

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

***Uma aprendizagem de sabores: a palavra cênica construída a
partir da conexão entre movimento, emoção e voz***

Theda Cabrera Gonçalves

Campinas 2004

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Mestrado em Artes

Uma aprendizagem de sabores: a palavra cênica construída a partir da conexão entre movimento, emoção e voz

Theda Cabrera Gonçalves

Dissertação apresentada ao Curso de
Mestrado em Artes do Instituto
de Artes da UNICAMP como requisito
parcial para a obtenção do grau de
mestre em Artes sob a Orientação da
Profa. Dra. Verônica Fabrini Machado de Almeida

Campinas 2004

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IA. - UNICAMP

C112a

Cabrera, Theda.

Uma aprendizagem de sabores: a palavra cênica construída a partir da conexão entre movimento, emoção e voz. / Theda Cabrera. – Campinas, SP: [s.n.], 2004.

Orientador: Verônica Fabrini Machado de Almeida.

Dissertação(mestrado) – Universidade Estadual de Campinas.
Instituto de Artes.

1. Artes Cênicas. 2. Emoção. 3. Palavra cênica. 4. Expressão corporal (movimento). I. Almeida, Verônica Fabrini Machado de.
II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Agradecimentos

A minha mãe e meu pai, pela vida que me deram, pelo ensinamento da criatividade no cotidiano, pelo apoio incondicional, pelo carinho, pelo estímulo constante para apreciar a arte e a beleza, pelo “paitrocínio” e “mãetrocínio”.

Ao meu pai pelo carinho e paciência (que descoberta!) na revisão cosmética da dissertação. Também a Lanny, pela torcida e apoio.

A Verônica Fabrini, que teve a sensibilidade de ver as sementes crescerem, e a firmeza de cobrar pelas flores e frutos. Obrigada pela parceria criativa!

Ao Carlos Simioni, pela generosidade imensa no compartilhar.

A Joana Lopes, mão que me guia silenciosa e encorajadoramente.

A Yna, amiga da minha alma e parceira de trabalho sensível e dedicada.

A Con Vieira, pelos figurinos e todo o carinho.

A todos os companheiros de trabalho no Grupo Íterim, especialmente Simioni e Márcia Baltazar, pelas manhãs de luta, mistério e tantos descobrimentos.

Aos meus amados GITD's Luiz Andrade e Joana.

A Lygia Elluf, pela descoberta de uma nudez libertadora, de uma feminilidade generosa.

A todos os artistas que me desenharam e fotografaram neste trabalho.

Ao apoio, paciência e generosidade de Suzi Sperber, Renato Ferracini, Sara Lopes, Lúcia Fabrini e Alice K.

A meus alunos todos, com quem aprendi tanto e cuja existência me estimula aprender mais.

Ao Lume, pela sala de trabalho tão especial, pela confiança depositada em mim por seus atores-pesquisadores, pelo apoio constante de José Divino Barbosa e à simpatia de todos os funcionários.

A Boa Cia., pelo aconchego nos ensaios e escrivinhações, pelo empréstimo de equipamentos.

Ao Grupo Micrantos, pela oportunidade de aprendizado e pelo apoio.

A todos os funcionários da Pós-Graduação, dos Departamentos de Artes Cênicas, Artes Corporais da Unicamp e do Centro de Informática do IA (especialmente ao Celso), que com atenção e paciência me auxiliaram nestes anos todos.

A FAEP, pelo auxílio-ponte de um mês.

Ao Gustavo Tenório da Cunha, que me ajudou a vivenciar o poder curador de mim mesma.

RESUMO

Minha pesquisa visa investigar as conexões entre movimento, emoção e voz na palavra cênica, a partir da *Dança Pessoal*, assim como sistematizada pelo Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp. A busca é obter uma maior organicidade da palavra no contexto cênico.

Em sua parte prática, a pesquisa tem como ponto de partida o *treinamento corporal e vocal* de dilatação corpórea do ator, estruturado por Carlos Simioni e desenvolvido pelo Grupo Íterim. A partir deste treinamento codifiquei certas *matrizes corpóreas*, que são próprias de cada ator. Estas *matrizes*, utilizadas dentro de sua *Dança Pessoal*, somadas ao caráter sensível e inteligível das palavras, geraram uma *pré-dramaturgia* do ator.

É a partir do confronto e articulação desse material *pré-dramatúrgico* com a livre adaptação realizada por mim do romance *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* que se montou o espetáculo solo *Uma aprendizagem de sabores*.

No campo da reflexão teórica, esta pesquisa examinou os princípios apontados em comum por diversos *diretores-pedagogos* e pesquisadores das Artes Cênicas, ao se referirem ao movimento expressivo, *ações físicas* e à voz. Interessa-nos, portanto, o diálogo entre a experimentação prática e a reflexão teórica, visando reconhecer quais os novos paradigmas que, no contexto da atual produção cênica, apoiam a arte do ator.

Índice

Introdução	11
Capítulo I: Heranças e Influências	19
1. Do texto literário dramático à ação.....	19
1.1 François Delsarte	20
1.2 Rudolf Laban	22
1.3 Constantin Stanislavski	25
1.4 Joana Lopes e o Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança	27
2. Da ação à Dramaturgia	31
2.1 Jerzy Grotowski	32
2.2 Luís Otávio Burnier e o LUME	35
Capítulo II: As matrizes da Dança Pessoal e A Dupla Chama	43
1. A pesquisa com a <i>Dança Pessoal</i>	44
1.1 A <i>técnica pessoal</i>	44
1.2 O <i>treinamento pessoal</i>	48
1.3 A <i>Dança Pessoal</i>	52
2. Da minha escolha pelo tema <i>Amor e Erotismo</i>	62
2.1 O trabalho com a palavra	63
2.2 A <i>montagem</i> do ator	67
Capítulo III: O encontro com Uma Aprendizagem	71
1. Afinidade de procedimentos da produção da obra	75
1.1 “Uma escritura que rasura mas não apaga os textos nele superpostos”	75
1.2 “O escritor apropria-se de seus próprios textos, para que o ‘eu’ pessoal então inscrito se disfarce na nova persona que ali se mascara”	76
1.3 O saber-sabor	80
1.4 A sedução pela linguagem	82
1.5 “Porque é na desarticulação que está a articulação daquilo que se busca” ou Da articulação à desarticulação à rearticulação	83
2. Afinidade temática: <i>Uma Aprendizagem</i> como <i>ars amandi</i>	88
2.1 De si para os outros; de monólogo a diálogo	88
2.2 A liberdade pessoal como revolução social: um contraponto/ complementaridade a uma visão androcêntrica do mundo	92
3. A livre adaptação <i>Uma aprendizagem de sabores</i>	94
Capítulo IV: A obra espetacular Uma aprendizagem de sabores	99
1. Roteiro da obra espetacular <i>Uma aprendizagem de sabores</i>	99
1.1 A montagem do <i>atuante</i>	131
1.2 A composição da personagem	133
1.3 A <i>sobreposição</i> do fluxo da obra espetacular ao fluxo do material <i>pré- dramatúrgico</i>	136
1.4 Cenários, adereços e figurinos	139
2. A palavra orgânica	143
Conclusão	147
Bibliografia	153

Introdução

O ponto central dessa pesquisa é investigar um percurso para o resgate da *organicidade* da palavra cênica. As perguntas iniciais foram:

Como permitir uma fluidez de impulsos orgânicos nos movimentos, tornando-os de ordem metafórica e poética, e reunir condições para que os sons soem e ressoem através do corpo do ator?

Qual deve ser o processo empregado para que o ator possa reconhecer na sua experiência física o surgimento de emoções e usá-las a favor da organicidade cênica?

A partir de qual processo compor uma *linha de ações físicas*, de modo que já no processo de composição haja maior possibilidade de organicidade?

De que modo a emoção pode interferir expressivamente na voz, e através disso, no fluxo das palavras?

Minha pesquisa visa investigar as conexões entre movimento, emoção e voz na palavra cênica, apoiada no conceito de *ações físicas* introduzido por Stanislavski e posteriormente desenvolvido por Grotowski. Uma das linhas de pesquisa desenvolvida pelo Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp -, a da *Dança Pessoal*, serve como procedimento na busca de uma organicidade na criação e fixação de *ações físicas*.

Cabe fazer aqui um breve esclarecimento da definição de *emoção* que adoto nesta pesquisa:

*“As emoções são disposições corporais dinâmicas que especificam os domínios de ações nos quais os animais, em geral, e nós seres humanos, em particular, operamos num instante. Consequentemente, todas as ações animais surgem e são realizadas em algum domínio emocional, e é a emoção que define o domínio no qual uma ação (um movimento ou postura corporal interna) acontece, (...) ela ocorre como uma ação abstrata ou concreta, ou sem depender do que especifica aquela ação (movimento ou postura corporal interna) como uma ação de um tipo particular.”*¹

¹ MATURANA, Humberto. *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001. P. 129.

*“A emoção como expressão geral dos fenômenos da vida afetiva (....) é caracterizada por alterações corpóreas (...). Este movimento do ânimo toca a respiração, o coração, e o volume de sangue nas veias (...). A expressão consiste de uma parte em fenômenos fisiológicos, comuns a todas as emoções (palidez, sufocação, rubor, tremores etc.) e uma mímica especializada para cada emoção (gestos de cólera, de terror, de ódio, de admiração).”*²

Não confundamos com o sentimento, algo que minha pesquisa não enfoca:

*“O sentimento ou afeto podem existir sem alteração característica, ao menos perceptível ao organismo humano, sendo que o peculiar da emoção é a comoção orgânica (...) Sempre que haja emoção, haverá afeto ou sentimento, e talvez até possa haver paixão, mas não vice-versa.”*³

No corpo podem ser sentidas e geradas as emoções (e aqui entra a criação do ator enquanto artífice). E é através dele também que estas emoções poderão ser compartilhadas com os espectadores.

*“A emoção é uma água-tinta, aquarela que tinge, que mancha, que colore, borra o corpo. Ficam impressas no corpo as emoções. É difícil percebê-las, o aprendizado é de reconhecer e sentir no corpo as impressões-sintomas que elas deixam.”*⁴

Quando falo em conexão entre movimento, emoção e voz, é necessário deixar claro alguns aspectos.

O primeiro deles é que há, inevitavelmente e independente de nossa vontade, esta conexão ocorrendo em grande parte de nosso cotidiano. Durante o dia inteiro ocorrem pensamentos em nossa mente. Estes pensamentos suscitam alguma emoção, seja ela negativa ou positiva. O modo como as emoções nos ‘agarram’ interfere em nosso funcionamento físico, condicionando a produção de determinadas substâncias produzidas por certas glândulas. Isto interfere em qual velocidade, em que ritmo, em qual grau de tensão, em qual fluência ocorrem nossos movimentos;

² ESPASA. *Diccionario Enciclopédico Etimológico Espasa-Kalpe*. Barcelona: Espasa-Kalpe, 1970, vol. 8. PP. 1029-1031. Tradução minha.

³ ESPASA, Op. Cit., vol. 52. PP. 314-320. Tradução minha.

⁴ Diário de trabalho em 12/09/2003.

e também interfere no diafragma, no mecanismo da laringe, nos órgãos dos sentidos. Alternamos constantemente entre um repertório mais ou menos limitado de posturas físicas habituais, que revelam e suscitam emoções habituais e ‘pensamentos’ habituais.

Constato em mim e em outras pessoas que, muitas vezes, pensamentos interferem em processos emocionais, e a mente passa a analisar ou interpretar o que se sente. Em outras vezes, é difícil manter uma coerência lógica nos pensamentos, pois há a intervenção das emoções.

Um desequilíbrio se revela nas culturas atuais, onde o sujeito habitualmente **fala sobre** as emoções, ao invés de **revelá-las**. Muito freqüentemente, se perguntamos a uma pessoa onde se situa em seu corpo o seu ‘eu’ ela apontará para sua cabeça, indicando sua função intelectual. Então, há o completo desconhecimento de muitas pessoas da necessidade de estar contato com as sensações do seu corpo como um todo. Ao distanciarem-se da sensação, tem pouca possibilidade de perceber as variações sutis que ocorrem com suas emoções, durante grande parte de sua vida. E sua fala, seu pensamento habitual está, portanto, dissociado da corporeidade. Ao estar dissociado da emoção e da sensação, está apartado de grande parte de suas potencialidades criativas e de sua expressão poética. Por conseguinte, a fala torna-se inconseqüente, banal, que perde sua ligação original com o dom humano da *ação* do falar como *presentificação do ausente*, do *tornar visível* (e audível) *o invisível*. Deixa de ressoar no Outro, e torna-se uma mera troca de informações, não a comunicação de um Ser para outro Ser. O ato de escutar e ouvir também não são estimulados, na educação atual, o que faz com que a resposta seja puramente habitual. Não aprendemos a ouvir e a nos consultarmos (ao nosso corpo, aos nossos sentimentos e a nossos pensamentos) antes de responder a alguém. É, portanto, uma fala que pode negar, dissimular ou ignorar o que verdadeiramente gostaríamos de dizer.

Acredito que somente na infância me tenha sido possível a total coerência e conexão harmônica entre sentir, pensar e fazer; uma voz que fala com e através das palavras, *ação*.

No trabalho do ator esta desarmonia entre pensamento e emoção reduz as possibilidades de um *estado de presença integral*, de uma ação completa do Ser do ator. Em função disso, a palavra cênica privilegia mais um apelo mental do que uma comunicação que arrebate o espectador de uma maneira mais completa.

O que me interessa, nessa investigação sobre os processos de criação em Artes Cênicas, é reunir artificialmente certas *condições favoráveis*: relaxamento das tensões desnecessárias, atenção perceptiva dilatada, disponibilidade para jogar; princípios recorrentes em diversas tradições teatrais. A partir da reunião destas condições, há maior probabilidade que se reequilibrem as conexões entre o mover, o sentir e o pensar, para que isto seja a base para a representação expressiva. Conhecer os princípios que regem estas conexões, para *compor* a obra artística a partir destas vivências.

Para que sirva à linguagem de representação expressiva, a conexão entre a voz e o movimento do corpo passa a ser ‘educada’ em estado extracotidiano, visando uma dilatação corpórea que permita constatar o funcionamento destes processos. Isto se dá, fundamentalmente, no caso do treinamento de dinamização de energias, a partir da busca de posturas não-habituais, em diferentes *esforços de movimento* não-habituais: o que Burnier nomeia de *treinamento de dilatação das energias potenciais do ator*.

Aqui o ponto de partida para poder constatar estas conexões é o movimento, e as sensações que ele provoca, em interconexão com as emoções. As *ações físicas* são um meio para reunir condições para que aflorem emoções *correspondentes*, para que haja uma *verdade cênica*. Mas tudo isto, é claro, é um processo de recriação artificial, exige que o pensamento esteja ativo para poder iniciar-se e ser mantido, evitando desvios de sua proposição expressiva e comunicadora original. Trata-se de um processo de retroalimentação onde as emoções geram *ações*, e as *ações* geram emoções.

A expressão cênica seria, então, um resgate da capacidade de Ser, de corporificar os processos de pensamento e o sentimento, podendo assim expor a condição da existência humana.

Este contato do ator com sua intimidade (base fundamental para o processo de composição da obra artística) associa com a sensibilização aos impulsos que irradiam do centro do corpo. São eles que, expressos em movimentos e sons, constituem as *ações físicas* e a conexão corpo-voz-emoção.

A *Dança Pessoal* é o procedimento empregado por mim na busca desta integridade, visando a organicidade da palavra em contexto cênico. Trata-se do esforço do ator em **Ser**, vocalizando (corporificando, portanto) os desejos e necessidades que as palavras aludem.

O propósito maior do fazer teatral é estabelecer contato, uma relação com o Outro: a relação do ator com a personagem, entre os membros da equipe de trabalho, a pessoa do ator com

a pessoa do espectador. É claro que, por ser teatro, a máscara faz parte do jogo. O ator precisa proteger sua intimidade com uma personagem, o fruidor protegido pelo papel de espectador. Mas eles podem estabelecer uma cumplicidade onde haja o contato entre dois seres que, através de suas máscaras, possam se encontrar. A ficção, a metáfora, o disfarce, a dissimulação é que permitem este contato.

Dada a natureza prática de minha investigação, as referências vêm daqueles *diretores-pedagogos* que buscam lidar com as questões práticas das Artes Cênicas. Raramente me reporto aos teóricos e críticos do Teatro, pois a abordagem, na maioria das vezes, é do ponto de vista da fruição da obra. Esta pesquisa toma como ponto de partida a produção da obra de arte. Isto se evidencia ainda mais porque sou uma atriz, a condição fundamental para minha investigação é estar ‘dentro’ do palco, desenvolver uma prática e reflexão que levem em conta esta condição. Esta não é a pesquisa de um ponto de vista do diretor ou do dramaturgo, é o ponto de vista de quem é ao mesmo tempo sujeito e objeto na obra de arte, reconhecendo e usufruindo as especificidades deste olhar.

Neste sentido, conto com três eixos principais:

- 1) Trabalhos práticos, que consiste na Dança Pessoal e na montagem do espetáculo Uma aprendizagem de sabores.
- 2) Relato dos experimentos práticos.
- 3) Confrontação e diálogo da prática e dos relatos com a bibliografia, onde relaciono minha prática com a obra de diretores-pedagogos e pesquisadores das Artes Cênicas.

A questão do registro neste tipo de investigação é bastante relevante. Logo em seguida da sessão de trabalho prático cotidiano, me punha a escrever um relato. Os desafios contidos nesta simples ação podem dar uma idéia ao meu interlocutor de como é fascinante e difícil estar nesta condição de ser sujeito e objeto da própria obra. Notei que muitas nuances se perdem ao registrar em palavras uma vivência que contém aspectos motores e emocionais tão enfatizados. A mente tentando registrar percepções propiciadas pela emoção é como uma tartaruga perseguindo uma lebre!

São necessárias muitas palavras, despende-se muito tempo a procurar a descrição exata das percepções. A vivência é exata, encontrar as palavras precisas para descrevê-la é que se torna difícil. Considero o diário de trabalho prático um exercício de memória. Mas, diversamente da personagem Funes, do conto de Borges “Funes, o Memorioso”⁵, não possuo uma memória tão prodigiosa...

Foi ainda mais difícil compilar os trechos do diário, sempre correndo o risco de esconder, desviar ou manipular o que fora registrado. Transcrever estes trechos neste relatório significou recontextualizá-los, na tentativa de que a vivacidade fosse obtida através do confronto com a minha visão atual, e da relação com a bibliografia.

Dentro do contexto histórico e estético atual no qual se insere este trabalho, meu percurso é o de elucidar procedimentos de uma teatralidade que se apoia na corporeidade do ator. Corporeidade num sentido de integração, como *locus* físico por onde circulam emoções, pensamentos, gestos; expressos através de movimentos, sons e palavras. Uma teatralidade que se constrói a partir das ações que o ator materializa em cena.

No **Capítulo I “Heranças e Influências”** farei um breve histórico da minha trajetória com atriz-pesquisadora, revelando influências e heranças.

No **Capítulo II “As Matrizes da Dança Pessoal e a Dupla Chama”** descreverei e refletirei sobre as etapas de meu processo de investigação na busca pela conexão entre movimento, emoção e voz nas ações físicas surgidas através do procedimento da *Dança Pessoal*. Reflexão sobre a escolha do tema *Amor e Erotismo* como tema da composição cênica, partindo de improvisações com as *matrizes* codificadas da *Dança Pessoal*.

No **Capítulo III “O encontro com Uma Aprendizagem”** justificarei a minha opção de adaptar livremente o romance de Clarice Lispector *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* para a escritura cênica. Farei a análise de alguns aspectos referentes da escrita de Clarice Lispector nesta obra específica e sua afinidade com os processos de composição poética a partir de *matrizes* codificadas utilizadas na criação cênica.

⁵ “Essas lembranças não eram simples; cada imagem visual estava ligada a sensações musculares, térmicas, etc. (Funes) Podia reconstruir todos os sonhos, todos os entressonhos. Duas ou três vezes tinha reconstruído um dia inteiro; nunca havia duvidado, cada reconstrução, porém, tinha requerido um dia inteiro.” in BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Porto Alegre - Rio de Janeiro: 1986. P. 56.

No **Capítulo IV** “A obra espetacular *Uma aprendizagem de sabores*” descreverei e analisarei os procedimentos referentes à conexão entre emoção, movimento e voz na montagem do texto espetacular *Uma aprendizagem de sabores*, visando a organicidade da palavra em contexto cênico, utilizando o material *pré-dramatúrgico* da *Dança Pessoal* como base para a construção da obra espetacular. Depois, segue-se a “**Conclusão**”.

Os desenhos e algumas das fotos contidas neste trabalho foram realizados em um ensaio aberto no dia 21 de junho de 2004, no Útero de Vênus, sede da Boa Cia. em Barão Geraldo, Campinas/SP. Estiveram presentes: Tuneu, Lygia Elluf, Ynaiá Barros, Marli Gonçalves, Walkíria Pomper Mayer, Daniela Maura, Estevan Pardi, Natália Brescancini, João Alberto, Aira Bonfim, Andréa Francke, Andréa Dualinel, Paula Dalgallarrondo, Felipe Romano, Ísis Selmikaits, Luciana Taniguchi Bertarelli, Mário Vitor Cau e Ana Paula Mendes.

Outras fotos foram realizadas por João Maria na temporada de estréia do espetáculo, no dia 28 de novembro de 2004, no Barracão Teatro, em Barão Geraldo, Campinas/SP.

Capítulo I - Heranças e influências

1. Do texto dramático literário à ação

Ao longo do século XX muitos foram os caminhos na busca de uma aproximação do ator ao texto dramático literário. Para mim o encontro com Joana Lopes foi marcante, pois despertou uma inquietação quanto à materialidade do fazer cênico.

Joana Lopes é coordenadora do Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança, grupo associado ao Núcleo Interdisciplinar de Comunicação Sonora - Unicamp. Fundado em 1993, o Grupo Interdisciplinar tem como principais linhas de pesquisa o *Jogo Dramático* (de acordo com a teoria das fases evolutivas do *Jogo Dramático* ¹, de Joana Lopes) e o *Movimento Expressivo* (de acordo com a *Teoria do Espaço*, de Laban). A *Coreologia* labaniana e a *Teoria dos Jogos* de Caillois ² são as referências principais herdadas pela *Coreodramaturgia*. Porém, vários outros diretores-pedagogos influenciam a pesquisa, tais como Delsarte, Meyerhold e Brecht.

Joana Lopes processou estas influências de modo a criar um sistema integrado que permite ao ator-dançarino uma aproximação dinâmica com o texto dramático literário: a *Coreodramaturgia*.

A *Coreodramaturgia* é um

“Sistema de escritura cênica para atores, atores-bailarinos, performers, arte-educadores. Conceito que nasceu da pesquisa denominada “Do Movimento à Palavra, da Palavra ao Movimento”. Aplicado na criação dramatúrgica do Teatro-Dança e nos eventos de Arte do Movimento. Define-se como contribuição à Coreologia de Rudolf Laban e é fundado nos princípios elementares desta teoria. Estilisticamente configura-se como neo-expressionismo e designa uma obra de perfil interdisciplinar.” ³

Minha atuação no Grupo Interdisciplinar ocorreu entre 1998 e 2001, onde pude entrar contato com várias das referências da pesquisa da *Coreodramaturgia*. Nem todas as influências

¹ Ver em LOPES, Joana. *Pega Teatro*. Campinas: Papirus Editora, 1989.

² Ver em CAILLOIS, Roger. *Os Jogos e o Homem: a Máscara e a Vertigem*. Lisboa: Cotovia, 1990.

³ LOPES in RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Dissertação (Mestrado)-Unicamp, 2001. P. 39.

recebidas em minha permanência no Grupo Interdisciplinar foram absorvidas na pesquisa atual. Inicialmente citarei três diretores-pedagogos que, partindo do enfoque **‘do texto dramático literário à ação’** ampararam a pesquisa no Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança, destacando o que de suas pesquisas influenciou na minha investigação atual: Delsarte, Laban e Stanislavski.

Em seguida, farei uma breve descrição e análise dos procedimentos empregados por Joana Lopes como tutora da pesquisa no Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança, destacando em sua obra quais os procedimentos que herdei.

Não tenho a pretensão de esmiuçar a obra dos *diretores-pedagogos* citados; o que me proponho é apontar alguns aspectos no trabalho deles que serviram de apoio para a prática e reflexão atual.

1.1 François Delsarte: A Lei da Correspondência

*“Delsarte esteve freqüentemente presente na Europa, na prática e no espírito próprio, exatamente ali onde o desempenho pedagógico era mais vivo, naquelas escolas para atores onde a pesquisa prevalecia e a tradição era usada em senso evolutivo e não conservativo ou onde se tentava francamente fundar uma nova tradição: dos ateliês de Copeau e Dullin ao Teater Laboratorium de Grotowski. Mais além de muitas situações específicas, Delsarte esteve presente no ‘ar’ que o teatro do século XX respirou para viver e transformar-se e circulou secretamente em suas veias até nossos dias, quando muitos teatros ‘de expressão’, aqueles derivados das próprias modalidades e convenções estéticas do ator e suas exigências expressivas, podem ver nele um antigo, desconhecido antepassado.”*⁴

Delsarte para mim é um inspirador, entre outros, da busca por uma expressão artística que leva em conta o desenvolvimento integral do Ser Humano, que visa uma harmonização de suas funções.

Delsarte, além de cantor e ator, ministrava cursos de Estética Aplicada. Em minha pesquisa interessa especialmente a *Lei de Correspondência*, um dos princípios fundamentais de suas teorias. A *Lei de Correspondência* diz que

“A cada função espiritual corresponde uma função do corpo. A cada uma das funções do

⁴ CASINI ROPA, Eugenia. *La Danza e l’Agitprop*. Bologna: Il Mulino, 1989. P.122. Tradução minha.

*corpo, corresponde um ato espiritual.”*⁵

Em minha pesquisa, coloco como sinônimos a *Lei de Correspondência* e a retroalimentação. Verifico que a *correspondência* entre movimento interno e externo é uma via de mão dupla, não um paralelismo mecânico onde não cabe o imprevisto e as mudanças. É possível observar os desdobramentos da *Lei de Correspondência* em diferentes campos de trabalho de ator.

Pude reconhecer que, durante o *treinamento de dilatação das energias potenciais do ator*, certas posturas físicas remetiam a emoções. Esta *correspondência* não era provocada por um comando mental, porque eu havia decidido assim. Ao experienciar diferentes posturas, num estado extracotidiano, com direcionamentos espaciais do corpo com e no espaço da *cinesfera*, podia saborear uma emoção.

A voz, que trabalho o tempo todo em estado potencial, passava a ressoar pelo corpo, percorrendo caminhos determinados por sua postura. Para poder se ampliar para além do corpo, alcançando o espaço, necessariamente ressoava mais em algumas partes do que em outras. Isto modificava o som da voz, qual vibrador se evidenciava mais na emissão do som.

Como este treinamento favorece a sensibilização e afloramento dos impulsos primordiais que geram os movimentos, ocorria simultaneamente um outro processo. Os impulsos irradiando do centro do corpo fluíam em movimentos dinâmicos externos, interferindo também na respiração. Os sons que surgiam, apoiados em certos *vibradores*, se alteravam também pelo fluxo destes impulsos, o que dava um ritmo e um colorido característico à voz.

Observo, também, que quando a expressão mais justa de uma emoção se corporifica, um mecanismo de retroalimentação se ativa. Isto quer dizer que as *impressões* são percebidas por mim de maneira dilatada, auxiliando na construção de uma expressividade poética; e também que ao saborear a impressão da minha expressão isto motiva novo fôlego à expressividade.

“Delsarte partia da observação sistemática das expressões humanas e buscava penetrar-

⁵ E ainda: “Não há verdade na expressão, se à uma modalidade expressiva exterior não corresponder um impulso interior” in BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002. P. 6.

“Não pode portanto existir ‘verdade’ na expressão humana, se a manifestação, o movimento expressivo exterior não corresponder a um respectivo impulso ou movimento interior (e vice-versa). Cada entonação, gesto ou palavra que não obedecer a esta fundamental Lei de Correspondência será, portanto, falsa, afetada ou convencional.” in CASINI ROPA, Op. Cit P.111. Tradução minha.

*lhes as Leis (...) Foi acometido de uma necessidade quase obsessiva de encontrar as Leis naturais que precedem os atos expressivos e que somente assim pôde instituir a discriminação entre 'veracidade' e falsidade na expressão.”*⁶

*“São os exemplos que interessam. Eu os compreendo bem, mas quero oferecer-lhes algo melhor do que exemplos. Eu lhes ofereço a luz de todos os exemplos, o meio para que usufruam deles, pois existem exemplos por toda parte... A natureza está aí e nos presenteia com magníficas provas todos os dias. Não as aproveitamos por não possuímos a fórmula, por não termos medidas, ou critérios... É exatamente o que desejo oferecer... Não é agradável, mas será interessante para aqueles que realmente desejarem chegar ao conhecimento e à justa apreciação das coisas.”*⁷

Com o *treinamento de dilatação das energias potenciais* o ator poderia chegar a reconhecer estes princípios, de perceber estas leis agindo em seu corpo? Como sistematizar um processo para chegar a destilar estas leis a partir de uma série de ‘exemplos’? A experiência prática desta pesquisa parte da aposta que o processo de *treinamento de dilatação das energias potenciais* favorece o ator na conquista desta autonomia. A partir de uma experiência individualizada poderia ser possível, com um trabalho atento, rigoroso e gradual, tornar esta autonomia o instrumento para o reconhecimento destas leis?

1.2 Rudolf Laban: o esforço, o movimento sombra, movimento-som-palavra e as ações simbólicas

Adotamos como referência de Laban sua fase de trabalho no Monte Verità, onde seu engajamento com uma Dança Livre foi total. Neste período Laban foi um dos defensores fervorosos do ideal do corpo humano como algo superior à máquina; já nos anos vinte do século passado Laban e vários outros artistas da época viam a necessidade de valorizar o Ser Humano mais do que as inovações tecnológicas e científicas. Isto foi propagado por Laban, visando uma relação mais harmônica entre Cultura e Natura, exaltando um corpo livre que se move, se manifesta de forma orgânica, desenvolvendo técnicas para um aprendizado perceptivo das *Leis de*

⁶ Id., ib., P.111. Tradução minha.

⁷ DELSARTE. “Le Compendium” in PORTE, Alain. *François Delsarte, une Anthologie*. Paris: Institut de Pedagogie Musicale et Coréographique, 1995.PP. 93-96. Tradução minha.

*Harmonia do Movimento Expressivo.*⁸

Laban estudou com um discípulo de Delsarte, e entrou em contato com os princípios da *Estética Aplicada*. A imagem tríade está presente para Laban: *movimento-som-palavra*. É a partir desta tríade que iniciei minha busca, na intuição de que, ao reunir certas condições favoráveis, seria possível (re) conquistar uma conexão harmônica entre *movimento, som e palavra*.

Laban rompe com a distinção rígida entre ator e dançarino (rigidez esta adquirida pelas Artes Cênicas ocidental desde o Renascimento), adotando um conceito mais amplo: o *artista do movimento*. Este artista cria e articula poeticamente *ações simbólicas*:

*“Mas o que são as ações simbólicas? Certamente não são imitações ou representações das ações cotidianas comuns. Executar movimentos análogos a talhar um tronco, a abraçar ou ameaçar alguém, tem pouco a ver com o real simbolismo do movimento. Imitações similares de atos cotidianos podem ser significativas, mas não simbólicas. Mas naqueles movimentos silenciosos, impregnados de emoção, que o homem pode executar movimentos inusuais, aparentemente sem significado ou de qualquer modo, inexplicáveis. Porém, o estranho é que ele se move usando as mesmas ações que usa para talhar, transportar, construir ou qualquer outro ato cotidiano, mas estas ações aparecem em sequência particular, com forma e ritmo próprios. As palavras exprimem sensação, emoção, sentimento ou determinados estados mentais e espirituais, não podem mais do que tangenciar a margem das reações profundas que a forma e o ritmo são capazes de evocar. O movimento, em toda a sua efemeridade, pode dizer mais do que páginas inteiras de descrição verbal.”*⁹

Laban destaca assim a possibilidade de uma expressividade poética que se apoia na corporeidade. Isto quer dizer que ao reconhecer os *fatores de movimento* (peso, espaço, tempo e fluência) que são constitutivos do *esforço*, forneceu bases bastante concretas para o estudo, composição e aprimoramento das *ações simbólicas*. *Esforço* para Laban é:

⁸ Tive o privilégio de participar de dois seminários onde se discutiu as perspectivas ideológicas e filosóficas do trabalho de Laban: como membro integrante do Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança no evento “L’Ombra dei Maestri - Rudolf Laban” promovido pelo DAMS - Universidade de Bologna, em dezembro de 1999 e no evento “Arte e Ciência: Interação ou Confronto?” promovido pelo Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança e Núcleo Interdisciplinar em Comunicação Sonora - Unicamp em novembro de 2003 com a pesquisadora e docente da Universidade de Bologna Eugênia Casini Ropa.

⁹ LABAN, Rudolf. *L’Arte del Movimento*. Bologna: Editora Ecosaedro, 1999. P. 90. Tradução minha.

*“Esforço é a pulsão resultante das atitudes internas que ativam o movimento, imprimindo-lhes variadas e expressivas qualidades. (...) Atitude, esforço e movimento não se dão necessariamente em sucessão, ao contrário, ocorrem simultaneamente. Esforço é tanto intelectual, emocional quanto físico.”*¹⁰

O artista do movimento, para ser expressivo, não precisa, necessariamente, executar ações miméticas ou naturalísticas. As ações simbólicas provêm de diferentes *qualidades do esforço* que *correspondem* a diferentes emoções, sensações e pensamentos. Estas emoções, sensações e pensamentos, por sua vez, também podem ser suscitados pelo movimento, seja no *artista do movimento* seja no espectador, por ressonância.

Além de colocar à sua disposição as *ações corpóreas básicas* (descritas por Laban como flutuar, deslizar, pontuar, chacoalhar, pressionar, chicotear, golpear e torcer), o *artista do movimento*, para revelar o mundo interno da personagem, pode lançar mão das ações de esforço incompleto, dos impulsos do movimento, dos *movimentos sombra*.

*“Existem pequenos movimentos musculares, como um arcar de sobrancelhas, um ímpeto da mão ou um bater dos pés que tem somente um valor expressivo. Habitualmente, são executados inconscientemente e freqüentemente acompanham os movimentos de uma ação deliberada, como uma sombra (daí sua definição). Os movimentos faciais criam freqüentemente notáveis contrastes do rosto (...) Todos conhecemos expressões faciais que refletem conflitos interiores.”*¹¹

Esta *correspondência* entre postura mental/ processos interiores e inconscientes com os *movimentos sombra* é um dos meios que o *artista do movimento* dispõe para constituir a corporificação da personagem. Mesmo que isto se inicie de uma forma intuitiva (e muitas vezes é assim que as coisas acontecem), é fundamental para o artista criar, selecionar, codificar e articular

¹⁰ “(...)Laban usou o termo **antrieb**= propulsão, impulso, ímpeto pela primeira vez em 1910. Durante a II Guerra, **antrieb** foi traduzido por Laban para o inglês como **effort** e este termo foi empregado por ele para nomear as mudanças de qualidades que os trabalhadores aplicavam ao movimento e continuou a ser usado no teatro, dança, na avaliação da personalidade e na terapia corporal. Em KESTERBERG (1997) “**effort** é sinônimo de **tension**”, que em inglês além de significar tensão, é também expansão e força eletromotriz.” RENGEL, Op. Cit. P. 66.

¹¹ LABAN, Op. Cit. P. 17. Tradução minha. Ou ainda “*Movimento de sombra caracteriza-se por um movimento reflexo. Tem esta denominação pois acompanha à maneira de uma sombra, o(s) movimento(s) da ação com objetivo. É um movimento executado inconscientemente.*” in RENGEL, Op. Cit. P. 96.

uma seqüência de suas ações corpóreas, para assim expressar de uma forma universal a luta de impulsos no interior do ser humano.

Para Laban

*“a voz é movimento expressivo das cordas vocais e outros movimentos do corpo devem se agregar, todos num mesmo ritmo e/ou fluxo total.”*¹²

No aspecto da busca por uma organicidade da palavra ele também exerce grande influência sobre esta pesquisa, exaltando a conexão entre movimento, emoção e voz:

*“Seja a música ou a palavra, são produzidas pelo movimento que se torna audível. O som musical aumenta a emoção, enquanto que a palavra exprime o pensamento. Mas também a qualidade musical de um discurso colore as palavras de emoção.”*¹³

*“Mas, para dizer a verdade, não existe discurso sem tensão corpórea. Tal tensão é movimento potencial, e, às vezes, revela mais do que as palavras, as necessidades ocultas de uma pessoa.”*¹⁴

1.3 Constantin Stanislavski: a ação física e a ação vocal

*“A importância da transferência da atenção do ator da busca pelos sentimentos no interior de si mesmos, para o cumprimento de tarefas do palco que ativamente influenciam seus colegas é uma das maiores descobertas de Stanislavski.”*¹⁵

O advento e o reconhecimento da figura do diretor ou encenador teatral no início do século XX marca uma série de pesquisas que visavam investigar a materialidade da cena. Stanislavski foi um dos primeiros, no Teatro Ocidental de origem erudita, a propor um sistema para a interpretação dos atores de um texto dramático literário. Introduziu os conceitos de *ação física* e *vocal*; propôs inúmeros procedimentos para a análise do texto, com vistas à sua

¹² RENGEL, id., ib. P. 130.

¹³ LABAN, Op. Cit. P. 92. Tradução minha.

¹⁴ Id., Ib., P. 93. Tradução minha.

¹⁵ TOPORKOV, Vasilij. *Stanislavskij alle prove: gli Ultimi Anni*. Milão: Ubulibri, 1991. P.58. Tradução minha.

encenação; resoluções para os problemas da expressão vocal cênica; entre outras tantas contribuições.

Stanislavski foi aquele que elaborou o conceito de *ação física*, que viria depois a ser revisto e desenvolvido por outros diretores-pedagogos do século XX.

Seu *Método de Ações Físicas* utiliza vários elementos já empregados na *Linha de Forças Motivas*, mas com uma ênfase e um apoio na *ação física*. Nos seus últimos dez anos de vida, Stanislavski aponta que a ação deve ser o eixo do processo criativo do ator em sua composição da personagem.

Ele reconhece que os sentimentos são independentes da Vontade, e justamente na fase final de seu trabalho a ênfase recai sobre aquilo que pode submeter-se a Vontade: a ação.

*“Na concepção de Stanislavski as ações físicas eram elementos de comportamento, ações elementares verdadeiramente físicas, mas relacionadas ao ato de reagir aos outros. (...) Todas as forças elementares no corpo estão orientadas a alguém ou a algo: escutar, ver, manipular um objeto, encontrar pontos de apoio no corpo; tudo isto pode ser ação física.”*¹⁶

Stanislavski prevê a possibilidade de utilização da *ação física* como uma ‘isca’ para que se desencadeiem no ator processos interiores, tornando assim uma *ação psicofísica*. A ação física seria um procedimento do ator para a revelação da personagem.

Quando ele diz que *“(...) não podemos fixar os sentimentos. Podemos somente fixar e recordar as ações físicas”*¹⁷ aponta um caminho para que a repetibilidade de algo vivo e orgânico que surgiu em certo momento do processo de composição da obra espetacular seja possível por parte do ator através de sua corporeidade. Explicita a conexão entre a corporeidade e as emoções, porque o que vivemos na esfera emocional de nossa existência é **somatizada** em processos hormonais, na respiração, no ritmo cardíaco, nas tensões musculares.

Stanislavski foi o primeiro a formalizar o conceito de *ação vocal*, introduzindo um

¹⁶ GROTOWSKI, Jerzy. “Respuesta a Stanislavski” in MÁSCARA. *Número Especial de Homenaje: Grotowski*. México D. F: Escenologia: 1996. Ano 3, número 11- Janeiro de 1993. P.21

¹⁷ Stanislavski in TOPORKOV, Op. Cit. P. 111.

princípio bastante útil ao trabalho dos atores:

*“A ação vocal comporta a habilidade do ator de contagiar o parceiro com suas próprias imagens. Para fazer isto, o ator em primeira pessoa deve ter uma visão clara para obrigar o parceiro a ver aquilo do qual ele fala. A esfera da ação vocal é ilimitada. Pode-se transmitir um pensamento com uma frase, com a entonação, a exclamação, as palavras. A transmissão do próprio pensamento é ação. Os vossos pensamentos, as palavras, as imagens devem ser diretas ao parceiro.”*¹⁸

Nesta pesquisa preferi não utilizar o conceito de *ação vocal*, posto que compreendo que a voz é corpo e o corpo é voz, portanto uma *ação física* orgânica (e aí incluo a fala como *ação*) já traz implicitamente uma *ação vocal*, mesmo que os sons não sejam soados e ressoados de forma audível.

1.4 Joana Lopes e o Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança: o estado de jogo, a pré-dramaturgia, o atuante e a leitura relacional

Durante a parte do processo de pesquisa da *Coreodramaturgia* que participei, transcorrido entre 1998 a 2000, a diretora Joana Lopes e os *artistas do movimento* elaboraram uma *Coreodramaturgia*, que resultou no espetáculo *Jogos Arcaicos entre D. e O.*¹⁹

Uma primeira etapa do processo que vivenciei na *Coreodramaturgia* compreendia o percurso **“Da Palavra ao Movimento”**. Estava prevista uma segunda etapa da pesquisa onde os trechos do texto *Otelo* de Shakespeare seriam novamente audíveis, não somente falados pelos atores; mas principalmente soados e ressoados através dos impulsos que os próprios movimentos dos ‘jogos’ suscitam. Esta segunda etapa, da qual participei só parcialmente, intitulada **“Do Movimento a Palavra”** é o embrião das indagações que motivou a minha pesquisa atual.

Vale dizer que os procedimentos de construção dramatúrgica empregados na

¹⁸ Stanislavski in TOPORKOV, Op. Cit. P.128.

¹⁹ Espetáculo baseado em *Otelo* de Shakespeare, com direção e concepção de Joana Lopes. Atuaram como *atuantes-pesquisadores*: Theda Cabrera e Luiz Andrade, com uma participação, na estréia, de Andrezza Moretti. Estreou no evento “L’Ombra dei Maestri: Rudolf Laban”, promovido pelo DAMS- Universidade de Bologna, Itália, em dezembro de 1999.

Coreodramaturgia empregam tanto o percurso ‘do texto literário à ação’ como ‘da ação ao texto’.

Segundo Joana Lopes

*“O jogo dramático tem um componente dramatúrgico, portanto teatro, onde situações se relacionam e são representadas num espaço extracotidiano, mesmo que não seja unicamente auto-expressivo.”*²⁰

A *Coreodramaturgia Jogos Arcaicos entre D. e O.* utilizou o *jogo arcaico* como uma das bases para a construção dramatúrgica, aliado a um tema exterior, o texto de Shakespeare.

Na *Coreodramaturgia* o *jogo arcaico* é definido como jogo que é encontrado em várias culturas, uma *estrutura espacial de conflito* recorrente e universal. O *jogo arcaico* é usado como instrumento que possibilita a passagem do fenômeno antropológico ao poético, como organizador dos conflitos dramatúrgicos no espaço.

Para que isto efetivamente ocorresse se fez necessário aos atores-bailarinos um aprendizado perceptivo da tensão ocasionada pelo jogo, em nutrir-se desta tensão para potencializar uma atenção extracotidiana, o que chamamos de *estado de jogo*. Este estado de percepção extracotidiano permite que o ator-bailarino se afine como instrumento da metáfora poética; ou seja, uma consciência do corpo como meio e fim de sua criação artística.

O ator-bailarino na *Coreodramaturgia* pode ser chamado de *atuante*:

*“Aquele que age esteticamente em primeira pessoa e em nome próprio: um jogador de ações dramáticas que evoluem de forma narrativa.”*²¹

O *atuante* exercita a capacidade humana de ser mais de um, corporificando outras ‘personas’ além daquela que ele habitualmente chama de ‘eu’, sem por isto esconder-se atrás da ilusão. Desse modo, a tensão entre ‘persona’ e ser, entre representação e ‘verdade’ se estabelece, e o *atuante* é aquele que compõe poeticamente a partir desta relação.

²⁰ LOPES, Joana. *O Teatro Antropomágico: Dança-Som-Palavra*. Tese para concurso para Professor Artista Pleno do Instituto de Artes, Departamento de Artes Corporais, UNICAMP, 1997. P. 23-24.

²¹ LOPES, Joana. *O Teatro Antropomágico: Dança-Som-Palavra*. Op. Cit. P. 116.

Além da vivência dos *jogos arcaicos* como *estruturas espaciais de conflito*, a *Coreodramaturgia* prevê a possibilidade do *atuante*, por vias analógicas, reconhecer paralelos entre estas estruturas e situações dramáticas contidas num texto dramático literário. O *atuante*, por um processo analógico, busca conexões entre a literatura dramática e sua própria memória corpórea de *jogos arcaicos*, tanto os que haviam sido resgatados durante as sessões de trabalho, quanto àqueles que eram jogados por ele durante sua infância. A diretora, atuando como mestre-de-jogo, também sugeria jogos que correspondiam à situação ficcional entre Otelo e Desdêmona.

“Para mim foi fascinante esta experiência com o “Otelo”, porque ao ler certos trechos o próprio jogo vinha à mente quase que como por um estalo. Sentia no corpo qual palavra suscitava qual jogada, qual ritmo, dentro da estrutura espacial de conflito, principalmente a do jogo arcaico “lenço atrás” e “barra-manteiga”. Numa leitura febril do texto, do I ao V ato, relacionei certas passagens com alguns jogos arcaicos, sem saber muito ‘como’ nem ‘por que’, mas plena de sabê-lo intimamente.”²²

A isto denominamos *leitura relacional*, que é a construção de uma dramaturgia espetacular a partir da sobreposição entre as ações do jogo com o conteúdo do texto dramático literário. A *leitura relacional* dá base ao *Roteiro de Vivência Textual*, que é um sistema para análise de texto, onde consta o *jogo arcaico*, a *categoria do jogo* (Ágon, Alea, Mimicry e Ilinx, segundo Caillois), as personagens envolvidas, o *objetivo*, o *verbo da ação subjetiva* (que corresponderia ao conceito de *ação física* de Stanislavski e fornece as indicações de *qualidades de esforço*) e os diálogos relacionados. O *Roteiro de Vivência Textual* incluía também *matrizes* de movimento que provinham de duas origens distintas: o Gesto Relacional Ampliado (GERA) e movimentos codificados da dança dramática do Odissi.

O *GERA* é um sistema de orientação espacial, que utiliza princípios da eucinéica labaniana. É composto a partir de “*sete matrizes*”²³ *que encontramos em culturas corporais diferentes - oriental e ocidental -*”²⁴, muitas destas matrizes provenientes do reconhecimento de semelhança entre os princípios que permeiam movimentos humanos e animais. As matrizes do

²² Relato meu constante do Relatório Final de Pesquisa da *Coreodramaturgia Jogos Arcaicos entre D. e O.*. Arquivo do GITD/NICS- UNICAMP.

²³ Neste contexto a definição de *matriz* é: a elementaridade primordial que origina derivações.

²⁴ LOPES, Joana. *Coreodramaturgia: A Dramaturgia do Movimento*. Op. Cit. P. 42.

GERA

*“são exercícios físico-lingüísticos de treinamento do dançarino-ator dirigidos à percepção da origem corporal do gesto dramático; indicando como construir o corpo cênico partindo das sensações de movimentos pré-dramatúrgicos e transformando-os em dramatúrgicos.”*²⁵

Para Joana Lopes, não há ato humano algum desprovido de expressão, seja ele intencional ou involuntário. Por isto, não poderia haver *“pré-expressividade”* no trabalho do *atuante*, já que a todo momento ele ‘significaria’ algo. Prefere-se então adotar o conceito de *pré-dramatúrgico*. Este conceito nos parece retratar uma dimensão onde em cada movimento ou ação o *atuante* opta, seleciona, torna de qualidade extracotidiana sua expressão, e é a partir desta qualidade que pode haver uma montagem do diretor.

A *leitura relacional* foi uma das primeiras referências para mim de como investigar procedimentos para uma aproximação ao texto dramático literário, vislumbrando possibilidades da utilização do material do *atuante* como instrumento da construção de uma *obra espetacular*²⁶ (neste caso um *Texto Coreodramatúrgico*). Esta construção se deu em simultaneidade entre *atuantes* e diretora, que interagiu como *mestre-de-jogo*, a colaboração ocorrendo no momento presente do jogo.

O procedimento de enunciar o texto de Shakespeare superposto às *estruturas espaciais de conflito* do *jogo arcaico* me fez verificar quais modificações os movimentos produziram na respiração e na fala; e também que variações de *qualidade do esforço* as palavras geravam no movimento.

Como sabemos, a respiração é um ritmo vital orgânico que é ao mesmo tempo involuntário e voluntário. Neste caso, não havia uma manipulação voluntária da respiração, pois

²⁵ LOPES, Op. Cit. P. 8.

²⁶ *“Obra espetacular: o que é poeticamente comunicado, aqui e agora – texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais; o termo compreende a totalidade dos fatores da performance”* in ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: a “Literatura” Medieval*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993. P. 220.

havia um engajamento total na ação. Justamente este engajamento proporcionava um desbloqueio da respiração, sem manipulá-la, porém me permitindo percebê-la de forma consciente.

Estas alterações orgânicas da respiração conferiam um caráter extracotidiano à voz dos *atuantes*, buscando um fluxo orgânico de sonoridades através das oposições expandidas de seu corpo.

“Os atuantes só podem falar o que vem de dentro, o que não dá para reprimir, só interjeição.” ²⁷

Em *estado de jogo*, observei que diferentes *qualidades do esforço correspondem* a diferentes emoções, aflorou-se a percepção de um fluxo que *impressiona* o corpo, através da sensação. Vislumbrei que a *expressão* destas impressões pode ocorrer pelos movimentos, pelas *ações simbólicas*, pela voz.

2. Da ação à Dramaturgia

As referências que citarei a seguir são aquelas que também me auxiliam na busca de um tipo de processo para a criação da construção dramatúrgica onde haja uma interação mais próxima entre o ator e o diretor-dramaturgo.

Grotowski e o trabalho de Burnier no Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp - são as referências para este tipo de processo. Eles criaram e sistematizaram procedimentos para que o ator pudesse criar o *texto* ²⁸ inicial, que é utilizado como base para a criação de uma *montagem* feita pelo diretor-dramaturgo ou é substrato para o

²⁷ LOPES, Joana. *"Organizando 1999": Roteiro de perguntas e programa de pesquisa*. Fevereiro de 1999, Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança. Arquivo do NICS - Unicamp.

²⁸ Entendemos texto como a *“unidade mínima de base da cultura”*, segundo a Semiótica da Cultura. Ver em BYSTRINA, Ivan. *Tópicos de Semiótica da Cultura* (aulas do Prof. Ivan Bystrina). São Paulo: PUC/SP, 1995. Ou ainda: *“A palavra ‘texto’, antes de se referir a um texto escrito ou falado, impresso ou manuscrito; significa ‘tecendo junto’. Neste sentido, não há representação que não tenha ‘texto’. Aquilo que diz respeito ao texto (tecedura) da representação pode ser definido como ‘dramaturgia’, isto é, **drama-ergon**, o ‘trabalho das ações’ na representação. A maneira pelas quais as ações trabalham é a trama.”* in BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo - Campinas: Editora Hucitec - Editora da Unicamp, 1995. P. 68.

confronto com uma dramaturgia literária preexistente. Neste outro tipo de processo o ator adquire novas atribuições, exigindo a aquisição de novos recursos.

2.1 Jerzy Grotowski: o corpo-em-vida, os impulsos, os vibradores, o atuante e um novo conceito de personagem

Grotowski se considera um continuador da tradição iniciada por Stanislavski no seu *Método das Ações Físicas*. Este método passa por um desenvolvimento a partir da amplificação do conceito de *impulso* que Grotowski propõe.

Thomas Richards aponta que o conceito de *impulso* empregado por Stanislavski se refere aos olhos e à mímica facial, à periferia do corpo.²⁹

Para Grotowski o conceito de *impulso* é ampliado:

*“Antes de uma pequena ação física há um impulso. O que é um segredo de algo muito difícil de captar porque o impulso é uma reação que começa sob a pele e é visível quando já se transformou numa pequena ação. O impulso é tão complexo que não se pode dizer que apareça à esfera unicamente corpórea.”*³⁰

*“(...) Naquele momento se libera sempre o que não se fixou, conscientemente, o que é menos dominável, mas em certo modo o mais essencial da ação física. Não é ainda física, mas já é pré-física. A isto eu chamo ‘impulso’. Cada ação física está precedida de um movimento subcutâneo que flui do interior do corpo, desconhecido, mas tangível. O impulso não existe sem o ‘partner’. Não o sentido de parceiro na representação, mas sim no sentido de outra existência humana. Ou simplesmente: de outra existência. Porque para alguém pode tratar-se de uma existência diversa da humana: Deus, o Fogo, a Árvore. (...) O impulso sempre existe ‘em presença de’.”*³¹

“Os impulsos precedem as ações físicas, sempre. É como se a ação física, ainda invisível do externo, já tivesse nascido no corpo. É isso o impulso. (...) Antes da ação física tem o impulso, que empurra dentro do corpo (...) . Na realidade, a ação física, se não se inicia de um impulso,

²⁹ RICHARDS, Thomas. *Al lavoro con Grotowski sulle Azioni Físiche*. Milano: Ubulibri, 1997. P. 104.

³⁰ Grotowski in RICHARDS Op. Cit. P. 104. Tradução minha.

³¹ GROTOWSKI, Jerzy. “Risposta a Stanislávski”. In MÁSCARA, Op. Cit. P. 24. Tradução minha.

vira algo convencional, quase como um gesto. Quando trabalhamos com os impulsos, ela fica enraizada no corpo.” ³²

A partir desta concepção de *impulso* Grotowski redefine também a concepção de *organicidade*. Esta diferença de concepção da *organicidade* se dá pelo fato de que, na obra de Stanislavski o trabalho com as *ações físicas* se dava num contexto de *circunstâncias dadas*, enquadradas em convenções sociais, moldada por relações sociais. Estas *circunstâncias dadas* são provenientes do texto dramático literário.

Grotowski empregava outros pretextos para criar o espetáculo, incentivando o ator a recorrer a sua própria vida, acessando o *corpo memória*

“Não é que o corpo tenha memória. Ele é memória. O que se tem que fazer é desbloquear o corpo memória.” ³³

e o *corpo-em-vida*:

*“Temos que nos dar conta de que nosso corpo é a nossa vida. Em nosso corpo, todo inteiro, estão inscritas na pele e debaixo da pele, desde nossa infância até a idade madura, e ainda talvez desde a infância e desde o nascimento de nossa geração... O **corpo-em-vida** é algo palpável. (...) Se vocês permitem a seu corpo que busque isto de íntimo (em lugar de realizar a imagem da recordação íntima evocada primeiramente pelo pensamento), o ator busca o encontro e no encontro ele busca: toco, minha respiração se detém, algo se detém em mim – sim, sim, há sempre um encontro aí dentro, sempre o outro... e então aparece o que chamamos de impulsos. Impossível ainda de restituir isto em palavras. E quando digo **corpo**, digo **vida**, digo **eu mesmo**, você, **você inteiro**, digo.”* ³⁴

“Se diz freqüentemente que o ator deveria atuar em primeira pessoa: o ‘eu’ e não a ‘personagem’. Era a tese de Stanislavski. Ele dizia: o ‘eu’ nas circunstâncias da ‘personagem’. Por outro lado, freqüentemente, muito freqüentemente, se o ator pensa: ‘eu’, pensa em seu auto-retrato, na imagem que quer impor aos outros e a si mesmo. Mas se é desafiado: ‘descobre a teu

³² Grotowski in RICHARDS, Op. Cit. P.104. Tradução minha.

³³ GROTOWSKI, Jerzy. “Tú éres hijo de alguien” in MÁSCARA, Op. Cit., P. 34. Tradução minha.

homem' - isto ultrapassa suas forças comuns, rompe com aquela imagem social - exige tudo. E se ao chamado ele responde com a ação, não pode nem sequer dizer mais: 'eu faço' porque 'isto se faz'." ³⁵

"Há instantes na vida os quais as pessoas são verdadeiras. Quando o amor as invade, quando não é somente ginástica sexual. Quando a alegria as invade, quando suas reações são desconhecidas até para elas mesmas. Quando a desgraça as despedaça, ainda que às vezes nem tanto a elas, mas mais a sua máscara inter-humana. E em tal caso, compreender que a desgraça não as destroça a elas mesmas, mas sim a seu modo de representar, pode ser o ponto crucial." ³⁶

Para Grotowski o ator age e fala em seu próprio nome (enquanto artista e indivíduo), é um *performer*, ³⁷ um *doer*, o que poderia ser traduzido para o português como *fazedor* ou *atuante*.

No espetáculo *O Príncipe Constante* o processo de direção cênica de atores conduzidos por Grotowski, especialmente no trabalho com Richard Cieslak, é um exemplo de montagem de uma dramaturgia a partir do trabalho do *atuante*. Cieslak representava momentos de sua primeira experiência amorosa da juventude, enquanto que o espectador lia e assistia às agonias de um mártir.

Para Stanislavski a 'construção da personagem' muitas vezes é tarefa do ator, que em várias situações enfatizou que a 'identificação do ator com a personagem' poderia ser um ponto de partida para a criação do papel.

Ocorreram também experimentos onde Stanislavski utilizou outros recursos para compor a personagem com o auxílio da imaginação do espectador, utilizando uma *linha de ações físicas* que para o ator tinham um significado e para o espectador, outro. ³⁸

Para Grotowski, que desenvolve experimentos a partir destas últimas experiências de Stanislavski, a composição da personagem é feita pelo diretor para proteger a intimidade do

³⁴ GROTOWSKI, in MÁSCARA, Op. Cit., P.43. Tradução minha.

³⁵ Id., ib., P. 26. Tradução minha.

³⁶ Id., ib., P. 24. Tradução minha.

³⁷ "Num sentido mais específico, o **performer** é aquele que age em seu próprio nome (enquanto artista e pessoa) e como tal se dirige ao público, ao passo que o ator representa sua personagem e finge não saber que é apenas um ator de teatro. O **performer** realiza uma encenação de seu próprio **eu**, o ator faz o papel de outro." in PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. P. 284-285. Ou ainda: "o **Performer** é um estado de ser." in GROTOWSKI, Jerzy. "El Performer" in MÁSCARA, Op. Cit. P. 76. Tradução e grifo meus.

³⁸ Ver em BARBA, Eugenio. *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994. P. 81.

atuante, visando ocupar a mente do espectador com uma ‘estória’, conduzir a atenção do espectador na construção de uma narrativa. Ao mesmo tempo, este espectador pode com sua parte mais emocional perceber a vitalidade do processo nascido no *atuante*.

“De todas as formas, não obstante, se vivemos inteiramente, a palavra nasce da reação do corpo. A reação do corpo engendra a voz, a voz engendra a palavra. Se o corpo se torna uma torrente viva de impulsos, não há nenhum problema em superpor-lhe uma certa estrutura de frases. Porque os impulsos as agarrarão imediatamente, as aproveitarão, sem mudá-las. Neste caso a questão da interpretação do texto nem sequer se cogita; o que se passa com você o interpreta suficientemente.” ³⁹

No aspecto do trabalho com a voz e a palavra, Grotowski também nos traz grandes contribuições. A principal delas é que ele aponta o impulso como componente fundamental de ligação entre o movimento e a voz dentro da *ação física*.

2.2 Luís Otávio Burnier e o Lume: o treinamento de dilatação das energias potenciais do ator e a Dança Pessoal

“As origens do Lume repousam na experiência de Luís Otávio Burnier, que estudou com Decroux, trabalhou com Eugenio Barba, Philippe Gaulier, Jacques Lecoq, Ives Lebreton, Jerzy Grotowski e com mestres do teatro oriental (Nô, Kabuki e Kathakali).

O Lume, desde sua fundação em 1985, vem se dedicando a elaborar e codificar técnicas corpóreas e vocais de representação, redimensionando o teatro enquanto ofício, como uma arte do fazer e o ator como um artesão que executa ações, entendendo técnica e criação como elementos inseparáveis. Buscar o ‘ser ator’ através do princípio de se pesquisar o homem e suas relações, corpo e dimensão interior, via treinamento e representação. O ator entendido enquanto pessoa, enquanto filho de determinada cultura e enquanto profissional do palco. As linhas de

³⁹ GROTOWSKI in Op. Cit., P. 42. Tradução minha.

pesquisa do Lume são: Dança Pessoal, Clown e o Sentido Cômico do Corpo, Mímesis Corpórea, Treinamento Cotidiano do Ator, Teatralização de Espaços Não Convencionais.”⁴⁰

A pesquisa atual desenvolve a herança de uma das linhas de pesquisa do Lume, a *Dança Pessoal*. Para que possamos compreender melhor do que se trata esta linha de pesquisa, convém enumerar alguns conceitos que Burnier estabelece (ou que ele toma de referência a partir de seus ‘mestres’) que ancoram nossa pesquisa. Cabe ressaltar que o Lume possui muitas outras influências em suas linhas de pesquisa, mas estou sublinhando somente aquelas que ressoam também nesta investigação.

Burnier, apoiado em Barba, resalta a importância do treinamento do ator, como meio para a codificação de *ações físicas*. Assim, o ator poderia ocupar sua atenção em **como** fazer, já que possuiria um repertório codificado, passível de combinação e recombinação de acordo com a situação ficcional do espetáculo. São ações que compreendem transformações (do ponto de vista do ator), que são passíveis de serem ‘montadas’ pelo diretor, organizando um roteiro na percepção do espectador. Desta maneira, um treinamento dito *pré-expressivo* (como é definido pela Antropologia Teatral), serve também de base para a composição de uma dramaturgia, como metodologia de criação de um texto dramático que parte das ações codificadas do ator.⁴¹

Embora Burnier tenha valorizado e investido significativamente no trabalho técnico do ator, em sua obra evidencia-se o caráter de dinamização interior, de um “*fazer artístico que ecoasse no interior*”⁴² do ator. Esta dinamização despertaria e dilataria suas energias potenciais, expondo suas fragilidades, medos, qualidades intrínsecas de seu Ser, colocando-o em uma situação de *vazio criador*, em contato com sua porção humana adormecida ou esquecida. Burnier

⁴⁰ Informações sobre o Lume que constam nos sites: www.unicamp.br/lume e www.lumeteatro.com.br

⁴¹ Não há ato humano algum desprovido de expressão, seja ele intencional ou involuntário. Por isto, não poderia haver “pré-expressividade” no trabalho do ator, já que a todo momento ele ‘significaria’ algo. Preferimos adotar um conceito que nos parece mais justo, a partir de Joana Lopes, que é o de *pré-dramático*. Este conceito nos parece retratar uma dimensão onde cada movimento ou ação do ator opta, seleciona, torna de qualidade extra-cotidiana sua expressão, e é a partir desta qualidade que pode haver uma montagem do diretor das ações do ator. Pode até ser que para o ator-dançarino exista uma situação ficcional, mas que não coincide com a montagem feita pelo diretor para servir à percepção do espectador.

⁴² BURNIER, Luis Otávio. *A Arte de Ator: da Técnica à Representação: Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp 2001. P. 271.

fala de *técnica-em-vida*, em alusão ao fluxo de vida que Grotowski define; fala-nos da importância de encontrar um fluxo dinâmico entre os aspectos técnicos do trabalho com aqueles mais vívidos de sua humanidade (sua generosidade, sua individualidade, sua formação familiar, cultural, social, constituição física, etc.). Assim como na pesquisa de Grotowski, na busca de aliar rigor e vigor na arte cênica, Burnier propõe três tipos de treinamento: o *técnico*, o *energético* e o *treinamento pessoal*.

Ele define assim o *treinamento energético*:

*“Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico, que visa trabalhar com as energias potenciais do ator. (...) Ao confrontar e ultrapassar os limites e seu esgotamento físico, provoca-se um ‘expurgo’ de suas energias primeiras, físicas, psíquicas e intelectuais, ocasionando o encontro com novas fontes de energias, mais profundo e orgânico. Uma vez ultrapassada esta fase de esgotamento físico o ator estará em condições de reencontrar um novo fluxo energético, uma organicidade rítmica própria a seu corpo e à sua pessoa, diminuindo o lapso entre impulso e ação. Trata-se, portanto, de deixar os impulsos ‘tomarem corpo’. Se eles existem em seu interior, devem agora ser dinamizados a fim de assumirem uma forma que modele o corpo e seus movimentos para estabelecer um novo tipo de comunicação.”*⁴³

*“Ele busca atingir energias interiores mais profundas que estão normalmente em estado potencial no indivíduo. Mais do que **fazer ações**, o treinamento ocasiona um contato com as **vibrações e pulsações** do ator. Além de seu aspecto físico, o ator experimenta diferentes **qualidades, nuances**, ‘colorações’ de suas ações. Ao terminar uma sessão deste treinamento, normalmente o ator apresenta-se fisicamente cansado, exausto, mas interiormente **vibrante, acordado**.”*⁴⁴

Já o *treinamento técnico* é aquele que *“visa o aprendizado do desenhar e delinear das ações no espaço e no tempo.”*⁴⁵ Burnier diz que esta divisão é simplesmente para diferenciar diferentes abordagens do trabalho, pois o aspecto técnico está também presente no *treinamento energético* e o aspecto energético está presente no *treinamento técnico*.

⁴³ BURNIER, Op. Cit. P.34.

⁴⁴ Id., ib., P.140.

⁴⁵ Id., ib. P.140.

Segundo Burnier a *técnica pessoal* é uma das abordagens de treinamento técnico para o ator

“mais árdua, difícil e demorada, é o desenvolvimento de uma técnica própria e pessoal do ator, partindo-se da premissa que em cada indivíduo existe um movimento natural, que pode ser o germe de uma técnica pessoal. (...) Decorrente de um mergulho visando dinamizar energias potenciais do ator, disciplinado este processo, convertendo-o em signos codificáveis e estruturáveis (chegamos) em uma técnica pessoal”. ⁴⁶

Burnier, ao descrever o processo de pesquisa com os atores no Lume, buscou um terceiro tipo de treinamento, que ele denominou de *treinamento pessoal*. Este treinamento visava aprimorar a qualidade das ações surgidas no energético, na tentativa de mantê-las vibrantes do fluxo de vida que as havia gerado.

*“(...) após muitas sessões do treinamento energético, ações recorrentes são detectadas e passam a ser codificadas quase que naturalmente, devido à própria repetição, e são classificadas segundo esquemas do próprio ator. (...) Embora o treinamento energético em si não apresentasse elementos pré-fixados, num outro momento, denominado por nós de treinamento pessoal, estes códigos recorrentes eram retomados e trabalhados ‘livremente’, ou seja, o ator podia misturar a ordem, no espaço e no tempo que bem quisesse (isto não impedia a possibilidade do novo, mas a base do trabalho era com o material já existente, uma espécie de **improviso com códigos fixos**, como se o ator pintasse um quadro com tintas que ele já possuísse.) Assim o treinamento pessoal passou a ser uma extensão do energético, como uma variação. O energético abria caminhos apontando perspectivas que eram desenvolvidas, aprofundadas e aprimoradas no treinamento pessoal, que mais tarde se configuraria na Dança Pessoal ou Dança das Energias.”*

“Dança Pessoal é a elaboração e codificação de uma técnica pessoal de representação que tenha como base a dilatação e dinamização das energias potenciais do ator. Dar forma às diferentes tonalidades e nuances que compõe a corporeidade (corpo e voz) pessoal de cada ator,

⁴⁶ Id., ib., P.35.

*esculpiendo as dinâmicas das ações encontradas no tempo e no espaço. Utilização da técnica pessoal de representação na montagem de espetáculos.”*⁴⁷

Desafios novos surgem na *Dança Pessoal*, pois o ator passa a modelar os *impulsos* surgidos no *treinamento energético*, passa a utilizar diferentes qualidades de energia, manipulando as *ações físicas*. Esta modelagem exige a articulação de uma linguagem, onde a sensibilidade do ator exerce fundamental importância.

*“O treinamento energético, ao provocar esta espécie de expurgo das energias primeiras do ator, dinamiza energias pessoais, induz e provoca o seu contato consigo mesmo, e ensina-o a reconhecer na escuridão, após uma caminhada cada vez mais profunda em sua alma, recantos ‘esquecidos’, que podem vir a ser uma das fontes para a criação de sua arte. O treino pessoal tem o mérito de mostrar que os resultados desta busca podem se transformar num léxico, numa língua, que lembra, mostra e dinamiza energias profundas e potenciais. Ele ‘ensina’ que toda língua tem códigos e que estes não são limitativos, mas ao contrário, necessários. A Dança Pessoal é a busca de uma dança de nossas vibrações e energias potenciais. É a dinamização das energias originárias e primitivas do ator, que se encontram normalmente adormecidas, por meio das ações físicas. (...) A Dança Pessoal trabalha com estas ações recorrentes segundo as diversas qualidades de energia, usando de diferentes dinâmicas, muitas vezes lenta e vagarosa, em que o tópico é **ouvir-se**, buscar e explorar formas de como articular, por meio do corpo, as energias potenciais que estão sendo dinamizadas, de modo **ser** fazendo e no fazer, de como dar forma à vida.”*⁴⁸

Burnier aponta que seu trabalho com o ator Carlos Simioni revelou a possibilidade de utilizar o *treinamento pessoal* como base para a investigação dos vibradores e à construção também das *ações vocais*.

Para Burnier as ações físicas são o *“aspecto corpóreo e físico das energias interiores do ator.”*⁴⁹ Ele distingue dois elementos distintos: a *corporeidade* e a *fisicidade*.

⁴⁷ Definição de *Dança Pessoal* encontrada nos sites já citados do Lume.

⁴⁸ BURNIER, Op. Cit. P. 140.

⁴⁹ BURNIER, Op. Cit. P. 77.

*“A **corporeidade** é a maneira como as energias potenciais se corporificam, é a transformação destas energias em músculo, ou seja, em diferentes qualidades de tensão. Esta transformação de energias potenciais em músculo é o que origina a ação física. Por **corporeidade** entendo a maneira como o corpo age e faz, como ele intervém no espaço e no tempo, o seu dinamorítmo. A **corporeidade** é mais do que a pura **fisicidade** de uma ação. Ela, em relação ao indivíduo atuante, antecede a **fisicidade**.”*

*A **fisicidade** é o aspecto puramente físico e mecânico da ação física, é a espacialidade física do corpo (...). A **fisicidade** de uma ação é para nós, a forma dada ao corpo, o puro itinerário do movimento de uma ação, até onde vai, se é grande ou pequeno. Já a **corporeidade**, além da fisicidade, é a forma do corpo habitada pela pessoa.*

*(...) A **corporeidade** é a primeira etapa do processo de corporificação da qualidade de vibração, enquanto que a **fisicidade** significa a etapa final do processo.”* ⁵⁰

Na descrição da montagem do espetáculo “Kelbilim”, realizada com Carlos Simioni, Burnier relata que o ator memorizava a *corporeidade* e não a *fisicidade* das ações,

“fixando com precisão as diferentes corporeidades das distintas qualidades de vibrações. (...) Memorizar as corporeidades nos dava as fisicidades das ações.” ⁵¹

⁵⁰ BURNIER, Op. Cit. PP. 75/76.

⁵¹ BURNIER, Op. Cit. P. 271.



Foto: Estevan Pardi



Foto: Estevan Pardi

Capítulo II - As *Matrizes da Dança Pessoal e a Dupla Chama*

Muito desta pesquisa deve-se às investigações realizadas junto ao Grupo Íterim, assessorado pelo ator-pesquisador Carlos Roberto Simioni, do Lume. Simioni, após a morte prematura de Burnier, dedicou-se também à transmissão de técnicas, ou melhor, à transmissão da metodologia do Lume de pesquisa do ator.

O Grupo Íterim, assessorado por Simioni, reúne diferentes pesquisadores que, apesar de envolvidos em seus projetos pessoais, compartilham um interesse em comum: a corporeidade da voz e a vocalidade do corpo.

No Grupo Íterim, o treinamento feito durante os anos de 2002, 2003 e 2004 consiste numa *dilatação das energias potenciais do ator*, visando utilizar a concretude do corpo como modo de permitir o surgimento, reconhecimento e manipulação de qualidades variadas de energia. Também a emissão da voz é resultado do corpo, o som soa e ressoa através dele.

O treinamento ao qual me referirei é exatamente isto: reunir condições favoráveis para que a conexão entre o mover, o sentir e o pensar se harmonizem, cada aspecto do **ser** executando a tarefa que lhe é pertinente. Este equilíbrio é algo que pode ser obtido e ampliado pelo ator no exercício de sua profissão.

Simioni nos conduziu, no Grupo Íterim, à alternância e transição entre diferentes *esforços do movimento*, (e, por conseguinte, variados fluxos energéticos) que constituem um *treinamento de dilatação das energias potenciais do ator*.

Como Simioni conduzia e fazia conosco a seqüência, posso dizer que é algo pesquisado em conjunto, percebido e potencializado por ele, que é aquele mais experiente. Muitos dos elementos da seqüência de treinamento vieram da *técnica pessoal* de Simioni, de sua pesquisa individual como ator.

Percebo que acontece uma relação silenciosa entre os pesquisadores no Grupo Íterim, porque através do fluxo das energias potenciais dilatadas de cada ator pode-se constatar que ora algo novo surge em uma pessoa, ora surpreende outra, ora inflama vários ao mesmo tempo de forma similar. Passa a haver uma **escuta** por parte do condutor, ele expressa em elementos técnicos o que o fluxo das energias ‘dita’, propondo um percurso para observar, manipular e codificar as *matrizes* de cada ator-pesquisador, cada um lidando com seu próprio material. Tudo

isto visa uma troca com o Outro, a partir de uma escuta de si próprio, e uma condição indispensável para isto são as pausas e as modulações.

1. A pesquisa com a *Dança Pessoal*

1.1 A *técnica pessoal*

No caso do Grupo Íterim, não se trata da *técnica pessoal* de uma só pessoa, mas algo que foi desenvolvido pelo grupo todo em 2002, conduzido por Simioni. Foram sistematizados vários elementos da seqüência, cada um deles com procedimentos exatos para que se atingisse este ou aquela qualidade de vibração nas ações, este ou aquele estado. Evitamos o máximo possível nomear estas emoções, tratando sim de testemunhar e corporificá-las expressivamente, transformando-as em estímulo para novas ações. O treinamento de dilatação corpórea do ator é um trabalho do *ator sobre ele mesmo*, para *aprender a aprender* os seus instrumentos e recursos do seu ofício. Este treinamento visa um aprimoramento técnico, mas de uma *técnica-em-vida*; de reconhecimento de suas dificuldades, da criação de estratégias para lidar com elas, arriscando-se ao desconhecido e ao já esquecido de sua individualidade. É também uma oportunidade, quando realizado em grupo, de estabelecer uma relação com outras individualidades, permitir-se uma abertura à presença do outro, recorrendo a vias que quotidianamente não estão acessíveis.

Tudo isto pode soar por demais místico ou terapêutico. Utilizo o ‘demais’ por supor que meus leitores são interessados na arte de ator, não no aspecto existencial cuja arte de ator pode ser um meio. Para mim, pessoalmente, a *arte* de ator pode sim ser um *veículo*. Mas convém deixar claro que existem regras e princípios bastante concretos que amparam o trabalho de pesquisa no Lume e que servem de referência também em minha prática:

“Algumas regras foram naturalmente se delineando:

- 1. Não pensar com a razão; **fazer** com o corpo.*
- 2. Nunca interpretar o que se está fazendo, sentindo, vivenciando. Não associar o que se vivencia no treinamento a problemas ou dificuldades pessoais de ordens diversas, emotiva ou psíquica. Não tentar entender problemas pessoais por meio do trabalho. Estamos fazendo arte, não terapia.*

3. *Ter sempre presente que estamos fazendo teatro. Portanto, o que se vivencia com o corpo deve ser **projetado, ampliado, dilatado**. Deve-se dar, grande e generosamente.*

4. *Jamais parar o trabalho quando invadido por emoções fortes. Sempre jogá-las no próprio trabalho, projetando-as com o corpo.”*¹

Entendo que obedecer estas regras assegura um ambiente de trabalho protegido da influência das convenções sociais. Um espaço-tempo que permita uma exposição de algo mais essencial, onde a postura ética, a técnica e, por fim, a opção estética se retro-alimentam. Tudo isto tem um papel importante nesta pesquisa, pois por sua própria natureza percebo que ela requer um grau de sensibilidade muito apurado para distinguir as convenções sociais daquele comportamento mais essencial do ator.

a) Direcionamento voluntário da atenção

“A experiência científica é, portanto, uma experiência que contradiz a experiência comum.

*A experiência comum não é de fato construída; no máximo é feita de observações justapostas, e é surpreendente que a antiga epistemologia tenha estabelecido um vínculo contínuo entre a observação e a experimentação, ao passo que a experimentação deve afastar-se das **condições usuais de observação**. Como a experiência comum não é construída, não poderá ser, achamos nós, efetivamente **verificada**. Não pode criar uma lei. Para comprovar cientificamente a verdade, é preciso confrontá-la com vários e diferentes pontos de vista. Pensar uma experiência é, assim, mostrar a coerência de um pluralismo inicial.”*²

Podemos afirmar que se há algo de *pessoal* exercitado por mim no treinamento de dilatação corpórea, é o *direcionamento voluntário da atenção*. Verifiquei que o treinamento de dilatação das energias potenciais do ator oferece uma possibilidade para o aprendizado deste *direcionamento voluntário da atenção*. Ele é um procedimento *pré-dramatúrgico*, um princípio

¹ BURNIER, Op. Cit. PP. 121-122.

² BACHELARD, Gaston. *A Formação do Espírito Científico*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1996. PP. 13-14.

que me auxilia na dilatação da percepção, um dos princípios fundamentais para a *arte de ator*. Pois este *direcionamento voluntário* ajuda o ator a refinar a qualidade de suas ações, estabelecer contato com os outros atores, compartilhar com o espectador.

Este esforço de direcionar a atenção às impressões recebidas pelos sentidos; **sentir** os movimentos; propor-me pequeninas alterações estruturais no corpo para observar o que lhe acontece; constatar que a cada movimento emocional *corresponde* uma postura física e vice-versa: são tentativas de direcionar a atenção, visando um aprimoramento da qualidade expressiva do meu trabalho como atriz. Para que surja esta qualidade, se faz necessário receber estas impressões, treinar-me para ter uma atenção disponível ao momento presente.

Também as *Leis de Harmonia no Espaço* e o treinamento de *esforços do movimento* sistematizados por Laban e tal como empregados por Joana Lopes são instrumentos bastante concretos onde se exercitar um *direcionamento voluntário da atenção*. Ao observar em meu cotidiano qual o *esforço do movimento* habitual, qual é o tempo-ritmo constante nas ações cotidianas, posso me pedir em sala de trabalho variações nos *esforços do movimento*. Isto requer que a mente envie comandos para o corpo, uma conexão harmônica entre o pensar e o mover.

Tomemos como exemplo de nosso treinamento de atenção um momento inicial do treinamento diário de dilatação das energias potenciais: o ‘espreguiçar’. Desde a posição inicial (deitados no chão, barriga para a cima, de olhos fechados, musculatura distensionada) até a posição do corpo em pé, podemos verificar que há inúmeras gradações no grau de atenção necessária. Os pedidos de minha mente ao meu corpo vão na direção de um aumento do grau de atenção: abrir os olhos, expandir a musculatura do centro do tronco do corpo para a periferia, contrai-la, ir até o fim de uma direção para que organicamente o corpo encontre uma nova, utilizar diferentes partes do corpo como apoio no chão, sentir a distância entre a pele e o solo, ativar na musculatura vetores opostos ao movimento, liberar a musculatura de tensões desnecessárias habituais, etc. Atingir a verticalidade, por sua vez, exige da estrutura óssea encontrar um ponto de equilíbrio, relacionar-me com o espaço à minha volta, **enxergar**. Esta trajetória toda não é nada que uma criança de dois anos não tenha já experimentado muitas vezes, no seu aprendizado orgânico para caminhar. Nesta etapa de nossas vidas uma inteligência corpórea estava ainda extremamente desperta, e acompanhávamos com nossa atenção cada etapa deste processo. Depois de automatizado, nunca mais, em situações ordinárias, nos damos conta de todo o trabalho que é levantar-se, locomover-se. Mas na composição da obra de arte um

processo crucial é o de desautomatização do habitual, e para tanto é necessário um uso voluntário da atenção. A todo instante corre-se o risco de mecanização do extracotidiano, estagnar num *esforço de movimento* habitual extracotidiano. Há duas forças potenciais: uma de transformação, outra de estagnação. Desautomatizar-se significa **atualizar** a cada instante a atenção, estar presente ao que se move, mover-se se percebendo. Acompanhar a própria trajetória exige atenção, e como não temos controle sobre ela mais do que alguns milésimos de segundo, a cada lembrança é preciso retomar a tentativa, surpreendendo-se com a estagnação que já avançava... Tudo isto serve tanto para cada elemento da sequência como para o treinamento de um dia, como para o planejamento de uma semana.

Além das tentativas de *direcionamento da atenção* no sentido da mente que envia pedidos ao corpo, possibilitando uma qualidade extracotidiana, trabalhamos também no sentido oposto-complementar. Quando as impressões contidas no *corpo-memória* passam a florescer, a atenção é direcionada para assistir o que nele brota. Este aspecto é enfatizado no treinamento de dilatação corpórea conduzida por Simioni, já que permite ao ator um contato com suas energias potenciais, ‘inconscientes’, primitivas.

A atenção passa a ser uma ferramenta para que se possa testemunhar o emergir destas forças, reconhecer se há algo de essencial no que surge. Então se liberam processos emocionais e a partir da experiência física se toma contato com este fluxo. É também um momento de grande risco onde o ‘caótico’ pode se instalar; então o treinamento não seria mais do que uma ‘pseudocatarse’. Quando a sessão de trabalho se encerra, o ator pode estar num estado muito mais vívido, mas pouco ou nada pode ser direcionado à sua arte de ator. Para que seja possível destilar destas vivências um princípio que sirva a esta arte, é necessário que a atenção esteja vigilante aos impulsos, aos movimentos, às intenções implícitas das ações. Quanto às emoções, nós as **sentimos**, não as nomeamos. Mas é através da dinâmica corpórea que se pode registrar na conexão mente-corpo um procedimento efetivo que auxilie na arte de ator.

b) Corporeidade da voz

Desde o início dos trabalhos no Grupo Ínterim investiga e sistematiza estruturas de dilatação corpórea como base para o trabalho vocal. A voz é corpo, localiza-se e vibra no corpo e através dele. Portanto, este treinamento de dilatação corpórea inclui sempre (seja audível ou não) a *vibração da voz* soando no corpo.

Minha *técnica pessoal* inclui, portanto, um *direcionamento da atenção* que privilegia a correspondência entre a *vibração da voz* e sua localização no corpo.

“Mas desde que estejamos totalmente comprometidos em uma ação, não podemos controlar a respiração, é o próprio organismo que respira. Qualquer intervenção impediria o processo orgânico. (...) Não devemos controlar nosso processo de respiração; devemos conhecer seus bloqueios e resistências, o que é muito diferente.

(...) O que é mais importante no trabalho com a voz é não observar o aparelho vocal.

(...) Porque através de diferentes estímulos corporais aplicados do exterior, podemos causar uma reação do corpo inteiro. São impulsos que vêm do interior do corpo e precedem uma reação, mesmo desarticulada, do corpo. São os impulsos que precedem à voz.

(...) Isso quer dizer que não se devem fazer exercícios vocais, mas que se deve utilizar a voz em exercícios que comprometa todo o nosso ser e onde a voz se libertará sozinha. ” ³

Estas indicações foram extremamente úteis para a minha *técnica pessoal*, porque explicitavam um princípio de trabalho, algo que pode ser aplicado por mim diante das constatações que eu testemunhava **durante** o momento do trabalho prático. Em resumo: uma regra do jogo que eu acessava durante o jogo e que conduzia a investigação.

Estes princípios de trabalho me auxiliaram a pesquisar os *vibradores da voz*, sempre partindo dos elementos da sequência de treinamento de dilatação das energias potenciais. Várias das etapas do treinamento permitem que flua uma *vibração da voz*, que pode ou não ser transformada em *voz-vibração*, soando pelo espaço em diferentes gradações de amplitude.

1.2 O treinamento pessoal

a) As Matrizes

Já no ano de 2002 passei a reconhecer que o treinamento sistematizado no Grupo Íterim favorecia a um fluxo por diferentes qualidades de energia e estados. Isto é estimulado através de procedimentos bastante exatos de como conduzir os movimentos, num processo pendular que ora

³ GROTOWSKI, Jerzy. *A Voz*. Palestra proferida aos estagiários do Teatro Laboratório de Worclaw em 1970. Fotocópia, Arquivo do Lume, s/ p.

privilegia o controle, ora permite que os impulsos partidos do tronco conduzam o movimento.

Quando trabalhava sozinha, sem o grupo e sem a condução de Simioni, empregava elementos da seqüência de treinamento do Íterim. Isto ancorava a investigação, pois podia planejar o **que** seria feito durante o treinamento, para liberar assim uma parte da atenção para o **como** seria feito.

Treinar sozinha sem um condutor externo já implica na articulação de uma linguagem: o ator-pesquisador organizando uma seqüência dos elementos de trabalho, de modo que propicie um estado dilatado e seja possível a observação de ‘fenômenos psicofísicos’ que brotam do fluxo de impulsos. O aprendizado para esta organização se dá na prática, testando a cada dia uma possibilidade, ainda que seja imprescindível levar em conta certos fatores do treinamento. Estes fatores podem ser desde a quantidade de pessoas trabalhando, seu sexo e qualidade de presença naquele dia até a presença de ‘espectadores convidados’.

*“Fase importante de compreensão de como articular elementos na seqüência, quando a combinação e recombinação são feitas com uma ‘propriedade’ dos elementos. Articulamos uma linguagem (na seqüência de treinamento) a partir de um repertório construído ao longo deste um ano e meio, e é a partir da sensação do corpo, do fluxo de energia que me une ao ambiente e aos outros na sala, que posso articular esta linguagem. Falando e ouvindo a linguagem do movimento, do corpo que pede e direciona.”*⁴

Cada elemento da seqüência contém indicações precisas da *corporeidade* a ser buscada. Certos estados ressurgiam a cada dia em determinados elementos da seqüência. Ao resgatar um procedimento corpóreo, aos movimentos *correspondia* um estado específico. Para cada elemento da seqüência passaram a ser recorrentes certos movimentos ou ressonâncias de voz com posturas *correspondentes*, que nomeamos como *matrizes corpóreas*.

Estas *matrizes* só são assim chamadas a partir do reconhecimento que o próprio ator tem da qualidade expressiva que possuem certos movimentos e sons recorrentes em seu treinamento diário. Não é por uma decisão intelectual e arbitrária que o ator passa a eleger alguns movimentos e sons como *matrizes*. O mais importante é o **estado** que acompanhou os movimentos e sons, ele não deve forçar nada para reproduzir uma forma.

⁴ Diário de trabalho em 10/07/2003.

Estas *matrizes* contêm padrões rítmicos, com variações de peso, direção, timbre, extensão, fluência, etc., que são em si modelos estruturais. Algumas das *matrizes* que surgem a partir do treinamento de dilatação corpórea das energias potenciais do ator contêm algo a mais do que somente movimentos. O *esforço do movimento* está orientado para algo intencional, a experiência física comporta imagens, circunstâncias, despertando memórias sensoriais e emotivas. Um dos critérios para que seja reconhecida e codificada como *matriz* é que contém um universo ficcional imaginado ou rememorado, que tem um sabor especial. Estas memórias não foram necessariamente vividas por mim, mas estão contidas num imaginário arquetípico e são corporificadas através de ações.

*“Matriz: num estado ampliado de percepção, a partir dos impulsos irradiando do tronco, surgem movimentos com **esforço** característico, que **correspondem** a em-moções, imagens; um contexto ficcional repetível que é sempre acessado pelos mesmos **esforços de movimento**.”* ⁵

Para a pesquisa atual é de suma importância o treinamento de diferentes qualidades de tempo-ritmo, para que o ator se conscientize daquelas que lhe são habituais; que se exercite naqueles que não lhe são familiares. Tudo isto porque sabemos que uma das maneiras mais efetivas de percepção da sensação é através dos contrastes. Ainda que no treinamento de dilatação corpórea do ator uma das descobertas mais ricas seja a expressão de suas qualidades energéticas potenciais características, é só a partir do treinamento de outros *esforços* que ele pode verificar o que lhe é essencial. Além disso, constatamos que estas energias potenciais do ator seguem um fluxo que é cambiante, e a cada novo estímulo, a cada nova imagem visualizada, na relação com os companheiros de treinamento, no resgate da memória sensorial, outros ritmos afloram, desconhecidos fluxos emergem.

O treinamento passou a ter então dois aspectos diferentes: quando estive em grupo, o trabalho se destinou à investigação de ferramentas técnico-energéticas, tratando-se de um *treinamento técnico*.

⁵ Id. em 11/06/2003.

Quando treinava sozinha, a investigação consistia no reconhecimento, codificação e aprimoramento da qualidade técnica das *matrizes corpóreas*, caracterizando-se, portanto, como *treinamento pessoal*.

b) A relação entre movimento, emoção e voz

Ao reconhecer a recorrência de certas *matrizes* me perguntava:

*“A voz é que levava às posturas, a emoção é que levava às posturas. Deveria nomear as ‘vozes’ ou as ‘posturas’? O que é mais palpável: a postura física total onde se apóia a voz, ou o som? Acho que o que tenho nomeado é este conjunto, o estado de integração entre os dois.”*⁶

*“Posso até, em alguns casos, modificar a posição da coluna, ficar em posições mais ‘habituais’ e mesmo assim manter a voz soando. É obrigatório ficar na postura que corresponde à voz, que deu o apoio inicial para seu surgimento? Em que medida, ao nível da composição, tem de haver esta correspondência entre postura e sonoridade da voz?”*⁷

Neste caso, algumas matrizes são inicialmente sem uso da *voz-vibração* correspondente. Outras, por sua vez, surgiram da investigação feita com os *vibradores* da voz, e foi a partir da impressão destes impulsos impressos no corpo que se expandiram movimentos dinâmicos externos. Muitas vezes, ao localizar a voz num certo *vibrador*, surgiam movimentos recorrentes; para acessar um tipo de *vibrador*, eu recorria aos movimentos dinâmicos externos (uma espécie de dança da voz).

*“(...) é importante não esquecer a codificação pelo componente corporal através do movimento que, de fato, para muitas pessoas no contexto religioso afro-brasileiro, serve como elemento de reconhecimento: ao ver o movimento (dança de orixá) começam a cantar ou, ao cantarem, começam a dançar.”*⁸

⁶ Id. em 02/12/2002.

⁷ Id. em 10/12/2002.

⁸ LUHNING, Angela. “Música: Palavra-chave da memória” in *Anais do IV Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba, 2001.

Esta ajuda mnemônica, aqui contextualizada nos rituais religiosos afro-brasileiros, surgiu da própria busca de codificar as *matrizes corpóreas*. A associação entre movimentos dinâmicos externos e ativação dos *vibradores* gerou uma estratégia tanto no processo de construção da memória quanto no processo de resgate da memória.

c) *Corporeidade das matrizes*

Há um outro aspecto levantado em minha prática que merece atenção, pois se refere a necessidade de memorização da *corporeidade* das *matrizes*, mais do que de sua *fisicidade*.

Quando meu processo estava circunscrito ao material *pré-dramatúrgico*, as matrizes foram codificadas e memorizadas através de sua *corporeidade*. O que memorizei foi a “*corporificação das energias potenciais em variações diversas de tensão*”⁹, o que indiretamente levou a memorizar o desenho no espaço, a “fôrma” que “contém” estas energias. Neste caso, o fato delas estarem contidas dentro de uma forma significa uma prisão libertadora, pois auxiliam à retomada de certos estados e em-moções. Mas não fixei, nesta etapa pré-dramatúrgica, nenhum tipo de coreografia ou topografia para elas, pois é o próprio fluxo das emoções que permitia o encadeamento de uma *matriz* à outra na *improvisação com códigos* de meu *treinamento pessoal*.

1.3 A Dança Pessoal

Após um ano e meio de pesquisa passei a usar os elementos do meu *treinamento pessoal* como códigos para improvisações. Estas *improvisações a partir de matrizes codificadas* constituem a minha *Dança Pessoal*. A *Dança Pessoal* é uma espécie de dança livre, mas com códigos precisos, vindos da expressão das energias interiores profundas do próprio ator. É chamada ‘pessoal’ não porque é algo habitual, cotidiano meu, mas porque são expressas por mim energias potenciais através de ações físicas, que podem ser combinadas e recombinaadas. Os meus esforços são em direção da expressão de uma humanidade dilatada, de elementos inter-humanos.

Creio que o *Dança Pessoal* oferece a possibilidade ao ator de renovar e enriquecer o seu repertório independente do projeto que ele esteja envolvido. Pode ser utilizada, portanto, como procedimento para a criação, codificação e articulação de ações físicas. Mas é também uma oportunidade do ator **vivenciar** não somente diferentes *esforços de movimento*, mas

principalmente diferentes níveis de percepção de si e do mundo. Esta vivência é agregada indiretamente na qualidade de **presença** do ator, algo que será recebido pelo espectador. A *Dança Pessoal* é uma expressão da habilidade do ator em escolher, no momento presente, quais as melhores respostas ao problema que um dado espetáculo lhe apresenta. Isto quer dizer que, ao entender a *Dança Pessoal* como procedimento para a articulação de um discurso poético, vislumbro sua potencialidade como base para a montagem de espetáculos que tivessem como base tanto este material *pré-dramatúrgico* vindo do ator como aqueles que utilizam como ponto de partida o texto dramático literário.

Na *Dança Pessoal* não há circunstâncias propostas de tempo-espço, uma personagem que realiza as ações ou uma situação ficcional à priori. Esta situação ficcional se constrói primeiramente ou concomitantemente a corporificação das *matrizes* em determinada seqüência. As *associações* do ator (imagens, emoções, sensações) estão se processando, e a descoberta de transições inusitadas entre diferentes dinâmicas e qualidades de energia, permite que, através de um “*acordo poético das imagens*”¹⁰ ele molde seu fluxo, selecionando e combinando as *matrizes*.

Alguns princípios da arte de ator me ajudaram a investigar possibilidades de como moldar e articular num discurso as *matrizes*:

1.3.1 A opção pelo sutil

a) Reconhecimento das polaridades

*“Houve uma explosão geral –acho que começou com o Simioni - de um estado mais instintivo, com saltos, peso firme, pinotes na coluna. Podia sentir uma energia masculina no ar. Aconteceu também em mim esta explosão. Mas de repente me senti diferente deles e em relação com a Marília (éramos somente nós duas no meio dos rapazes). Não me obrigava a mover-me como eles, mas reconhecia algo da minha natureza.”*¹¹

⁹ BURNIER, Op. Cit. PP. 75-76.

¹⁰ BACHELARD, Gaston. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996. P. 119.

¹¹ Diário de trabalho em 24/09/2002.

*“Para mim foi forte estar como única mulher no meio de tantos homens. É possível sentir que são vibrações diferentes. Às vezes me conecto a eles por semelhanças (dinâmicas de movimentos e tons de voz similares). Mas me dá muito prazer também quando emerge uma outra polaridade, e me assiste dando forma a uma intensidade, posturas e sons da voz que me diferencia deles.”*¹²

Na dilatação do fluxo de minhas energias potenciais, ouvindo o que emergia, passei a reconhecer certos padrões arquetípicos de feminilidade e masculinidade, mas sem que eu os tenha buscado. O treinamento de dilatação das energias potenciais do ator geralmente exalta em vários momentos o rigor e a firmeza, qualidades que podem estar presentes tanto em homens como em mulheres, mas que creio terem uma natureza predominantemente masculina. Também constatei que uma energia de polaridade feminina passou a corporificar-se através de meus movimentos e ações. Dar vazão à feminilidade e à masculinidade não significa corresponder a uma imagem de mulher ou de homem. Se mal compreendidos, os arquétipos femininos e masculinos podem se desviar para um nível mais grosseiro, se transformando em estereótipos. O que interessa é que o treinamento fez emergir as minhas energias potenciais, e então pude testemunhar a dinamização das polaridades de energia feminina e masculina em mim, saboreando suas especificidades, sem ater-me à afirmação ou negação dos estereótipos.

Sabemos que uma ação ou reação autêntica começa no tronco. Algo que pude constatar é que o fluxo de impulsos ‘passeia’ por diversos pontos de partida no tronco. Às vezes a atenção não percebe este fluir, e parece que a pulsação cessou. Mas logo sobrevem uma nova ‘onda’ de impulsos, num outro ponto irradiador do tronco, que leva algumas vezes aos membros e à cabeça também a se moverem.¹³ O que pude constatar é que ao direcionar a atenção para um destes centros irradiadores, o da região do baixo ventre, diferentes qualidades de vibração surgiram no trabalho prático.

¹² Id. em 30/10/2002.

¹³ “Uma ação ou reação autêntica começa no tronco. A localização precisa de onde partem os impulsos é a ‘cruz’, ou seja, a parte inferior da coluna vertebral, mas com toda a base do corpo, até a base do abdômen inclusa.” (...) Se o **corpo-memória** está desbloqueado, se criam diversos pontos de partida” Grotowski. “Los ejercicios” in MÁSCARA, Op.Cit. P. 34.

*“Importante dirigir atenção para o abdômen e para a região do baixo ventre. Mas o que estou descobrindo é que não há uma só maneira de fazê-lo. Para ativar um vigor hercúleo há uma maneira, uma intensidade, uma intenção. Mas posso também me lembrar da bacia como recipiente-ninho, e a maneira de percepção se transforma.”*¹⁴

Em várias vezes durante a minha investigação com a *Dança Pessoal* algumas questões surgiam, me encorajando a buscar uma sutileza no trabalho:

*“Como possibilitar que estas energias potenciais que muitas vezes são domadas em direção de uma auto-afirmação do **eu** possam ser expandidas, para que o **eu** se relacione com o **outro**? Como ir do plexo solar ao cardíaco? Como me abrir para o espectador, doar, comunicar-me? Como recuperar o prazer, a alegria, a leveza no treinamento diário?”*¹⁵

Foi uma necessidade minha reunir condições para que a polaridade feminina pudesse ter vazão em minha prática, e quando vi num dado momento que este aspecto estava um pouco negligenciado. A polaridade feminina acrescentou à *Dança Pessoal* nuances sutis à qualidade das ações, permitindo que o fluxo da emoção pudesse ser ativado e acompanhado de movimentos e ações expressivas, o *corpo-emoção* em movimento. A busca foi por uma sutileza que circunscreve, alude e evoca estados afetivos sem, no entanto, ilustrá-los ou capturá-los.

*“Extrapolar os limites físicos está cada vez menos associado a somente ultrapassar cansaço muscular... este se desnudar do supérfluo, do habitual-mecânico aponta para um reino de profundezas delicadas. É através da escuta, da espera, do receber que posso também ‘extrapolar’ os limites.”*¹⁶

Minha compreensão do treinamento *energético* e do *treinamento pessoal* se alterou, porque ultrapassar meus próprios limites significa cada vez mais me desapegar do conhecido, ampliando limites psicofísicos. Até então o treinamento se dava através das variações de qualidade de movimento e do abandonar-se ao fluxo de impulsos, e por mais gradações que haja

¹⁴ Diário de trabalho em 03/10/2003.

¹⁵ Id. em 24/06/2003.

¹⁶ Id. em 16/10/2003.

nisto, verifiquei que a dilatação de energias potenciais do ator necessitava de movimentos dinâmicos externos. Mas esta abertura às sutilezas pedia uma nova postura, lidar com o medo da imobilidade aparente, ativando-me internamente.

*“Após desbloquear o corpo-memória, como estar ativa para **ouvir** o corpo?”* ¹⁷

b) O Fantasma e a Dança Sutil

Um recurso utilizado por mim foi o *fantasma*, uma maneira de estar ativa na **escuta**.

“O fantasma consiste em deixar que o corpo execute as ações por si mesmo, sem a intervenção da vontade do ator ou dançarino. Consiste em abandonar-se a um fluxo interior de energia que leva o corpo ao movimento. O ator deve ser passivo e não ativo.” ¹⁸

Quase ao fim de uma das sessões de trabalho assistida por Simioni, ele me propôs aquilo que chamamos de *Dança Sutil*:

“Simioni pediu para que, ainda naquele estado dilatado em que eu estava, ainda sem deixar totalmente o trabalho, eu explorasse um pouco as ações, investigasse. Foi uma espécie de carinho, de acolhimento no meu corpo da emoção que fluía. A emoção é como um rio, uma torrente, uma cachoeira, uma cascata, uma fonte, uma nascente, um pingo d’água e uma tempestade. A sensação guiando a atenção por diversas partes do corpo, uma após a outra.” ¹⁹

c) O Santo e as Bolhas

Persisti nas tentativas de aprender a linguagem do corpo - compreendendo que é através da percepção deste instrumento que se pode criar, fixar e codificar as *ações físicas*. Utilizei outros recursos na busca dessa sutileza: o *Santo* e as *Bolhas*.

O *Santo* é um dos elementos do treinamento, após várias etapas preliminares do *energético*, onde o ator passa a direcionar a atenção para certos centros irradiadores de energia no corpo, um a cada vez. Ele concentra sua atenção no abdômen, com a intenção de expandir o fluxo

¹⁷ Id. em 25/11/2003.

¹⁸ BURNIER, Op. Cit. P. 177.

¹⁹ Diário de trabalho em 27/06/2003.

de impulsos para fora da camada mais superficial da pele. Antes desta expansão, há um *élan* no sentido oposto, e só então a abertura dos espaços internos decorre destes impulsos em direção ao espaço externo. Esta projeção corpórea é muitas vezes acompanhada por uma forte impressão emocional, uma abertura. A parte inferior da coluna vertebral, mas com toda a base do corpo, até a base do abdômen inclusa é o ponto de partida para a irradiação de impulsos para outras partes do corpo e como lugar de retorno para concentrar de novo estas vibrações. O ator pode também irradiar para várias partes diferentes ao mesmo tempo, preenchendo sua *cinesfera* com estas vibrações. O nome *Santo* foi dado por Simioni - que foi aquele que sistematizou o procedimento - em alusão às imagens de santos do barroco mineiro, que muitas vezes contém halos ou auréolas douradas que irradiam do peito, das mãos ou da cabeça.

*“Cantei a canção desde o começo num volume e intensidade bem grandes. Lembrei-me do ‘santo total com voz’ e me parecia que cantava assim. Fiz então a experiência de ir centralizando em mim a atenção do corpo-voz. A cinesfera fechando o foco, processo inverso do ‘santo’. Tentativa de não dissipar energia, mas de concentrá-la, com sutileza. Até o volume ficar bem baixo. E depois deixar soando no corpo a vibração.”*²⁰

As *Bolhas* é um outro procedimento que utilizei. O nome vem da imagem de soprar bolhas de sabão dentro de um canudo e depois deixá-las voar ao vento. A partir da irradiação parcial ou total do *santo*, o ator pode chegar a um estado pleno. É o momento então de não só lançar energia através do espaço como aprender também a desapegar-se dela, compartilhando com o espectador. Só quando o ator está preenchido pode então compartilhar, sem o risco de decair a qualidade extracotidiana de sua presença.

O procedimento, também nomeado e sistematizado por Simioni, consiste na transferência rápida de projeção: do espaço externo para o espaço interno. Esta irradiação antes voltada ao espaço externo é suspensa, ‘desligada’, e o fluxo que antes circundava a cinesfera do ator pode se despregar e se espalhar. A dificuldade do ator consiste em separar sua pessoa desta vibração criada em seu corpo. Não podemos confundir com o *santo*, pois a suspensão desta irradiação é

²⁰ Id. em 29/11/2002.

suspensa, por milésimos de segundo, onde o ator direciona a atenção para o tronco e logo em seguida retoma sua projeção externa.

Uma imagem que surgiu para mim nestas tentativas era a da teia de aranha:

*“Lançamos esta teia com nosso corpo, em várias direções ao mesmo tempo, partindo do centro do corpo, e então **pafft!**, cortamos esta teia. O que me aconteceu foi me enredar nesta teia, presa prisioneira do meu próprio fazer e na crença que doava...”²¹*

Com o passar do tempo, persistindo nas tentativas, pude verificar que o recurso das *bolhas* propiciou uma abertura ao espaço externo, aos outros companheiros na sala de trabalho e aos espectadores colaboradores (orientadores da pesquisa, convidados e colegas de Mestrado que em ocasiões diversas assistiram à minha *Dança Pessoal*). A *Dança Sutil* era preenchida somente dos impulsos, quase sem movimentos dinâmicos externos; somente com o élan da *fisicidade* das *matrizes*. A *corporeidade*, entretanto, se mantinha em intensidade.

d) O princípio dos 7/10

“Mover o espírito aos dez décimos, mover o corpo aos sete décimos. (...) os movimentos apreendidos, tais como estender a mão ou mover os pés, os executamos primeiramente conforme os ensinamentos do mestre, depois, uma vez atingida a perfeição, não mais executamos o movimento que consiste em estender ou retirar a mão tal qual o concebemos no espírito, mas o retemos ligeiramente aquém do que o espírito concebe.”²²

“A palavra ‘espírito’ usada por Zeami pode ser traduzida (...) por élan. O élan pleno desencadeará um impulso também pleno, que propulsionará um movimento que será retido. E assim, nunca o movimento correrá o risco de ser ‘vazio’ de força, de conteúdo. Se a força que propulsiona é sempre maior do que o seu deslocamento, então durante todo o seu percurso, ele

²¹ Id. em 24/06/2003.

²² Zeami in BURNIER, Op. Cit. P.57.

*estará com esta força. Ao passo que se ao contrário, a força for menor e o deslocamento maior, então ele percorrerá uma parte do seu percurso por inércia, sem o élan que o alimenta.”*²³

Relaciono este princípio com alguns experimentos práticos que fiz, em ocasiões diversas. As indicações de Simioni apontavam sempre nesta direção. Cito aqui diferentes utilizações deste princípio, ajustando-se ao trabalho vocal, ao *treinamento pessoal* e a *Dança Pessoal*:

- Manter vivo o *coração da ação*²⁴ e diminuir os movimentos dinâmicos externos;
- Manter viva a sensação do *vibrador* e ir diminuindo amplitude e volume da voz;
- Manter impulsos da *matriz corpórea*, mas sem a *fisicidade* que geralmente a acompanha. Utilizar a *corporeidade* para manter a intensidade no trabalho vocal;
- Condensar a *fisicidade* no espaço e sobrepor ao fluxo de impulsos as palavras, permitindo que a *corporeidade* da *matriz* manipulasse a sonoridade da voz e o ritmo das palavras;
- Esconder a *fisicidade* do ritmo dos impulsos e permitir que o fluxo de impulsos influencie no ritmo das palavras ditas, através da alteração orgânica da respiração.

e) Impressão e Expressão

Em minha prática pude constatar alguns momentos em que, a partir de uma dilatação da atenção foi possível ter uma percepção ampliada do que meu corpo executava, sendo ao mesmo tempo produtora-receptora de ações.

*“Importante para mim este estímulo: a presença do público, mesmo que imaginado, mesmo que eu contracene com o interruptor, as cortinas, os passarinhos lá fora. O que acontece em alguns instantes é uma ampliação da atenção, eu recebo a impressão de mim mesma ‘dentro de’ mim e a expressão das minhas ações ‘de fora’. Receber e emitir impressões, simultaneamente. Receber as impressões que tenho ao sentir-me ao mesmo tempo em que compor as impressões que estou gerando.”*²⁵

²³ BURNIER, Op. Cit. P.57.

²⁴ Burnier acrescenta uma preciosidade na definição de impulso, que é o *coração da ação*: “o *coração da ação* não é somente o *impulso*, mas sua localização precisa na coluna vertebral, no tronco do corpo.” (...) *determina onde no corpo está localizada a intenção, o impulso, a voz.* (...) *é aquilo que não pode ser retirado sem ‘matar’ a ação, é a sua essência física.*” in BURNIER, Op. Cit. P. 55.

²⁵ Diário de trabalho em 05/08/2003.

“Com as esculturas surgem posturas novas, com tridimensionalidade, equilíbrio precário, sensações de partes do corpo que habitualmente não tenho contato: musculatura da face, posterior do corpo, períneo, dedos das mãos e pés.

É um momento de clareza de quais oposições criar no corpo, me permitindo até chegar a posturas que unem a sensação e o efeito se deseja imprimir no ‘espectador’. É como se eu pudesse me sentir dentro do meu corpo e logo em seguida visualizar/ assistir ‘de fora’ que forma exterior que o corpo toma.”²⁶

f) O tempo-ritmo

Ainda que houvesse em minha *Dança Pessoal* a variação de diferentes *esforços de movimento*, caracterizando qualidades variadas nas ações, o aspecto que mais exigiu cuidados na *Dança Pessoal* foi o *tempo-ritmo*. Não me refiro ao fator *tempo* do *esforço*, tal como Laban o definiria; pois havia inúmeras nuances nas ações, que variam de lentíssimo à extremamente rápido. A necessidade de descondicar-me de um *tempo-ritmo* habitual, conhecer diferentes possibilidades da alternância entre movimento e repouso, entre som e silêncio se fez presente. Não me interessei por ritmos aleatórios nem inorgânicos. Minha busca foi reconhecer certos padrões rítmicos nos quais os processos emocionais funcionam, buscando alcançar padrões que sejam a expressão de uma pulsação universal e arquetípica. Isto não parecia fácil nem tampouco simples enquanto estive debruçada sobre as *improvisações com matrizes codificadas*, visto que o universo da minha *Dança Pessoal* não contém ações realísticas. As possibilidades de estudo do *tempo-ritmo* das ações surgidas na *Dança Pessoal* estiveram por algum tempo circunscritas ao treinamento de dilatação das energias potenciais do ator.

Também constatei que em certos estados mais perceptivos, na interação do grupo Íterim, era como que se todos dançassem ao som de uma mesma música, ainda que ela não fosse audível com o ouvido externo. Estas constatações me levaram a crer que o *tempo-ritmo* é um dos fatores na arte de ator que mais está ligado à intuição e ao instinto, a uma **escuta**.

Reportei-me também às experiências no Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança, quando trabalhamos no estudo dos *tempos-ritmos* das personagens D. e O., utilizando as *estruturas espaciais de conflito* do *jogo arcaico* como organizadoras do espaço-tempo cênico. Naquelas ocasiões pudemos constatar que os ritmos de animais apareciam quase que

²⁶ Id. em 05/11/2002.

espontaneamente: jogava como um lagarto que em suspensão espera pela proximidade da presa; reações surgiam no tempo-ritmo da ave que escapa do predador, me relacionava com o parceiro como o felino que descansa na clareira. Estes estados de suspensão, de alerta, de tranqüilidade ativa são expressões orgânicas de ritmos que busquei durante os treinamentos de dilatação das energias potenciais do ator e na *Dança Pessoal*.

“Em japonês a expressão jo-ha-kyu descreve as três fases nas quais cada ação executada por um ator ou dançarino está dividida. A primeira fase é determinada pela oposição entre uma força que está aumentando e outra que está resistindo à primeira (jo= deter); a segunda fase (ha= quebrar, romper) é o momento em que a força que resiste é vencida até chegar à terceira fase (kyu= rapidez), quando culmina a ação, liberando toda a sua força e parando subitamente, como se encontrasse um obstáculo, uma nova resistência.” ²⁷

Ainda que o *jo-ha-kyu* seja um procedimento de uma estética altamente estilizada, nele está contido um princípio rítmico que é absolutamente orgânico. O *jo-ha-kyu* é a expressão espaço-temporal de uma progressão ascendente. Este princípio é aplicado no Teatro Nô em vários aspectos, que vão desde a execução do ator ou dançarino dos *katas* até a estrutura da narrativa, da música à arquitetura teatral e também na composição de cada jornada de peças.

Ao vivenciar experimentos com este princípio ²⁸ me dei conta que ele está implícito em meu treinamento de dilatação corpórea e vocal. A partir daí o que fiz foi voluntariamente direcionar minha atenção para isto durante as sessões de *Dança Pessoal*. Foi a partir deste instrumento que pude detectar, por contraste, outros *tempos-ritmos* contidos na minha *Dança Pessoal* que não suspeitava.

²⁷ BARBA & SAVARESE. *A arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo/ Campinas: Editora Hucitec/ Editora da Unicamp, 1995. P. 214.

²⁸ Entrei em contato com este princípio do teatro clássico japonês na prática da *performer* Alice K., através de alguns jogos e laboratórios realizados por ela na disciplina que ela ministrou no Depto. de Artes Cênicas da Unicamp, no segundo semestre de 2003. Tive o prazer de realizar meu estágio docente nesta disciplina, sob sua orientação.

2. Da minha escolha pelo tema *Amor e Erotismo*

Depois de um ano de investigação, passou-se a delinear uma temática, algo que o próprio material surgido em sala de trabalho apontava. Naquele período estava bastante exposta às informações acerca do teatro clássico indiano²⁹ e tive a oportunidade de ler o texto dramático *Xacuntalá*³⁰. Este texto me tocou bastante, não só por seu tema de ‘encontro amoroso’, mas também pela maneira sutil em circunscrever emoções, provocando no fruidor da obra os sentimentos correspondentes. O que pude perceber é que se trata de uma concepção estética que prima, mais do que falar sobre as emoções, despertá-las no espectador, alusão que contagia. Passei a ler vários livros sobre o tema *Amor e Erotismo*.

Ao assistir uma sessão de *treinamento pessoal*, a orientadora reconheceu e agrupou em três grandes blocos os tipos de *matrizes*. Os blocos eram: fúria erótica, encantamento e envelhecimento/ transcendência. Foi a partir daí que vislumbramos qual seria a escolha temática da montagem, pois por vias analógicas chegávamos a uma afinidade simbólica, um “*acordo poético das imagens*”.

A partir deste período o meu trabalho com a *Dança Pessoal* incluiu a enunciação das palavras de textos literários: poemas ou fragmentos de textos de Safo de Lesbos, John Donne, Rumi e D.H. Lawrence, todos relacionados ao tema *Amor e Erotismo*.

Após a orientadora ter assistido a uma das sessões de *Dança Pessoal* com estes poemas e fragmentos, ela fez um comentário sobre o poema de Safo *Maçã Menina*, que nos permitiu, por processos analógicos, chegar ao mote “flor-fruto-semente” como maneira de circunscrever um ciclo de transformações ascendentes análogos aos ciclos de amadurecimento da mulher. Estas transformações de flor a fruto e de fruto à semente são exatamente o mote que escolhemos para o exercício cênico, parte prática desta pesquisa.³¹

²⁹ Cursei a disciplina de Pós Graduação da Unicamp “Tópicos Especiais em Artes Cênicas: A Poética Indiana”, oferecida pela Prof. Dra. Maria Lúcia Fabrini de Almeida no primeiro semestre de 2002. A Profa. Lúcia me forneceu generosamente precioso material e estímulos, que muito contribuíram à esta pesquisa.

³⁰ KALIDASA. “Xacuntalá Reconhecida” in BHARATA. *Cadernos de Cultura Indiana*. São Paulo: Editora da USP, número 2, 1990.

³¹ Também relacionei o *jo-ha-kyu* ao ritmo do nascimento, desenvolvimento e morte de uma planta. Reconheci que o *jo* corresponde ao brotar da semente antes adormecida debaixo da terra, o *ha* corresponde ao aparecimento de folhas e frutos e o *kyu* corresponde ao surgimento dos frutos. Um novo ciclo se reinicia após uma suspensão, a partir das sementes contidas dentro do fruto. A linha progressiva ascendente do *jo-ha-kyu* expressa exatamente esta progressão de energia no espaço-tempo em uma determinada fluência, e prevê que, após uma suspensão, caso haja um novo

*“A flor corresponde à exuberância da puberdade; o fruto à maturidade da criatividade da mulher, exercendo o papel de ‘procriadora’ e a semente corresponde à velhice, sua possibilidade de compreensão do amor e da morte, sua transcendência.”*³²

Desde esta etapa do processo passei a investigar a palavra como som encantatório que alude aos estados afetivos; e como o amor-paixão é um dos estados mais persuasivos em termos psicofísicos, pude saborear a evocação das forças arquetípicas através da enunciação das palavras.

2.1 O trabalho com a palavra

A introdução de um novo código poético explicitamente articulado me auxiliou na investigação de minha *Dança Pessoal*.

Recebia periodicamente indicações de Simioni, visando um aprimoramento técnico do trabalho. Vinha realizando há vários meses experimentos de transição entre a *voz-vibração* e a articulação de palavras. Esta transição se dava pela articulação da *voz-vibração* (antes soada como uma vogal ou vogal e consoante contínuas), primeiramente em uma língua inventada, o gramelô. Experimentava já neste momento diferentes amplitudes da voz, variando o tempo-ritmo. Tratava-se de um treinamento técnico, de uma *técnica-em-vida*, mas senti a necessidade de algo contextualizado, mais ‘humano’ para trabalhar. Nesta época mostrei meu trabalho prático à orientadora, que até então só havia presenciado nosso treinamento de dilatação das energias potenciais. Um primeiro estudo da relação entre a *improvisação a partir de matrizes codificadas* e a palavra foi feito a partir dos textos já citados anteriormente, relacionados ao tema *Amor e Erotismo*, o que resultou na demonstração técnica *A Dupla Chama*.³³

impulso, pode haver uma ascensão-transcendência. Este mote está implícito também no espetáculo solo *Uma aprendizagem de sabores*. Foi a partir de certas pistas deixadas por Clarice Lispector em seu livro *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* que inclusive o reconheci como a inspiração ideal para a montagem do espetáculo (ver mais sobre o assunto nos capítulos III e IV).

³² Diário de trabalho em 14/08/03.

³³ Esta demonstração técnica foi apresentada no exame de qualificação em 16/02/04, no II Festival do Espaço Cultural Semente (Barão Geraldo - Campinas) em 11/02/04 e para os alunos do curso de Artes Visuais da Faculdade de Belas Artes (São Paulo), a convite da Profa. Alice K. em 18/02/04. O nome desta demonstração vem do livro de PAZ, Octávio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

Cabe dizer que a aproximação com as palavras foi mais um passo em direção à investigação da conexão entre o movimento, a emoção e a voz na *linha de associações e ações físicas* do ator. A introdução da palavra articulada na cena conjuga, em si, os aspectos **sensível** (a voz) e o **inteligível** (significado das palavras). Já havia todo um percurso trilhado, onde os impulsos mostraram ser o elemento em comum entre corpo, voz e emoção. Verificava que, ao eliminar as tensões desnecessárias habituais do corpo, entrava em contato com um fluxo orgânico de impulsos, e assim se estabelecia uma conexão entre a dimensão interna (impressões) e externa (expressão) no trabalho como atriz. Aplicava na prática o princípio de trabalho sistematizado por Grotowski de justapor a estrutura de frases ao fluxo de impulsos. Não direcionava a atenção em ‘interpretar’ o texto, mas sim em **testemunhar** de que maneira o fluxo de impulsos manipulava as palavras vindas do texto literário. O material *pré-dramatúrgico* passava a articular movimento, emoção e voz, visando à construção de uma organicidade da palavra cênica. Na justaposição entre as *matrizes* e o texto literário, e a cada combinação um novo significado surgia, uma nova impressão era recebida e fornecia estímulo para a corporificação expressiva.

As sessões de *improvisação com matrizes codificadas* justapostas aos textos literários foram oportunidades de dizer cada poema ou fragmento com diferentes *matrizes*, sem ter um julgamento prévio de qual texto corresponderia melhor à qual *matriz*. Isto porque o *texto* inicial vinha da *Dança Pessoal*, agora esculpido pelo estado que as palavras aludiam.

*“Interessa-me encontrar uma maneira pela qual o ritmo da fala (= emoção, **intenção**) venha através dos impulsos corpóreos, não de uma intelectualização das emoções, pseudo-psicologização do sentimento. Não me interessa a ‘interpretação’ das palavras, mas o ‘colorido rítmico’ (energia + tempo-ritmo) que atua sobre as palavras, momento onde a em-moção comanda a voz.”*³⁴

“Passei a trabalhar sobre os poemas, e isto foi bastante forte: entoava as palavras cantando-as, saboreando sons e as imagens suscitadas. Investi nisto: soar as palavras sentindo como repercutiam em meu universo interior. Micro-impulsos movendo o corpo. Preciso relaxar-me das tensões desnecessárias, reunir condições para que a sonoridade das palavras (que

³⁴ Diário de trabalho em 02/06/2003.

*nada mais são do que a representação de imagens, gostos, texturas, vivências, desejos) possa agir sobre mim, sobre meu corpo-emoção.”*³⁵

Num processo similar àquele empregado no Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança, a relação das palavras às *matrizes* codificadas se deu através de uma espécie de *leitura relacional*. Em suma, trata-se de um processo analógico que me permite conectar fragmentos do texto literário com as *matrizes*. Para tanto, me sirvo do contato com o *corpo-memória*, confiando no *acordo poético das imagens*, empregando um repertório codificado para a improvisação.

*“No começo era bem definido: vou dizer este, depois aquele fragmento. Mas chegou um momento da improvisação que a qualidade energética é que ditava o que ser dito: ora um poema, ora outro. Não necessariamente este ‘chamado’ significava compatibilidade aparente entre o significado das palavras e a qualidade expressiva da matriz. Variações, surpresas, novos sentidos para o significado das palavras surgiram a partir destas justaposições.”*³⁶

Desta relação entre cada *matriz* e o poema ou fragmento resultava um terceiro elemento, orgânico e vívido. A partir da utilização deste procedimento, verifiquei que o aspecto **sensível** das palavras foi enfatizado. E pude constatar também que esta ênfase vinha dos sentidos das palavras, portanto, algo de cunho racional. Trata-se, portanto, de um processo de retroalimentação.

Sobrepor uma certa estrutura de frases ao fluxo de impulsos permitiu-me investigar variados ritmos nas *ações físicas*. A busca não era por uma manipulação que viesse da intervenção ativa da mente. Todo o trabalho era preliminar, na busca de não bloquear as alterações naturais da respiração. Estas alterações são potencializadas por posturas extra-cotidianas que o corpo assumia ao ser movido pelo fluxo de impulsos. O fluxo das emoções se liberava de algo que habitualmente o bloqueia, voltava à circular de uma maneira harmônica.

³⁵ Id. em 04/06/2003.

³⁶ Id. em 16/06/2003.

“Passei a ver a poesia como um fluxo de dinâmicas corpóreas, de ‘esforços’ de movimento codificados por palavras. Conectar-me com os estados que geraram as palavras”³⁷

“O que fui percebendo é que não só os impulsos e as células rítmicas do movimento influenciavam a voz nas palavras. Ao degustar as palavras, ou melhor, o estado que elas aludiam, a voz se moldava ao longo das frases, se ajuntando de uma maneira nova, por diferentes vibradores.”³⁸

“Para que eu pudesse manter a voz soando no mesmo vibrador se fez necessário cantar as palavras. Este cantar seguia o fluxo dos impulsos da matriz corpórea, mas também permeável pelo estado que as palavras evocam, uma em-moção contida nas frases, nos silêncios. Descobrir os silêncios entre os sons. Fazer do silêncio um som articulável, uma música feita de silêncio e som.”³⁹

Constatei também que ao justapor ao fluxo de impulsos uma certa estrutura de frases isto gerava outras *fisicidades* à *matriz*. A *corporeidade* da *matriz*, que tinha sido até então memorizada, foi formalizada por diferentes *fisicidades*, vindas da necessidade ou desejo aludido pelas palavras. Passaram a surgir ações realísticas, mas que não descreviam nem ilustravam as palavras. Esta *fisicidade* surgiu de forma analógica, inspirada por minhas leituras de contos, poemas, ensaios e romances que tratam do tema *Amor e Erotismo*.

Fui constatando que há várias possibilidades de combinação entre a *corporeidade* de uma matriz corpo-vocal e a *fisicidade* da justaposição entre as *matrizes* e os textos literários:

- *Corporeidade* de uma *matriz* + sonoridade da voz de outra matriz corpo-vocal;
- *Corporeidade* de uma *matriz* + sonoridade da voz de outra *matriz*.

Estas combinações permitiam que as *matrizes* de fato se tornassem geradoras e multiplicadoras de possibilidades expressivo-poéticas variadas, favorecendo uma ampliação de repertório codificado.

Relaciono este repertório codificado um pouco como as ferramentas do *bricoleur*, tal como Levi Strauss o define:

³⁷ Id. em 10/02/2003.

³⁸ Id. em 11/06/2003.

³⁹ Id. em 05/08/2003.

*“(...) aquele que está apto a executar um grande número de tarefas, mas, diferentemente do engenheiro, ele não subordina cada uma delas à obtenção de matérias-primas e de ferramentas, concebidas e procuradas na medida do seu projeto: seu universo instrumental é fechado e a regra do jogo é de arranjar-se sempre com os meios-limites, isto é, um conjunto continuamente restrito de utensílios e de materiais heteróclitos; além do mais, porque a composição do conjunto não está em relação ao projeto do momento, nem, aliás, com qualquer projeto particular, mas é o resultado contingente de todas as ocasiões que se apresentaram para renovar ou enriquecer o estoque, ou para conservá-lo com resíduos de construções e destruições anteriores. (...) O bricoleur volta-se para os instrumentos que possui (seu ‘tesouro de idéias’) para enumerar, antes de escolher entre elas, as possíveis respostas que o conjunto pode oferecer ao problema que lhe apresenta. Sem jamais completar o seu projeto, o bricoleur põe-lhe sempre algo de si mesmo.”*⁴⁰

2.2 A montagem do ator

“Numa primeira etapa do treinamento, a tentativa era de direcionar a atenção para a sensação do corpo. Depois, apoiada na sensação do corpo, a partir disto investigar uma voz também dilatada. Numa etapa seguinte, sentir a voz ressoando no corpo e ela conduzindo o corpo. Depois, foi o momento das matrizes conduzirem a voz, o estado de em-moção colorindo os movimentos do corpo e da voz. Então, as matrizes puderam servir às imagens do texto literário.

*O aprendizado para um direcionamento voluntário da atenção é o elemento que pode **integrar** os diferentes elementos: palavra e imagem (mente); sensação e emoção (corpo).”*⁴¹

Durante as sessões de *Dança Pessoal* despontou uma *montagem* da atriz, uma composição que se deu através da articulação da *Dança Pessoal* com o texto literário. Esta composição não visava ainda tornar legível ao espectador uma narrativa.

⁴⁰ LEVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Nacional, 1976. PP. 38-41.

⁴¹ Diário de trabalho em 22/09/2003.

Até então, quando trabalhava com as *matrizes* na *Dança Pessoal*, não era muito claro para mim o propósito daquelas ações. Havia em várias delas um contexto ficcional íntimo implícito - imagens, sensações, memórias -, mas nem sempre havia a presença do outro, do *partner* na ação.

As *matrizes* são um grau *pré-dramatúrgico* da *ação física*, mas ainda sem uma *intenção* clara. Ao introduzir na *Dança Pessoal* os textos literários, isto exigiu uma determinação de ‘foco’ na ação, relacionar-me com um *partner* (ainda que imaginado), ampliando o círculo de atenção em direção ao mundo externo. Um dos componentes da *ação física* (na definição de Grotowski) é a **relação**, a aceitação da existência de um outro **ser**. As *matrizes* vindas do *treinamento pessoal* foram um primeiro nível para a construção da *ação física*, mas no caso específico de meu processo de pesquisa, foi a partir do estado que as palavras aludiam que pude incluir nas *matrizes* uma clareza na *intenção*.

Por se tratarem de poemas e/ou fragmentos de forte natureza lírica, a ênfase recaía na manifestação imediata de emoções, mais do que na narração de um acontecimento. A composição não levava em conta o *onde, quando, porque, quem*, do contexto ficcional, estava num nível onde uma atriz em primeira pessoa, primeira pessoa dilatada, se expressa monologicamente, ainda que possam ser evocados ou recordados outros seres.⁴² Portanto, não podemos dizer que se tratava de *ações físicas* tal como definidas por Stanislavski.

⁴² Ver sobre o gênero lírico em ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1985.



Foto: João Maria

Capítulo III - O encontro com *Uma Aprendizagem* ou *O Livro dos Prazeres*

O Teatro pode ser uma experiência construída artificialmente para que os artistas e os espectadores, em condições não-usuais de observação de si próprios e da realidade que os cerca, possam vislumbrar suas reais potencialidades e limitações nas diversas esferas de papéis desempenhadas em sua vida social, familiar e cultural.

O amor-paixão é, por sua vez, uma vivência completamente caótica, mas sempre veículo de grandes descobertas e revelações do ser humano sobre si mesmo e sobre o outro.

Como pode o teatro pretender reproduzir de maneira ordenada uma vivência que na vida cotidiana é caótica?

Como pode o teatro nos fornecer subsídios para uma compreensão do valor que o amor-paixão representa para a sociedade ocidental atual? (se é que ainda cabe numa sociedade globalizada utilizar esta divisão ilusória entre Oriente e Ocidente).

Como pode o teatro propiciar, ao menos por alguns instantes, uma visão mais clara sobre uma escala de valores, nos auxiliando a reconhecer qual deveria ser para cada um o propósito maior de sua vida?

Como compartilhar com o outro as questões que me são mais caras e profundas, de modo que possamos através da vivência da troca, ampliar nosso conhecimento e compreensão sobre o que é amar, ser amado, amar-se?

Todas estas questões estiveram implícitas nas minhas escolhas intuitivas ao longo da pesquisa, no que se refere à opção pelo tema *Amor e Erotismo*. “A um movimento interno corresponde um externo e vice-versa.” Verificando na prática da minha *Dança Pessoal*, constato que a *Lei de Correspondência* também se relaciona à investigação da palavra orgânica em contexto cênico, evidenciando a conexão entre o pensar, o sentir e o mover. Deste modo, a corporeidade dos movimentos dinâmicos externos é uma base para que associações, imagens, sensações *correspondentes* possam ser expressas, trazendo à tona uma maneira específica de pensar, de conceber, de organizar mentalmente os fatos e vivências.

Um enfoque específico sobre *Amor e Erotismo* foi se delineando ao longo do processo:

- Adotar o ponto de vista de uma mulher sobre o tema, utilizando como base para isto personagens femininas, preferencialmente criadas por escritoras.
- Compartilhar de uma percepção do amor que exalta aspectos da feminilidade intrínseca ao ser humano: a espera, o gestar, o exercício da paciência, da tolerância, do silêncio interior, o interesse em servir ao Outro.
- Abordar a busca da harmonização entre a feminilidade e a masculinidade intrínsecas ao ser humano como via para o autodesenvolvimento.
- Ressaltar a necessidade do aprendizado de amar a si próprio, aceitar-se como parte imprescindível do processo de aproximação com o Outro, levando em conta a importância da contemporaneidade entre os dois movimentos.
- Expor a crença que o amor-paixão pode ser vivenciado como instrumento para o autodesenvolvimento.
- Exaltar a vivência do amor como força e não só como vulnerabilidade, ainda que o processo de autoconhecimento relacione-se a um processo que é muitas vezes doloroso.¹
- Afirmar que o contato, a existência com o Outro é a possibilidade de travessia para a fruição de uma vida interior mais genuína e plena, uma maneira de percepção de si. Para isto, a exigência de lidar com o pudor, com o medo, permitir-se à entrega, soltar-se de modelos e expectativas alheias ao momento presente.
- Mostrar uma fábula/narrativa onde a heroína vivesse uma trajetória ascendente, permitindo ao espectador cultivar uma esperança nos recursos internos do ser humano. Revelar a possibilidade de leveza, de transformação a partir dos obstáculos, do exercício da coragem e da alegria, a partir do esforço de não se contentar com ‘emoções baratas’. Ao invés disso, aceitar a difícil simplicidade de aprender a amar:

“Sabemos pouca coisa, mas que temos que nos agarrar ao difícil é uma certeza que não nos abandonará. (...) O amor de duas criaturas humanas talvez seja a tarefa mais difícil que nos

¹ Ver em ALMEIDA, Verônica Fabríni Machado de . *O Amor é um Animal de Duas Costas: um Estudo sobre a Encenação de Otelo*. Dissertação (Mestrado), Unicamp, 1996. PP. 142/143 e 147.

*foi imposta, a maior e última prova, a obra para a qual todas as outras são apenas uma preparação.”*²

A escolha pelo romance de Clarice Lispector *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* foi a partir do “*acordo poético das imagens*” pois sua obra está permeada de elementos temáticos e processuais compatíveis com os de minha pesquisa: o registro do fluxo de pensamentos e sentimentos da vida interior de uma personagem feminina; a própria ação do narrar, de sedução através da linguagem oral, etc. Enfim, me dei conta que o romance corresponde aos meus anseios de comunicação poética.

Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres é um romance que se passa em 1969, no Rio de Janeiro, narrando a passagem de um ano. Ulisses, professor de filosofia, inicia Loreley no aprendizado ao prazer. Tratando basicamente da questão da identidade (Quem eu sou? Quem é o outro?), estes dois seres em desenvolvimento se preparam para o encontro amoroso.

A personagem Loreley, de apelido Lóri está empenhada no processo de auto-desvendamento, ela se observa, seu processo de aproximação à si própria é criativo, libertador, é uma aprendizagem da alegria e plenitude. Lóri passa pelo processo de aceitação da dor (antes negada, amortecida, escamoteada) e compreende que a dor mais positiva que há é a de **ver-se**, de conhecer. Mais do que encontrar seu companheiro, Lóri adquire o bem valioso de ‘saborear a si própria’:

*Eu sou como uma fruta, me alimento internamente, cheia de sumo vivo que sou.”*³

Lóri aceita os mistérios incognoscíveis de *estar-sendo* e busca algo mais além...

*“Depois de que se é feliz o que acontece? O que vem depois?”*⁴

² RILKE, Rainer Maria. *Cartas a um Jovem Poeta*. Rio de Janeiro: Globo, 1989. P. 55.

³ LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1993. P. 146.

⁴ LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1995. p. 5.

O confronto com o romance *Uma Aprendizagem* permitiu-me uma maior autonomia na comunicação, utilizando a *Dança Pessoal* como um trampolim para a composição de um discurso poético.

Retomando um texto utilizado na demonstração *A Dupla Chama*, resgato uma fala de Desdêmona para aludir a algo que também eu vivenciava na minha prática atriz-pesquisadora. Na peça *Otelo* Desdêmona é chamada a explicar sua opção pelo casamento com Otelo diante do pai e do Senado de Veneza, assumindo sua condição de mulher adulta, afirmando sua decisão de casar-se com alguém que seu pai reprova.

*“Meu nobre pai, aqui defronto dois deveres: a vós vos devo vida e educação. Ambas me fazem ver que sois aquele a quem devo respeito para sempre. Sempre a vós, como filha, obedeci. Mas vejo aqui também o meu marido. E a mesma submissão perante vós a que se sujeitou minha mãe outrora e que ela sobrepôs a que a seu pai devia, é a que ora, julgo com razão dever ao Mouro, meu esposo e Senhor.”*⁵

Tal qual Desdêmona, eu me vi, num certo momento do processo, encorajada a lidar com o receio de exposição da pesquisa. Estive protegida desta exposição até então, pois as etapas anteriores tinham sido realizadas em sala de trabalho, acompanhada somente pelos colegas de treinamento ou pelos orientadores. Via-me diante de uma crise-oportunidade de realizar o salto: utilizar as ações que surgiram de um contato íntimo com minhas energias potenciais como base para a expressão poética, o contato com o espectador.

*“Lidar com algo que parece incompatível com o fazer teatral: o pudor. O pudor protege o que é delicado, indizível, íntimo diante dos olhos vorazes do espectador. Como posso usar o pudor que sinto como uma força? Como posso realizar meu desejo de criança: ‘transformar desgraças em bênçãos’?”*⁶

“‘Desejo me comunicar com o Outro’. Mas o que comunicar? E principalmente: ‘quem’ se comunica, que parte de mim se comunica com que parte do Outro? Quero tocar o Outro por

⁵ SHAKESPEARE, William. *Otelo, o Mouro de Veneza*. Tradução de Onestaldo de Pennafort. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968. P.59.

⁶ Diário de trabalho em 08/05/04.

empatia, por ressonância de humanidade, creio que só posso tocar no Outro o acorde que, dilatado e composto cenicamente, ressoa em minha (parca e imperfeitíssima) humanidade).”⁷

Apropriar-me do romance de Lispector significou escutar, abrir-me a ele, ser trabalhada por ele, pois “*o livro nos interroga*”⁸. Deixei-me permear pelo imaginário clariceano e pela trajetória de Lóri. O que este romance me diz, quais as correspondências entre ele e o texto inicial da *Dança Pessoal*?

Há, portanto, *correspondências* que justificam a escolha de Clarice Lispector como fonte de inspiração e, mais especificamente a escolha de *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*:

- 1) Afinidade de procedimentos da produção da obra: matrizes e a construção em palimpsesto, bricolage; aproximação com a linguagem poética, com a palavra, com a linguagem expressiva: saber e sabor; **fluxo** de pensamentos e sentimentos, saber e sentir integrados.
- 2) Afinidade temática: *Uma Aprendizagem* como *ars amandi*.

1. Afinidade de procedimentos da produção da obra

1.1 “*Uma escritura que rasura, mas não apaga os textos nele superpostos*”⁹

“Divido-me milhares de vezes em tantas vezes quantos os instantes que decorrem, fragmentária que sou e precários os momentos.”¹⁰

No caso de *Uma Aprendizagem*, conta-se que Clarice compôs o livro em apenas nove dias, recortando, copiando, colando e reescrevendo fragmentos de outros textos seus, muitos deles já publicados e ‘datados’ em sua coluna de crônicas do *Jornal do Brasil*. Edgar César Nolasco nomeia este processo de composição de “*escritura em palimpsesto*”, já que um leitor mais familiarizado com a obra clariceana poderia reconhecer a origem do fragmento vindo de um

⁷ Id., em 16/04/04.

⁸ OLIVEIRA, Rosíscka Darcy. “Prefácio” in LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1995. P.10.

⁹ NOLASCO, Edgar César. *Clarice Lispector: nas Entrelinhas da Escritura*. São Paulo: Annablume, 2001. P. 75.

¹⁰ LISPECTOR, Clarice. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973. P.13

outro contexto ficcional sobreposto à composição do romance, favorecendo assim uma amplitude de leituras e releituras do livro de acordo com o nível e compreensão do leitor no momento presente da leitura.

*“A escritura de Clarice Lispector, além de ser uma busca pela linguagem, é, ainda uma tentativa desesperada de captar-se a si mesma se fazendo. O leitor, ao ler a escritura do livro **Uma Aprendizagem** (...) desde o início tem a impressão de que sua construção escritural se dá a partir do território já percorrido por ele. Ao efetuar sua leitura, lembra-se de que já leu aquele ‘traço’ noutra tempo de uma outra história (texto) e, ao avançar nesse trabalho de relembrar/construir pela leitura, descobre que Clarice nada mais fez do que superpor escrituras nessa escritura que ora se tece em sua leitura. A prática escritural empregada por Clarice na construção do romance revela uma escritura em palimpsesto: o leitor, ao ler no presente de sua leitura a história romancesca de Lóri e Ulisses, acaba lendo também uma ‘história do passado’ que só passa a existir no tempo dessa leitura, que é a história ‘pessoal’ da escritora-cronista-Clarice que subsiste nas crônicas rasuradas na grande escritura de **Uma Aprendizagem**.” (...) Para escrever a escritura de **Uma Aprendizagem**, o autor se apropria, consciente e/ou inconscientemente, de outros textos seus, construindo, assim, uma escritura em palimpsesto, uma escritura que rasura mas não apaga os textos nela superpostos.”*¹¹

Também eu, ao fazer a adaptação ***Uma aprendizagem de sabores***, aproveitei-me do texto da *Dança Pessoal* como ponto de partida para a construção da obra espetacular. Além disso, incluí frases minhas e ordenei os episódios à minha maneira, compondo algo a partir do romance.

1.2 “O escritor apropria-se de seus próprios textos, para que o ‘eu’ pessoal então inscrito se disfarce na nova persona que ali se mascara”¹²

*“A prática do inventar outras ou de dramatizar-se em inúmeras máscaras será a condição da própria produção ficcional de Clarice.”*¹³

¹¹ NOLASCO, Op. Cit. PP. 73-75.

¹² Id., ib., P. 77.

¹³ GOTLIB, Nádia Batella. *Clarice Lispector: Uma Vida que se Conta*. São Paulo: Ática, 1995. P. 80.

Uma característica marcante no procedimento escritural clariceano é o de dissimulação da escritora - que muitas vezes rompe com as convenções rígidas da personagem no romance e adquire um tom tão confessional como de um diário - em personagem, no exercício da atriz que 'é' outra que não si própria, ou melhor, da atriz que dá voz e corpo a outras dentro de si que usualmente são excluídas do que ela própria chama de si mesma. Uma das atribuições do ator é dar voz e corpo às muitas realidades reprimidas ou esquecidas de sua pessoa, e, dessa maneira, dar-se conta de características e tendências intrinsecamente humanas potenciais do indivíduo.

Pois bem, Clarice muitas vezes em sua ficção ressalta esta dramatização:

*“E as máscaras? Eu tinha medo, mas era um medo vital e necessário porque vinha de encontro à minha mais profunda suspeita de que o rosto humano também fosse uma espécie de máscara (...) Naquele carnaval, pois, pela primeira vez na vida eu tive o que sempre quisera: ia ser outra que não eu mesma.”*¹⁴

“Então, sem entender o que fazia - só o entendeu depois - pintou demais os olhos e demais a boca até que seu rosto branco de pó parecia uma máscara: ela estava pondo sobre si mesma alguém outro: esse alguém era fantasticamente desinibido, era vaidoso, tinha orgulho de si mesmo. Esse alguém era exatamente o que ela não era. (...) Quanto tempo suportou de cabeça erguida? A máscara a incomodava, ela sabia ainda por cima que era mais bonita sem pintura. Mas sem pintura seria a nudez da alma. E ela ainda não podia se arriscar nem se dar a esse luxo. (...) O modo como o chofer olhou-a fê-la adivinhar: ela estava tão pintada que ele provavelmente tomara-a como uma prostituta. “Persona”. Lóri tinha pouca memória, não sabia por isso se era no antigo teatro grego ou romano que os atores, antes de entrarem em cena, pregavam ao rosto uma máscara que representava pela expressão o que o papel de cada um deles iria exprimir. Lóri bem sabia que uma das qualidades de um ator está nas mutações sensíveis do rosto, e que a máscara as esconderia. Por que então lhe agradava tanto a idéia de atores entrarem no palco sem rosto próprio? Quem sabe, ela achava que a máscara era um dar-se tão importante quanto o dar-se pela dor do rosto. Inclusive os adolescentes, que eram de rosto puro, à medida que iam vivendo fabricavam a própria máscara. E com muita dor. Porque saber que de então em diante se vai passar a representar um papel que era de uma surpresa

amedrontadora. Era a liberdade horrível de não-ser. E a hora da escolha.

Também Lóri usava a máscara do palhaço da pintura excessiva. Aquela mesma que nos partos da adolescência se escolhia para não se ficar desnudo para o resto da luta. Não, não é que se fizesse mal em deixar o próprio rosto exposto à sensibilidade. Mas é que esse rosto que estivesse nu poderia, ao ferir-se, fechar-se sozinho em súbita máscara involuntária e terrível: era pois menos perigoso escolher antes que isso fatalmente acontecesse, escolher sozinha ser uma “persona”. Escolher a própria máscara era o primeiro gesto voluntário humano. E solitário. Mas quando enfim se afivelava a máscara daquilo que se escolhera para representar-se e representar o mundo, o corpo ganhava uma nova firmeza, a cabeça podia às vezes se manter ativa como a de quem superou um obstáculo: a pessoa era.

Se bem que podia acontecer uma coisa humilhante. Como agora no táxi acontecia com Lóri. É que, depois de anos de relativo sucesso com a máscara, de repente - ah menos que de repente, por causa de um olhar passageiro ou de uma palavra ouvida do chofer - de repente a máscara de guerra da vida crestava-se toda como lama seca, e os pedaços irregulares caíam no chão com um ruído oco. E eis rosto agora nu, maduro, sensível quando já não era mais para ser. E o rosto da máscara crestada chorava em silêncio para não morrer.

Entrou em casa como uma foragida do mundo. Era inútil esconder: a verdade é que não sabia viver. Em casa estava bom, ela se olhou ao espelho enquanto lavava as mãos e viu a “persona” afivelada no seu rosto. Parecia um macaco enfeitado.(...) Então lavou-o, e com alívio estava de novo de alma nua. Tomou então uma pílula para dormir e esquecer o fracasso de sua bravata.” ¹⁵

Neste trecho que Clarice questiona, através da personagem Lóri, a necessidade da máscara social, e ao mesmo tempo em que reconhece seu valor como defesa da alma de uma pessoa, como maneira de voluntariamente fortalecer-se com ser humano, retrata a dor necessária de desnudar-se da máscara para de novo entrar em contato com uma humanidade desconhecida ou esquecida de si mesma. Desta maneira, tanto em seu universo temático quanto nos seus procedimentos de produção há este jogo de preservação necessária da máscara-personagem como proteção da personagem no mundo externo e da Clarice Lispector protegida pela sua personagem ficcional.

¹⁴ LISPECTOR, “Felicidade Clandestina” in GOTLIB, Op. Cit. P. 80.

¹⁵ LISPECTOR, Clarice. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Op. Cit. PP. 97-101.

Em processo de retroalimentação, ocorre, por sua vez, o desejo imperioso do desnudar-se, da revelação epifânica da queda da máscara como libertação da mentira que uma pessoa conta a si mesma sobre si mesma.

Clarice Lispector adota um tom poético para poder comunicar-se como leitor em primeira pessoa do singular de maneira mais protegida, ela denuncia ao leitor que está escrevendo como ela mesma e o lembra que ele é o leitor. Este procedimento escritural nos revela o confronto entre Arte e Vida, e a leitura do leitor carrega sempre esta dúvida saborosa: ‘esta é Clarice ou Lóri?’ A personagem Lóri é composta da tensão entre estes dois pólos e eliminar um de seus termos mataria a vitalidade do romance.

Da mesma maneira, este processo de *bricolage* está presente na composição da obra espetacular *Uma aprendizagem de sabores*, visando este efeito paródico, palimpsestico, especular.¹⁶

Tudo isto tem muito a ver com os procedimentos da *Dança Pessoal*, uma vez que tal como aquelas bonequinhas russas, as “babusckas”, que contêm dentro de si uma réplica perfeita de si mesma e, dentro da réplica, uma outra ainda menor; e dentro dessa, uma menor ainda... a arte de representação é uma sucessão de aparências, que pouco a pouco se revelam como aparências, e ocultam... mais uma camada de aparência! O que Bachelard nomeou de “*obstáculo substancialista*”¹⁷, esta busca pela essência e a crença de que ela está ‘dentro’, é algo que (confesso!) é a emoção fundante das minhas investigações artísticas, e me parece que algo que também Clarice Lispector enfatizou em sua obra.

Em última análise, o teatro busca estabelecer contato: a pessoa do ator com a pessoa do espectador. É claro que, por ser teatro, a máscara faz parte do jogo. O ator precisa estar protegido por uma personagem, o fruidor protegido pelo papel de espectador. Mas eles podem estabelecer uma cumplicidade onde haja o contato entre dois seres que, através de suas máscaras, possam se encontrar.

Durante os experimentos de *improvisações com matrizes codificadas* justapostas aos poemas, esteve enfatizado o caráter da *Dança Pessoal* como procedimento para a construção da obra espetacular. Quando iniciamos a etapa de superpor às matrizes codificadas vindas da *Dança*

¹⁶ Ver sobre a reversão paródica na obra de Clarice Lispector em SÁ, Olga. *Clarice Lispector: a Travessia do Oposto*. São Paulo: Annablume, 1999.

¹⁷ BACHELARD, Gaston. *A Formação do Espírito Científico*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1996.

Pessoal a dramaturgia livremente inspirada em *Uma Aprendizagem*, a ênfase esteve no caráter espetacular, comunicante, no desejo de compartilhar com o espectador um conhecimento que se processa contemporaneamente ao tempo-espaço do trabalho, incluindo as impressões recebidas e emitidas pelo contato entre atriz e espectador, ou melhor, entre pessoas protegidas por estas máscaras e, por instantes, desnudadas delas.

1.3 O saber-sabor

Em seu projeto estético Clarice Lispector vai se aprofundando mais e mais em algumas opções:

*“(...) o de cortar o dispensável; registrar o ‘clímax de mim’ e o ‘ritmo frenético da procura’; ‘evitar a liberdade fácil e a tentação intelectualista’; encadear frases repetindo a mesma, direta ou indiretamente, através do narrador. Além desses, o de deixar o livro inacabado, (...)”*¹⁸

No caso de *Uma Aprendizagem* Clarice deixa o livro inacabado através da última frase do personagem Ulisses

“Eu penso o seguinte: „¹⁹

Esta busca por captar o clímax de si leva a uma linguagem que cada vez mais apela à intuição e à participação do leitor, que, para envolver-se na leitura, deve ajudar a tecer o texto, colaborando com sua imaginação. Desta maneira, mesmo em *Uma Aprendizagem* – que não é ainda o ápice dos experimentos processuais de escrituração de Clarice - já se pode notar que há ‘pulsações’, de que já se pode entrever sua ânsia em *“escrever movimento puro.”*²⁰ Para a investigação este é um dado precioso, pois creio há afinidades entre como Clarice vislumbra a linguagem como contraponto entre saber e sentir, e como constato que é exatamente o *impulso* o elemento que permite a conexão harmônica entre movimento, emoção e voz. Minha busca por

¹⁸ LISPECTOR in GOTLIB, Op. Cit. P. 474.

¹⁹ LISPECTOR, Op. Cit. P. 182.

²⁰ LISPECTOR, Clarice. *Um Sopro de Vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978. Epígrafe do livro.

captar o fluxo de emoções através da corporeidade e moldá-lo em palavras articuladas com certo nexos racional me parece ser afim a este projeto de Clarice de “*escrever movimento puro*”.

*“Era o meu ideal: que uma história não acabasse nunca”*²¹

O próprio desejo de Clarice de escrever histórias com final inacabado me faz cogitar que é índice de sua busca por um fluxo, onde o tempo-espaco ficcional do livro é apenas um recorte e uma ordenação de um caos ficcional potencial moldado e composto pela escritora. Estas *pulsões* registradas por Clarice exigiram, no meu trabalho como atriz-pesquisadora, reconhecer o tempo-ritmo contido nos discursos das personagens, pois a maneira como foram escritos os diálogos contidos no romance é de extrema fidelidade ao fluxo de emoções permeando movimentos, atividades e palavras das personagens.

Nogueira Moutinho percebe a ‘ética’ contida na ‘aprendizagem’ do livro:

*“É um livro de ‘aprendizagem’ porque de fato contém os passos de uma pedagogia amorosa, a sucessão dos movimentos de uma dança prenhe de erotismo, e concomitantemente postulada por um sentido ético: nele o espiritual é realidade carnal.”*²²

*“Como explicar que o mar era o seu berço materno mas que o cheiro era todo masculino? talvez se tratasse da fusão perfeita.”*²³

Tal como Lóri que, na cena em que adentra no mar, ata em uma só experiência o místico e o erótico, o feminino e o masculino, busco esta integridade obtida através da convivência entre complementaridades: o saber e o sabor, o pensar e o sentir, a razão e a ação.

Lóri emprega metáforas de forte alusão à oralidade (alimentar-se; beber) e de forte apelo erótico. Este erotismo de **ser** plenamente é, mais uma vez, no movimento ascendente espiral, a metáfora do ato erótico: a ascensão mística. É somente quando Lóri e Ulisses se encontram como

²¹ LISPECTOR in GOTLIB, Op. Cit. P. 84.

²² MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. “O Livro dos Prazeres” in *A Fonte e a Forma*. Rio de Janeiro: Imago, 1977. P. 86-89.

²³ LISPECTOR, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Op. Cit. P. 129.

amantes, plenamente vivendo seu erotismo, é que Lóri se aproxima de sua integridade como ser: anjo e besta coexistindo em atrito eterno numa forma corpórea humana.

É por isso que, na dramaturgia de *Uma aprendizagem de sabores* cito trechos dos Cânticos dos Cânticos e uma poesia de Rumi, que, utilizando metáforas que aludem ao encontro erótico, circunscrevem também uma jornada de ascese iniciática.²⁴ Vale lembrar que a poesia de Rumi e de outros poetas sufis persas dos séculos 12 e 13 está repleta de alusões ao vinho, à embriaguez, como alusões a um contato com o sagrado.

1.4 A sedução pela linguagem

Cabe aqui ressaltar a astúcia de Clarice ao criar como característica para as personagens de Lóri e Ulisses suas vocações como sedutores e seduzidos pela linguagem, pois ambos escrevem, ambos se seduzem através das palavras: escritas, faladas ou mal-ditas, gaguejadas, balbuciadas. Isto abre a possibilidade para Clarice despersonalizar seu discurso, apagando só parcialmente sua marca pessoal nos escritos e falas de Lóri e Ulisses. Não posso deixar de associar isto à temática do Amor e Erotismo, comprovando que no próprio ato de enunciação, de articulação e ressonância da voz na palavra há um certo erotismo, uma embriaguez sensual e lúdica. Vale dizer, portanto que se tratam, no caso de Lóri e de Ulisses, de palavras travadas entre eles muitas vezes em contexto poético, se desviando do seu fim referencial e utilitário da comunicação ordinária.

“A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal. Ambos são feitos de uma oposição complementar. A linguagem – som que emite sentido, traço material que denota idéias corpóreas - é capaz de dar nome ao mais fugaz evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal - é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. A imagem poética é o

²⁴ Sobre a ligação entre erotismo e a misticismo, ver em ROUGEMONT, Op. Cit. e PAZ, Octávio., Op. Cit.

*abraço de realidades opostas e a rima é a cópula de sons; a poesia erotiza a linguagem e o mundo porque ela própria, em seu modo de operação, já é erotismo.”*²⁵

Acredito que Clarice injeta seus desejos poético-eróticos em várias cenas de *Uma Aprendizagem*, ao ‘desviar’ da função original atos cotidianos como arrumar frutas na fruteira, tomar banho de mar, escolher um vestido, bordar. Desta maneira, tal como lemos nos gestos e no silêncio de nosso amado, quando estamos enamorados, um mundo indizível de comunicados de seus desejos e necessidades, desta mesma maneira Clarice nos faz entrever através destes fatos ordinários o extraordinário das vivências das personagens, da percepção que se aflora a partir do contato com a linguagem das sensações e dos pensamentos. Desta maneira, ao nos seduzir pela linguagem escrita, nós leitores, completamente rendidos à sua sedução, navegamos com prazer e submissão para além do significado inteligível das palavras, nos reconectando à fonte de gozos que as palavras aludem, através das vivências sensoriais e existenciais.

Da maneira como Clarice compõe o romance *Uma Aprendizagem*, ela excita a imaginação do leitor, seu desejo de comunicar-se estimula o desejo do leitor, ambos compartilham do ato criativo. De maneira análoga, eu como atriz busco tocar o espectador com as ações e palavras do contexto ficcional, sem apagar de todo a personalidade de amplitude extracotidiana obtida através da *Dança Pessoal*.

1.5 “Porque é na desarticulação que está a articulação daquilo que se busca”²⁶ ou Da articulação à desarticulação à rearticulação

Há um outro paralelismo entre a trajetória da heroína Lóri e a minha como atriz-pesquisadora no processo de *Uma aprendizagem de sabores*: o reconhecimento da desarticulação, a aceitação do caótico como práxis para a visão das dificuldades e limitações e, a partir desta visão, uma reorganização. Conforme Ulisses compartilha com Lóri:

²⁵ PAZ, Otávio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. São Paulo: Siciliano, 1994. P. 12.

²⁶ NOLASCO, Op. Cit. P. 137.

*“Essa desarticulação é necessária para que se veja aquilo que, se fosse articulado e harmonioso, não seria visto, seria tomado como óbvio. Na desarticulação haverá um choque entre você e a realidade, é preferível estar preparada para isso, Lóri, a verdade é que estou contando a você parte do meu caminho já percorrido.”*²⁷

Conviver com estes ‘choques’ foi, desde o início, algo que me propus ao tomar contato com a didática da *via negativa* da qual o Lume é um dos herdeiros. A *via negativa* refere-se a uma práxis processual que visa o emergir das energias potenciais do ator, em condições não-usuais de observação e experimentação. Isto acarreta uma espécie de desarticulação da imagem que o indivíduo tem de si mesmo, uma ampliação de seu campo de visão, alterada com a reunião de condições artificiais de criação. Foi a partir da desarticulação do *corpo social*, isto é, da alteração e até deformação de códigos gestuais e comportamentais aceitos socialmente que brotou uma nova possibilidade de expressão poética. Da mesma maneira buscava na minha prática os ‘choques’ que pudessem fazer emergir algo não-revelado, não-aceito socialmente mas que necessitava ser expresso.

Tal como para Lóri e Ulisses, esta desarticulação é uma etapa necessária para se chegar à novos patamares de compreensão, preparar-se para novas perguntas.

*“Depois que se é feliz, o que acontece? O que vem depois?”*²⁸

Tal como a personagem Joana de *Perto do Coração Selvagem*, me vi na obrigação de dar um novo passo: do ‘eu’ à relação dos meus ‘eus’ com a personagem. Durante os experimentos de *improvisações com matrizes codificadas* justapostos aos poemas, havia somente a atriz articulando seu material pré-dramatúrgico. A *justaposição* deve-se exatamente ao fato que não havia uma “composição da personagem”. Mas ao trabalhar com a dramaturgia espetacular de *Uma aprendizagem de sabores* se fez necessária uma *superposição*, onde a ênfase foi dada na montagem do material *pré-dramtúrgico*.

Cabe aqui distinguir os termos *justaposição* e *superposição*:

²⁷ LISPECTOR, Op. Cit. P. 114.

²⁸ LISPECTOR, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Op. Cit. P. 5.

“Mas o que é justapor? É colocar uma coisa ao lado da outra. Ao lado, e não em cima! É preciso distinguir cuidadosamente a justaposição de seu análogo, a superposição. Ambas implicam a presença de duas realidades contíguas, mas que não se fundiram, colocadas de tal modo que o espírito vai de uma à outra sem confundí-las, sem multiplicá-las. Porém, a justaposição supõe a simultaneidade das realidades reunidas, enquanto a superposição requer o desaparecimento de uma realidade para que outra apareça.”²⁹

Esta *superposição* exigiu que as *matrizes* se ajustassem a um novo contexto ficcional, e mais do que isso, a *linha de associações e ações físicas* passou a obedecer um fluxo e um tempo-rítmico que já não ‘interno’ da atriz-pesquisadora, mas sim da *obra espetacular*. Esta *linha* referia-se às necessidades e desejos da personagem, e não mais da atriz-pesquisadora. A *corporeidade* teve que se amoldar ao cenário, aos figurinos, a um comportamento gestual realístico, condicionado por convenções sociais, morais, históricas de um dado espaço-tempo. Isto gerou uma *fisicidade* própria da personagem, que ora faz entrever o material *pré-dramatúrgico* da atriz-pesquisadora, ora está completamente oculto pelas atividades e movimentos caracterizadores da personagem Lóri e da personagem-narradora.

Uma pista que foi seguida por mim foi a de certos trechos de explícita desarticulação da personagem Lóri em *Uma Aprendizagem*, o que chamamos de *loops*. Nestes *loops* de Lóri fomos percebendo que seria o momento de resgatar com mais ênfase a *corporeidade* das *matrizes*, superpondo as frases e ações da personagem Lóri na *obra espetacular*. Fomos reconhecendo que estas desarticulações da personagem recorriam em grande parte da trajetória da heroína, e foi a partir desta percepção que pude introduzir paulatinamente o material *pré-dramatúrgico* da *Dança Pessoal* como *linha de associações e ações físicas* para a personagem Lóri. Estas *associações* se alteraram, pois dentro de meus processos associativos ficaram justapostas as antigas *associações* – relacionadas com o imaginário e a memória muscular-emotiva da atriz - com as *associações* referentes ao universo ficcional de Lóri, da ‘lógica’ desta personagem.

Especularmente, posso reconhecer que a Lóri de *Uma Aprendizagem*, após sua desarticulação existencial, seu questionamento silencioso, mas profundo dos valores morais de sua época, de seu papel como mulher em sociedade, fecha sua trajetória de iniciação, em espiral, resgatando sua feminilidade através de sua ligação com o arquétipo da mãe-terra (sua ligação

²⁹ Poulet in NOLASCO, Op. Cit. PP. 99-100. (nota de rodapé).

com os alunos, a promessa que ela e Ulisses se casarão e gerarão filhos). Mas trata-se agora de algo genuíno, de um percurso trilhado por ela, de acordo com suas necessidades e desejos, liberta das expectativas impostas pela sociedade.

Jurandir Freire Costa, em palestra sobre *A Paixão* disse que cada sociedade ou cultura adota seus próprios parâmetros para avaliar o grau de ‘normalidade’ da paixão através de como ela encara o êxtase e a ascese.³⁰ Creio que dois parâmetros importantes para a análise do comportamento da personagem Lóri são a maneira como ela lida com o prazer/ alegria e com a dor/ desprazer, já que o eixo central do romance é a de uma aprendizagem do amor e da alegria, e para tal Lóri padece da submersão de suas dores outrora amortecidas e escamoteadas. Seu êxtase a aproxima de Ulisses, dissolvendo barreiras; sua ascese a faz adiar o prazer imediato para que possa usufruí-lo de maneira mais intensa e verdadeira no futuro.

Em algumas passagens de *Uma Aprendizagem* Clarice revela a lógica da personagem Lóri em relação à dor:

*“O que acontecia na verdade com Lóri é que, por alguma decisão tão profunda que os motivos lhe escapavam - ela havia por medo cortado a dor. Só com Ulisses viera aprender que não se podia cortar a dor - senão se sofreria o tempo todo.”*³¹

Em outras ela revela sua aprendizagem de como suportar o prazer:

*“De algum modo já aprendera que cada dia nunca era comum, era sempre extraordinário. E que cabia a ela sofrer o dia ou ter prazer nele. Ela queria o prazer que era tão simples de encontrar nas coisas comuns: não era necessário que a coisa fosse extraordinária para que nela se sentisse o extraordinário.”*³²

“E quando notou que aceitava em pleno o amor, sua alegria foi tão grande que o coração lhe batia por todo o corpo, parecia-lhe que mil corações batiam-lhe nas profundezas de sua

³⁰ Palestra proferida por Jurandir Freire Costa, psicanalista e filósofo da UERJ, dentro do Café Filosófico: Crise e Criação/ as relações pessoais, os sentimentos e a vida; com o tema “A Paixão”, ocorrida em 11/06 no Espaço Cultural CPFL, em Campinas/ SP.

³¹ LISPECTOR, Op. Cit. P. 48.

³² Id., ib., P. 140.

pessoa. Um direito de ser tomou-a, como se ela tivesse acabado de chorar ao nascer. Como prolongar o nascimento pela vida inteira?”³³

“-Pelos minutos de alegria por que passara, Lóri soube que a pessoa devia deixar-se inundar pela alegria aos poucos - pois era vida nascendo.”³⁴

“Com a mão direita ele segurava o ferro que fazia as flamas crescerem. A mão esquerda, a livre, estava ao alcance dela. Lóri sabia que podia tomá-la, que ele não se recusaria; mas não a tomava, pois queria que as coisas ‘acontecessem’ e não que ela as provocasse. Ela conhecia o mundo dos que estão tão profundamente à cata de prazeres e que não sabiam esperar que eles viessem sozinhos (...) Não, ela havia pensado, antes o sofrimento legítimo do que o prazer forçado.”³⁵

Busquei, na *linha de ações físicas* de Lóri um correspondente a esta sua característica de adiamento do prazer imediato através de mil e um gestos ou *movimentos-sombra* que retardam a atividade/ movimento principal, visando assim valorizar a ação simbólica principal: negar-se ou adiar o prazer imediato.

Pois bem, em várias passagens Rougemont cita esta preservação do desejo insatisfeito como algo bastante característico do erotismo, apoiando-se no arquétipo do comportamento de Tristão³⁶. A visão dele sobre o erotismo enfatiza o caráter da sublimação do desejo erótico como uma pulsão de Morte, de negar-se o prazer imediato como meio de alcançar um gozo que só a morte propiciaria. Em várias passagens de *Uma Aprendizagem* Lóri dialoga com o Deus, que ao longo da sua trajetória vai adquirindo feições mais amenas e impessoais, suscitando menos culpa e sendo visto como força mais generosa em relação a ela. No início, seus apelos ao deus são como uma fuga, um transe de dor e angústia em que ela pede apaziguamento, algo que me soa como uma Morte ‘erótica’. Isto via se transmutando em pedidos de maior “*força e coragem para si mesma*”³⁷, revelando uma auto-confiança, uma fé e esperança na Vida. É a partir desta afirmação da Vida que Lóri consuma sua aprendizagem do Amor (*não-Morte*), que ela realiza em si e com o *outro* sua necessidade expressa pela prece:

³³ Id, ib., P. 151.

³⁴ Id, ib., P. 141.

³⁵ Id., ib., P. 123.

³⁶ ROUGEMONT, Op. Cit.

³⁷ LISPECTOR, Op. Cit. P. 95

“(...) faz com que eu sinta que amar é não-morrer, que a entrega de mim mesma não significa a morte...” ³⁸

Ou ainda na cena de amor com Ulisses:

“Eu não estou perdendo nada! Estou enfim me dando e o que me acontece quando eu estou me dando é que recebo, recebo.” ³⁹

Ou ainda:

“Pensou por um instante se a morte interferiria no pesado prazer de estar viva. E a resposta foi que nem a idéia de morte conseguia perturbar o indelimitado campo escuro onde tudo palpitava grosso, pesado e feliz. A morte perdera a glória.” ⁴⁰

“O que você dá te pertence. O que você guarda é perdido para sempre.” ⁴¹

Esta abertura generosa, este se permitir circular teve seu correspondente na minha atuação através do recurso das bolhas, do santo, da dança sutil.

2. Afinidade temática: Uma Aprendizagem como *ars amandi*

2.1 De si para os outros; de monólogo a diálogo

Lóri, no início de sua trajetória de heroína, se comporta como aquela que veste a máscara, “*primeiro gesto voluntário humano*” e por isso mantém silenciadas outras facetas mutáveis a cada instante da fisionomia de seu rosto.

A personagem Lóri possui várias máscaras, é múltiplas mulheres:

³⁸ Id., ib., P. 66.

³⁹ Id., Ib., P. 169.

⁴⁰ Id., Ib., P. 174.

⁴¹ Provérbio Armênio.

*“Loreley, a sereia do mar; é também Eva, a da maçã ou do fruto proibido; é Penélope, à espera de Ulisses, enquanto tece seus bordados; a samaritana do Evangelho, que tivera cinco amantes até encontrar o amor de Cristo, junto o poço de Jacó; a esfinge, que desafia Ulisses, o ‘sábio Ulisses’, professor de filosofia e de amor: ‘decifra-me ou devoro-te’.”*⁴²

Lóri inicia sua jornada com um acesso bem limitado à plenitude de sua existência. Ao longo do livro acompanhamos o esforço de Lóri para descobrir e aceitar estas facetas, revelando-se a si mesma. Numa primeira fase isto se dá fundamentalmente através da influência de Ulisses, que ele próprio crê

*“que poderia agir com você (com Lóri) com o método de alguns artistas: concebendo e realizando ao mesmo tempo. É que de início pensei ter encontrado uma tela nua e branca, só faltando usar os pincéis. Depois é que descobri que se a tela era nua era também enegrecida por uma fumaça densa, vinda de algum fogo ruim, e que não seria fácil limpá-la. Não, conceber e realizar é o grande privilégio de alguns. Mas mesmo assim não tenho desistido.”*⁴³

Num segundo momento Lóri torna-se autora de si própria, assumindo sua responsabilidade por seu processo de autodesvendamento:

*“Eu sou como uma fruta: me alimento internamente, cheia de sumo vivo que sou.”*⁴⁴

*“Não encontro ainda uma resposta quando me pergunto: quem sou eu? Mas acho que agora sei: profundamente sou aquela que tem a própria vida e também a tua vida. Eu bebi a nossa vida.”*⁴⁵

Referindo-me à arte de ator, em processo análogo, poderia dizer que minha jornada como atriz-pesquisadora foi de dar vazão “aos recônditos desconhecidos ou esquecidos de minha memória”, corporificando e codificando *ações físicas*. Isto me permitiu abrir espaço para conhecer aspectos de mim mesma que são inviáveis de virem à tona quando em jogo de representação social ordinária. Ao longo da pesquisa fui me permitindo assumir a infinidade de

⁴² SÁ, Op. Cit. 162-163.

⁴³ LISPECTOR, Op. Cit. P. 62-63.

⁴⁴ Id., ib., P. 146.

⁴⁵ Id., ib., PP. 137 e 180.

máscaras que protegem meu ‘eu’, compreendendo sua função e inclusive tendo a liberdade de empregar quando necessário a *persona* que for mais adequada à circunstância presente. Analogamente, como atriz-pesquisadora, adquirei gradativamente um grau um pouco maior de autonomia criativa, empregando o procedimento da *Dança Pessoal* como recurso para a composição de uma personagem que não sou ‘eu’ mas que dá proteção para o que ‘eu’ posso vir a ser, possa ser posto a público. Tal como Clarice, que palimpsesticamente superpõe significados, rasurando, mas sem apagar completamente a escritura, o ator pode utilizar a *Dança Pessoal* como base para a codificação de um material *pré-dramatúrgico* que pode ser posta a serviço de um texto literário dramático ou ser a base para a construção de um texto de representação. O ator permite-se preservar, aos olhos de um espectador mais atento e mais familiarizado com este tipo de procedimento de *bricolage*, sua personalidade intocada, vinda de um estado extra-cotidiano de presença do ator.

É a partir desta percepção que retomo o conceito de Joana Lopes *atuante*, pois me parece o termo mais justo para explicar esta preservação da personalidade intocada do ator em tensão com a ação ficcional da personagem

*“A trajetória de Lóri vai da solidão ao encontro com o outro, do auto-isolamento ao abandono na pessoa do **outro** que a identificará consigo mesma. (...) Pela primeira e única vez, um texto de Clarice situa a entrega amorosa sem reservas, capaz de conduzir à consciência de si no **outro** e à consciência da própria condição social. É fato único, ainda, que o diálogo tenha a força de aproximar e não separar as personagens.”*⁴⁶

Uma Aprendizagem carrega no início da narrativa um forte tom de monólogo, mas, de acordo com a própria trajetória da personagem Lóri, vai abrindo espaço ao diálogo, à presença do Outro. Isto se revela não só na introdução paulatina por parte da escritora de conversas e escritos entre Lóri e Ulisses, mas também na ambientação espaço-temporal do romance, que tende à transição do espaço interno (apartamento de Lóri) ao espaço externo (as incursões urobóricas de Lóri ao mar, suas idas ao cinema, à cartomante, ao cocktail, à feira e aos encontros com Ulisses).

⁴⁶ WALDMAN, Berta. *Clarice Lispector: a Paixão segundo C.L.* São Paulo: Editora Escuta, 1992. PP. 67/68

Este recurso escritural de Clarice tem íntima ligação com a trajetória da personagem Lóri, que em certa altura diz:

*“Mas também sabia de uma coisa: quando estivesse mais pronta, passaria de si para os outros, o seu caminho era os outros. Quando pudesse sentir plenamente o outro estaria salvo e pensaria: eis o meu porto de chegada.”*⁴⁷

Esta abertura ao outro foi elaborada também na *obra espetacular*, de modo que a personagem Lóri passa de um grau de extrema tensão muscular e tempo-rítmica a uma progressiva distensão muscular. Isto confere à personagem uma maior prontidão de sua atenção, que está mais disponível, passa a ser direcionada para os objetos, seres e fatos ao seu redor, Lóri passa a habitar no momento presente.

A esta abertura ao Outro *corresponde* uma utilização do espaço cênico: progressivamente conquistando uma proximidade física entre *atuante* e espectador.

Importante também esta progressão entre “quarta parede” recorrente nos quadros iniciais (Verão e Outono) a uma abertura de contato direto com o espectador. Esta progressiva ampliação do foco de energia da *atuante* ‘maneja’ os círculos concêntricos de atenção é auxiliada pela presença da narradora-personagem, que nas estações iniciais se diferencia mais radicalmente da personagem Lóri, se ‘distancia’ dela e também de uma possível empatia com o espectador. A partir do Inverno passa a tornar-se mais cúmplice de Lóri, ela se ‘aproxima’ de Lóri e do espectador.

Para a execução desta abertura energética requerida pela dramaturgia reconheço que foi imprescindível o instrumental adquirido através do *treinamento pessoal*, pois estes recursos permitiram que eu utilizasse o material pré-dramatúrgico *compondo* da maneira que me pareceu mais poética esta ‘abertura’ da personagem Lóri. Foi possível utilizar os recursos adquiridos com propriedade, ao mesmo tempo pensando e sentindo sua pertinência (ou não) no contexto ficcional.

⁴⁷ LISPECTOR, Op. Cit. P. 67.

2.2 A liberdade pessoal como revolução social: um contraponto/ complementaridade a uma visão androcêntrica do mundo

*“Lóri e Ulisses vão consumir o seu amor confiantes, de mãos dadas, como sócios que trocam experiências diferentes mas enriquecedoras. Eles passam de uma relação social à uma relação sexual”*⁴⁸

*“Como acontece em **Uma Aprendizagem**, os narradores de Lispector não apresentam um panorama completo dos pensamentos mais íntimos dos protagonistas, nem chegam às conclusões morais, didáticas ou textuais, deixando para o leitor a tarefa de interpretar os textos. Os seus estratagemas textuais se manifestam nos níveis formais ideológicos. Como consequência, as técnicas narrativas que Lispector usa criam um deslocamento, uma descentralização, uma dissensão de práticas reducionistas e manobras androcêntricas. Os seus textos apresentam narrativas em espiral (em vez de circulares) e uma escrita que vai além do fim do texto (obra aberta). Questionam realidades consideradas eternas e imutáveis e rompem com a ordem social e textual esperada. Além disto, desvalorizam a magnitude da aventura das heroínas (e, por conseguinte, de todo herói) ao trivializar o retorno e a reincorporação das protagonistas ao ‘mundo dos eventos comuns’, particularizando o universal, politizando a esfera individual e privada das personagens, identificando o locus de dominação e instalando resistência ao poder e a autoridade.”*⁴⁹

As personagens de Clarice não aceitam sua fraqueza humana, desafiam os ‘deuses’, incorporam resistência ao ‘Deus’ punitivo, à preservação da culpa adjacente a uma tradição moralizante escravizadora. Lóri passa a pedir ao seu Deus força e coragem para si mesma, pede alegria, anseia poder assumir seus desejos, sua animalidade, sua sombra.

*“A verdade, Lóri, é que no fundo andei toda a minha vida em busca da embriaguez da santidade. Nunca havia pensado que o que eu iria atingir era a santidade do corpo.”*⁵⁰

⁴⁸ BARBOSA, Maria José Somerlate. *Clarice Lispector: Desafiando as Teias da Paixão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001. P.141.

⁴⁹ Id., ib., PP. 142-143.

⁵⁰ LISPECTOR, Op. Cit. .P. 173

A trajetória de Lóri é um permitir-se à dor e ao prazer, na aprendizagem de aceitação de sua natureza completa de ser humano: anjo e besta, porção feminina e masculina. Sua rigidez, sua secura (não chove, ela não transpira) vão se transformando em permissão ao fluxo de sua vida interior, que culmina em episódios como as ‘visões na piscina’, o banho de mar, a chuva que a desperta para ir ao seu encontro sexual com Ulisses ao fim da narrativa.

Assim, Clarice se posiciona: uma nova maneira de ver-se como indivíduo, de lidar consigo mesma e com o mundo é uma maneira de revolução. É o próprio Ulisses que diz, durante a cena de amor final do livro, no diálogo de Lóri com Ulisses:

*“(...) Você acha que eu ofendo a minha estrutura social com a minha enorme liberdade? Claro que sim, felizmente. Porque você acaba de sair da prisão como ser livre, e isso ninguém perdoa. O sexo e o amor não te são proibidos. Você enfim aprendeu a existir. E isso provoca o desencadeamento de muitas outras liberdades, o que é um risco para a tua sociedade. Até a liberdade de ser bom assusta os outros.”*⁵¹

Lóri come a maçã, quer o conhecimento e se responsabiliza por seus atos, não há serpente que a incita, é somente seu desejo de ser, de existir, de ser o que realmente é que a leva a esta transgressão.

“Era uma maçã vermelha, de casca lisa e resistente. (...) Depois de examiná-la, de revirá-la, de ver como nunca vira a sua redondez e sua cor escarlate - então devagar, deu-lhe uma mordida.

E, oh Deus, como se fosse a maçã proibida do paraíso, mas que ela agora já conhecesse o bem, e não só o mal como antes. Ao contrário de Eva, ao morder a maçã entrava no paraíso.

*Só deu uma mordida e depositou a maçã na mesa. Porque alguma coisa desconhecida estava suavemente acontecendo. Era o começo - de um estado de graça.”*⁵²

Esta subversão de politização da vida privada e íntima é algo bastante compatível com o período de mudanças comportamentais da década de 60 e 70 do século 20: Maio de 68,

⁵¹ Id., ib., P. 179-180.

⁵² Id., ib., P. 154.

Woodstock, o hippismo, a contracultura, o resgate do diálogo entre as tradições de ampliação da consciência orientais com técnicas e meios ocidentais, o pensamento sistêmico. Mas o que torna o conteúdo de *Uma aprendizagem* ainda mais subversivo é a sua defesa do amor único, da busca por um casamento que, a despeito das convenções morais e sociais vigentes, é o ápice do encontro amoroso. O final que aparentemente soa como muito convencional (Lóri e Ulisses vão se casar e planejam ter um filho) é na verdade de grande subversão: a oposição à moral prevalecente na sociedade brasileira da época e, ao mesmo tempo, a uma postura pseudo-revolucionária de confusão entre a liberdade erótica e o amor. Sem precisar negar a liberdade erótica – tanto Lóri que não era mais virgem, já tinha tido cinco amantes, recusara a casar-se até então, tinha vindo ao Rio para poder preservar certa privacidade que seria impossível de obter em sua cidade interiorana natal, quanto em Ulisses, que também tinha várias amantes, não tinha se casado porque sempre teve as mulheres que quis, etc. Mas ambos transcendem a esta parcial emancipação, que está tão bem contextualizada pelo advento da ampla divulgação de métodos anticoncepcionais e ao advento de uma série de questionamentos da moral católica burguesa, pois não caem na armadilha da alienação de estarem ausentes de si próprios, estão na busca de **serem**, de estarem presentes, de utilizarem a cisão corpo-alma, homem-natureza, indivíduo-coletividade como trampolim para uma superação destas dicotomias, integrando-se, à custa de muito esforço e errando, não só como homem e mulher, mas suas próprias feminilidades e masculinidades intrínsecas, e constituindo um encontro de ser a ser.⁵³

3. A adaptação *Uma aprendizagem de sabores*

Vale ressaltar que, bem antes de conhecer os procedimentos de *composição* escritural de Clarice Lispector e antes ler a análise de Nolasco, utilizei o mesmo procedimento de *bricolage* no processo de livre adaptação de *Uma Aprendizagem*, que resultou na dramaturgia *Uma aprendizagem de sabores*. Foram necessárias alterações nos fragmentos retirados diretamente do livro de Clarice, tais como:

- Alterações de sujeito (o que era dito sobre Lóri passou a ser falado por ela própria, sobre si ou sobre os fatos);

⁵³ Ver PAZ, Otávio. *A Dupla Chama: Amor e Erotismo*. Op. Cit., quando ele fala da poesia surrealista e da visão de amor de André Breton em “L’Amour Fou”.

- Alterações de tempo verbal (transposição de grande parte dos verbos para o presente, adequando-se às exigências do gênero dramático);
- Introdução de uma narradora-personagem que dialoga com o público, narrando fatos acontecidos entre Lóri e Ulisses e estados interiores de Lóri, executando o papel de narrador-onisciente.
- Transposição de uma série de falas de Ulisses para a personagem de Lóri ou da narradora-personagem, ora atribuindo ora ocultando sua ‘fonte’.
- Inversões, adiamentos ou apressamentos de trechos do livro ‘original’ em relação à adaptação, utilizando eu mesma o processo escritural palimpsestico.

Além de copiar, colar e reescrever trechos vindos do livro de Clarice, adaptando-os ao ‘tempo’ que me parecia mais justo ao gênero dramático, cito duas outras fontes inspiradoras: o Cântico dos Cânticos de Salomão e uma poesia de Rumi. O Cântico dos Cânticos é citado pela própria Clarice em *Uma Aprendizagem*, e é, portanto, somente um desenvolvimento de suas intenções originais de aludir a história romanesca entre Lóri e Ulisses como *arts amandi* com toques de ascese mística.⁵⁴

A citação da poesia de Rumi tem origem nos experimentos vindos da *Dança Pessoal*, onde a empreguei nas *improvisações com matrizes codificadas* justapostas aos poemas. Quando ensaiava as cenas finais de *Uma aprendizagem de sabores* resgatei, por vias analógicas esta poesia por “*acordo poético das imagens*”, por intuir a afinidade temática entre o conteúdo da poesia com a trajetória da heroína, e também, sua consonância com os procedimentos empregados por mim como *atuante* ‘manejando’ a personagem naquele trecho.

Clarice privilegia em muitos momentos de sua obra as sensações em detrimento dos fatos, exalta as impressões, os não-acontecimentos e refere-se em muitas passagens

“à sua estupefação diante da visão de um mundo que é impossível de ser narrado.”⁵⁵

⁵⁴ Diálogo entre Lóri e Ulisses: “Lóri, Lóri, ouça: pode-se aprender tudo, inclusive a amar! E o mais estranho, Lóri, pode-se aprender a ter alegria!

- Diga o que você quer que eu aprenda, disse ela com inesperada ironia. *O Cântico dos Cânticos*?

- Talvez, porque não? respondera ele mais sério.” in LISPECTOR, Op. Cit. P. 62.

⁵⁵ GOTLIB, Op. Cit. 89.

*“Mas também é verdade que tudo o que em vida é chamado por nós de ‘natural’ é na verdade tão inexplicável como se fosse o sobrenatural.”*⁵⁶

Desta maneira, a poesia de Rumi tem afinidade com este *não-entender* de Clarice, com a limitação das palavras diante do mágico, do sobrenatural contido na simplicidade do natural:

*“Vêm/ Vêm/ Falemos através da alma/ Revelemos o que é secreto aos olhos e ouvidos/ (...) Fugamos dos incrédulos/ que só são capazes de entender/ se escutam palavras ou vêem rostos/(...) Fechemos a boca e falemos através da alma/ Só a alma conhece o destino de tudo/ Passo a Passo/ Vêm/ Se te interessa posso mostrar-te”*⁵⁷

A inclusão deste poema no fim do espetáculo, desejo deixar uma impressão da entrada de Lóri em novos mistérios, agora os mistérios de compartilhar uma vida com o Outro, e, ao mesmo tempo, dar espaço para que possa ocorrer o pleno desenvolvimento de sua alma. Ao mesmo tempo, é o espaço em que busco como pessoa comunicar-me com o espectador, justapondo significados: meu convite é de pessoa para pessoa, protegidos pelas máscaras de *atuante-personagem* e de espectador.

Quem sabe o espectador não se empatiza, neste trecho, com Ulisses? Quem sabe esta sedução de Lóri a Ulisses não é a minha sedução em relação ao espectador? Quem sabe este desejo de amor-paixão de Lóri em relação a Ulisses não é análogo ao meu desejo de compartilhar com o *outro* a minha busca, que é a mesma de autodesvendamento de união com o Outro, trilhada por Lóri?

⁵⁶ LISPECTOR in GOTLIB, Op. Cit. P. 429.

⁵⁷ RUMI, Jalal-Ud-Din. *Poemas místicos: Divan de Shams de Tabriz* São Paulo: Attar Editorial, 1994. P. 39.



foto: João Maria

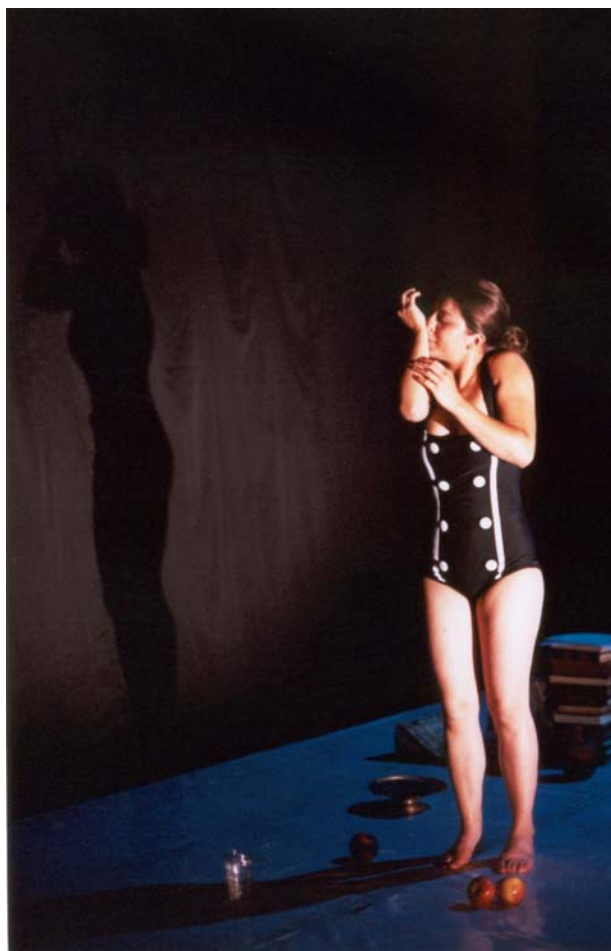


foto: João Maria

Capítulo IV - A obra espetacular *Uma aprendizagem de sabores*

1. Roteiro da obra espetacular *Uma aprendizagem de sabores*

A livre adaptação *Uma aprendizagem de sabores* foi composta a partir dos seguintes critérios:

- Afinidade com o conteúdo do romance e um forte desejo de comunicá-lo, de compartilhá-lo.
- Possibilidade de transpor para o gênero dramático trechos do romance, priorizando aqueles que ofereciam bom material cênico.
- *Correspondências* entre as *matrizes* da *Dança Pessoal* e as ações indicadas pelo romance.

Especialmente sobre este último gostaria de apontar que foi a partir da descoberta destas *correspondências* que realizei uma *leitura relacional*, resgatando de minha experiência com a *Coreodramaturgia* este instrumento para uma análise *sensível* de texto. A *leitura relacional* foi feita, a partir daí, basicamente de três maneiras:

- Durante a leitura do romance, ao ler certo trecho, aflorava de maneira sutil no meu corpo o impulso de uma *matriz*, o conteúdo lido suscitava uma impressão física codificada e gravada em minha memória.
- Durante as sessões de *Dança Pessoal* constatei que por processos analógicos, associativos, sensíveis, resgatava na memória trecho das falas de Lóri que correspondiam às *matrizes*, foi a partir do estado aludido das *matrizes* que os relacionava com as falas.
- Durante os ensaios com as falas de Lóri verificava no meu corpo que a conexão entre o conteúdo inteligível, a sonoridade da voz e o tempo-ritmo determinado pela pontuação da palavra aludiam à *corporeidade* de algumas *matrizes*.¹

A pesquisa busca uma teatralidade que circunscreva e aluda aos estados interiores, recebendo neste aspecto a influência de um princípio da poética do teatro clássico indiano, a teoria dos *rasa*.² *Rasa* é o sabor, a essência, a emoção/sensação predominante que sustenta uma

¹ Ver mais adiante no item 2 deste capítulo especificamente sobre o trabalho com a palavra.

² A inspiração para nomear o espetáculo resultante desta pesquisa como *Uma aprendizagem de sabores* surgiu a partir da associação de sabor/ essência do *rasa erótico* com a origem etimológico comum entre sabor e saber, associando a aprendizagem como uma escalada em direção ao saber através de sabores.

narrativa. A ação conjunta do trabalho de ator a partir de uma gestualidade codificada, aliado às convenções de maquiagem, figurinos, cenários, iluminação, utilização do espaço cênico, tem como propósito expressar as paixões humanas e possibilitar ao espectador degustar o *rasa*. Isto alicerça uma concepção dramatúrgica e, conseqüentemente, parâmetros para uma arte do ator diferenciada daquela que tem bases na poética aristotélica, que influenciou ao longo de vários séculos o teatro ocidental de origem erudita.

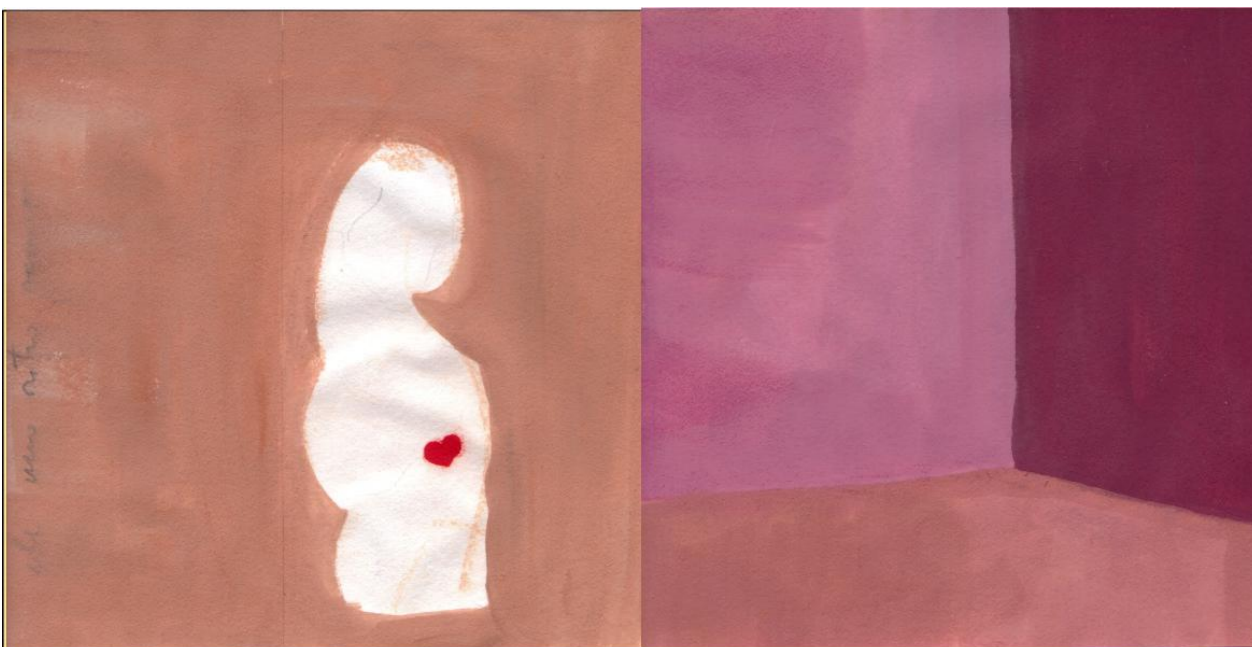
Na poética aristotélica, a linha condutora dramática é a *fábula*, as ações do herói. Na poética clássica indiana, a ênfase recai na expressão das paixões humanas.

Cito a teoria dos *rasa* somente enfatizando este aspecto, levando em conta que na pesquisa não utilizamos os gestos codificados caracterizadores de cada *rasa* nem qualquer outro recurso estilístico do teatro indiano clássico.

No encontro com o romance de Clarice Lispector explicitou-se a *correspondência* e afinidade de projetos poéticos: a ênfase é na revelação dos estados interiores das personagens mais do que nas suas ações externas. Estimular a imaginação criativa do espectador através das modulações do sutil, apoiando-me no *princípio dos “7/10”*, utilizando as meias-tintas, a moderação, o jogo de ‘esconde-mostra’ com o espectador assumido-os como força poética, visando atingir a “*essência pura do neutro*”.³ Esta neutralidade se relaciona a um relaxamento das tensões desnecessárias, a uma expressão que parte da conexão do *atuante* com as impressões que ele recebe da sua própria expressão, um saborear-se a si mesmo enquanto se é um Outro, um estado de humanidade onde ao sentimento de pertencimento, de não-diferenciação entre mim e o Outro se instaura. Tudo isto pode parecer contraditório, se esquecermos o fato de que um *direcionamento voluntário da atenção* não se associa necessariamente à exclusão de um elemento para o focar em outro, mas numa ampliação perceptiva que pode abarcar e incluir diferentes níveis ao mesmo tempo.

A seguir, o roteiro da obra espetacular **Uma aprendizagem de sabores**:

³ Ver em PAIXÃO, Sylvia Perlingueiro. “O Prazer da Aprendizagem” in LISPECTOR, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Op. Cit.



uma aprendizagem de sabores

inspirado na obra homônima de clarice lispector

atuação: theda cabrera

direção: verônica fabrini

assistência de direção: enrique quiroz

assessoria de pesquisa corpo/vocal: carlos simioni

ensaio aberto

data: **7 e 8 de julho de 2004 - 21:00 hs.**

local: útero de vênus - r. edna de barros sanches, 79

vl. sta. isabel - f. 3288 - 0267

ENTRADA FRANCA

retirar os ingressos com 1/2 hora de antecedência

apoio:

Corbani Móveis Antigos - Madereira Ondina - S.O.S. Parafusos - Unicamp

Desenho e Arte Gráfica: Ynaiá Barros

Apresentação

Lóri: (Lóri entra em casa, aliviada de livrar-se da agitação da rua, em *tempo súbito* coloca as maçãs que trouxe da feira na fruteira e dirige-se ao biombo. Escolhe vestido para sair com Ulisses, com ações incompletas - *Dança dos Impulsos*) Ulisses me disse que eu não tenho bom gosto para me vestir.

Será que este (vestido) serviria?

(*matriz do novelo*) No que Ulisses está se transformando para mim? O que ele quer que eu saiba? Acho que ele quer me ensinar a viver sem dor apenas. Uma vez ele me disse que, ao perguntarem o meu nome, eu não deveria responder "Lóri", mas que eu pudesse responder "meu nome é eu", (se dirige à platéia - *Santo*) pois o meu nome é um eu. (entra faixa *Verão* de *As Quatro Estações* de Vivaldi)

(Se assusta com a própria firmeza e dirige-se ao espelho - *matriz de cordão*. Fecha os olhos) Faz de conta que eu sou uma mulher azul, faz de conta que fio com fios de ouro as sensações, faz de conta que a infância é hoje e prateada de brinquedos, faz de conta que amo e sou amada, faz de conta que não preciso morrer de saudades, faz de conta que estou deitada na palma transparente da mão de deus, não Lóri, mas o meu nome secreto que por enquanto não posso usufruir, faz de conta que estou viva e não estou morrendo, pois viver é se aproximar cada vez mais da morte, faz de conta que não fico de braços caídos de perplexidade quando se embarça o fino fio frio, faz de conta que sou sábia o bastante para desfazer os nós de marinheiro que atam os meus pulsos, faz de conta que quando abro os olhos pessoas amadas surgem (abre os olhos em tempo súbito e vê que não há ninguém), (*Fantasma*) faz de conta que tudo o que tenho não é faz de conta, faz de conta (*matriz de peito*) que uma luz douradíssima e leve me guia por uma floresta de açudes mudos e de tranqüilas mortalidades, (*matriz de abdômen*) faz de conta que não estou chorando por dentro.

Narradora: (dirige-se aos espectadores) E agora chegara o momento de Lóri decidir se continuaria ou não vendo Ulisses. Em súbita revolta ela não queria mais aprender o que ele pacientemente parecia querer lhe ensinar e ela mesma aprender – revoltava-se, sobretudo, porque para ela aquela não era época de “meditação”, que de súbito lhe parecia ridícula: estava vibrando em puro desejo. Mas para Ulisses o que importava é que ela caminhasse sobre as próprias pernas e só então, preparada para a liberdade, ela seria dele.

Lóri: (vira-se de costas para a platéia- *Santo* - e inicia com ações incompletas um strip-tease, cantarolando trecho de melodia do *Verão* de Vivaldi) O que Ulisses quer de mim, além de tranqüilamente me desejar? (*esculturas de D.*, Lóri se dá conta que está nua e foge para trás do espelho) No começo me enganei, pensei que ele queria me ensinar algumas das coisas das suas aulas de filosofia.(dimensiona bem a distância até a cadeira onde repousa o vestido escolhido, vai até ela e se veste, tudo em tempo súbito) Mas ele me disse que não é de filosofia que eu estou precisando, se fosse isso seria fácil: eu freqüentaria as suas aulas de filosofia na Universidade e ele conversaria comigo em outros termos. (vai até o espelho, e começa a passar batom - *matriz do cordão*).

Uma das minhas colegas professoras me disse que eu me pinto tão mal!... (se perfuma e lança um jato em direção da fruteira com maçãs - *Santo*)

Usarei brincos?

(prende os cabelos em coque alto) Rainha egípcia.

(indo até a fruteira e agarrando uma maçã - *matriz de Lilith súcuba*) Decifra-me, meu amor, ou serei obrigada a devorar-te. (Efeito sonoro de mordida na maçã)

(focando a maçã, como se dialogasse com Ulisses - *matriz de abdômen*) Preciso de Ulisses, queria poder continuar a vê-lo sem precisar tão violentamente dele. (Lóri se apruma e vai em direção ao vestido que despira e que está jogado no chão, mas se detém por perceber sua imagem refletida no espelho- *matriz do espelho de Perseu. Jogo arcaico de escondeu-achou* com a própria imagem refletida no espelho, com diversas partes do corpo, até estar com o corpo inteiro diante do espelho)

Então é verdade que eu não imaginei: eu existo! (retoma percurso até o vestido e começa a dobrá-lo)

(*matriz de abdômen*) Só quando ser não for mais uma dor é que Ulisses vai me considerar pronta para dormir com ele? (entra efeito sonoro de canto de cigarras)

Narradora: (indo até a moringa, despejando água num copo, falando com o público) São seis horas da tarde, mas é como se fosse meio-dia. Há dois dias falta água na cidade. Nenhum sal, nenhum suor. Nem que houvesse água, por ódio Lóri não se banharia. Era por ódio que não chovia.

Lóri: (levando o copo à boca, mas se recusando a beber) A cigarra de garganta seca não parava de rosnar. (*matriz de mistério*) E se o Deus se liquefaz em chuva? Não. Nem quero. (deixa o copo com água no chão em tempo súbito, fluência controlada e peso firme).



Desenho: Marli Gonçalves

Verão

Narradora: É verão. Verão largo como o pátio vazio nas férias da escola. Lóri pensa no último encontro com Ulisses.

Lóri: (bordando uma toalha de mesa ou folheando um livro, se dirige sutilmente ao público para compartilhar - *Santo*) Ulisses me disse que se pode aprender tudo, inclusive a amar. E o mais estranho, ele me disse, é que se pode aprender a ter alegria. Uma das coisas que Ulisses aprendeu foi a viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive, muitas vezes é o apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que deu a Ulisses uma angústia que insatisfeita foi a criadora de sua própria vida. (Lóri reapresenta a ocasião em que foi cortejada por Ulisses) Foi o apesar de que fez com que Ulisses parasse na rua e ficasse me olhando enquanto eu esperava um táxi. E desde logo me desejando, esse corpo que nem sequer é bonito, ele me disse, mas que é o corpo que ele quer. (*Dança dos Impulsos*) Mas ele me quer inteira, com a alma também. Por isso, ele prometeu que via esperar o tempo que for preciso, até que eu me aconselhe a mim mesma, até eu também estar mais pronta para ser.

(*matriz de Lilith Súcuba*) Mas às vezes eu regrido e quase sucumbo a uma irresponsabilidade: ser possuída por Ulisses sem ligar-me a ele, como fiz com os outros amantes.

(voltando a si - *matriz de tubo*) Ulisses me perguntou se eu sei rezar. Não rezar o Pai-Nosso, mas pedir a mim mesma, pedir o máximo de mim mesma.

Narradora: Lóri sabia que ia rezar e assustava-se. Como se o que ela pedisse ao si mesma e ao Deus, nisso seria atendida.

Lóri: (ação incompleta de fazer o sinal da cruz, várias vezes - *Dança dos Impulsos* - e finalmente se dirige à fruteira - *Santo* paulatinamente. *Matriz de sopro*) Alivia a minha alma, faz com que eu sinta que amar não é morrer, que a entrega de mim mesma não significa a morte, (toma nas mãos a fruteira e cheira as maçãs) faz com que eu sinta uma alegria modesta e diária, (começa a girar, levando a fruteira até o alto da cabeça, entrando em *Ilinx*) faz com que eu tenha caridade por mim mesma pois senão não poderei sentir que o Deus me amou, faz com que eu

perca o pudor de desejar que na hora da minha morte haja uma mão humana amada para apertar a minha, amém. (despeja maçãs no chão e começa a manejar a fruteira como se fosse um barquinho, indo do nível alto até deitar-se completamente de lado no chão, com a cabeça dentro da fruteira- *Bolhas* - sempre compartilhando com o público)

Quando eu estiver mais pronta, caminharei de mim para os outros. O meu caminho são os outros. Quando eu puder sentir o outro a partir de mim mesma, estarei salva e compreenderei: (*matriz de nuca*) eis o meu porto de chegada. (leva seu antebraço e mão até o peito, numa carícia. Começa lentamente a levantar-se, até ficar em postura de meditação zen, ereta)

O que o ser humano mais aspira é tornar-se um ser humano. Nesse mundo de escolhas, eu pareço ter escolhido: (*Dança dos Impulsos* - arrebatando roupas e sapatos espalhados para o chão elevando-os para trás do biombo) eu quero aprender, mas não sei por onde começar.

(vestindo maiô e roupão atrás do biombo, efeito sonoro de mar)

Narradora: São cinco e vinte de uma manhã clara e límpida de outono.

Lóri: Vou experimentar o mundo sozinha, para ver como é. (reaparece, saindo de trás do biombo, partindo o movimento da cabeça).

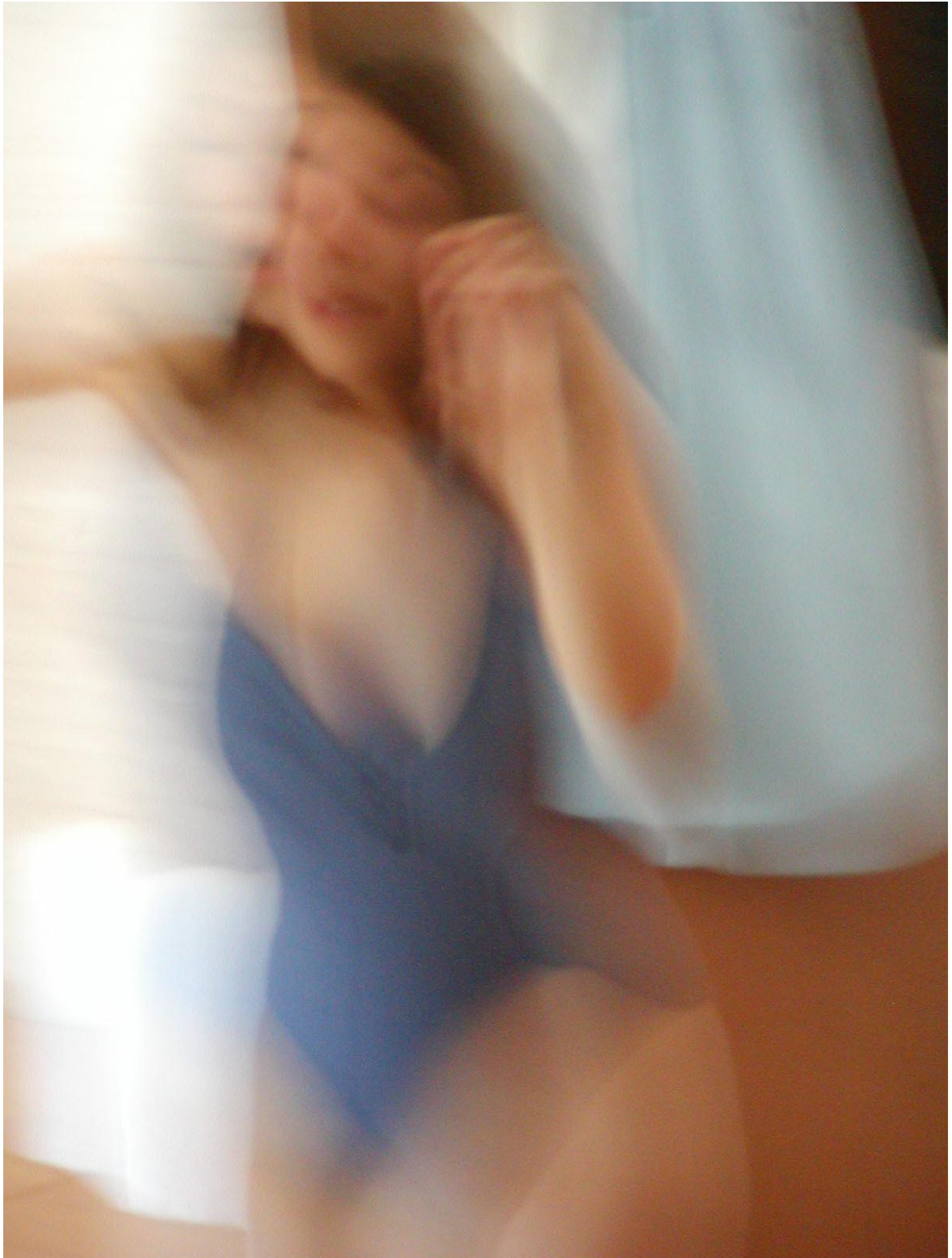


Foto: Estevan Pardi



Desenho: Lygia Elluf

Outono

Lóri: (observa o mar, *matriz de compasso* - com os pés tocando a areia, aspira a maresia, se certifica que está só na praia, se distrai observando uma gaivota que paira) (*Santo*) Aí está o mar, a mais ininteligível das existências não-humanas. (*Matriz de tubo*) Aqui está a mulher, o mais ininteligível dos seres vivos. Para que possa haver o encontro destes dois mistérios, é preciso que haja a entrega com a confiança com que se entregariam duas compreensões. (tira o roupão e entra paulatinamente no mar)

Eu avanço na gelidez que, líquida, se opõe a mim e, no entanto, me deixa entrar, como no amor (se lança nas ondas) em que a oposição pode ser um pedido secreto. (bóia e de repente é surpreendida por uma onda)

O cheiro da maresia me desperta do meu mais adormecido sono secular. (*matriz do cordão* - começa a se lambar, se detém para certificar-se novamente que está sozinha na praia e de repente resolve beber avidamente um gole de água do mar).

(*matriz de Lilith Súcuba*) Era isso que estava me faltando: o mar por dentro como o líquido espesso de um homem. (*matriz de mistério* - começa a sair do mar, e a partir de um certo ponto olha para trás, se despedindo dele. Veste roupão em tempo sustentado - *Bolhas*)

Mesmo que eu esqueça, não vou perder tudo isto! Porque sei, sei que fiz um perigo tão antigo como o ser humano. (entrada de faixa *Outono* de Vivaldi. Transição da praia para o apartamento. Lóri vai em tempo sustentado até o espelho, tira o roupão, repousando-o no chão e sempre com *Bolhas* vai até o biombo. Veste roupa do Outono. Efeito sonoro de telefones. Lóri sai vestida de trás do biombo, em tempo súbito, ávida para atender. Se detém, controlando avidez. Ações incompletas, esperando vários toques, sempre desejando e se refreando, até que finalmente atende)

(ao telefone com Ulisses) (para o público - *Santo*) Ele quer saber sobre meus ancestrais. (para Ulisses - *matriz de tubo*) Minha família: tenho só pai e quatro irmãos. Não me dou com eles. Sempre foram gente de segundo plano na minha vida, e mais em segundo plano ficaram quando perderam grande parte da fortuna e quase que a maioria dos criados. Aproveitei da confusão e vim para o Rio.

Quem era de primeiro plano na minha vida? (para o público - *Santo*) Ninguém.

(*matriz de tubo*) Sim, se apaixonaram por mim. Tive cinco amantes.

Eu sei, sim, Ulisses, nós dois...

(se ajoelhando - *matriz de cobra*) Eu já imaginava...

Para mim?!

Não, isso não!

Eu tenho uma idéia errada dos homens? Quando eles querem, podem ser castos?!...

(Abandona o gancho e vai até a janela de seu apartamento, de frente para o mar. *Santo.*)

Você quer me encontrar na praia? A essa hora os pescadores estão colhendo peixes. O cheiro da maresia me lembra o cheiro de um homem sadio. (desliga)

Narradora: Não, estou certa de que vocês não sabem. É uma pena que o apelido dela seja Lóri, porque o seu nome, Loreley é muito mais bonito. Sabem quem é Loreley?

Loreley é o nome de uma personagem lendária do folclore alemão. A lenda diz que Loreley seduzia os pescadores...

Lóri: (*matriz de mistério* - cantando)

Narradora: (*matriz de garganta*)...e eles terminavam morrendo no fundo do mar.



Desenho: Natália Brescancini

Inverno

Lóri: (entra faixa *Inverno* de Vivaldi - *matrizes de cordão, de abdômen, de compasso, de chuva, Dança dos Impulsos*, até entrar em *Ilinx*) Ulisses me disse que quer meu corpo, mas quer a alma também! Disse que enquanto é apenas meu amigo, dorme com outras mulheres! Uma das minhas colegas professoras me disse que eu me pinto tão mal! (frases às vezes interrompidas e que se alternam, repetidamente. Lóri vai para trás do biombo, vestindo suéter de lã vermelha. Bolas de meias de lã vermelha são jogadas por detrás do biombo, antes do reaparecimento de Lóri)

Narradora: “Seguiu-se um longo e tenebroso inverno”, assim Lóri recitava para as crianças de sua classe (começa a desenrolar uma das meias) e elas compreenderam porque o frio as enrodilhava em si mesmas e não havia como combatê-lo: eram crianças na sua maioria pobres e não tinham agasalho suficiente. Lóri usou a mesada do pai e comprou para cada criança um grosso suéter de lã, todos vermelhos, para que lhes aquecesse a vista ao mesmo tempo em que impedia que seus lábios ficassem arroxeados do frio, naquele inverno mais frio do que os outros.

Chovia muito nesse inverno. Lóri então usou a outra mesada e procurou - (*jogo arcaico de esconde-esconde* com a outra meia) com que prazer procurava nas lojas da cidade até encontrar - e comprou para cada aluno e aluna da sua classe guardas-chuva vermelhos e meias de lã vermelha.

Lóri: (senta-se no chão e começa a vestir as meias - *matriz de esfrega-esfrega*) É assim que eu afogueio o mundo!

Sei que o fato de desejá-lo tão intensamente não significa que eu avancei...

(*Dança dos Impulsos* - arrebatada o telefone como se fosse discar e depois desiste) Por quê? Mas por que há duas semanas ele não me telefona? Ele espera que eu tome a iniciativa? (pondo o fone no gancho) Jamais!

(*matriz de Lilith Súcuba*) Sei que se de algum modo eu manifestar que eu o desejo tão fortemente, ele vai reconhecer que é simples desejo e se recusará. E por enquanto eu não tenho nada a lhe dar, além de meu próprio corpo. Talvez nem isso, porque com os outros amantes que tive, eu apenas emprestava meu corpo para o prazer, não só isso e nada mais.

(*Dança dos Impulsos, matriz do cordão*) Há algo que eu tenho que saber e experimentar, e não estou sabendo e nunca soube. E o tempo de algum modo está ficando curto. Que faço como exercício profundo de ser uma pessoa?

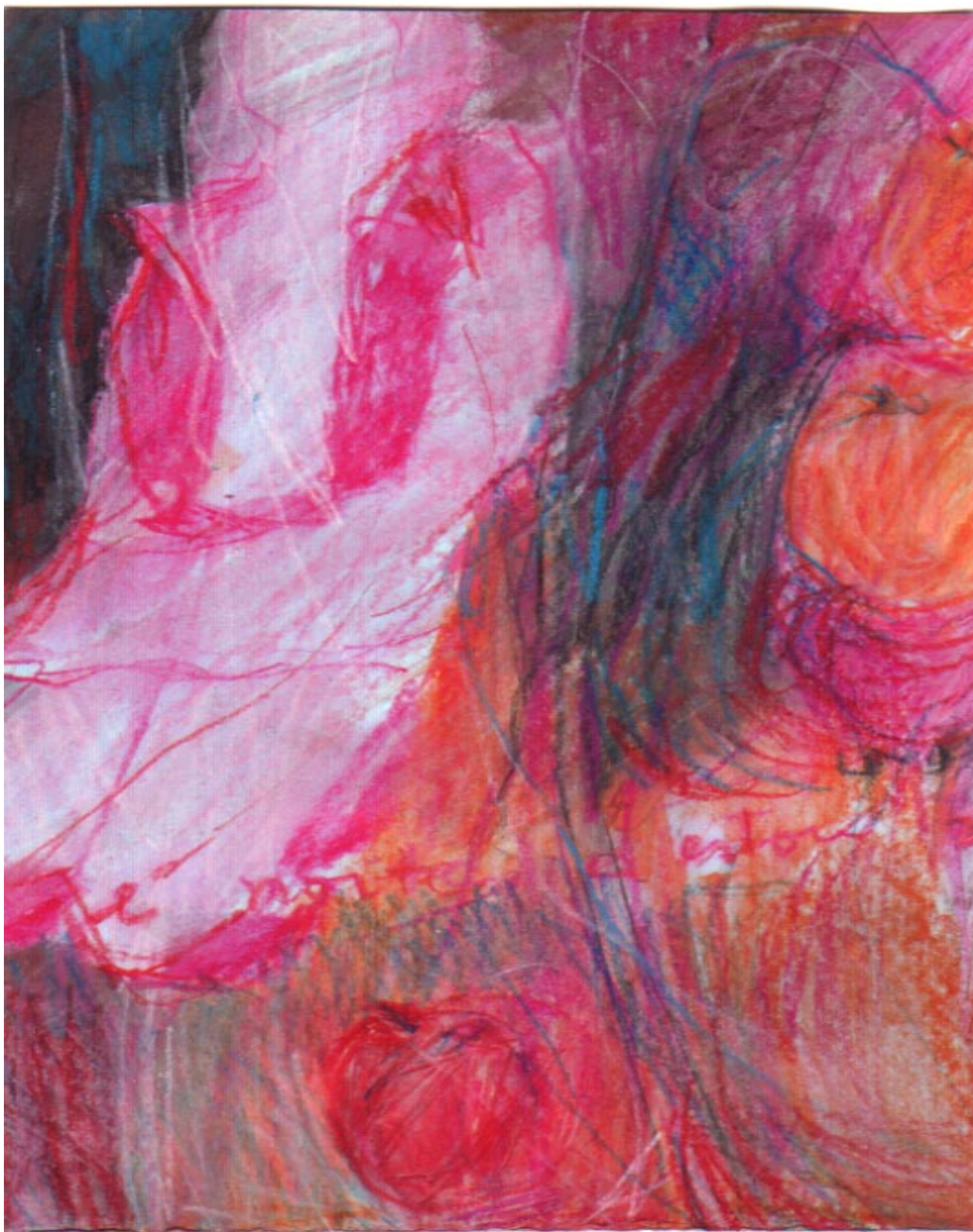
(*matriz de cobra*) Talvez ele tenha desaparecido para que eu possa aprender sozinha. Mas às vezes eu quase desmorono e volto à estaca zero. (Lóri retoma o gancho do telefone. Efeito sonoro de discagem e de telefone chamando)

(ao telefone com Ulisses - *Dança dos Impulsos*) Que é que eu faço, é de noite e eu estou viva. Meu mistério é simples: eu não sei como estar viva.

Sim, é isto, eu só sabia estar viva através da dor. Mas agora eu quase que já sei estar viva através do prazer. (Vai se deitando, deixando o fone sobre o ventre - *Bolhas, matriz de mistério*) É como se eu abrisse minha mão fechada e dentro descobrisse uma pedra: um diamante irregular em estado bruto. (levanta-se - *Dança dos Impulsos*) Oh, Deus, eu nem sei o que estou dizendo!

Estar viva está me matando, eu estou toda alerta no escuro. Não suporto a alegria, Ulisses, e tenho medo de ficar confusa para sempre. (desliga)

(*Santo, matriz de abdômen*) É como se eu fosse um tigre ferido com uma flecha fincada na carne. (*Dança dos Impulsos*) E tivesse rondado as pessoas medrosas para ver quem me tiraria a dor. (*Bolhas, matriz de cobra*) E este homem, o meu homem, Ulisses, sentiu que um tigre ferido não é perigoso, e se aproximando, (*matriz de peito*) sem medo de tocar-me, retirou com cuidado a flecha fincada. (entrada da faixa *Primavera* de Vivaldi)



Desenho: Walkíria Pomper Mayer

Primavera

Lóri: (percebe um vestido dependurado e deseja vesti-lo. Tira sua roupa de Inverno peça a peça, organizando-as no chão de modo a parecer um corpo. Estas roupas ficam bem próximas do público. Lóri alterna atenção entre seu despir e o vestido da Primavera. Só de lingerie, vai este vestido e o veste. Corre até sacola de feira e a arrebatada).

Narradora: Já se passara o ano. Lóri, iniciada, pressentia os primeiros calores da primavera, tão antigos como um primeiro sopro. O que fazia com que Lóri não pudesse deixar de sorrir, um sorriso que tinha a idiotice dos anjos (postura com as mãos e rosto remetendo a anjo barroco). Muito antes de vir a nova estação, já havia o prenúncio: inesperadamente uma tepidez de vento, as primeiras doçuras do ar.

Lóri: Impossível! Impossível que esta doçura de ar não traga outras. (tira de dentro da sacola um frasco com sabão e começa a soltar bolhas, cada vez num tempo mais súbito, girando até chegar em *Ilinx*).

Que eu não me esqueça, na minha viagem dentro de mim bem longe, que o mais difícil de entender é a alegria. Que a subida mais escarpada e mais à mercê dos ventos é sorrir de alegria. Pois quando me demoro demais (captura com canudinho uma bolha) na delicadeza infinita da alegria, procurando me apoderar de sua levíssima vastidão, lágrimas me vêm aos olhos: sou fraca diante da beleza do que existe e do que vai existir (estoura bolha com um assopro).

Narradora: Agora é Lóri quem sente vontade de ficar sem Ulisses, para poder aprender sozinha a ser.

Lóri: (*Dança dos Impulsos* - ela despeja as frutas da sacola no chão e começa a comer sensualmente um grão de uva. *Santo*) Já duas semanas se passaram e eu sinto uma saudade tão grande que é como uma fome. (faz menção de telefonar, em ação incompleta - *matriz de tubo*). Mas me controlo, não telefono, feliz em poder sentir.

(comendo com avidez e erotismo um gomo de mexerica. *Santo*) Eu sou como uma fruta, me alimento internamente, cheia de sumo vivo que sou.

(*matriz de tubo*) O sabor de uma fruta está no contato da fruta com o paladar, e não na fruta mesmo. Aonde foi que eu li isto? (se levanta e começa a folhear livros, primeiro os mais próximos, depois os mais distantes e com tempo súbito cada vez maior - *Dança dos Impulsos*)

Eu até marquei a página, para ler para as crianças!...

Se eu fosse eu, onde poderia ter deixado o livro?

(*matriz de tubo*) Se eu fosse eu...

Narradora: “Se eu fosse eu” provocara um constrangimento: a mentira em que havia se acomodado acabava de ser levemente locomovida do lugar aonde se instalara. “Se eu fosse eu” parecia representar o maior perigo de viver, algo grande demais e incontrolável.

Lóri: (*matriz de abdômen, Dança dos Impulsos*) É como se eu retivesse as rédeas de um cavalo que poderia galopar e levar-me Deus sabe aonde! Para o que eu estou me poupando? Talvez eu me contenha por não conhecer os limites de uma pessoa. (vai até o espelho)

Eu existo, estou vendo, mas quem sou eu? (corre até o fone do telefone)

(ao telefone com Ulisses) Ulisses, não encontro uma resposta quando me pergunto quem eu sou.

Isso não se responde com palavras?

Você também fica perdido quando se faz esta pergunta?

Não estou perdida, eu sei o que posso fazer comigo. (desliga)

(Lóri recolhe várias frutas espalhadas e as organiza na fruteira, colocando-a próxima às roupas no chão no lugar que corresponderia à cabeça) Comer - olhar as frutas na fruteira - esperar o amado com impaciência - ouvir música - mãos dadas - estar com as crianças - mar - entrar no mar - ter razão - não ter razão e sucumbir ao que o outro reivindica - rir da própria condição - ser mulher - dignificar-se - mas de amor de corpo não falarei. (avista uma maçã espalhada e engatinha até ela, segurando-a com voluptuosidade - *matriz do tigre, matriz do cordão*. Observa a fruta como se nunca a tivesse visto antes, revira-a, cheira-a, lambe-a e quase a morde com avidez (*matriz de Lilith Súcuba*). Então, em ação incompleta, se refreia e dá uma mordida recatada e modesta. Entra em estado de graça - *matriz de cobra*).

Eu quero o prazer do extraordinário que é tão simples de encontrar nas coisas comuns. Não é preciso que algo seja extraordinário para que eu sinta nele o extraordinário.

Narradora: Dois dias depois Ulisses telefonou para Lóri e dessa vez ele parecia exigir a sua presença.

Lóri: (pega uma cadeira e trás até mais próxima dos espectadores, em transição de seu apartamento para o bar. Carrega a cadeira com cuidado - *estado do nada*).

Narradora: Lóri observou-o: parecia cansado. E ela adivinhou que o cansaço vinha também da espera que ela o obrigara a ter.

Lóri: (senta-se na cadeira e fala de olhos fechados) Existe um ser que mora dentro de mim, como se fosse casa dele, e é. Trata-se de um cavalo preto e lustroso que apesar de inteiramente selvagem – pois nunca jamais ninguém lhe pôs rédeas nem sela - apesar de inteiramente selvagem tem uma doçura de quem não tem medo: come às vezes na minha mão. (Abre os olhos simultaneamente ao levantar-se da cadeira em tempo súbito. *Dança dos impulsos*)

De repente Ulisses se levantou para ir embora. Disse que não vai mais me telefonar. Que eu estou pronta. Que ele quer o que eu sou e eu quero o que ele é. E que essa troca agora vai ser feita na cama, não no meu apartamento, mas na casa dele. Ele escreveu num pedaço de guardanapo o endereço. (vai até o biombo, pega no bolso de uma capa de chuva um guardanapo) Disse que fora os horários da faculdade e das aulas particulares que ele dá, vai estar me esperando. (*matriz de cobra*) Encherá de rosas o seu quarto, e quando murcharem antes de eu ir, comprará novas rosas. Eu posso ir quando quiser. Ele prefere que eu não telefone antes de ir, que eu, sem uma palavra, apenas vá. (*Bolhas*).

(guarda no bolso o guardanapo. *Dança dos Impulsos*) Preferia que ele mandasse em mim, que ele marcasse dia e hora. Mas senti que seria inútil fazê-lo mudar de idéia. Só irei à sua casa se quiser. Porque pretendo não ir nunca. Tenho que se quebrará o encanto.

Narradora: (indo até próximo de alguns livros empilhados e tirando de cima deles uma série de desenhos infantis e dirigindo-se às roupas e frutas) Nos dias seguintes, Lóri foi muito ajudada a fazer o tempo passar, porque trazia para casa as provas da escola para corrigir. Lóri estava sendo agora, como antes nunca havia sido, sinceramente doce e alegre com os alunos que ela agora amava com um amor de mãe.

Lóri: (começa a ver os desenhos, que retratam homens, mulheres e rosas vermelhas. Coloca-os um a um no chão, formando um círculo em volta das roupas) Ulisses está esperando. As rosas estão murchando e ele pateticamente as substitui por outras que vão murchar também. A espera dele não dói tanto nele, pois trata-se de um homem extremamente paciente e com grande capacidade para sofrer. (deita-se no chão por cima das roupas, com as pernas sobre as meias, o tronco sobre a blusa. Coloca sobre o peito um último desenho, não sem antes observá-lo com atenção e carinho).

A capacidade de sofrer voluntariamente é a medida da grandeza de uma pessoa, e salva sua vida interior. Quem é capaz de sofrer intensamente, também é capaz de suportar intensa alegria. (canta uma canção de ninar com melodia de Brahms, diminuindo amplitude até adormecer. Desperta com o som de chuva (efeito sonoro gravado) e com o som de uma goteira que cai realmente dentro do apartamento. *Santo*. Em tempo sustentado, vai até a goteira, que é próxima à janela, e com diversas partes do corpo entra em contato com a água da chuva. Bebe-a. Fica olhando a chuva cair, sentada no chão do apartamento, olhando pela janela de seu apartamento de frente para o mar).

(*matriz do espelho de Perseu*) Eu estou sendo, diz o nosso mar verde e traiçoeiro. Eu estou sendo, diz a aranha e imobiliza a presa com seu veneno. Eu estou sendo, diz a criança que acorda sobressaltada de sonhos e grita: mamãe! E eu, quem sou eu? O cheiro do jasmineiro responde: eu sou o meu perfume.

Narradora: (*Bolhas*) Lóri era uma mulher, era uma pessoa, era uma atenção, era um corpo habitado olhando a chuva grossa cair. E de súbito, mas sem sobressalto, (levanta-se em tempo sustentado e fluência controlada) ela sentiu a vontade de compartilhar esta noite secreta com alguém, e este alguém era Ulisses.

Lóri: (Vai até o biombo, pega a capa de chuva, retira do seu bolso o guardanapo, o repõe. Vai até o espelho, pega um jarro, se aproxima paulatinamente do círculo formado com os desenhos, até entrar nele - *Bolhas*) O meu caminho chegou ao fim, quer dizer que cheguei à porta de um começo.

(vai levando o jarro do ventre ao topo da cabeça até despejar seu conteúdo sobre ela) Eis o meu amado que bate: abre-me, minha irmã, minha esposa, pomba minha, imaculada minha, pois a minha cabeça está cheia de orvalho, os meus cabelos das gotas da noite.

Meu amado coloca a mão pela fresta da porta, e minhas entranhas estremeceram de amor dele.

Fui abrir e minha mão gotejava mirra, meus dedos mirra com doce aroma. (interrompe o jato de arroz)

Eu posso fazer isso sem perigo! Eu não estou perdendo nada! Estou enfim me dando, e então recebo, recebo!

Pois só agora eu me chamo Eu.

(Coloca o jarro sobre o chão, abaixando-se em reverência - *Bolhas*) Eu sou Tu, Tu és Eu e nós é Um.

(daqui até o final, matriz vinda de *A Dupla Chama*)

(matriz de espelho de *Perseu*)

Vem.

Falemos através da alma

Revelemos o que é secreto aos olhos e ouvidos.

Sem exhibir os dentes,

(matriz de sopro)

Sorri comigo, como um botão de rosa,

Sem língua, sem lábios.

Sem abrir a boca,

Contemo-nos todos os segredos do mundo

(matriz de labareda)

Como faria o intelecto divino.

(vai até o biombo, veste a capa de chuva. *Dança dos Impulsos*)

Fujamos dos incrédulos,

Que só são capazes de entender
Se escutam palavras ou vêem rostos.

(vai se encaminhando para a porta do apartamento. *Bolhas*)

Ninguém fala para si mesmo em voz alta
Já que todos somos um,
Falemos deste outro modo.

(toca a porta e vai abrindo-a)
Como podes dizer à tua mão: toca
Se todas as mãos são uma?
Vem, conversemos assim.

(Saindo de casa, só deixando uma parte do seu corpo visível ao público, sem perder contato visual)

Os pés e as mãos conhecem o desejo da alma.
Fechemos a boca e falemos através da alma.
Só a alma conhece o destino de tudo, passo a passo.

Vem, se te interessa posso mostrar-te. (Sai de seu apartamento e vai encontrar-se com Ulisses. Efeito sonoro de chuva permanece).



Foto: Estevan Pardi

1.1 A montagem do atuante

“Na montagem do diretor as ações, para se tornarem dramáticas, devem receber um novo valor, devem transcender o significado e as motivações para as quais elas foram originalmente compostas pelos atores. (...)”

As ações transcendem seu significado ilustrativo por causa dos relacionamentos criados no novo contexto no qual elas são colocadas. Colocadas em relacionamento com algo mais, elas se tornam dramáticas.

Dramatizar uma ação significa introduzir uma transição de tensões que obriga a ação a desenvolver significados que são diferentes do seu significado original.

*Montagem, em resumo, é a arte de colocar ações num contexto que faz com que elas se desviem do seu significado implícito.”*⁴

Como o *atuante* poderia obter uma autonomia maior em relação à *montagem do diretor*, manipulando seu material *pré-dramatúrgico* de modo que, com a colaboração imaginativa do espectador, possa ser vista uma personagem? Realizei como *atuante* uma *montagem* das matrizes surgidas na *Dança Pessoal*, visando retirá-las de um contexto auto-referente e *pré-dramatúrgico* e inseri-las num universo de passível interpretação pelo espectador. Esta exposição da intimidade do *atuante* protegida pela personagem - criada com a colaboração imaginativa do espectador - poderá potencializar o caráter de comunhão, a potencialidade de ‘rito’ no teatro, de uma evocação mágica.

*“(...) o ritual é conjuntivo, pois institui uma união (pode-se dizer aqui uma comunhão) ou, em todo caso, uma relação orgânica entre dois grupos (que se confundem, por fim, um com o personagem do oficiante; o outro com a coletividade dos fiéis) e que eram dissociados no início.”*⁵

⁴ BARBA & SAVARESE, Op. Cit. P. 162.

⁵ LEVI-STRAUSS, Op. Cit. P. 54

“A magia baseia-se na eficácia do símbolo, que é de evocar e, de certa maneira, conter o simbolizado. Também a ação mágica sobre as coisas e sobre os seres realiza-se por intermédio de símbolos (inscrições, nomes, imagens, estatuetas, (...)) e por operação sobre eles.

A magia simbólica do Nome conjuga-se freqüentemente com a magia pneumática do “sopro” (expressão do princípio vital e manifestação interiorizada do “duplo”) para constituir a magia da Palavra. O Nome dispõe do poder de evocar a coisa nomeada; a Palavra mágica chama e ordena. Todos os nomes não têm os mesmos poderes nem todos os seres conseguiriam dispor dos poderes mágicos da Palavra.

*(...) Na realidade, ela (a magia) se baseia na potência simbólica da linguagem, na potência analógica da mímica e na potência sintética e específica do rito que opera a passagem, a comunicação, a integração no universo mitológico e permite estabelecer contato com os espíritos...”*⁶

O *atuante* é aquele que conduz o rito mágico, que ao vivenciar no plano ficcional a transformação se prepara para realizá-la em si mesmo. Em contrapartida, ao vivenciar suas transformações como pessoa na intimidade, busca saborear o conhecimento para assim ancorar suas incursões na ficção. A tarefa do *atuante* é articulação, a transição e a ponte entre ser e representar, em retroalimentação constante. O *atuante* inclui a si próprio no ato do fazer cênico, relaciona o personagem “artista” à pessoa humana que é, e que aspira tornar-se: Arte e Vida são as duas faces de uma mesma moeda!

Sem jamais completar o meu projeto, como bricoleur, sempre ponho nele algo de mim mesma. Os meus múltiplos ‘eus’, as memórias, as vivências, crenças, aspirações são acolhidas e podem ser utilizadas como material para a criação artística, posso assumir a ambigüidade ao espectador: “afinal, isto é Arte ou Vida?” Onde é que acaba a ficção e começa a vida ‘real’? O que é de fato real, em relação a qual Verdade?

*“Como conciliar e estar diante de dois pólos complementares: fingimento e senso de verdade, Ser e representar, deixar fluir a energia criativa (espontaneidade e vigor) e saber moldá-la (rigor e composição)?”*⁷

⁶ MORIN, Edgar. *O Método: o Conhecimento do Conhecimento*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 1999, PP. 199-201.

⁷ Diário de trabalho em 25/06/04.

Nesse diálogo entre exposição e proteção da intimidade do *atuante*, como encontrar a justa medida?

Meu projeto poético como *atuante* visa denunciar a ação de eu ser uma pessoa com meus múltiplos ‘eus’, enquanto corporifico a personagem, alertando o espectador para a Vida que pulsa e vibra e move o fazer artístico. O espectador é uma testemunha da tensão entre a pessoa que o *atuante* é e a personagem que ele **representa** (e a eliminação de um dos pólos desta tensão tornaria a atuação desinteressante ou falsa). Seria através do trabalho do *atuante* que o espectador poderia ver-se em sua dimensão humana, em sua existência repleta de contradições; e, principalmente, que ele poderia sentir, ser tocado pelos sentimentos que as personagens vivenciam.

1.2 A composição da personagem

Em *Uma aprendizagem de sabores* a personagem principal é Lóri, que é caracterizada basicamente por três níveis de relação:

- Lóri monologa consigo mesma, revelando seu fluxo de consciência, seja na intimidade de seu apartamento ou na ida ao mar, à feira.
- Lóri dialoga com um Outro ficcional que está ausente fisicamente na cena mas que existe na situação ficcional: com Ulisses ao telefone e no bar, contando histórias para seus alunos na escola.
- Lóri dialoga com um outro não-ficcional, rompendo com a convenção realista da quarta parede.

Na corporificação da personagem Lóri utilizei as *matrizes* da *Dança Pessoal*, articulando e combinando os seguintes elementos:

- *Matriz* com *corporeidade* e *fisicidade* originais, em amplitude original.
- *Matriz* com *corporeidade* original com amplitude espacial reduzida (“7/10”) e *fisicidade* caracterizadora de Lóri.
- *Matriz* com a *corporeidade* original e *fisicidade* alterada: manipulação de fatores do movimento espaço, tempo, peso e fluência.
- *Matriz* com *fisicidade* original, mas com amplitude reduzida (“7/10”) e variações na *corporeidade*.

- Utilização da *justaposição* da *matriz* codificada com um fragmento/poesia da demonstração técnica *Dupla Chama* como nova *matriz*, a serviço de outro contexto ficcional.

Nem tudo o que foi utilizado para compor a *linha de ações físicas* de Lóri derivou-se da *Dança Pessoal*, pois se fez necessário criar elementos de ligação entre as *matrizes* e também novos gestos, ações e atividades para a composição da *obra espetacular*. A criação e codificação de uma fisicidade-vocalidade caracterizadora de Lóri se fez necessária para articular as *matrizes* codificadas da *Dança Pessoal* em um contexto ficcional *onde quem, onde, quando, para quê, como* passaram a ter importância para estabelecer com o público uma comunicação. A ênfase continuou sendo em aludir à vida interior da personagem, mas para isto é preciso fornecer alguns dados mínimos para atrair o espectador, fornecer certos limites que o auxiliem a imaginar criativamente. Foi exatamente neste processo de contextualização espaço-temporal que as *matrizes* vindas da *Dança Pessoal* adquiriram a qualidade de *ações físicas*, tal como definidas por Stanislavski.

Lóri possui características de biotipo, psicológicas, sociais, econômicas, familiares, históricas diversas daquelas reveladas por mim e sobre mim em sala de trabalho. Chegou enfim o momento de proteger minha intimidade de *atuante*, apagando levemente os contornos delineados de meus ‘eus’ expressos pelas *matrizes* e imprimir por cima outras posturas ao mesmo material *pré-dramatúrgico*, adaptando-o à composição de Lóri. Fui palimpsesticamente *sobrepondo* uma outra postura global à minha, sem a pretensão de anular a minha expressão.

A observação de uma avestruz no zoológico foi a base para experimentações iniciais com a caracterização corpórea de Lóri, principalmente no que se refere ao tempo-ritmo e aos apoios do corpo. Ao transpor para um corpo humano uma *corporeidade* animal fui buscando *correspondentes*. Busquei também corporificar alguns dados psicológicos fornecidos pelo romance, descobrindo a *correspondência* entre as posturas emocionais, mentais e motoras de Lóri. A base para esta investigação partia preferencialmente de seus aspectos sensíveis.

Fui percebendo que as tensões musculares das posturas caracterizadoras de Lóri interferiam no fluxo da respiração. Esta outra maneira de respirar, aliada ao fluxo de emoções da *linha de ações físicas* e a pontuação contida no romance foram outros instrumentos empregados para a caracterização de Lóri.

O ator, mímico e diretor chileno Enrique Quiróz contribuiu aos ensaios de *Uma aprendizagem de sabores* no período de maio-julho de 2004, a convite de orientadora. A partir das indicações de ambos passei a investigar correspondentes físicos às transformações de Lóri ao longo de sua trajetória. Mais do que estabelecer um conjunto de posturas, vi a necessidade de permitir um fluxo entre elas, a importância das transições, das transformações. A organicidade na *linha de ações físicas* é resultante da percepção e moldagem de um fluxo que está em correspondência com a *obra espetacular*, exatamente este fluxo estrutura uma dramaturgia.

O fluxo da consciência, das vivências, dos ciclos da travessia de Lóri está relacionado à passagem de quatro estações (Verão, Outono, Inverno e Primavera), dado fornecido pelo romance de Clarice Lispector e mantido na livre adaptação. A trajetória de Lóri indica uma espiral ascendente, percorrendo uma travessia onde se confronta diversas vezes com os mesmos conflitos e descobertas, mas sempre avançando uma oitava acima, compreendendo algo a mais. O ciclo de vida de uma planta (flor-fruto-semente) serviu também de referência na composição da *obra espetacular*, já que a etapa final de um ciclo (semente) é o prenúncio do surgimento de um novo ciclo.

Um primeiro passo foi reconhecer no roteiro dramático momentos de transformação de Lóri, falas ou atividades ou movimentos que davam a ela própria e ao espectador uma nova percepção de si mesma. Estes momentos possibilitavam uma transição entre uma *matriz* e outra, ou entre um conjunto específico de posturas e outras. Foi a partir de seu reconhecimento que pude criar pontos de apoio para mim, maneiras de memorizar a linha de *ações físicas* de Lóri. Criei um fluxo que partia de posturas de extrema tensão e tempo-ritmo acelerado (Verão) à um progressivo relaxamento das tensões desnecessárias e tempo-ritmo mais tranquilo (Primavera). No Verão empreguei mais o nível médio para os braços e cabeça e progressivamente fui utilizando as diagonais altas (Primavera).

Na Apresentação e no Verão utilizei, como recurso para caracterizar o tempo-ritmo e a insegurança de Lóri *ações incompletas*. No Inverno o aumento do tempo-ritmo e espasmos expandidos dos *impulsos* de algumas *matrizes* caracterizam o esforço de Lóri renovar-se, compreender e dar um salto da mulher que ela imaginava ser para aquela que ela é; utilizei também a imagem contida no romance de um animal preso que, para tentar se desvencilhar da

armadilha que caiu, se debate furiosamente. Na Primavera utilizo mais *ações de esforço completas* e uma suavidade vinda do recurso das *bolhas*, do *fantasma*.

A repetição de certas *fisicidades* caracterizadoras de Lóri em diversas situações mas com *corporeidades* diversas foi também um recurso para revelar esta espiral ascendente sugerida pelo romance.

A outra ‘personagem’ presente em *Uma aprendizagem de sabores* é a narradora-testemunha, o que possibilita ao espectador a localização temporal e espacial da ação ficcional, informando também dados sobre Lóri, apresentando características psicológicas sobre ela e Ulisses. É a partir do ponto de vista da narradora que o espectador pode compor em sua imaginação um perfil mais completo de Lóri, caracterizada em terceira pessoa.

Quanto à caracterização da narradora, sua ação principal é contar uma história ao espectador, seu diálogo é direto com o público, no tempo presente.

No Verão as transições entre narradora e Lóri são bem secas e diretas, ajudando o espectador a compreender a convenção teatral de alternância entre uma e outra. Isto exigiu de mim um *direcionamento voluntário da atenção*, para permitir transições rápidas de amplitude e direcionamento de atenção, o que influi na projeção da voz, nos graus de tensão ou relaxamento de determinadas musculaturas (do olhar, da parte posterior ou anterior do corpo).

Ao longo da trajetória de Lóri a narradora vai suavizando seu distanciamento, as transições vão ficando menos bruscas. A narradora passa de testemunha à cúmplice, cada vez mais se fundindo e se dissolvendo em Lóri, pois quando Lóri passa a dialogar com o mundo externo já não precisa mais da ‘tradução’ feita pela narradora, ela se expressa por si própria.

A narradora é um duplo da *atuante*: distancia-se, busca explicar, prever - até o momento em que mistura-se com a própria “pesquisa”.

1.3 A sobreposição do fluxo da obra espetacular ao fluxo do material pré-dramatúrgico

Durante os experimentos de *improvisações com matrizes codificadas* justapostos aos poemas, havia somente a *atuante* articulando seu material pré-dramatúrgico. A **justaposição** se deve exatamente ao fato que não havia uma composição da personagem nem de uma localização espaço-temporal precisa. Mas ao trabalhar com a dramaturgia espetacular de *Uma aprendizagem de sabores* se fez necessária uma **superposição**, onde a ênfase foi dada na composição do

material pré-dramatúrgico de modo a ser lido pelo espectador como a trajetória da personagem Lóri. Isto exigiu que as *matrizes* se ajustassem a um novo contexto ficcional, e mais do que isso, a *linha de associações e ações físicas* passou a obedecer a um fluxo e um tempo-ritmo que já não ‘interno’ da *atuante*, mas sim da dramaturgia; esta *linha* referia-se às necessidades e desejos da personagem, e não mais da *atuante*. A *corporeidade* teve que se amoldar ao cenário, aos figurinos, a um comportamento gestual realístico, condicionado por convenções sociais, morais, históricas de um dado espaço-tempo. Isto gerou uma *fisicidade* própria das personagens, que ora faz entrever o material *pré-dramatúrgico* da *atuante*, ora está completamente oculto pelas atividades e movimentos caracterizadores da personagem Lóri e da personagem-narradora. Podemos comparar esta *sobreposição* ao desafio de um dançarino respeitar seu ritmo interno ao mesmo tempo em que respeita o ritmo externo da música.

Uma pista que foi seguida por mim e pela orientadora foi a de certos trechos de explícita desarticulação da personagem Lóri em **Uma Aprendizagem**, o que chamamos de *loops*.⁸ Nestes *loops* de Lóri fomos percebendo que seria o momento de resgatar com mais ênfase a *corporeidade* das *matrizes*, superpondo as frases e ações da personagem Lóri na *dramaturgia espetacular*. Fomos reconhecendo que estas desarticulações da personagem recorriam em grande parte da trajetória da heroína, e foi a partir desta percepção que pude, como *atuante-pesquisadora*, introduzir paulatinamente o material *pré-dramatúrgico* da *Dança Pessoal* como *linha de associações e ações físicas* para a personagem Lóri. Estas *associações* se alteraram, pois dentro de meus processos associativos ficaram justapostas as antigas *associações* – relacionadas com o imaginário e a memória muscular-emotiva da *atuante* - com as *associações* referentes ao universo ficcional de Lóri, da ‘lógica’ desta personagem.

Vi também a possibilidade de utilizar a seqüência do *treinamento pessoal* como recurso para a preparação dos ensaios de **Uma aprendizagem de sabores**. Tornou-se para mim mais claro as habilidades desenvolvidas por cada elemento da seqüência e sua possível aplicação como preparatório para a composição poética.

Por exemplo, quando me foi pedido pela orientadora (no papel de diretora) que eu diferenciasses mais os momentos onde Lóri monologa consigo daqueles em que a narradora dialoga com o espectador, resgatei o princípio do *santo* e das *bolhas* como regulador das variações de amplitude do círculo de atenção.

Em diversas ocasiões utilizei a *Dança Pessoal* como território para experimentações do fluxo da dramaturgia. Isto é, desconsiderando provisoriamente a relação com os objetos, com cenários, adereços e figurinos, experimentei diversas vezes dançar-vocalizando o fluxo compatível com a dramaturgia, percebendo melhor assim as transições entre uma e outra *matriz*, as passagens de Lóri à narradora e vice-versa, o tempo das ações.

1.3.1 As *Quatro Estações* de Vivaldi

A partir de um certo momento dos ensaios introduzi mais um elemento de composição: as músicas de *As Quatro Estações* de Vivaldi. Um dos principais motivos desta escolha é que a passagem cíclica de tempo regida pela mudança das estações é algo presente tanto no romance de Lispector quanto na peça de Vivaldi. Além disso, a música barroca se propunha a expressar os afetos, os estados de espírito, mais do que ser uma música narrativa. Ainda que a música barroca seja caracterizada por contrastes violentos, ela não visava exprimir os “*sentimentos de um artista individual, mas sim para expressar os afetos num sentido genérico.*”⁹

Visamos com isto introduzir um aspecto mais universalizante, mais coletivo na composição, já que todo o resto é bastante comprometido com uma pessoalidade, o ponto de partida para a criação é expressão do indivíduo e não necessariamente da coletividade.

Ao selecionar trechos da peça de Vivaldi verifiquei *correspondências* de tempo-ritmo entre as intenções contidas na fala de Lóri e nas músicas. Percebi que a música **ordenava** (no sentido de trazer ordem e no sentido de comandar) um fluxo, que aludia e remetia às *matrizes* codificadas, que inspirava novos pequenos gestos e movimentos que serviam ao contexto ficcional. Ao mesmo tempo, a seleção das faixas foi feita também por uma espécie de *leitura relacional*, pois ao ouvir certo trecho isto me remetia a certa ação ou a certa fala de Lóri. Este *acordo poético das imagens* se deu pela afinidade entre as impressões recebidas por mim da minha expressão e as impressões expressas por Vivaldi recebidas por mim.

O diálogo estabelecido entre minhas ações e a música permitiu descobrir diferentes tempos-ritmos para as ações-falas. A introdução de efeitos sonoros e de sons da natureza

⁸ Ver o que falo sobre os *loops* no capítulo III.

⁹ GRADIVA. *Dicionário da Música Ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2001. P. 312.

(cigarras, ondas do mar, chuva caindo) trouxe estímulos para esta abertura ao ritmo externo, a um fluxo externo que retroalimentava a composição da *linha orgânica de ações*.

1.4 Cenários, adereços e figurinos ¹⁰

A partir de algumas indicações dadas pelo romance de Clarice Lispector, passei a levar para os ensaios alguns adereços, peças de cenário e figurinos. Mesmo que tudo parecesse banal à primeira vista, percebia que tudo citado no romance possui uma intencionalidade poética, cada signo é extremamente revelador da vida interior da personagem Lóri e do contexto histórico e social por ela vivido. Na relação com os seres inanimados Clarice nos faz entrever o sobrenatural potencial do cotidiano.

“Não é preciso que algo seja extraordinário para que eu sinta nele o extraordinário. Eu quero o extraordinário que é tão simples de encontrar nas coisas comuns.” ¹¹

Reconhecia a utilização poética que Clarice faz da maçã:

“- E, oh, Deus, como se fosse a maçã proibida do Paraíso, mas que agora ela conhecia o bem e não só o mal como antes” ¹²

e das rosas vermelhas que decoram o quarto de Ulisses na espera de Lóri (flor símbolo do amor-paixão) e associei de imediato ao mote “flor-fruto-semente”.

Em *Uma aprendizagem de sabores* as flores aparecem através dos desenhos que os alunos de Lóri fazem de rosas vermelhas, e as sementes através da ‘chuva de arroz’ que Lóri toma, aludindo ao sêmen e ao costume de se jogar arroz sobre os recém-casados. Quanto às frutas...

Incluí minha relação com as frutas e raízes presentes na cena do romance em que Lóri vai passear na feira, descobrindo através de meus sentidos o que Lóri descobriu:

¹⁰ Os cenários e adereços citados foram utilizados nos ensaios abertos de *Uma aprendizagem de sabores* em 07 e 08/07/04 na sede da Boa Cia., em Barão Geraldo-Campinas/ SP. Os figurinos citados estão sendo elaborados atualmente, numa colaboração minha com a figurinista Con Vieira.

¹¹ LISPECTOR, Op. Cit. P. 140.

¹² Id., ib., P. 154.

*“Como se ela fosse um pintor que acabasse de ter saído de uma fase abstracionista, agora, sem ser figurativista, entrara num realismo novo.”*¹³

Foi imprescindível ensaiar com as frutas, pois através de seus aromas, seus sabores, suas cores, formas e texturas eu, tal como Lóri, adquiria um saber a partir de uma das vias possíveis de conhecimento: as sensações. As frutas representam o elemento terra, feminino por excelência.

No romance Lóri e Ulisses se comunicam entre si muitas vezes de forma poética: Lóri escreve para Ulisses o que sente, ele escreve poesias e dá para ela ler, ela copia do jornal uma canção para presenteá-lo. A maneira que encontrei de materializar em cena este jogo de sedução pela linguagem entre os dois foi na relação com livros, muitos livros. Comecei a utilizá-los num ensaio onde Lóri folheia livros para encontrar uma citação que lhe vem à cabeça e que ela pretende ler para seus alunos. Estes livros são o saber intelectual, representam uma outra via para o conhecimento: os pensamentos. Os livros representam o elemento ar, o masculino.

Várias personagens na obra de Clarice se olham no espelho, gesto de busca de uma visão interior, do desejo de uma descoberta de si. Em *Uma Aprendizagem* Lóri

*“olhou-se avidamente no espelho e se disse deslumbrada: como sou misteriosa, sou tão delicada e forte”*¹⁴

E ainda:

*“Foi depressa ao espelho para saber quem era Loreley e para saber se podia ser amada. Mas assustou-se ao se ver. Eu existo, eu estou vendo mas quem sou eu?”*¹⁵

A opção de colocar em cena um espelho se deve a este desvio da função cotidiana do objeto, ainda que ele não perca inteiramente sua função habitual. O espelho corresponde ao elemento água, a tudo o que é mutável, volúvel: uma outra via de conhecimento que é a emoção. A água é o elemento que mais aparece na obra espetacular: água potável na moringa e no copo,

¹³ Id., ib., P. 145.

¹⁴ Id., ib., P. 27.

¹⁵ Id., ib., P. 151.

como índices da emoção contida de Lóri, água caída da chuva e água do mar, moringa contendo arroz (o sêmen)...

Passei a usar uma arara no início dos ensaios para abrigar os vestidos de Lóri, em suas constantes trocas de roupas. Em seguida, levando em conta a lógica da personagem, em dei conta de que ela não trocaria de roupa em qualquer lugar de seu apartamento, mesmo sendo na intimidade de seu lar. Lóri não se permitiria ser vista por um vizinho, resguardaria ao máximo sua nudez. Então, me ocorreu como solução cênica e como objeto revelador da personagem que o uso de um biombo seria ideal. O biombo representa algo fixo, seguro, protetor, que acolhe Lóri em todas as transições entre uma e outra estação. O biombo é aquilo que esconde a nudez de Lóri, mas longe de anular o erotismo, creio que ele suscita na imaginação do espectador a revelação da nudez. O biombo corresponderia, em nível sógnico, à máscara de Lóri.¹⁶ Associo este esconder-mostrando do biombo com uma outra via de conhecimento: a intuição.

Os móveis do apartamento de Lóri são como parte dos móveis de seu lar paterno, como se ela, ao se mudar de campos para o Rio, os trouxesse de seu antigo quarto de moça de família abastada. Isto forneceria ao espectador dados sobre a classe social da personagem e o período histórico da fábula.

O telefone também possui função similar quanto à localização espaço-temporal da narrativa. Assim como o biombo, ela revela e esconde: Ulisses e Lóri. Ulisses se presentifica na relação de Lóri com o objeto, mas não permite que o espectador veja Ulisses, possa ver com seus próprios olhos quem é o amado de Lóri. Assim, o telefone permite que o espectador saiba sobre Ulisses somente através da visão que Lóri e que a narradora-testemunha tem dele, mas jamais através de suas próprias ações.

Quanto aos figurinos, além de informarem sobre a passagem temporal e o contexto histórico da narrativa, operam também como índice para a localização espacial da personagem (por exemplo, quando Lóri toma banho de mar). Mas o principal é seu uso poético, pois a partir dos figurinos visamos materializar em cores, texturas, formas, modelos os estados interiores da personagem, marcando suas transformações ao longo da trajetória.

¹⁶ Ver no cap. III o que falamos do paralelo entre o processo de escritura de Clarice Lispector em *Uma Aprendizagem* e o episódio de Lóri que vai a um coquetel toda maquiada.

Pensando no fluxo que vai da profunda dor escamoteada por Lóri (Verão) a um progressivo desnudamento e aceitação da dor e do prazer, trabalhamos no primeiro figurino com a idéia de armadura, de couraça. O vestido inicial do Verão é “*de fazenda pesada, apesar do calor, quase sem modelo*”.¹⁷ O segundo vestido já realça o aspecto mais jovial e sensual de Lóri, a faceta que Ulisses vislumbrou desde o encontro inicial.

Na ida de Lóri ao mar, fizemos uma homenagem à própria Clarice, reproduzindo a partir de uma foto dela numa praia carioca no início da década de 60 do século XX um lindo maiô preto e branco.¹⁸

No Inverno, o romance cita que Lóri vai se encontrar com Ulisses vestida de saia xadrez de lã, e ousados suéter e guarda-chuva vermelhos, que ela comprara para seus alunos e para si mesma com a mesada recebida do pai. Seguimos esta indicação à risca, pois esta ousadia no comprimento da saia e nos tons do suéter contrasta com a sobriedade austera inicial, indicando já as transformações ocorridas na personagem.

E quando Lóri vai se encontrar com Ulisses, na livre adaptação ela traja um vestido branco, que segundo Clarice “*se fosse ver Ulisses, usaria este vestido*”.¹⁹ O vestido da Primavera, branco, alude à pureza e à leveza conquistadas por Lóri em sua aprendizagem, ela que adquiriu uma ‘nova pele’, mais fina e translúcida. Pode remeter também ao espectador um vestido de noiva, pois a aprendizagem de Lóri culmina com o encontro carnal com Ulisses, ela que, apesar de ter tido cinco amantes o considera seu primeiro homem.

Enfim, para possibilitar que se despregue um *rasa*, um sabor e essência da *obra espetacular*, utilizamos vários elementos de composição que, aliados ao trabalho da atuante, possibilitam a comunicação poética do fluxo dos estados interiores da personagem.²⁰

¹⁷ Id., ib., P. 23.

¹⁸ Ver em GOTLIB, Op. Cit. no capítulo “Imagens”

¹⁹ LISPECTOR, Op. Cit. P. 162.

²⁰ Prefiro não citar nesta breve análise dos elementos de composição da *obra espetacular* o projeto de iluminação por não ter acompanhado de perto esta parte do processo de criação, diferentemente de todos os outros elementos.

2. A palavra orgânica

*“Ou não sou escritor? Na verdade sou mais ator, com apenas um modo de pontuar faço malabarismos de entonação, obrigo o respirar alheio a me acompanhar o texto.”*²¹

Clarice escrevia “*com o corpo*”²², levando em conta o fluxo de sensações, emoções e pensamentos da personagem, intencionalmente trabalhando na direção de pontuar seu texto de modo a obrigar o respeitar alheio a respirar junto com ela e com a personagem. A correspondência entre os tempos-ritmos suscitados pela pontuação do texto de Clarice e os estados interiores da personagem se evidencia, pois sua linguagem é tecida e elaborada pela palavra vinda da sensação.

*“Como me sensibilizar para o fluxo de respiração da palavra escrita, para que possa novamente dar corpo às palavras prenes de estados interiores?”*²³

*“Nunca antes observara de tal maneira a importância da respiração na ação-fala. Sem manipular a respiração voluntariamente, constatava que ela reagia e alimentava cada movimento, cada impulso, cada sensação, emoção, associação ou imagem visualizada.”*²⁴

Fui buscando encontrar um ritmo em comum com a escritura de Clarice, aprendendo a respirar junto com seu texto. Este aprendizado foi necessário porque, ao memorizar um texto escrito por outra pessoa, é difícil perceber o fluxo de pensamentos, emoções e sensações que geraram aquele encadeamento específico de palavras e frases. Ainda mais quando se tratam de inúmeras situações de revelação epifânica²⁵ onde o que é revelado é algo descoberto no momento presente, é uma fala que sonda os mistérios do silêncio e traz à tona a luz da linguagem. Então, me dei conta, em minhas experimentações em sala, que

²¹ LISPECTOR, Clarice. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998. P. 23.

²² Id., ib., P. 16.

²³ Diário de trabalho em 03/08/04.

²⁴ Id., em 26/03/04.

²⁵ Sobre a epifania em Clarice Lispector ver SANT’ANNA, Affonso Romano de. “O Ritual Epifânico do Texto” in LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.

“É como se existisse a ação de ‘inspirar o ar’ no pensamento antes da verbalização, há como um impulso mental gerador de palavras.” ²⁶

O desafio é sensibilizar-me a estes impulsos e desejos expressos pela autora através da pontuação, da combinação de palavras. Trata-se de um exercício de escuta.

O fato de o romance iniciar-se com vírgula e terminar com dois pontos foram uma das inúmeras indicações de Clarice de qual tempo-ritmo justo das ações-falas. Ela que afirma que *“a palavra é ação”* ²⁷ e que

“uma história será feita de palavras que se agrupam em frases e destas se evolva um sentido secreto que ultrapassa palavras e frases.” ²⁸

Pois bem, vejo este sentido secreto como a modulação da ação-fala:

“Trabalhando alinhada com o significado verbal está a modulação. Raramente dizemos as palavras no tom uniforme que associamos com a fala gerada por computador. Em vez disso, acentuamos e modulamos as consoantes e vogais, para expressar uma infinidade de matizes de emoção e de intenção. (...) À medida que as palavras se combinam, formando frases, as modulações se fundem em prosódia, a ‘cantilena’ da linguagem. E, assim, cada declaração tem pelo menos dois significados: um significado verbal que, em algum sentido, descreve a experiência do orador, e um significado modulante, que reflete os sentimentos do orador em relação àquela experiência.” ²⁹

Além disso, se somavam as experiências com as *matrizes*, com a *sobreposição* das frases da livre adaptação ao material *pré-dramatúrgico*. Ocorreu o fenômeno da modulação da voz adquirir o tempo-ritmo, a tonalidade e a amplitude originais das *matrizes*, a partir do fluxo da respiração alterado pelos movimentos e posturas. Mas isso não nem pareceu suficiente para expressar os processos ou estados interiores de Lóri, faltava ainda algo: os desejos ou

²⁶ Diário de trabalho em 27/09/04.

²⁷ LISPECTOR, C. *A Hora da estrela*, Op. Cit., P. 15.

²⁸ Id., ib., P. 15.

²⁹ JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase: como a Música captura nossa Imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.P. 374.

necessidades que movem as ações-falas, levando em conta as circunstâncias de tempo-espço, condição social e características psicológicas da personagem.

Também a minha necessidade como *atuante* de comunicar o conteúdo presente no romance de Clarice motivava também modulações na ação-fala, pois viver e tratar deste tema é algo urgente e vital para mim, e este desejo inflama a maneira como as palavras soam e ressoam.

*“E quando falta este desejo em mim, é como se o trabalho murchasse, o corpo quase não vibra, os impulsos não se expandem, não há comunicação: tudo fica dormente. As palavras se tornam sons articulados, mas sem ligação com as intenções geradoras, adormecidas também. As palavras não aludem mais aos estados que as geraram, não suscitam imagens, não me impressionam e não expressariam quase nada ao espectador.”*³⁰

Este desejo como *atuante* é movido pela paixão, por necessidades do coração. E, como diz Rousseau, falando do ponto de vista do receptor

*“As paixões possuem seus gestos, mas também suas inflexões, e essas inflexões é que nos fazem tremer, essas inflexões a cuja voz não se pode fugir, penetram por intermédio até o fundo do coração, imprimindo-lhe, mesmo que não queiramos, os movimentos que as despertam e fazendo-nos sentir o que ouvimos.”*³¹

O desejo da *atuante* se *justapõe* aos anseios e angústias de Lóri, a ação-fala é movida por esta dupla humanidade.

É preciso deixar clara a diferenciação entre a ação-fala da personagem Lóri e aquela da narradora: ela exerce funções diferentes. A ação de narrar se liga mais a uma concepção aristotélica de dramaturgia ou, se preferir, a uma tradição oral muito antiga e presente em muitas culturas mundiais. Isto caracteriza certas fórmulas de oralidade poética, remete o contador a certos recursos específicos à tradição do contador de histórias. A principal delas, e que nos

³⁰ Diário de trabalho em 07/05/04.

³¹ ROUSSEAU, Jean-Jacques. *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. Coleção “Os Pensadores”, vol. I. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000. PP. 261-262.

interessa enfatizar, é a de que a palavra é um instrumento para suscitar no espectador impressões emocionais e intelectuais através da visualização criativa das circunstâncias da estória, dos dados caracterizadores das personagens, etc. A impressão se dá por indução, pela condução do narrador da imaginação do ouvinte/espectador. Trata-se de uma fala com uma função descritiva de fatos e lugares que não são o momento presente. A ação-fala de Lóri, por sua vez, é caracterizada pelo gênero dramático, por ações, comentários e perguntas em tempo presente. Isto permite que a ação-fala possa suscitar, por correspondência e empatia no espectador as impressões da personagem no tempo presente dos acontecimentos. Uma ação-fala corresponderia à uma concepção de dramaturgia que enfatiza a fábula como foco principal, enquanto outra ação-fala corresponderia à uma concepção de dramaturgia mais próxima da do teatro clássico indiano, mais de acordo com a “Teoria dos *Rasa*” no aspecto já citado como crucial para pesquisa. Longe de exaltar uma ou outra poética como superior, busquei apoio em ambas as tradições para encontrar a alternância que me parecia mais justa.

O trabalho com a palavra, enfim, partiu da investigação da conexão entre movimento, emoção e voz e, a partir dos experimentos com as *matrizes corpo-vocais*, pude aproximar-me da organicidade da palavra cênica, através de procedimentos diversos daqueles conhecidos por mim anteriormente em minha formação acadêmica e na minha prática como atriz. Esta não-cisão entre pessoas e artista foi algo que me auxiliou a resgatar minhas vozes e minha alma (a voz é a expressão máxima da alma, segundo Delsarte). E é só a partir deste fortalecimento paulatino da alma que creio ser possível a comunicação de ser para ser.

Neste percurso fui compreendendo através da prática a importância de princípios de trabalho de vários diretores-pedagogos das Artes Cênicas, me apropriando e reprocessando suas influências e heranças. Longe de estar plenamente satisfeita com resultados obtidos até agora, o que compartilho são fragmentos do processo de investigação, na intenção de compartilhar as perguntas e alguns avanços obtidos.

Conclusão

O curso de formação na Técnica Klauss Vianna ¹ e, principalmente a minha Graduação em Artes Cênicas na Unicamp ² forneceram-me excelente preparação para iniciar minha trajetória como atriz-pesquisadora.

A pesquisa atual é a articulação das heranças recebidas na minha formação como pesquisadora no Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança (principalmente na *Coreodramaturgia*) e da linha de pesquisa do Lume, a *Dança Pessoal*. O espetáculo-solo ***Uma aprendizagem de sabores***, parte prática integrante da pesquisa, me permitiu conciliar e desenvolver estas duas heranças, que me parecem perfeitamente complementares.

Da herança de pesquisa com a *Coreodramaturgia* no Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança valorizo como fundamental para a criação artística um estado de percepção extra-cotidiano. Este estado, para Joana Lopes, é o *estado de jogo*, que corresponde a uma busca no Lume, também.

Tanto na *Coreodramaturgia* quanto na *Dança Pessoal* o ator carece de movimentos codificados, (sejam eles *matrizes* tal como entendidas por Joana Lopes ou pelo Lume ou *estruturas espaciais de conflito*). Este material *pré-dramatúrgico* fornece instrumentos para a interação entre *atuante* e diretor-dramaturgo na construção da obra espetacular, tal como ocorreu em ***Uma aprendizagem de sabores***.

Tanto na *Coreodramaturgia* quanto na *Dança Pessoal* a corporificação das emoções se dá através dos movimentos e por correspondência, a partir de variações nas *qualidades de esforço* do *atuante* podem aflorar emoções.

A *Coreodramaturgia* busca que as variações de *qualidades de esforço* levem à modulação da palavra e que as palavras soadas pelo ator interfiram igualmente no movimento. Foi exatamente aí que a utilização da *Dança Pessoal* como instrumento para a busca de uma maior organicidade da palavra cênica contribuiu significativamente. A partir da percepção e manipulação dos *impulsos* dinamizados através do treinamento de *dilatação das energias*

¹ Participei do curso de Formação da Técnica Klauss Vianna na escola de Dança Klauss Vianna (São Paulo/ SP) durante os anos de 1994 e 1995, sendo aluna de Marinês Calori e Jussara Miller.

² Graduei-me bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp em 2000, tendo iniciado o meu curso em 1997.

potenciais do ator encontrei uma chave que conecta o movimento, a emoção e a voz. Esta conexão levaria o ator à construção de uma palavra cênica com grande nível de organicidade.

Além disso, na minha pesquisa investiguei um percurso para compreender o que é a *ação física*, tal como introduzido por Stanislavski e posteriormente desenvolvido por Grotowski - compreensão que só é possível através de uma prática.

A Beleza da Imperfeição ou Vivendo “Apesar de” ou ainda A Liberdade de Não-Poder

Captar o fluxo da vida, registrando instantes de si próprio vivendo no mundo: projeto poético de Clarice Lispector, meu projeto como *atuante*-pesquisadora. Mais do que reter, permitir-me fluir no fluxo da vida, acompanhando-me neste fluir, aprendendo a sensibilidade de testemunhar o vivido para, apoiada na visão, compor poeticamente.

Neste modo criativo, o conceito de beleza aceita e acolhe a imperfeição, o ‘não-saber’, o errar, o confundir-se, as vaidades, as limitações, os medos. É o material da vida mesma, sentido e percebido de maneira extracotidiana, reconhecido como extraordinário, que alimenta a composição poética.

“O extraordinário pode e precisa ser (re) aprendido.”³

Talvez seja mais justo dizer: há retroalimentação contínua, pois à uma descoberta da pessoa da *atuante* corresponde um salto no trabalho artístico, à uma hesitação técnico-expressiva corresponde o nó górdio emocional da pessoa.

Ulisses diz a Lóri que é preciso viver *apesar de*:

“- Lóri, disse Ulisses, e de repente pareceu grave embora parecesse tranqüilo, Lóri: uma das coisas que aprendi é viver apesar de. Apesar de, se deve comer. Apesar de, se deve amar. Apesar de, se deve morrer. Inclusive muitas vezes é o apesar de que nos empurra para a frente. Foi o apesar de que me deu uma angústia que insatisfeita foi a criadora de minha própria vida. Foi apesar de que parei na rua e fiquei olhando para você enquanto você esperava um táxi. E

³ Diário de trabalho em 25/06/04.

*desde logo desejando você, esse teu corpo que nem sequer é bonito, mas é o corpo que eu quero. Mas quero inteira, com a alma também.”*⁴

É preciso criar *apesar de*. É preciso permitir-se vivências na vida pessoal *apesar da* exigência de quase exclusividade do processo criativo. É preciso utilizar as limitações impostas pela falta de incentivo à pesquisa em Artes pelas agências financiadoras como atrito, pois é preciso pesquisar *apesar de*.

Assumir o *apesar de* em todas as instâncias da pesquisa foi fundamental. Não é um assumir envergonhado, uma desculpa justificadora da falta de tempo hábil, da impossibilidade de ir além, da preguiça, da ausência, do esquecimento, do despreparo. Todos estes elementos estão presentes e têm o seu papel: permitir-me medir o que é possível e o que é impossível da **ação no agora**, levando em conta as circunstâncias do momento presente da criação. Acolhendo o fluxo do imprevisível, reconhecer a beleza extraordinária da imperfeição, do jogo entre acaso e destino, entre planejamento e imprevisibilidade, entre maleabilidade e firmeza. Isto está no *modus operandi* do processo criativo: na maneira de registrar os instantes, na visão analítica sobre a vivência, na organização teórica deste volume.

Meu projeto poético é acolher a beleza da imperfeição, a alegria libertadora de não-poder, a dor construtiva de aprender a ser para poder agir.

Uma das funções do teatro é ser um instrumento para que possamos **ver**. A palavra teatro, vinda do grego *théatron* significa “*lugar de onde se vê*”⁵. Para que se possa ver, é preciso estar em um ponto mais alto, além do sim e do não, dos conceitos ordinários de bem e de mal. O teatro vivido de maneira libertadora é o espaço que possibilita uma visão das prisões de nossa existência, primeiro passo para que se possa libertar-se delas; e isto se refere tanto ao ator quanto ao espectador.

O teatro pode ser também usado de forma alienante. Todos sabemos que em nosso cotidiano portamos máscaras. Isto em si não é um problema. O terrível é que não há separação

⁴ LISPECTOR, Op. Cit. P. 33.

⁵ NASCENTES, Antenor. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1932, Vol. 1. P. 758

alguma entre a máscara e o rosto, ambos se fundem. Aquele que porta a máscara desaparece, engolido por sua força entorpecedora.

Mas há a possibilidade do ator, servindo-se da máscara que é o retrato de uma **humanidade sem máscara** vir a público. Para ser visto ao ver-se. Para permitir que veja a si mesmo aquele que vê.

Corre-se o risco do teatro alienante se instalar, em qualquer lugar e a qualquer momento. Isto não está associado a uma técnica, estética ou poética específica. O risco está em todas, e a chance de um teatro libertador também está presente em várias delas. Ao buscar um teatro que seja a revelação da **humanidade**, muitas vezes estou identificada à máscara, ‘desapareço’. Fortuitamente pode ocorrer, por sua vez, que no teatro alienante se dê a revelação do homem essencial. O que parece libertador num contexto pode ser alienante em outro, não há nada ‘acima’ ou ‘abaixo’, a relatividade deve ser aplicada na relação entre pontos de vista.

Quando falo da conexão harmônica entre movimento, emoção e voz visando a organicidade da palavra cênica, isto é um ponto de partida: reunir condições favoráveis ao *atual* para um *estado de presença* mais pleno onde possa haver uma comunicação de ser para ser. O projeto poético da beleza da imperfeição exige esta conexão harmônica entre estes aspectos *elementares*, que são uma etapa na aprendizagem de aproximar-se do Outro.

“- Amor será dar de presente um ao outro a própria solidão? Pois é a coisa última que se pode dar de si, disse Ulisses.

- Não sei, meu amor, mas sei que meu caminho chegou ao fim: quer dizer que cheguei à porta de um começo.” ⁶

“O amor é a emoção que funda o fenômeno social (...) O oposto ao amor não é o ódio, é a indiferença, e na indiferença os seres não se encontram e não permanecem juntos.” ⁷

“O processo da pesquisa me faz paulatinamente observar o estado de indiferença no

⁶ LISPECTOR, Op. Cit. P. 145

⁷ MATURANA, Humberto & VERDEN-ZOELLER, Gerda. *Amar e Brincar: Fundamentos Esquecidos do Humano*. São Paulo: Palas Athena, 2004. P. 79.

qual vivo mergulhada. Vivenciar o ESTADO DE JOGO, jogar, tornar-me jogadora me auxilia a experimentar algo diverso da indiferença, um aprendizado para o amor.”⁸

Minha intenção intuída durante grande parte do processo e agora revelada conscientemente, é a de realizar um ato *mágico*: através de elementos simbólicos, ficcionais, dramatúrgicos, processar em mim (*atuante*, oficiante do rito) a superação da minha indiferença, do meu pudor, do meu isolamento. Ao mesmo tempo, com um profundo desejo de compartilhar com o Outro o processo da pesquisa, as impressões recebidas no confronto com o romance de Clarice Lispector, o ser que sou e aquela que pretendo vir a ser.

Este trabalho é fruto do meu desejo como pessoa de trilhar o processo de autodesvendamento e de compartilhar deste processo enquanto ele se faz, com o outro, na tentativa de tocá-lo por ressonância e de obter dele um *feedback* que possa retroalimentar minha própria busca, e, idealmente, também a dele...

É no expor para o outro, no instante-já da comunicação com o espectador, com o leitor, com o interlocutor, que há o confronto tão rico entre verdades, impressões, pontos de vista, que talvez possa ocorrer o contato de ser humano a ser humano.

O que está por detrás do meu interesse no teatro é **ser**. O teatro pode ser um espaço para exercer o meu **ser**? É um espaço-tempo favorável à comunicação mais genuína com o outro?

⁸ Diário de trabalho in “*Relatório Final de Pesquisa da Coreodramaturgia Jogos Arcaicos entre D .e O.*”.

BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Verônica Fabrini Machado de.** *O Amor é um Animal de Duas Costas: Um Estudo sobre a Encenação de Otelo*. Dissertação (Mestrado), Unicamp, 1996.
- _____. *O Desagradável e a Crueldade: O Teatro Mítico de Nelson Rodrigues sobre a Perspectiva do teatro da crueldade de Antonin Artaud*. Tese (Doutorado), USP, 2000.
- BACHELARD, Gaston.** *A Formação do Espírito Científico*. Rio de Janeiro: Editora Contraponto, 1996.
- _____. *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- BAITELLO JR, Norval.** *O Animal que Parou os Relógios*. São Paulo: Annablume, 1999.
- BANU, Georges (org).** *De la Parole aux Chants*. Actes- Sud Papiers, 1995.
- BARBA, Eugenio.** *A Canoa de Papel: Tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.
- _____ & **SAVARESE, Nicola.** *A Arte Secreta do Ator: Dicionário de Antropologia Teatral*. São Paulo - Campinas: Editora Hucitec- Editora da Unicamp, 1995.
- BARBOSA, Maria José Somerlate.** *Clarice Lispector: Desafiando as Teias da Paixão*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.
- BEUTTENMULLER, Mária da Glória e LAPORT, Nelly.** *Expressão Vocal e Expressão Corporal*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1974.
- BONFITTO, Matteo.** *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- BORGES, Jorge Luis.** *Ficções*. Porto Alegre - Rio de Janeiro: 1986.
- BROOK, Peter.** *Fios do Tempo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.
- _____. *A Porta Aberta: Reflexões sobre a Interpretação e o Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.
- _____. *O Ponto de Mudança*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- _____. *O Teatro e seu Espaço*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 1970.
- BURNIER, Luis Octavio.** *A Arte de Ator: da Técnica à Representação: Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator*. Campinas, São Paulo: Editora da Unicamp 2001.
- BYSTRINA, Ivan.** *Tópicos de Semiótica da Cultura (aulas do Prof. Ivan Bystrina)*. São Paulo: PUC/SP, 1995.

- CABRERA, Theda.** *Relatório Final da Pesquisa da Coreodramaturgia Jogos Arcaicos entre D. e O.* Arquivo do NICS- Unicamp, 2000.
- _____. *Diários de Trabalho.* Campinas. Inédito, de 1998 a 2004.
- CAILLOIS, Roger.** *Os Jogos e o Homem: a Máscara e a Vertigem.* Lisboa: Cotovia, 1990.
- CASINI ROPA, Eugenia.** *La Danza et L'Agit Prop: I Teatri Teatrali e non Teatrali del Ventesimo Secolo .* Bologna: Il Mulino, 1989.
- _____. (org). *Alle Origini della Danza Moderna.* Bologna: Il Mulino, 1990.
- CHUN TAO CHENG, Stephen.** *O Tao da Voz.* Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- CRUCIANI, Fabrizio.** *Teatro nel Novecento: Registi Pedagoghi e Comunità Teatrali nel XX Secolo.* Firenze: Sansoni, 1985.
- CUNHA, Antônio Geraldo da.** *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- DAMÁSIO, Antônio.** *O Mistério da Consciência.* São Paulo: Cia. das Letras, 2000.
- ESPASA.** *Diccionario Enciclopédico Etimológico Espasa-Kalpe.* Barcelona: Espasa - Kalpe, 1970.
- FABRINI, Maria Lúcia.** *Apontamentos sobre o Teatro Indiano.* Inédito, 2001.
- _____. *Especiarias do Cômico.* Inédito, 2001.
- FERRACINI, Renato.** *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator.* Campinas, SP: Editora da Unicamp; Imprensa Oficial do Estado - IMESP, 2001.
- _____. *Corpos em Criação, Café e Queijo.* Tese (Doutorado), Unicamp, 2004.
- FORTUNA, Marlene.** *A Performance da Oralidade Teatral.* São Paulo, Annablume, 2000.
- FRIEDMAN, Sandra.** *A Construção do Personagem Bom-falante.* São Paulo: Summus Editorial, 1994.
- FRY, Dennis.** *Homoloquens - O Homem como Animal Falante.* Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- GAYOTTO, Lucia Helena.** *Voz, Partitura da Ação.* São Paulo: Summus, 1997.
- GOTLIB, Nádia Batella.** *Clarice Lispector: Uma Vida que se Conta.* São Paulo: Ática, 1995.
- GRADIVA.** *Dicionário da Música Ocidental.* Lisboa: Gradiva, 2001.
- GROTOWSKI, Jerzy.** *Em Busca de um Teatro Pobre.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

_____. *A Voz*. Palestra feita em maio de 1969 para estagiários estrangeiros do Teater Laboratorium de Worclaw. *Le Théâtre, 1971-1*, cahiers dirigés par Arrabal. Paris: Christian Bourgois Editeurs, 1971. Pp. 87-131. (tradução de Luiz Roberto Galizia).

_____. *Jour Saint et Autres Textes*. Paris: Galimard, 1974.

_____. “Risposta a Stanislávski” in **MÁSCARA**. *Número Especial de Homenaje: Grotowski*. México D. F.: Escenologia: 1996. Ano 3 número 11- Janeiro de 1993.

_____. “Tú eres hijo de alguien” in **MÁSCARA**. *Número Especial de Homenaje: Grotowski*. México D. F.: Escenologia: 1996. Ano 3 número 11- Janeiro de 1993.

_____. “El Performer” in **MÁSCARA**. *Número Especial de Homenaje: Grotowski*. México D. F.: Escenologia: 1996. Ano 3, número 11- Janeiro de 1993.

JOURDAIN, Robert. *Música, Cérebro e Êxtase: como a Música captura nossa Imaginação*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1998.

KALIDASA. “Xacuntalá Reconhecida” in **BHARATA**. *Cadernos de Cultura Indiana*. São Paulo: Editora da USP, número 2, 1990.

_____. *Meghadûta*. Madrid: Editora de la Univerdidad Complutense de Madrid, s/d.

KUMIEGA, Jennifer. *Jerzy Grotowski: La Riccerca nel Teatro e oltre Teatro- 1954 a 1984*. Firenze: La Casa USHER, 1989.

LABAN, Rudolf. *Danza Educativa Moderna*. Barcelona: Paidós, 1984.

_____. *L'Arte del Movimento*. Bologna: Editora Ecosaedro, 1999.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Nacional, 1976.

LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1980.

_____. *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1993.

_____. *Água Viva*. São Paulo: Círculo do Livro, 1973.

_____. *A Hora da Estrela*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Joana. *A Arte do Movimento e a Coreodramaturgia*. Conferência proferida no evento "L' Ombra dei Maestri: Rudolf Laban", DAMS - Universidade de Bologna, dezembro de 1999.

_____. *Coreodramaturgia: A Dramaturgia do Movimento*. Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança - Depto. de Artes Corporais - Instituto de Artes da Unicamp. Caderno pedagógico, 1998.

_____. *Pega Teatro*. Campinas: Papirus Editora, 1989.

_____. *O Teatro Antropomágico: Dança-Som-Palavra*. Tese para concurso para Professor Artista Pleno do Instituto de Artes, Departamento de Artes Corporais, UNICAMP, 1997.

_____. *"Organizando 1999"* - Roteiro de perguntas e programa de pesquisa. Fevereiro de 1999, Grupo Interdisciplinar em Teatro e Dança. Arquivo do NICS - Unicamp.

LOPES, Sara. *"...É Brasileiro, já passou de Português": por uma Fala Teatral Brasileira*. Dissertação (Mestrado), Unicamp, 1994.

_____. *Diz isso cantando! : A Vocalidade Poética e o Modelo Brasileiro*. Tese (Doutorado), USP, 1999.

_____. *Roteiro de aula*. Disciplina "Vocalidade Poética: Elemento da Linguagem de Representação", oferecida no segundo semestre de 2002, no Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes da Unicamp.

LUHNING, Angela. "Música: Palavra-Chave da Memória" in *Anais do IV Simpósio Latino-Americano de Musicologia*. Curitiba, 2001.

MADUREIRA, José Rafael. *François Delsarte: Personagem de uma Dança (re) descoberta*. Dissertação (Mestrado), Unicamp, 2002.

MAIA, Eleonora Motta. *No Reino da Fala - a Linguagem e seus Sons*. Rio de Janeiro: Atheneu, 1984.

MÁSCARA. *Número Especial de Homenaje: Grotowski*. México D. F. : Escenologia A.C., ano 3, número 11- Janeiro de 1993.

MATURANA, Humberto. *Cognição, Ciência e Vida Cotidiana*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.

_____ **&VERDEN-ZOELLER, Gerda.** *Amar e Brincar: Fundamentos Esquecidos do Humano*. São Paulo: Palas Athena, 2004.

MORIN, Edgar. *Os Sete Saberes Necessários à Educação do Futuro*. São Paulo: Cortez Editora, 2000.

_____. *O Método: o Conhecimento do Conhecimento*. Porto Alegre: Editora Sulina, 1999.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. "O Livro dos Prazeres" in *A Fonte e a Forma*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

- MUKERJEE, Subodh Chandra.** *Le rasa: Essai sur l' Esthétique Indienne*. Paris: Librairie Félix Alcan, 1926.
- NASCENTES, Antenor.** *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1932.
- NOLASCO, Edgar César.** *Clarice Lispector: nas Entrelinhas da Escritura*. São Paulo: Annablume, 2001.
- OIDA, Yoshi.** *O Ator Flutuante*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1998.
- _____. *Um Ator Errante*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.
- OLIVEIRA, Rosиска Darcy.** “Prefácio” in LISPECTOR, Clarice. *Perto do Coração Selvagem*. Rio de Janeiro: Editora Francisco Alves, 1995.
- PAIXÃO, Sylvia Perlingueiro.** “O Prazer da Aprendizagem” in LISPECTOR, *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993.
- PAVIS, Patrice.** *Voix et Images de la Scène: pour une Semiologie de la Reception*. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1985.
- _____. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- PAZ, Octávio.** *A Dupla Chama*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PORTE, Alain.** *François Delsarte, une Anthologie*. Paris: Institut de Pedagogie Musicale et Coréographique, 1995.
- QUINTEIRO, Eudisia Acuña.** *Estética da Voz*. São Paulo: Summus Editorial, 1989.
- RANDI, Elena (org.).** *François Delsarte: Le Leggi del Teatro: Il Pensiero Scenico della Danza Moderna*. Roma: Buzone Editore, 1993.
- RENGEL, Lenira Peral.** *Dicionário Laban*. Dissertação (Mestrado)- Unicamp, 2001.
- RICHARDS, Thomas.** *Al Lavoro con Grotowski sulle Azioni Fisiche*. Milão: Ubulibri, 1997.
- RIETTI, Francesca Romana e ACQUAVIVA, Franco (orgs).** *Il Ponte dei Venti: un' Esperienza di Pedagogia Teatrale com Iben Nagel Rasmussen*. Copenhagen: F. Hendriksens Eftf., 2001.
- RILKE, Rainer Maria.** *Cartas a um Jovem Poeta*. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- ROSENFELD, Anatol.** *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- ROUGEMONT, Dennis de.** *O Amor e o Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1976.
- ROUSSEAU, Jean- Jacques.** *Ensaio sobre a Origem das Línguas*. Coleção "Os Pensadores", volume I. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

- RUMI, Jala-Ud-Din.** *Poemas místicos: Divan de Shams de Tabriz*. São Paulo: Attar Editorial, 1994.
- SÁ, Olga.** *Clarice Lispector: a Travessia do Oposto*. São Paulo: Annablume, 1999.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de.** "O Ritual Epifânico do Texto" in LISPECTOR, Clarice. *A Paixão segundo G.H.* Florianópolis: Editora da UFSC, 1988.
- SCHAFER, Murray.** *O Ouvido Pensante*. São Paulo: Editora da Unesp, 1991.
- SHAKESPEARE, William.** *Otelo, o Mouro de Veneza*. Tradução de Onestaldo de Pennafort. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.
- STANISLAVSKI, K.** *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- _____. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- _____. *A Criação de um Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.
- _____. *Minha Vida na Arte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- TOPORKOV, Vasilij O.** *Stanislavskij alle Prove: gli Ultimi Anni*. Milão: Ubulibri, 1991.
- WALDMAN, Berta.** *Clarice Lispector: a Paixão segundo C.L.* São Paulo: Editora Escuta, 1992.
- ZEAMI.** *La Tradition Secrete du Nô*. Paris: Galimard, s/ d.
- ZUMTHOR, Paul.** *A Letra e a Voz: a "Literatura" Medieval*. São Paulo: Cia. Das Letras, 1993.
- _____. *Introdução à Poesia Oral*. São Paulo: HUCITEC, 1997.
- _____. *Performance, Recepção e Leitura*. São Paulo: HUCITEC, 2000.