Eduardo Okamoto

**Eldorado:
dramaturgia de ator na intracultura**

UNICAMP

Fevereiro de 2009

Eduardo Okamoto

**Eldorado:
dramaturgia de ator na intracultura**

Tese apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em Artes do
Instituto de Artes da UNICAMP como
requisito parcial para a obtenção do título
de Doutor em Artes sob orientação da
Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber.

UNICAMP

Fevereiro de 2009

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

Okamoto, Eduardo.
Okle Eldorado: dramaturgia de ator na intracultura. / Eduardo Okamoto. – Campinas, SP: [s.n.], 2009.

Orientador: Profª. Drª. Suzi Frankl Sperber.
Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Artes.

1. Eldorado - peça teatral. 2. Representação teatral. 3. Corpo - representação teatral. 4. Mimese na arte. 5. Rabeca - cultura popular. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Título em inglês: "Eldorado: actor's dramaturgy and intraculture."

Palavras-chave em inglês (Keywords): Eldorado - theatrical spectacle ;
Theatrical play ; Body - theatrical play ; Mimesis in art ; Rabeca/brazilian
fiddles - popular culture.

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Profª. Drª. Suzi Frankl Sperber.

Prof. Dr. Renato Ferracini.

Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate.

Prof. Dr. Luiz Henrique Fiaminghi.

Profª. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia.

Prof. Dr. Fernando Antônio Mencarelli.

Prof. Dr. Sara Pereira Lopes.

Data da defesa: 27-02-2009

Programa de Pós-Graduação: Artes.

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pelo Doutorando Eduardo Okamoto - RA 981024 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:

Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber
Presidente

Prof. Dr. Renato Ferracini
Titular

Profa. Dra. Denise Hortência Lopes Garcia
Titular

Prof. Dr. Luiz Henrique Fiammenghi
Titular

Prof. Dr. Alexandre Luiz Mate
Titular

À Dani.

Agradecimentos

Agradeço àqueles que ajudaram a fazer desta pesquisa um Eldorado próximo:

Aos fandangueiros das cidades de Iguape e Cananéia a quem, cego, busquei.

À Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber que, em palavras e silêncios, acalantou a minha busca.

Ao Lume Teatro, em especial ao Renato Ferracini e à Ana Cristina Colla, que me possibilitaram tatear caminhos.

Ao Grupo Matula Teatro, onde eternamente encontro as origens – impulso primeiro.

Ao Newton de Souza, que mesmo quando não o vejo, o enxergo.

Aos queridos companheiros que, ao meu lado, fizeram-se guias de cego: Santiago Serrano, Marcelo Lazzaratto; Luiz Henrique Fiaminghi; Verônica Fabrini; Daniele Sampaio.

Àqueles que possibilitaram encontros fundamentais: Companhia Elevador de Teatro Panorâmico; Kaus Cia Experimental; Espaço Cultural Rosa dos Ventos; Boa Companhia; República Cênica; Carlota Cafiero; Sérgio Luis (SESC Campinas).

À Paula Ferrão que primeiro me ensinou a tocar a “Menina”.

Ao Fábio Vanini que me possibilitou voltar a tocá-la depois que nos partimos.

Ao Pedro de Freitas, que me apóia na busca por territórios distantes.

Aos alunos e professores do Depto. de Artes Cênicas da Universidade Federal de Santa Maria, pelo respeito às minhas ausências.

À família que, desde muito cedo, me vê míope pelo mundo: mãe, pai, Kika, Bia, Valentina, Edison, Lúcia e Paulo, Paulus e Quito e Dona Yolanda (*in memoriam*).

Ao Bartolomeu, que protegeu o computador quando tentaram roubá-lo.

Ao Daisaku Ikeda e aos companheiros da BSGI que lembram: se há uma cegueira fundamental, haverá também uma luz primordial.

Sêmen

(Siba e Bráulio Tavares)

Nos antigos rincões da mata virgem
Foi um sêmen plantado com meu nome
A raiz de tão dura ninguém come
Porque nela plantei a minha origem
Quem tentar chegar perto tem vertigem
Ensinar o caminho eu não sei
Das mil vezes que por lá eu passei
Nunca pude guardar o seu desenho
Como posso saber de onde eu venho
Se a semente profunda eu não toquei?

Esse longo caminho que eu traço
Muda constantemente de feição
E eu não posso saber que direção
Tem o rumo que firmo no espaço
Tem momentos que eu sinto que desfaço
O castelo que eu mesmo levantei
O importante é que eu nunca esquecerei
Que encontrar o caminho é meu empenho
Como posso saber de onde venho
Se a semente profunda eu não toquei?

Como posso saber a minha idade
Se meu tempo passado eu não conheço
Como posso me ver desde o começo
Se a lembrança não tem capacidade
Se não olho pra trás com claridade
Um futuro obscuro aguardarei
Mas aquela semente que sonhei
É a chave do tesouro que eu tenho
Como posso saber de onde venho
Se a semente profunda eu não toquei?

Tantos povos se cruzam nesta terra
Que o mais puro padrão é o mestiço
Deixe o mundo rodar que dá é nisso
A roleta dos genes nunca erra
Nasce tanto galego em pé-de-serra
E por isso eu jamais estranharei
Sertanejo com olhos de nissei
Cantador com suingue caribenho
Como posso saber de onde eu venho
Se a semente profunda eu não toquei?

Como posso pensar ser brasileiro
Enxergar minha própria diferença
Se olhando ao redor vejo a imensa
Semelhança ligando o mundo inteiro
Como posso saber quem vem primeiro
Se o começo eu jamais alcançarei
Tantos povos no mundo e eu não sei
Qual a força que move o meu engenho
Como posso saber de onde venho
Se a semente profunda eu não toquei?

E eu
Não sei o que fazer
nessa situação
meu pé...
meu pé não pisa o chão

Resumo

O objetivo deste trabalho foi localizar, em experiência prática, como criação cênica, a chamada dramaturgia de ator no contexto brasileiro. Isto se deu a partir da interação, observação e imitação (Mimese Corpórea tal qual sistematizada pelo Lume Teatro) de construtores e tocadores de rabeca – instrumento de arco e cordas, como o violino, presente em muitas manifestações da tradição popular do Brasil. Esta tese corresponde ao paralelo teórico de uma pesquisa da arte de ator que resultou no espetáculo “Eldorado”.

A dramaturgia de ator é uma possibilidade de criação teatral em que a narrativa do espetáculo tem seu fundamento na organização de um repertório físico e vocal previamente codificado pelo ator. Até aqui, esta dramaturgia de ator é bastante influenciada pelas pesquisas transculturais da Antropologia Teatral. Este campo de estudo se detém em reconhecer o *bios cênico* do ator estudando diferentes tradições teatrais em diferentes épocas e geografias.

Diferentemente desta análise transcultural, este trabalho propõe uma dramaturgia de ator fundada na pesquisa de circunstâncias locais: uma dramaturgia de ator na intracultura. Desenvolveu-se, assim, a face complementar àquela proposta pela Antropologia Teatral: em vez do estudo de princípios gerais do trabalho de ator, buscou-se a criação desta dramaturgia na vivência de especificidades.

Abstract

The objective of the present work is to localize actor's dramaturgy in the Brazilian context. Its realization was possible departing from the interaction with, observation and imitation (Lume - The Interdisciplinary Nucleus of Theatrical Research of the State University of Campinas has named and systematized these procedures as Body Mimesis) of manufacturers (luthiers) and players of rabeca – Brazilian fiddles: an instrument with bow and string, as the violin, present in several manifestations of popular tradition in Brazil. This thesis is the theoretical synthesis of an actor's research, which resulted in the performance "Eldorado".

Actor's dramaturgy is a possibility of theatre's creation in which the narrative of the show is based on the organization of a physical and vocal repertoire previously encrypted by the actor. Today, this actor's dramaturgy is strongly influenced by cross-cultural principles studied by Theatre Anthropology. This field of research recognizes the actor's bioscenic studying various theatrical traditions in different seasons and geographies.

Instead of this cross-cultural examination, this thesis proposes an actor's dramaturgy based on the local circumstances: an actor's dramaturgy in the intracultural research. This study has developed the complementary face of the Theatre Anthropology: instead of the research of general principles of the actor's work, it intends to create this dramaturgy based on the experience of specific features - and its specific dialogue with the general principles.

Sumário

Introdução	01
Argumento para uma tese	01
Argumento de argumento: dramaturgia de ator na Intracultura.....	02
Argumento de argumento de argumento: a rabeça.....	07
Como se organizam os argumentos: a tese como fábula	09
Primeira Jornada: viagens urbanas e viagens caiçaras	11
Gênese.....	11
A rabeça como criação sem modelos	18
Segunda Jornada: viagem e precariedade.....	23
A tradição brasileira e a arte de ator	23
A rabeça e a precariedade: a necessidade como método	27
Não se busca um Teatro Precário.....	31
Terceira Jornada: invencionice de territórios de viagem	39
“Um tucano avoando”.....	39
Mimese Corpórea: o cotidiano e a criação	42
Imitação como invenção.....	49
Rabeça e os artitos de diferença.....	52
Mimese Corpórea e os artitos de diferença.....	55
Quarta Jornada: da transculturalidade à pesquisa intracultural	59
Sabedoria: reconhecimento	59
Antropologia Teatral e Pesquisa Transcultural.....	60
Interculturalismo, multiculturalismo, transculturalidade	60
O conceito de Transculturalidade como expressão de uma cultura	65

Da transculturalidade à pesquisa intracultural.....	71
Quinta Jornada: efabulação ads viagens	77
A rabeca como mote para uma dramaturgia de ator	77
Montagem e Criação Dramatúrgica.....	80
Montagem em cinema e montagem em teatro	83
Realidade entre dois pólos.....	87
Metodologia “epistolar” para uma dramaturgia de ator.....	90
Tradição e modernidade	91
Sexta Jornada: da intracultura à transculturalidade	97
Da especificidades aos territórios universais	97
Rabequeiro e rabeca.....	98
Diálogos de sabedoria.....	99
O texto como potencial de abertura	102
Encenação	104
Estréia	106
Conclusão	109
Bibliografia	113
Filmografia	121
Discografia	123
Anexo: dramaturgia de “Eldorado”	125

Introdução

“O senhor sabe o que é o silêncio? É a gente mesmo, demais”.
Guimarães Rosa, Grande sertão: veredas

Argumento para uma tese

No dia treze de março de 2008, eu visitei a Professora Suzi Frankl Sperber, orientadora deste trabalho, em um hospital de Campinas. Num aparelho de som, ligado no quarto, ouvia-se de um CD¹ a enunciação de trechos de “Grande Sertão: Veredas”, de Guimarães Rosa: “Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre à gente certos avisos?” (2006, p. 117).

Naquela semana, a realização de meu Exame de Qualificação fora adiada por conta da sua hospitalização. O Exame de Qualificação, como é sabido, é a fase do trabalho de pós-graduação em que o candidato ao título de Doutor se abre para ouvir contribuições ao seu trabalho. Ainda que por caminhos diversos daqueles previstos na academia, assim aconteceu.

Somente naquela tarde, eu finalmente entendi com maior profundidade aquilo que a Professora Suzi tentava me explicar, semanas antes, em nosso último encontro. Ao ouvir sobre minha interação com os construtores e tocadores do popular instrumento de arco e cordas, a rabeça, ela me advertia: “Tudo o que falam os rabequeiros são somente argumentos: tentativas de exprimir o inexprimível. É preciso buscar aquilo que está além das palavras; o que eles

¹ Naquela tarde, conheci o trabalho de Franciso Limongi Papaterra, um grande declamador dos textos roseanos. O trabalho está registrado em CD independente: “Franciso Lomongi Papaterra interpreta João Guimarães Rosa”.

gostariam de dizer e não podem”. Necessidade de ler entrelinhas: ouvir a música não só no som, mas também nos silêncios. “Tudo são apenas argumentos”, insistia. No hospital, enfim, compreendi. Porque o silêncio daquele quarto era rompido exclusivamente pelas palavras de Rosa que a professora, considerada uma das grandes pesquisadoras do autor, conhece tão bem. Naquele momento, eu entendi que também para ela o estudo dos escritos roseanos não passava de um argumento: sentido e sentimento para o viver. Entendi que este *sentido* não é justificativa para a vida, mas *direção* para a caminhada. Argumento: realizar uma obra enquanto, em si, se realiza o humano.

Naquela tarde, eu entendi que esta tese de doutoramento é, também ela, um argumento. E, sendo eu um ator e não um teórico-escritor, o texto, que versará sobre teatro, é argumento de um argumento outro. E, se a cena de que trata a tese procura traduzir os argumentos dos rabequeiros, as páginas que seguem constituem argumento de argumento de argumento. Tentativas múltiplas de se aproximar do indizível.

Para além dos riscos do viver, aventuramo-nos nos riscos do dizer – o que é igualmente perigoso. A cada afirmação a inquietação: o que se quer expressar está um pouco mais além. Na peleja com as linguagens – da escrita, do teatro, da vida – haja espaço para humanidades. Entrelinhas. Silêncio.

Argumento de argumento: dramaturgia de ator na intracultura

O objetivo primordial da pesquisa foi localizar, em experiência prática, como criação cênica, a chamada dramaturgia de ator no contexto brasileiro. Isto se deu a partir do confronto entre metodologias desenvolvidas pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP e a arte da rabeça – instrumento popular de arco e cordas parecido com o violino. Assim, esta tese corresponde a uma reflexão teórica sobre a arte de ator, cujo paralelo cênico é o espetáculo solo “Eldorado” – que, além de minha pesquisa de atuação, conta com a colaboração de outros artistas: Santiago Serrano (dramaturgia); Marcelo Lazzaratto (direção); Luiz Henrique Fiaminghi (preparação em rabeça e trilha

sonora original); Verônica Fabrini (figurino e adereços); Daniele Sampaio (produção); Suzi Frankl Sperber (orientação).

A dramaturgia de ator pode ser entendida como uma potência de criação teatral em que o espetáculo se sustenta na organização de um repertório físico e vocal do ator. Aquilo que a cena apresenta é selecionado com base em uma série de tentativas de combinação destes materiais corpóreos previamente codificados pelo ator. Ou seja, não se trata de levar à cena um texto previamente escrito por um autor. Ao contrário, esta dramaturgia se cria pelo corpo e no corpo do ator, na própria cena².

O entendimento de uma dramaturgia de ator pressupõe um trabalho artesanal de montagem de ações: revelação da dramaturgia inscrita no espaço, no corpo do ator. Por isso, é difícil a distinção entre o texto (literatura) e a sua encenação (cena). Para Eugenio Barba, essa distinção entre um texto escrito e a maneira como é levado à cena remonta a Aristóteles e a sua análise da tragédia grega (BARBA in BARBA, SAVARESE, 1995, p. 68). Na *Poética* (s.d.) do filósofo grego, interessava a defesa da tese de que a leitura do texto literário poderia, em si, conduzir à finalidade máxima da tragédia: suscitar o terror e a piedade, purificando estas emoções – catarse (Livro VI, parágrafo 27). Aristóteles não discorre sobre a encenação da tragédia grega, limitando-se à análise da poesia literária. Para ele, o “espetáculo cênico decerto é o mais emocionante, mas também é o menos artístico e menos próprio da poesia. Na verdade, mesmo sem representação e sem atores, pode a tragédia manifestar seus efeitos; além disto, a realização de um bom espetáculo mais depende do cenógrafo que do poeta” (*Idem, ibidem*, parágrafo 39).

² Vale deixar claro que a delimitação do conceito de dramaturgia de ator, neste trabalho, não coincide com a definição dada por outros autores. Eugenio Barba, por exemplo, considera que dramaturgia de ator refere-se à organização de seqüências de ações pelo ator em nível orgânico, ou seja, sem ainda considerar as implicações ficcionais da dramaturgia do espetáculo. Para ele, aqui, o ator cuida, sobretudo, da coerência física necessária à execução de uma seqüência de ações. Já nesta tese, a dramaturgia de ator é entendida como possibilidade de organização da própria dramaturgia do espetáculo a partir de um repertório físico e vocal previamente fixado pelo ator.

Entretanto, já a origem da palavra dramaturgia (do grego drama-ergon, “trabalho das ações”), pode indicar uma certa teatralidade do próprio texto escrito: literatura em tensão permanente com a cena. Entendido o texto para teatro desta maneira, é difícil separar ações previstas na literatura das que se originam na sala de ensaios, no trabalho de atores e encenador. Mesmo a palavra *texto* originalmente significa “tecendo junto”. Assim, pode-se dizer que o trabalho das ações produz a tessitura do espetáculo, a sua trama.

Contemporaneamente, pode-se dizer que a escrita cênica nasce do trabalho prático da equipe de realização do espetáculo. Como escreve Patrice Pavis, aqui, a dramaturgia define-se pelo “conjunto de escolhas estéticas e ideológicas que a equipe de realização, desde o encenador até o ator, foi levada a fazer. (...) A dramaturgia, em seu sentido recente, tende, portanto, a ultrapassar o âmbito de um estudo do texto dramático para englobar texto e realização cênica” (2001, p. 113-114).

Para José Sanchez, o teatro contemporâneo desenvolve novas formas dramáticas, superando o esgotamento do *drama burguês*, onde a cena era vista a partir do ponto de vista da literatura. Em “Dramaturgia de la Imagen” (SANCHEZ, 1994), o autor reconstrói a história da dramaturgia ocidental desde o esgotamento da forma burguesa até o desenvolvimento do conceito de *Performance*. Para ele, as imagens cênicas (criadas pelo trabalho do encenador, atores, cenógrafo etc.) constituem uma dramaturgia que se apóia não só em palavras, mas, sobretudo, na tensão espaço-temporal e somente deste ponto de vista pode ser analisada.

Para Hans – Thyges Lehmann, uma das características do Teatro Pós-Dramático é justamente a abertura da criação teatral para além da recitação de um texto, localizando a criação dramática como representação no espaço-tempo (2007).

A proposição conceitual da dramaturgia de ator é possível a partir deste redimensionamento do próprio conceito de dramaturgia, no século XX. De certa maneira, este processo de revisão conceitual da escrita cênica culminou numa

certa “explosão de dramaturgias”: do espaço, do corpo, dos diversos elementos que constituem o espetáculo.

Vale dizer que localizo, na segunda metade do século XX, somente a formulação conceitual da dramaturgia de ator, não a sua prática. Isto porque em muitos momentos da história do teatro e em diferentes geografias é possível detectar muitos dos elementos que, mais tarde, serão caros à formulação teórica desta modalidade criativa. Nas tradições dos teatros orientais ou mesmo nas tradições populares do Ocidente, por exemplo, são inúmeros os exemplos de uso de repertórios corporais na cena³.

Meu contato com a dramaturgia de ator se deu no estudo de metodologias desenvolvidas pelo LUME Teatro e, depois, de bibliografia relacionada ao tema, sobretudo aquelas sobre trabalhos de Jerzy Grotowski (1933-1999) e Eugenio Barba (1938-). A pesquisa destes artistas, ao lado de outros importantes nomes para o teatro do século XX, como o mímico Étienne Decroux (1898-1991), incluiu, neste redimensionamento do conceito de dramaturgia, a percepção do corpo como produtor de narrativas cênicas.

Para Grotowski, por exemplo, o corpo é a memória de vida do ator. O corpo se constrói a partir da experiência vivenciada. Por isto, o corpo é narrativa. E, em cena, tanto quanto criar narrativas ficcionais, o ator poderá revelar as narrativas impressas em si: desnudamento. Este é um importante princípio de trabalho que poderá fomentar uma dramaturgia de ator: o corpo é produtor de narrativas e poderá, também no teatro, expressar tanto quanto expressa na vida.

Discípulo de Grotowski, o italiano Eugenio Barba vai aprofundar tecnicamente proposições de seu mestre. Concentrando-se no estudo das técnicas do ator, formulou um novo campo de estudo: a Antropologia Teatral. A

³ É exemplar, neste sentido, a tradição do teatro sânscrito, cuja cena não privilegia o desenvolvimento da linguagem literária em detrimento de outras linguagens não verbais. Estas mesmas interações entre corpo e matéria textual podem ser observadas em diversas manifestações da cultura popular ocidental: a *commedia dell'arte* italiana com usos de dialetos incompreensíveis, improvisações e amplo repertório atoral; o teatro de feira francês, impedido de usar a palavra pela *Comédie Française*; a riquíssima tradição brasileira de “brincadeiras” populares etc.

sua finalidade é o estudo do homem em estado de representação. A partir da pesquisa do trabalho de atores em diferentes épocas, geografias e culturas, a Antropologia Teatral reconhece que há um substrato comum, invariável, no trabalho do ator. A este substrato que se repete em determinados princípios técnicos, dá-se o nome de *pré-expressividade*. Ao reunir num mesmo estudo princípios que se repetem em trabalhos diferenciados, a Antropologia Teatral abre-se como possibilidade de troca de experiências entre atores do mundo inteiro. Assim, cria-se um leque de “bons conselhos” para atores organizarem tecnicamente seu trabalho de treinamento e criação.

A Antropologia Teatral, ao aprofundar o conhecimento técnico do uso do corpo em cena, influenciou amplamente o trabalho de artistas que alicerçam seu processo criativo justamente na capacidade expressiva do corpo.

Esta busca de princípios comuns a manifestações humanas não é exclusiva à Antropologia Teatral. A criação teatral contemporânea é profundamente marcada pela pesquisa de trocas culturais - *interculturalidade*. Isto é, a partir do confronto de diferentes culturas, artistas e teóricos esforçam-se no sentido de não redundar no apontamento das evidentes diferenças destas manifestações, mas na busca por seus elementos comuns. De certa maneira, o trabalho destes artistas procura, a partir do diálogo de diferenças, encontrar uma dimensão universal, invariável, da produção cultural.

Diferentemente desta análise *transcultural* (que ultrapassa especificidades regionais), este trabalho parte de uma pesquisa *intracultural*. Em vez da investigação de princípios gerais sobre a atuação, propõe-se, aqui, a pesquisa de circunstâncias locais: a investigação aprofundada da própria cultura em que se vive. Ou seja, parte-se não do estudo da dimensão universal da cultura, mas das circunstâncias pelas quais uma comunidade realiza o humano. A partir da Mimese Corpórea⁴: metodologia desenvolvida pelo LUME, cujo fundamento é a observação e imitação de pessoas do cotidiano, buscou-se codificar materiais

⁴ Assim como Renato Ferracini (2005), pesquisador do LUME Teatro, nesta tese, preferi a grafia da palavra grega *mimesis* em português: mimese.

físicos e vocais, assim como princípios que norteassem a sua organização dramaturgica: uma dramaturgia de ator na intracultura.

Interagindo com construtores de rabeca e rabequeiros, procurei, na tradição popular da cultura do Brasil, uma referência brasileira ao estudo da dramaturgia de ator: a rabeca, incluindo o seu contexto sócio-cultural, tomada como eixo organizador da arte de um ator brasileiro.

Argumento de argumento de argumento: a rabeca

Segundo Mário de Andrade, "Rabeca é como chamam ao violino os homens do povo no Brasil. Nas classes cultas é voz que já não se escuta mais. Desde a vulgarização do instrumento, pela segunda metade do século XIX, o chamaram de rabeca entre nós" (ANDRADE *apud* DICIONÁRIO CRAVO ALBIN). Já para José Eduardo Gramani "A rabeca é um instrumento. Não é a imitação de um instrumento. Não é um violino mal acabado. Não! A rabeca é outro instrumento" (GRAMANI in GRAMANI, 2002, p. 5).

Em suas diversas variantes, a rabeca está no Fandango e nas Festas de São Gonçalo do Paraná, no Cavalo Marinho de Pernambuco e da Paraíba, nas Folias de Reis de São Paulo e Minas Gerais, na música caiçara dos litorais paulista e paranaense, em comunidades Guaranis de São Paulo e Rio Grande do Sul. Gramani, um dos principais pesquisadores das rabeças no Brasil, noticia a existência de construtores do instrumento no Piauí, Ceará, Santa Catarina, São Paulo e Minas Gerais (*Idem, ibidem*, p.13). Sua função musical é dobrar em uníssono a melodia da toada cantada, bordando a música com ornamentos criativos (vibratos, glissandos, notas pedais etc.).

Uma das características fundamentais da rabeca é a ausência de padrões na sua construção e execução. As rabeças variam no seu formato, número de cordas, afinação. A rabeca não é um instrumento fabricado em série. É produzido não por indústrias, mas por artistas-artesãos. Por isto, não há uma rabeca igual a outra, já que nem dois instrumentos construídos pelo mesmo artesão seguem padrões: um construtor não procura fazer um instrumento igual ao

feito anteriormente. Disto resulta que cada rabeca possui suas características peculiares, “uma voz própria” (*Idem, ibidem*, p. 14). Cabe àquele que pretende tocá-la, reconhecer suas características, sua afinação, sua “personalidade”, sua “voz”, enfim. “A rabeca tem fala bonita”, ensinou-me Seu Agostinho Gomes, construtor do instrumento de Cananéia (SP). Cada uma tem a beleza de sua fala, eu completo.

Esta ausência de padrões parece incorporar, como analogia, as origens do povo brasileiro que, como aponta Darcy Ribeiro, é “povo em fazimento” (RIBEIRO, 1995). Povo que não se caracteriza por reproduzir no além mar o mundo europeu. Tampouco um povo marcado, como são o México ou o altiplano andino, pela fusão de suas altas civilizações à cultura do homem branco colonizador. “Somos um povo em ser” (*Idem, ibidem*, p. 447). Para o antropólogo, o principal produto da colonização não seria outro senão a fundação deste novo povo-nação, diverso de todos os outros do planeta, plasmado na mestiçagem: os brasileiros.

Presente em muitas e diversificadas manifestações populares, a rabeca parece sintetizar as origens mestiças do povo do Brasil. É consenso que o instrumento descenda do rabab (rabeb, rabãb, rebab, rubeba ou rubab) árabe e que tenha sido muito popular na Europa, durante a Idade Média. Trazido por colonizadores e jesuítas, foi bem acolhido no Brasil, resguardando especificidades regionais nas diversas manifestações em que se insere. O estudo da rabeca acabou por revelar um universo amplo: as muitas culturas que compõem a cultura brasileira.

A rabeca, seus construtores e tocadores materializam em obra de arte algumas das características caras à nossa cultura, como uma permanente abertura para a mistura de influências. No contato com a rabeca, melodias e silêncios, pensou-se a dramaturgia de ator numa cultura possível: a brasileira.

Como se organizam os argumentos: a tese como efabulação

Tese é uma proposição a ser defendida: conclusão de teoria. O trabalho acadêmico que aqui se apresenta, no entanto, não se funda na formulação teórica de idéias, mas na descrição de uma experiência. Assim, procuro, tanto quanto me for possível, uma escrita de ator, cuja prática não se restringe ao trato da palavra, mas inclui jogo de corpo.

O ponto de partida do trabalho é, portanto, um conhecimento de ator, a busca por um saber tácito – empírico. O conhecimento teórico não é mapa para a jornada, indicador dos caminhos a serem seguidos, mas o saber que emergiu da caminhada. Há uma aposta: a vivência porta em si um conhecimento. Neste trabalho, deixo-me levar pela prática, permitir que ela mesma atraia as teorias. Sabedoria que nasce do ato: atuação. Conhecimento que não se estuda só no livro, mas se reconhece no corpo, se advinha em si. Assim, buscamos nosso “Eldorado”.

Com a Professora Suzi, eu aprendi que a busca por argumentos que nos aproximam das linguagens da vida liga-se a uma pulsão humana básica: “pulsão de ficção” (2002). Ao organizarmos como fábula⁵ a experiência vivida, temos a oportunidade de ressignificar os fatos cotidianos. Esta fábula não se restringe à organização de uma narrativa literária. É prática cotidiana. É a criança que aprende a amenizar o sofrimento causado pela ausência da mãe inventando um jogo - lança o carretel de linha e o puxa para si: mamãe vai; mamãe volta. Assim, duas linhas igualmente reais se entrelaçam na vida dos humanos: a vida vivida e a vida reinventada pela fábula.

Por isto, esta tese, que pretende sintetizar uma vivência prática do ofício de ator, há de se equilibrar nestas realidades: o que aconteceu e aquilo que eu pude significar como acontecido. Inventário e invenção. Assim, desde já, relativizo a formulação teórica das idéias que apresento: incluo no relato “a estória que não

⁵ Neste trabalho, nomearei o conceito como a própria Professora Suzi Sperber, *pulsão de ficção*, mas também usarei outras expressões, como *pulsão de fábula*. Isto facilitará meu trabalho de redação, evitando a repetição excessiva de palavras. Atente-se que a palavra *fábula* não é tomada no sentido da forma literária, mas como sinônimo de ficção. *Pulsão de ficção* como necessidade de *efabulação*.

quer ser história” (ROSA, 2001, p. 29). Ainda que em desuso, já que a própria História também se reconheceu como ficção (uma versão dos fatos e não uma verdade absoluta), insisto no uso da palavra *estória*. Isto porque escrevo embalado por um pulso primeiro à fabulação. Nem tudo o que eu escrever aconteceu, mas ajudará a conferir valor à experiência. Antes uma meia mentira que me estimule à criação que a meia verdade que me paralisa. Aí, a possibilidade de se investigar as muitas razões que conduzem o homem aos seus feitos – os afetos. Assim, aposto livremente na invenção dos fatos, a sua recriação poética; pudera alcançar não uma versão dos acontecimentos, mas tirar deles alguns versos.

A primeira ação pública da tese foi a apresentação de “Eldorado”, que estreou em 17, 18 e 19 de outubro de 2008, no Teatro do SESC Campinas. No espetáculo, um cego busca, na companhia de uma “Menina”, encontrar o que nenhum homem pôde jamais - Eldorado. Nisto se resume a estória: um homem que busca. “Eldorado” nos fala dos territórios de viagem. Ali, onde o viajante é atravessado enquanto atravessa geografias.

A segunda publicação da pesquisa, esta tese-fábula, organiza sua viagem em seis jornadas. Em cada uma delas, analiso a experiência prática e permito que se sedimente o saber que dela se desprende, relacionando-o com obras de outros artistas e pensadores. Como anexo, segue a dramaturgia criada por Santiago Serrano a partir de minhas pesquisas: “Eldorado”.

Na descrição do viajar, buscarei reencontrar fatos e causos que levaram à criação do espetáculo: uma tese “fabulosa” que entra na Estória.

Primeira Jornada: viagens urbanas e viagens caiçaras

“Com que entendimento eu entendia, com que olhos era que eu olhava?”

Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas

Gênese

Uma vez mais, tomo lições de Guimarães Rosa⁶: “Toda estória pode resumir-se nisto: - Era uma vez, e nessa vez um homem” (ROSA, 1967, p. 130). Aqui, apresento a minha variação do tema. No início, concentro-me no relato dos preparativos para a pesquisa, sua gênese. Entendendo suas origens, será mais fácil compreender os seus princípios.

Porém, a estória que aqui se conta - ainda que de maneira inacabada porque sempre se contando, infinita – ressalta não os aspectos que se repetem nas narrativas, mas uma experiência singular. Nesta introdução, arrisco um primeiro palpite: ainda que todos possamos nos encontrar num território comum do humano, universal, somente de meu ponto de vista particular posso realizar o mundo. Não nego que cada uma destas experiências particulares pode nos levar aos territórios onde se encontram os sentidos do humano - o “nisto” em que se resumem as histórias. Mas também não há de se negar que o mundo se me abre como vivência de singularidade, não como generalidade. O teatro, sendo extensão da vida, poderá se construir na vivência única de cada processo: travessia.

⁶ Ao longo do texto, algumas vezes mencionarei as obras do brasileiro Guimarães Rosa e do moçambicano Mia Couto. Isto com duplo objetivo: lembrar que as diversas possibilidades de criação artística também constituem uma maneira de conhecer o mundo, saber; além disto, assim como proponho neste trabalho, estes dois artistas fundamentam suas criações em pesquisas intraculturais.

O percurso de “Eldorado” tem suas origens em meu trabalho anterior: o solo “Agora e na Hora de Nossa Hora”, um espetáculo sobre meninos de rua, criado a partir de pesquisas sobre a dramaturgia de ator. A partir da observação e imitação de crianças e adolescentes em situação de rua foi criado um repertório corporal e vocal que serviu de base à criação das cenas.

Esta interação com meninos de rua foi, desde o início do processo criativo, estendida à realização de oficinas de arte (circo, dança, artes plásticas e música) no projeto “Gepeto”⁷. A partir de atividades muito simples, como malabares com pedras tiradas do trilho do trem, vi meninos de rua abandonando o vício do crack e até mesmo voltando para suas casas. Eis a força e a necessidade da arte! Entretanto, também vi, repetidas vezes, que quando um menino de rua pretendeu mudar a sua vida, rígidas estruturas sociais o impediam: a bem da verdade, não sabemos o que fazer com o menino de rua que não quer mais ser um menino de rua; como se relacionar com ex-marginal?

Nas amarras sociais, novas inquietações: afinal, o que pode a arte? É necessária uma arte que pode transformar tão pouco? Na busca por respondê-las, esforcei-me ainda mais na apresentação do espetáculo. É preciso, pensava eu, aproximar mundos, o dos incluídos e dos excluídos; a arte poderá ser mediadora. Assim, a partir de 2006, “Agora e na Hora de Nossa Hora” realizou temporada em São Paulo, percorreu festivais no país e chegou a ser apresentado no exterior, em festivais na Espanha e na Suíça⁸.

No exterior, em especial, foram curiosas as reações da audiência: “Por que policiais assassinam meninos de rua?”, perguntavam-me na Espanha. “O que mudou em seu país depois do seu espetáculo?”, perguntavam-me na Suíça.

⁷ O projeto “Gepeto- Transformando Sonhos em Realidade é desenvolvido pela Ong ACADEC - Ação Artística para o Desenvolvimento Comunitário, em Campinas. Para saber mais, acesse: <www.acadec.org.br>. Outras informações podem ser obtidas no livro “Hora de Nossa Hora – o menino de rua e o brinquedo circense”, de minha autoria (Editora Hucitec, 2007).

⁸ “Agora e na Hora de Nossa Hora” foi apresentado na Espanha, Suíça, Kosovo e Marrocos, onde recebeu o prêmio de Melhor Interpretação Masculina do Festival Internacional de Expressão Corporal, Teatro e Dança de Agadir, em 2008.

Perguntas simples, quase ingênuas, de quem vive distante da realidade em que vivemos. E, no entanto, como era difícil respondê-las. Lembro que, na Suíça, pude caminhar na madrugada pelo centro da cidade sem medo; nem a polícia eu temi! Facilmente eu disse: “A polícia assassina crianças atendendo a uma pressão social porque, na verdade, incomoda muito a idéia de que, coletivamente, não sabemos como incluir os excluídos” Resposta pronta, na ponta da língua. Porém, dada a resposta, ecoavam ainda as perguntas: como o povo brasileiro pode conviver tão bem com a idéia de que grupos de extermínio são formados cotidianamente para matar gente pobre? Mais: qual a força de um espetáculo de teatro para transformar este fato cruel? O que mudou em meu país depois do meu espetáculo? É nesta *in-quietude* que se formula este meu projeto de trabalho. Para quê o teatro *neste contexto*? À toa?

Em novembro de 2007, o espetáculo é apresentado no Skena UP – International Student Film and Theatre Festival, no Kosovo⁹. O convite para se apresentar no festival foi formulado por Bekim Lumi, curador do Skena UP, que o havia assistido no evento suíço. No Kosovo, país que ainda procura se reconstruir depois de uma das guerras mais sangrentas da segunda metade do século XX, a experiência era justamente oposta àquela vivida na Suíça: enquanto nos Alpes, o mundo ideal apresentava-se como possível, nos Bálcãs, tudo parecia restrição. Ali, onde a realidade sócio-política parece tão hostil, nenhuma pergunta sobre a função da arte. Na Universidade de Pristina, o principal curso de formação teatral do país é ministrado em apenas duas salas de aula: uma para as aulas teóricas e outra para as aulas práticas. Como o país enfrentava intenso racionamento de energia, parte das aulas da universidade acontece à luz de velas. Lembro ainda que o inverno no Kosovo é rigoroso e, possivelmente, sem energia excedente, as salas de aula careçam de um eficiente sistema de calefação. Ainda assim, neste lugar em que o teatro parecia improvável, ele acontecia. Os alunos que conheci, os mesmos que apresentavam entusiasmados seus professores, relataram que as

⁹ Skena Up é um festival estudantil de cinema e teatro em que se apresentam também espetáculos profissionais convidados. Para saber mais, acesse: <www.skenaup.com>.

aulas são assiduamente freqüentadas por seus estudantes. E não havia nesta vivência da arte, nenhum discurso sobre a necessidade de resistência do teatro. Fazia-se teatro pelo prazer de fazê-lo. Resistência que se constrói não no discurso da necessidade da arte, mas na alegria de vivenciá-la. Pude observar isto também na atitude de outros artistas que levaram espetáculos para o festival, cuja realidade social parecia igualmente hostil à criação: assim eram os trabalhos do Irã, da Albânia, da Macedônia e do meu país, o Brasil. Onde a necessidade de reconstrução da realidade é tão urgente (refiro-me mesmo à construção da realidade material, socialmente partilhada: postos de saúde, praças, escolas, instituições públicas), uma quantidade grande de jovens se dedica à inutilidade da arte.

Este breve relato de experiências distintas - em certo sentido opostas - ajuda a entender a formulação deste trabalho de doutoramento. Seu objetivo é confrontar o conceito de dramaturgia de ator – até aqui profundamente ligado à idéia de transculturalidade - com o contexto sócio-cultural do Brasil. O primeiro conceito apresenta uma possibilidade criativa em teatro a partir do corpo do ator. O outro lembra que, para além das diferentes manifestações culturais, há uma dimensão da cultura invariável: a dimensão arquetípica da humana produção simbólica. Na segunda metade do século XX, os conceitos se interrelacionam: sendo o corpo também produtor de signos e sua anatomia humana fundamentalmente a mesma em qualquer parte do mundo, foi possível estabelecer determinados princípios que “aconselhassem” atores no seu percurso criativo.

Entretanto, se é verdade que há uma dimensão invariável do humano em que toda e qualquer cultura se aproxima, não é menos verdadeira a percepção de que, para além do que se repete, há uma dimensão específica de cada contexto histórico e social. Aí a força de diferentes experiências em minhas apresentações em países do centro e da periferia do mundo globalizado.

Este projeto se formula no momento em que as especificidades de contexto parecem interferir na criação tanto quanto a dimensão humana universal. A história do teatro registrou importantes criações gestadas na aproximação dos

homens, seus iguais. Assim são os trabalhos fundamentais de Peter Brook e Eugenio Barba, por exemplo. Somos todos, em essência, muito semelhantes. Daí a importância do respeito pelo outro – que, enfim, é extensão de mim mesmo.

Tendo, estas criações, chegado a pleno desenvolvimento, parece-me possível e desejável, agora, a formulação de uma linha de trabalho a elas complementar, fundamentada na valorização da diferença. Somos todos fundamentalmente únicos. Por isto, inquieta-me ainda mais a importância do respeito pelo outro – a mim que, a despeito de todo esforço, não o compreende em sua totalidade, restará sempre a provocação sadia: conhece-te a ti mesmo. A especificidade como força provocadora.

Vale deixar claro que a afirmação de especificidades não significará, neste trabalho, a perda de conexão com os territórios onde todo homem é igual. Não se pode deixar dúvidas a este respeito: a hipervalorização de experiências pessoais, regionais e nacionais, não raro, leva aos caminhos perigosos do egocentrismo, bairrismo e nacionalismo. Este trabalho, espero, equilibrar-se-á em uma tensão: singularidade/universalidade. Assim, recorto um ponto de vista: a percepção da maneira como uma comunidade específica se realiza é apenas um ponto de partida; não uma verdade absoluta. Vale lembrar Guimarães Rosa, mais uma vez: “A gente tem que sair do Sertão! Mas só se sai do Sertão, é tomando conta dele a dentro...” (2006, p.279).

A este respeito, curiosamente, chama a atenção o fato de “Agora e na Hora de Nossa Hora” ser apresentado em contextos tão diversos: a Suíça e a periferia de Várzea Paulista, no interior de São Paulo; a mística Santiago de Compostela, na Espanha, e o antigo cinema tomado como teatro, em Atibaia; o público “profissional” de festivais de teatro e adolescentes atendidos por projeto social, na cidade de São Paulo, que assistiam a uma obra teatral pela primeira vez; as platéias numerosas de quando o espetáculo mereceu alguma atenção do público e os espectadores solitários que, às vezes, assistiram ao trabalho na companhia de mais algumas poucas pessoas. Um espetáculo sobre uma situação social brasileira, a infância em situação de rua, pensado para a interlocução com o

povo do Brasil, acabou se estendendo para realidades diversas. A especificidade como potencial de comunicação universal.

Este jogo de forças especificidade/universalidade já se entrevia no próprio processo de criação de “Agora e na Hora de Nossa Hora”. Este processo sustentou-se numa abordagem “geral” de princípios da dramaturgia de ator. Isto foi dado, especialmente, pelos referenciais bibliográficos e artísticos do trabalho: a Antropologia Teatral e a Teoria de Montagem de Serguei M. Eisenstein. Por um lado, Eugenio Barba procura princípios comuns no uso do *corpo-mente* de atores e bailarinos. Por outro, Eisenstein teoriza e materializa em suas obras a formulação de regras gerais de montagem aplicáveis ao cinema (uma *Gramática Cinematográfica*) e às artes como um todo. Barba ajudava a identificar uma unidade possível ao trabalho do ator: a ação codificada. Eisenstein inspirava uma abordagem possível à sua articulação poética: montagem dialética de ações.

Neste novo trabalho, muda-se substancialmente esta perspectiva: interessa, agora, o estudo da dramaturgia de ator no contexto específico da cultura do Brasil. Isto advém da necessidade de uma teoria que abarque e estimule com mais precisão as experiências cênicas anteriores. Nestas experiências, nem sempre o referencial teórico que busca princípios gerais deu conta das especificidades das relações sociais, culturais e históricas do Brasil do século XXI. Para Eisenstein, por exemplo, o artista deveria conhecer sua audiência de tal maneira que poderia prever determinados processos de significação a partir da montagem de certos assuntos. Ora, somente de uma comunidade unida por uma visão de mundo comum se pode esperar uma reação unânime - similar - a uma obra de arte. Isto de maneira nenhuma corresponde a nossa experiência histórica, já que não se tem um público homogêneo, mas públicos que refletem nossa multifacetada sociedade global.

Além disto, as pesquisas da Antropologia Teatral, ao buscarem uma “técnica das técnicas”, pressupõem a codificação de princípios reconhecíveis em todas as manifestações cênicas. Ou seja, ainda que reconheça especificidades culturais, este campo de estudo não se detém em pesquisá-los. Assim, nos

trabalhos anteriormente realizados, nem sempre a Antropologia Teatral pôde referenciar a representação de temas pertinentes à sociedade e à cultura do Brasil. Isto se evidenciou, em “Agora e na Hora de Nossa Hora”, na representação de um aspecto da vida dos meninos de rua: a “viração”, prática em que se procura as melhores oportunidades de sobrevivência no presente imediato, naquele dia - local para dormir, para comer, para ganhar algum dinheiro etc. Esta prática pressupõe extrema capacidade de improvisação. Por isto, para representá-la, em cena, foi necessário que os referências de atuação não se restringissem à codificação técnica proposta pela Antropologia Teatral. Neste caso, as referências de uma *cultura da rua* foram mais urgentes que aquelas de uma *cultura geral da atuação*.

Situações como estas revelaram uma necessidade de entender a dramaturgia de ator no contexto em que ela se cria. Ou seja, aproveitar os conteúdos desenvolvidos a partir de “teorias gerais” sobre a atuação, mas verificá-los no contexto mesmo em que se aplicam.

Inegavelmente estas experiências de diálogos de cultura, especialmente aqueles entre Ocidente/Oriente, representaram a formulação de novas formas teatrais e mesmo novas proposições teóricas. Entretanto, no contexto brasileiro, país cuja formação é “plasmada na mestiçagem” (RIBEIRO, 1995), as possibilidades da *criação intercultural* podem ser vividas no seio de nossa própria cultura. A história do Brasil é, em si, fruto de interações culturais. E, curiosamente, este diálogo de culturas proposto por artistas e teóricos do Hemisfério Norte, desenvolveu-se historicamente com relativo sucesso em solo brasileiro. Como aponta o Prof. Darcy Ribeiro, apesar de um território com dimensões continentais e das diversas especificidades regionais, o povo brasileiro construiu um certo sentimento de unidade nacional, singular no planeta: especificidade e sentimento de todo (1995). Muitos artistas europeus realizaram longas viagens para se confrontar com o outro e suas diferenças culturais. Para o artista brasileiro, sempre há a possibilidade de interagir com o outro dentro de sua própria cultura.

A aposta que moveu esta pesquisa é simples: para uma cultura reconhecidamente mestiça, o desvelamento da multiplicidade das culturas que a compõem pode equivaler às propostas de estudos transculturais; em vez de INTERculturalismo, propõe-se INTRAculturalismo: um mergulho na própria cultura em que se vive.

A rabeça como criação sem modelos

Apostando na vivência intracultural, mestiça, tomei como modelo criativo a arte da rabeça. Como modelo, no entanto, a rabeça é traiçoeira. Isto porque seu processo construtivo, assim como a sua técnica de execução, é variável a cada experiência. As rabeças variam no formato, tamanho, número de cordas. Sendo um instrumento artesanal, a rabeça equilibra-se em transformações contínuas. A rabeça é arte do *processo*. Por isto, a única possibilidade de se tomar a rabeça como modelo é assumir a provisoriedade de soluções criativas: não há modelo que se sustente. A rabeça, como o povo que a gera, é aberta a transformações e influências muitas.

Isto não significa que a arte dos rabequeiros seja criação aleatória. Há método nisto: um não método. Não se prevendo nada a *priori*, o rabequeiro tira o máximo de cada experiência. Enxerga o potencial da rabeça na madeira que se apresenta e não naquela que ele gostaria de ter. Suas escolhas, diga-se, serão norteadas pelas experiências anteriores. No entanto, *não se transforma uma experiência em paradigma*. Ainda que a construção de uma rabeça possa garantir um saber, o rabequeiro precisará sempre atualizar este conhecimento diante das circunstâncias que se apresentam: ferramentas disponíveis, material, tipo de madeira, tempo para construção etc. Tudo interfere no processo: “até a cola”, revela Mestre Salustiano, referindo-se ao fato de que o tempo de cozimento da cola se reflete no som do instrumento (SALUSTIANO *apud* BANDEIRA, 2005, p.47). Nesta abertura ao movimento, a rabeça é instrumento de difícil apreensão. Toda definição que agora está, num instante, já não é.

Se apreendê-la inteiramente é difícil – rabeca é substantivo *feminino*; instrumento-mulher -, aprender a tocá-la é tarefa igualmente delicada. Como já se deve imaginar, a primeira coisa que eu como pesquisador precisei foi tomar aulas de rabeca. Primeiro com Paula Ferrão, responsável pelas primeiras notas que eu aprendi. Depois, com Luiz Henrique Fiaminghi. Em boa parte das aulas, não fui capaz de tocar, mas pelejei com o instrumento. Primeiro porque a necessária coordenação de arco numa mão e afinação na outra exige treino e tempo. Além disto, na paleta da rabeca, não há marcações da altura das notas, como acontece com outros instrumentos de cordas dedilhadas, que contam com trastes para indicar a posição correta dos dedos. Por fim, ao contrário do que eu imaginava, são poucas as indicações técnicas que os professores me davam. Quando eu tocava o instrumento de maneira diversa daquela que tocava a professora Paula, eu perguntava a ela se estava equivocado. Ela logo me corrigia: a melhor maneira de tocar é a maneira que se é capaz de fazê-lo. Disto resultava que ela, no máximo, procurava potencializar aquilo que eu já fazia. O mesmo aconteceu nas aulas com Fiaminghi. Na primeira aula que tive com ele, não toquei uma única nota; apenas conversamos longamente sobre os *sentidos* do tocar.

A fim de aprofundar meus poucos conhecimentos sobre o instrumento e conhecer outros rabequeiros, realizei uma viagem ao litoral sul de São Paulo, nas cidades de Iguape e Cananéia. Ali, percorri parte do circuito do Museu Vivo do Fandango. O Fandango é uma manifestação que envolve música e dança, fortemente entrelaçado aos demais elementos da *cultura caiçara* – em suas origens, os bailes de Fandango eram oferecidos por um organizador como paga pela realização de trabalhos coletivos, como puxadas de rede e roçados. A formação musical básica da manifestação é composta de dois violeiros, que também cantam as melodias, um rabequeiro e um tocador de adolfo (instrumento de percussão). A esta formação outros instrumentos podem ser acrescentados: violão, cavaquinho, bandolim, pandeiro, surdos tantãs etc.

O Museu Vivo do Fandango não possui uma sede única, mas compreende um circuito de visitação pelas cidades de Iguape e Cananéia (em São

Paulo), Guaraqueçaba, Paranaguá, e Morretes (no Paraná). O circuito é divulgado através de site¹⁰, folhetos, livro e CDs e envolve casas de fandangueiros e construtores de instrumentos, clubes e casas de Fandango, lojas de artesanato, bibliotecas, centros culturais e pontos de consulta. Atrás das transformações da rabeça, seu movimento, movi-me eu mesmo em viagem de campo.

Percorrendo parte do circuito, conheci muitos rabequeiros e com eles aprendi mais sobre a impossibilidade de se fixar uma vivência. De Benedito Nunes, de Iguape, ouvi que rabeça não se ensina. Aquele que deseja aprender deve observar atentamente alguém tocando; o percurso da observação para a execução do instrumento é pessoal. Toda pedagogia está nisto: transmissão de saber pela própria experiência. Entre todos os exímios rabequeiros que eu conheci em minha viagem uma unanimidade: todos aprenderam sozinhos. Ângelo Ramos aprendeu a tocar viola na base de tentativa e erro; rabeça ele aprendeu ao afinar um cavaquinho como cordas de rabeça. Agostinho Gomes gostou da rabeça, quando a ouviu ao passar a “bandeira”¹¹ e, ao ganhar uma do pai, aprendeu a tocar.

Este aprendizado é tão intuitivo quanto metódico: a rabeça exige treino, demora até se chegar a algum resultado. Isto é, o processo exige paciência e, ao vivenciá-lo, não há segurança do resultado que se obterá. Aprender a tocar rabeça é quase uma decifração de enigma: o aprendizado está aberto para todos, mas ninguém poderá ensinar nada a ninguém.

Disto resulta que a técnica de um rabequeiro é muito pessoal. Tão pessoal quanto o caminho que percorreu para produzir seu próprio aprendizado. O mesmo se verifica em seu processo de construção. O construtor não molda seu contexto de vida para tornar possível o seu trabalho, mas realiza sua obra a partir das circunstâncias que se apresentam. As experiências anteriores apóiam a criação, mas não garantem seu sucesso, já que quase nunca um ambiente criativo se repete. Assim, conhecimento não adquire nunca o status de modelo; técnica

¹⁰ Para saber mais: <www.museuvivodofandango.com.br>.

¹¹ Refere-se à bandeira da Folia do Divino.

não é mais que acúmulo de experiência, sempre inquietando sobre o seu real valor no presente.

Incorporar esta instabilidade criativa foi desafio para todo o processo de estudo. Não será difícil imaginar o que isto representa para um ator com formação acadêmica, cujo pensamento, quase sempre, se adianta ao processo. Ou que, no outro extremo, procura traduzir um processo em conhecimento partilhável: teoria. Procurando este estado de abertura em que o artista não define sua criação, mas se restringe em realizar os potenciais de cada situação, acabei por criar um espetáculo de teatro que me ensina a cada apresentação: “O Eldorado está perto” (SERRANO, inédito).

Nesta tese, agora, procuro palavras também instáveis. Encontrá-las, no entanto, já seria uma contradição: seria novamente encerrar na definição aquilo que no processo se moveu. A utopia desta teoria são as palavras movediças; as definições que não convencem completamente. Bastaria isto para uma academia? Ou bastaria isto para o acadêmico que aprendi a ser? Para as agências de fomento à pesquisa não bastou e este trabalho foi inteiramente financiado com recursos próprios – inclusive viagem de campo.

Pressionado por este ambiente, eu me pergunto: quão aberto eu fui capaz de estar para as interações com os rabequeiros? O leitor deste trabalho há de estar atento. Nem sempre eu consegui traduzir as inquietações vividas na redação do trabalho. As idéias que eu dei conta de escrever poderão se resumir nisto: *não há modelo possível para a criação; restará ao artista sempre confrontar suas vivências anteriores com o contexto em que cria*. A partir daqui, tudo o que eu escrever nesta tese não passará de variações e busca de entendimento disto.

Segunda Jornada: viagem e precariedade

*“Digo: o real não está na saída nem na chegada:
ele se dispõe pra gente é no meio da travessia.”*

Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas

A tradição brasileira e a arte de ator

Uma pesquisa é, por definição, um salto no escuro: dificilmente o ponto de chegada corresponde àquilo que se projetava na partida da travessia. Por isto, não raro, os caminhos da investigação são tortuosos, feitos mais de equívocos que de acertos.

Num primeiro momento, eu considerei que, ao estudar a cultura popular do Brasil, eu fugia de uma postura colonizada: por que, perguntei-me, fundamentar meu trabalho de ator em palavras escritas em territórios europeus quando tudo que ali eu conheço como teoria se apresenta de maneira viva entre meus compatriotas brasileiros? Ao tomar procedimentos de outros contextos culturais, eu não estaria simplesmente reproduzindo o comportamento que, desde a formação do país se verifica, como aponta o Prof. Darcy Ribeiro:

“No plano ideológico – ou seja, o relativo às formas de comunicação, ao saber, às crenças, à criação artística e à auto-imagem étnica -, a cultura das comunidades neobrasileiras se plasma [entre outros elementos] em artistas que exercem suas atividades obedientes aos gêneros e estilos europeus.” (1995, p. 75 e 76)

Assim, eu já me preparava para estudar determinadas manifestações do Brasil, como o Cavalo Marinho, tomando-as como modelo para a arte de um ator brasileiro.

Minha primeira hipótese, ao estudar esta cultura, era a de que a tradição brasileira era ainda mais inovadora que algumas das propostas contemporâneas de atuação. Explico: há alguns anos, eu desenvolvia meu trabalho de ator dialogando com as premissas da Antropologia Teatral. E algumas das suas premissas, tomadas no âmbito erudito da cultura, são possíveis de serem observadas em diversas das manifestações da tradição popular do Brasil: a não especialização entre atores, bailarinos e cantores; a utilização de relações de representação para além da frontalidade do palco italiano; a forte correlação entre arte e vida; a profundidade das relações rituais permeando a obra; etc.

Minhas apostas iniciais não seriam difíceis de serem desenvolvidas. Com tranqüilidade eu escreveria que a codificação de determinadas manifestações populares do Brasil pode ser comparável a manifestações teatrais do Oriente, que inspiraram práticas do Teatro Antropológico. Neste sentido, lembro que o já citado Cavalo Marinho apresenta aproximadamente 80 figuras com ações corporais e vocais próprias codificadas que se disponibilizam para a brincadeira. Aliás, como tradição popular, o repertório de figuras do Cavalo Marinho transmite-se de uma geração à outra pela observação e imitação, como é prática dos teatros orientais. E, por fim, a realização da brincadeira do Cavalo Marinho pode durar a noite inteira, entrando madrugada adentro, como igualmente se observa em manifestações cênicas do Oriente.

Se a inspiração nas formas teatrais do Oriente contribuiu para a formulação de novos modos de pensar o ofício de ator, entre eles a Antropologia Teatral, a investigação das formas teatrais codificadas pela cultura brasileira abre-se como campo de pesquisa não menos inspirador. O Teatro Antropológico funda-se no estudo das tradições teatrais européia e asiática: Teatro Eurasiano. Eu pensava que minha pesquisa incluiria, neste debate antropológico, o estudo da

tradição latino-americana. Assim, encontrar-se-iam as tradições dos Teatros Eurasiano e Latino-americano.

No entanto, minha proposta não me livrava de um olhar colonizado. Ao contrário, aprofundava as suas raízes. Isto porque a minha atitude, naquele momento, por mais criativo que isto parecesse, limitava-se a legitimar a cultura popular não pela sua riqueza em si, mas porque estava de acordo com a experiência produzida no além mar. Eu reconhecia que o contato com um folgado popular poderia ser produtivo porque experiências similares já haviam sido realizadas em outras terras. Fugindo de uma forma de colonização eu era mais colonizado que nunca. Pois que, em vez de viver a minha própria experiência, eu procurava justificá-la baseando-me numa outra, que eu só conheço de longe, pelo livro. A pesquisa estaria satisfatoriamente desenvolvida somente se eu atingisse resultados semelhantes aos de outras investigações.

Curioso é observar que este impulso de aproximação de experiências européias e latino-americanas não se limita ao meu trabalho. Multiplica-se o interesse de intelectuais e artistas por culturas periféricas e, em especial, pela cultura do Brasil. A realização de eventos consecutivos cujo objetivo é o intercâmbio entre europeus e brasileiros não deixa dúvidas sobre isto: em 2005, o “Ano do Brasil na França”; em 2006, a “Copa da Cultura”, na Alemanha; em 2008, a homenagem ao Brasil na Feira de Arte Contemporânea de Madri, ARCO; ainda em 2008, a escolha do Brasil para fazer parte do “Programa de Cooperação Cultural da União Européia” que, num ano de retração econômica mundial, disponibilizou € 1 milhão para projetos de intercâmbio cultural; e, em 2009, o “Ano da França no Brasil”.

Na Universidade, mesmo, onde desenvolvo este trabalho, a UNICAMP, são muitas as pesquisas sobre a possibilidade de instrumentalização de atores a partir de repertórios da cultura popular: Capoeira, Maculelê, Cavalinho etc. Porém, nem sempre estas pesquisas apontam para direções pouco estudadas. Muitas vezes estes trabalhos fazem perguntas para as quais já há respostas

prontas. Era nesta maneira de estudar a arte de ator e a cultura popular em que eu me inseria: procurando em manifestações ainda pouco teorizadas as mesmas relações que a Antropologia Teatral já verificara em outras culturas.

Vale dizer ainda que, naquele momento, parecia-me que eu dignificaria artistas populares e seus trabalhos ao contribuir para a sua inserção em debates acadêmicos sobre a arte de ator. Ledo engano: a cultura popular prescinde da academia cujos interesses muitas vezes nem pretendem dialogar com a comunidade que lhe é externa. Digo isto por experiência própria: entre os anos 2000 e 2005, desenvolveu-se na UNICAMP o projeto de extensão universitária “Arte e Exclusão Social: pesquisa estética e participação comunitária envolvendo moradores de rua”. O projeto envolveu moradores de rua, sociedade civil, alunos e professores da UNICAMP de diversas áreas do conhecimento: Artes Cênicas, Letras, Geografia, Estatística, Arquitetura e Urbanismo etc. Por um lado, um grupo de estudantes de teatro estudava a corporeidade de moradores de rua e, a partir disto, realizava seus espetáculos. De outro, estes mesmos estudantes, acompanhados de diversos outros, ministravam oficinas de teatro para a população de rua. Entre 2000 e 2002, o projeto foi integralmente custeado com recursos da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da UNICAMP. A partir de 2003, com mudança de administração de reitoria, os recursos começaram a minguar até que se instituiu o fim do projeto, em 2005. Naquele momento, as necessidades daquela população que por cinco anos se envolveu na realização do projeto e tinha em curso evidentes transformações não pareceram importar à comunidade acadêmica da UNICAMP.¹²

Por tudo isto, ao longo do desenvolvimento da pesquisa foi preciso que eu permanentemente revisse a minha própria postura como ator e como pessoa. Se eu desejasse de fato me abrir para a relação com artistas populares, era

¹² Um dos resultados do projeto foi a formação, entre moradores de rua, do Grupo de Teatro Pé no Chão, que produziu seus próprios espetáculos. A partir da experiência, muitos envolvidos chegaram a atualizar seus documentos de maneira a viabilizar suas apresentações. O grupo chegou a se filiar à Federação Campineira de Teatro Amador. O teatro como forma evidente de inclusão.

preciso tornar-me permeável à experiência. Isto significou, inclusive, abrir mão de certezas que me acompanharam durante anos.

Esta segunda jornada apresenta algumas das provocações a que me submeti ao entrar em contato com a arte da rabeca.

A rabeca e a precariedade: a necessidade como método

Em 2002, comprei um instrumento produzido por Nelson da Rabeca, construtor de Marechal Deodoro (Alagoas). Feita de madeira fruta-pão, o instrumento chamou minha atenção pelo bonito som: aveludado. Com a rabeca recebida em sua nova casa, a minha, acabei por estranhar as cordas usadas no instrumento: não eram de violino. Curioso, perguntei à Paula Ferrão, então minha professora de rabeca, que tipo de corda usava o Seu Nelson. A resposta foi surpreendente: o construtor usa aquela que estiver disponível. Havendo cordas de violino, elas serão usadas. Havendo encordoamento para cavaquinho, dele se lançará mão. Havendo próximas cordas de banjo ou violão, estas serão as escolhidas. Não havendo nenhuma delas, outra solução será dada. Aquele instrumento adquirido por mim trazia, no lugar de cordas, um fio de aço que se encontra em freios de bicicleta!

Esta mesma imprevisibilidade nos processos de construção se vê na confecção do arco da rabeca. O luthier Fábio Vanini, de Campinas, me ensinou que um bom arco de violino usa crinas de cavalo importadas (da China ou da Alemanha, por exemplo). Difícil imaginar que os luthiers populares possam ter acesso a este material. Usam para a sua arte aquilo que lhes é acessível: a crina do velho pangaré do quintal; ou o rabo do mesmo pangaré. Não havendo pangaré, usam fios sintéticos. Sendo muito pedir os fios sintéticos, usam linha de pesca, de náilon. E se a linha for demasiadamente lisa, serão lixadas a fim de conferir maior atrito entre cordas e arco. O som ganha vida a partir das circunstâncias múltiplas em que se insere o construtor.

As possibilidades de construção de uma rabeca são tantas que José Eduardo Gramani - considerado um dos maiores pesquisadores do instrumento,

em boa parte responsável pela sua disseminação e dignificação nos ambientes eruditos da cultura - propôs-se ao estudo do processo construtivo do instrumento de quatro luthiers de diferentes regiões do Brasil: além de Nelson dos Santos, registrou os processos de Martinho dos Santos (Morretes / Paraná), Júlio Pereira (Paranaguá / Paraná) e Arão Barbosa (Iguape / São Paulo). Infelizmente, o pesquisador faleceu antes de concluir seu trabalho, deixando para a filha Daniela a herança de liderar outros pesquisadores e organizar uma publicação reunindo a sua experiência. De “Rabeca, o som inesperado” (GRAMANI, 2002), emociona conhecer em fotos e relato o processo em que o rabequeiro evidencia um instrumento musical que aguardava, silencioso, na árvore. Para isto usa as ferramentas que tem à mão: serrote, formão, facão. Variando as ferramentas, variam também os instrumentos. Assim, as rabecas de um construtor são muito diferentes daquelas produzidas por outro luthier. Além disto, nem mesmo um construtor é capaz - e almeja - construir dois instrumentos iguais: ainda que um construtor possua um molde e pretenda reproduzir uma rabeca anteriormente feita, muitas vezes, fica à mercê de uma ferramenta que pode-não-pode ter se perdido, pode-não-pode ter sido roubada ou danificada. A rabeca é um conjunto de respostas possíveis às circunstâncias. O viés de criação é o viável.

Há de se reconhecer, neste processo, uma certa precariedade (NAMU, inédito). As circunstâncias são fator decisivo na criação. Esta precariedade do processo, no entanto, não representa precariedade do resultado final. Se é verdade que os fatores materiais limitam determinadas soluções artísticas, não é menos verdadeiro que estas mesmas limitações exigem maior criatividade para a superação dos problemas. A precariedade ganha sentido ambivalente: por um lado apresenta-se como falta – o recurso que se ausenta; de outro, evidencia criação – uma ausência assimilada que exige reação criativa. Quando a realidade impõe seus “nãos”, o rabequeiro faz ouvir o seu “ainda é possível”. A virtualidade da arte, sua potência, é tão real que a precária realidade social.

Vale reafirmar: precariedade de recursos não se materializa em um produto menor. Absorvendo a dificuldade o rabequista a recria:

“Talvez pela falta de recursos e informação e, sem dúvida utilizando uma criatividade brilhante, o método de construção usado por Seu Nelson consegue ser completamente eficiente em vários aspectos: é rápido (ele constrói uma rabeca, contando todas as etapas desde o corte da madeira bruta até os ajustes finais, em cerca de 5 dias), barato (pode ser feito com diversas madeiras disponíveis na região: jaqueira, imbaúba, mulungu, gameleira, praíba, fruta-pão, pau-mijão, para citar as mais utilizadas), resistente (contém poucas partes coladas) e principalmente, confere ao instrumento sonoridade brilhante e límpida, com uma personalidade notável”. (FIAMINGHI in GRAMANI, 2002, p. 72).

Havendo descompasso entre uma *pulsão de ficção / criação* (SPERBER, 2002) e contexto social, vence a necessidade da expressão. Ao seu modo, os rabequeiros atualizam a necessidade ancestral de fazer existir a fábula. Pressionados por um desejo primeiro à expressão, encontram sua maneira pessoal de realizá-la. Variam as circunstâncias, mas não a pulsão deste humano desejo. É notória a primeira criação de uma rabeca de Nelson dos Santos: quase aos cinquenta anos, então acordeonista, viu um violino em uma reportagem de televisão. Naquele instante, decidiu que construiria um instrumento como aquele para si. A partir dali, seguiu-se uma série de experimentações até que chegasse a um som que o convencesse. “A falta de meios e informação não serviu como acomodação, mas muito pelo contrário, foi um estímulo para soluções positivas” (*Idem, ibidem, p. 72*).

Aberta a influências tantas, no processo construtivo, variam enormemente os resultados finais dos instrumentos. Há rabecas de duas, três, quatro, seis cordas. Variam no formato. Variam no tamanho (há rabequinhas, rabecas, rabeções etc.). Variam as madeiras usadas. A partir de tantas variáveis, varia o instrumento. Cada rabeca tem um som que não se pode repetir: único. Talvez desta sua personalidade, venha o hábito dos rabequeiros de nomear suas rabecas.

Sendo cada rabeca uma, cada uma delas exigirá sua própria técnica de execução. Quando Luiz Paixão, rabequeiro pernambucano, apresentou-se em Campinas ao lado de seu grupo Zunido da Mata, fez questão de lembrar que acabara de trocar de instrumento e que, por isto, a rabeca ainda “engasgava”.

O músico Cego Oliveira segura seu arco com o punho fechado, contrariando todas as lógicas de execução erudita de instrumentos de arco e cordas, que *a priori* exigem que o arco seja segurado suavemente com a ponta dos dedos, com punhos relaxados de maneira a evitar tensão excessiva com as cordas. Estas regras não previam, no entanto, que a música poderia se tornar ofício de um cego cantador de feiras que, com punhos fechados, precisa garantir seu ganha pão, protegendo seu instrumento de trabalho. Para Oliveira a incoerência técnica é mais que coerente.

Assim, quanto mais se procura definir a rabeca, mais distante se fica da verdade. A única determinante desta arte é a própria indeterminação. Isto se verifica na obtenção dos materiais necessários à sua confecção; estende-se às possibilidades da sua realização; alcança as infinitas possibilidades de sua execução.

A rabeca é Macunaíma: sem caráter. Atentemos que não se afirma que a rabeca, refletindo seus construtores e tocadores, possui caráter duvidoso – mau caráter. Afirma-se que seu caráter é indefinível. A rabeca não almeja definir-se, mas realizar-se no *processo* mesmo de *passar a existir*. Sua marca é a transformação: a abertura ao que é possível; nas circunstâncias; no *assim* das coisas.

Justamente esta impermanência garante sua existência. Difícil imaginar que rabequeiros pudessem dar prosseguimento à sua arte se esperassem condições ideais de trabalho para realizá-la. Os rabequeiros são gente do povo. Enfrentam tanta dificuldade para criar sua arte quanto para colocar comida no prato. Justamente porque se pode renovar, a rabeca resiste. Na impermanência, a rabeca permanece.

Não se busca um Teatro Precário

Também eu, como artista brasileiro, durante o processo de criação de “Eldorado”, vi-me criando em condições precárias: um Brasil e seus “nãos”. De antemão é bom que se diga: a precariedade não foi escolha, mas circunstância dada. Por muitas vezes, foi necessário criar em condições instáveis. Aqui, muitas vezes não se busca um “equilíbrio de luxo”; a criação por si nos provoca em “equilíbrio precário”. Não se engane o leitor: a precariedade não se busca; é apenas um fato.

Inserido neste contexto social – o Brasil do século XXI, como os rabequeiros que eu conheci -, muitas vezes precisei abrir mão de modelos. Abandonando a idéia *a priori*, foi possível lançar-me à criação a partir de onde estou. Em vez de buscar a criação ideal, preferi realizar a criação possível. Aqui, procuro rever este caminho em que se desiste de lutar contra as circunstâncias dadas pela vida e criar a partir delas. Assim, passei a não me opor às dificuldades, mas absorvê-las como força, aderindo a elas.

Durante os anos que precederam esta pesquisa de criação de “Eldorado”, eu me formei nas idéias que fazem do ator o centro do fenômeno teatral – sobretudo aquelas desenvolvidas por Barba e seu mestre, Jerzy Grotowski.

Depois de alguns anos referenciando-me numa busca por um *Teatro Pobre* ou um *Teatro Antropológico*¹³, enfim, pude retornar à minha própria experiência. Para Grotowski, propositor de uma pobreza no teatro¹⁴, a cena poderia se construir a partir da escassez de recursos. Limitando-se ao que é essencial, o teatro poderia se fortalecer na sua especificidade diante das outras artes: a presença viva do ator diante dos espectadores. O instigante pensamento

¹³ Pode-se dizer que as origens do Teatro Antropológico ou da Antropologia Teatral localizam-se nas pesquisas de Grotowski na busca pelo seu Teatro Pobre. Isto porque o campo de estudos fundado por Eugenio Barba é profundamente marcado pelos anos de trabalho partilhados com o polonês no seu Teatro Laboratório.

¹⁴ Deixo claro: o polonês é propositor de UMA pobreza no teatro. Uma fundamental, diga-se. No entanto, na descrição acima de importantes elementos da cultura popular, já deve ter ficado claro que muitas das proposições organizadas por grandes artistas de teatro dos séculos XX e XXI já eram antecipadas por outras tradições.

de Grotowski influenciou artistas do mundo inteiro e, claro, não seria diferente no Brasil. Entretanto, ao longo de minha breve trajetória como artista, muitas vezes esqueci de ler o seu trabalho a partir do contexto em que ele foi produzido. Assim, em vez de tomá-lo como estímulo à criação de outra linguagem, procurava, de alguma maneira, imitar as suas práticas – o que, arrisco-me a afirmar, dificilmente se concretizaria em condições diferentes daquelas em que o próprio Grotowski pôde trabalhar com seus atores. Vale lembrar que esta escassez de recursos tinha como parâmetro de referência a Polônia. O Teatro Laboratório do diretor polonês era constituído por uma equipe de atores, técnicos, cenógrafo, dramaturgo. Tudo isto subsidiado pelo Estado polonês. Em contexto brasileiro, seu Teatro Pobre já poderia ser considerado riquíssimo em recursos. Quantos grupos brasileiros podem manter em seu quadro um elenco de atores recebendo salários mensais, independentemente da apresentação de espetáculos? Mais: a sede do Teatro Laboratório era considerada um pequeno espaço teatral (um teatro de 13 filas); quantos grupos brasileiros conseguem ter seu próprio espaço de ensaio – nem estou me referindo, aqui, a espaço próprio para apresentação de espetáculos?

O próprio diretor narra o processo de criação de seu último espetáculo, *Apocalipsys cum Figuris* (GROTOWSKI in FLASZEN, POLASTRELLI, 2007, p. 181–197). Na narração, ele esclarece que por muitas vezes o processo foi reinventado. Isto porque, como grande artista que era, não queria repetir procedimentos de seu espetáculo anterior, “O Príncipe Constante”, que fora um sucesso em diversas partes do mundo - um espetáculo que definitivamente foi registrado como importante momento da história do teatro. Nesta necessidade de se abrir para novos procedimentos, o diretor relata que muitas vezes trabalhou às cegas e que, em mais de uma oportunidade, cogitou não concluir o processo num espetáculo. Por mais de uma vez solicitou aos técnicos do teatro que construíssem cenários que não tinha certeza se seriam usados. O mesmo acontecendo com os figurinos. O texto foi construído tomando por base o próprio fluxo do processo, sendo alteradas as suas matrizes geradoras muitas e muitas vezes.

Da leitura de seu relato, tanto quanto a generosidade de um grupo de artistas que não sucumbe diante do grande sucesso mundial, procurando sempre o novo, impressiona a distância entre o contexto polonês de produção cultural e aquela em que trabalham os artistas brasileiros. Quantos de nós tem à disposição uma equipe de cenotécnicos prontos a atender ao processo criativo do diretor? Mais ainda: quantos grupos brasileiros podem se dar ao luxo de produzir cenários que poderá não utilizar? Ou produzir cenários e descartá-los? No Brasil, diante das circunstâncias em que se cria, dificilmente se poderia pensar no uso de recursos que não fossem quase integralmente utilizados como elementos do espetáculo. Nosso teatro experimental tem que se pautar em *outras experiências*.

A formulação de uma prática e pensamento de trabalho como a de Grotowski só foi possível no contexto em que ele trabalhava: um Estado socialista, com financiamento público da cultura. Acredito que, em outras terras, seu trabalho seria outro. Isto não é somente minha opinião pessoal. Flaszen, dramaturgo do Teatro Laboratório, deixa entrever que, muitas vezes, a formulação das proposições teóricas de Grotowski foi profundamente influenciada pelo seu contexto histórico: não raro, o diretor polonês escolhia determinadas palavras para explicar suas práticas artísticas de maneira a evitar a censura e manter o financiamento público de seu trabalho¹⁵ (FLASZEN in FLASZEN, POLASTRELLI, 2007, p. 17-33). Fico inquieto: que palavras Grotowski teria escolhido se trabalhasse em outros contextos? Como teria denominado a sua prática caso produzisse num país com mais de 40 milhões de miseráveis, como o Brasil? E, como outros artistas distantes geográfica, cultural e economicamente, leriam estas palavras?

É preciso lembrar que, quando Grotowski fala em Teatro Pobre, está se referindo a um projeto poético que está muito além do uso de recursos financeiros.

¹⁵ Eugenio Barba (2006), que acompanhou de perto os trabalhos do Teatro Laboratório, também relata a árdua tarefa de manter os subsídios estatais e a maneira como esta tensão interferia nas criações daquele coletivo. Ainda que aquele Estado socialista apresentasse como uma das suas prioridades o desenvolvimento cultural de seu povo, a visão estreita das autoridades polonesas, muitas vezes, desejou fechar as portas daquele teatro. Interessava a elas mais os números e estatísticas que a produção e fruição de bens simbólicos pelo seu povo.

Para o polonês, o teatro se afirma como potência ao se reduzir ao mínimo de aparatos tecnológicos e recursos alheios à técnica do ator. Quando ele fala em Teatro Pobre, é a esta escassez de recursos a que ele se refere. Entretanto, lembro que, para que o espetáculo dispense outros recursos e se pautе exclusivamente na expressividade do ator, é necessário que o atuante conheça muito bem seus recursos e que possa articulá-los tecnicamente. Isto se daria somente a partir do treino cotidiano destes recursos. Treinamento é uma palavra fundamental para o Teatro Pobre. Eugenio Barba, discípulo de Grotowski e seu assistente durante alguns anos, descreve a rotina de trabalhos dos atores do Teatro Laboratório: início dos trabalhos às dez horas da manhã, com práticas de treinamento; em seguida, desenvolviam-se ensaios objetivando a estréia seguinte; e, à noite, os atores preparavam-se para levar ao público o espetáculo daquela temporada (BARBA in FLASZEN, PALLASTRELLI, 2007, p. 98). Do relato de Barba, mais uma vez impressiona o contraste com a realidade brasileira. Primeiro porque, não raro, atores brasileiros têm de se desdobrar em muitas práticas (ministrando aulas, por exemplo) ou até mesmo se multiplicam em muitas profissões a fim de garantir subsistência e, assim, não conseguem manter uma prática cotidiana do seu ofício. Depois, porque para aqueles atores do Teatro Laboratório a prática de treino se confronta diariamente com o público, na apresentação do espetáculo. No Brasil, as temporadas são cada vez mais curtas e, se, em outros tempos, os espetáculos se apresentavam entre terças-feiras e domingos, cada vez são mais exíguas as temporadas que se estendam para além do final de semana – isto quando não se apresenta a obra em um único dia da semana. Por fim, lembro que são raros os atores que têm disponível uma sala de trabalho para treinamentos.

Por tudo isto, pergunto-me: seria viável a prática de um Teatro Pobre, no Brasil? A resposta parece-me certa: somente em condições muito especiais, raras, até. Isto não significa que o seu trabalho não possa servir como adutor de novas práticas, por aqui. O trabalho do Lume é um excelente exemplo de pesquisa que se valeu do diálogo com o Teatro Pobre na criação de novas poéticas.

Entretanto, lembro ainda que, além do esforço dos fundadores do Núcleo (muitas vezes assumindo, no início de seu percurso, os riscos de uma condição praticamente amadora, recebendo pouco ou nada pelo seu ofício), o Lume contou indireta ou diretamente com subsídios públicos para o financiamento das pesquisas. O financiamento estatal parece-me uma condição fundante para a realização de práticas deste tipo. Digo isto por experiência própria. Somente quando estava na graduação na UNICAMP, com bolsa de Iniciação Científica, e no Mestrado, igualmente com bolsa¹⁶, pude desenvolver cotidianamente práticas de treinamento. Terminadas estas fases do trabalho, nem sempre foi possível conjugar, no dia a dia, o treino com as demais atividades profissionais. Verifico isto também quando ministro cursos de curta duração de práticas corporais: é comum observar nos atores brasileiros uma certa angústia diante da inviabilidade da prática cotidiana do ofício que escolheram por vocação e vontade.

Entretanto, se é verdade que nem sempre é possível a prática do ofício em sala de trabalho, não é menos verdadeiro afirmar que, por aqui, se exercita a atividade de ator de maneiras diversas. A cada vez que eu não conseguia treinar em sala de trabalho, eu lembrava do amigo e diretor Newton de Souza, primeiro professor de teatro: “Se não se pode treinar diariamente, é preciso transformar em treino todas as circunstâncias do dia”. No Brasil, curiosamente boa parte da formação do ator, não pode se dar na experiência da sala de trabalho, mas acontece fora dela. Resistir às condições adversas e prosseguir trabalhando é também se exercitar como pessoa e como artista. Para Grotowski, o fundamental na prática de treino não é a coleção de técnicas, mas, sobretudo, o confronto com a profissão que se escolheu viver. Em meu país, prosseguir trabalhando pode também equivaler ao exercício da pobreza no teatro, em termos e condições diferentes, mas igualmente intensas: viver a precariedade.

Grotowski foi bastante influenciado pelo pensamento do Oriente e, para os orientais, especialmente os budistas, o homem é inseparável do ambiente em

¹⁶ Ambos os auxílios foram concedidos pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – Fapesp.

que está: o exterior é um espelho do ambiente interior (SANTOS, 2004, p. 67-69). Neste sentido, enfrentar o contexto social e econômico e permanecer trabalhando requer o enfrentamento de obstáculos exteriores que, em última análise, não são diferentes dos obstáculos interiores: requer que reconheçamos nossas dificuldades e limitações; inclusive para transformar o contexto em que estamos inseridos.

É preciso considerar que também no Brasil a realidade se apresenta de múltiplas formas. Esta precariedade de recursos não é regra que se verifica em todas as produções do teatro brasileiro. Não há escassez de recursos para o chamado teatro comercial, aquele que não se baseia no desenvolvimento de um processo criativo (a pesquisa em teatro, se sustenta muitas vezes na reinvenção do processo, colocando em xeque, como Grotowski, os procedimentos de produções anteriores), mas que se pauta exclusivamente na formatação de um produto que não visa outra coisa senão o lucro. Aliás, para este tipo de produção não faltam, inclusive, recursos públicos, captados junto à iniciativa privada através de leis de renúncia fiscal. Quando se vê este teatro, o trabalho de Grotowski ganha uma importante dimensão como referência de outros modos de produção de arte. Lembro isto para não deixar dúvidas: o trabalho do polonês e seu grupo consistiu em uma contribuição sem precedentes na história do teatro. Eu mesmo sinto-me profundamente influenciado pela leitura e pelo contato com seus espetáculos, mesmo que por vídeos. Porém, entendi que não será imitando suas palavras que poderei encontrar meu caminho. Até porque isto nunca foi algo do desejo de Grotowski. Também não encontrarei meu percurso negando-as. O importante para mim, atualmente, está na aprendizagem do jogo: o que cada coisa significa para outro? O que o outro pode significar para mim? No fim das contas, aprendi a me abrir a influências muitas, sem me esquecer da necessidade de reconhecer o contexto que as gera. Conhecer o outro é também estímulo para reconhecer a mim mesmo. E não posso deixar de verificar que aquilo que faz sentido para o outro pode não se aplicar diretamente a mim; assim como aquilo que é absolutamente pertinente para mim pode não ter sentido algum nos

parâmetros de vida do outro. A experiência do viver e do criar só são possíveis nas circunstâncias onde se está - e não na ideação de modelos. Aprendo com os rabequeiros e repito uma vez mais: o viés de criação é o viável.

Por fim, lembro uma vez mais e tantas quantas forem necessárias: não se busca um Teatro Precário. Não há nenhuma auto-satisfação nesta criação em condições desfavoráveis. Não vamos nos orgulhar das mazelas das políticas culturais do Brasil. Neste ponto é preciso muita atenção: quando afirmo as circunstâncias em que muitas vezes criam os artistas brasileiros, não tenho pretensões de, apontando seu potencial criativo, apresentá-la como único estímulo possível. A precariedade nos provoca em muitas direções, inclusive no sentido de transformá-la.

Terceira Jornada: invencionice de territórios de viagem

“Mesmo o que eu estou contando, depois é que eu pude reunir relembrando o verdadeiramente entendido – porque enquanto coisa assim se ata, a gente sente mais é o que o corpo a próprio é: coração bem batendo. Do que o que: o real roda e põe diante.”

Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas

“Um tucano avoando”

A rabeça, sendo arte fortemente ancorada nas circunstâncias do dia a dia, parece ser resposta artificial às situações do viver. Se a realidade desafia os artistas do Brasil em *equilíbrio precário*, a arte é resultado de uma necessidade de expressão: *precisão*.

Esta resposta, vale dizer, não é reafirmação das dificuldades diárias, mas a sua recriação poética – reação não amargurada pelas dificuldades da vida. Assim, temos uma incoerência: o cotidiano é hostil, mas não o é a reação artística que ele mesmo exige. Se o contexto fere, com a música o artista o transforma. Aí, uma possibilidade de ressignificá-lo e, por que não, vencê-lo: uma *incoerência coerente*.

É curioso observar que são raras as composições populares para rabeça que guardam tom melancólico ou saudosista. São muito mais numerosas as composições de baile, festa ou celebração religiosa. Se a vida é instável, também o é a arte. A precariedade é abertura para a transformação, incluindo-se a hipótese de mudança para melhor: uma circunstância mais favorável, mais confortável etc.

Veja-se a canção composta por Seu Nelson em parceria com sua esposa, Benedita (PROS AMIGOS, 2005):

“Rabeque, rabequia
Como é bonito ouvir Nelson da Rabeca tocar
Nelson da rabeca ele é um homem simples
Mas ele é inteligente, todo mundo dá valor
Ele viajou para o Brasil inteiro
Foi depois pro estrangeiro
Mas depois ele voltou.”

Assim, o rabequeiro ergue-se acima das dificuldades diárias, podendo enxergá-las de outra maneira. A precariedade, que antes se apresentava como obstáculo, passa a ser motor criativo. Criando a arte, o artista recria seu mundo a seu modo. As cordas da rabeca reverberam sons do universo e, ao mesmo tempo apontam sua transformação. De Seu Ângelo, rabequeiro de Cananéia, eu ouvi que o braço da rabeca é do tamanho de um punho fechado. Este punho, pronto para a luta, há de revelar não só o mundo que nos é imediato, mas outros mundos possíveis. Ainda há muitas músicas a serem ouvidas. A Professora Suzi, acompanhando o escritor Mia Couto, ainda me lembra que há silêncios a serem ouvidos: “escuta, meu irmão, escuta este silêncio. O erro da pessoa é pensar que os silêncios são todos iguais. Enquanto não: há distintas qualidades de silêncio” (COUTO, 1994, p. 23).

Assim, não será demasiado dizer que a rabeca, como expressão artística, revela uma visão de mundo. As palavras do saber popular sintetizam um modo de criar e de viver – o que, por fim, são faces complementares da existência. Na curta extensão do braço da rabeca, um punho, há de se produzir todos os sons possíveis. Sendo parte do mundo, a rabeca, ao mesmo tempo, deverá reproduzir todas as suas possibilidades. É microcosmo capaz de reverberar a dimensão macro que a gera e resguarda: as transformações do mundo não partem pelo todo, mas de cada coisa que o constitui. “Toda vez que eu dou um passo, o mundo sai do lugar”, escreveu o rabequista Siba Veloso (TODA

VEZ..., 2007), de Recife. Uma rabeca contém em si o todo possível. Tocá-la é tocar o mundo – com dedos delicados, como pede a boa música.

A Senhora Maria das Neves, proprietária do clube de Fandango Sandália de Prata, de Iguape, ensinou que a rabeca, presente nas Festas de Reis, existe desde o princípio do mundo: se as reiadas festejam o nascimento de Jesus Cristo, o início do amor humano e fundação da humanidade, a rabeca, que acompanha a festa, faz soar sua música desde tempos imemoráveis. Tocar rabeca é amar os homens?

Tão antiga quanto um tempo sem princípio - ou pelo menos quanto o amor humano possível – a rabeca aprendeu que para sobreviver era preciso estar aberta às transformações possíveis, à vida. Esta impermanência das relações chegou também aos versos de domínio popular da tradição fandangueira de Iguape:

“Por cima daquele morro
Vai um tucano avoando
Com o bico vai escrevendo
Com as asas vai apagando.”

Este pássaro acabou por também bater asas em meu peito e com ele também tomei lições de provocação: arte está em profunda conexão com o viver. Isto evidentemente já não era novidade para mim. Inúmeros artistas-teóricos, como Artaud, já me apontavam que a vida poderia expressar toda a sua potência na arte: mais que as convenções, interessam as transformações. No entanto, os rabequeiros aprofundam esta relação: a arte poderá transbordar na vida. A confecção do instrumento se dá na oficina localizada nos fundos de casa. O homem do povo não procura se afastar da vida para entrar no mundo da arte. Não há separação entre criar e viver. O desejo destes artistas é transbordar o ato criativo para a vida, tornando seu cotidiano repleto de acontecimentos estéticos. Assim é o caso de construtores de instrumento que confeccionam com o mesmo cuidado móveis e objetos para a sua casa. Até os instrumentos utilitários acabam por carregar o sentido inutilitário da arte. Seu Agostinho Gomes, construtor de

Cananéia, conta que, antes de aprender sozinho a construir uma rabeca, já fabricava pequenos objetos de madeira com os quais presenteava seus amigos de infância. Além de instrumentos musicais, Seu Agostinho constrói bancos, objetos decorativos, brinquedos.

A percepção desta possível conexão entre arte/vida acabou me estimulando a rever a minha própria postura como criador. Em minha formação como artista, eu aprendi com as leituras da Antropologia Teatral que, em cena, o ator lança mão de técnicas extracotidianas do uso do corpo-mente. Estas técnicas, diferentes de técnicas cotidianas que garantem nossa sobrevivência (como o complexo uso de talheres nas refeições, por exemplo), afastariam o comportamento do ator de seus automatismos da vida ordinária para revelar uma natureza outra. Isto não significa o rompimento da tensão cotidiano/extracotidiano. O corpo é substancialmente o mesmo, ainda que em situações diversas; o que mudaria seria o seu uso. Afastando-se da vida cotidiana, o corpo poderia, enfim, revelar o comportamento humano ordinário.

Com os rabequeiros aprendi outra coisa. O rabequeiro não procura distanciar seu comportamento criativo do comportamento diário. Ao contrário, este artista procura aproximar a arte de cada aspecto de seu cotidiano. Se a Antropologia Teatral faz da arte um acontecimento extracotidiano – “a vida recriada como arte” (BABA in BARBA, SAVARESE, 1995, p. 162) -, o rabequeiro faz da vida um acontecimento extraordinário - a vida ressignificada pela arte.

Mimese Corpórea: o cotidiano e a criação

Em minhas pesquisas de campo aproximei-me dos rabequeiros a fim de, a partir desta interação, recolher materiais que subsidiassem a minha criação de ator: ações, gestos, vozes, estórias e histórias. Esta coleta de materiais esteve amparada nos procedimentos da Mimese Corpórea – metodologia desenvolvida pelo Lume Teatro cujo fundamento é a observação e imitação de pessoas, animais, fotografias e pinturas como base da atuação. Se o rabequista encontra

no seu cotidiano algumas saídas possíveis para criar em situações precárias, também eu o fiz. Assim, alimentei-me para criar ficção.

Metodologicamente, a Mimese Corpórea divide-se em quatro etapas: 1) observação; 2) imitação; 3) codificação; 4) teatralização. Não é preciso esforço para entender o que cada uma destas fases compreende: 1) a coleta de materiais a partir do cotidiano (observando pessoas, por exemplo); 2) a *in-corporação* destes materiais; 3) a tecnificação destes materiais de maneira que o ator se torne capaz de memorizá-las e repeti-las; 4) e a sua aplicação cênica. Todas estas etapas estão muito bem descritas em alguns dos livros publicados pelos pesquisadores do LUME: Luis Otávio Burnier (2001), Renato Ferracini (2001 e 2005), Ana Cristina Colla (2005) e Raquel Scotti Hirson (2005). Também em meu trabalho anterior isto está feito (2004, p.43-54). Por isto, aqui, não voltarei a insistir na apresentação da metodologia tal qual foi sistematizada e me foi ensinada por estes pesquisadores. Além de me poupar uma tarefa já realizada anteriormente, isto tem outra finalidade: abrir espaço para a descrição de como me apropriei desta metodologia em condições precárias de trabalho.

Ainda que as circunstâncias tenham me desafiado a adaptar procedimentos metodológicos, não necessariamente eu abri mão dos ensinamentos dos atores do LUME e mesmo de algumas das teorias da Antropologia Teatral: ambos estão na base da minha formação; carrego-os sempre comigo. Mesmo nos momentos em que não pude aplicar diretamente as palavras ensinadas pelos mestres, sinto que não deixava de me filiar aos seus trabalhos. Transmitindo-me o saber da sua própria experiência, estes artistas nunca pretenderam que eu me limitasse a copiar os seus trabalhos, mas procuram me lançar em direção de mim mesmo. Imitá-los não poderia significar outra coisa senão descobrir meu próprio caminho. Quando não os pude ser, era-os profundamente.

A atitude dos atores do LUME na transmissão de conhecimento é análoga ao trabalho de imitação proposta pela Mimese Corpórea. Aqueles atores

nunca me pediram cópia. Sua pedagogia apresentava a sua experiência como *referência* de trabalho, não como modelo a ser imitado.

Para aprofundar o entendimento deste sentido de imitação proposto pela metodologia, retomo Aristóteles. Já fiz isto em meu trabalho anterior, no Mestrado, e volto a fazê-lo agora. Ao compreender as origens da palavra *mimese*, me foi possível entender com mais clareza o porquê de Luis Otávio Burnier, fundador do LUME e desta metodologia de trabalho dentro do Núcleo, escolher a palavra grega em detrimento de “imitação”.

Para Aristóteles, *mimese* seria o processo de imitação enquanto construção. Aplicada à literatura trágica, a função do poeta seria a de construir uma nova fábula – e não apenas copiar uma ação heróica preexistente. Aqui, evidencia-se a imitação como expressão subjetiva. A imitação revela um ponto de vista do imitador. Imitar é, antes de mais nada, apropriar-se de determinadas características de uma pessoa ou objeto; a partir daí, produzir semelhanças.

Haverá quem lembre que a expressão subjetiva tal qual desenvolvida na era burguesa não pertence ao mundo grego e que, portanto, Aristóteles atribui à palavra *mimese* um sentido diferente deste que, desde a pós-modernidade, atribuímos. Sem dúvida nenhuma a expressão subjetiva do mundo grego se diferencia muito da nossa atual concepção. Aliás, como bem lembra Vernant, muitos dos equívocos na interpretação da cultura grega, especialmente das suas tragédias, está em transplantar nossa vivência de mundo para a leitura da Grécia Antiga (VERNANT in VERNANT, VIDAL, 1999, p. 25-52). Sempre é bom lembrar o óbvio: as concepções de sujeito e subjetividade gregas eram bastante diversas destas conquistadas pela era burguesa e que passam pela construção do indivíduo autônomo e dono de uma subjetividade que lhe é própria e específica. Quanto a isto, insisto, não há o que discordar e mesmo Aristóteles deixa escapar, na Poética, o uso de imitação como cópia: “quando buscam situações trágicas, os poetas as encontram não por arte, mas por fortuna, nos mitos tradicionais, não tendo mais que acomodá-los a seus propósitos” (s.d., Livro XIV, parágrafo 81).

Se é verdade que, para Aristóteles, o poeta é imitador e que esta imitação pode ser tomada em sentido restrito, como cópia, também é verdade que o pensador grego não deixa de indicar que a ação de imitar não é somente uma atividade passiva de reproduzir aquilo que já existe; imitar é uma ação, ou seja, um trabalho, carrega em si um sentido ativo. Assim, ao discutir a origem da poesia, ele lembra que “A poesia tomou diferentes formas, segundo a diversa índole particular [dos poetas]” (s.d., Livro IV, parágrafo 16). No conjunto da obra de Aristóteles – considerando, aí, também outros de seus trabalhos, como fazem dois dos comentadores, Augusto Boal e P. Woodrof – a palavra imitação pode ser tomada como a construção de uma visão de um aspecto da realidade. Repito: neste sentido, incluem-se a apropriação de determinadas características do objeto imitado e, a partir daí, a produção da sua representação. Aí, haverá uma busca pelo movimento interno das coisas; não somente a imitação da sua aparência, mas de suas realidades essenciais. É, como escreve Boal, a busca por recriar o “princípio criador das coisas criadas” (1975, p.78).

E, se para Aristóteles o poeta é o imitador que representa a realidade a partir de recursos que lhe são próprios (o ritmo, a métrica etc.), não seria equivocado dizer que mimese não é somente a produção de semelhanças, mas é também a produção de diferenças.

Aplicando esta palavra a uma metodologia que faz da apreensão da realidade o fundamento de trabalho de ator, Renato Ferracini lembra com clareza: não se trata de “imitação, mas de recriação” (2005, p. 239).

A este respeito, ao reler os escritos dos pesquisadores do LUME e mesmo em conversas com estes atores, noto que os trabalhos sobre a metodologia da Mimese Corpórea progressivamente foram se tornando mais subjetivos. Sem abrir mão de uma objetividade fundamental – a interação com pessoas do cotidiano – a metodologia abriu progressivamente espaço para uma correlação entre observação e expressão pessoal do ator.

No início do desenvolvimento da metodologia, Luis Otávio Burnier procura sistematizar um método; sua atenção concentra-se em como organizar e

partilhar uma forma de trabalho (BURNIER, 2001). Ainda que ele lembre que o ator não se deve limitar à imitação da fisicidade de uma pessoa (aspectos físico-mecânicos de uma ação), mas estender sua imitação também à sua corporeidade (a maneira como os impulsos internos se transformam em corpo), parece-me inegável que naquele momento o pesquisador se preocupava em delimitar procedimentos claros; a objetividade da descrição é bastante evidente. Assim, seu texto baseia-se sobretudo no como o ator pode realizar uma “observação profissional” (*Idem, ibidem*, p. 182).

Conforme os demais atores do LUME aprofundaram os estudos sobre a metodologia, a Mimese Corporal acabou por evidenciar também elementos imateriais. Ana Cristina Colla, por exemplo, em sua dissertação-poesia (2003), escreveu sobre o processo de criação do espetáculo “Um dia...” em que, acompanhada de Raquel Scotti Hirson, trabalhou na imitação de materiais ainda não apontados por Burnier: “observando” textos literários e imagens abstratas; ou imitando não somente um indivíduo de uma foto, mas uma fotografia que registra mais de uma pessoa; procurando imitar uma coletividade, não se concentrando apenas na corporeidade observada em um único morador de rua, por exemplo, mas em vários deles. Nestes trabalhos, há de se admitir uma mudança no olhar sobre o trabalho de imitação. Ainda que o ponto de partida seja uma ação objetiva – a observação do cotidiano – o trabalho de mimese inclui abertamente a maneira *como* cada atriz interage com esta realidade – *a imitação como uma reação psicofísica a um estímulo externo*. A pedra fundamental do trabalho ainda é um referencial que, em princípio, é alheio ao corpo do ator – uma foto, uma pintura, um animal ou uma pessoa. No entanto, a maneira como as atrizes incorporaram estes materiais não foi de maneira direta, pela cópia daquilo que Burnier chama de fisicidade das ações observadas. Mais que a reprodução física dos materiais, interessaram as sensações que suscitavam no corpo das atrizes. Assim, acabou-se aprofundando o entendimento da imitação como recriação – imitação por diferenças.

Finalmente, o último trabalho de Renato Ferracini (2005) desfaz o dualismo: fisicidade/corporeidade. Ele coloca “a forma [de uma ação] não como [o] oposto a uma suposta vida orgânica do ator, mas como um suporte que a possibilita” (p. 280). Se Burnier pôde organizar os procedimentos metodológicos e, mais tarde, Ana Cristina Colla explicitou mais claramente os elementos subjetivos que envolvem o trabalho de imitação, Ferracini relacionou as duas pontas do trabalho. Quanto mais objetivamente o ator busca imitar uma ação, mais se abre o espaço para a revelação de seu próprio “devir-sensível” (p. 229). Nos muitos momentos em que fui orientado por Ferracini em sala de trabalho, ele nunca considerou como virtude a pura exatidão técnica na reprodução de uma ação mimética. Porém, sempre foi condição fundamental que o ator se sentisse afetado pelos materiais ou pessoas que observou e por aquilo que ele mesmo executava.

No trabalho que culminou em “Eldorado”, acabei por reconhecer ainda novas maneiras de lidar com a Mimese Corpórea. Uma premissa de meu processo criativo e que ainda não estava prevista na metodologia é que em nenhum momento, ao longo dos três anos que durou a pesquisa, eu pude ter acesso regular à sala de trabalho. Por um lado, não contando com financiamento de nenhum tipo para a criação, muitas vezes tive de me dedicar a outras tarefas que não a de codificação de materiais miméticos. Por outro, não contando com sala própria de ensaio, muitas vezes acabei por emprestar horários vagos de salas de outros grupos: o LUME, a Boa Companhia, o Espaço Cultural Rosa dos Ventos, as salas dos Deptos. de Artes Cênicas da UNICAMP e da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) etc. Assim, eu não pude, como prevêem os escritos dos pesquisadores do LUME, aprofundar um treino sistemático de trabalhos corporais.

Vale dizer que a manutenção de períodos regulares de trabalho parece ser uma condição deste tipo de criação. É na repetição exaustiva de ações que observou que o ator se torna capaz de incorporar estes materiais. Desta maneira, vi-me pressionado a encontrar meios de trabalhar diversos daqueles que fundamentaram o trabalho de outros atores e de mim mesmo (minhas experiências anteriores com a Mimese Corpórea aconteceram quando eu era

aluno da graduação em Artes Cênicas na UNICAMP, usando com relativa facilidade as salas de trabalho da Universidade ou quando era ator do Grupo Matula Teatro, que possuía sede própria).

Uma das minhas saídas para continuar trabalhando, foi procurar alternativas que não exigissem sala apropriada para trabalhos corporais: tocar rabeca, ouvir músicas e gravações de histórias e estórias de rabequeiros, ler sobre o instrumento, procurar vídeos sobre o rabequista Cego Oliveira, até oficinas de luthieria eu freqüentei. Minha intenção primordial era, a despeito da dificuldade de me manter em sala, manter-me em trabalho. Por mais que eu não pudesse treinar ações observadas, não se excluía a possibilidade me ligar ao universo de experiências que a interação com rabequeiros me proporcionava. “A pesquisa de ator”, provocava-me, “não está na sala, mas nele mesmo, no seu corpo”. Onde quer que eu estivesse, haveria a possibilidade de criar.

Esta busca por alternativas acabou por trazer conseqüências para a maneira de lidar com os procedimentos da mimese e para o trabalho de treino em si. Outrora, eu acreditei que o treino cotidiano era uma maneira de o ator se confrontar com a sua opção profissional. Como este confronto nem sempre é fácil, treino exige disciplina. No entanto, neste processo, percebi que estar fora da sala de trabalho exigiu mais disciplina que quando eu estava dentro dela. Na sala, cria-se um estado em que é necessário fazer algo – treinar, criar, trabalhar. Fora dela, tudo é dispersão. Muitas vezes eu acabei deixando de trabalhar justificando-me em situações e obstáculos cotidianos. Neste tempo, eu pude reconhecer não mais as dificuldades do treino em sala, mas a maravilha que era ter uma sala à disposição.

Nos momentos em que eu tive acesso à sala, dediquei-me apuradamente a incorporar materiais miméticos. Este treino de imitação também acabava por ser permeado pela precariedade das condições de trabalho. Primeiro porque os treinamentos eram muito atentos, eu sabia que não poderia sustentar a codificação de materiais físicos a partir da repetição exaustiva. Isto trouxe um estado de atenção valioso: dificilmente eu tinha a certeza de quando seria a

oportunidade de trabalho seguinte. Codificavam-se matrizes não pela repetição, mas pela atenção. Além disto, o trabalho em sala vinha pressionado e preenchido por todas as atividades que eu realizava fora dela.

Disto resultou uma maneira diferenciada de mimese corporal. Mais que a forma da ação observada, eu codificava o impulso que a fazia ganhar o espaço. No trabalho de imitação como eu o aprendi, busca-se precisão na imitação de ações inicialmente alheias ao corpo do ator. A partir da repetição destas ações, pouco a pouco estes materiais tornam-se orgânicos. Em meu trabalho sobre “Eldorado”, eu não pude me fiar nisto. Assim, acabei por fundamentar-me menos nos elementos materiais da imitação e mais nos seus elementos sensíveis: os afetos em mim gerados ao longo de todo o processo.

Imitação como invenção

Quando releio o tom dramático com que descrevo as dificuldades enfrentadas ao longo do processo de criação, espanto-me comigo mesmo: produzo uma ficção da minha própria vivência. Resisto à tentação de reescrever a passagem porque isto de certa forma ajuda a evidenciar uma necessidade humana de criação de ficção – necessidade esta que a professora Suzi nomeou de pulsão de ficção (2002): ao organizarmos como ficção a realidade, temos a oportunidade de conferir valor simbólico às experiências. De certa maneira, este conceito ajuda a explicar alguns porquês desta pesquisa: a minha insistência em produzir um espetáculo de teatro; os casos que ouvi de rabequeiros; o trabalho dos construtores populares que forjam a rabeca num contexto aparentemente hostil à criação etc.

Se a vida cotidiana já é preenchida por ficções diversas, o que se dirá da criação teatral? Mais: o que se dirá da narração que sintetiza um processo de criação em teatro? Nesta tese, há múltiplas camadas de ficção. Academia é também criação.

No trabalho com a Mimese Corpórea, também reconheço claramente vestígios de fabulação do real. A maneira como o ator codifica seus materiais não representa uma verdade sobre o outro – *como se ele fosse assim tal qual o apresento*. Trata-se da maneira como eu o vejo. Assim, imitar é também a possibilidade de reinventar o cotidiano, buscar novos sentidos para as coisas.

Isto é bastante claro no processo criativo de “Eldorado”. Boa parte dos materiais atorais codificados ao longo da pesquisa foi coletada em viagem de campo nas cidades de Iguape e Cananéia. No entanto, antes da viagem propriamente dita, escutei muita música de rabequeiros e coletei muitas fotos na Internet. Espantosamente a web foi uma ferramenta preciosa para conhecer mais a tradição da rabeça. Adiante, voltarei a isto. Por ora, ressalto que “Eldorado” se cria em viagens: uma em que efetivamente me desloquei, no litoral paulista, e muitas imaginadas, no som de vozes e cordas de rabeças que eu nunca conheci pessoalmente. Esta pesquisa não requer para si precisão científica: assumidamente também é invenção de locais e pessoas que eu nunca conheci, mas intui. Esta investigação de ator é invencionice de territórios de viagem.

A primeira viagem realizada foi invenção: deu-se a partir da coleta de materiais em vídeos, fotografias e álbuns de música. Há alguns anos atrás, em 2005, o rabequista Luiz Henrique Fiaminghi, músico do célebre grupo “Anima”, de Campinas, estimulou-me a conhecer o rabequeiro Cego Oliveira. Assim, emprestou-me disco e encarte de seu CD. Imediatamente senti-me atraído por aquela voz e sua história. Um dos impulsos mais claros que me levaram à interação com os artistas populares pode ser identificado no momento em que conheci esta figura (ou no momento em que a inventei, já que nunca conheci Oliveira, que faleceu em 1995).

Assim, quando me organizei para conhecer outros artistas de Iguape e Cananéia, eu já trazia em mim as impressões de um contato com a voz marcante do rabequeiro cearense. Meu encontro com pessoas desconhecidas já traz a memória de um contato precedente – como, aliás, acontece na vida de todos nós.

Difícil saber se eu buscava conhecer *outros* rabequeiros ou reencontrar aquele *mesmo* que me impressionara.

Evidentemente, não encontrei o Ceará no litoral de São Paulo e deixei-me afetar por novos encontros. Ainda assim, não posso deixar de registrar que o que move o desejo de troca com as pessoas que eu imito parte de mim, não delas. Quando busco estudar a rabeça estou à procura de respostas para perguntas que não necessariamente têm a ver com este universo. Vale reler a introdução desta tese e verificar que as origens de “Eldorado” estão em meu espetáculo anterior: “Agora e na Hora de Nossa Hora”. Não há outra ligação senão eu – meu corpo - entre a interação com meninos de rua, que fundamentou “Agora e na Hora...” e o contato com velhos rabequeiros, que possibilitou o “Eldorado”.

Freqüentemente ouço que o trabalho de mimese corporal procura dar voz àqueles que não a têm. O teatro poderia incluir maneiras de ver o mundo diversas daquelas dominantes, hegemônicas. Há alguma verdade nisto. Quando apresento um rabequeiro, em cena, evidencio para pessoas que não conhecem esta arte outras maneiras de vida. No entanto, esta é uma verdade parcial, pois não estou ali pelos rabequeiros que conheci, mas pelo desejo de expressão que eu já trazia em mim antes mesmo de conhecer a rabeça.

Isto parece-me análogo àquilo que Patrice Pavis (2007) descreve sobre os processos de trocas culturais: uma cultura-fonte alimenta uma cultura-alvo. O teórico francês nos lembra que o impulso de troca se verifica na própria cultura alvo; nela haveria questões ainda não respondidas, daí a busca de intercâmbio: a interculturalidade “é uma atividade comandada muito mais pela (...) cultura alvo e que consiste em ir procurar ativamente numa cultura-fonte, como que por imantação, aquilo de que necessita para responder às suas necessidades concretas” (p. 3). É o que fez Peter Brook, por exemplo, e que, adiante, merecerá um pouco mais de minha atenção neste trabalho.

Este reconhecimento de que a necessidade de busca de comunicação com o outro parte de minha atividade criadora me é fundamental. Assim,

conscientizo o risco de uma certa presunção simbólica, como se eu estivesse em cena para revelar a grandeza observada em homens do povo que, sozinhos, não poderiam revelá-las. Não se deve esquecer: não estou copiando e apresentando outras realidades, mas inventando-as.

Quando me refiro à imitação como uma forma de invenção não pretendo relativizar todos os procedimentos da Mimese Corpórea. Ainda que o trabalho carregue em si alta carga subjetiva, é útil que o ator aja *como se* os procedimentos metodológicos fossem altamente objetivos. Ao se entregar a tarefas claras, haverá espaço para que sua pessoa se expresse; se, ao contrário, partir de sua expressão subjetiva *a priori*, correrá o risco de um caos informe.

Meu desejo, aqui, é não deixar dúvida: o trabalho de imitação não é a busca de uma verdade comum entre ator, aquele que ele observa e os espectadores que fruem uma obra. O impulso da imitação é o reconhecimento de uma verdade pessoal e provisória do ator. Uma verdade respeitosa, amorosa, que procura se abrir para as realidades de vida do outro, mas que, sobretudo, reflete uma necessidade do ator.

Rabeca e os atritos de diferença

A Mimese Corpórea é uma metodologia que estimula que o ator crie sua arte no confronto com o outro. Isto vai ao encontro daquilo que observei em minha pesquisa sobre a rabeca: um instrumento altamente relacional. Isto já ficou claro na descrição de algumas das possibilidades de construção e execução de uma rabeca. O construtor não procura a ideação de modelos, mas procura criar nas circunstâncias possíveis. Não tem idéias: cria. O músico que toca rabeca igualmente precisa se abrir à relação com o próprio instrumento. Sendo variáveis as possibilidades construtivas, variam também as possibilidades de execução de cada rabeca. José Eduardo Gramani chegava a compor peças exclusivamente

para uma rabeca específica (suas partituras, inclusive, guardam o nome das rabecas para as quais a peça foi feita, como se também elas assinassem a obra).

Este princípio de relação já é simbolicamente presente em quaisquer instrumentos de arco e cordas. A produção sonora destes artefatos se faz a partir do atrito entre os fios do arco (crina de cavalo, por exemplo) e as cordas do instrumento. Não são muitas as possibilidades sonoras do corpo do instrumento isolado. Como o homem, o instrumento de arco necessita de um outro que o fricção. Pressionado por este encontro, revela o seu som em sua inteireza.

Curiosamente esta fricção é potencialmente mais eficiente se arco e cordas fazem coincidir vetores num ângulo de noventa graus: uma cruz. Quanto mais preciso é este ângulo, mais intensamente reverberam os sons do instrumento; diminuindo-se esta justeza, diminui-se também a precisão das próprias notas musicais. Esta me parece uma representação importante para sociedades cristãs, como a nossa: uma cruz não é somente sacrifício, mas, sobretudo, encontro. Sendo o ângulo reto uma invenção humana, já que dificilmente se encontra esta forma geométrica na natureza, uma cruz é síntese de humanidades. Assim, arco e instrumento lembram-nos: nos encontros que são só possíveis aos homens, há a possibilidade do nosso melhor - poesia.

A rabeca vai potencializar estas características comuns aos seus instrumentos-irmãos, estendendo este encontro em muitas direções. Na cultura erudita, ainda que o encontro em cruz seja uma premissa, os músicos vão procurar, tanto quanto lhes for possível, omitir dos seus ouvintes o atrito existente entre arco e cordas. Para estes músicos interessa a pureza do som; a consequência, não aquilo que a produz. Já o rabequeiro não disfarça este atrito, mas o revela. Uma das peculiaridades da rabeca é justamente uma certa “rusticidade” do som causada pelo atrito evidente entre arco e cordas. O que seria defeito em outras artes, aqui, torna-se efeito: a música deste instrumento se produz na revelação de atrito de diferenças (arco e cordas). Se a cultura erudita procura a arte na harmonização de singularidades, na cultura popular, a fricção é geradora de música - ficção.

Além disto, o instrumento erudito, como o violino, tende a construir sua arte na produção sonora de uma única corda. Para isto o “espelho” do instrumento (o seu braço) é arredondado, possibilitando que o arco fricção uma corda de cada vez. Já a rabeca tem a sua “paleta” (que corresponde ao espelho do violino) achatada. Assim, o músico poderá tocar duas cordas de cada vez. Isto determina, inclusive, modos de afinação das cordas – guardando entre si relações de terças, por exemplo.

Diferentemente da rabeca, que não tem modelo fixo e se transforma continuamente, o instrumento erudito, como o violino, procura tanto quanto é possível perpetuar seu modelo de construção e execução. Em dois de julho de 2008, o jornal Folha de São Paulo noticiou que cientistas da Universidade de Leiden (Holanda) realizaram uma tomografia computadorizada de sete violinos e uma viola construída recentemente e dois Stradivarius construídos entre 1715 e 1735. Depois da experiência, concluiu-se: a diferença de densidade das madeiras pode ajudar a explicar a superioridade dos instrumentos antigos sobre os novos. “[a diferença de densidade] apenas ajuda a entender o som superior dos instrumentos antigos”, revelou o Berend Stoel, radiologista holandês responsável pela pesquisa. Aqui, mais que discutir as causas que levam um Stradivarius ter seu som considerado “superior” a instrumentos atuais, interessa verificar que existe ainda uma busca pelo som perdido: um modelo.

O mesmo ainda se verifica na busca de uma técnica de execução. Lembre-se que violino se aprende em Conservatório Musical. O nome destas instituições não deixa dúvida sobre seu projeto artístico: conservar. É revelador verificar que o violino tem todo o seu corpo recoberto de verniz. Isto materializa um projeto: permanecer. Já me ensinou Fiaminghi, na primeira aula de rabeca, “o violino é inviolável”.

Isto é extremamente diferente do que acontece com o processo de construção de uma rabeca. A cada experiência variam métodos e resultados. Isto porque variam também as circunstâncias em que um artesão fabrica seu

instrumento. A ausência de verniz é reveladora de um projeto artístico diferente do erudito: se na dita alta cultura o esforço é permanecer, na arte popular, o projeto é abrir poros para as transformações. A rabeca que comprei de seu Nelson da Rabeca, a minha “Menina”, sofreu com esta abertura: sua madeira perdia muita umidade e, assim, rachava. Fábio Vanini a recobriu de óleo. Sem fechar inteiramente seus poros, a hidratou.

Sendo estas diferenças artísticas entre a rabeca e o violino reveladores de um projeto artístico, não será demasiado dizer que a arte materializa simbolicamente uma maneira de estar no mundo. Arte é projeto de vida e não só manifestação de arranjo técnico. Na articulação deste projeto, serão fundamentais as especificidades em que cada homem vive. Assim, reafirmo as motivações fundamentais desta tese: a aparência das manifestações culturais não são somente aspectos superficiais da humanidade, mas revelações fundamentais pela qual uma comunidade se realiza. Ou seja, as formas com que se manifesta uma cultura têm suas origens profundas em seus princípios de viver.

Por fim, é notório que a rabeca esteja inserida em manifestações diversas que valorizam o encontro entre os homens: festas, teatros populares, celebrações religiosas etc. A rabeca é instrumento de reunião de pessoas, congregação dos homens. E este encontro entre humanos não se dá em base contemplativa, mas participativa. Se o erudito procura afastar sua audiência da obra, o popular convida à ação.

A Mimese Corpórea e os atritos de diferença

Este atrito evidente de diferenças, que encontro na rabeca, é comparável a alguns dos procedimentos da mimese corporal. Tal como o rabequeiro, o ator que se vale desta metodologia de trabalho, procura confrontar-se com o diferente. Neste sentido, a metodologia se aproxima de práticas das pesquisas da Antropologia Teatral: conhecer realidades alheias à experiência imediata do artista coloca-o em situação desconfortável. Assim, quando procuro imitar uma pessoa ou animal, a busca precisa de ações, gestos e vozes é pretexto

para a revelação dos conteúdos que guardo no meu corpo: no atrito com o outro, revelo-me a mim. Imitação é revelação.

Não se deve confundir a afirmação de uma equivalência de propósitos entre abordagens INTRAculturais e TRANSculturais com igualdade de princípios. Ainda que apontem para um mesmo objetivo - o fortalecimento da arte de ator como linguagem -, as duas vertentes de trabalho sustentam-se em diferenciados métodos. Os estudos da Antropologia Teatral sustentam-se na pergunta: que aspectos do trabalho dos atores não variam apesar das diferenças culturais, geográficas e temporais? Já a Mimese Corpórea parte do reconhecimento de diferenças: primeiro porque um ator que pretende imitar o outro precisa reconhecer as principais variações físicas que há entre seu corpo e o corpo que observa (é o caso de um ator jovem imitando uma pessoa idosa, ou ainda, de um ator imitando um animal); depois, porque esta imitação está além da reprodução mecânica de gestos e exige o entendimento de que o outro, como o próprio ator, está imerso em determinado contexto de vida: história pessoal, cultura etc.

De certa maneira, o material coletado com a metodologia é fruto de atrito entre realidades: a do ator e a da pessoa observada. Sustenta esta imitação não somente aquilo que o ator é capaz de imitar, suas ações, mas também aquilo que o ator não é capaz de imitar, aquilo que preenche as ações e que faz de cada homem uma pessoa. Não podendo reproduzir este aspecto, o ator procura em seu próprio corpo, em si, *equivalências* para aquilo que observou. Assim, a Mimese Corpórea não é somente método de aproximação, mas também de distanciamento.

Assim, a metodologia proposta pelo LUME, diferentemente do impulso transcultural, não se funda somente na aproximação entre distintas realidades. Ao reconhecer um substrato do outro, inacessível ao ator-observador, a Mimese Corpórea equilibra aquilo que é comum aos homens com aquilo que é peculiar a cada um. A mimese corporal é um vetor de mão dupla: uma de relação interpessoal (o ator observando uma pessoa) e outra de relação pessoal (o ator consigo mesmo). Se não se pode imitar completamente o outro, podemos nos

desestabilizar neste contato; podemos entrar numa “zona de vizinhança”, em que o ator procura um “devir-outro continuando a ser o mesmo” (FERRACINI, 2004, p. 229).

Por fim, ressalto que este atrito de diferenças se dá sempre no diálogo de vida a vida. A mimese se dá no diálogo entre pessoas – o ator e aquele que ele observa. Isto nos coloca sempre no campo da busca de especificidades. Ainda que eu tenha delimitado um “universo mimético”, os rabequeiros, quando saio a campo para observá-los, me relaciono com cada um deles. Ou seja, não procuro somente uma generalidade, aquilo que estes artistas têm em comum, mas também aquilo que torna cada um único: a voz de cada pessoa.

Isto é substancialmente diverso do que acontece nas pesquisas interculturais. Ali, interessa a troca de culturas. Mesmo que estas trocas se dêem no diálogo entre pessoas, estes estudiosos procuram sempre a generalização: como cada tradição cria suas obras.

Como se pode perceber, a fim de se ganhar consciência a respeito da pesquisa INTRAcultural a que esta pesquisa se propõe, foi necessário aprofundar o estudo acerca de pesquisas INTERculturais.

Quarta Jornada: da transculturalidade à intracultura

“O sertão está dentro da gente.”
Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas

Sabedoria: reconhecimento

A experiência empírica nos faz conhecer o mundo: tomá-lo com todos os sentidos. Disto emerge uma sabedoria. Ao lembrar os caminhos percorridos, procuro re-conhecer o conhecimento.

Ao tomar como saber fundamental aquele que se vê com os próprios olhos, obviamente não se exclui a possibilidade de diálogo com outros artistas e pensadores que trilham caminhos análogos. Assim, há de se abrir o livro e neles também viajar.

Uma tarefa fundamental que tomei, neste sentido, foi reler alguns dos procedimentos da Antropologia Teatral. A isto se destina este capítulo do trabalho: entender os avanços deste campo de estudos da arte de ator no contexto em que foi gerado. A partir daí, em meu contexto, verificar aquilo que pode dialogar com a minha realidade e aquilo que, a despeito de grande esforço, não pode ser completamente absorvido.

Uma das práticas da Antropologia é, ao entrar em contato com culturas estrangeiras, estranhar a própria cultura em que se vive. Nesta pesquisa vivi o inverso: aprofundando-me na própria cultura do Brasil pude ver como estrangeiras algumas das teorias produzidas em outros contextos culturais.

Antropologia Teatral e Pesquisa Transcultural

As pesquisas sobre a dramaturgia de ator têm sido amplamente influenciadas pelos estudos da Antropologia Teatral. Este estudo pode referenciar a pesquisa da arte de ator, desde o seu treinamento corporal e vocal, passando pela fixação de um repertório de materiais físicos e chegando à sua aplicação cênica.

O comportamento fisiológico e sócio-cultural do homem em estado de representação é o campo de pesquisa da Antropologia Teatral. A partir de uma análise transcultural e histórica evidencia-se a recorrência de princípios comuns na utilização que os atores fazem de seu corpo-mente. A partir desta constatação, a Antropologia Teatral postula que há um nível do trabalho de ator que não varia sob individualidades pessoais, tradições culturais ou traços estilísticos do espetáculo: a pré-expressividade.

A fim de operacionalizar a apreensão destes princípios pré-expressivos, a essência do “*bios cênico do ator*” (BARBA, 1994, p. 54), a Antropologia Teatral busca princípios para um *treinamento pré-expressivo*. O treinamento é o espaço onde o ator se trabalha independentemente de qualquer outro elemento externo – cena, texto ou personagem. Neste espaço, o ator não se ocupa da expressão artística em si, mas daquilo que a torna possível; a sua função é o aprimoramento técnico do instrumento de trabalho do ator, ou seja, seu *corpo – em - vida*.

Concentrando-se numa perspectiva transcultural, o treinamento destes princípios não se liga a uma poética cênica específica, mas deve ultrapassar a todas elas. Para reforçar esta imagem, Barba lembra que, mais importante que aprender determinada técnica é preciso, a partir dela, “aprender a aprender” (BARBA in BARBA, SAVARESE, 1995, p. 244).

Interculturalismo, multiculturalismo, transculturalidade

Ao buscar uma dimensão do trabalho de ator que não varia sob especificidades pessoais, temporais ou geográficas, a Antropologia Teatral reconhece uma série de princípios gerais sobre a atuação. Estes princípios, vale

dizer, não se formulam no campo teórico para depois ganharem a cena. Ao contrário, são princípios observados na prática de atores, em ação. Assim, pode-se dizer que o teatro revela uma dimensão humana universal.

Depois de formulados, estes princípios se apresentam como um “conjunto de bons conselhos” (*Idem, ibidem*, p.08). E, sendo apreendidos a partir de manifestações diversas, poderá servir a atores imersos em diferentes contextos histórico-culturais. De certa maneira, a pesquisa da Antropologia Teatral tende a estudar “regras de comportamento” e que servem também à delimitação de um campo propício ao estudo da dramaturgia de ator: uma certa gramática¹⁷ da linguagem do ator – o corpo em ação.

A premissa da existência de um substrato comum aos seres humanos, independentemente de suas culturas, não é inaugurada pela Antropologia Teatral. Esta premissa universalizante pode ser encontrada em diferentes áreas do conhecimento (psicologia, antropologia cultural etc.) e mesmo no trabalho de muitos artistas de teatro. As pesquisas fundadas por Eugenio Barba são profundamente influenciadas pelo polonês Jerzy Grotowski. Em seu célebre texto “Em Busca de um Teatro Pobre”, Grotowski lembra que, a partir do “organismo vivente” do ator, é possível atingir uma “experiência de verdade humana comum” (GROTOWSKI in FLASZEN, PALLASTRELLI, 2007, p. 111). “É importante”, escreveu ele anos mais tarde, “observar o que continua constante face à variação das culturas, o que existe como transcultural”, escreveu o polonês (GROTOWSKI in BARBA, SAVARESE, 1995, p. 236).

O diretor inglês Peter Brook criou, em 1968, o Centre International de Recherches Théâtrales (CIRT), depois, denominado Centre International de Créations Théâtrales (CICT). Sua motivação básica era, reunindo colaboradores de diferentes partes do mundo (um grupo *multicultural*), trabalhar “questões fundamentais sobre o teatro: ‘O que é o teatro?’, ‘o que é um ator?’, ‘O que é o público?’” (OIDA, 1999, 49).

¹⁷ Nunca é demais ressaltar o óbvio: Barba classifica como Dicionário de Antropologia Teatral um de seus principais livros: “A Arte Secreta do Ator” (BARBA, SAVARESE, 1995).

Richard Schechner, motivado pelas possibilidades de diálogo entre culturas, desenvolveu uma teoria do *interculturalismo*. Comparando diferentes culturas, Schechner reconheceu que, em diferentes culturas, repetiam-se fragmentos de rituais (SCHECHNER in BARBA, SAVARESE, 1995, p. 205-210). Com isto, o pesquisador reafirma uma potência humana universal que se manifesta apesar das muitas especificidades existentes. Em virtude disto, o autor propõe o estabelecimento de trocas de culturas. Estas relações acontecem, por exemplo, quando determinado artista se afasta de seu contexto cultural e se aproxima de outro que lhe é estranho. Exemplos disto são os estágios de artistas europeus no Oriente (como já fizeram, Eugenio Barba e Grotowski, por exemplo), ou mesmo de grupos do Hemisfério Norte em países do Hemisfério Sul (como fez Peter Brook e seu grupo na África). Para Schechner os *choques de cultura* revelam não só as evidentes diferenças comportamentais, mas, sobretudo, os aspectos que não variam segundo especificidades culturais. Assim, mais que estranhar o outro, estes intercâmbios favorecem que se reconheça a si mesmo: nas relações de alteridade, revelam-se também os valores de identidade (2002, p. 226-272).

Patrice Pavis (2008) escreve que estas relações de troca entre culturas poderiam ser sintetizadas no termo interculturalismo. Para ele, a palavra seria mais precisa que outras, como multiculturalismo ou transculturalismo. Segundo seus apontamentos, as relações de cruzamento de culturas podem ser sintetizadas numa imagem: uma ampulheta, em que na parte superior se encontra uma cultura estrangeira – uma cultura-fonte - e, na inferior, uma cultura-alvo. Idealmente, o movimento da ampulheta não deve cessar: “a ampulheta é feita para ser virada, para remeter de volta toda a sedimentação, a fim de que se escoie indefinidamente de uma cultura para a outra” (p. 5). Por isto, o cruzamento de culturas idealmente tende a criar um “entre”, que já não é a cultura-fonte, mas também não foi completamente absorvido pela cultura-alvo. Ou seja, em tese, os resultados mais expressivos se observam no gargalo da ampulheta, ali onde duas

culturas se encontram, não sendo nem uma e nem outra, mas onde são evidentes os resultados de uma interação.

Do meu ponto de vista, no entanto, os termos multiculturalismo, transculturalidade e interculturalismo, ainda que se comuniquem nas criações contemporâneas, expressam diferentes pretensões. No primeiro caso, temos a formação de coletivos teatrais a partir da reunião de artistas de diferentes etnias e formações culturais. São célebres exemplos desta relação os coletivos liderados por Peter Brook (já citado e reunido em Paris, no Bouffes de Nord), Ariane Mnouchkine (também em Paris, seu Théâtre du Soleil tem sede na Cartoucherie de Vincennes), Eugenio Barba (sediando seu Odin Teatret em Holstebro, na Dinamarca) e Robert Lepage (tendo o seu Ex Machina, em Quebec, no Canadá). Parece-me que nestes agrupamentos, tanto quanto os resultados estéticos, interessa a própria convivência de diferentes culturas. A própria comunidade é, de certa forma, um tema recorrente das obras. Decorrência disto é que boa parte dos espetáculos destes grupos tem longa duração (cinco, seis, sete, oito horas). Mais que contemplar a obra, o espectador convive com o espetáculo e com aquela comunidade que se forma.

Na recente turnê brasileira de “Les Ephémères”, de Ariane Mnouchkine, o espetáculo se estendeu por oito horas. O Soleil é um lugar onde as diferenças se encontram: novos e velhos, negros, brancos, crianças loiras, morenas e um portador de Síndrome de Down. O próprio espetáculo é o convívio de diferentes pessoas, vindas de diferentes culturas, reunidas com uma finalidade efêmera: a criação de uma peça. Nos intervalos do espetáculo, alguns dos atores preparam e servem refeições. Assim, durante o espetáculo, evidencia-se: estamos todos juntos na cena, na refeição, no mundo.

É freqüente que esta comunidade multicultural desenvolva outra forma de cruzamento de culturas. É o caso de encenações que, durante seu processo de criação, buscam referências em tradições de culturas estrangeiras. Assim, é, por exemplo, o “Mahabharata”, de Peter Brook (1985). Além de reunir um elenco multicultural, Brook criou a obra a partir do tradicional poema épico indiano. A

fábula da peça sintetiza-se na história de um clã: os Bharata. A encenação, no entanto, não se limita a referências da cultura indiana, mas aproveita recursos da tradição europeia também. Aqui, fica claro o projeto intercultural apontado por Patrice Pavis: um “entre” culturas. Nesta prática, poderíamos ainda inserir alguns dos trabalhos do Théâtre du Soleil, como “Tambours Sur la Digue” (1999).

Por fim, há ainda a transculturalidade como proposta de interação cultural. Aqui, vejo algumas das práticas do coletivo liderado por Brook e, sobretudo, as práticas da Antropologia Teatral. Brook procura um território universal do teatro, sintetizando-o na conhecida definição do teatro como a relação entre um ator e um espectador num espaço vazio. Ao reunir um grupo multicultural, Brook se pergunta “O que é o teatro?” (OIDA, Yoshi, 1999, 49); isto é substancialmente diferente de perguntar, por exemplo, como podem ser os teatros? Na busca por este potencial de comunicação universal, o diretor inglês chega a encenar determinadas obras em situações aparentemente hostis ao acontecimento do fenômeno teatral, como hospitais psiquiátricos, asilos, escolas infantis e países em que os atores não partilham da mesma língua que seus espectadores. No filme “Have You Seen the Moon” (dirigido por Claudia Willke, de 1998), é evidente o esforço dos atores, que apresentam peças improvisadas na África, em procurar uma efetiva comunicação com seus espectadores, sem prescindir da linguagem verbal.

Na mesma busca de comunicação que ultrapassa especificidades regionais, encontram-se também as pesquisas da Antropologia Teatral. Ocupa lugar central, nestas pesquisas, a realização de encontros de artistas de diferentes tradições. Assim é a ISTA (International School of Theatre Anthropology), fundada em 1979. Estes encontros, em vez de reafirmar as evidentes e óbvias diferenças estilísticas de cada tradição, procura reconhecer em que medida elas se aproximam. “Os teatros não se assemelham em suas representações”, escreve Barba, “mas nos seus princípios” (BARBA in BARBA, SAVARESE, 1995, p. 9). A pesquisa transcultural procura aquilo que está além da diferença; não um território e tempo de determinados homens, mas o espaço-tempo do homem.

O conceito de Transculturalidade como expressão de uma cultura

Curioso é perceber que a formulação de um pensamento intercultural à criação teatral pode ser localizado geograficamente no globo terrestre: seus artistas-pensadores produzem seu trabalho no Ocidente, no Hemisfério Norte. Constatando isto e imediatamente esclareço que não pretendo voltar a afirmar que há o risco de se estender relações imperialistas nas trocas interculturais. Os riscos de relações desiguais e interesseiras estão além do poder econômico e mesmo entre iguais é possível verificar relações de poder e opressão. Vi isto repetidas vezes nas muitas circunstâncias em que ministrei aulas de teatro para os mais pobres (população de rua ou adolescentes infratores restringidos de liberdade) ou em escolas particulares onde se pagava muito bem pelas aulas de teatro. Assim, não pretendo cair num esquematismo fácil que vitimiza culturas ditas periféricas e demoniza culturas ditas dominantes.

No entanto, ao perceber que há uma *geografia da transculturalidade*, não posso me privar de constatar que o impulso universalizante, no teatro, reflete uma visão de mundo. Transculturalidade é a expressão de uma cultura específica.

Vejamos isto com mais calma, dando atenção especial em como isto acontece nos trabalhos da Antropologia Teatral. A primeira tarefa que este campo de estudos toma para si é reconhecer os *princípios que retornam* em diferentes manifestações espetaculares de diferentes culturas e épocas: pré-expressividade. No entanto, ainda que o impulso da Antropologia Teatral seja o de ultrapassar as diferenças culturais, ironicamente Barba o faz nos limites da sua própria cultura. No confronto com o Oriente¹⁸, por exemplo, pode-se entrever uma atitude ocidental: erguer a experiência empírica ao status de modelo. De início, a Antropologia Teatral verifica princípios que se repetem no trabalho de atores de diferentes épocas, culturas e gêneros espetaculares. A partir daí, no entanto, estas experiências empíricas são valoradas, sendo que se vê nelas algo além da

¹⁸ Vale ressaltar a Antropologia Teatral não estuda exclusivamente as tradições orientais. Entretanto, o contato com estes artistas foi fundamental para algumas de suas conclusões. Daí a minha insistência no estudo destas relações.

coincidência casual. Barba considera que há relação entre estes *princípios que retornam* e a técnica “eficaz da ação cênica” (BARBA, 1994, *passim*). Ou seja, este comportamento comum de diferentes atores deixaria entrever uma técnica extracotidiana de atores cujo trabalho “funciona”, atraindo para si a atenção do espectador antes mesmo de expressar qualquer coisa. Assim, se atores críveis aplicam determinados princípios, será possível, treinando estes mesmos princípios, que qualquer ator de qualquer cultura se torne, também ele, eficiente em sua arte:

“A Antropologia Teatral quer analisar o comportamento cênico que existiu e existe em diferentes culturas? Ou quer fornecer regras para a eficácia do comportamento cênico? Dirige-se aos estudiosos ou aos atores?”

As duas premissas podem ser equivalentes. Tanto individualizar modelos como princípios-que-retornam significa fornecer um leque de orientações úteis à prática teatral.”(*Idem, ibidem*, p. 73).

Desta maneira, os princípios que, antes, eram tão somente, “*princípios que retornam*” passam a ser um “*conjunto de bons conselhos*”. Aquilo que era puramente observação empírica, torna-se teoria. E, como tem sido recorrente no pensamento euro-ocidental, esta teoria se formula como modelo de prática eficiente, um *bom conselho*. É verdade que Barba generosamente nos lembra que conselhos “podem ser seguidos ou ignorados”, pode-se, inclusive, “infligi-los e vencê-los”. Entretanto, de qualquer maneira, a prática eficiente do ator passa a dialogar com um *a priori*. De certa forma, aqui há um risco: a vivência corre atrás da execução do modelo ou de vencê-lo.

François Jullien lembra que a prática do diálogo com o modelo não é nova, mas está no seio da organização ocidental como continuidade do pensamento grego (1998, p.13-28). Esta maneira de pensar estaria tão assimilada que passaria despercebida. De olhos fixos numa referência ideal, o Ocidente a projeta sobre o mundo real, buscando aproximá-los. Uma das origens possíveis desta forma de pensar estaria no modelo platônico: ali, a realidade não é mais que

decalque de um mundo ideal a que não temos acesso. Estamos, desde então, relacionando-nos com formas que estão além da experiência.

Mesmo em Aristóteles, que dá atenção especial à ação, esta deverá, tanto quanto for possível, realizar uma certa mediação entre um modelo de perfeição e a sua realização possível nas circunstâncias. Nesta mediação, haveria uma discussão sobre ética: até que ponto, dentro das circunstâncias, um homem é capaz de adaptar ou se aproximar de um comportamento ideal? Assim, ainda há um plano teórico com o qual a prática deve se relacionar.

Para Jullien, vê-se aí, um dos gestos mais característicos do Ocidente – determinar a eficiência, ou “ação eficaz”, a partir de um modelo que se aplique à realidade:

“todos em casa, o revolucionário traça o modelo da sociedade a construir, ou o militar o plano de guerra a conduzir, ou o economista a curva de crescimento a realizar. (...) Ora, esta modelização somos tentados a estendê-la a tudo, cujo princípio é a ciência; pois sabe-se muito bem que a ciência (européia, pelo menos a ciência clássica) não passa, ela mesma, de um vasto empreendimento de modelização (e sobretudo de matematização) cuja eficácia técnica, como aplicação prática, ao transformar materialmente o mundo, veio atestar” (*Idem, ibidem*, p.15).

Porém, a vida, como o teatro, apresenta-se em muitas e complexas maneiras e, nem sempre, é possível que a prática se restrinja ao modelo. De uma certa forma, a prática, em suas variáveis, trai a teoria (*Idem, ibidem, passim*). Escrevo estas reflexões sobre a Antropologia Teatral motivado por experiências práticas. Por exemplo: nas muitas circunstâncias em que trabalhei com atores amadores – crianças, adolescentes, moradores de rua, meninos de rua, internos da antiga Febem, líderes comunitários, idosos -, muitas vezes assisti a espetáculos que, a despeito das dificuldades técnicas dos atores, eram eficientes. Não raro, vi platéias emocionadas e eu mesmo me comovi com teatro que, do ponto de vista técnico, não era bem sucedido. A atenção dos espectadores, nestes casos, não se sustentava numa técnica apurada de ator,

mas em elementos outros, como a temática abordada, a participação de membros da comunidade na cena etc. Em muitas destas experiências, poder-se-ia dizer que o trabalho dos atores era eficiente, não porque aplicavam princípios pré-expressivos em seu trabalho, mas tão somente porque aquilo que faziam era o bastante para aquela específica situação de representação. Noto que muitas vezes aquilo que garante o interesse do espectador liga-se aos elementos da vida comunitária: cultura. Um sobressalto: técnica é contexto?

Talvez advenha deste atrito entre uma realidade possível e um modelo ideal, o excessivo questionamento a que a Antropologia Teatral é submetida desde a sua criação. O problema não é exclusivo ao campo de estudo fundado por Barba, mas está na maneira como nós, atrelados à cultura euro-ocidental, aprendemos a pensar. De início, a Antropologia Teatral não almeja para si precisão científica. É estudo de atores e para atores: saber sensível. Porém, ao erguer a experiência ao nível do modelo, Barba se aproxima das práticas científicas¹⁹, que almejam para si *uma verdade*. Como o teatro e a vida parecem mais afeitos a múltiplas e transitórias verdades, a Antropologia Teatral estará sempre devendo, tentando se explicar por caminhos que, originalmente não são os seus. O seu melhor argumento possível, às vezes, estaria no silêncio da sala de trabalho: a arte secreta do ator.

Em oposição à modelização ocidental, a sabedoria chinesa nos apresenta outra perspectiva: não constrói formas a serem buscadas pela realidade. Em vez de ter na aplicação de um modelo a maneira eficiente de atingir determinados resultados, procura realizar o potencial inscrito em cada circunstância. “A ordem não decorreria, portanto, de um modelo no qual se possa fixar o olhar e que se aplique às coisas; ao contrário, essa ordem está contida inteiramente no curso do real, que ela conduz de um modo imanente e cuja *viabilidade* ela assegura (JULLIEN, 1998, p. 29, grifo do autor). No lugar de “impor um plano ao mundo”, o sábio chinês procura “apoiar-se no potencial da situação”

¹⁹ “É possível uma pesquisa do tipo científico que se proponha a descobrir os princípios transculturais que constroem *sobre plano operativo* a base do comportamento cênico” (BARBA, 1994, p. 71, grifo do autor).

(*Idem, ibidem*, p. 30), procurando tirar proveito da configuração das coisas. A ação deste sábio concentra-se no processo, no curso das coisas.

Em “A Canoa de Papel” (1994), já na introdução, Barba escreve como, desde a infância, atraía-se por “instantes de verdade”, como aqueles de extrema comunhão propiciado por cerimônias religiosas. O seu teatro parece, então, identificado com a busca de reencontro destes instantes. Sendo eles efêmeros, o autor presenteia-nos com a imagem de um artista sempre em transição. Salta aos olhos, no entanto, a busca pela “verdade”, ainda que fugaz, presa ao instante. François Jullien (1998 e 2000) lembrar-me-á que, na sabedoria chinesa, não se procuraria um instante de verdade, mas uma verdade a cada instante. A esta variação de visão de mundo me refiro nesta passagem. A extensa bibliografia ocidental cujo título faz referência a uma busca - “Em busca de...” - evidencia isto. Enquanto o Ocidente buscará algo para além da experiência imediata, o sábio chinês não busca, mas procura realizar o potencial de verdade inscrito em cada circunstância, na experiência, em situação.

Com estas constatações não pretendo minimizar a importantíssima contribuição da Antropologia Teatral para a problematização da arte de ator, identificando-a com a mera busca de reprodução de modelos. O trabalho de Barba e outros artistas que buscam relações interculturais se formula em movimento, nos territórios de viagem. Entretanto, como não poderia deixar de ser, os artistas europeus não podem se livrar de suas culturas, aquilo que os forma e que molda a sua maneira de agir no mundo, para se confrontar com o outro. Ainda que sejam provocados a novas visões de mundo, o fazem nos limites de suas experiências anteriores. Não vamos nós acreditar que um novo conhecimento será sedimentado para além das experiências que cada um teve ao longo da vida. O saber, como a técnica de criação, é experiência acumulada e ainda que uma nova experiência negue vivências anteriores não poderá anulá-las. A realidade do corpo, ensinou-me o próprio Barba, é mais intensa que qualquer idéia.

Quando escrevo que Barba me ensinou, não o faço de maneira demagógica ou mesmo superficial. Bastará ao leitor paciente e curioso conhecer

meus trabalhos anteriores para verificar isto: a produção teórica e prática de Barba foi fundamental para aquilo que sou hoje. Sou filho desta tradição. Afirmarei tantas vezes quantas forem necessárias: o propósito deste trabalho não é desqualificar as práticas transculturais da Antropologia Teatral. Nesta parte do trabalho, meu propósito é simples: entender o que, desta teoria, pode efetivamente contribuir para a reflexão sobre uma dramaturgia de ator no contexto brasileiro. Lembro: não há nada de errado com as teorias da Antropologia Teatral que são perfeitamente coerentes com uma determinada prática de teatro. Aqui, interessa-me descobrir as palavras que podem me estimular criativamente tanto quanto aquelas estimulam os artistas do Odin Teatret e outros grupos.

Numa relação de contexto, o trabalho de Eugenio Barba ganha dimensões ainda mais inesperadas. Ainda que se afirme que “Antropologia Teatral não dá conselhos sobre ética” (BARBA, 1994, p. 63), sendo esta uma premissa, no próprio trabalho do diretor italiano, em ação, se entrevê uma importante postura político-ideológica. Lembro que Barba é italiano, filho de militar, nascido em 1938. Passou, portanto, parte de sua vida em um país fascista, cuja política, que culminou na II Guerra Mundial, sustentava-se numa presunção de superioridade étnica do povo italiano. No contexto pós-guerra, torna-se valiosa a afirmação, na obra de Barba, de uma certa universalidade do teatro e do homem e o reconhecimento do teatro como sua única nação, sua *Ilha Flutuante* (BARBA, 1991). Insisto que esta afirmação não é puramente discursiva, mas prática diária: parte fundamental de sua formação se deu em territórios de viagem, atravessando geografias, tornando-se permeável a encontros, buscando compreender e falar muitos idiomas (polonês, tcheco, espanhol, português, japonês etc.). Assim, não há dúvida de que a Antropologia Teatral constitui uma obra de grande valor técnico, ético e histórico.

Não bastasse o avanço ideológico de suas proposições e ações em relação ao seu contexto histórico, Barba vence um dos grandes desafios da arte: materializar pensamentos em obras; compartilhar mundos entre atores e espectadores. Por fim, não faz isto de maneira solitária, mas a partir da reunião de

um grupo de outros artistas, o Odin Teatret. Se a busca da coerência individual é luta árdua, o que se dirá de compartilhar estes caminhos? Os territórios de cada um, em atrito, revelando a cultura de todos: cultura de grupo. E este grupo espantosamente existe com relativa estabilidade de elenco há mais de quarenta anos. Isto é um feito que não há teoria que dê conta de explicar.

E esta ilha que buscava diferenciar-se de seu entorno, lançou ainda uma “Canoa de Papel” ao mar. Mensagens enviadas sem saber se haveria destinatários que as recebessem. Da experiência concreta, refazem-se pensamentos, teorizam-se vivências: teoria não abstrata. Haverá outras ilhas flutuando. Eu, a partir do contato com o trabalho do Lume, fui uma delas.

Da transculturalidade à pesquisa intracultural

Chego, assim, à formulação de meu pensamento neste trabalho. Sendo até mesmo o impulso transcultural a expressão de uma cultura específica, provoco-me: qual a especificidade da cultura na qual estou inserido? Que direções a cultura do Brasil me pressiona expressar? Para responder a estas inquietações, mergulho abertamente numa pesquisa *intracultural*. No encontro com uma tradição do Brasil, a arte da rabeça, procuro pistas para estas direções.

Neste sentido, esta investigação se aproxima, em determinados pontos, das propostas do indiano Rustom Bharucha: em um mundo de realidade globalizada e pasteurização de culturas, parece pertinente não só a valorização de princípios universais, mas também a afirmação de diferenças regionais.

É verdade que o fenômeno da globalização não é novo, mas, no fim do século XX, suas formas o são. A primeira globalização se dá com o império Romano, que invadiu e ocupou diferentes territórios europeus, eliminou línguas, fundiu outras. A globalização que afetou diretamente nosso continente veio com as Grandes Navegações de conquista européia, que também se deu fundamentalmente pela ocupação de territórios. Vale ressaltar o óbvio: os territórios colonizados não estavam desocupados e na conquista da América Espanhola, por exemplo, entre 1500 e 1600, um século, dos 80 milhões de

habitantes que cá estavam aproximadamente 70 milhões foram exterminados; com eles desapareceram 2.000 línguas e, incontáveis maneiras de ver o mundo (ENTREVISTA COM MILTON SANTOS..., 2007). Esta globalização, que teve conseqüências até meados do século XX, como as duas Grandes Guerras Mundiais, fundamenta-se na relação entre expansionismo e nacionalismo. Lembre-se que a formação dos Estados nacionais da Europa são fatores fundamentais para o projeto colonizador e, ao mesmo tempo, o próprio empreendimento expansionista trouxe conseqüências econômicas e sociais para as metrópoles que fortaleceram a formação destes Estados.

Neste contexto, é absolutamente pertinente a relativização de territórios, como o fazem os artistas europeus pelo discurso transcultural. No âmago do Mundo do Norte, como denomina Milton Santos os Estados daquele hemisfério terrestre, há vozes que resistem ao discurso totalitário: não há sentido para o projeto colonial; as teorias que procuram justificá-lo, como a afirmação da superioridade étnica do homem branco europeu sobre outros povos não se sustentam. Somos, enfim, humanos, antes de pertencermos a qualquer grupo étnico.

Já nos fins do século XX, a globalização é marcada pela fragmentação de territórios, especialmente no Mundo do Sul. A força econômica das empresas transnacionais e dos organismos financeiros como o Banco Mundial e o FMI sobrepõem-se aos interesses nacionais e regionais. Aqui, a nova manifestação totalitária do poderio econômico: globalitarismo; globalização como perversidade (SANTOS, 2003, *passim*). Assim, parece-me pertinente ouvir as vozes que ecoam especificidades; o local onde estou.

Por fim, lembro que a fragmentação de territórios é profundamente identificada com os discursos no Sul do planeta. No Norte, poucas vezes na história os territórios foram tão demarcados. Isto impede a entrada dos indesejados imigrantes africanos e latino-americanos. Os excluídos do banquete da globalização em seus próprios países do Sul não de ser rejeitados também no Norte. Assim, quero deixar claro, não identifico a afirmação transcultural com uma

análise ultrapassada da realidade planetária. Ao contrário, está completamente de acordo com uma forma de resistência e transgressão possível aos artistas europeus e norte-americanos. A questão que me coloco é: como esta realidade pode ser vista do lado de cá? Como a globalização é sentida no Mundo do Sul?

Neste sentido, foi útil conhecer o pensamento do indiano Rustom Bharucha. Para ele, as teorias de trocas interculturais, idealizadas por euro-ocidentais, não levam em conta especificidades econômicas, políticas e ideológicas. Ainda é difícil, por exemplo, organizar turnês de artistas indianos na Europa em razão de circunstâncias econômicas e políticas, o que é substancialmente diferente da experiência de artistas europeus. Por isto, a intenção de troca fica prejudicada, já que estas relações não se dão em igualdade de condições.

Para Bharucha, estando estas relações de troca tão submetidas a estas circunstâncias políticas e econômicas, o Ocidente não consegue nem mesmo levar a cabo seu projeto de alteridades. Não são poucos, descreve ele, os equívocos dos ocidentais na abordagem das culturas do Oriente. Alguns destes equívocos são célebres, como Artaud e Craig. Para o indiano, não raro o artista ocidental vê no outro (a cultura oriental) aquilo que gostaria de ver. Não há relação de alteridade, mas projeção de si no outro. É particularmente interessante acompanhar o raciocínio de Bharucha ao demonstrar que algumas das qualidades que Artaud e Craig apontam no teatro asiático correspondiam, na verdade, a proposições deles mesmos. Estes artistas projetam sobre os teatros asiáticos algumas proposições que já haviam registrado em texto antes mesmo de entrar em contato efetivo com estas manifestações.

É estimulante se deixar provocar por Bharucha. Neste impulso, releio o célebre livro de Yoshi Oida (1999), ator japonês que atua no grupo multicultural dirigido por Peter Brook. No prefácio do livro, Brook relata algumas de suas muitas interações com o parceiro nipônico. Numa delas, Oida relata ao inglês um ensinamento de um mestre do teatro Nô: posso ensinar um ator o gesto correto para apontar a lua, mas o caminho entre o seu dedo e a lua é pessoal. Oida ainda

completa: “Quando estou em cena a pergunta que me faço é uma só: o público vê a lua?” Do relato, emerge novo espanto: possivelmente alguns dos elementos que caracterizam as manifestações orientais são invisíveis a olhos ocidentais. Concentramo-nos na teatralidade, na técnica transmitida de geração a geração para representar os diversos papéis. Não vemos a lua. Vemos, enfim, o dedo que aponta, não a direção em que ele aponta. O teatro poderá estar no gesto preciso, mas também além dele. Tomar a forma de um fenômeno não significa tomá-lo em sua integralidade.

Por tudo isto, Bharucha mostra-se bastante cético com relação às teorias e práticas de trocas culturais. Sugere ele que, para a sua Índia, país com independência relativamente recente e que ainda se exercita em contar sua história em seus próprios termos, possivelmente seja mais pertinente valorizar a pesquisa intracultural, revelando a multiplicidade e especificidade da cultura indiana, que estimular uma troca intercultural que ainda não pôde se concretizar como idealmente se espera.

Assim, procurando tanto quanto me é possível uma visão mais panorâmica e menos parcial das relações de trocas culturais, vi-me muito estimulado pelo raciocínio de Bharucha. De certa maneira, procurei correspondências possíveis entre as suas proposições para o contexto indiano e as apliquei ao contexto brasileiro: ainda que o processo histórico do Brasil seja substancialmente diferente daquele experimentado na Índia – nossa cultura é assumidamente fruto de trocas culturais -, ocupamos igualmente papel periférico na ordem global. Neste sentido, as especificidades de nosso contexto podem igualmente escapar às teorias de trocas desenvolvidas por norte-americanos e europeus. A pesquisa intracultural pode, neste caso, contribuir para a valorização e fortalecimento das especificidades da cultura do Brasil.

No entanto, vale algumas ressalvas. Primeiro porque as relações globais, hoje, são mais complexas que aquelas em que o indiano produziu parte de seus textos. As relações comerciais e culturais já não parecem caber numa relação esquemática e fixa, onde, por um lado, os países ditos desenvolvidos não

fariam outra coisa senão levar adiante o seu projeto colonial de apropriação de riquezas materiais e simbólicas de nações economicamente desfavorecidas e, de outro, as nações periféricas só poderiam lamentar o papel de vítima que lhes cabe na ordem global.

Países como Brasil e Índia parecem deixar o papel que lhes cabia de colônia subtraída para representarem a força dos países ditos emergentes. Hoje, estes dois países já podem ser considerados grandes economias da ordem global, sendo apontados, ao lado de China e Rússia (conjuntamente sintetizados na sigla BRIC), como forças protagonistas do capitalismo mundial. E, espantosamente, estes países nem sempre parecem interessados, como se poderia supor, na construção de uma ordem mundial fundada em valores diferentes das desiguais condições de relações políticas e econômicas. Em muitos casos, estes países tendem a reproduzir, em suas áreas de influência geopolítica, a mesma relação de centro dominante / periferia dominada que se observa ao longo da história da humanidade. Assim, já não há espaço para a aceitação de um discurso que vitimiza uma cultura em relação à outra, especialmente as culturas do Brasil e da Índia.²⁰

Desta maneira, acabo por tomar o impulso da pesquisa intracultural, mas em um sentido diferente: não para me fechar para as relações de troca, mas para desenvolver uma face complementar a esta prática, equilibrando territórios comuns a todos os homens e outros específicos aos meus anseios.

Esclarecer isto para mim mesmo foi um importante passo em minha trajetória. Procurar se fechar para as relações de trocas corresponderia a insistir numa incoerência já historicamente sinalizada diversas vezes, no Brasil, de negação das influências estrangeiras. O Professor Roberto Schwarz (1986) provocou-me nesta direção: subtraindo-se as influências estrangeiras de uma cultura mestiça como a brasileira sobraria o quê? Vale não deixar dúvidas: a

²⁰ A este respeito, em um lindo texto, o escritor Mia Couto (2005) conta sete sapatos sujos que se deve deixar na soleira para adentrar nos novos tempos. O primeiro deles é justamente “a idéia de que os culpados são sempre os outros e nós somos sempre vítimas”. O texto se destina aos moçambicanos, mas facilmente pode ser estendido a outras nações da periferia do mundo globalizado.

cultura do Brasil, inclusive sua singularidade, reside na multiplicidade de influências étnicas e culturais: interculturalidade. Não se trata, portanto, de opor valores nacionais à realidade global.

Esta pesquisa acabou por se sustentar em bases simples: reconhecer territórios universais sem se esquecer das minhas especificidades de contexto. Encontrar o humano vivendo o homem que eu sou.

Quinta Jornada: efabulação das viagens

“Mas só se sai do sertão é
tomando conta dele a dentro...”
Guimarães Rosa, Grande sertão: veredas

A rabeça como mote para uma dramaturgia de ator

De volta ao meu processo criativo, depois de viagens de campo, eu pretendi criar um espetáculo teatral baseado nos materiais miméticos recolhidos ao longo da pesquisa. Este espetáculo estaria, assim, fundado na organização poética de um repertório atoral: dramaturgia de ator.

Neste sentido, a cultura popular pode fornecer importantes referências de uma dramaturgia que se vale do corpo. Assim, considere útil conhecer um pouco mais algumas das manifestações cênicas em que a rabeça está inserida.

Antes de mais nada, chama a atenção a profunda conexão que há entre o instrumento e o músico que o toca. Para traduzir esta relação de complementaridade entre rabequeiro e instrumento, mais uma vez empresto idéias de Mia Couto: os dois são repartidamente comuns, extensão de um no outro, siamensais²¹. Em vez de se apoiar entre ombro e queixo, como se faz com o violino, a maior parte dos rabequeiros apóia o instrumento em seu colo. Isto, por um lado, aumenta a superfície de contato entre instrumento e instrumentista – a

²¹ “O cego Estrelinho era pessoa de nenhuma vez: sua história poderia ser contada e descontada não fosse seu guia, Gigito Efraim. A mão de Gigito conduziu o desvistado por tempos e idades. Aquela mão era repartidamente comum, extensão de um no outro, siamensal” (COUTO, 1996, p. 21).

rabeca se apóia ao longo do braço e no peito. De outro, cria uma profunda conexão física entre o coração do músico e os sons que ecoam de seu instrumento. A rabeca é música que sai do peito.

Para o luthier Fábio Vanini, de Campinas, este é um aspecto que deve ser considerado no momento de construção de uma rabeca: sendo o instrumento freqüentemente apoiado no braço, como extensão do peito, uma boa rabeca não poderá ser muito pesada.

É verdade que a rabeca é tão escorregadia em definições que até mesmo neste aspecto há variáveis. Há músicos que tocam apoiando a rabeca no peito. Mas também há aqueles, como Antônio Nóbrega, que a apóiam entre ombro e queixo. Também vi Nelson da Rabeca, em momentos de grande virtuosismo, apoiando a rabeca na parte superior da cabeça. Seu Nelson, inclusive, às vezes, constrói instrumentos muitos grandes, chamados rabeções, que se apóiam nas pernas, em posição que lembra um violoncelo.

Ainda assim, mesmo em todas estas variáveis, verifica-se uma grande correlação entre a execução do instrumento e o corpo do instrumentista. E esta conexão música/corpo se estende para as manifestações em que a rabeca toma parte, como as Folias de Reis. Nestas manifestações, são tênues as linhas que separam música, teatro, dança e poesia, cabendo ao corpo a síntese destas expressões.

Um bom exemplo disto pode ser visto no já citado Cavalo Marinho – um teatro popular tradicional da Zona da Mata de Pernambuco. Apesar de ser uma variação do bumba-meu-boi, a brincadeira tem características próprias e além do "auto do boi", podem ser vistos diversos personagens fantásticos do interior do estado. Os grupos de Cavalo Marinho estão concentrados numa região pequena, formada basicamente pelas cidades: Condado, Aliança, Ferreiros, Camutanga, Itambé e Goiana. Apresentações acontecem entre julho e janeiro, com destaque para os dias de Natal, Ano-novo e dia de Reis. O folguedo mistura música, canto (toadas), dança e poesia (loas). A brincadeira é acompanhada por instrumentos musicais como a rabeca, o pandeiro o reco-reco e o ganzá, que são tocados pelo

"banco" (nome dado ao grupo de músicos que toca sentado num banco). Tudo acontece numa roda fixa, onde o público pode interagir.

A brincadeira se desenrola ao longo de uma noite inteira, quando dezenas de personagens – ou “figuras” - entram na encenação. São conhecidas mais de 80 figuras, mas nem todas continuam sendo encenadas. Todas elas com gestuais, canções e danças próprias. Não prevalecendo o registro escrito sobre a dramaturgia da própria brincadeira, há situações em que algumas figuras se perdem.

As manifestações em que se insere a rabeça apresentam de maneira viva a possibilidade de uma dramaturgia que se pautar por relações que estão além das narrativas literárias (texto). Parte dos brincantes, inclusive, não sabe escrever. Assim, o contato com a cultura popular de certa maneira pode estimular o estudo de uma dramaturgia de ator. Aqui, há uma inversão no modelo clássico de criação teatral: o texto não pode ser escrito antes dos ensaios; o texto não pode, enfim, premeditar, mas somente apoiar, a orquestração dos materiais do ator.

Isto, evidentemente, não significa reduzir a dramaturgia de ator à organização de um repertório físico, tornando estrangeiro à criação teatral qualquer outro material alheio ao corpo do ator. Longe disto. Nesta modalidade dramatúrgica são incluídos outros materiais além da capacidade poética do corpo. Vale reiterar: como em qualquer outro espetáculo, conta-se com a colaboração de outros artistas-criadores - o encenador, o figurinista, o iluminador e mesmo o dramaturgo. Entretanto, aquilo que o corpo expressa é tomado como um alicerce fundamental da criação. Ou seja, a construção da poesia verbal não é priorizada em detrimento da expressão não verbal / corporal. Em vez de submissão de uma à outra, tem-se interação.

Alinhando-se à idéia de que a cena teatral pode criar uma dramaturgia autônoma em relação à literatura - em diálogo com ela, mas não a ela submissa -

esta pesquisa parte da premissa de que o corpo do ator é capaz de criar imagens e organizá-las dramaturgicamente.

Montagem e Criação Dramatúrgica²²

Esta não foi a primeira vez que me vali da organização de um repertório de ator para criar um espetáculo. No entanto, a criação deste “Eldorado” trouxe algumas relações inéditas para mim. Para explicitá-las, antes, apresento a maneira como vinha trabalhando nos espetáculos anteriores. Esta maneira de criar estava em profunda conexão com as pesquisas da Antropologia Teatral.

Para Barba, o trabalho pré-expressivo pode ser considerado o alicerce da expressão artística. Com os princípios de uso do corpo cênico incorporados, o ator coleta matrizes corpóreas e vocais para o exercício da criação da cena teatral. Assim como são diversas as possibilidades de treinamento pré-expressivo, são igualmente diversificadas as possibilidades de constituição de repertórios físicos e vocais. Os atores orientais, por exemplo, modelam seu comportamento cênico segundo um conjunto de regras sedimentadas pela tradição: um código fixo da ação física e vocal. É o caso do teatro clássico indiano, onde cada ação é fixada por uma cultura milenar, transmitida de pai para filho. Os *mudras*, que correspondem à utilização das mãos segundo uma espécie de gramática da ação, são bons exemplos da precisa codificação corpórea pela qual é regido o trabalho do ator: como demonstram os estudos da Antropologia Teatral, cada ação executada pelas mãos corresponde a uma utilização extracotidiana do corpo, contribuindo para a dilatação da presença cênica do ator; além disto, para cada composição dos dedos das mãos é convencionado um significado que é partilhado por artistas e espectadores.

O ator ocidental, cujo produto nem sempre pertence a um gênero espetacular caracterizado por códigos fixos, pode constituir ele mesmo seu próprio repertório de códigos. Os atores do Odin Teatret, grupo dirigido por Eugenio

²² As reflexões sobre as relações entre criação dramatúrgica e a montagem foram retiradas de meu trabalho de Mestrado em Artes: “O Ator-montador” (2004). Isto de alguma maneira ajuda a sintetizar a pesquisa anterior e a redimensioná-la.

Barba, executam exercícios diversos com esta finalidade, usando bastões, acrobacias etc. (BARBA, 1991, *passim*). Contando com os princípios pré-expressivos apreendidos e com um repertório de ações físicas e vocais organicamente constituído, o ator pode dar início à aplicação do material coletado ao longo de seu trabalho na cena teatral.

Uma das principais contribuições da Antropologia Teatral está no apontamento de que há uma dramaturgia do espetáculo que está além da dramaturgia literária – texto. Referenciando-se em manifestações orientais, Barba lembra que dificilmente se pode apontar um texto como sendo autônomo do espetáculo. Inclusive é difícil diferenciar, depois de terminada a obra, o que é fruto do trabalho de direção do que é criação de atores e do que foi previsto por um dramaturgo antes mesmo de se iniciar o processo de ensaios. Para a Antropologia Teatral, a dramaturgia é ação, a tessitura que liga os acontecimentos do espetáculo. Neste sentido, dramaturgia não é somente texto, mas também todos os elementos sógnicos da cena: luz, figurinos, cenários, sonoplastia etc.

Sendo a ação o elemento fundante da dramaturgia deste teatro, evidentemente se dará atenção especial à criação daquele que, em cena, efetivamente age: o ator. Assim, a Antropologia Teatral não vai estudar somente a maneira como um ator modela a sua presença cênica, mas vai igualmente se debruçar na análise de como esta presença pode significar na cena. Isto significa estudar também a passagem de um nível pré-expressivo para a expressão em si.

Para Eugenio Barba, este processo pode ser dividido em três etapas: montagem do ator; montagem do diretor; e montagem posterior do diretor (BARBA in BARBA, SAVARESE, 1995, p. 158-164).

Na montagem do ator, não se trabalha diretamente sobre a criação de cenas teatrais. Aqui, o ator reorganiza seu comportamento cotidiano, dilatando-o. Por meio de formalizações corporais, o ator cria uma série de “partituras”. O termo, emprestado da música, dá uma boa dimensão do que se pretende: da mesma maneira que uma pauta com notas organizadas ainda não é música, esta montagem ainda não é cena. Trata-se de uma organização prévia do material

físico e vocal que o ator disponibiliza para a criação da cena. Aqui, antes de se trabalhar sobre o contexto de significados em que este material estará inserido, o ator trabalha na dilatação de suas ações. Isto significa valorizar em cada uma delas e no seu encadeamento os elementos pré-expressivos que, segundo a Antropologia Teatral, retornam em diferentes culturas. Assim, acredita-se, assegurar-se-á a atenção do espectador para o trabalho de ator antes mesmo de se comunicar qualquer coisa.

É possível entender esta montagem do ator não como a conclusão do processo criativo, mas apenas uma parte dele. Este primeiro tratamento dado às ações dos atores pode ser usado como material para uma outra montagem: a montagem do diretor. Aqui, não só se aprofundam os elementos pré-expressivos trabalhados na montagem de ator, mas se dá início ao trabalho de inserção destas seqüências de ações em relações de contexto. Assim, um diretor poderá relacionar ações de diferentes atores e combiná-las com textos, por exemplo.

Do meu ponto de vista, nesta transição da montagem do ator para a montagem do diretor, verifica-se uma transição de narrativas. Na primeira etapa da montagem, privilegia-se a narrativa do corpo do ator - sua coerência orgânica – o que implica também em respeitar as experiências que aquele corpo carrega em si (vivências, memórias etc.). Na segunda etapa, há um processo embrionário de narração ficcional (a trama da cena). Ou seja, na relação de diferentes materiais (ações, textos, objetos etc.) já se inicia um processo de criação ficcional que, no entanto, ainda pode estar em fase rudimentar de criação. Necessita, pois, de um novo tratamento. Isto porque, nesta etapa do trabalho, o diretor deve “assegurar que, após cortes e com a nova montagem, reste suficiente coerência física, de modo que os atores possam passar de um movimento para o outro de forma orgânica” (*Idem, ibidem*, p. 160). Enfim, ainda que se entreveja uma outra narrativa, ainda a lógica do corpo se afirma como necessidade a ser profundamente respeitada: partindo dos materiais corporais dos atores, as idéias do diretor não deverão se sobrepor à lógica que carregam em si, mas dialogar com ele.

Numa montagem posterior do diretor, pode-se fazer com que as ações do ator transcendam definitivamente o seu caráter auto-referencial. O trabalho do diretor, aqui, é “colocar ações num contexto que faz com que elas se desviem do seu significado implícito” (*Idem, ibidem*, p. 162). Isto significa que as ações tornar-se-ão dramáticas, significando algo que está além delas mesmas. Nesta montagem final, o diretor altera pequenos detalhes nas ações dos atores, sobretudo alterando ritmos e intensidades, de maneira a “torná-las mais coerentes com o significado que agora adquiriram” (*Idem, ibidem*, p. 162). Desta maneira, a lógica do espetáculo começa a dialogar com a lógica orgânica do corpo dos atores.

Montagem em cinema e montagem em teatro

Não é casual o uso da palavra montagem, em detrimento da palavra composição, nos apontamentos da Antropologia Teatral. Isto porque é recorrente a analogia desta teatralização de materiais de atores com a montagem da película cinematográfica, sobretudo, tal qual este processo foi sistematizado pelo cineasta russo Serguei M. Eisensntein, no início do século XX. Barba chega a transcrever parte de textos do cineasta e o apresenta como um dos “mestres” do trabalho do Odin Teatret.

Para Eisenstein, a interpretação do filme, pelo espectador, resulta do conflito gerado pela justaposição de planos (a célula básica da montagem). Segundo ele: “dois pedaços de película (já imprimida) de qualquer classe, colocados juntos, se combinam inevitavelmente em um novo conceito, em uma nova qualidade que surge da justaposição” (2002, p. 14). Ele vê nos mecanismos de montagem a estrutura do pensamento dialético em três fases (tese, antítese e síntese).

Eisenstein não estava sozinho na experimentação dos procedimentos de montagem. Por isto, o cinema soviético do início do século, cujas obras têm na explicitação dos procedimentos de montagem um importante traço estilístico, pode fornecer parâmetros para a discussão dos procedimentos de montagem. Em 1919,

Pudovkin e Kulechov filmaram o rosto de um ator, justapondo-o a três outros planos: de um prato de sopa; de um caixão no qual jazia uma mulher; de uma criança brincando. A platéia que assistiu à experiência considerou que o ator interpretava muito bem a fome diante do prato de comida, a tristeza diante da mulher morta e a ternura diante da brincadeira da criança. Um único plano foi redimensionado pelo trabalho de montagem. Radicalizando as possibilidades dos processos de montagem na realização de experiências fílmicas, os soviéticos deram grande contribuição para a formação e consolidação da linguagem cinematográfica.

E estes procedimentos foram estendidos a outras formas de arte: literatura, teatro, artes plásticas etc. Montagem na concepção de Eisenstein, fundamental teórico da época a cerca deste procedimento, não é exclusividade do cinema, mas uma propriedade orgânica a toda obra de arte.

A aproximação entre a teoria de montagem de Eisenstein e o trabalho criativo do ator é profundamente estimulante. Eu mesmo, em meu trabalho anterior, partindo desta correlação propus um modelo possível: o “Ator-montador” (2004), o ator que, no exercício criativo da cena, monta suas ações, sintetizando-as como linguagem. Os apontamentos de Barba sobre os procedimentos de montagem seguem nesta direção: sugerindo o trabalho criativo como síntese de materiais e verificando os conteúdos que emergem da justaposição de materiais que, em princípio, se apresentavam como autônomos; sobretudo, há uma tentativa de formulação de uma gramática de uma linguagem que ainda se encontra em fase inicial de formulação²³.

Porém, em pelo menos um aspecto as anotações de Barba sobre a montagem diferem daquela prevista por Eisenstein: ainda que sua análise sobre a montagem seja “rudimentar”, “elementar”, didática até, limitando-se ao seu nível

²³ Eisenstein, em seu tempo, via nos estudos da montagem a possibilidade de formulação de uma espécie de gramática cinematográfica que, sendo uma linguagem artística diferente da literatura, precisava ainda reconhecer seus códigos de comunicação.

“gramatical”, pode-se ver a aplicação dos mesmos princípios transculturais que marcam os demais estudos da Antropologia Teatral.

Numa hipotética montagem de ações do ator, Barba combina ações de diferentes atores de diferentes culturas. Aqui, parece interessar tanto quanto demonstrar uma possibilidade de criação de cenas a partir das ações dos atores, evidenciar uma prática possível de trocas de culturas. A montagem se apresenta também como possibilidade de criação a partir de referências diversas de culturas igualmente diversas. A montagem seria também um elo de ligação que sintetiza – ou aproxima - diferenças.

Com isto Barba, em sua breve análise (o que não significa que assim o faz em e seus espetáculos, já que, como preveni, trata-se de uma análise esquemática, com interesses didáticos claros), dá maior ênfase à síntese de materiais que ao conteúdo interno de cada unidade montada. Mesmo as ações que são codificadas por culturas diferentes não são analisadas pelo contexto que as gerou, mas pela possibilidade de aplicá-las em novos contextos.

De certa forma, isto é diferente de algumas das premissas eisensteinianas. Em seus trabalhos, o cineasta russo chamava a atenção dos “esquerdistas” da montagem – aqueles que, intrigados com as possibilidades de combinação, levavam-nas às últimas conseqüências, desprezando o conteúdo interno dos planos. Se há uma montagem horizontal (que liga diferentes planos) também há uma montagem vertical, que combina elementos no interior de cada quadro. Num quadro cinematográfico, por exemplo, combinam-se oposições formais (luz/sombra; longe/perto; formas retilíneas/formas curvas; grande/pequeno etc.) que também desempenham papel fundamental na montagem do todo. Em seus filmes, Eisenstein lembra que a repetição destes conflitos dialéticos internos aos planos inclusive contribui para que o espectador realize a montagem quadro a quadro, preenchendo-a de sentidos. No célebre “Encouraçado Potemkin”, por exemplo, isto pode ser visto na cena em que os habitantes da cidade de Odessa desejam manifestar apoio aos marinheiros rebelados do encouraçado. Para isto,

oferecem comida e mantimento. A cena se constrói fundamentalmente a partir da justaposição de quadros que, em princípio, não guardam nenhuma relação entre si: cenas de pessoas olhando o horizonte, pequenos barcos e o encouraçado. Para Eisenstein, na criação desta cena é fundamental a percepção de que a repetição, no interior dos quadros, de determinadas oposições geométricas (linhas verticais, formas circulares etc) contribui para que o espectador faça a ligação do navio atracado e a cidade que o apóia.

O russo, sobretudo, jamais se concentra exclusivamente na forma de criação do filme, mas a estenderá ao seu sentido: “a base da estética e o material mais valioso de uma técnica é e sempre será a profundidade ideológica do tema e do conteúdo” (*Idem, ibidem*, p. 14). Assim, estes elementos, que são montados no interior de cada quadro, não são exclusivamente formais. Em “Outubro”, num mesmo plano o cineasta contrapõe Kerenski, chefe do governo provisório que está sendo derrubado pela Revolução Proletária, a uma estátua de Napoleão. “Na relação Kerenski-Napoleão, evidenciam-se as pretensões do chefe do governo de não considerar a provisoriedade de seu poder e governar indefinidamente, um imperador” (OKAMOTO, 2004, p. 26). A teoria da dialética da montagem cinematográfica corresponde a uma maneira dialética de ver todos os fenômenos do mundo.

A Antropologia Teatral apropria-se de uma possibilidade de criação – a montagem como prática criativa -, mas lhe confere novos usos. Primeiro porque a aplica ao trabalho criativo do ator sobre seus materiais físico/vocais. Depois, porque a retira de seu contexto histórico original, a Rússia do início do século XX, procurando aplicá-la em criações que não se limitam a uma geografia ou tempo histórico específicos. Busca-se, assim, uma *técnica das técnicas*, cuja aplicação não se limita a determinados traços estilísticos, ultrapassando a todos eles. Barba aponta para a formulação de princípios criativos aplicáveis em circunstâncias diversas, organizando uma forma de saber – uma práxis de treinamento e criação de atores – que influenciou sobremaneira a elaboração de uma dramaturgia de ator.

Realidade entre dois pólos

Para criar “Eldorado” não me vali, como aconteceu em “Agora e na Hora de Nossa Hora”, da aplicação direta dos *bons conselhos* da Antropologia Teatral. Isto não só porque eu criava em condições precárias, mas também porque desejei que o contato com o rabequeiros me provocasse também no processo de criação dramaturgica do espetáculo. E se a arte da rabeça não trabalha na fixação de um modelo, mas em estado permanente de abertura, “Eldorado” igualmente se criou em meio a esta instabilidade.

Este estado de abertura, vale dizer, é também característica do trabalho de Mimese Corpórea. A imitação revela *como* cada ator interage com a realidade, i.e., como se abre gradativamente o espaço para a revelação de si próprio, como cede lugar para algo um pouco diferente. Trata-se de abrir um tal espaço em si, em todos os órgãos dos sentidos, uma tal audição do outro, uma tal recepção deste outro, de maneira que o corpo possa funcionar como instrumento de percussão. A batida é dada pelo outro. O corpo repercute, deixando um pequeno espaço para si mesmo. Paradoxalmente, aumentada a capacidade de recepção, de audição, de sensações, amplia-se a capacidade de conhecimento, de compreensão. Esta recepção ressignifica o outro e aumentando a sensibilidade própria, aumenta a capacidade de expressão pessoal.

O processo de criação dramaturgica de “Eldorado” e da sua finalização como espetáculo também foi profundamente marcado por este desejo permanente de movimento e transformação.

Um dos apontamentos da Antropologia Teatral diferencia as atuações do ator ocidental (que ele denomina como os atores do Pólo Sul) e do ator oriental (atuantes do Pólo Norte). Para os primeiros, faltaria um conjunto de regras que os orientem em seu trabalho que, assim, estaria permanentemente preso a uma espontaneidade que nem sempre é criativa. Já os outros, estariam condenados a um código rígido de conduta que o conduziria ao risco do isolamento, como nos

casos em que os mestres de um determinado gênero aconselham os seus discípulos a não entrarem em contato com outras formas teatrais.

Já escrevi que, no início da investigação, limitava-me a estabelecer relações entre a cultura popular do Brasil e as teorias da Antropologia Teatral. Pesquisando o já sabido, eu abria mão de uma importante especificidade da cultura popular do Brasil: a possibilidade de relacionar codificação e improvisação. Entre os rabequeiros, ainda que a tradição tenha codificado seqüências inteiras de interação da música com a manifestação teatral (brincadeira/festa), há sempre espaço para o jogo. É característica do “brinquedo popular” a abertura do “brincante” ao imponderável. E, na interação entre a tradição (passado) e o jogo (momento presente), desenvolve-se um tipo muito especial de improvisação: a improvisação com códigos pré-estabelecidos. Aqui, mais que inventar repertórios para o jogo, o rabequeiro se utiliza do repertório da tradição, criando novas seqüências para elementos predeterminados. Um rabequeiro parece “montar” combinações de seu repertório no momento em que se apresenta.

Assim, no meu contato com a cultura popular, eu reconhecia uma terceira via de atuação, capaz de combinar elementos do Oriente e do Ocidente: código e liberdade; repertório e jogo; tradição e perspectiva de futuro. A procura deste espaço “entre” mundos exigiu um estado de alerta. Aí poderiam morar algumas das grandes contribuições de uma pesquisa de ator nas circunstâncias em que eu vivo.

Em sala de trabalho, não busquei como fazia anteriormente aconselhado por Barba, criar seqüências de ações, montagem de ator ou montagem de diretor. Em vez disto, procurava improvisar livremente a partir de meu repertório de ações. Assim, por exemplo, a partir de estímulos musicais eu procurava “dançar” as ações que eu tinha codificado. Não procurava criar novas ações, apesar disto acontecer, mas jogar com os materiais que eu já tinha.

Com o mesmo princípio de jogo, eu relacionava as ações observadas em rabequeiros com a minha própria rabeça. O instrumento, desde os primeiros

ensaios foi tratado como uma presença humana. Isto curiosamente me ajudou a tocar melhor. Nos primeiros anos de aprendizado do instrumento, não conseguia tocar duas notas seguidas afinadas. No momento em que eu batizei minha rabeca, como fazem muitos instrumentistas, a “Menina” passou a me indicar os caminhos da sua música. Não tenho nenhuma explicação lógica para o fato de ter se tornado mais fácil tocar um instrumento com nome que sem nomeação própria. Daqui, emergiram ações como ninar a “Menina”, diferentes maneiras de caminhar com ela; diversas possibilidades de carregá-la etc.

Neste jogo, acabavam por entrar também ações que eu havia codificado em outros processos: imitações de animais; maneiras de caminhar etc. Desta maneira, eu acabei por incorporar no processo criativo a mesma instabilidade que eu observava na arte dos rabequeiros. Não interessava fixar, mas jogar.

Deste processo, acabou por se criar um personagem: um cego com sua rabeca. O cego incorporou materiais observados em: fotografias e registros audiovisuais de Cego Oliveira; ações de rabequeiros de Iguape e Cananéia; ações coletadas na relação com a rabeca (não só como instrumento musical, mas também como “objeto-personalidade”); ações observadas em manifestações em que a rabeca se insere (como alguns trupés do Cavalo Marinho); ações observadas em animais (macaco, cachorro e galo).

Na criação deste cego, uma característica peculiar me era cara: em sala, acabava por andar muito, deslocando-me permanentemente. Isto somava-se ao fato de ter mãos que “interpretavam ser olhos” (COUTO, 1994, p. 23), localizando-se por seus caminhos. Quando aquele cego tocava o instrumento, no entanto, punha-se fixo num lugar; encontrava-se. Assim, intui um argumento possível para a dramaturgia do espetáculo: um cego está à procura de algo, um Eldorado; nesta busca um instrumento, sua música, é seu guia.

Curioso é constatar que na região onde se deu a pesquisa de campo, o litoral sul de São Paulo, havia o município de Eldorado. Naquela ocasião, se eu tivesse percorrido mais alguns poucos quilômetros de estrada, já poderia tê-lo alcançado. Eldorado está sempre próximo, mas nem sempre se pode encontrá-lo.

Os passos seguintes da criação deram-se no contato com o dramaturgo argentino Santiago Serrano, que desenvolveu estas idéias reveladas pelo corpo.

Metodologia “epistolar” para uma dramaturgia de ator

Conheci Serrano no “Cena Contemporânea – Festival Internacional de Teatro de Brasília”, em 2006. Ali, eu apresentava “Agora e na Hora de Nossa Hora”. Ele ministrava oficina sobre dramaturgia e, naquele ano, teve sua peça “Dinossauros” encenada com sucesso por artistas brasileiros.²⁴.

A idéia inicial do convite a Serrano era a de que pudessemos compartilhar de maneira muito próxima a criação dramaturgicamente de “Eldorado”. Pensava que eu poderia ir à Argentina e ele vir ao Brasil para períodos intensivos de trabalho. No entanto, a precariedade foi condição permanente de trabalho. Assim, depois de escritos e rejeitados projetos de financiamento culturais para todas as esferas públicas (poderes municipal, estadual e federal), acabamos por compartilhar uma criação via web.

Eu enviava informações, textos, músicas e vídeos que pudessem estimular a criação da peça. Serrano, enviava, aos poucos, a dramaturgia do espetáculo que, então, era testada em sala de ensaios e modificada. Durante o

²⁴ Santiago Serrano é dramaturgo e diretor teatral; é também psicanalista e psicodramatista. Estudou teatro com Néstor Raimondi, Inés Ledesma, Manel Barceló (Espanha), Williams Wilcox Horme (Estados Unidos), Enrique Buenaventura (Colômbia), Arístides Vargas (Equador). Sua primeira peça “A Revolta” estreou em 1984 e esteve em cartaz 3 anos em Buenos Aires. Foi representada no Uruguai, Espanha e Brasil. Em 1987, criou o Grupo Teatral Encuentros onde trabalhou até o ano de 2002. Em 1991, dirigiu sua peça “Dinossauros” que foi premiada como melhor peça original no Festival de Teatro do Centro Cultural Gral San Martín, de Buenos Aires. “Dinossauros” também foi representada no Brasil, Canadá, Estados Unidos e Espanha.

Ministrou oficinas de atuação e dramaturgia na Argentina, Brasil e outros países. Foi professor na Escola Municipal de Arte Dramática.

Em 2001, foi premiado no 4ª Certame Nacional de Peças do Teatro do Instituto Nacional do Teatro pela sua peça “Se mira y no se toca”. Em 2005, ganhou o 2º prêmio no Certame Internacional do Teatro de Requena (Espanha) com “Sexualmente falando”.

Em 2006, foi convidado pela “Maison des Ecrivains de Paris” a ministrar uma oficina de dramaturgia e conferências na Universidade de Grenoble (França). Outras informações sobre o autor podem ser obtidas no site: <usuários.lycos.es/santiago_serrano>.

processo, encontramos-nos pessoalmente uma única vez, em São Paulo, onde ajustamos nossas criações.

Como o trabalho foi elaborado a partir de um repertório de experiências de ator, foi permanente o cuidado do dramaturgo em, mesmo à distância, dialogar com estes materiais. Assim, por vezes, solicitou que eu descrevesse seqüências de ações físicas ou paisagens do Brasil. A partir destes estímulos, voltava a organizar a dramaturgia.

Estas condições de criação do trabalho acabaram por aguçar sobremaneira o esforço comunicativo dos dois. Serrano, eu já sabia, é um homem sensível. Capta com facilidade aquilo que se quer dizer, mesmo que em entrelinhas. Provavelmente seu trabalho como psicanalista o ajuda neste sentido. Ao longo do processo, isto foi valioso. Não raro, eu que não sou escritor, perdia-me nas minhas próprias palavras para apontar as direções para onde eu acreditava que o trabalho deveria tomar. Nestas ocasiões, eu enviava músicas, como “Sêmen”, de Siba e Bráulio Tavares, que serve de epígrafe a esta tese. Espantosamente, o dramaturgo demonstrava incrível capacidade de encontrar equivalentes literários para meus impulsos corpóreos.

Tradição e modernidade

O processo de criação dramaturgicamente de “Eldorado”, apoiado fundamentalmente na comunicação via web pode render interessantes reflexões acerca do uso de novas tecnologias nos processos criativos em teatro. Se não era possível viajar a Buenos Aires, era possível prosseguir inventando viagens. No território da comunicação virtual, criamos também nossas estradas.

A criação de uma dramaturgia de ator em termos tão precários, reforça a idéia de que é preciso produzir novos pensamentos teóricos, mais de acordo com a experiência abaixo do Equador, que estimule as nossas criações. Isto, tenho certo, será muito mais produtivo que nos recolhermos a um complexo de vira-latas que se lastima por não poder jamais reproduzir a experiência dos outros.

No limite, a reinvenção do processo a partir das condições mesmo que se apresentam, haverá de revelar novas experiências teatrais.

Uma das chaves para estas experiências de especificidade, surpreendentemente está no uso das ferramentas que o mundo moderno idealmente disponibiliza para todos. As ferramentas da globalização poderão permitir a sua própria superação. Para o geógrafo Milton Santos, a democratização do acesso às ferramentas de comunicação em massa possibilitará profundas transformações sociais:

“Há também – e felizmente - a possibilidade, cada vez mais freqüente, de uma revanche da cultura popular sobre a cultura de massas, quando, por exemplo, ela se difunde mediante o uso de instrumentos que na origem são próprios da cultura de massas. Nesse caso, a cultura popular exerce a sua qualidade de discurso dos de baixo, pondo em relevo o cotidiano dos pobres, das minorias, dos excluídos, por meio da exaltação da vida de todos os dias. Se aqui os instrumentos da cultura de massas são reutilizados, o conteúdo não é, todavia, ‘global’, nem a incitação primeira é o chamado mercado global, já que sua base se encontra no território e na cultura local e herdada. Tais expressões da cultura popular são tanto mais fortes e capazes de difusão quanto reveladoras daquilo que poderíamos chamar de regionalismos universalistas, forma de expressão que associa a espontaneidade própria e à ingenuidade popular à busca de um discurso universal, que acaba por ser um alimento da política” (2003, p. 144).

Para o Professor Milton Santos, o uso das tecnologias propiciará uma organização social mais humanista. A técnica, enfim, nos lembra o geógrafo brasileiro, poderá retomar seu sentido de plataforma da liberdade e não mais ser tomada como instrumento de dominação²⁵.

²⁵ Milton Santos ainda nos lembra que a história do homem “vai de par com a história das técnicas” (2003, p. 24). Ao surgirem novas técnicas, no entanto, as outras não desaparecem. Enquanto os atores hegemônicos utilizam o conjunto de técnicas mais atuais, os não hegemônicos continuam usando técnicas menos atuais e poderosas. Para o geógrafo, vivemos um tempo em que, pela primeira vez na história da humanidade, um conjunto de técnicas, a tecnologia sintetizada no computador, se faz sentir de maneira generalizada no

Quando Santos nos lembra do potencial libertário da tecnologia não o faz de maneira ingênua como já se fez nos processos de modernização do Brasil e outros países periféricos. Outrora, importando modelos de progresso e civilização, entramos às cegas na modernidade. Ao longo da história, a expansão dos ideais modernistas da Europa aos países pré-industriais – entre eles o Brasil - de forma normativa resultou “no massacre às identidades nacionais e regionais, na cisão da relação humana com a natureza e com as formas de pensamento ligadas às tradições no plano das artes” (SOUZA, 2004, p. 138). O processo de industrialização do Brasil e a construção de sua capital, Brasília, são exemplares. Um e outro, seguindo orientações desenvolvimentistas, desconsideraram as especificidades do contexto brasileiro, aprofundando processos de exclusão social. Enfim, a expansão acrítica de elementos da cultura européia a outros contextos resultaram no reverso do ideal modernista de libertação do homem a partir do progresso.

Porém, a percepção da potência de libertação pelo geógrafo brasileiro se dá em bases concretas. Ele lembra que a grande parte da produção de mídia do mundo é detida por apenas poucas agências internacionais da informação²⁶. Isto explica o porquê jornais diferentes em diferentes partes do planeta reproduzem imagens, matérias, pontos de vista. As mídias da informação efetivamente realizam uma intermediação entre as pessoas e o mundo; não vivemos o mundo, mas o vemos como nos fazem ver (SANTOS, 2003, p. 38 - 40). Assim, quando as ferramentas de comunicação se tornam acessíveis ao cidadão comum, abre-se espaço para a multiplicidade de pontos de vista. Não só: abre um potencial de comunicação entre pessoas. A informação não mais como intermediação, mas como potencial de relação humanista.

Esta experiência de uso da tecnologia da informação a serviço de relações de troca humanas eu já havia experimentado antes de se iniciar o

planeta, entre atores hegemônicos e não hegemônicos. Daí, a possibilidade de transformações profundas na organização global.

²⁶ O documentário de Silvio Tendler sobre a obra de Milton Santos, “Entrevista com Milton Santos” (2007), apresenta um dado espantoso: 90% da mídia produzida no mundo é detida por apenas seis empresas.

processo de criação de “Eldorado”. Quando foi necessário que eu mesmo organizasse as atividades de produção para a apresentação de “Agora e na Hora de Nossa Hora”, uma das primeiras tarefas que tomei foi a criação de um site: <www.eduardookamoto.com>. Eu, que não tenho nenhuma formação em tecnologia (excetuando-se a genética nipônica que, brincam os amigos, me empurra com facilidade para esta área), pude sozinho, com a ajuda do tópico “Ajuda” do próprio software de produção de sites, produzir meu próprio território virtual. A partir deste sítio, acabei por agendar apresentações internacionais (Espanha, Suíça, Marrocos, Kosovo) e estabeleci muitos contatos inesperados. O site que trata de um trabalho brasileiro, que por muito tempo apresentou como único espetáculo um trabalho sobre meninos de rua, chegou a registrar acessos até mesmo na China, no outro lado do mundo.

O dramaturgo Santiago Serrano igualmente se surpreende com a divulgação de sua obra pela web. Sua página, também criada por ele mesmo, contabiliza mais de 72.000 acessos do mundo todo. Isto possibilitou que textos seus fossem montados em lugares distantes da sua residência: EUA, México, Espanha, França, Bulgária, Brasil etc.

Desta maneira, ainda que por meios imprevistos, muitas vezes precários, como o é a arte dos rabequeiros ou o próprio processo de criação de “Eldorado”, há de se tornar possível um projeto livre de modernidade, mais próximo das condições igualitárias, da troca fraterna entre os povos..

Vale dizer que estas breves reflexões sobre a modernidade não são oriundas de pensamento teórico, conhecimento de livros. São pensamentos imantados pela vivência de um processo que, ao se criar em condições aparentemente desfavoráveis, precisou se valer de alguns dos recursos da tecnologia da comunicação. Isto, quero dizer, foi marca de todo o processo. Inicialmente, as primeiras fotografias e vídeos do célebre Cego Oliveira foram retiradas da Internet. A web possibilitou que eu inventasse as primeiras viagens a territórios que a própria pesquisa acadêmica não pôde me propiciar. Nunca pude

conhecer a região do Crato, onde viveu Oliveira e onde atualmente vive seu filho também rabequeiro - Mestre Oliveira.

Não obstante a possibilidade das viagens inventadas, dos encontros intuídos, das realidades sonhadas, a Internet possibilitou também os encontros de vida a vida, quando, em Iguape e Cananéia, conheci rabequeiros e construtores de rabeça pessoalmente. A pesquisa de campo só foi possível porque consultei, antes mesmo de partir de Campinas, o site do Museu Vivo do Fandango. A web revelava-me um circuito de visitação por casas de artistas populares e salões fandangueros. Isto garantiu sucesso nos encontros com estes artistas numa viagem com recursos próprios – e, portanto, necessariamente rápida, já que eu não poderia me afastar por muito tempo de outros ambientes de trabalho e mesmo não poderia custear uma longa estada naquelas cidades. Assim, se antes a Internet permitiu inventar territórios que eu nunca conheci, agora, possibilitava-me fabular aqueles em que eu estive.

Vale dizer que, durante a própria pesquisa de campo surpreendi-me com o uso de tecnologia pelos próprios artistas da tradição popular. Não me refiro somente às técnicas que cada um usa para criar a sua própria arte (o conhecimento que cada um gera para tocar ou construir um instrumento da sua própria maneira). Refiro-me também ao uso de expedientes da pós-modernidade. O Seu Benedito Nunes, de Iguape, por exemplo, mostrava-me orgulhoso que a sua rabeça trazia já embutido “um chip” (referia-se a um captador), que permitia uma conexão rápida com mesa e amplificador de som. Além disto, hoje, a busca por vídeos no portal You Tube (www.youtube.com) apresenta uma grande quantidade de rabequeiros e manifestações populares em que a rabeça se insere. Há, inclusive, mestres rabequistas que têm sua própria área no portal My Space (www.myspace.com), que prima pelo compartilhamento de trabalhos artísticos, sobretudo de música.²⁷

²⁷Alguns exemplos de perfis de rabequeiros no portal My Space: <http://www.myspace.com/sibaeafuloresta>; <http://www.myspace.com/renatarosa>; <http://www.myspace.com/luizpaixao>; <http://www.myspace.com/biuroque>.

Ora, é evidente que a arte da rabeca, que se pauta pela sua construção nas relações, não poderia se furtar de uma comunicação cada vez mais ampla. Para isto, não abriria mão de recursos tecnológicos. A tradição é pós-moderna: antecipou importantes referenciais da produção erudita da cultura (é o caso já citado de características do ator contemporâneo já muitas vezes vistas em brincantes de manifestações diversas) e não abre mão da tecnologia para criar ondas cada vez maiores e mais intensas de relação humana.

Por fim, pela navegação na rede, ainda pude chegar a Buenos Aires, cidade que eu não conheço pessoalmente e estabelecer uma parceria com o dramaturgo argentino. Se eu me deixei levar pelas muitas fabulações possíveis, finalmente, eu convidava alguém que morava longe de minha casa a viajar comigo. Desta maneira, eu não só me permitia atravessar pelas realidades vividas ou inventadas, mas procurava também atravessar um outro, que também fabulava suas próprias jornadas. “Eldorado”, aprendi, é encontro que se vale de recursos diversos para acontecer.

Sexta Jornada: da intracultura à transculturalidade

“O sertão está em toda parte.”
Guimarães Rosa, Grande Sertão: Veredas

Na especificidade, os territórios universais

Desde o início da redação deste trabalho, fundamentei-me no conceito de *pulsão de ficção*, da Profa Suzi. Lembro uma vez mais: aqui, estamos efabulando conhecimentos. Para a professora, a linguagem é pulsão que se exprime universalmente nos homens. Ao mesmo tempo, este “substrato virtual que existe em todos os homens” é “base para a formulação do diferente, do particular e único” (2002). Assim, ainda que todo o meu esforço tenha se dirigido ao reconhecimento de circunstâncias específicas e de como estes ambientes podem pressionar um artista em sua criação, haveria permanentemente um fundo universalizante: nossa capacidade humana à expressão que possibilita que nos façamos únicos.

Nesta parte do trabalho, permito-me um último mergulho na especificidade para, depois, deixar-me surpreender pelo encontro dos aspectos comuns nos homens. No homem que sou, o humano que somos. Desta maneira, verifico de que maneira a tradição da rabeca pode coincidir, em determinados aspectos, com outras tradições longínquas.

Isto, enfim, encaminhará o fechamento de um ciclo: a vivência profunda daquilo que cada um é como potência de encontro universal.

Rabequeiro e rabeça

Já escrevi que a arte da rabeça é profundamente atrelada às circunstâncias da vida. Escrevi também que a vida do rabequeiro é profundamente transformada pelo ato criativo: fazer arte é também rever o cotidiano.

Bonito é perceber que esta possibilidade de transformar a vida diária a partir da arte começa, antes, na transformação de si a partir do próprio ato criativo. É comum que os rabequeiros, ao se iniciarem em sua arte, acabem por mudar seus nomes. Nelson dos Santos acabou virando Nelson da Rabeça. Atentemos a poesia que há nisto: o instrumento não lhe pertence, mas ele pertence à rabeça; o criador é da criatura e não o inverso. Seu Nelson não pode possuir os instrumentos que constrói, da sua venda ele tira sua subsistência. Mas as criações carregam em si um pouco do artista que a criou; a vida dele a ela está ligada. Será que eu, ao tocar a rabeça do Seu Nelson da Rabeça, toco também um pouco a vida dele? Ainda que ele não saiba, sou seu parceiro de arte e de vida.

Pedro Oliveira acabou por se alegrar como Cego Oliveira. Seu relato é comovente: outrora era apenas um cego que vivia de esmolas, quase esquecido por todos; ao ganhar uma rabeça do tio e aprender sozinho a afinar e tocar, conferiu novo sentido à vida e se notabilizou. A rabeça acabou por inseri-lo numa linhagem de célebres cegos cantadores: Cego Aderaldo, Cego Sinfrônio e tantos outros que inclusive viraram personagens de literatura de cordel e aparecem descritos no livro de Câmara Cascudo (s.d.). É ele mesmo quem se apresenta: "A vida do cantador foi a melhor que eu já achei, porque trabalhar no pesado eu não posso, pegar no alheio eu não vou. Assim, vou cantando... É como eu digo:

‘Essa minha rabequinha
É meus pés, é minha mão
É minha roça de mandioca,
É minha farinha, o meu feijão,
É minha safra de algodão,
Dela eu faço profissão
Por não poder trabalhar,

Mas ao padre fui perguntar
Se cantar fazia mal.
Ele me disse: Oliveira,
Pode cantar bem na praça,
Porém se cantar de graça
Cai em pecado mortal... ”

(OLIVEIRA *apud* GIRÃO, 2002, p. 133-139)

O processo de trocas de nomes - que não é exclusivo à rabeca, mas fato que se verifica em vários rituais iniciáticos de empreendimentos espirituais e religiosos – revela que algo muda na realidade do artista quando cria uma obra. Ele vê o mundo de maneira diversa e ele mesmo já é outro. Daí a necessidade de mudar seu nome. Sua vida há de ser reconhecida também pela sua obra, o que, sabemos, terá alcance muito maior do que se poderia supor num primeiro olhar. Nelson da Rabeca correu o mundo em seus instrumentos.

Diálogos de sabedoria

A constatação de um processo criativo que se pauta na precariedade impermanente e tão colada ao cotidiano da vida me estimula a especular relações entre a sabedoria popular do Brasil e a tradição oriental. Inesperadamente, mansamente até, aproximam-se tradições de terras longínquas. Alimentamos, assim, a tensão singularidade/universalidade: o mergulho intracultural poderá nos levar a caminhos análogos à pesquisa transcultural. Para além das especificidades de cada homem, há o humano.

No século IV a.C., o príncipe Sidarta Gautama deixa sua confortável vida palaciana para, em contato com o mundo comum dos homens, responder à sua inquietação fundamental: por que o humano sofre? Ao encontrar respostas possíveis para os nossos sofrimentos primordiais (nascimento, velhice, morte e doença), o príncipe Sidarta se ilumina e, reconhecendo-se como Buda – aquele que despertou -, muda de nome para Sakyamuni. Sofremos, revela o Buda, porque tudo é transitório, mas não enxergamos a natureza impermanente de todos

os fenômenos. A estas revelações, Sakyamuni vai ainda acrescentar, em suas Quatro Nobres Verdades, que é possível aceitar o movimento das coisas, livrando-se do sofrimento. Por fim, deseja partilhar sua iluminação com os seres humanos comuns: o budismo é um caminho para esta compreensão.

Os ensinamentos do Buda são reunidos depois em *sutras* por seus discípulos. Estes sutras correspondem ao desejo genuíno de que todos possam ter acesso à iluminação. Buda não é uma pessoa, mas uma potência vivente em todos nós. Da interpretação destes sutras surgem inúmeras correntes budistas.

No século XIII, no Japão, Zennitamaro também atinge a iluminação mudando seu nome para Nitiren Daishonin. A partir da procura por um profundo entendimento dos preceitos do primeiro Buda, acaba por considerar o Sutra de Lótus como a escritura síntese de Sakyamuni. Funda, aí, o Budismo de Nitiren Daishonin, aproximando de maneira espantosa a prática budista da vida diária. Até mesmo a bela flor de lótus emerge do lamaçal que a rodeia; como esta flor, poderemos nós tirar das circunstâncias diárias - aparentemente desfavoráveis à felicidade - estímulos para o auto-aperfeiçoamento. Budismo, nesta linhagem, é a própria vida cotidiana (DAISHONIN, 2001, *passim*). Assim, nem mesmo se pede do praticante vida monástica e retiro da sociedade em que vivemos.

Uma das práticas deste Budismo de Nitiren Daishonin consiste na recitação diária de dois capítulos do Sutra de Lótus: Hoben (“Meios”) e Jigague (“Revelação da Vida Eterna do Buda”). O primeiro apresenta os meios para se atingir a iluminação nas circunstâncias em que se está. O outro apresenta que a vida do Buda não tem princípio, nem fim: sempre existiu e sempre existirá. O capítulo Hoben começa com os caracteres chineses *ni-ji* que significam “Nesse momento” (IKEDA, 2001, p. 151). O capítulo Jigague se inicia com a frase: “ji ga toku burai” (desde que atingi o estado de Buda). A frase final deste capítulo é “soku joju bushin” (rapidamente adquirir o corpo de um Buda) (*Idem, ibidem*, p. 320). Vale destacar que *ji*, que inicia o capítulo, significa “eu” e *shin*, que o conclui, significa corpo. Juntos estes caracteres formam *jishin*, que significa “eu próprio”. Assim, a Revelação da Vida Eterna do Buda se apresenta em mim mesmo, no

meu corpo, neste exato momento. Neste sentido, todas as oportunidades da vida, o exato espaço-tempo em que eu me encontro, são oportunidades preciosas de revelação búdica. O Buda é uma potência no aqui-agora.

Também na sabedoria Taoísta poderá se ver algo equivalente. Ainda que estas duas tradições sejam distintas (o Oriente também é múltiplo), em um aspecto poderão se aproximar. Como a Iluminação, o TAO, o caminho, abre-se potencialmente em todas as situações diárias. Bastará disposição para reconhecer o caminho que se me abre onde estou. Por isto, não há uma maneira para percorrê-lo, mas tantas maneiras quantas vidas humanas existirem. Perceber o TAO, assim com a escolha da maneira de tomá-lo, é uma decisão pessoal, não havendo espaço para aconselhamentos.

Acompanhando este caminho, François Jullien, lembrará que, na tradição Taoísta, “um sábio não tem idéia”. Não pré-concebendo nada, o sábio poderá encontrar, nas circunstâncias que se apresentam, a maneira de realizar seu caminho. O sábio não segue modelos e, por isto, pode estar aberto ao potencial de cada situação. O mundo se apresenta não como conjunto de idéias, mas como experiência viva.

Na sabedoria chinesa, isto se reflete, inclusive, em estratégias de guerra. Este estrategista sábio não mascara suas fragilidades, mas, consciente delas a transforma em força. Assim, o sábio não pretende enfraquecer a força do inimigo, mas adere a ela, convertendo o poder opositor a seu favor. O sábio, enfim, aproveita-se da força inimiga para reunir todo o seu próprio potencial de combate, o seu melhor. Não raro, inclusive, este estrategista assume algum risco para garantir a vitória: em vez de proteger seu exército, o general coloca-o em situação desconfortável; ao permitir que seus soldados fiquem encurralados, por exemplo, deixa-os em situação entre a vida e a morte, em que seus homens só têm uma escolha: guerrear até vencer a batalha.

Ao esboçar estas idéias sobre as tradições orientais, verifico que não são muito distantes daquilo que observei no processo criativo dos rabequeiros. A rabeça não precisa de guerras para sobreviver. Sua sabedoria está em nem

precisar de combate belicoso para permanecer. Em sua delicadeza, a estratégia desta arte está na troca de afetos: tocar enquanto é tocada. No entanto, como o estrategista chinês, a rabeca permanece ao realizar o potencial de cada situação. Não nega a realidade desfavorável. Por isto mesmo, é capaz de convertê-la em força criativa.

Assim, ainda que por caminhos muito distintos, estas tradições comunicam-se: para criar, iluminar-se ou percorrer seu próprio caminho, bastará estar no mundo; isto é, não serão necessárias condições especiais, mas unicamente desejo e decisão. Assim, inesperadamente, aproximam-se mundos distantes. Voltamos todos nós ao território de uma humanidade.

O texto como potencial de abertura

Na busca do equilíbrio entre estes territórios (especificidade/universalidade), foi convidado a desenvolver uma dramaturgia inédita para o trabalho um argentino: Santiago Serrano. Assim, as especificidades de uma cultura puseram-se a dialogar com outra.

“Eldorado” tem seu fundamento na criação de um repertório físico e vocal do ator a partir da sua interação com construtores e tocadores de rabeca. Em minhas pesquisas, chamaram especial atenção os rabequeiros cegos ou com alguma dificuldade de visão. Apostando na capacidade expressiva do ator, o dramaturgo parte do material corporal por ele codificado, organizando poeticamente a jornada de um cego com sua rabeca.

No entanto, o dramaturgo argentino, com referências diversas daquelas da cultura do Brasil, não se limita à organização do repertório do ator, sugerindo novas situações. Cria-se, assim, tanto quanto um diálogo de culturas, um diálogo de dramaturgias: dramaturgia de ator e dramaturgia de autor.

O processo de criação de “Eldorado” sustenta-se, sobretudo, na interação entre o material corpóreo levantado por mim e a criação literária de Santiago Serrano. O espetáculo pretende, por isto, valorizar o processo na sua força: atuação e texto. Assim, emprega pouquíssimos recursos materiais,

transferindo para o corpo do ator, para o uso da palavra e para a iluminação as tarefas de significação.

A cena esconde elementos materiais (interiorizados pelo corpo do ator) para revelar um novo olhar. Os únicos elementos em cena são: o estojo de rabeça e um pequeno cobertor, que serve para se cobrir de noite e que o cego guarda numa sacola. O estojo é muito mais que um objeto: é um outro personagem.

É evidente que a criação do texto do espetáculo não foi tarefa confortável para Santiago Serrano. Antes de mais nada, pouco conhecia sobre a rabeça. Ainda que eu tenha procurado ao máximo “alimentá-lo” de informações, faltava-lhe a vivência cultural, faltava-lhe o convívio com artistas rabequeiros. Além disto, Santiago escrevia o texto em português e, como ele mesmo gostava de dizer, escrevia sobre a vida de um cego estando ele mesmo “cego da língua”. E, finalmente, escrevia baseado em materiais de ator sem nunca poder ver pessoalmente estes materiais. Desta maneira, a criação dramaturgica era permeada por obstáculos diversos. Havia, ali, um grande potencial para o fracasso.

Hoje, no entanto, tenho certo de que a escolha de Serrano e destas condições de criação (sim, há de se reconhecer, eu sabia que havia risco na escolha de um dramaturgo que mora há milhares de quilômetros da cidade em que eu vivo) foram acertadas. Não só porque a escrita do dramaturgo mostrou-se bastante pertinente para o desenvolvimento de uma dramaturgia com fortes traços líricos, mas também porque estas condições ajudaram a estender para a organização dramaturgica dos materiais a própria condição precária que fundamentou todo o processo. Valemo-nos, mais uma vez, das situações aparentemente hostis para criar um espetáculo de teatro: acreditamos nas possibilidades do aqui-agora, no potencial inscrito nas situações.

De um lado, a distância e as diferenças culturais dificultavam a criação, de outro, exigiam de nós esforço de comunicação e abertura para o parceiro. Este estado de abertura é também característica do rabequeiro (lembre-se da afirmação da rabeça como arte relacional) e também premissa da metodologia da

Mimese Corporal, que fundamentou a coleta de materiais para a criação. Assim, estenderam-se para a organização da trama, o tecido “Eldorado”, boa parte dos fatores que pressionavam o processo de pesquisa como um todo.

Ao exigir esforço comunicativo de ambas as partes (de autor e de ator), cada um dos dois procurava se erguer para além das suas próprias especificidades. Isto também ajudou que o espetáculo se equilibrasse na tensão regionalismo/universalismo.

Ressalto mais uma vez, que a possibilidade de transbordamento destas circunstâncias locais só foi possível porque vivemos plenamente estas mesmas circunstâncias. Ou seja, como prevê a professora Suzi Sperber no seu conceito de pulsão de ficção, não há dualismo entre especificidade e universalidade: um garante a existência plena do outro. Ainda que as fábulas possam variar em suas especificidades, a potência de expressão é comum aos homens e torna possível a especificidade.

Estas dificuldades e potenciais todos foram sintetizados num texto dramático que é absolutamente aberto. Como poderá se constatar na leitura do texto do espetáculo, que se encontra nos anexos desta tese, a sua dramaturgia não encerra a criação, mas estimula uma criação outra: cena. Serrano afirma que seu esforço não era o de somente criar um texto, mas também de fornecer materiais com os quais eu, como ator, pudesse interagir.

Encenação²⁸

A encenação, formatação final do espetáculo “Eldorado”, também deu prosseguimento a alguns dos elementos fundantes do processo como um todo: o potencial relacional da rabeça e dos artistas envolvidos no processo; o equilíbrio entre especificidade e universalidade.

O diretor convidado para esta tarefa foi Marcelo Lazzaratto, professor do Depto. de Artes Cênicas da UNICAMP e diretor da Companhia Elevador de Teatro

²⁸ A passagem a seguir adapta partes de textos do diretor do espetáculo, Marcelo Lazzaratto, redigidos para projetos de captação de recursos.

Panorâmico²⁹. Lazzaratto já conhecia o meu trabalho e foi iluminador de “Agora e na Hora de Nossa Hora”. Em “Eldorado” foi o responsável pela amarração do processo como um todo.

A concepção de “Eldorado” apóia-se exclusivamente no trabalho de ator em relação ao espaço e à luz. O trabalho não apresenta cenário. Sobre o palco coberto por linóleo preto (caixa preta) a iluminação destaca uma presença humana. Assim como nosso cego não vê os lugares por onde anda, igualmente o espectador não enxerga estas paisagens. Entretanto, se não se pode vê-las, é possível senti-las. Personagem e espectadores inventam realidades: ficção, lugares e conhecimento.

Poeticamente, a luz “ilumina” o cego em sua jornada pelo auto-conhecimento. Ele não a enxerga, mas a sente. Assim, a luz indica caminhos.

O cego conversa consigo mesmo e com a “Menina” que o acompanha. Se, pelo corpo, o cego intui mares, florestas, tesouros e amazonas, pela linguagem verbal nomeia estes elementos. O cego não lê palavras; elas é que lêem a realidade que ele pressente.

Nosso homem cego não dorme: sua vida é um constante despertar. Ele carrega uma sacola, onde está escondido o seu maior tesouro. Porém, ele nada sabe disso ou finge que não sabe. Será preciso que também ela “ilumine” seu caminho.

Eldorado é um espetáculo em que não percebemos os limites entre espaço interior e espaço exterior. Entre som e luz. Entre materialidade e espírito. Nosso homem cego dilata sua percepção estimulando seus sentidos para poder,

²⁹ Marcelo Lazzaratto é formado pelo Departamento de Artes Cênicas da ECA - USP, é Mestre e Doutor em Artes pela Unicamp. É professor de Interpretação Teatral no Departamento de Artes Cênicas da Unicamp. Em 2000, criou a Cia. Elevador de Teatro Panorâmico, na qual exerce a função de diretor artístico, tendo realizado, entre outros, os espetáculos: “A Ilha Desconhecida”, adaptação da obra de José Saramago; “Loucura”, compilação de textos a respeito do tema; “A Hora em que Não Sabíamos Nada uns dos Outros”, de Peter Handke; “Amor de Improviso”, fundado em improvisação dos atores; “Peça de Elevador”, de Cássio Pires; e “Ponto Zero”, com base na obra de Salinger, Kerouac e Godard. Mais informações sobre o trabalho de Marcelo Lazzaratto podem ser obtidas no site da Companhia Elevador de Teatro Panorâmico: <www.elevadorpanoramico.com.br>.

através do outro, ou seja, do tesouro que traz em sua sacola, se lançar ao fluxo ininterrupto da vida.

Estréia

“Eldorado” teve suas primeiras apresentações públicas nos dias 17,18 e 19 de Outubro de 2009, no SESC Campinas. Ali, tivemos as primeiras experiências de partilha de nossa criação.

Minutos antes de se abrirem as portas do teatro, eu, iluminador e técnicos acertávamos as últimas marcas. Como eu estava tenso com a estréia, preferi, nos ensaios gerais, usar uma rabeca substituta, protegendo a rabeca usada nos ensaios. Surpreendentemente, no entanto, na passagem das últimas cenas, caiu exatamente sobre o instrumento que eu acreditava protegido, guardado na coxa do palco. Ao abrir a sacola que o guardava, a surpresa: seu braço havia se partido. Perda irremediável.

Já disse que, sendo as rabecas tão variáveis em suas formas, não é fácil tocar um instrumento novo. Ou seja, trocar de rabeca é também reaprender um novo instrumento: reconhecer onde estão as notas, as possibilidades sonoras, o atrito de arco e cordas, o peso etc. De certa maneira, eu não sei tocar rabeca, mas somente a minha rabeca, a “Menina”. Por isto, os momentos que seguiram a este incidente foram pessoalmente bastante tensos.

Preparando-se para assistir ao espetáculo, como um espectador comum, Luiz Henrique Fiaminghi, que me dera aulas de rabeca e preparara a trilha sonora de “Eldorado”, veio ao meu socorro. Entregou-me uma nova rabeca e me viu espantado diante da dificuldade de tocar um instrumento diferente. “A outra rabeca tem som mais alto; as notas parecem fora do lugar”, eu me desesperava. Rapidamente ele me advertiu: “Não procure o som da outra rabeca neste instrumento novo, procure o melhor que este instrumento pode te dar”, lembrou ele.

Um processo fundamentado nos potenciais inscritos em cada situação vivida, até mesmo no dia da estréia, ensinou a não somente executar aquilo que estava preparado, mas permanentemente me abrir para o novo.

Conclusão: travessia

*“Eu quase que nada não sei.
Mas desconfio de muita coisa.”
Guimarães Rosa, Grande sertão: veredas*

O objetivo primeiro do trabalho foi localizar como experiência prática a pesquisa da dramaturgia de ator no contexto brasileiro. Isto se deu a partir da interação com instrumentistas e construtores de rabeca – instrumento de arco e cordas, como o violino, presente em manifestações da cultura popular nacional. A partir da Mimese Corpórea, como sistematizada pelo LUME – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, coletou-se um repertório atoral que serviu de base para a criação dramaturgicamente do espetáculo “Eldorado”.

Esta tese, redigida por um ator, procurou tanto quanto foi possível sintetizar um saber que emerge da própria prática cênica. Apostei, assim, que cada situação porta em si um potencial de aprendizado. Ao lidar com os problemas concretos da criação do espetáculo, revelam-se conhecimentos a cerca do próprio ofício, da cultura em que se insere a criação e pontos de vista sobre o mundo.

Sendo a tese uma leitura teórica de um processo criativo, vale registrar que a sua função não é explicar a criação e menos ainda partilhar receitas que tornem o seu processo reproduzível. Tese, aqui, foi entendida como uma nova criação destinada a um levantamento dos fatos que permearam um processo e, sobretudo, a lhes conferir significação simbólica. Tese foi vista, aqui, como fábula. Dialogando com o conceito de *pulsão de ficção*, da Professora Suzi Frankl

Sperber, que também orienta este trabalho, entendi que até mesmo a pesquisa acadêmica é ficção: procura organizar como narrativa – estória – uma experiência. Assim, agora, encerro um ciclo de uma “tese-fábula”.

A teoria que aqui se efabulou se dividiu em seis Jornadas. Em cada uma delas, procurei me colocar nos rastros criativos de “Eldorado”. Ou nos rastros do personagem cego que, no espetáculo, viaja em busca do seu bom lugar. Ou ainda do ator que, cego durante o processo criativo, procurou se referenciar em outros artistas (os rabequeiros, o dramaturgo Santiago Serrano, o diretor Marcelo Lazzaratto, a figurinista Verônica Fabrini, o músico Luiz Henrique Fiaminghi, a produtora Daniele Sampaio).

Em viagens de campo nas cidades de Iguape e Cananéia, conheci grandes artistas, exímios músicos, e coletei muitos materiais que, depois, referenciaram a elaboração de uma dramaturgia de ator. Ao buscá-los, esperava encontrar modelos possíveis para a atuação. No entanto, a única permanência na arte da rabeca é a própria impermanência. A cada experiência, os construtores e tocadores de rabeca se renovam em suas criações: não se repetem métodos, ambientes criativos ou soluções. Rabeca é abertura: modelo-não-modelo.

Esta abertura pode ser vista já no processo construtivo da rabeca. Um construtor cria seu instrumento a partir das circunstâncias em que está inserido: materiais e ferramentas disponíveis, tempo de construção possível etc. Cria no *assim da coisas* – mesmo quando este *assim* é aparentemente hostil à criação, como nos casos em que faltam ferramentas ou informações. Desta maneira, aberta às situações que a tornam possível, a rabeca varia a cada experiência: madeira, formato, tamanho etc.

Esta variabilidade de resultados evidentemente influencia a execução do instrumento. Não há regras para se tocar rabeca: há a relação efetiva e afetuosa com o artefato. Assim, cada um procura se relacionar com o instrumento que possui a fim de aprender a tocá-lo. Rabeca não se aprende na escola. Este aprendizado exige esforço próprio, inferência pessoal, observação daqueles que têm mais experiência. Um rabequeiro não tem professor à sua disposição:

aprende pela própria existência da coisa. Trata-se, enfim, de um processo autônomo de aprendizagem.

Nesta pesquisa, procurei inspirar-me no contato com estes artistas populares para criar uma obra teatral. Ao longo do processo, a tônica foi me identificar com os rabequeiros não em seus procedimentos (que são substancialmente diferentes dos meus: ator com formação acadêmica), mas em alguns princípios e, sobretudo, na cultura em que estamos imersos – a brasileira. Porque, assim como os artistas populares, também eu me envolvi em condições precárias de trabalho. Porque, assim como eles, aprendi que, no lugar de lutar contra a precariedade, era possível aderir a ela. Na hostilidade, tornamo-nos ainda mais criativos, superando obstáculos e a nós mesmos.

Assim, percebi que a minha pesquisa sobre uma dramaturgia do corpo não partilhava princípios teóricos produzidos em outras culturas e que têm referenciado amplamente a pesquisa por uma ficção teatral produzida pelo ator, em ação. Se o teatro contemporâneo tem se valido do discurso transcultural (intercultural, multicultural etc), neste trabalho me vali de um mergulho intracultural: a própria cultura em que vivo. Para uma nação mestiça como a nossa, a interação com nossos pares poderá sempre resultar no equivalente das proposições interculturais: no contato com o outro, a sua cultura, revelamo-nos a nós mesmos.

Aqui, neste país, como verifiquei na arte da rabeça, há infinitas possibilidades de interação de diferenças. Por isto, o mergulho na cultura nacional não resultou em nacionalismo. A vivência de especificidades se apresentou como uma chave possível para o alcance de territórios universais. O Brasil, como o sertão de Guimarães Rosa, é o mundo inteiro.

Este equilíbrio da arte entre especificidade e universalidade foi ainda potencializado pela escolha de um dramaturgo argentino, e que, portanto, não dominava a arte da rabeça, para organizar poeticamente os materiais atorais coletados ao longo da pesquisa. Não bastasse este obstáculo, fomos tomados por outro: nossa comunicação só pôde se dar via Internet, resumindo-se a um único

encontro presencial durante nossa criação. Nas múltiplas camadas de dificuldades, “puxando difícil de difícil” (ROSA, 2006, p. 10), estivemos alertas, abertos para os potenciais criativos e para os parceiros de jornada.

A Internet foi ferramenta útil ao longo de todo o trabalho. A partir dela pude encontrar muitos rabequeiros. A tradição da rabeca não teme o novo. Vale-se de todos os meios que estiverem disponíveis para prosseguir existindo. São muitos os vídeos e músicas de mestres populares disponíveis no território virtual.

E se o rabequeiro não recua diante do novo, enfrentando-o, também eu precisei muitas vezes com ele pelejar. Fui muitas vezes desafiado por aquilo que eu não sabia. Fui, outras, surpreendido pelas condições que eu não esperava. A novidade dói, às vezes. Muitas vezes nos faz melhores. Por sorte, o trabalho procurava transformar em cena os obstáculos enfrentados durante o processo. Assim, transformei enfrentamentos em teatro. A criação atribuiu sentido aos confrontos.

No fim da jornada, eu deveria concluí-la. No entanto, como finalizar a caminhada que se pautou na abertura permanente às circunstâncias, ao assim das coisas, ao alerta de não encerrar em definições e sistemas a experiência? Como, enfim, concluir sem concluir?

O que eu aprendi é que, a cada vez que parto de um modelo, deixo de me abrir para uma série de experiências novas, inéditas para mim. Método deve ser abertura, não condição. Método-não-método. O que hoje sei é que em mim pulsa uma necessidade de expressão que encontra nas situações que me são dadas pela vida a sua própria maneira de se manifestar.

No mais, travessia.

Bibliografia

ABREU, Maria Clara e PACHECO, Gustavo. *Rabecas de Mane Pitunga*. Catálogo da Exposição, 2001.

ALBERA, François. *Eisenstein e o construtivismo russo: a dramaturgia da forma em Stuttgart (1929)*. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

ANDRADE, Mario de. *Danças dramáticas do Brasil. Obras Completas de Mário de Andrade XVII-B*, Belo Horizonte, Itatiaia; Brasília, INL, Fundação Nacional Pró Memória, 1982.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. Eudoro de Souza. Lisboa: Guimarães, s.d.

ARTAUD, Antonin. *O teatro e seu duplo*. Trad. Teixeira de Coelho. São Paulo: Max Limonad, 1987.

BANDEIRA, Alexandre. *Isto não é um violino*. In Revista Raiz, Volume 01. São Paulo: Editora Cultura em Ação, Novembro de 2005, p. 47-51.

_____. *O Patrimônio Salustiano*. In Revista Raiz, Volume 01. São Paulo: Editora Cultura em Ação, Novembro de 2005, p. 47-51.

BARBA, Eugenio. *A canoa de papel – tratado de antropologia teatral*. Trad. Patrícia Alves. São Paulo: Ed. Hucitec, 1994.

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

_____. *Terra de cinzas e diamantes – a minha aprendizagem na Polônia*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BARBA, Eugenio e SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995.

BHARUCHA, Rustom. *Theatre and the world: performance and the politics of culture*. London: Routledge, 1993.

BOAL, Augusto. *Teatro do Oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.

BONFITO, Matteo. *O ator-compositor*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.

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

_____. *O ponto de mudança: quarenta anos de experiências teatrais*. Trad. Antonio Mercado & Elena Gaidano. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

_____. *A porta aberta: reflexões sobre a interpretação e o teatro*. Trad. Antonio Mercado Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. Unicamp, FAPESP e Imprensa Oficial, 2002.

CAFIERIO, Carlota. *A arte de Luís Otávio Burnier – em busca da memória - Revista do LUME no. 5 – Edição especial*. Campinas: Editora do LUME, maio de 2003.

CARLSON, M. *Teorias do teatro: estudo histórico crítico, dos gregos à atualidade*. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.

CASCUDO, Luis da Câmara, *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

_____. *Vaqueiros e cantadores*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d.

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

COLLA, Ana Cristina. *Da minha janela vejo... relato de uma pesquisa pessoal de pesquisa no Lume*. Dissertação (Mestrado em Artes). Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

COUTO, Mia. *Estórias abensonhadas*. Lisboa: Editora Caminho, 1994.

_____. *Os sete sapatos sujos*. 2005, disponível em: <<http://www.macua.org/miacouto/MiaCoutoISCTEM2005.htm>>, acesso em: 26/01/2009

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN da música popular brasileira: Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>, acesso em 26/01/2009.

DAISHONIN, Nitiren. *Os escritos de Nitiren Daishonin, v.1*. Trad. Elizabeth Miyashiroe René Takeuti. São Paulo, Brasil Seikyo, 2001.

EISENSTEIN, Sergei M. *A forma do filme*. Trad. Teresa Otonni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

_____. *Cinematismo*. Buenos Aires: Domingo Cortizo, 1982.

_____. *Memórias imorais: uma autobiografia*. Trad. Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Reflexões de um cineasta*. Lisboa: Arcádia, 1961.

_____. *Da revolução à arte, da arte à revolução*. Lisboa: Presença, 1974.

_____. *O sentido do filme*. Trad. Teresa Otonni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002.

FABRINI, Maria Lúcia. *Apontamentos sobre o teatro indiano*. Inédito.

_____. *Especiarias do cômico*. Inédito.

FEITOSA, Aline. *Afinados como as cordas da rabeca – Revista Continuum: o que se crê se cria*. São Paulo: Itaú Cultural, Dezembro de 2008.

FLASZEN, Ludwik & POLLASTRELLI, Carla (Org). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski, 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva e Edições SESC, 2007.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Ed. Unicamp, FAPESP e Imprensa Oficial, 2002.

_____. *Corpos em criação: café com queijo*. São Paulo, Hucitec, 2006.

GERAQUE, Eduardo. *Densidade é o segredo do Stradivarius, diz pesquisa*. São Paulo, Folha de São Paulo, 02/07/2008.

GIRÃO, Blanchard. *Cego Oliveira, negra luz parida das entranhas cegas*. In *ENSINANDO A VER O MUNDO*. Fortaleza, Sociedade de Assistência aos Cegos, 2002.

GRAMANI, Daniella (org.). *Rabeca, o som inesperado*. Curitiba, Publicação independente, 2002.

GROTOWSKI, Jerzy. “*Conferencia en Santo Arcángelo*”, en el 18 de julio de 1988. (Transcrição de uma gravação, em francês, traduzida por Dinah Kleve). Inédita.

_____. *Em Busca de Um Teatro Pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HIRSON, Raquel Scotti. *Tal qual apanhei do pé*. Dissertação (Mestrado em Artes). Campinas: Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2003.

HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. Rio de Janeiro: Ed. Jornal do Comércio, 1956.

IKEDA, Daisaku. *Preleção dos Caítulos Hoben e Juryo*. Tradução de Equipe Brasil Seikyo. São Paulo: Brasil Seikyo, 2001.

JULLIEN, François. *Tratado da eficácia*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1998.

_____. *Um sábio não tem idéia*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. Tradução Pedro Sússekind. São Paulo, Coisac Naif, 2007.

LIMA, José Edward Vieira. *Artesão de sons (Vida e obra do Mestre Zé Côco do Riachão)*. Belo Horizonte: Rona Editora, 1998.

MANUAL DA RABECA. Catálogo da Exposição. São Paulo: SESC, 2003.

MURPHY, John. *The rabeca and its music, old and new, in Pernambuco, Brazil*. Latin American Music Review, Volume 18, Number 2, Fall/Winter 1997, p. 147-172.

MEYER, Marlyse. *Os caminhos do imaginário no Brasil*, São Paulo, Edusp. 1993.

_____. *O elemento fantástico numa forma de teatro popular brasileiro: o Bumba-meu-boi*. In *Pirineus e Caiçaras: da Commedia dell'arte ao Bumba-meu-boi*. Campinas: Editora da Universidade Estadual de Campinas.

NAMU, Virginia Maria de Souza Maisano. *Estéticas do precário - apontamentos para estudo*. Trabalho apresentado à disciplina Seminários Avançados. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Inédito.

OIDA, Yoshi. *Um ator errante*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

_____. *O ator invisível*. Colaboração de Lorna Marshal. Trad. Marcelo Gomes. São Paulo: Beca, 2001.

OKAMOTO, Eduardo. *O ator-montador*. Dissertação (Mestrado em Artes). Campinas, Insitituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2004.

_____. *Hora de nossa hora: o menino de rua e o brinquedo circense*. São Paulo, Editora Hucitec, 2007.

_____. *Relatórios de Iniciação Científica de 2000 a 2001: Acham mesmo que não valia a pena? Imitação de corporeidades observadas em moradores de rua*. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas/FAPESP. Inédito.

OLIVEIRA, Sergio Roberto Veloso de. *A rabeça na zona da mata norte de Pernambuco: levantamento e estudo*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1994.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernandes. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PIMENTEL, Alexandre, GRAMANI, Daniella e CORRÊA, Joana (Org.). *Museu vivo do fandango*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2006.

RAGARAJ, Anita Ratnam. *Natya Bhraman – Theatric Universe (A Concept of Ancient Indian Theatre)*. Madras, Society for Archeological historical and egographical research, 1979.

REVISTA DO LUME nos. 1, 2, 3, 4, 6. Campinas: LUME, 1998 a 2005.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

RINA, Skell (Ed.) *The tradition of Ista*. Translation Judy Barba and Leo Sykes. Londrina, International Festival of Londrina and Universidade Estadual de Londrina, 1994.

ROSA, João Guimarães. *Grande serão: veredas*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2006.

_____. *Tutaméia – 3as. estórias*. Rio de Janeiro: J.O., 1967.

_____. *Tutaméia – 3as. estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

ROSENFELD, Anatol. *O teatro épico*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1997.

SANCHEZ, José Antônio. *Dramaturgia de las imagines*. La Mancha: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Catilla - La Mancha, 1994.

SANTOS, Maria de Lourdes dos. *Fundamentos do Budismo*. São Paulo, Editora Brasil Seikyo, 2004.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SCHECHNER, Richard. *Global and intercultural performance*. In *Performance studies: an introduction*. London: Routledge, 2002, p. 226-272.

_____. *Restauração do comportamento*. In BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator*. Campinas: Ed. da Unicamp, 1995, p. 205-210.

SCHECHNER, Richard & Lisa Wolford (ed.). *The Grotowski sourcebook*. Londres: Routledge, 1997.

SCHWARZ, Roberto. *Nacional por subtração*. In *Cultura e Política*. S. Paulo: Paz e Terra, 2001, p. 108-135.

_____. *Ao vencedor as batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

SERRANO, Santiago. *Eldorado*. Inédito.

SOUZA, Newton. *A roda, a engrenagem, a moeda: vanguarda e espaço cênico no teatro de Vitor Garcia no Brasil*. São Paulo: Ed. Unesp, 2003.

SPERBER, Suzi Frankl. *Efabulação e pulsão de ficção* – Revista Remate de Males nº 22. Campinas: IEL-UNICAMP, 2002.

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

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

SUASSUNA, Ariano. *Aula magna*. – João Pessoa: Editora Universitária, UFPB, 1994.

_____. *Romance d'A Pedra do Reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*. Rio de Janeiro: J.O., 1971.

SZONDI, Peter. *Teoria do drama moderno*. Trad. Luiz Sergio Repa. São Paulo: Cosac e Naif, 2001.

VÁRIOS AUTORES. *Cadernos de Literatura Brasileira no. 10 – Ariano Suassuna*. São Paulo, Instituto Moreira Salles, 2000.

VERNANT, J. P. *Esboços da Vontade na Tragédia Grega*. In VERNANT, J. P. e VIDAL, NAQUET, P., *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*, São Paulo, Perspectiva, 1999.

Filmografia

CEGO OLIVEIRA NO SERTÃO DO SEU OLHAR. Direção: Lucila Mirelles. Brasil: 1998. 1 fita de VHS (17 min.).

HAVE YOU SEEN THE MOON?. Direção: Claudia Willke. Inglaterra: 1998. 1 DVD (60 min).

A PESSOA É PARA O QUE NASCE. Direção: Roberto Berliner. Co-direção: Leonardo Domingues. Brasil, 2004. 1 DVD (84min.).

A COR DO PARAÍSO. Direção: Majid Majidi. Irã, 1999. 1 DVD (86 min.).

CAMELOS TAMBÉM CHORAM. Direção: Byambasuren Davaa, Luigi Falorni. Alemanha/Mongólia: 2003. 1 DVD (90 minutos).

CINEMA ASPIRINAS E URUBUS. Direção: Marcelo Gomes. Brasil: 2005. 1 DVD (99 min.).

ENTREVISTA COM MILTON SANTOS OU O MUNDO GLOBAL VISTO DO LADO DE CÁ. Direção: Silvio Tendler. Brasil, 2007. 1 DVD. (89 min.).

VÍDEOS DE PESQUISA DE CAMPO. Documenta a pesquisa de José Eduardo Gramani sobre processo de construção de rabeca por Arão Barbosa. Inédito. 1 fita VHS (aprox. 120 min.)

O PRÍNCIPE CONSTANTE (ESPETÁCULO). Produção RAI. Itália: s.d. 1 DVD (55 min.).

TRAINING AT GROTOWSKI'S "TEATER LABORATÓRIUM" IN WROCLAW. Direção: Torgeir Wethal. Dinamarca: 1972. 1 DVD (90 min.)

PHYSICAL TRAINING AT ODIN TEATRET. Direção: Torgeir Wethal. Dinamarca: 1972. 1 DVD (50 min.)

Discografia

AMARES. Artista: Anima. São Paulo, MCD World Music, 2004.

CARANGUEJO DANADO. Artista: Nelson da Rabeca. Maceió, SESC Alagoas,

CAVALO MARINHO. Artista: Mestre Salustiano. Independente, 2001.

CEGO OLIVEIRA / MEMÓRIA DO POVO CEARENSE VOL. II. Artista: Cego Oliveira. Fortaleza, Equatorial Produções, 1999.

DINDINHA. Artista: Ceumar. São Paulo, MCD World Music, 2000.

ESPECIARIAS. Artista: Anima. São Paulo, MCD World Music, 2000.

ESPELHO. Artista: Anima. São Paulo, MCD World Music, 2006.

ESPIRAL DO TEMPO. Artista: Anima. Campinas, Núcleo Contemporâneo, 1997.

FAMALIA – SONS DO URUCUIA. São Paulo, Instituto Itaú Cultural, 2002.

FRANCISCO PAPTERRA INTERPRETA JOÃO GUIMARAES ROSA. Independente, s.d.

FUÁ NA CASA DE CABRAL. Artista: Mestre Ambrósio. São Paulo, Sony Music, 1998.

FULORESTA DO SAMBA. Artista: Siba e a Fuloresta. Recife, Ambulante Discos, 2003.

MESTRE AMBRÓSIO. Artista: Mestre Ambrósio. São Paulo, Tratore, 2003.

MADEIRA QUE CUPIM NÃO RÓI. Artista: Antônio Nóbrega. São Paulo, Eldorado, 1997.

MEXERICOS DA RABECA. Artista: José Eduardo Gramani. Independente, 1998.

MUSEU VIVO DO FANDANGO Volumes I (São Paulo) e II (Paraná). Rio de Janeiro, Associação Cultural Caburé, 2005.

NOVE DE FREVEREIRO. Artista: Antônio Nóbrega. São Paulo, Trama, 2007.

SONHO DE RABECA. Artista: Mestre Salustiano. São Paulo, Trama, 2002.

PIMENTA COM PITÚ. Artista: Luiz Paixão. Recife, Independente, 2006.

PROS AMIGOS. Artista: Nelson da Rabeca. Maceió, 2005.

O TERCEIRO SAMBA. Artista: Mestre Ambrósio. São Paulo, Sony Music, 2001.

TODA VEZ QUE EU DOU UM PASSO O MUNDO SAI DO LUGAR. Artista: Siba e a Fuloresta. Ambulante Discos, 2007.

TRILHAS - OFICINA DE CORDAS, TREM DE CORDA, DUO BEM TEMPERADO e GRUPO ANIMA. Artistas: vários intérpretes. Independente, 1994.

TRILHA SONORA DO FILME CENTRAL DO BRASIL. Artistas: Antônio Pinto e Jaques Morelenbaum. São Paulo, Sony Music, 1998.

UNIÃO DOS ARTISTAS DA TERRA DA MÃE DE DEUS – RREISADO E GUERREIRO VOL. 1. Artistas: Guerreiro da Mestra Margarida, Mestre Oliveira e Reisado dos Irmãos. Juazeiro do Norte, União dos Artistas da Terra da Mãe de Deus e Companhia Carroça de Mamulengos, 2005.

VÔO DAS GARÇAS. Artista; Zé Côco do Riachão. Independente, 1981.

ZUNIDO DA MATA. Artista: Renata Rosa. Independente, 2003.

Anexo: texto de “Eldorado”

Sinopse

Acompanhado por uma “Menina”, um cego busca encontrar o que nenhum homem pôde jamais: Eldorado. Toda estória se resume nisto: era uma vez um homem que procura. Nos tempos e lugares da viagem, haja espaço para humanidades - travessia.

“Eldorado” encena a história que usualmente se desconta: descartada à primeira vista. O espetáculo nasce da observação da realidade, da interação com construtores e tocadores de rabeca, instrumento de arco e cordas, parecido com o violino, presente em muitas manifestações da cultura popular do Brasil. Desta maneira, procurou-se exercitar o olhar, encontrando no cotidiano os pequenos acontecimentos poéticos. Entre as margens da estória e da história, “Eldorado” procura recriar realidades. Assim, possamos recriar a nós mesmos.

Em pesquisas de campo nas cidades de Iguape e Cananéia (litoral sul de São Paulo), o ator Eduardo Okamoto visitou rabequeiros, recolhendo causos, músicas, ações, gestos, vozes. Assim, codificou um repertório atoral que serviu de base à criação dramatúrgica. O premiado dramaturgo argentino Santiago Serrano partiu destes materiais primeiros para criar um texto inédito. No fim da jornada, o diretor Marcelo Lazzaratto (da Companhia Elevador de Teatro Panorâmico) orquestrou estas criações de ator e autor.

“Eldorado” fala destes territórios de viagem. Ali, onde o viajante é atravessado enquanto atravessa geografias. Ali, onde todo homem é único e igual a todos os demais.

Ficha Técnica

Concepção, pesquisa e atuação: Eduardo Okamoto / Dramaturgia: Santiago Serrano / Direção e Iluminação: Marcelo Lazzaratto / Figurino: Verônica Fabrini / Preparação em rabeca / Trilha Sonora Original: Luiz Henrique Fiaminghi / Orientação: Suzi Frankl Sperber / Produção: Daniele Sampaio / Duração: 60 min.

Eldorado

de Santiago Serrano

(a partir de pesquisas realizadas por Eduardo Okamoto)

O homem está deitado sobre o chão. Ao seu lado, um corpo pequeno, coberto. Ele acorda e se senta. Seu olhar é morto. Seu nariz dirige-se para o céu. Cheira profundamente, como um animal.

Homem: Não vai chover.

Ele dirige-se para o outro corpo.

Meu nariz sabe. Fique tranqüila, Menina. Durma com Deus.

Volta a deitar-se. Logo senta-se novamente. Cheira novamente e faz um gesto confirmando sua predição.

Não, não vai chover.

(Para o outro corpo) Perdão. Eu falo e falo, mas não consigo dormir. Eu sinto angústia. Sei que estamos perto do final do caminho. Ou será o princípio dele?

Sorri

Você sabe o que minha mamãe dizia? *“Você tem alma de passarinho. Sempre está pensando onde quer ir depois. Dê tempo ao tempo. Fique tranqüilo, meu menino”.*

(Para o outro corpo) Você dorme, Menina? Você durma tranqüila.

Lembra

A minha mamãe tinha braços fortes. Ela me carregava. Punha-me sobre seus ombros e me levava a todos os lugares. Ela não me deixava caminhar. Eu dizia: “Eu tenho pernas, mamãe”. Ela ficava brava e respondia: *“Você pode cair, meu menino. Se depender de mim, você não vai sofrer nunca!”* Eu gritava: *“Sou cego, mas não aleijado!”*

Ri.

Não é engraçado? (**Pausa**).

“Você não é cego”, ela dizia, “você tem olhos de sertão. Só isso, meu pequeno. Um dia uma chuva muito forte vai cair e seus olhos vão também florear”.

Ele cheira profundamente. Longo silêncio.

Você acha que ela mentia?

(Silêncio)

Não gosto da noite. O mais terrível é o silêncio. Odeio o silêncio. Eu tinha doze anos. Dormíamos juntos. Seu corpo grosso muito perto de mim. A sua respiração enchia o vazio da noite. Forte e sempre igual.

Ele imita o som.

Nesse tempo eu podia dormir. A sua respiração era travesseiro para meu sonho.

Silêncio.

Mas a noite é traiçoeira, minha Menina. O silêncio devora tudo. Foi em um instante. Como um cristal que estoura em mil pedaços. Quando os homens chegaram e falaram, eu descobri que ela estava morta. Pior: descobri que eu era invisível! Nenhum daqueles homens e mulheres tinham olhos para mim. Desse dia em diante, a escuridão devorava os meus olhos e também meu corpo. É assim o escuro: este nada apagado que os meus olhos tocam. Escutou, Menina? Você acredita? As pessoas só vêem quem pode devolver o olhar. Quem sabe olhar o cego? Não é engraçado?

Silêncio. Pensa.

Quando sair o sol, andaremos para a direita.

Tem dúvida.

Não. Melhor, caminharemos para a esquerda. Você lembra em que direção caminhamos ontem? Eu acredito que foi... Esqueci.

Fica em pé. Está desesperado. Gira seu corpo devagar, procurando se localizar. Logo reage.

Não é importante. Caminharemos direito. Escutou, Menina? Sim, vamos fazer isso.

Em dúvida.

Mas para o norte ou para o sul?

Luz de amanhecer. O cego “escuta” a claridade.

Escuta? Finalmente, o sol! Temos que aprontar tudo para partir.

Arruma suas coisas para partir.

Acorde, Menina! Vamos! Sempre é a mesma coisa. Você é muito mole. De pé!

Tira o cobertor da Menina e só se pode ver uma sacola fechada. É possível entrever, na sacola, a forma de uma antiga Rabeca.

Sempre é a mesma história. Eu tenho que fazer tudo.

Dobra prolixamente o cobertor da Menina. Guarda-o numa bolsa.

Fique dormindo o tempo que quiser. Frouxa!

Começa a caminhar.

Porcaria! Maldita a hora que peguei você! Que vida! Tem um cego que tem um rapaz como guia. Tem algum com um cachorro. Eu só tenho uma sacola que, para completar, está fechada e não posso abrir. Não tem olhos para guiar. Não late para avisar do perigo. Nem pode falar para bater um papo quando eu caminho. De que pode servir?

Ele já esta muito longe dela. Grita para ela.

Você é uma inútil. Escutou? Uma deficiente!

Compreende o que termina de dizer.

Desculpe, não quis dizer isso. Você me deixa nervoso. Desculpe...

Procura encontrar a Menina.

Onde está?

Desesperado caminha e busca em todo o espaço

Menina! Menina!

Finalmente a encontra. Senta-se e a abraça forte contra seu peito .

Desculpe, minha Menina. Eu sou um bruto! Algumas vezes falo sem pensar.

Põe a Menina entre seus braços como um bebê.

Foi como a primeira vez em que eu não te vi?

Ri.

Você fez que eu caísse no meio da rua. Tropecei. A minha cabeça bateu no chão. Sorte que eu tenho uma cabeça dura.

Bate com o punho fechado sobre a própria cabeça. Ri mais forte.

Eu achei que você era um sinal, que a minha vida ia mudar. Eu toquei seu corpo e descobri que você era uma sacola. Mas também descobri uma coisa mais incrível: sua forma de mulher. Seu corpo é de uma menina muito engraçada. Por que não abre seu coração? Deixa-me conhecer o que você guarda.

Acaricia a sacola como quem seduz uma mulher.

Você guarda um segredo. Deixe-me ver.

Tenta abrir o estojo. Desiste.

Está bem. Eu posso esperar. Talvez outro dia. Não temos mais tempo, agora. Eu acredito que estamos perto do final do caminho.

Fica de pé. Põe a Menina sobre seus ombros.

A caminhar!

Caminha em círculos pelo palco. Por vezes a luz revela os caminhos do homem. Outras vezes, o escuro os esconde. A cada vez que se ascende a luz, o cego enfrenta um novo obstáculo em sua caminhada.

Ouve a Menina que reclama alguma coisa.

O que? Não, Menina! Sim, muitos não acreditam. Dizem: “É só uma lenda. Não é verdade. É só um conto de crianças”. Descrentes! Eles só acreditam no que podem ver. Não é engraçado? Se fosse assim, eu viveria num mundo de mentira. Eldorado existe. Eu sei que está em algum lugar. Oculto, em sombras, esperando o momento em que nós mereçamos encontrá-lo. Você sabe, minha Menina, quando os conquistadores desceram de seus barcos... Um verdadeiro Paraíso: a

natureza, as pessoas... Mas eles só quiseram roubar, roubar, roubar. Mas a terra tinha moradores. Milhões deles eram os donos da terra. Os conquistadores mataram, estupraram, escravizaram, roubaram, roubaram, roubaram. Porcaria! *(Orgulhoso)* E a manha dos nossos avós? Quando estavam quase derrotados, esconderam tudo o que tinham num único lugar. Nesta terra ainda está oculto o tesouro. E não é só ouro; é a nossa verdadeira dignidade: nós mesmo! Quando chegarmos, você e eu já não seremos os mesmos. Entendeu?

A caminhar!

Caminha a grande velocidade um tempo e depois fica parado um momento. Cheira o ar.

O ar é úmido.

Começa a subir um morro.

Mas fresco. Delícia! Eu acho que é uma subida. Você sabe, Menina, que atrás das montanhas Deus vai chorar suas dores. Minha mamãe dizia que ele estava envergonhado de fazer um mundo tão feio e injusto e chorava por isso. Mas como ele é muito orgulhoso, só se permite chorar entre os esconderijos das montanhas. Você acha que é certo? ***(Suas pernas fraquejam)*** Força, força pernas! Espero que não seja muito alta. ***(Sua respiração é difícil)*** Eu acho que é demais. Eu quero ir ao Eldorado e não ao céu! Piedade! Piedade para o pobre cego! Escuta, Senhor, o teu servo, que a subida termine.

Cai violentamente. Grita.

(Com ironia) Que Deus tão generoso! Na próxima, que a graça seja mais suave.

Toca seu corpo para ver se está inteiro.

Está bem, Menina? Você sempre sai ilesa de tudo. Os golpes sempre são para mim.

Bate o punho sobre a própria cabeça.

Toca o chão e descobre a areia. Joga com ela entre suas mãos.

O que é isto? Ouro em pó! Maravilha. É o Eldorado! Chegamos. Obrigado, Meu Senhor. Eu sabia que você ia me premiar. Sinta sobre seu corpo um banho de ouro.

Bota areia sobre o corpo da Menina e logo sobre seu próprio corpo.

Agora, minha Menina, vai ver uma coisa incrível. Ninguém pode dizer que alguma vez comeu ouro. Eu vou ser o primeiro.

Põe, feliz, areia na sua boca. Logo cospe bruscamente.

Porcaria! É areia. Tanto esforço só por um punhado de areia.

Olha a Menina.

Não ria! É uma brincadeira muito chata.

Logo ele começa a rir também. Eles dançam. Depois de um tempo cheira o ar como um animal.

Não vai chover. Ainda não vai chover. A caminhar.

Seus movimentos são muito lentos. Quase imperceptíveis.

Escuta os passarinhos? Delícia! Falam entre si. ***(Silêncio)***. Escute bem.

Com um sorriso.

Falam de amor. O ar está quente e eles procuram alguém? Safados. Eles galanteiam. A solidão não é coisa boa. Eles cantam para procurar amor. Imagine as coisas que estão acontecendo na ramagem. Uma orgia de passarinhos. Que inveja. Eu não sei cantar. Para procurar namorada só posso dizer: “Quer alguém o cego amar? Você, Menina, acha que vou ter sorte? ***(Grita)***. Quer alguém o cego amar? ***(Espera)***. Nem chuva. Nem amor. Nada. Não é engraçado? Que disse, Menina? Ciumenta!

O cego ri e logo muda de atitude. Fica imóvel e cheira. Sente a terra com os pés.

Espera! ***(Toca o chão)***. A estrada é de terra. O chão é úmido.

Cheira.

Uma árvore. Outra. Outra. ***(Cheira)***. Cheiro de fruta doce. De flores como vulvas molhadinhas de orvalho. Você sabe que um conquistador espanhol navegou por todo o rio Amazonas procurando o Eldorado? Ele não o encontrou, mas esteve muito perto. Ele disse que na floresta encontrou um povo só de mulheres. Morenas e esbeltas. Delícia! Todas montavam a cavalo.

Apóia a cabeça no chão e escuta.

Não escuto pisada.

Deita-se vencido.

A terra está quente e úmida. As raízes acariciam meu corpo. É gostoso sentir os insetos caminhando sobre mim. As lesmas lambendo meu peito. A natureza toda vibrando...

Levanta-se assustado.

O que se moveu ali? Será bicho? (***Fica de pé***). Alguma coisa, ali, se mexe ou estou imaginando?

Caminha com muito medo na ponta dos pés.

Tomara os espíritos me protejam!

Baixa a luz abruptamente.

Quando sobe a luz, o cego está deitado no chão. A Menina junto dele. Senta-se.

Outra noite. Eu já disse a você, Menina, que odeio a noite?

Escuta a resposta.

Eu achava que sim, mas tinha uma dúvida.

Volta a deitar-se. Senta-se.

Durma. Eu estou muito cansado, mas não gosto do silêncio.

Pausa.

Tenho uma idéia. Só uma pergunta, Menina. Tudo bem eu assobiar? Está bom. Durma. Eu assobio baixinho.

Assobia deitado um momento, mas depois volta a estar sentado. Desiludido.

Não posso assobiar e dormir ao mesmo tempo. Vida miserável! Sem chuva, sem mulher e sem sonho. Só silêncio. Silêncio de som e de luz.

Escuta surpreso a Menina.

Que disse? Que você pode me ajudar? Eu acho que é impossível. Como uma sacola pode me ajudar a dormir? Que disse? Que abra o estojo?

Quando ele vai abrir tem uma dúvida.

Você quer mesmo? Não é uma armadilha? Tranqüila! Não tem que gritar.

Abre o estojo.

E agora? Está bem, vou tirar o que está dentro.

Tira a rabeca com suavidade. Acaricia o instrumento. Sente sua textura. Reconhece sua forma.

Bonitinha. Menina, a sua pele é muito suave.

Abraça a Menina.

Obrigado. Você é maravilhosa, mas não sei como você pode me ajudar a dormir. Descanse você que pode.

Vai devolver a rabeca na sacola, mas acidentalmente faz com que uma de suas cordas vibre.

Você canta.

Faz vibrar as suas coradas.

Delícia!

Descobre o arco do instrumento pendurado em uma de suas cravelhas. Cheira o arco. Aos poucos o arco acaricia seus cabelos. Passa a acariciar a rabeca com o arco. Alcança as cordas. Em atrito com as cordas, o arco produz um ruído que lembra a respiração da mãe. O cego apóia a cabeça na rabeca e começa a deitar. Aos poucos, o ronco forte do cego enche a noite. Baixa a luz.

Luz sobre o cego.

Sabe, minha Menina, ontem eu sonhei. Maravilha! Foi a primeira vez em muito tempo. Que disse? Que os cegos não sonham? Então você não sabe que é no sonho que cego enxerga? A noite foi incrível! Meu coração ainda bate de emoção. Eu escutei claramente a voz de meu querido parceiro Amâncio Rodrigues dos Santos. Para você isso pode parecer sem importância, mas o surpreendente é que

o Amâncio é surdo-mudo. Alguma vez falei dele com você? Não? Nós dois fomos amigos de infância. Éramos como unha e carne. Eu cego como morcego recém-nascido e ele surdo-mudo como uma pedra. Imagine! Juntos éramos uma grande equipe.

Ri, nostálgico.

Quando saíamos para caçar pelo sertão, ele era meus olhos e eu seus ouvidos. Não tínhamos muito sucesso, mas, um dia, já cansados das brincadeiras que todos faziam quando voltávamos com as mãos vazias, perseguimos um porco pela mata, toda a jornada.

(Triunfante) Ninguém no povo dava crédito a seus olhos quando voltamos com o animal. Comemos carne a semana inteira!

(Confidente) Para ser sincero com você, acho que o porco teve piedade dos dois rapazes. Mas ele também teve sua recompensa já que foi o porco mais famoso da região por muito tempo. Todos falavam dele como o tonto que se deixou caçar. Saudade!

Ri forte.

Onde andará meu querido parceiro? ***(Sério)*** No sonho ele dizia claramente para mim: *“Tenha cuidado, parceiro, o mundo está cheio de falsos paraísos. Os homens constroem armadilhas para os próprios homens. Tomara jamais seus passos o levem até Eldorado dos Carajás”*.

(Pensativo) Os sonhos são misteriosos, minha Menina. Você acha que tenho que obedecer sua advertência?

Dá um salto surpreso.

Nossa! O chão está quente! Aqui parece que há mais de um sol. É meio-dia, mas parece que o sol caiu na Terra e a gente caminha sobre ele.

Cheira o ar e reconhece onde está.

Você, menina, acha o mesmo que eu? Sim! É minha terra. A terra de minha mãe. O sertão. Mas porque volto aqui? Sempre acontece a mesma coisa. Eu procuro deixar para trás o passado, mas ele sempre está diante de mim. O mundo é pequeno demais. Acho que por isso sonhei com meu parceiro. Foi um sinal. Estou cansado, minha Menina.

O cego senta-se no chão.

Sabe, Menina, o que a gente deveria fazer? Apagar todos os caminhos deste mundo e começar tudo do zero. As antigas trilhas são enganosas. Elas são mais seguras, é verdade, mas caminhar por elas é a garantia de voltar a tropeçar na mesma pedra. A estrada de sempre é a cegueira do novo. Não é engraçado, Menina, que um cego fale disso?

Ri com amargura.

Eu prometo que, a partir de amanhã, todos meus caminhos vão ser próprios. Eldorado deve estar muito perto. A poucos passos daqui. Mas agora estou cansado. Demais...

A Menina fala alguma coisa.

Que disse? O que quer, Menina? O que quer que eu faça? Música? Você está louca! Eu só posso fazer vibrar suas cordas para dormir com seu som. Mas não sou músico. Eu sou cego de olhos, de mãos, de tudo.

Escutando a menina.

Não grite! Você é muito abusada. É muito fresca.

O cego pega a rabeca. A Menina tem vontade própria, e faz o cego levantar. Toca. Em princípio, ele toca timidamente, mas logo vai apaixonando-se. O som que toca é um grande barulho. Toca até que baixa suavemente a rabeca e o arco e fica parado com o olhar murcho.

Se eu fosse um pássaro, meu canto seria o de um papagaio, de tão desafinado. Uma sujeira!

Ouve a Menina.

Está bem. Mais uma vez.

Toca. Cheira profundamente como um animal. Volta a tocar. Cheira novamente e logo confirma a sua percepção.

Chuva. Vai chover. Meu barulho revolucionando o céu.

Caminha cheirando com ansiedade. Toca sem parar.

É uma nuvem pequena, mas vai chover. Escutou, Menina? Por fim, a água vai cair sobre mim. Meus olhos vão florear.

A cena fica na obscuridade. Só uma luz ilumina o cego. Sobre ele cai água do céu. É uma chuva muito fraca, que molha seu rosto. Ele está com expectativa. Logo pára de chover.

Murcho. Ainda estou murcho. Porcaria! Maldito o dia em que eu nasci! Pobre, quando acha um ovo, o ovo é goro. ***(Larga a rabeca)*** A vida é ruim. Os pais fazem falsas promessas aos filhos para que eles não se matem ao nascer. Perdido! Eu sei que jamais vou poder ter luz em meus olhos. Que jamais encontrarei Eldorado. É o fim!

Abraça a terra.

Terra minha. Seca e pobre como eu. Eu nasci debaixo do raio de um sol de fogo que murcha tudo o que pega. Ninguém tem piedade de mim? Ninguém?

Surpreso, escuta a voz da Menina que está longe dele.

Quem falou? É você Menina? O que disse? Que disse que sou eu? Um chorão? Eu que jamais faço uma queixa. Você é uma fresca!

Procura a Menina no espaço.

Quando eu encontrar você, vai saber o que é bom. Vou botar você no lixo. Safada! Eu sofrendo e você fazendo brincadeira. Onde está, Menina? Você fugiu?

Desesperado caminha e busca em todo o espaço

Menina! Menina!

Encontra-a. Violento. Faz como se ele fosse quebrar a menina sobre o chão.

Tem medo? Um movimento meu e toda sua música vai ficar murcha sobre minha terra. Você também vai ser sertão.

Com dúvida do que vai fazer.

Tem medo? Não? Eu posso ser muito violento. E melhor que tenha medo. Não tem? Está chorando? É isso.

Escuta.

Não chora. Não posso acreditar que você esteja rindo, agora! Sim, você ri. O que disse? Que eu não mato nem uma mosca? Eu não posso matar moscas porque sou cego. Um cego matando moscas.

Dá uma gargalhada.

Abraça a Menina.

O que disse agora? Você está totalmente louca. Você quer que eu faça música novamente? Não. Essa vai ser a última coisa que vou fazer na minha vida. Quando eu digo não, é não. Basta! Você é um pesadelo. Eu não sou um músico. Sou muito ruim para isso. Vou fazer uma “barulhada”. O que disse? Está bom. Uma vez. Vou tocar só um pouco.

Fica de pé. Prepara-se para tocar, mas apóia a rabeca de maneira errada, com o instrumento na vertical, apoiado no seu colo).

Você em cruz? **(Coloca o arco sobre a rabeca. Arco e instrumento, juntos, formam uma cruz).** Não, Menina, nem posso imaginar te ver em cruz. É muito sacrifício! **(Ouve o que ela diz)** Não é sacrifício? É encontro...

Levanta-se, sem desfazer a cruz, acerta a posição do instrumento. Toca uma nota.

Você sobre meu peito, como se a gente fosse um. Devagar, sem apressar som.

Começa a tocar e a melodia é maravilhosa.
(Surpreso) Nossa! Gostou?

Volta a tocar cada vez mais seguro. Pouco a pouco começa a cantar. Fica maravilhado com o som.

(Canta)

Nossa Senhora do Rosário,

Vem me dar o seu amor!

Nossa Senhora do Rosário,

Vem me dar o seu amor!

Adiante, Menina. A caminhar. A caminhar. Eldorado está perto.

(Toca e canta com paixão)

Cajueiro pequenino, carregado de fulô,

Eu também sou pequenino, carregado de amor.

Cajueiro baixa o galho que eu também quero passar.

O meu gado vem de longe do sertão do Ceará.

Baixa lentamente a luz.

Fim