não produza conflitos pessoais? E talvez analisar um processo teatral esteja tanto no âmbito individual, e suas relações, quanto na pesquisa de linguagem ou técnica. Talvez até mais. O modo como os alunos-atores assimilam as propostas, se apropriam ou não delas, suas expectativas tão particulares e peculiares. Perceber como cada um parte de seu próprio referencial de arte, que por sua vez espelha seu histórico de vida. De onde vieram, por que estão aqui realmente. Como encaram uma formação artística, o que imaginam para as próprias carreiras.

Eu sempre me constranjo um pouco com esse tipo de conversa, mas não deveria. Aqui está também um importante material, de absorção e reflexão sobre o trabalho. As impressões geradas pelas vivências, até em que ponto se chegou, ou pensa que se chegou. As questões levantadas de ordem técnica, de formação, dificuldades e êxitos na tentativa de uma expressão integrada e uma comunicação efetiva. Além do contato com os processos imaginativos, a fantasia posta como realidade próxima, palpável. Participar ativamente na criação de uma coreografia complexa, pretensiosa. Preencher lacunas de significação em um texto refeito, transformado. Realmente, o que devem estar pensando sobre tudo isso?

E esses dois lá fora, não vão entrar para a reunião? Logo eles, que aparentemente causaram um desconforto maior no grupo. Será que eles já intuíram isso? Será que sabem o que estão fazendo, mesmo em um nível inconsciente? Pelo visto, as reclamações são quase direcionadas aos dois, e somente a eles. Não adiantou nem fazer alguns exercícios antes para nos aquecermos ‘afetivamente’. Dançar sempre libera as tensões, e as verdades são melhores ditas e compreendidas quando partem de pessoas abertas, inteiras... É eles não vêm mesmo.

Então eu decido assumir a fuga deles. Se não querem um enfrentamento com o grupo, é porque talvez não estejam preparados para os próprios embates pessoais. Dúvidas demais, ou de menos. A impressão é que já eram estigmatizados não só pelo grupo que se formou nesse processo, mas pela escola como um todo. A dupla de amigos difícil de lidar, que não sabem separar intimidade de trabalho. Engraçado como as pessoas cobram dos outros exatamente aquilo que não possuem. Alguns exigem compromisso, presença, e continuam com um corpo frágil, inseguro. Outros reclamam de se sentirem acuados, julgados constantemente pelos colegas. Mas não são esses mesmos os que sorriem furtivamente, que não perdem a oportunidade para fazer um comentário irônico?

Eu decido deixar os dois de fora do processo, já que estão de fora da sala. Tentando ler claramente o poder simbólico das suas ações, ou da falta dela. Alguns silêncios são prova de uma alegria ou de um compromisso tão profundo que não possuem palavras. Mas nem todos os silêncios são assim. Outros são mesmo a falta do que dizer, o medo de se colocar, ou a desistência passiva antes da luta. Um silêncio que não anuncia bonança, mas ao contrário, pressagia curvas pelo caminho.

É a primeira vez que eu vejo uma saída assim: não se estava dentro, e se abriu uma porta por onde se retirar. Estavam fora, e não queriam entrar. Às vezes tenho medo da possível natureza profética de uma frase como essa em relação aos que ainda fazem teatro – estão fora, em verdade estão fora, sem querer entrar...

Última semana de outubro

Então é isso. Depois de um mês sem ensaios, procurando substitutos, vai ficar assim mesmo: eu entro no lugar do Wesley, e essa menina aqui, que faz parte de um grupo não acadêmico em que eu acabei de entrar, fará Hérnia. Pode ser? Como é mesmo seu nome?

“Maíra, o nome dela é Maíra.”

Dessa vez eu tentei perceber se houve uma boa aceitação por parte do grupo com a presença dela. Aliás, nunca mais vou deixar de perceber esses fluxos de interesse entre as pessoas. Isso é muito arte também, não é?...

Butô: os enfeitiçados conversam, silenciosamente

Novembro de 2010

“Fiquemos todos apaixonados, enfeitiçados por uma noite sem fim...”

Mais um estado diferenciado dado às personagens na narrativa da peça. Agora a Rainha das Fadas está apaixonada por um simplório artesão com cabeça de burro, e Lisandro e Demétrio amam Helena, absurdamente. Logos eles, que amavam Hérnia com todo fervor. Que corporeidade poderia trazer uma nova conduta, uma nova qualidade de gestos e presença cênica? Corpos que remetam a uma outra realidade, a realidade da ilusão, do estar enganado e feliz. Não deixa de ter um certo tom lírico nessa combinação: ser feliz por estar sendo enganado. O estado poético de um ‘eu’ entregue a si mesmo, às próprias emoções, em que o amor pelo outro cria um espaço mágico de redenção e alegria. “As audácias da poesia lírica moderna ecoam num conceito de poesia como transgressão da lógica e, nesse sentido, podem até ser chamadas de ‘loucura’”. (CARA, 1985, p. 49). Como se finalmente os corações estivessem acertado em suas escolhas, mesmo que essas escolhas sejam a mulher até então desprezada, ou uma cabeça de burro empoleirada em um corpo tosco e hostil. E poesia sempre me lembra o poder de síntese. As palavras colocadas em seu lugar certo, potencializando suas significações. Um discurso primorosamente construído com o mínimo de oratória. Às vezes mais com o espaço em branco do que com a escrita. Poesia como forma sintética buscando o máximo de sentido. Tentando tocar com as palavras as necessidades

humanas de significação. Poesia como atração pelo preenchimento, dentro do aparente caos de vazios contínuos.

E todas as obras desembocam na significação; aquilo que o homem toca se tinge de intencionalidade: é um ir em direção a... O mundo do homem é o mundo do sentido. Tolerar a ambigüidade, a contradição, a loucura ou a confusão, não a carência de sentido. (PAZ, 1982, p. 23).

Que imagem corporal poderia ser aceita como uma síntese? Uma decodificação precisa de gestos e movimentos, ou ainda, a configuração de um corpo por si só expressivo, anterior à ação. Um corpo tão diferenciado, extra-cotidiano, que indicaria imediatamente o estado de paixão ilusória das personagens. Talvez eu esteja confiando muito em que se possa ler esse significado tão claramente, mas ao menos que proporcione à platéia uma visão de sonho, oposta às referências da gestualidade cotidiana. Um corpo enfeitado, longe do seu eixo natural, diferente das corporeidades distorcidas das fadas, ou tensionadas como os enamorados. Um corpo-imagem, não produtor de imagens, mas ele mesmo a figura incisiva e dilatada de seres ‘re-encantados’.

Então o *butô* surge, como surpresa estética, no meio do caminho.

Os corpos brancos, sem pelos, e sua movimentação ao mesmo tempo concentrada e reverberante pelo espaço. Os bailarinos carecas, sua aparência fugidia, sua seriedade confundida com o sorriso. Um corpo impactante pela força, pelas posturas, pelo expressionismo nas intenções. Filetes de tinta vermelha saindo das têmporas e dos pulsos, guerras lembradas e vencidas pela linguagem. Corpos-fantasmas, em sua peregrinação ao interior de si, ao íntimo repleto de memória, atitude e profecia. “Com a ideia de que o corpo é o próprio teatro [...] Em outras palavras, a essência da cena é o ator, o performer, o bailarino – força imagética e fenômeno de imantação.” (BAIOCCHI, 1995, p. 19). Homens que transcenderam a linha do tempo, dançam depois da morte. Habitantes de uma realidade mais vaporosa, vibrante, que se isolaram de um mundo destruído, em ruínas, e preferiram contestar tal situação afastando-se dela, tornando-se outra raça, em direção a futuros mais promissores. Ainda a Maura (1995), “Fantasmagorias mitológicas e arquetípicas empilhadas e arranjadas numa estrutura corpórea imperativa e concreta.”

Pelos deuses! Voltaremos a dançar, agora com uma gestualidade extremamente distante de nós, definida por características próprias muito bem delineadas. Tentaremos nos transformar em imagens ilusórias, dilatadas até o estado de enfeitiçados, como se não víssemos com os olhos, mas com a pele. Como se conversássemos em silêncio, contando algumas partes decisivas de uma história que não sabe para onde ir. Mas está indo, constantemente, feito poesia.

Segunda semana de novembro

Eu espero que eles saibam o quão livre é o espaço cênico. Acho meio brega essa coisa de sarau, gente tomando um vinho, lendo ou escrevendo poemas. Mas é isso mesmo o que eles vão encontrar. Essa roda de colchonetes azuis pode não ser o espaço mais intimista, bonito, mas deve servir. Pelo menos é confortável, a gente pode deitar, entregar-se ao ócio criativo, se é que ele existe mesmo. É, a surpresa é boa, uma novidadezinha sempre aquece os ânimos, estimula a imaginação. “Ué, pode ter bebida alcoólica em sala de aula?” Nossa, bebida alcoólica? Para mim era só um vinho. Quase um objeto simbólico para lembrarmos as origens gregas. Com tanta gente, nem vai embebedar ninguém. “Olha, a coisa está boa hoje, tem até vinho.” Essa pluralidade que não deixa de dar sinais nunca. Abarcar todas as personalidades, deixá-las à vontade consigo mesmas, suscitar novas auto-compreensões. Fazer poesia, é o que temos para hoje. “Poesia mesmo?” Mesmo. Começemos com a fórmula dos modernos. Como era mesmo:

Receita de poema dadaísta

Pegue um jornal. / Pegue a tesoura. / Escolha no jornal um artigo do tamanho que você deseja dar a seu poema. / Recorte o artigo. / Recorte em seguida com atenção algumas palavras que formam este artigo e meta-os num saco. / Agite suavemente. / Tire em seguida cada pedaço um após o outro. / Copie conscienciosamente na ordem em que as palavras são tiradas do saco. / O poema se parecerá com você. / E ei-lo um escritor infinitamente original e de uma sensibilidade graciosa, ainda que incompreendido do público. (TZARA in FARACO & MOURA, 1998, p. 254).

Nossa, que coragem a minha de doar as revistas Bravo! para recortarem. Tomem cuidado só com a parte de teatro. É sempre bom ler resenhas de bons espetáculos. “Que parte?” Essa mesma que você acabou de rasgar. E sejamos alunos obedientes: coloquemos as palavras no saquinho, mexamos, tiremos e escrevamos na ordem que aparecer. Produz algum efeito? “Era para sair o quê?” Poxa, nada e tudo isso. Alguma possibilidade de outros sentidos, essas palavras não poderiam nunca estar nessa ordem? Que ditadura com elas, as pobres. Pega então Manoel de Barros, vai. Escolhe uma imagem da natureza, um verbo e uma filosofia de vida. “Que isso, uma filosofia de vida, assim, de repente?” Não de repente, mas a partir de tudo o que te levou a estar aqui, agora. Não é isso o que carregamos sempre para um trabalho? Sei lá, uma idéia, uma verdadezinha em que você acredita, sabe que a vida é assim. Junta tudo, a cachoeira, o verbo e o enunciado. O Manoel escrevia assim: “De noite o silêncio estica os lírios.” “Ué, e onde está a filosofia nessa frase?” Acho que no silêncio. Tenham vergonha não, pôr-do-sol pode ser uma boa imagem para quase tudo. E os haicais, sabem o que são. Aliás, são poemas bem condizentes com a proposta, a que está por vir. Poemas curtos, de três versos, japoneses. O primeiro verso explicita um lugar, o segundo discorre sobre uma ação nesse lugar, o terceiro é uma conclusão filosófica da imagem criada pelos outros dois. “Eita, poesia é filosófica, né?” E que verbos são esse para um poema tão curtinho: explicitar, discorrer. E a idéia central do haicai é captar o momento presente, como uma fotografia em palavras. “Dá um exemplo?” Eu sei um de cor: jardim da minha amiga / todo mundo feliz / até a formiga.” É do Leminski. “Ainda fico procurando a filosofia. Vai me dizer que dessa vez está na formiga?” E não? Agora para completar, vamos lê-los em voz alta, fazer o protocolo completo. Poxa, protocolo para sarau? Ah não, lê de novo, tenta buscar uma expressividade, sei lá, um movimento, algum sentido. As imagens não dizem nada? “Além do que elas dizem enquanto imagem?”, pergunta boa do Felipe. É, nosso trabalho de artista passa por isso: dizer, ou ao menos sugerir além da imagem. Vamos queimá-los agora, deixar a fumaça subir pelo ar, quem sabe um pouco dessa poesia atinge o universo? Não é a batida de uma borboleta que pode provocar um tufão não sei onde?

“É bonito. Mas não seria bom você ter esses poemas para registro da pesquisa?”

Ai, excelente pergunta. E a resposta está saindo pela janela, esfumaçada e cinza.

Terceira semana

Estou ensinando apenas os dois elementos que eu experimentei na prática em butô. Foram-me passados por uma grande amiga minha de teatro, que trabalhou por uns três meses no Ogawa Butoh Center, companhia de butô criada em São Simão, interior de São Paulo, por João Roberto de Souza. Não é nenhuma formação nessa linguagem, como não está sendo em nenhuma outra vivenciada até agora. É mais uma preparação, um estímulo inicial para que tentemos alcançar um novo estado corporal.

Vamos pintar o rosto de branco, e nos postarmos à frente do espelho. E experimentemos máscaras faciais expressionistas, exageradas mesmo. Sem sofrimento, sem memória emotiva, apenas tentem a máscara da alegria. O sorriso leve, os olhos relaxados. Isso. E agora criem uma tensão dentro desses traços fisionômicos. Aprofundem as linhas, continuem indo com a musculatura facial em direção ao que o movimento pede, alarguem para trás esse sorriso. Agora a tristeza, como ficam os vincos no canto da boca quando puxados para baixo até o limite? O medo, arregalem os olhos, deixem a boca se tornar um O enorme, desfigurado. A raiva, a desconfiança. Criem essas instâncias de expressão enquanto se observam. Outra regra desse jogo lúdico teatral: o ator é o agente da ação e seu próprio expectador. Não riem de si mesmos, não se distanciem dessa máscara. Não tentem lembrar-se de vocês debaixo dessa expressão. Ouçam Hijikata, um dos grandes mestres: “Não há filosofia antes do butoh. Só é possível que a filosofia possa vir do butoh. As origens do butoh estão em uma terra selvagem habitada por espíritos elementares, que a mente racional não pode alcançar. (HIJIKATA, in BAIOCCHI, 1995, P. 18).

Agora uma postura básica para o corpo. Levantem as bordas internas dos pés, apontem os dedos para fora. Esforço, muito. Dobrem os joelhos, bastante, e concentrem-se para fora também. Quadril para dentro, acentuem a curvatura da coluna, encolham o pescoço, mas lancem a cabeça para fora, como velhas tartarugas buscando conhecer o mundo. Os braços se retraem, e querem alcançar. Nem todo butô é assim, com certeza não. Mas a experiência não é apenas pela postura apenas, é mais uma vez pelo estado que ela pode provocar. Assumam os obstáculos, as dores, os incômodos. Pressintam a dificuldade em andar, ver, respirar. Em existir. E é essa dificuldade que nos configura

como seres diferentes, mágicos. Um encontro de fantasmas, personagens de uma ficção sem narrativa, mas cheios de sensações, mistérios e volumes. Ouçamos novamente Kazuo Ohno, o outro expoente desta arte:

A fantasia do butoh é como jogar o cosmos nas costas. E para o butoh, enquanto a fantasia cobre o corpo, é o corpo que é a fantasia da alma. O butoh é como a vida sendo gerada no ventre materno. A energia e os mecanismos da vida e do butoh são os mesmos. O mundo do butoh deve ser aquele do ventre materno. (OHNO, in BAIOCCHI, 1995, p. 18).

Agora deitemos no chão, relaxem. Aproveitem para se concentrar na desconstrução da postura, fazer o caminho de volta. O percurso inverso valida o que se foi construído. Voltar por onde veio esclarece as escolhas feitas. Entreguem-se ao chão. Mesmo, sem expectativa ou ansiedade. E busquem a inação. Não apenas o descanso, mas a falta de ação, quase total. Controlem a vontade de se mexer, respire apenas, e da maneira mais sutil possível. Acho que minha amiga me disse que o butô era a dança depois da morte. E que Kazuo Ohno reitera: “É preciso que haja um lugar onde os mortos possam se transformar em força vital: o butoh é esse lugar.” (OHNO, in BAIOCCHI, 1995, p. 115). Então morramos, na simbologia da convenção teatral, mas buscando uma verdade próxima, verossímil. Cessem, ainda que só corporalmente. Eu sei como a mente sofre nesses momentos. Fica acelerada, distorce percepções, quer libertar o corpo da falta de movimento. Deixem-na espernear, se debater. Apenas não façam, não sejam, não existam... E a partir dessa sensação, dancem. Não sei como, não importa o que possa surgir. Dancem o que a corporeidade de vocês pedirem. Na textura desse estado, nesse ritmo, espacialidade, nessa condução pelos sentidos. Senhores e senhoras de expressões fundas, dilatadas, com seus corpos diferenciados, por vezes sombrios, por vezes de um lirismo quase triste, ao sabor de suas descobertas pelo país das sombras, o outro lado da realidade, o outro lado de si.

E no silêncio do fim da música, aquecidos pelo escuro e pela confiança na proposta, eis que surgem os enfeitiçados. Latentes, fortes, destemidos. O riso de escárnio some, o corpo encontra tensões, os olhos veem para além da matéria. Vou-me lembrar sempre do olhar do Lincoln, tão sério e pleno, como se quisesse desculpas do mundo por uma existência ao mesmo tempo tão repleta e inconstante. O estado surge, dentro dos corpos e entre eles. A magia em estar encantado se torna presente, dando um tom brilhante aos rostos desfigurados.

E aconteceu na primeira experimentação com o butô. E nunca mais...

Última semana de novembro

Seguem-se as anotações feitas para a cena de butô, a título de algumas reflexões posteriores.

1.

(Imagens para movimentos) – Lisandro e Demétrio apaixonados por Helena, Hérnia sozinha: O céu que nasce com fogos (Ato III, cena II, v. 187) / A flor no mesmo bordado (v. 203) / Duas cerejas de uma mesma haste (v. 210) / Ninfa rara, celestial e preciosa (v. 225) / Fingir que está triste (v. 237).

(Imagens para narrativa) – Lisandro e Demétrio com espadas / Lisandro com coragem para bater em Hérnia / Hérnia contra Helena: Roubar o coração do meu amor (v. 284) / Helena com medo / Lisandro defende Helena / Demétrio interfere.

2.

(Imagens para movimentos) – Oberon e Puck: Rei das sombras (Ato III, cena II, v. 347) / Cubra a luz das estrelas com fumaça (v. 356) / A madrugada obriga o espírito a voltar para a tumba (v. 381) / Abandonar a luz (v. 386) / Pra lá, pra cá, pra lá, pra cá (v. 400).

(Imagens para narrativa) – Puck engana Lisandro com a voz / Lisandro sai / Puck engana Demétrio com a voz / Todos saem / Lisandro volta e dorme: Neste caminho escuro estou caindo (v. 417) / Demétrio persegue Puck e dorme: Enxergar seu rosto em dia claro (v. 427) / Helena entra e dorme: Aqui não querem minha companhia (v. 433) / Hérnia entra e dorme: Pingando orvalho e toda machucada (v. 437) / Puck pinga antídoto em Lisandro: Todo ser quer outro ser (v. 453).

3.

Ato IV (Imagens para movimentos) – Titânia, Bobina e Fada: Leito florido (v. 1) / Mate-me uma abelha vermelha (v. 11) / Ouvir um pouco de música (v 26) / Tesouro dos esquilos (v 35) / Os dedos fortes do carvalho (v. 43).

(Imagens para narrativa) – Titânia e Bobina dormem juntos / Oberon passa antídoto nos olhos dela / Titânia acorda para Oberon / dançam e dormem / Puck e Fada repetem coreografia inicial em butô e dormem.

Obs: Alternar expressões poéticas de todos os núcleos e as ações narrativas.

Roteiro e ações e movimentos para a cena do butô:

Em roda /Mão direita em joelho esquerdo, baixa tronco / Coice com perna direita / Braços para cima, braço esquerdo mais alto / Espasmo / Cabeça gira atrás e para direita inteira / Mão direita por dentro, lança tronco para baixo / Mão direita busca o outro à sua esquerda, baixo / Levanta tronco, ombro esquerdo gira tronco para fora da roda / Pés juntos, braço esquerdo em balaio, mexe na flor, deita cabeça no balaio / Perna direita alta, segura nas mãos dos amigos, entrelaça dedos / Passo à frente, retorna perna direita cruzada atrás / Ombro desce, cruza o outro por dentro, senta com mão esquerda no chão / Mão em lua leva cabeça dentro e fora / Quadril gira baixo até levá-lo acima / Braço direito em água até ficar de pé, passando por joelho, quadril, cabeça / Continua o movimento, vira de lado, espada dentro / Ondula braços, abre mãos em flor, pé direito faz um 8 no chão / Salto à esquerda, direita frente / Cabeça com colega / Desce, mãos em raiz pelas pernas, raízes cruzadas, levanta bunda / Mergulha, abre em postura senhorial / Passo, sonhos ao redor da cabeça / Desloca pela esquerda, braços cruzados no peito, se abre para a roda / Dedo, gira direita, cai, sobe dedo, quadril juntos à frente / Mão apaga o ar, vira para fora, abaixa, sopra, cai em estrelas, pega-as para o quadril / Pende para a esquerda, corre / Estátua 1, pulsa, estátua 2 / Posição em que nunca esteve, volta para a inicial

Narrativa

Espadas Lisandro e Demétrio / Cabeças Hérnia e Helena / Subida e cambalhota de Titânia e Bobina / Orelha e sofrimento e antídoto de Oberon e Puck / Lisandro ataca

Hérnia, Helena assusta, Demétrio puxa Lisandro/ Puck re-encanta, une cabeças / Oberon desencanta Titânia, dorme Bobina.

Movimentos

Coreografia reta, frente / Aranha / Mata abelha (tapas) / Ouve música / Maíra muda de lugar / Galhos / Cotovia da manhã / todos dormem.

Incrível como um simples roteiro pode revelar características pontuais sobre a criação artística. Tomando as naturezas distintas dessa anotação de movimentos acima descrita, percebem-se os caminhos diferenciados escolhidos. Palavras que descrevem o gesto em sua anatomia pelo espaço, suas linhas e direções precisas. Expressões que dão a imagem concreta da ação, seu percurso físico também no tempo e nos planos, nas cinesferas e até nas qualidades de movimento. “Braços para cima, braço esquerdo mais alto” ou “Passo à frente, retorna perna direita cruzada atrás” são indicações de movimento puro, descrições com um mínimo de detalhe necessário para sua satisfatória realização. Tentando estimular uma memória racional, precisa, em que a forma seja mais relevante que o conteúdo, geometria das possibilidades corporais, síntese das tensões e musculaturas envolvidas.

Em contrapartida, há também nesse registro coreográfico palavras que remetem a uma outra natureza do movimento: à da imagem e suas relações emotivas. Palavras e expressões que não descrevem necessariamente a direção ou força utilizada para realizar o gesto, mas o conteúdo imagético que ele sugere, suas cores e texturas possíveis. “Pés juntos, braço esquerdo em balaio, mexe na flor, deita a cabeça no balaio” e “Passo, sonhos ao redor da cabeça” são exemplos disso. Indicações que podem ser até precisas para a ordem e o momento em que o gesto deve ser executado, mas que são uma porta para possibilidades de leitura, uma sinalização mais de caminhos múltiplos do que para uma única estrada a ser trilhada. Palavras-imagens, em que pese mais agora o estímulo afetivo, a carga pessoal de cada ator, o entendimento subjetivo sobre movimentos aparentemente simples e diretos. Claro que essas anotações imagéticas foram criadas por mim, para o meu registro pessoal. Mas eu me lembro bem que foram facilmente assimiladas pelos atores, talvez indicando enfim uma comunicação entre nós mais unificada, entre ação e intenção, concretude e fantasia.

Aliás, por que afinal, e só agora, apareceria um registro dessa natureza durante o processo? Por que tanta preocupação em anotar a sequência de movimentos ou

momentos, mais até do que na primeira coreografia? Aparentemente uma cena mais simples, em que o tempo se dá mais lentamente, a espacialidade se reduz quase à roda, a relação com a música não é tão direta, seguindo-a. E a resposta vem rápida: essa é a primeira cena do espetáculo criada comigo *dentro* dela. Abruptamente, eu deixo a posição de diretor ou preparador–propositor e me torno atuante na cena. Busco entender os movimentos não só como um produto estético ou processual, mas como resultado de uma provocação dada por mim para mim mesmo. Aqui é necessário estar envolvido com duas instâncias no entendimento da criação: o de fora para dentro, em que uma ideia é levantada, analisada e discutida, estimulando a busca por formas, signos que deem conta da sua abstração. E o de dentro para fora, em que essa mesma ideia precisa encontrar eco dentro do corpo e da afetividade no ator, para que se expresse com propriedade e verdade. Perdi muito no que diz respeito ao conjunto total da cena, suas nuances de espaço e tempo para uma melhor comunicação com a plateia.

Mas percebi também um outro ganho, talvez até mais necessário nesse momento do processo. Um deles é a apropriação maior por parte dos alunos com o trabalho. Perdendo o diretor, o olhar constante de fora, os atores precisam criar esse olhar dentro deles. Se não há mais professor, a tarefa deve ser feita com um senso de responsabilidade maior, sabendo que a ‘nota’ será dada por eles mesmos. Sem patrão, o empregado trabalha para si; sem pai, o filho conhece o mundo com os próprios olhos. E perguntas corriqueiras como “Para onde eu vou nesse momento?” ou “O que essa imagem significa exatamente?” vão sendo respondidas individualmente, cada qual acreditando em suas leituras e sensações. Tornando-os atuantes sensíveis e críticos no processo, trazendo reverberações pessoais para movimentos alheios, e o contrário, dando expressão às imagens e ideias surgidas.

Um segundo ganho talvez seja essa troca agora entre atores. O gato saiu de casa, então a festa será apenas entre os ratos. Poder contribuir com a formação dos alunos também como mais um ator buscando uma verdade cênica. Usar de outros sentidos além da fala para atingir alguma instância psicofísica. Olhar em seus olhos dentro da cena, tocar seus corpos, ter a respiração colada a deles, instaurar uma coletividade que explicita mais meu envolvimento no processo. Não seria esse o conselho maior de Paulo Freire, a educação como ato de amor? E só se ama aquilo que se conhece, ou ao menos se ama o mistério a que nos propomos vivenciar juntos. Confesso que me senti mais professor estando dentro, tentando trazer mais energia e compromisso ao trabalho não com o discurso, com aquilo que eles deveriam sentir ou entender. Mas com os meus

limites e as minhas conquistas como ator, a técnica sendo compartilhada no ato da cena, os medos e inseguranças comunicados dentro do espaço cênico.

Tornar-me também um fantasma para encarnar melhor a criação.

Contradições eternas e mágicas do fazer artístico. Objetivar subjetividades, concretizar abstrações, dançar depois da morte.

Performance-art: a não-representatividade para falar de sonhos

Depois de tanta recriação, tantas apropriações e releituras, tantos estímulos subjetivos para uma narrativa dada, como termina essa peça? Não o texto clássico shakespereano, que esse sabemos muito bem como termina. Mas como finalizar essa montagem, esse processo tão particular? Chegou-se a uma autonomia tão peculiar, a experimentos e resultados tão característicos do grupo, que é necessária uma atenção ao caminho trilhado. Respeitar a obra escolhida, seus significados e poéticas, mas também se atentar ao que é necessário e urgente, não só enquanto estética ou mesmo metodologia, mas enquanto valor representativo do processo vivenciado. Como sintetizar, para si mesmo e para o outro, os sentidos alcançados, as relações construídas e suas particularidades?

Mais uma vez, parece-me essencial entender que uma pesquisa em arte não é apenas uma pesquisa de linguagem, mas de idéias, temas e significações. Aprofundar estéticas é aprofundar assuntos, motes, questões que nos instigam e nos revelam como atuantes simbólicos, como artistas enfim. E, embora não soubesse com tanta clareza de todos esses requisitos, minha intuição pedia para que o final do trabalho fosse metáfora da maior e mais intensa transformação corporal vivenciada dentro do espetáculo. A obra que estávamos criando parecia trilhar um caminho de metamorfoses, em que estados e texturas físicas fossem acordadas, experimentadas e expressas de maneira intensa e completa. Enamorados que mudam de objeto do amor, rainhas abandonadas ao delírio de um encantamento cruel, artesãos deformados por magia tornando-se príncipes, alvo de um amor impetuoso e sem rumo. Transformar, tomar outra forma, ou ainda dar nova

forma à paixão até há pouco tempo intransferível. Perder os eixos narrativos, parar de dançar, tornar-se ator em estado de interpretação, e depois ainda metamorfosear-se em fantasma, corpo de ilusão, templo onírico para simbologias múltiplas.

E qual ‘mutação’ seria mais catártica do que aquela que nos transforma a nós em nós mesmos? A que nos traz de volta, depois de tantos percursos transcorridos. A busca de um estado, ou antes, do não-estado, do corpo com as formas e verdades que lhe são mais intrínsecas. Um acordar desse sonho que se remeta ao acordar da consciência, ou para ela. Um acordar que lembre a mudança de realidades, o retorno à vida, um renascer poético. Não é Herma Hesse que escreveu que o homem prefere ir à guerra do que ao encontro de si mesmo? Pois tentaremos encontrar, ao clarear do dia, no fim dessa noite de verão, um grupo de pessoas que foram ao encontro de si, e que por isso mesmo também preferiram ir à guerra.

Essa corporeidade nova me era bastante conhecida. O estado de não representatividade tão caro à performance-art. Ou seja, um estado performativo em que a ação cede lugar às tarefas, o conflito cessa suas tensões e vetores e se transforma em objetivos simples, quase sem dimensões. Lembro-me bem das experiências com Renato Cohen na Unicamp (1998), em que bastava às vezes caminhar lentamente, ou girar por algum tempo enquanto uma história era contada. Tarefas simples, quase sempre cheias de simbolismo pessoal, em que o corpo se fazia mais de suporte do que atuante. Andar de costas, dançar livremente, se abraçar a um peixe de verdade. Ações no sentido de movimento e imagem, mas que não possuíam em si uma dramaturgia, uma consciência de embate entre objetivos ou psicologismos interiorizados.

Mas não nos enganemos ao imaginar que tais tarefas são fáceis de realizar. Exatamente pela busca desse estado performativo. Um valor extremamente pessoal e subjetivo, sutil até, que continua a criar um foco de interesse tanto em quem faz quanto em quem assiste. Uma condição do corpo que parece levá-lo para além dele mesmo, não em uma explosão pré-expressiva de uma corporeidade dilatada, mas ao contrário, em uma implosão de sentidos e consciências. Então melhor dizendo, um corpo que fica aquém de si, mas não no sentido de mediocridade que esse termo nos remete. Esse aquém também é um lugar, mais secreto, nevoento, guardião de verdades latentes. Como se existisse um inconsciente corporal, imagens e extratos físicos adormecidos, à espera de uma brisa que os acorde, um barulho mais interno, um sinal mais incisivo.

Lembro-me ainda das estratégias utilizadas por Renato para alcançarmos tais estados, que ele preferia chamar de transe. Danças ritualísticas, meditações corporais

(em que movimentos simples eram repetidos durante um longo tempo), giros, ficar nu, o próprio xamanismo. Estímulos e incitamentos não só para a improvisação, para a criação de matrizes ou cenas, mas antes, para a conexão com estados físicos alterados, a busca de vibrações, oscilações entre a corporeidade cotidiana e a intra-sensível. A busca de consciências mais amplas, do material imagético inconsciente não por meio apenas da meditação, mas de um corpo alerta, vivo, com os olhos voltados para dentro. Inspirando-se no depoimento da atriz Joanne Akalaitis:

[...] *Performance* existe *no presente* – é por isto que ela se assemelha a drogas e meditação – é uma das poucas situações em que você estão vivendo totalmente o momento. Eu adoro a sensação de estar “saindo” para outra zona de tempo, uma outra zona de espaço. [...] É realmente uma experiência mística, como “tocar o vazio” como eles chama isto. [...] Todas minhas relações com as pessoas mudam, elas se tornam mais emocionantes, mais intensas, mais diretas. (AKALAITIS, apud COHEN, 2004, p. 110).

Ficar nu... Eis um elemento bastante trabalhado por mim na época, a fim de encontrar tal instância performática. Ficar nu, onde quer que estivesse, seja para um simples aquecimento ou para apresentações fechadas a convidados, era uma chave, um modo de acordar minha atenção ao meu próprio simbolismo. Porque não havia, para mim, nada mais anti-cotidiano do que estar sem roupa. Eu era ainda um garotinho sem vida sexual ativa, portanto, a única outra atividade nesse estado era mesmo tomar banho. Até aprender a dançar nu, a estar com os outros assim, a improvisar e criar personas e significados que concordassem com essa estética do corpo sem figurinos ou adereços. Um modo simples e direto de anular a corporeidade pessoal, despertando sensações e atenções muito diferenciadas, imagens oníricas, verdades livres.

Hoje percebo os discursos que envolvem a questão do ficar nu em se tratando de Minas Gerais, ou pelo menos na realidade da Universidade Federal de Uberlândia. Ou se acha que tal recurso é gratuito, e por isso necessita uma justificativa muito plausível para se fazê-lo, ou é apenas uma experiência a que se deva passar enquanto formação. A primeira colocação pode até estar correta em certos pontos. Como qualquer signo levantado em um trabalho, estar nu também deve ter um objetivo, um desejo de expressão e comunicação, ainda que esse desejo possua entendimentos inconscientes. É preciso se atentar sempre à armadilha de estarmos não realizando um trabalho artístico, mas apenas dando vazão às nossas necessidades mais primitivas ou aos nossos caprichos. Porém, assim como todo qualquer signo, a nudez deve ser experimentada antes do seu descarte como recurso cênico. Feito um movimento que se repete

incansavelmente, ou uma fala que se busca seu sentido, o nu aponta inúmeras possibilidades de leitura e uso. Não se deve exaltá-lo e nem prendê-lo em visões preconceituosas e mesquinhas. O fato de querer uma justificativa extremamente clara e convincente para se tentar a nudez é prova de que ela é um artifício ainda carregado de medo e resistência. Normalmente tentamos movimentos ou gestos que não sabemos como irão se realizar, em que tempo ou com que força. O nu precisa ter a mesma calma para ser testado, com honestidade e propósito.

A segunda fala deixa a nudez ainda mais supérflua e vazia. Experimentá-la enquanto se está na universidade, quase como um prêmio pela ousadia. Como se ela não fosse um elemento cênico, mas um ganho na formação acadêmica. Um momento passageiro, de extrema coragem e quebra de valores, entendendo esse percurso como uma vitória pessoal, e não mais um artifício metodológico, ético e estético. Ficar nu passa a ser só uma experiência, perdendo-se suas possibilidades expressivas, seu poder para o impulso criativo e a produção de sentidos.

E mais uma vez, o óbvio serve à espontaneidade e inteireza da pesquisa em arte. Se nascemos nus, devemos renascer assim também. Pessoas que acordam de um longo sonho, não mais representando uma ficção, mas a si mesmos, inteiros, sem máscaras, suportados apenas por seus corpos livres, relaxados. Um descanso de tanta linguagem, tantos códigos e técnicas, mas que não deixa de instaurar um outro estilo, um modo de estar no espaço cênico. Um estar que oscila entre o cotidiano e o lírico, entre a falta de intenção e o sempre 'querer ser' da poesia. Corpos nus, deitados numa clareira, por si só sugerem inúmeros significados, várias imagens, diversas narrativas. Tentar, pois, fazer com que essa clareira seja metáfora do próprio espaço livre que é o teatro, e que estar nu presentifique os atores, deixe-os à mercê de si. Mais do que alunos em um cenário, são pessoas em liberdade, sendo, contando seus sonhos.

Portanto, e pedindo o penúltimo perdão à obra de Shakespeare (o último ainda virá, maior que esse), a recriação dramaturgica ficou por escrevermos os próprios sonhos. Os reais, aqueles que os atores têm, na vida, pelo mundo. Abandonar todo o último ato da peça, não contar o que acontece com os casais e sua tão sonhada felicidade. Nem mesmo se ater ao espetáculo criado pelos artesãos, mas contar a nossa história, ou as histórias que queremos ainda viver. Acordar nus para falarmos de nós, em estado performativo de transe, alterados pela própria condição de existência. Não que a máscara estivesse mentindo. Sabemos que é bem o contrário. Então que nosso rosto seja a máscara ideal para esse momento, que a tinta branca do butô tenha

desaparecido e ficado a cor da nossa pele, brilhante de um suor íntegro e justo. Do tamanho de nós mesmos.

Sonho do *Carlos*, a companhia de artesãos: Quem sabe o tempo pudesse ser mais meu camarada? Uma vez um amigo meu me contou que o tempo para ele era um velhinho sem pressa. Eu sei que talvez nunca possa ser a falta de pressa de alguém, nem de mim mesmo. Mas ainda serei um velhinho, e tento já ser amigo de alguns. Um pouco mais de tempo, bem quieto, perto de mim, é o que eu queria...

Sonho do *Felipe*, o Demétrio: A mala está sempre meio pronta. Homem sabe mais ou menos de tudo o que precisa. Não por um excesso de zelo consigo mesmo, mas por ser simples, como um jardim. Dentro de mim há só pássaros e ventos. Eu quero dizer do outro lado de lá as cores que florescem por aqui.

Sonho da *Juliana*, a Hérnia: Esquecer-me um pouco das impressões alheias. Não sei de todos os possíveis caminhos que os olhos fazem até o coração quando olham para mim. Às vezes o melhor era viajar, mudar de ares. E fazer de tudo para que isso não cheire a fuga deslavada. Saberei de mim antes dos outros, um dia.

E que a festa termine assim, com todos nós livres, presos a nós mesmos!

Última semana de novembro

Ledo engano...

Por que quase todo mundo está indo embora? Poxa, hoje é a cena dos sonhos pessoais, de uma entrega especial do seu trabalho como ator. Vocês me contaram o que querem fazer daqui a uns dois anos, eu escrevi os textos. São pequenos, essenciais, para não atrapalhar muito a concentração, nem para ficarmos contando histórias longas e acabar voltando ao teatral. “Nós não conseguimos ficar pelados”. Isso eles nem dizem, mas os olhos se desculpam, tristes. Eu lhes pergunto se entenderam a proposta, o estado performativo, o estar inteiro quando acordarmos. “Eu entendi sim. E concordo contigo, a cena é muito bonita. Você sabe convencer.” Eu? A proposta não se sustenta por si?

“Eu só não consigo...” Engraçado como eu não quero saber o por quê. Fico olhando para eles, com medo de que a resposta seja simples demais, ou nem exista. Quero acreditar que seja por bloqueios pessoais, traumas mesmo, e não apenas porque não conseguem. Estão a serviço do teatro, não estão? Uma arte milenar, profunda, anterior a todos nós nesta sala. Não quero ouvir que é apenas para se preservar, timidez. Afinal, concordam com a cena. Concordam com o teatro, não?

E curiosamente os que ficam são aqueles que interpretam os seres humanos na peça. Como assim? Isso mesmo: ficam os Enamorados e o ator da companhia de artesãos. Mas logo os humanos? As fadas todas foram embora? Os seres elementais, naturais por excelência. Os que encantam e sabem os segredos das flores, dominam o amor como quem brinca com pétalas, dilatam uma noite de verão com sonhos confusos, diluídos. Logo eles vão embora. Será alguma vingança da Natureza, um recado do quanto Ela não nos quer mais? Tolices, conjecturas. Vestimos demais os elfos e as fadas com releituras adocicadas, alienantes, e agora isso, se revoltaram, não querem mais nenhuma representação humana. Deixe que eu me divirta um pouco, ao menos com meus delírios.

E o processo é tão simples. Estamos sentados no chão. Dizemos nossos sonhos. Deitamo-nos e tentamos nos lembrar de quando tínhamos sete anos. A inocência, a alegria, o fato de estar vivo por inteiro. Retiramos uma peça de roupa, a que quiser, com essa brandura de quem nem sabe o que provoca ao tirar. Porque nem provoca nada. E repetimos nossos sonhos. Deitamos, retiramos a outra parte, calcinhas, sutiãs e cuecas já tinham sido tirados no banheiro, e cá estamos, vivos por inteiro. Mais uma vez o texto, nossos desejos, poxa. E a idéia era esse sorriso mesmo, límpido, de quem se esconde só nas brincadeiras. Era conseguir fazer com que os olhos estejam pousados uns nos outros, sem buscar partes íntimas, ou se procurá-las, que seja com a curiosidade saudável de quem vê o mundo novo, todo dia. Se você não confia em si, confie no outro que está confiando em você. Daqui a pouco vamos retrabalhar os textos, não podem ser ditos tão baixos, é cena ainda, mesmo que performática. Mas fiquemos assim hoje, próximos, nos ouvindo.

Não acredito que não estamos todos aqui, juntos. Talvez estejam espiando pela porta, querendo entrar. “Isso seria ainda pior.” Mesmo? Acho que morreria a cumplicidade, e só restaria uma curiosidade covarde, de fofoca. Tem razão. Algumas coisas precisam ser vividas na alegria da solidão. Como contar sonhos dentro de uma verdade corporal. Ou escrever dissertações, ou repensar tudo o que foi feito, dito.

Agora podem colocar as roupas. Mesmo percurso, a gente se deita e... “Poxa, deu uma vontade de saber como é dançar nu.”

Segue-se agora o último perdão dramaturgico feito a partir da obra shakespereana. É um texto escrito no início do curso de mestrado, para a disciplina Pesquisa em Artes, em que, a partir das reflexões feitas sobre os novos paradigmas da ciência contemporânea, reescrevo a fala final de Puck, e que acabou sendo introduzida no exercício prático. Aproximações entre ciência e arte, observações acerca do mundo e de mim, licenças poéticas e abismos repletos de rosas (parafraçando a ABRACE de 2010).

Da janela da minha cozinha vejo as pessoas nas ruas, andando quietas, aparentemente absortas em pensamentos profundos, contemplativas. Por vezes suspeito que não estejam a pensar em muita coisa, que caminham na verdade a esmo, sem rumo, como se tivessem perdido algo no caminho, sem se proporem a procurá-lo. Conversam baixo, como que em surdina, talvez temendo uma palavra mais forte, reveladora, ou um desentendimento entre idéias que provavelmente nem querem ser traduzidas.

Nas salas de mestrado observo meus colegas, estão cabisbaixos, sisudos, também aparentando concentração e disciplina. Mas novamente desconfio de certo tom aéreo nas faces, um jeito opaco nos olhos de se perguntar ‘o que faço aqui?’, como se o objetivo final, o desejo maior no espírito não se resolvesse apenas com os estudos aprofundados da arte ou com as descobertas felizes de tão inusitado curso.

E não me furto, entretanto, da consciência de que tudo isso talvez não passe de uma auto-percepção, disfarçada de investigação e pesquisa. Quem me garante que eu não esteja apenas me revelando assim, perdido, transitório, sem saber o que pensar e como lidar com as próprias conquistas, e projetando tais sensações naquilo que vejo, naqueles com quem convivo. Afinal, para citar Julio Plaza, “ver não é conhecer” (PLAZA, 1997, p. 22), e que recursos eu tenho além de minha curiosidade sobre o mundo, minha observação também aérea e contemplativa? Se “não é a coisa que o conhecimento apreende, mas o seu ser, ou a sua essência”, se conhecer é o ato de tirar do caos uma ordem, uma direção ainda que frágil, que direção eu espero apreender desses corredores vazios, que essência eu posso extrair dos meus amigos e professores tão diversos, complexos, infinitos?

Lendo os textos do Boaventura de Sousa Santos, em *Um discurso sobre as ciências*, permiti-me um devaneio: essa sensação de perdição e aturdimento poderia vir, dentre tantas outras questões, também das mudanças de paradigma na ciência pós-moderna? Seria possível criar paralelos entre as recentes descobertas científicas sobre a matéria, o tempo e a realidade manifesta com a suposta desorganização subjetiva e individual?

Durante muito tempo, a ciência se impôs como a melhor maneira de alcançar a realidade. Determinista, esse pensamento científico se pautava no que podia ser quantificado, medido e condicionado. A matemática era sua linguagem por excelência, em que a “idéia de ordem e estabilidade do mundo” seria mantida em uma ilusão de segurança e acerto quase absolutos. A ciência se preocupava em conhecer aquilo que ajudasse a dominar a natureza, já que esta era vista como uma máquina a serviço da suposta superioridade humana. “O passado se repete no futuro”, e não há porque reformular constantemente a visão de mundo, nem porque temer as gerações futuras.

Entretanto, foi a própria capacidade de se aprofundar no conhecimento que levou o homem a reestruturar o pensamento sobre a realidade. Citando ainda Boaventura, “[...] a identificação dos limites, das insuficiências estruturais do paradigma científico moderno é o resultado do grande avanço no conhecimento que ele propiciou.” (SANTOS, 1987, p. 24).

Observações inusitadas começam a diluir o rigor científico, tais como a simultaneidade de acontecimentos em escala astronômica (Pelos deuses! Mais uma possível fonte de inspiração para a nossa coreografia cênica), a impossibilidade de medir um objeto sem interferir em sua estrutura, a linguagem matemática começa a não funcionar como instrumento exato para se aproximar da matéria em escala microscópica, e ainda a própria noção de matéria está mais associada a termos como ‘imprevisibilidade’, ‘espontaneidade’, ‘desordem’ e ‘acidente’ (palavras tão conhecidas do fazer artístico) do que ao determinismo e mecanicismo tão usados anteriormente. O mundo não é mais um quebra-cabeça gigante bem encaixado, mas um lugar de encontro entre possíveis re-encaixes de possíveis novas peças refeitas constantemente.

Mas por que isso afetaria o homem de forma subjetiva, em seus comportamentos e posturas éticas, filosóficas?

É o próprio texto de Boaventura que nos instiga a compreender que toda ciência natural é uma ciência social. Um cientista que lida com a liberdade e o caráter processual da matéria está também se aproximando do entendimento consciencioso e

fluxo das relações humanas. A sociobiologia, por exemplo, fala de cooperativa para dizer de células, a física une mente e matéria em um diálogo permanente, o inconsciente coletivo – em que indivíduo e coletividade se permeiam – é usado como metáfora para compreender interações de locais e não-locais que constituem a matéria em sua dimensão microscópica. “Todo conhecimento é auto-conhecimento” (SANTOS, 1987, p. 58), e deve caminhar junto com o senso comum, para que não se distancie mais das transformações constantes da realidade, não produza a velha ilusão da potência dominadora do homem sobre a natureza e nos faça ter um “freio ético”, uma cautela científica que respeite mais a capacidade de transformar e descobrir do que a de destruir o mundo com um único botão.

Então volto à minha janela, aos meus corredores acadêmicos, e à minha pesquisa em artes, e procuro também nas minhas escolhas uma necessidade de mudança de paradigma.

E me vejo às voltas com a última mensagem dada em *Sonho de uma noite de verão*, no texto de Puck, personagem central da peça. Nessa fala, ele se isenta de qualquer possível culpa ou desagrado feito ao público, dizendo que tudo aquilo não passou de um sonho. E me recordo de toda aquela névoa inicial, todo o vazio suspenso permeando até mesmo os que chegaram onde queriam, ou achavam que queriam. E sinto a necessidade de dizer-lhes que o problema é se distanciar do sonho, de não ser o arauto de si mesmo, anunciando seus desejos e subjetividades mais íntimos. Assumir os desagradados e incômodos que o ato de não sonhar produz, ao invés de chamar de mera ilusão ou fantasia tudo o que nos apresenta como fracasso. O que se tem é que tal peça foi escrita para uma festa de casamento, e o contexto exigia mesmo que nada fosse constrangedor ou agressivo. Mas os tempos são outros, a violência e o tempo acelerado pedem que se dê atenção a outras possibilidades, outras visões de mundo. E quem sabe dar valor ao sonho (poxa, Freud já fez isso no começo do século XX?) seja um modo eficaz de reformular o pensamento, reencontrar caminhos perdidos, de dar “um descanso na loucura”, como sugere nosso Guimarães Rosa.

Faço aqui, portanto, um jogo lúdico de idéias, imaginando um novo Puck, mais atento aos cuidados de nossa contemporaneidade, preocupado com essa gente adulta que já não se lembra mais dos sonhos de infância, ou ainda com essa infância que não sabe o que responder quando lhes fazemos a velha pergunta: o que você vai ser quando crescer? A transcrição do texto clássico de Shakespeare usado nesse ensaio é retirada do site www.dominiopublico.gov.br, e pode não ser a fonte mais indicada, mas serve como

base para o jogo de recriação, ainda que provisório, desse novo Puck. Parafraseando o próprio ente fantástico, que me perdoem a ousadia de reler o maior poeta de todos os tempos. A urgência de verdades contemporâneas me dá essa coragem, assim como um dia tiveram coragem os novos cientistas. Assim como devemos tê-la sempre se quisermos ser verdadeiros pesquisadores e artistas.

Se vos causamos enfado por sermos sombras, azado plano sugiro: é pensar que estivestes a sonhar; foi tudo mera visão no correr desta sessão. Senhoras e cavalheiros, não vos mostreis zombeteiros; se me quiserdes perdoar, melhor coisa hei de vos dar. Puck eu sou, honesto e bravo; se eu puder fugir do agravo da língua má da serpente, vereis que Puck não mente. Liberto, assim, dos ápodos, eu digo boa-noite a todos. Se a mão me derdes, agora, vai Robim, alegre, embora.

(W. Shakespeare)

Se vos causamos enfado, é por talvez serdes vós meras sombras. E ainda assim azado plano sugiro: é pensar que estivestes a sonhar, e que isso salve o correr desta sessão. Senhoras e cavalheiros, não vos mostreis zombeteiros; tendes a vós mesmos que perdoar, pois sonhos é a melhor coisa que hei de vos dar. Puck eu sou, honesto e bravo; se eu puder fugir do agravo da língua má de quem aos sonhos não se rende, vereis que Puck não mente. Liberto, assim, dos descrentes, eu digo boa-noite a toda gente. Se a mão me derdes, agora, vai Robim, alegre, para a vossa casa, embora.

(Marcial Asevedo)

NA ORLA DA FLORESTA:

Festejando o inalcançável por meio do atingido

Primeiro semestre de 2011

Minha nossa, essa sala é muito pior. Alongada, mas sem profundidade. As paredes brancas, a iluminação mais branca ainda. Fica tudo muito às claras, sem magia, sem mistério. E esse monte de cadeiras, configurando um espaço tão hierarquizado, uma atrás da outra, a velha disposição, o professor tem de ser ouvido, e somente ele. Eu sei, não é uma sala de artes, não estamos no prédio do teatro, o ano começou e lá está tudo cheio. Tentamos até ensaiar no hall, as pessoas passando. Não deu certo, eu não consigo muito, gosto de ver os atores em um ambiente mais neutro, focar nos movimentos, no olhar. Mas bem que essa sala podia ser menos burocrática, menos formal. Parece até que voltamos para quinta série, para aula de ciências, com um projetor no teto e slides do corpo humano por dentro.

E olha que vamos precisar disso, reencontrar o corpo humano, por dentro. Depois de três meses de férias, poxa, a gente sempre ouvia pelos corredores da Unicamp que ator não tira férias. Eu mesmo estou repensando tanta coisa, querendo saber em que ponto da minha própria trajetória eu me encontro. Depois de tanta performance, dança-teatro, acreditando na imagem como um artifício completo, que se sustenta por si só. E de repente colocar essa verdade em questão, duvidar dela, começar a compreender a imagem como veículo. De quê, mesmo? Acho que das relações humanas. É isso, o espaço cênico parece exigir relação humana. E relação cria conflito, e conflito pede personagem para veicular tensões opostas, e tensão gera suspensão, e suspense grita em nossos ouvidos: ‘Como tudo isso vai terminar?’

Narrativa. Voltar a contar uma história. Não é ela que nos salva quando tudo fica embaralhado? Quando experimentamos tudo o que sabemos, signos, elementos, tanto jeito de levantar questões, filosofar, pôr os dogmas e preceitos em cheque, repensar a sociedade, a si mesmo. Uma boa história sempre puxa a linha, dá segurança de que a pipa continue presa entre a mão e o ar. Sim, a narrativa pode fazer isso, ser a ponte salvadora entre o que a mão tenta ler nas próprias linhas e o ar, esse ente malicioso

cheio de poéticas, contornos, vias. A história possui as duas naturezas que eu sinto serem as naturezas da poesia: concreto e abstrato, sugestão e realização. Palavra que busca o silêncio, verso indicando lugares sem porto. Quando se ouve uma história não se ouve isso, as situações criadas pelos nomes das personagens, dos espaços, de suas ações? E ao mesmo tempo tem-se a impressão de ouvir aventuras entre tudo isso, que é mais que moral, ou menos, talvez uma verdade pequenina, nem senhora de si, apenas um conselho tímido, não do que se deve fazer, mas do que poderia ter sido feito. História fala até um ponto, e deixa o ouvido trabalhar o restante. História conduz sem dizer que é o único caminho. Esclarece, mas não doutrina.

E essa sala, com cara de doutrinador nem um pouco esclarecido...

O que eles estão fazendo? Tudo bem, tudo bem. Já nos reencontramos, aceitamos essa sala com cara de açougue, estamos ensaiando. Segunda-feira passada relembramos as coreografias. Que curioso, como eles decoram rápido. E nem temos tanto espaço para esse quiprocó todo. A natural dificuldade de saber onde é a frente, o que é estranho porque, afinal, a direita do corpo não é sempre a direita? Só não entendo como ainda não dançam juntos, a música foi refeita a partir da coreografia. Filmamos tudo, eu levei para editar, a música é que acompanha os momentos. Então é só ouvir junto. Ouvir junto... Estamos em tempos tão difíceis para se ouvir, imagine coletivamente. Será isso? Uma coisa é aguçar um ouvido musical, outra é desenvolver esse ouvido de modo generoso, aberto, em contato com outras respirações, outros tempos. A música está no espaço, mas talvez não compartilhamos do mesmo espaço, ainda que unidos. E não vemos tantos espetáculos assim, cada ator fazendo sua peça, competindo atenção? Contar uma história exige concentração, imagine contar a mesma. Mais do que uma música tocando na sala, precisamos criar nossa musicalidade, aquilo que nos torna cúmplices, que nos obrigará a não fugir quando der errado.

Mas há algo pior. Eles decoraram bem os movimentos, mas estão se esquecendo da cena. Sim, como dizer isso a eles? Estão fazendo tudo certo, mas não estão atuando. O invisível do jogo, a presença, a poesia. O ator não é a cena. Ele é veículo dela. Como dizer que executar não é atuar, que um movimento realizado não garante um gesto exposto no ar? Lembrem-se do centro corporal, o quadril, a verdade física das ações. Mesmo que toda a cena tenha sido criada muito rapidamente, tragam da periferia do corpo para dentro, entendam à sua maneira, mas entendam. Conte sua narrativa particular, imagine suas solidões habitadas, e ainda não se esqueçam do todo. Pelos

deuses, complexo não é? Então calma, devagar. A vida do corpo, a diversão, o jogo, no centro, de verdade. (Preciso não pensar nas minhas desconfianças, eu sinto que há atores que são virgens por não conseguirem assumir a sexualidade. E daí, pare com isso. Mas não estão no mesmo lugar, o centro vital, de peso, o quadril, a região pélvica, e o prazer, os órgãos genitais, onde se dá luz?) Dêem à luz ao feto que já está pronto. Sobre nas narinas, toque seu tambor, sei lá. Acorde sua capacidade de dar vida, seja por qual crença for.

É claro que vamos morrer de tédio uns com os outros. Ensaiar não é repetir o conhecido, mas fazer da repetição um artifício para o desconhecido. Não está nada pronto, nunca. A expressão *work in progress* pode não ser apenas um elemento sógnico de uma linguagem específica. Não é privilégio somente da performance-art. *Work in progress* pode ser uma consciência, um estado latente de alerta sobre a vida, os acontecimentos, o mundo. Não simplesmente nos apoiarmos no processo, que tudo é processual, e será para sempre. Nem só assumir nossos espetáculos com falhas, nossas propostas com lacunas de significação. Repetimos porque o homem repete, a si mesmo, aos outros, àquilo que ele ama e detesta. Repetimos com vigor os mesmos erros para que nos identifiquemos com alguma batalha interior, não suportamos que o sentido cesse, que a história chegue ao fim. Ensaíamos para que algo minimamente interessante, habitado, seja entregue a um jogo cujas regras saberemos no ato da apresentação. Não queremos apenas mostrar o que foi trabalhado, mas instigar o invisível naqueles que assistem, fazer com que participem com seu silêncio, ou com o seu suspender da respiração, seu riso, sua lágrima, seu olhar livre. Dominamos para esquecer, como técnica corporal ou vocal. O que se cria não é o presente amarrado, mas a ação de pegar a caixa e entregá-la no dia certo. A festa será salva se convenceremos o público a abrir o embrulho, na nossa frente.

Eu ainda nem vejo uma rainha das fadas. E olha que eu te pus para brigar e vencer nessa coreografia...

É, eu não trabalhei voz, eu sei. Apenas acreditem nisso: voz é corpo. Pelo menos vamos encontrar volume se encontrarmos o desejo de dançar, de agir efetivamente pelo espaço. “Desejo, necessidade, vontade.” Às vezes eu penso que está tudo aí, basta ter interesse. Não em si, ou no quão você possa crescer com a arte. Às vezes eu queria eliminar um pouco os discursos do teatro. Não eliminar as verdades que o teatro transmite, mas livrar o teatro dos discursos que fazem a partir dele. O teatro como

engajamento social, o espaço de indagações e vivências políticas. A arte-educação, o teatro como estratégia pedagógica (poxa, isso está escrito no início dessa dissertação) para a auto-expressão e a socialização. Teatro-terapia, a festa dionisíaca, a crítica aos valores burgueses, o reflexo cru da sociedade contemporânea. Parar um pouco tudo isso. E deixá-lo à mercê de si mesmo, apenas um espaço, um contador de histórias. Eu sei, eu sei, ‘arte pela arte’ é discurso batido, até evitado. Mas podíamos nos concentrar na maravilha que é estar trocando. Que seja com verdade, seja lá o que for.

Acreditem, dentro de um processo de pesquisa em teatralidades contemporâneas vamos ter de trabalhar como o teatro de revista. (Se bem que já me cheirava muito a teatro de vanguarda essa estrutura quase sem narrativa de ter apenas um mote e ir apresentando esquetes cômicas e sociais.) Não era lá que os coadjuvantes ensaiavam deixando o espaço para a diva? E a nossa diva em questão é o ator que faz a companhia de artesãos. Ele tem quatro aulas na segunda-feira. Se perder dois dias já é reprovado. A gente nem lembrou. Também, ele faz administração na universidade. É mesmo, tão curioso isso. O menino entrou depois, não é aluno das artes cênicas, e ainda tem de fazer cinco papéis sozinho, quase ao mesmo tempo... Uma vez eu ouvi, na aula da professora Verônica Fabrini³, que humildade vem de húmus. Terra fértil. Ou seja, ser humilde é ser terra fértil? Onde plantando tudo dá? Acho que é mais sutil. Ser humilde é conseguir frutificar de si mesmo. Aprender consigo mesmo. Imagine, quem aprende sozinho é um prepotente. Que nada, aprender sem mestres, não depender sempre do conselho alheio é um caminho parecido com o do ator. Quem atua, quem age tem que estar sempre meio conectado consigo. Afinal, quase todo mundo faz os mesmos exercícios, as técnicas corporais para o ator nem são tão variadas assim. Por que então temos atores presentes e outros não? O que os diferencia? As sementes são as mesmas, e fertilidade acho que a maioria tem. O que muda é a capacidade do próprio indivíduo em cultivar o que nasce dele. Nossa, papo de auto-ajuda. Mas que esse menino é exemplo de esforço e disciplina, lá isso é.

³ Professora doutora Verônica Fabrini é a artista que me ensinou a dançar, a entender um texto pela corporeidade, a ver o espaço e o corpo como amigos conversando animadamente o tempo todo. Uma artista-mestre que dizia para nos movimentarmos levemente como a pena branca perdida no fim do filme Forrest Gump, e que ainda hoje olha para um púlpito oco e o chama de “madeira esquecida de que um dia foi árvore.”

Disciplina. “Nós também estamos aqui todas as segundas, passando a peça inteira. Não entendemos suas exigências, o que você chama de eletricidade entre os atores, cena presente, ator invisível, mas estamos aqui.” Exigência. Tenho a impressão que essa não seria a palavra chave para disciplina. Mas, ao contrário, alguém disciplinado parece muito mais paciente consigo mesmo do que exigente. Isso de novo tem a ver com humildade. Os povos primitivos colhedores sabiam esperar, tinham que criar o hábito de esperar, pois dependiam do tempo das plantas. E só quem sabe que plantou certo, tem a ciência de aguardar. Vocês deviam estar aguardando de si mesmos, caso tivessem semeado alguns escuros dentro de si. Porque é no escuro que as profundidades se abrigam. Não é à-toa que os medos revelam tanto de nós, eles produzem escuros, assim como deveria ser o teatro. Lugar de lugares. Vocês deveriam estar cheios de dúvidas, não em relação à espacialidade, ou ao texto que sempre foge, dá branco. Deviam duvidar desses buracos nas transições entre uma cena e outra, desse sorriso que nunca aparece na hora certa, dessa incapacidade de ficar nu. Deviam achar que algo está errado, faltando, como se essa história toda estivesse mal contada, processo cheio de vazios. Eu diria que estamos não em um estado de disciplina, mas de alienação sobre o próprio trabalho. Tentamos acertar uma música, imagine. Enquanto deveríamos tentar atingir a matéria nevoenta dos sonhos.

Uma vez um colega meu que faz cinema me disse que era preciso saber o fim do roteiro para rever toda a história. Achei estranho. Por que o final de um filme mexeria em toda a estrutura, daria unidade e contexto ao resto? Hoje um detalhe precioso foi encontrado no processo. Se vamos ficar nus ao fim da peça, podíamos ir-nos desnudando ao longo dela. Um adereço retirado quando as personagens ‘voltam’ do seu contato com a platéia, depois que elas passam a poção encantada nos olhos dela. Para o butô, estamos todos sem camisa. Não serão mais apenas os rostos que estarão pintados de branco, os torsos também. Isso me cheira a implicância com quem não quis fazer a cena performática, mas como diz a Thábatta, eu tenho bons argumentos, sei convencer. E, afinal, tirar a camisa instaura o signo do desnudamento, contribui para a estética do butô e ainda justifica a nudez final. Além de ser mais um elemento concreto para indicar as mudanças de estado corporal que a montagem pede. Isso mesmo: uma ação extremamente simbólica, representativa do aprofundamento da pesquisa pelo movimento, pelo gesto, pelos silêncios e texturas físicas. Uma metáfora para os deslocamentos das instâncias corporais e afetivas. Um jeito de tirar máscaras revelando

outros deuses. Meu amigo tinha razão, o fim reorganiza as forças poéticas da obra, mesmo que isso seja traduzido em detalhes de figurino. E não é esse o momento crucial do salto qualitativo de um trabalho, os dos detalhes?...

Então a gente pode marcar a apresentação para abril. “Assim, tão rápido?” Chega um momento em que o professor ou propositos ou diretor não pode fazer mais nada por seus alunos-atores. Um tempo em que seria importantíssimo entender que o trabalho pessoal depende muito disso, da pessoa. Mais uma vez, a capacidade de ouvir intuições, conselhos de si mesmo. Quem sabe apresentando eles consigam vislumbrar essa força do centro de gravidade, essa presença dilatada. Nem que seja por vaidade. E nós sabemos o quanto tudo criado pela vaidade no teatro se dilui rápido, esfumaça. O olhar do outro pode até nos deixar grandes, mas não nos torna grandiosos. Grandioso é aquilo que cresce em nome de algo que é ainda maior do que você. Outra vez, frase de efeito. Mas que, se não fosse apenas uma frase, seria de grande alegria, de grande ganho dentro do percurso. No xamanismo a gente aprende que nem sempre o mestre espera o aprendiz estar preparado. Como se preparar para saltar no abismo se você nunca escalou uma montanha? Não tem como conhecer de antemão as paredes de pedra. É saltar, e ponto. Vai ser abril mesmo. Tem que perguntar para o Carlos. É mesmo, ele pode ter prova.

E tinha.

Então a gente marca para maio. Se bem que não seria nada mal ensaiar mais um pouco. Junho? Claro, junho é perfeito. Sonho de uma noite de verão, enamorados, fadas, muita música, podíamos estrear na semana do dia dos namorados. Capricho, lembra, pensar nos detalhes. Excelente. Dias 10, 11 e 12 de junho, é um fim de semana, sexta, sábado e domingo. Ai, não. Sábado eu não posso, sou madrinha de casamento... Madrinha de casamento... É a mesma atriz que concorda comigo, mas não consegue fazer o que sugiro. E ela diz também de um jeito tão convincente. Não que seja mentira, com certeza não é. É que faz tanto tempo, a gente acaba se afastando das obrigações sociais, tem de ensaiar domingo, de madrugada, enquanto as outras pessoas trabalham, e depois enquanto elas descansam. Vai-se perdendo a noção de família (e as pessoas do seu trabalho meio que substituem esse grupo), é melhor que os namorados também atuem contigo, os amigos, para não ficarmos muito tempo no bar que todos temos ensaio no outro dia de manhã. Sem perceber, o teatro virou vocação, como a imagem do frei que todo dia bate o sino. Começa-se a pensar em teatro todo dia, e isso é muito

melhor do que qualquer suposto talento. Vocação. Você consegue pensar em teatro todo dia, até sentir vontade de fazê-lo todo dia?... Madrinha de casamento... Deve ser importante, de verdade... Tudo bem. Então a gente apresenta dia 10, na sexta, pula o sábado (que sempre me pareceu o dia oficial de ir ao teatro) e apresentamos no domingo, dia dos namorados.

Não sou eu mesmo que me digo sempre: Estar aberto ao desconhecido. Essa vai ser nova, mesmo.

10 de junho de 2011

Pelos deuses, e esse trambolho no fundo da sala de encenação? Eu já a havia pedido quase um mês antes. É a sala com paredes escuras, em que se podem colocar rotundas, existe uma aparelhagem de iluminação nos mezaninos. Mas essa estrutura de madeira, um mini-palco suspenso, pega metade dela. É um cadafalso, de uma outra montagem. E não tem como tirar? Com esse peso? Nossa, é mesmo. Vamos colocar a rotunda branca que você pediu na frente dele, escondê-lo. E a profundidade? É uma peça de sonho, seria excelente podermos nos afastar da platéia, deixar alguns signos na penumbra, dar a sensação de outro mundo, distante. O espaço de cena vai ficar alongado, esticado, sem fundo. Vão caber menos pessoas assistindo. As coreografias não vão ter espaço suficiente, quase não temos saídas de coxias. E a filmagem? Não vai dar para ser parada, não tem ponto em que ela abarque toda a extensão do espaço cênico. É uma filmagem importante, precisa estar anexada à dissertação.

“Desculpe, Marcial, mas você não vai poder fazer ensaio geral agora à tarde. A professora quer ensaiar a montagem dela, essa do trambolho.” Conversar com a professora, lembrá-la de que eu havia-lhe pedido o tempo do ensaio geral. Ouvir um não. A sugestão dela é que eu encontre uma outra sala para ela. Correr atrás de uma outra sala. Pedir a outra professora que ocupe uma sala de teoria. Vocês estão só vendo um vídeo, não é mesmo? E pôr a professora do não nessa sala nova. Que fica contígua à da encenação. Aliás, é a sala do início, a da cor de outono. E ensaiar. Muito mais técnica, som e luz, do que qualquer outro elemento. Refazer marcações, o espaço agora é quase um corredor. Não ficar no escuro. Repassar sonoplastia, que na verdade foi passada apenas umas duas vezes para o Uilson, esse menino tão forte. Ensaio deixas de

adereços, objetos de cena. Detalhes no figurino que o tornam pesado para a coreografia. Pedir à costureira da universidade para refazer uns pontos. Agora? É, o exercício cênico é daqui a uma hora. Desenhar no chão do hall uma estrada de folhas secas. É sempre bom receber a platéia com poesia. Vê-los se pintarem, alguns escondidos dos colegas, outros de roupa íntima pelos corredores. Você experimentou a estrutura com cinco máscaras na cabeça? Está bom? Ensaia de novo a cena, esse adereço só chegou hoje. Será que tem cadeiras suficientes? Segura bem a câmera e vai-nos seguindo. Você lembra da peça, não é Wesley? Quem diria, você e a Bárbara ajudando tanto. Ela fez uns penteados lindos.

Aquecer, aconselhar mais alguma questão, tentar instaurar um clima de fantasia, compromisso e diversão. Desligar a chave do diretor, concentrar-se no trabalho como ator. Nas relações, nos tempos, nos sentidos internos. Nossa, como eles estão calmos. O riso parece mais de contentamento que de nervoso. Até porque não há mais trabalho de diretor quando a primeira cena começa. Não é o Zé Celso que diz que a maior função dele é não atrapalhar os atores? Espero não atrapalhá-los estando aqui dentro. Blecaute, nos posicionamos (eu sempre gosto de já estar em cena antes da platéia), o público entra, as projeções começam. É mesmo a música do Pinóquio, feita pelos estúdios Disney. Os sonhos começam a ser contados...

Acho que eu vou beber as lágrimas desse menino aqui na platéia. O sorriso dele está tão forte. É isso: vou aprender a ser humano com elas, essas lágrimas...

Epílogo

Incrível a disciplina desse garoto, o Felipe. Entrou no meio do processo, lembro-me até que fizemos algo que nem deveríamos ter feito. Apresentamos a coreografia inicial para ver se ele aceitava participar, se estava do seu agrado, imagine. Alguns atores já haviam dito que ele era difícil, não sabiam se era uma boa escolha. Mas precisávamos de um Demétrio, e ele aceitou.

E agora restou apenas ele. Depois das duas apresentações em junho, depois do compromisso oficial de apresentar para os professores da banca e filmar, cá estamos, eu e ele, nessa mesma sala branca, iluminada demais, ensaiando. Tentando transformar todo o trabalho em um solo. Alguns atores não podiam mais ensaiar por conta das provas semestrais, um outro vai viajar para a Holanda, eu acho. Ele mesmo, o Felipe, vai fazer intercâmbio com Portugal, no começo de outubro. Mas está aqui, ensaiando. Resgatando as coreografias e tentando compreendê-las melhor, inserindo novos movimentos, outras releituras. Dessa vez eu imagino um sorriso constante para ele, um riso que também se metamorfoseia, de uma sensualidade brasileira a um escárnio demoníaco, de um riso que continua anunciando poesias ao sorriso triste de dançar depois da morte. Afinal, um único ator em cena deve nos limitar em algumas questões, mas nos amplia em outras.

O compromisso não oficial com a própria obra. O compromisso de quem entrou cedo demais em um cinema, ou tarde demais em um processo. O tempo não linear das coisas, que possui a maravilha de ser o tempo certo.

Como vamos dar a ilusão de ter várias corporeidades dançando nele mesmo? Os recortes, qual narrativa focar? O importante é continuar atento à idéia central, a de transformação, mudanças de estado corporal, afetividades múltiplas. Mas o butô agora fica tão bonito, assim, um fantasma solitário no meio da floresta...

Deixemos que o abandono se torne trilha, como se o passado fosse apenas uma pista, e não a regra. Deixemos os signos girarem sua volta completa no céu, e anunciarem novas catástrofes de linguagem e outras bonanças. Deixemos os atores improvisarem, que a vida os quer assim, confusos e atentos.

Dois atores, ambos se reconhecendo, ambos no mesmo lugar, na mesma peça: Sonho de uma noite de verão.

Considerações finais

Sonho de uma noite de verão tornou-se Entressonhos. Os sonhos entre os artistas que entraram no processo. Imagens, sentidos, impressões dentro e em torno das relações humanas. Sonhos de naturezas distintas, alguns beirando a superação de limites, outros buscando sutilezas de expressão e comunicação. Sonhos dentro de si, que afloram ansiedades e dúvidas, e sonhos entre os outros, buscando a troca de valores, estéticas e abismos.

Esta pesquisa se desenvolveu guiada por três focos de atenção: o texto dramaturgico escolhido, as estéticas teatrais e técnicas abordadas e as relações vivenciadas entre os alunos e artistas envolvidos.

O que nos leva a escolher uma obra? Talvez o comodismo inicial criado pela ilusão de que a conhecemos. A segurança ingênua ao imaginar que sabemos tudo sobre ela, seus sentidos, sua história, sua poesia. Sempre pensei que um diretor ou professor escolhesse essa peça pensando inicialmente em suas possibilidades de encenação. Cenários grandiosos, figurinos coloridos, imagens sobrepostas. Um espetáculo para encher os olhos, um entretenimento que une diversão e lirismo.

Até descobrir que esse texto pode ser a investigação sobre transformações. Busca de outras formas, transcender o que está instaurado, dado como certo e definitivo. Que uma comédia tão leve e aparentemente despreziosa possibilita pesquisas profundas de gestualidade, estados corporais, linguagens híbridas. Que o jogo de amores e desencontros pode simbolizar a rede de relações e enfrentamentos criados pelos próprios alunos envolvidos. Que um texto sugere silêncios, que o imaginário interfere, desestabiliza e reorganiza a realidade manifesta. Um ator se envolve com o desafio de interpretar vários personagens porque a contemporaneidade se envolve com a quebra de linearidade no tempo e no espaço. Que a poesia tem ao mesmo tempo o poder da síntese e da sugestão, palavra caída em um lago, reverberando ondas de entendimento e significação.

Peter Brook diz que tudo começa com uma idéia. Mas será possível descobrir que idéia é essa, ou ao menos esclarecê-la para si mesmo apenas no fim do processo? Será que saberemos o que estamos fazendo somente quando assistimos ao próprio trabalho? O quanto os olhos necessitam ser limpos e vazios para fazer isso? É também Peter Brook que diz que essa idéia pode ser uma intuição amorfa, sem forma. Um pensamento tão vago, uma percepção tão inconsciente. Ou no inconsciente. Confiar

naquilo que não está presente, ou pelo menos não à vista. Por vezes ter a impressão de que não escolheu a obra, mas que foi escolhido.

Achar que está falando de fadas, magia, paixões voluptuosas e artesãos bem intencionados, e descobrir verdades mais ocultas. Talvez sobre si mesmo enquanto artista, sedento por transformações e quebras de lógica. Usar o conhecimento como veículo para sua própria anulação, saber para não entender, conhecer para duvidar. Adentrar a clareira livre que conseguimos criar para nós mesmos, e alimentá-la, deixa habitada por sombras esquivas e fogos-fátuos de esclarecimento fugidio. O discurso que cria um mutismo de reflexão, não porque ensina ou moraliza, mas ao contrário, porque discursa angústias e questionamentos, porque fala com palavras que abrem portas ao invés de fechar conceitos.

Mudar o título do exercício cênico não apenas por uma licença poética, ou ainda para simbolizar melhor a apropriação que o percurso exigiu, mas porque se está dizendo de mudanças.

Mudanças que começaram com o corpo. Um corpo com a consciência de que precisa se expandir, sair de sua zona de conforto. Preparação para o trabalho que mexe com a formação, estimula a rever conceitos, valores, faz repensar até que ponto o estudo teórico e prático realmente instrumentaliza o ator. Corporeidade que busca técnicas, treinamentos, exercícios que a libertem de medos pessoais, vícios, rotina produtora de máscaras e artifícios. Jogos, dinâmicas, trabalho intenso de texturas, qualidades de movimento, pré-expressividade, concentração, força muscular, respiração, domínio do espaço e do tempo.

Mas daí, de repente, entender que talvez trabalhar com o corpo seja mais do que técnica, exercícios, domínio da musculatura, consciência e expressão corporais. Seja trabalhar com a memória, a história, repleta ou nevoenta, de cada um. Seja se abrir ao que a mão ou o quadril desejam por si mesmos, criando uma autonomia que cheira a segredos doces, guardados dentro do escuro. Encontrar o corpo, tão próximo e desconhecido, é saber onde sua narrativa pessoal parou, em que lago, em que pedra se fixou e está a ver navios já submersos, vazios.

Buscar a força de gravidade, o centro do corpo não apenas como uma consciência fisiológica, mas de existência, de vida. Dançar depende do sopro violento e sem medida que inspiramos nas próprias narinas. Centro de energia e força que se torna terra seca, conflituosa, mas que protege suas sementes antes mesmo das chuvas. Afinal, dançar é que anuncia chuvas. Entender movimento, gesto e ação como instâncias

distintas de uma mesma realidade de criação. Separá-los no trabalho intelectual e reflexivo durante o processo, mas deixá-los unidos no ato da inspiração, da produção de sentidos e afetividades no momento único que é criar pelo tempo e pelo espaço. Torná-los o lar dos sentidos, das significações, o espaço mágico e sutil dos temas e mitos humanos.

Compreender a utilização de signos distintos, a hibridez de linguagens não como um recurso apenas de estética, mas de processo criativo, de aprofundamento das questões abordadas na obra. Se o texto fala de transformações, por que não levar isso às últimas conseqüências, às conseqüências da interpretação, da encenação, do discurso? E o que é mais revelador, fazer com que esse diálogo seja de mão dupla. É o fato de escolher a abordagem corporal e a hibridez que esclarecem o tema escolhido, e por outro lado, é a clareza sobre a idéia central do texto que estimula a recriação e as escolhas dos signos e estilos usados. A forma experimentada ao máximo leva ao entendimento ampliado do conteúdo. O conteúdo pesquisado a fundo indica a natureza da forma, no caso, das muitas formas possíveis.

O terceiro foco da pesquisa está nas relações humanas. Agora suspeito de que tal foco deveria ter sido abordado como primeiro, sempre. Começar pelas pessoas, e não pelo texto. Por seus históricos, suas expectativas. Quem somos diz muito sobre como nos expressamos. Nossa personalidade é que esconde nossos anseios, ou os revela. Dizer de gente para falar de arte. Porque está nas pessoas a prova de que houve verdadeiramente um processo. O sinal disso é a mudança, sair diferente de como entrou. E somos nós que mudamos, em nós moram os registros dinâmicos, vivos do percurso. E normalmente são os sonhos ou pesadelos no meio da noite que nos revelam as mutações feitas na pele, nos ossos, no espírito.

E ainda assim, é preciso muito cuidado para não fazermos teatro *para* nós mesmos, disfarçados em fazer teatro *pelos* outros. Que essa mudança seja reverberante, vinda da subjetividade, mas expandida para a comunicação, a ação em comum de fazer, ver e ser visto. Sabemos o quanto não realizar alguma cena tem mais a ver com falta de desejo honesto pelo trabalho do que com limites individuais. As pessoas são grandiosas, mesmo não querendo essa responsabilidade. E precisam confiar mais em suas intuições, tanto a de observar a si mesmo dentro do processo quanto a de estar de fora tentando compreender corretamente as verdadeiras motivações dos criadores.

Contar histórias dentro da história maior. De alunos-atores que negam sua energia criativa porque talvez estejam negando sua sexualidade. De que outros possuem

um discurso bem feito sobre seus sonhos, mas não imaginam o que seria necessário para realizá-los. História de gente que vai brigar contigo e depois fazer as pazes, quando ele se ensinar o que for preciso. E outro ainda que vai te maravilhar quanto tentar reunir o grupo sozinho para continuar os ensaios sem o diretor. E vai estar mais próximo de você quando não conseguir, e continuar sua vida. Porque estaremos os dois mais próximos das tentativas frustradas, tão valiosas à nossa profissão.

Profissão que nos obriga a deixar dormir na mesma cama, debaixo do mesmo lençol, bichos de pelúcia e monstros. Como um ator descobrindo ser veículo, ponte que deixa passar todo tipo de caravana. Arauto da poesia. Essa mesma poesia que é síntese. Bastando, para existir, apenas uma noite

Curta e breve de verão...

- expor a proposta

Exercício: - em roda – o olho se conhece e ao outro

- as mãos se conhecem e ao outro
- a boca se conhece a ao outro

Corpo clássico / corpo inseto (sublime/grotesco)

- Que parte do corpo eu consigo expor? Que carta ao mundo eu escrevo com essa exposição? E o que eu escrevo nessa parte? ALMA E CORPO SÃO A MESMA COISA
 - ler o 'poema' feito pela palavra e a parte do corpo
-

- o corpo como matéria-prima / início
 - o início do trabalho é criar um repertório/vocabulário corporal
 - os seres mágicos seriam efeitos de estranhamento para revelas a realidade palaciana?
 - 'criticar' o texto final de Puck: se apropriar dele em prol do contemporâneo: não fingir que tudo passa como um sonho, mas estimular o sonho, a imaginação
 - colocar dois Pucks finais
 - vídeo com falas de pessoas comuns: idosos, adultos, adolescentes – 'Você se lembra do seu sonho de infância?' / Para crianças: 'O que você quer ser quando crescer?' (antes da peça)
 - Cia. de atores feito por um ator só: troca de máscaras, até que a grande máscara final seja a do Burro
-

Para primeira reunião (nova proposta) – dia 09/04 às 18:00h na sala expressão corporal

- massagem individual e coletiva / mãos que se tocam com intenção
- como gente da corte: tenta se amar
- como insetos: lírico
- reger música erudita
- pôr no corpo
- criar partitura cênica para ela

- explicar projeto

- estudos interdisciplinares para o Sonho: Jung e xamanismo
- 5 atos: 5 mudanças de movimento musical
- Puck e fada: formigas conversando, texto em off
- simultaneidade: física quântica para o Teatro
- bosque em miniatura projetado (multimídia)
- briga de Oberon e Titânia: insetos querendo o quê?
- memorial

“Sonho de uma noite de verão como roteiro semiótico (recorte) para uma prática da performance-art e/ou do teatro pós-dramático

- um menino de 13 anos, no cinema, vendo Sociedade dos Poetas Mortos
-

- Titânia em casulo, saindo de borboleta
- primeira reunião (retorno): MULHERES (feminino) com PRESSA (masculino)

Renato Cohen, Performance como linguagem

- a performance privilegia o processo criativo, como o Mestrado
- identificação afetiva com o tema (introdução)
- ‘collage’ (simultaneidade?) / reorganização de imagens subliminares e cenas
- ‘livre-associação’ (pg. 62)
- ‘intenção primitiva, mais fluida, conflitos inconscientes, princípio do prazer (dionisíaco)’
- ‘decodificação mágica da realidade’, ‘distanciamento’
- (sobre texto) ‘repetição’, ‘fragmentação’, ‘aparelhagem eletrônica’, ‘estrutura arquitetônica do texto’, ‘teatro do absurdo’, ‘esvaziamento da palavra’, ‘falência do discurso’
- ‘ritual’ (descoberta dos insetos-fadas)
- ‘corporeidade’, ‘trance’, ‘risco’, ‘dança pessoal’
- ‘conceitual’: anticlímax, antiatuação (enamorados tensos)

Ação sugerida, não-realizada, incompleta

- ‘organização pelo self’: o motor da performance é o ego pessoal do artista (e artistas envolvidos)
- ‘organização sígnica’: o leitmotiv é a estruturação pela mise-en-scène

- sugestão dos 3 capítulos da dissertação: 1-A dramaturgia e suas possibilidades de apropriação. 2- O performer e seus processos criativos. 3- A encenação
-

16/04

- 10min. pessoais
- massagear mãos com feixes do universo
- mãos em mim, outro e mundo (com intenção) – não rolou!
- roda de olhares / troca / pulsa / dança na troca
- articulações no chão

(retorno) – dificuldades com a verdade cênica

- coluna palaciana: metidos / reprimindo desejos / querer o outro / querer falar-andar
 - coluna dos insetos: tortos / livres / comunicativos / líricos
 - reger música / levar para o corpo / para o espaço / coletivo / ensaiar
 - câmera lenta: eu (pg. 33- fada) / outro (pg. 72 – Hérnia) / coletivo (pg. 39- Oberon)
 - roda em silêncio: livro das fadas (Sandman)
-

23/04

- vocês se lembram da terra da fantasia?
- ler o primeiro capítulo de Alice: toca do coelho e portal xamânico
- xamanismo: busca dos quatro elementais, levantar lento, caminhar com vela e achar o portal, contar o que viu
- mãos no corpo e no ar representando os elementais
- roda de olhares, 8 poses que viram dança
- Laban: pontuar e socar
- reger música e coreografá-la
- enamorados: “quase” / improvisar com grupo de 4 pessoas as relações / colocar as cenas na música erudita
- coro de fadas: postura, um deslocamento, dois olhares, um vôo, tecer teia/casulo, limpar as patas
- ler capítulo final de Alice

(retorno) – imaginação e corpo: verdade ou cena?

- afinar o corpo tem relação direta com diversão (diverso)
 - ouvido coletivo? Corpo coletivo que leva à unidade do coro?
-

30/04

- butô (fadas)
- commedia dell'arte
- enamorados tensos
- regência
- coro de fadas
- animal de poder
- sequência coreográfica minha com contribuições deles
- pontuar e socar
- reger a música do Olodum

(retorno) – dificuldade em imprimir sua “assinatura” em gestos pré-definidos: isso é improvisar?

- chegar na imagem que se quer (amor impedido dos enamorados) por meio do processo
 - relação processo / imagem
 - afinação auditiva, espacial e coletiva
 - estética do “quase”: pré-expressividade (Laban) – Hesitante: variação de tempo
-

07/05

- dança pessoal analisada
- aquecimento vocal
- sequência coreográfica minha com sons vocais
- enamorados tensos que soltam a voz
- continuar a coreografia com a música do Olodum
- comédia: Arlequino, Pantalone, Enamorado – se chocam, 3 faces
- butô e coreografia de fadas
- caminho de animal de poder

(retorno) – contato físico que pede para esquecer o ego

- dança vinda do centro corporal
 - grotesco transcendente
 - xamanismo: psique e corpo
-

14/05

- reunião para escolher os personagens

21/05

- dança com as fadas
-

28/05

- aquecimento pessoal
 - articulações
 - planos e velocidades
 - coreografia Olodum
 - fadas: flutuar/torcer, butô (pesado e leve), grotesco e lirismo: “voar de flor em flor”
 - companhia de atores: jogo em roda, roda de sons, muda focos, pontuar, Arlequino e Capitano
 - enamorados: contração em roda, liberar expiração, articulações em tempo rápido e congela (corpo dilatado), socar, pose de enamorados (expressionismo)
-

11/06

- articulações no chão
- planos, velocidades e cinesferas
- Olodum
- fadas: flutuar e torcer, acelerar, butô
- companhia: pontuar, direções, Arlequino, Capitão e Pantalone
- enamorados: continua

(retorno) – dificuldades entre palavra e gesto

- desmontar o corpo dos enamorados, através dos corpos das encantados, como metáfora do sonho, da arte transgressora “furando” os corpos dóceis, “enformados”
-

Sonho

- 1- Coreografia: apresentação dos personagens, conflitos, poção do amor
 - 2- Realismo: conflitos, troca de casais
 - 3- Butô: dança dos fantasmas/encantados
 - 4- Performance: o “acordar” dos atores, sonhos de vida (caixinha de objetos – Pina Bausch)
 - 5- Coreografia final: “me leva pra sua casa”, parte final onde todos dançam seus solos juntos
-

Primeira semana de agosto

- coreografia: movimento como estrutura individual / coro e heróis / repetição, ressonância (Pina) / preenchimento do espaço / “regência” de ritmos, espacialidades e corporeidades / “texturas” corporais / apropriação dos movimentos / movimento, gesto e ação / ensaio: ensaiar movimento, gesto ou ação – o que é ensaiar? / narrativa e dança / ação coletiva (alegria dos atores) / domínio de tempo e espaço

Terceira semana de agosto

- cenas “realistas”: parte da dramaturgia e não do corpo / transcrição / rubrica para Shakespeare / subtexto, intertextualidade / silêncios, ação física “rubricada” / rubricas emotivas e ensaio que produzem depois rubricas de ação: processo, reescrever as cenas (atores) – dificuldade em não impostar o texto / intenção, objetivo, ação é movimento com objetivo, ação vocal / sair do registro corporal em entrar em registro de relação, olho no olho, intimidade, verdade cênica, respiração, subtexto / humanizar o farsesco, linguagem híbrida, sutilezas

- ensaios: dificuldade entre “passar” coreografia e dançar de verdade / busca das personagens no movimento para se tornar gesto ou ação / preencher movimento / lógica da personagem dentro da polifonia de movimentos / coreografia de ações, movimentos e objetivos / decoram os movimentos, mas não decoram a narrativa / ensaio aberto sem querer: narrativa e vida surgem com o olhar da platéia? / até onde é só vaidade ou fenomenologia da comunicação?

- posturas diferentes dentro do ensaio: energia e não energia / movimento X ação / corpo mecânico X corpo afetivo / teatro: de dentro para fora? / dança: de fora para dentro?

- a dança relativizou esse processo fora/dentro?

- aquecimento pessoal

- a dança veio do fogo/ imitar o fogo/ o fogo tirou o homem da inconsciência/ homem, dança, deuses/ deuses são forças psíquicas/ dança une corpo e mente/ Banda de Moebius/ o que você está dançando quando está dançando?/ dançar a vida/ entre você e o mundo está o corpo, mediando estes caos

- dançar juntos todos nós

- dançar em duplas músicas distintas: Felipe e Juliana / Duda e Daiana / Outros / eu (analisar)

- avaliar o processo, as relações

- NÃO analisar linguagens

- xamanismo: visitar Dionísio – caído do Olimpo, nas coxas de Zeus, manco, bêbado, maldito

Juliana: força além do cansaço / força do respeito à arte / sabe ensaiar

Carlos: presente valioso em ser amador / busca, envolvimento / crença

Felipe: verdade além do corpo / sabe do próprio corpo, mas quer mais

Duda: sem medo do próprio corpo (sublime/grotesco) / confia em si mesma / força e lirismo / recepção do outro

Daiana: atriz habitada / buscar mais centro corporal / diversão / busca pelo outro

Thabatta: por que é tão difícil? / o que é cultura? / onde a alegria? / não vejo busca / a gente sempre começa pelo zero, esvaziar a xícara

Wesley: buscar o outro / silêncio e centro

Bárbara: pré-potência / onde a brasilidade?

16/09

- ter que apresentar: excesso de responsabilidade traz tensão

- o que é ensaio aberto? E apresentação?

- platéia distante, isolada

- brincar, apresentar ensaiando?
 - cuidado com relação: para platéia ou pela platéia?
 - como se busca sem brincar?
 - postura de ator: comunicar e não agradar
 - encenar dançando
 - amigo, diretor ou ator?
-

23/09

- aquecimento pessoal e passar coreografia
- carregar pelo centro do corpo
- samurai
- pantera
- dançar pelo centro (sala escura)
- improvisar corpos expressivos: quase, contração / inseto / comédia
- refazer cenas separadas com esses corpos

(análise do centro corporal)

Eu: não aconteceu leveza / habitado de imagens / cair dá impulso para subir

Thabatta: não imagens / sem movimentos periféricos / não desliga, não se esvazia

Lincoln: imagem é mais fácil sem música porque música indica muito / fluidez / o não explorado – nível médio, contato com o quadril / bem estar, feminilidade

Daiana: sensualidade tímida / água de rio / liberdade

Duda: nada

Carlos: liberdade / Bahia, feminino, candomblé / timidez com a lentidão da música - pensamento

Depoimentos dos alunos-atores

Depoimentos de Lincoln e Juliana sobre suas impressões do processo.

Lincoln é o ator que mais sabia dançar dentro do grupo, mas que descobriu que a dança podia ser mais, estar em outros lugares, abrir novas percepções. Não sei se já alcançou essas outras impressões dentro do corpo, mas sabe que elas existem.

“Para quem já trabalhou com dança, seja ela clássica, jazz ou mesmo algumas coreografias contemporâneas como eu, é um trabalho totalmente diferente e por isso mesmo o meu interesse em entrar para o processo. Tivemos um envolvimento grande com as técnicas de Laban, o que para mim foi muito enriquecedor como experiência corporal, explorando e alargando as fronteiras do que eu já conhecia. Foram esses trabalhos labanianos que me ajudaram na construção da personagem, com movimentos ondulados e trazendo a idéia de um ser encantado que tem uma relação com um inseto, o que ‘recebíamos’ em ensaio, e fazia com que a criação fosse mais fluida.

Outro elemento muito interessante foi quando o Marcial pediu para que eu coreografasse com base no texto e ainda sendo esse texto um diálogo. Isso era totalmente fora do que eu fui acostumado, de coreografias que na maioria das vezes eram somente uma reprodução de movimentos e que cada um ia colocando as suas intenções e talvez nunca chegasse na intenção de quem a criou. Então essa idéia de dançar uma história é muito complicada e talvez pela fala do professor Narciso, nós não tenhamos conseguido atingir a expectativa dele, de contar essa história através da dança. Até porque tive muita dificuldade para sair do que eu estava habituado, trabalhar o ritmo, ou melhor, a sincronia, ou harmonia pelo coletivo, pela escuta e não por uma contagem rítmica.

As cenas que fiz e eram ‘realistas’ eu sentia com o passar dos nossos ensaios que tinham uma sequencia mais coerente do que ensaiávamos no princípio, foi tornando-se mais fluido. Eu sempre ficava na dúvida do que viria a seguir. Agora, como sempre ensaiamos com a idéia de que ficaríamos no palco ou em coxias observando a cena do outro, eu sentia melhor o jogo com o espaço, com os colegas, funcionava melhor. Porque a minha personagem necessitava de uma certa espionagem em alguns momentos, entrava em muitas transições de cenas.

O trabalho com butô, sem dúvida, foi o mais intenso e o mais difícil. É uma técnica de um outro hemisfério, muito além do que trabalhamos. A arte que vem de uma outra cultura, que pede um trabalho físico para mostrar uma imagem poética de um corpo centenário é muito difícil de mensurar. Acredito que essa pesquisa corporal ia acontecendo ensaio após ensaio, sempre com questões, dúvidas. Às vezes eu tinha a necessidade de ver um ator oriental que estudou essa técnica para ver e sentir como é isso realmente. Mas acredito que conseguimos a imagem que precisávamos para o

momento de algo mais surreal, que provocava um estranhamento no público, sobre esse encanto, essa poção.

Sonho em viajar, conhecer novas culturas, novos lugares, sonho em poder atingir as pessoas com minha arte, resgatando valores perdidos pela sociedade, como o próprio coletivo que era uma das questões mais discutidas neste final de semestre.

Quanto à nudez, sei que o Marcial se decepcionou comigo e com outros também, mas eu já entrei para o processo com esse acordo, de que eu não ficaria nu. Sei que é uma barreira para mim como ator. Não consigo quebrá-la porque ainda vejo que a nudez parece muito apelativa em cena, e ainda tenho dificuldade em me expor nu. Sinto muito não ter conseguido fazer. Talvez eu tenha matado a arte por isso, mas eu sinto muito, não estou preparado para isso.” (Novembro de 2010).

O segundo depoimento é da Juliana, sobre as mesmas questões de linguagem e suas sensações dentro do processo. A Juliana é a atriz que tentou reagrupar o grupo para continuar ensaiando e fazer com que o espetáculo não morresse.

“Para mim esse espetáculo já tem um diferencial em sua construção pela dificuldade de contar uma história com o corpo em foco, uma história dançada, onde até então o contato que tive com teatro foi mais textual, construção da personagem através da fala... Na coreografia, a construção da Helena, minha personagem, não era pontuada, sempre nos ensaios aparecia um elemento diferente. Confesso tê-la encontrado apenas no fim do processo, algumas experiências como a dança contemporânea, a *commedia dell'arte*, o xamanismo ajudaram muito. Com minhas dificuldades, entrei em aulas de balé clássico, que continuo até hoje, onde pude buscar elementos para esse corpo vivo, presente do ator. A relação palavra e movimento era um trabalho árduo, tinha que estar em completa sintonia. O que me ajudou foi a construção do corpo da personagem primeiramente e depois o encaixe do texto. As coreografias em grupo, os movimentos e gestos em sintonia com o coletivo, essas dinâmicas trabalhavam a minha ansiedade, que eu sentia atrapalhar o grupo, e vice-versa.

Senti maior dificuldade em trabalhar o texto do que o corpo, as formas e até a ação física, pois exigia muita interpretação e familiaridade com o texto, que demorou a acontecer. Sentia que me exigia mais do que podia dar conta desse jogo com o texto, as falas muito pontuadas, cheias de intenções. Trabalhei com a ideia de fazer ações e falar

o texto com intenção de... Intenção de espera do que o outro vai falar ou me responder, intenção de estar apaixonada, intenção de ser rejeitada, mas achei que o trabalho textual ficou para segundo plano.

As cenas do butô foram as que mais me exigiram, pois é outro corpo em cima de outro corpo em cima do meu corpo. Mas me emocionava muito. Me exigia por inteira, corpo, mente e presente. Tiveram algumas instruções do diretor, cheguei a buscar vídeos na internet, mas o trabalho maior veio nos trabalhos em grupo, nas músicas, as óperas. Passamos por processos de escrever poesias, que só tem a contribuir com o espetáculo, dando realidade à fantasia e à magia.

Achei todo o espetáculo performático, a teatralidade performatizada... e nessas cenas de sonhos pessoais com nudez tendo que manter o estado de criança foi uma performance pura e intensa. Pensei que teria até mais dificuldades em fazer. O trabalho com a memória ajudou muito, memórias de quando eu era criança, a malícia e não malícia que tinha, as brincadeiras. O embate sobre ficar nu é sempre conosco mesmo, mas eu resolvi bem. Vi que não era um nu gratuito, a criança que sonha muito.

Foi um olhar para dentro falar meus sonhos. Saber que eles ajudariam na criação do espetáculo foi excitante. Quando há elementos nossos em uma cena, a verdade surge e tudo parece tão fácil, gostoso de fazer.” (Dezembro de 2010).

Referências

ALMEIDA SALLES, Cecília. **O gesto inacabado**: processo de criação artística. 2. ed. São Paulo: FAPESP: Annablume, 2004. 168 p.

AZEVEDO, Sônia Machado de. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2002. 326 p.

BAIOCCHI, Maura. **Butoh**: dança veredas d'alma. São Paulo: Palas Athenas, 1995. 129 p.

BOGART, Anne. Seis coisas que sei sobre o treinamento de atores. 2009. In: UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA. **Urdimento**, n. 12, 2009. p. 29-40.

BONFITTO, Matteo. **O ator-compositor** - as ações físicas como eixo: de Stanislavski a Barba. São Paulo: Perspectiva, 2002. 147 p.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. 2. ed. Tradução de Antônio Mercado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000. 104 p.

CAMINADA, Eliana. **História da dança**: evolução cultural. Rio de Janeiro: Sprint, 1999. 486 p.

CANTON, Kátia. **E o príncipe dançou...**: o conto de fadas da tradição oral à dança contemporânea. São Paulo: Editora Ática, 1994. 238 p.

CARA, Salete de Almeida. **A poesia lírica**. 1.ed. São Paulo: Ática, 1985. 77 p.

CARROLL, Lewis. **Alice**: edição comentada. Introdução e notas, Martin Gardner; tradução, Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2002. 328 p.

CASTAÑEDA, Carlos. **Porta para o infinito**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ed. Record, 1974. 325 p.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem**: criação de um tempo-espaço de experimentação. São Paulo: Perspectiva, 2004. 176 p.

FARO, Antonio José & SAMPAIO, Luiz Paulo. **Dicionário de Balé e Dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. 426 p.

FEBVRE, Lucien. Viver a História. In: **Combates pela História**. 2. ed. Lisboa: Editorial Presença, 1985. 246 p.

FERNANDES, Ciane. **O Corpo em Movimento**: o Sistema Laba/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2006. 406 p.

_____. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetições e transformações. São Paulo: Hucitec, 2000. 197 p.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. São Paulo: SENAC NACIONAL, 1999. 384 p.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. 2009. In: UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. **Revista Cena**, n. 7, 2009. p. 77-88.

GALIZIA, Luiz Roberto. **Os processos criativos de Robert Wilson**: trabalhos de arte total para o teatro americano contemporâneo. São Paulo: Perspectiva, 1986. 207 p.

GUINSBURG, J. **Da cena em cena**: ensaios de teatro. São Paulo: Perspectiva, 2001. 142 p.

HEITOR CONY, Carlos. **Quase memória**. Rio de Janeiro: Record, 1995. 213 p.

LANGE, Talvani. O corpo grotesco e a carnalidade no discurso publicitário. In: GARCIA, Wilson (Org.). **Corpo e Mediação: ensaios e reflexões**. São Paulo: Factash Ed., 2007. 159 p.

LARROSA, Jorge. A operação ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. In: **Educação & Realidade**, 2004. p. 27-41.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Tradução de Pedro Sússekind. São Paulo: Ed. Cosac & Naily, 2007. 437 p.

LISPECTOR, Clarice. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. 259 p.

MARCONI, M. A.; PRESOTTO, Z. M. N. **Antropologia**: uma introdução. São Paulo: Editora Atlas, 1998. 255 p.

MONTEIRO E SOUZA, L. Entre a dança e a educação. **Ouvirouver**, Uberlândia, v.6, n. 1, jan./jun, 2010. 189 p.

OIDA, Yoshi. **Um Ator Errante**. São Paulo: Ed. Beca, 1992. 220 p.

_____. **O Ator Invisível**. Prefácio de Peter Brook, tradução de Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001. 175 p.

PAZ, Octavio. **O Arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982. 368 p.

PESSOA, Fernando. **Livro do desassossego** composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa; organização Richard Zenith. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. 479 p.

PLAZA, Julio. Arte, Ciência, Pesquisa: Relações. In: **Trilhas**. Campinas, 1997. p. 21-25.

BALANESCU, Alexander. No time before times. In: QUARTET, Balanescu. **Possessed**. 1992. 1 CD, faixa 8 (11:01).

QUINTANA, Mário. **Mário Quintana** / seleção de textos, notas, estudos biográfico, histórico e crítico por Regina Zilberman. 2. Ed. São Paulo: Nova Cultura, 1988. 182 p.

RENGEL, Lenira. **Reflexões sobre Laban, o mestre do movimento**. Organização de Maria Mommensohn e Paulo Petrella. São Paulo: Summus Editorial, 2006. 280 p.

SAMS, Jamie. **As cartas do caminho sagrado**: a descoberta do ser através dos ensinamentos dos índios norte-americanos. Tradução de Fábio Fernandes. Rio de Janeiro: Rocco, 1993. 356 p.

SHAKESPEARE, William. **Sonho de uma noite de verão**. Tradução de Bárbara Heliodora. Rio de Janeiro: Lacerda Ed., 2004. 121 p.

SILVEIRA, Nise da. **Jung Vida e obra**. Rio de Janeiro: José Álvaro Ed., 1968. 194 p.

SOCIEDADE DOS POETAS MORTOS. Direção: Peter Weir. Estados Unidos. Touchstone Pictures, 1989. 1 filme (129 min), son., color.

SOLOVIEV, V., MOKOULSKI, S. O Outubro Teatral. In: **O Teatro de Meyerhold**. Tradução, apresentação e organização de Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969. 244 p.

SOUZA SANTOS, Boaventura de. **Um discurso sobre as ciências**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008. 94 p.

STANISLAVSKY, Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira, 1979. 365 p.

_____. **A construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970. 316 p.

VIANNA, Klauss. **A Dança**, em colaboração com Marco Antonio de Carvalho. 3. ed. São Paulo: Summus, 2005. 154 p.

VILLA-LOBOS, Heitor. **Bachianas Brasileiras** n°s 1,2,5 & 9. E.M.I. 1998. 1 CD, faixas 2 e 5.

Anexos

I

Ficha Técnica

Proponente/diretor	Marcial de Asevedo
Atores	Carlos Franco Eduarda Pereira Daiana Soares Felipe Bracciali Juliana Lopes Lincoln Abbiati Maíra Rosa Thábbata Nayara
Figurinos e adereços	Ângela Maria Mao Minillo
Iluminação	Eduarda Pereira Maíra Rosa
Sonoplastia	Marcial de Asevedo
Projeto de vídeo e operação de som	Uilson Fernandes
Mixagem de som	Fernando Prado
Material de divulgação	Juliana Lopes
Produção	Trupe Tamboril de Teatro

II

Roteiro e textos recriados para o exercício cênico *Entressonhos*, a partir de *Sonho de uma noite de verão*, de William Shakespeare.

1.

Projeção com depoimentos de pessoas sobre seus sonhos, ao som de ‘When you whis upon a star’, música do desenho animado Pinóquio, dos estúdios Disney.

Frase: ‘Os deuses quando querem nos castigar atendem as nossas preces.’ (Oscar Wilde).

2.

Texto em off das duas primeiras falas da peça. Teseu e Hipólita:

TESEU – Aproxima-se a hora, bela Hipólita, / De nossas núpcias. Quatro alegres dias / Trarão a lua nova; mas, para mim, / Como é lento o minguante! Ao meu desejo / Ele lembra a madrasta ou tia velha / Que custa a dar ao jovem sua herança.

HIPÓLITA – Quatro dias em breve serão noite; / Quatro noites do tempo serão sonhos: / E então a lua nova, arco de prata / Retesado no céu, verá a noite / De nossas bodas.

3.

Coreografia cênica, em que se apresentam as tramas de Lisandro, Hérnia, Demétrio e Helena, a companhia de artesãos, Puck e fada, Oberon e Titânia, esses dois últimos sem texto:

DEMÉTRIO – Eu sou um rapaz de grande mérito.

HÉRMIA – E Lisandro também.

DEMÉTRIO – Como pessoa. Porém, ele não tem o voto de seu pai; tens de achar que eu mereço mais.

LISANDRO – Demétrio, você tem o amor do pai, eu o de Hérnia; case-se com ele.

DEMÉTRIO – Desdenhoso Lisandro.

HÉRMIA – Bela Helena, mas de onde vem correndo?

HELENA – Disse bela? Pode ir se desdizendo. Bela é você, que Demétrio aprecia.

HÉRMIA – Fico emburrada e o amor dele cresce.

LISANDRO – Então, amor? Por que ficou tão branca? Por que já feneceram essas rosas?

DEMÉTRIO – Concorde com teu pai, Hérnia.

HÉRMIA – Se ao menos meu pai visse com meus olhos.

DEMÉTRIO – Antes os seus devem julgar com os dele.

LISANDRO – Eu sou igual a ti em berço e dotes; meu amor inda é maior. Demétrio, eu te digo isso na cara, antes de Hérnia namorou Helena.

HELENA – Mais o rodeio, mais ele a mim odeia.

HÉRMIA – Ó cruz, grande demais para ser leva.

LISANDRO – O amor nunca trilhou caminhos fáceis.

DEMÉTRIO – Tu sabes qual o pior castigo a que te arriskas, se te recusa a me desposar?

LISANDRO – Homem infiel e inconstante.

HÉRMIA – Não sei que força encontro para ousar.

HELENA – Ou a pena de morte ou o repúdio eterno da presença masculina.

LISANDRO – Ó ódio, que separa velho e jovem.

DEMÉTRIO – Negando a voz paterna, vai suportar o hábito de freira, presa para sempre em obscuro claustro.

HELENA – Se o mundo fosse meu, eu só tiraria para mim Demétrio.

DEMÉTRIO – Sou ocupado com outros assuntos.

HELENA – Diga que olhar... que jeito deu, que o coração de Demétrio prendeu?

HÉRMIA – É só xingar que ele fala de amor.

LISANDRO – Não devo então buscar o meu direito?

DEMÉTRIO – Obedece e casa comigo.

HÉRMIA – Que eu cresça, viva e morra antes que eu ceda a minha virgindade à opressão de um amo indesejado.

LISANDRO – Quando existe acordo na escolha do amor, a guerra, a morte ou a doença atacam e o transformam em som que mal se ouve.

HELENA – Se o meu sorriso esse efeito tivesse.

HÉRMIA – Se ele está louco, a culpa não é minha.

LISANDRO – Agora escute: tenho uma tia, de há muito viúva, que mora a sete léguas de Atenas.

HÉRMIA – Meu bom Lisandro.

LISANDRO – Lá nós podemos nos casar e lá não pode a rude lei de Atenas nos perseguir.

HELENA – Às coisas vis o amor empresta forma e dignidade.

LISANDRO – Se, então, você me ama...

HÉRMIA – Eu juro pelo arco de Cupido...

LISANDRO – Foge amanhã da casa de seu pai...

HÉRMIA – Pela ponta de ouro da sua flecha...

LISANDRO – E à noite, bem fora da cidade...

HÉRMIA – Pela pureza das pombas de Vênus...

LISANDRO – Na floresta, onde a encontrei um dia...

HÉRMIA – Pelo que as almas unem e o amor fomenta...

LISANDRO – Junto com Helena nos festivais de maio...

HÉRMIA – Por toda jura por homem quebrada...

LISANDRO – Espero por você...

HÉRMIA – No local que você determinar, com você amanhã hei de encontrar.

LISANDRO – Não falte.

HÉRMIA – Meu amor.

HELENA – Antes de pôr Hérnia o seu olhar, Demétrio chovia juras de me amar.

HÉRMIA – Alegre-se: o meu rosto vai sumir; Lisandro e eu daqui vamos partir.

HELENA – Também Cupido trai, a vida inteira.

LISANDRO – Nosso plano a você vou revelar.

HELENA – Eu vou contar que Hérnia vai fugir.

HÉRMIA – E na floresta, Lisandro e eu temos encontro feito.

HELENA – E amanhã para floresta Demétrio há de ir.

LISANDRO – Nós dois de Atenas vamos ter fugido.

HELENA – Por essa informação hei de ter dele gratidão.

HÉRMIA – Adeus, amiga.

HELENA – Com isso a minha dor eu só aumento.

LISANDRO – Que os sonhos de Demétrio sejam seus.

HELENA – Mas terei seu olhar por um momento.

Companhia de artesãos

QUINA – A companhia está toda aqui?

BOBINA – É melhor chamar todos em conjunto.

SANFONA – Tou aqui, Pedro Quina.

QUINA – Eu ainda não te chamei.

JUSTINHO – Primeiro, diga do que trata o drama.

QUINA – A mui lamentável comédia e crudelíssima morte de Píramo e Tisbe.

BOBINA – Palavra que é uma obra mui notável.

JUSTINHO – E muito alegre.

BICUDO – Agora, chame os atores pela lista.

QUINA – Zé Bobina, o tecelão.

SANFONA – Tou aqui, Pedro Quina.

QUINA – Eu ainda não te chamei. Você, Zé Bobina, está marcado pra ser Píramo.

BOBINA – Amante ou tirano?

QUINA – Amante que se mata por amor. Juca Sanfona. Juca Sanfona!

SANFONA – Tou aqui, Pedro Quina.

QUINA – Você será Tisbe.

SANFONA – Um cavaleiro andante?

QUINA – A dama pela qual Píramo se apaixona. Bicudo, o funileiro.

BICUDO – Aqui.

QUINA. – Você faz o muro que separa os amantes. Justinho, o marceneiro.

JUSTINHO – Você já tem aí escrito o meu papel?

QUINA – Você fará o leão.

JUSTINHO – Eu sou lento de estudo.

QUINA – Pode fazer de improviso; é só ficar rugindo.

BOBINA – Deixa eu fazer a Tisbe?

SANFONA – Não!

BOBINA – Deixa eu fazer o leão?

BICUDO – Não!

BOBINA – O muro então?

TODOS – Não!

QUINA – Mestres, aqui estão seus papéis, decorem tudo até amanhã; e me encontrem na floresta do palácio, um quilômetro pra fora da cidade, ao luar.

4 – Cenas ‘realistas’

Demétrio e Helena

(Oberon assistindo a cena)

DEMÉTRIO – Eu não a amo... Eu a procuro? Eu tento agradá-la?

HELENA (explosiva) – Demétrio, eu sou igual a um cachorrinho que faz mais festas quando é espancado!

DEMÉTRIO (querendo bater-lhe, mas desistindo, e buscando uma tortura melhor) – Você já compromete a sua honra ao sair da cidade e se entregando nas mãos de alguém que não lhe tem amor, ao confiar à noite, que é propícia, ou ao convite de um local deserto, a riqueza da sua virgindade.

HELENA (num surto de poesia desesperada) – Nunca é noite quando eu lhe vejo o rosto, por isso, para mim...

DEMÉTRIO (violento) – Se você me seguir, pode estar certa de que na floresta eu lhe farei mal.

HELENA (com amargura) – Você só me faz mal...

Puck e Oberon

PUCK (alegre, mostrando o amor-perfeito) – Aqui está ela.

OBERON (ardiloso) – Titânia... Com este suco seus olhos vou pintar, e com monstrenhos ela irá sonhar.

PUCK (com medo do ódio do seu senhor e tentando fugir) – Então, para obedecer-lhe...

OBERON (cortando) – Procure uma moça de Atenas, maltratada por um rapaz vaidoso... Nos olhos dele (gesto de passar a poção mágica)... Traje de ateniense...

PUCK - ...eu vou embora.

Lisandro e Hérnia

LISANDRO (desejoso) – Vamos usar a mesma grama.

HÉRMIA (percebendo o convite e se entristecendo) – Não...

LISANDRO – Não interprete mal minha inocência...

HÉRMIA (ríspida) – Tenha noite bem dormida... (Ele deita, ela o olha com sofreguidão, como se adivinhasse o futuro)... e um amor que não se altere pela vida. (Ela deita).

(Puck sugere. Vê Lisandro e Hércia deitados. Imagina que sejam a moça e o rapaz atenienses. Passa a poção mágica nos olhos de Lisandro e sai).

(Cena de Fada e Titânia, amigas. A fada adormece a rainha e sai. Oberon aparece, hesita, e passa a poção nos olhos de Titânia).

Demétrio, Helena e Lisandro

(Demétrio confuso, Helena atrás, não sabendo o que pensar da situação).

DEMÉTRIO (explosivo) – Para! (Sai).

(Helena chora. Para de chorar. Vê Lisandro).

HELENA – Lisandro?... (Ele acorda, se apaixona, olhares constrangidos dos dois. Helena entende e tenta fugir. Ele a alcança)

LISANDRO (abraçando-a) – Nada fica maduro antes da hora, e eu só fiquei maduro agora...

HELENA (confusa) – Sempre pensei que você fosse mais correto... (Sai).

(Lisandro está saindo atrás de Helena, olha Hércia deitada. Hesita. Quer lhe falar, mas desiste. Hércia acorda).

HÉRMIA – Lisandro?...

(Ele foge, ela corre atrás).

Bobina (entrando)

BOBINA (pensativo e preocupado) – Tem umas coisas nessa comédia que nunca vão conseguir agradar... Se pensam que eu vim aqui como leão minha vida não vale nada. Não sou nada disso, eu sou um homem, igual a qualquer outro homem... Coisas difíceis: trazer o luar para dentro de uma sala. Descubram o luar!... Um sujeito qualquer tem de

ser o muro... (Em delírio) Tisbe, são doces as odiosas flores... Aguarde sem tremores... Olorosas... Tom do lírio... Um corcel que nunca desanima... Cor da rosa vermelha...

(Puck entra, o acalma, o enfeitiça, tira-lhe as máscaras e põe uma cabeça de burro. Bobina começa a cantar).

Titânia e Bobina

(Bobina cantando, ela acorda, vai tocá-lo. Ele para, assustado).

TITÂNIA (embriagada) – Canta de novo...

BOBINA (feliz) – Hoje em dia a razão e o amor não costumam andar muito juntos.

TITÂNIA – Tu és tão sábio.

BOBINA (doce) – Se eu fosse esperto o bastante para sair desta floresta...

TITÂNIA (explosiva) – Eu te amo! (beija a máscara).

Demétrio e Helena

DEMÉTRIO (curioso) – Por que condena quem lhe tem amor?

HÉRMIA (cansada, chorosa) – Onde está Lisandro?

DEMÉTRIO (com um desprezo cansado) – Você usa paixão em caso errado...

HÉRMIA (doce, louca) – Você o assassinou? O matou enquanto dormia? Você o feriu, com língua de serpente?

DEMÉTRIO (tentando aproximação) – Você é bela como a Vênus...

HÉRMIA (explosiva) – Eu odeio você! (Sai).

(Demétrio dorme).

(Oberon e Puck assistem tudo. Oberon dá uma represália em Puck por suas confusões, e faz com que ele passe a poção nos olhos de Demétrio, como deveria ter feito desde o início).

Lisandro, Hérnia, Helena e Demétrio

HELENA (para Lisandro, que está atrás dela) – Para! (O grito acorda Demétrio, que também se apaixona).

DEMÉTRIO (com amor) – Helena? (Olhares entre os quatro).

HELENA (assustada com a possível crueldade humana) – Por que não se contentam em me odiar?

HÉRMIA (entrando, estarrecida ao ver o que está acontecendo) – Lisandro?

LISANDRO (com culpa) – O amor apressa a gente...

5 – Cena do butô

(Reunião de corpos encantados, fantasmas. Músicas das Bachianas Brasileiras, de Villa-Lobos. Coreografia que alterna movimentos puros e gestualidade narrativa. Ao fim, todos dormem).

6 – Cena da performance-art

(Atores nus acordam na floresta, e falam de seus sonhos).

MAÍRA – Eu queria caminhar com os pés mais firmes. Eu sei a altura das montanhas, mas as curvas ainda sugerem escuros demais. Saltar sem ver, desentender feito parede, tudo isso eu sei. Só queria menos poeira, às vezes um galho seco amarrado a uma árvore frondosa, indicando mais.

FELIPE – A mala está sempre meio pronta. Homem sabe mais ou menos de tudo o que precisa. Não por um excesso de zelo consigo mesmo, mas por ser simples, como um jardim. Dentro de mim há só pássaros e ventos. Eu quero dizer do outro lado de lá as cores que florescem por aqui.

CARLOS – Quem sabe o tempo pudesse ser mais meu camarada? Uma vez um amigo meu me contou que o tempo para ele era um velhinho sem pressa. Eu sei que talvez nunca possa ser a falta de pressa de alguém, nem de mim mesmo. Mas ainda serei um velhinho, e tento já ser amigo de alguns. Um pouco mais de tempo, bem quieto, perto de mim, é o que eu queria...

JULIANA – Esquecer-me um pouco das impressões alheias. Não sei de todos os possíveis caminhos que os olhos fazem até o coração quando olham para mim. Às vezes

o melhor era viajar, mudar de ares. E fazer de tudo para que isso não cheire a fuga deslavada. Saberei de mim antes dos outros, um dia.

MARCIAL – Eles são pequenos e grandiosos. Um grupo de artistas quietos e aturdidos. Dizem que são uma família, e que me querem como filho. E como pai, como padre casamenteiro. Eu nunca tentei tanto obedecer, guiar e unir como por esses tempos. Eu quero ter o sangue deles, e não precisar seguir outro caminho quando fizer dezoito anos...

(A floresta escurece).

7 – Epílogo

(Puck aparece e dá seu texto final clássico).

PUCK - Se vos causamos enfado por sermos sombras, azado plano sugiro: é pensar que estivestes a sonhar; foi tudo mera visão no correr desta sessão. Senhoras e cavalheiros, não vos mostreis zombeteiros; se me quiserdes perdoar, melhor coisa hei de vos dar. Puck eu sou, honesto e bravo; se eu puder fugir do agravo da língua má da serpente, vereis que Puck não mente. Liberto, assim, dos ápodos, eu digo boa-noite a todos. Se a mão me derdes, agora, vai Robim, alegre, embora.

(A Fada o ‘corrige’).

FADA - Se vos causamos enfado, é por talvez serdes vós meras sombras. E ainda assim azado plano sugiro: é pensar que estivestes a sonhar, e que isso salve o correr desta sessão. Senhoras e cavalheiros, não vos mostreis zombeteiros; tendes a vós mesmos que perdoar, pois sonhos é a melhor coisa que hei de vos dar. Puck eu sou, honesto e bravo; se eu puder fugir do agravo da língua má de quem aos sonhos não se rende, vereis que Puck não mente. Liberto, assim, dos descrentes, eu digo boa-noite a toda gente. Se a mão me derdes, agora, vai Robim, alegre, para a vossa casa, embora.

II

Roteiro para *Solo de uma noite de verão*, adaptado de *Entressonhos*. Idealizado para Felipe Bracialli.

Prólogo

Um ator de riso pequeno e leve tem nos dedos, fantoches, também pequenos e leves, apresentando o quatrilha afetivo dos Enamorados:

“Lisandro ama Hérnia. Hérnia ama Lisandro. Demétrio também ama Hérnia. E Helena ama Demétrio.”

Cena 1

Coreografia de um ator com o sorriso um pouco mais aberto, misterioso, sensual. O corpo também ri. Se divide, se alonga, foge dos próprios tapas, pega no pau e no coração como partes de um mesmo ser. Mija de costas, medita, bate no peito como um gorila e fala de amor. E ainda assiste ao embate frenético de dedos enamorados, vozes minúsculas para falar de uma paixão sem dimensões. Flauta e tambor dançando junto a um corpo que toca diversões mútuas.

Um quiprocó de gesto e espaço, imagens e delírios.

Cena 2

Um ator com um riso de expectativa, misto de medo e curiosidade. Anda para trás como quem corre à frente. Em direção a uma floresta interior. A sombra do mundo simbolizada pelo andar de costas, o desconhecido perto do corpo espalhando folhas pelo chão. Folhas que saem do rabo de um ser híbrido, homem-mulher com os rostos virados, caminhar para frente com os pés ao avesso.

Para dentro de si, espaço torto de autoconhecimento, clareira de fadas sinistras, escuras.

Cena 3

O giro do transe. Esquecer o ego, abrir portas. Fazer a clareira rodar em volta de si, ser o próprio eixo móvel, flutuante. O giro da relatividade, tempo e espaços unidos.

Um ator gira no próprio eixo, sorriso largo de quem não sabe pra onde está indo. Até se metamorfosear em Puck, um espírito sem fronteiras. O ritual de perdas e ganhos, personalidades e destinos.

Um ator, agora monstro, gargalha em silêncio, assustadoramente livre.

Cena 4

Câmera lenta. Poções de amor são feitas. Música se faz estrada luminosa, infinita.

Um ator em delírio, transformado, dança a lenda corporal da descrição de como se faz uma poção. No corpo, flecha é flecha, magia é magia, flor é flor.

Puck faz a tarefa de casa obediente. Como se isso resolvesse alguma coisa, como se bastasse:

“Você se lembra / da vez em que eu sentei num promontório / e ouvi uma sereia,
num golfinho, / cantar em tons tão doces da harmonia / que domou o mar rude com seu
canto / e as estrelas saltarem das esferas, / pra ouvir o canto da sereia? // Naquele dia eu
vi, / flutuando entre a terra e alua fria, / Cupido todo armado: ele mirou / numa vestal
que vive no Ocidente, / e disparou a flecha de seu arco / com amor para matar cem
corações. / Porém a seta em fogo de Cupido / apagou-se nas águas do luar / e a imperial
donzela prosseguiu, / meditando com livre fantasia. / Eu reparei onde caiu a flecha: /
numa pequena flor, outrora branca, / que as feridas do amor fizeram roxa - / as moças
chamam-na de amor-perfeito. / Busque-me uma flor dessas, cujo suco, / pingado em
pálpebras adormecidas, / faz aquele dorme apaixonar-se / pelo primeiro ser vivo que vir.
/ Apanhe-me essa planta e volte aqui, / mais rápido que o monstro do oceano.

Cena 5

Um ator, risonho de embevecimento e delícias, torna-se humano, anti-espírito. Corpo verossímil, cansado, realista.

O ator se retira para seu camarim, exposto à platéia. Quer apenas se maquiar para a próxima cena, mas relampejos de significados e sentidos invadem sua mente. Um homem, um menino, um humano. E pedaços de poesia, ações interrompidas no meio, borrões:

“Eu não a amo... Eu tento agradá-la?... Nunca é noite quando eu lhe vejo o rosto... Você só me faz mal... Não interprete mal a minha inocência... Tenha noite bem dormida, e um amor que não se altere pela vida... Pára!... Nada fica maduro antes da hora, e eu também só fiquei maduro agora... Você usa paixão em caso errado... Eu odeio você!... Você é bela como a Vênus... O amor apressa a gente...”

Cena 6

Um ator-butô, devidamente maquiado, retorna à floresta. Fantasma enfeitiçado, dança silenciosa depois da morte. Um enamorado se torna espírito, carne virada sonho. Sorriso de alguém muito velho, realizado até mesmo nos insucessos.

Butô pedindo o céu, as estrelas, as flores escondidas dentro da terra. Pedindo vasos puros, sinceros, lavando-se, lançando lâminas de espadas no ar.

Corpo branco de paixão, encantado, vivendo há milênios em outro mundo.

Uma cotovia canta, anunciando a manhã. Uma cotovia sorrindo, em tons perfeitos de som e fúria.

Cena 7

Um ator acorda nu, no meio da floresta de si. Rindo novamente pequeno, como quem tem seis anos de idade.

Acorda de sonhos de amor, de escuros reveladores, mortes ressuscitando verdades.

Acorda para contar a história de si, sem floreios, como se a poesia não fosse a última instância da realidade, mas a primeira, rainha entre as rudezas do dia:

“A mala tá sempre meio pronta. Homem sabe de tudo o que precisa. Não por um excesso de zelo, mas por ser um jardim pequeno. Em mim cabem só pardais e vento...”

Cena 8

Um novo Puck surge. Dizendo novas verdades, para outros cortesãos.

Um ator sorri matreiro, mais misterioso que nunca. Já antegozando esse suposto final, que levará mais estrelas para dentro de casa do que uma chuva de meteoros anunciada para o fim do mundo:

“Se vos causamos enfado, é por talvez serdes vós meras sombras. E ainda assim azado plano sugiro: é pensar que estivestes a sonhar, e que isso salve o correr desta sessão. Senhoras e cavalheiros, não vos mostreis zombeteiros; tendes a vós mesmos que perdoar, pois sonhos é a melhor coisa que hei de vos dar. Puck eu sou, honesto e bravo; se eu puder fugir do agravo da língua má de quem aos sonhos não se rende, vereis que Puck não mente. Liberto, assim, dos descrentes, eu digo boa-noite a toda gente. Se a mão me derdes agora, vai Robim, alegre, para vossa casa embora.”

III

DVD do exercício cênico **Entressonhos**, a partir da obra *Sonho de uma noite de verão*,
de William Shakespeare