

Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

DOUTORADO

INSTITUTO DE ARTES

2012

Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

Raquel Scotti Hirson

Alphonsus de Guimaraens:
Reconstruções da Memória e Recriações no
Corpo

Tese apresentada ao Instituto de Artes,
da Universidade Estadual de Campinas,
para obtenção do título de Doutor em
Artes.

Área de Concentração: Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Suzi Frankl
Sperber

Campinas, SP

2012

Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA DO INSTITUTO DE ARTES DA UNICAMP

H617a	Hirson, Raquel Scotti. Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo / Raquel Scotti Hirson. – Campinas, SP: [s.n.], 2012. Orientador: Suzi Frankl Sperber. Tese(doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. 1. Guimaraens, Alphonsus de,1870-1921. 2. Mimese na arte. 3. Teatro-Pesquisa 4. Memória. 5. Representação Teatral. 6. Poesia. I. Sperber, Suzi Frankl. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título. (em/ia)
-------	---

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Alphonsus de Guimaraens: Reconstructions of Memory and Recriations Within the Body

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Guimaraens, Alphonsus de,1870-1921

Mimesis in art

Memory

Theatrical Performance

Poetry

Theater - Research

Área de Concentração: Artes Cênicas

Titulação: Doutor em Artes.

Banca examinadora:

Suzi Frankl Sperber [Orientador]

Maria Beatriz Mendonça

Afonso Henriques de Guimaraens Neto

Patrícia Leonardelli

Renato Ferracini

Eduardo Okamoto

Juliana Schiel

Ana Cristina Colla

Data da defesa: 29-02-2012

Programa de Pós-Graduação: Artes

Instituto de Artes
Comissão de Pós-Graduação

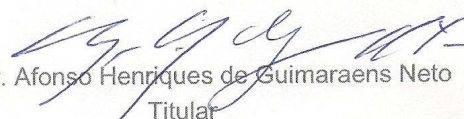
Defesa de Tese de Doutorado em Artes, apresentada pela Doutoranda Raquel Scotti Hirson - RA 901069 como parte dos requisitos para a obtenção do título de Doutor, perante a Banca Examinadora:



Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber
Presidente



Profa. Dra. Maria Beatriz Mendonça
Titular



Prof. Dr. Afonso Henriques de Guimaraens Neto
Titular



Profa. Dra. Patricia Leonardelli
Titular



Prof. Dr. Renato Ferracini
Titular

*“Minha querida Raquel,
Há muito tempo, muito mesmo, prometi a você
contar-lhe as recordações da minha vida, desde a infância
até os dias atuais, para, quem sabe, ajudá-la na sua
vivência teatral que é, afinal, sua vida diária. [...]”*

E assim começa, mamãe, um dos maiores desafios de sua vida, escrito a lápis, com a mão esquerda e com a grafia das palavras fugindo-lhe à mente, após recente Acidente Vascular Cerebral que a havia deixado, tão bruscamente, sem os movimentos do lado direito do corpo.

MEMÓRIAS DA INFÂNCIA (OS FATOS PASSADOS NA INFÂNCIA QUE VÊM À MINHA MEMÓRIA)

É dos maiores presentes que recebi de você e o qual não tenho pretensão de poder retribuir, mas tão somente zelar e quase dele me embriagar, visto que é também parte de mim e que me sorve para um lugar que conheço simplesmente porque o intuo.

Para você, mamãe, este trabalho.

Agradecimentos

Ao meu pai que, além de grande incentivador, organizou a genealogia da família e vários documentos, encurtando caminhos.

Aos meus amores, Jesser e Teresa, por tanto amor e tanta paciência. Jesser, ainda, pelo detalhamento nas percepções sobre o trabalho.

À Suzi, que nunca deixou de acreditar e de dar o suporte necessário.

À Cris, que tem olhar de irmã e, não por isso, menos rigoroso.

A Leila, Ana Flávia, Wander, Maria Cristina e Angela, por terem organizado, realizado e gravado a cantoria.

Aos Tios Guy, Acidália e Afonso (*in memoriam*) e às Tias Myra e Zélia, por cantarem e recitarem, simplesmente sendo aquilo que são para me ajudarem a compreender melhor quem sou.

Ao Renato, ao Eduardo e à Juliana, pelos apontamentos e conselhos na Qualificação.

Ao George, pela correção do *abstract*.

Ao Iso Fischer e à Etel Frota, por cederem os poemas musicados.

A Maria Emília, Maria Margarida, Poeta, Jesser, Diego e Cris, que tornaram possível o registro cênico. E ao Poeta também pelo tratamento das músicas.

Ao Luiz, pelo desenho da capa do DVD e ao Fábio, pelo tratamento da fotografia.

Ao Barbosa, sempre atento ao por detrás.

À equipe do Lume, que dá suporte para o voo.

À minha família adotiva, Simi, Ric, Naomi, Jesser, Renato e Cris, irmãos, mas, sobretudo, mestres que intercambiam os meandros da criação e da pesquisa.

“A memória da criança não guarda
senão *uma só característica*
das personagens,
das situações, dos acontecimentos,
dos lugares e do tempo.
... Papai chega (de licença)
ele pragueja continuamente
e faz sua bagagem...
... mamãe que vai embora agora
e desaparece,
a seguir: nostalgia...
Como única lembrança da vida de certas pessoas,
minha memória
fixou apenas uma única expressão, um único
traço.
...No curso da criação do espetáculo, e de seus
desenvolvimentos,
este método tornou-se uma verdadeira limitação.
Magnífica limitação!
[...]
Tadeusz Kantor

Resumo

“Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo” é uma pesquisa que engloba memória e atuação como alimentos para uma escrita que possa adentrar em um campo de sensações que, embora não possa traduzir, pelo menos toque em pontos semelhantes ao da efemeridade da experiência cênica. O texto, portanto, é o resultado da maneira que encontrei de exprimir as recriações - experimentadas no corpo - das memórias pessoais que me conectam ao meu bisavô, o poeta simbolista mineiro Alphonsus de Guimaraens (1870-1921). A tese escrita é um exercício de criação tanto quanto o é a prática em sala de trabalho.

Através da poesia cheguei ao homem e, então, à curiosidade de saber quem foi esse homem capaz de poetar, em meio à monotonia de seus longos dias provincianos. No decorrer da pesquisa, percebi que a fantasia seria elemento fundamental para a recriação dessa memória e para a criação de uma dança cheia de imagens, em um devir outro, próprio do trabalho do ator.

A apreensão do sentido de singularidade cultivado na trajetória de vinte e seis anos do Lume, dos quais eu tenho acompanhado dezoito de dentro (como membro integrante e em atividades de criação e pesquisa), foi tomada ao “pé da letra” neste trabalho - foi o que o impulsionou e o tem mantido em intensidade. Houve necessidade de um mergulho solitário, porém conectado com a prática de dezoito anos de descobertas coletivas. O que é novo é a constelação de fatores que compõem a especificidade desta pesquisa, mas a experiência vem de anos. A repetição potencializa a diferença e é capaz de gerar novas nuances, sustentadas, construídas e compostas de vários elementos.

Desta forma, revisito a metodologia da mimesis corpórea e adentro em uma questão diferencial, a mimesis da palavra como possibilidade de preenchimento de espaços. A palavra em ação pode conter todas as dimensões das conexões de imagens que detona e, ainda, as dimensões do corpo, jogando

Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo

com espaço e tempo. A junção dos elementos escolhidos para a pesquisa torna possível a estruturação de metodologias e caminhos de codificação e criação.

Abstract

“Alphonsus de Guimaraens: Reconstructions of Memory and Recreations within the Body” is a survey that includes memory and performance as sources for a text able to enter in a field of sensations, which it may not be able to translate, but may at least touch some points similar to the ephemeral scenic experience. The text is therefore the result of the way I found to express recreations - experienced in the body - of personal memories that connect me to my great-grandfather, the symbolist poet Alphonsus de Guimaraens (1870-1921). The written thesis is an exercise in creation, as much as the praxis in the staging room.

Through poetry I arrived at the man, thus, at the curiosity to know who this man was, able to write poetry amid the monotony of his long provincial days. During the research, I realized that fantasy would be fundamental to recreate that memory and to create a dance full of images, in a different becoming, inherent to the actor's work.

The seizure of a sense of uniqueness, cultivated along the trajectory of twenty-six years by Lume, eighteen of which I myself have followed from within (as an active member, creating and researching), was taken at "face value" in this task - which maintained Lume and promoted its intensity. A kind of individual submersion was needed, but connected with the practice of eighteen years of collective discoveries. New is the constellation of factors that make up this specific research, but my experience was built up along many years. Repetition enhances the difference and is able to generate new nuances, sustained, constructed and composed of various elements.

Thus, I revisit the methodology of corporeal mimesis and penetrate into a different issue, mimesis of the word as the possibility of filling empty spaces. An active word can contain all the dimensions of the connections of the images it generates, as well as the dimensions of the body, playing with space and time. The

combination of elements chosen for the survey makes it possible to structure methodologies and ways of coding and creation.

Sumário

CAROLINA E O LEÃO.....	1
INTRODUÇÃO OU A NECESSIDADE	5
ENCONTRO COM O BISAVÔ POETA.....	14
RAQUEL VÊ A CASA	22
A memória construída	22
RAQUEL ENTRA NO QUINTAL DA CASA	26
Vê a porta.....	26
RAQUEL ENTRA NA CASA.....	30
Primeira porta aberta – Fúnebre Inauguração.....	30
DANÇA DA MEMÓRIA OU DANÇA DO SONHO OU, AINDA, DAS MICROPERCEPÇÕES	50
Porta do quarto, adentrando na intimidade da casa	50
SEGUNDA TOMADA DE AÇÃO	56
Sai. Fecha com cuidado. Retorna após um tempo, vê a casa com outros olhos e... Entra no ambiente Ismália	56
Vasculhando mais a casa – Mimesis Corpórea	63
O ENCONTRO COM ROLAND BARTHES E OUTROS ESTÍMULOS QUE TRAZEM ALPHONSUS MAIS PERTO	78
Abre uma porta ainda mais especial, com cuidado.....	78
A CASA É TODA CORPO	103
Casatorre.....	105

Criança.....	118
A CASA ILUMINADA CAI.....	126
ALPHONSUS É MISTÉRIO	132
REcriação DA CASA.....	139
REFLEXÕES FINAIS: MÍMESIS CORPÓREA	144
CONCLUSÃO OU ENIGMAS INCONCLUSIVOS	152
CAROLINA E O LEÃO.....	156
Nota explicativa	159
REFERÊNCIAS	161
BIBLIOGRAFIA GERAL	164
ANEXOS.....	169
“Barqueirinho”.....	169
“Porque é teu aniversário”	172
“Funebre Inauguração”	172

“A experiência é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que se passa, não o que acontece, ou o que toca. A cada dia se passam muitas coisas, porém, ao mesmo tempo, quase nada nos acontece. Dir-se-ia que tudo o que se passa está organizado para que nada nos aconteça.”

Jorge Larrosa Bondía

Carolina e o Leão

Carolina acabara de completar onze anos e, naquela altura, ia já sozinha para a escola. Naquele dia, não se sabe por que, deixou a mochila pesada, sem se dar conta, sobre a cadeira ao lado do telefone. Na mochila ficaram o caderno de caligrafia quase perfeita; o livro grosso de História Geral, povoado de eventos que a faziam intuitivamente sentir-se próxima, embora deles distante; e o livro de Ciências, que a ajudava a entender que dentro de seu corpo havia órgãos, protegidos de tudo que era externo a ela por uma resistente camada de pele. Ficaram também as miudezas, que lhe eram muito caras: o conjunto de canetas coloridas, o telefone celular, a agenda com as cartinhas de amor de todas as amigas, a lixa de unha, os adesivos que vieram de brinde nos pacotes de biscoito, etc.

Carolina estava nua ainda que vestida.

Pela primeira vez, aos onze anos, sem a carga de sua mochila.

Não se deu conta de sua leveza.

No caminho da escola, na praça, viu um leão. Foi afetada de tal modo pela presença daquele bicho, que parou. Seu corpo mudou de temperatura e

mudou várias vezes de temperatura, numa desestabilidade sem fim. Mesmo bamba das pernas, Carolina pode se imaginar invisível aos olhos do leão. Mas o leão sabia que ela estava lá e estava curioso por saber o efeito daquele encontro.

O estranhamento da situação inusitada não a conduziu a questionamentos, mas a um não-lugar de turbulência sem necessidade imediata de re-organização. Sabia que o medo a habitava em qualquer parte, mas a confusão de estados a encantou. Literalmente.

Carolina, por um instante, não viu mais o leão do ângulo de espectadora, mas estava ela sobre o leão e via outros leões mortos, pendurados por seus rabos nas janelas dos edifícios ao redor e não sabia mais se era ela a responsável por aquelas mortes, pois se sentia forte-fraca e um tanto desprendida do tempo cronológico. Veio-lhe à tona o capítulo de seu livro de História Geral que contava das invasões e tomada de poder dos Romanos e, como estava ela sobre o leão, lembrou-se de Mulan sobre o cavalo e trespassou-lhe o desejo de rever o filme interrompido por uma forte queda de energia em sua casa na última vez que havia locado o DVD. Nossa, até isso lhe veio à mente!

Nem se deu conta da falta da mochila.

Foi tomada por este fluxo de memórias e percebia que aquela situação inusitada a preenchia de imagens cuja origem ela desconhecia. Sabia-se íntegra, ainda que tivesse uma sensação indescritível de estar em várias partes ao mesmo tempo e de ser espectadora, performer e criadora em uma mesma situação. Essas palavras nem dela eram, pois não sabia o significado desses papéis e circunstâncias, mas tinha a sensação simultânea de estar aqui e acolá.

Mas seria esta a metáfora mais precisa para a situação?

Tratava-se de uma situação real: ela e o leão na praça.

Não era teatro.

Não era atuação a céu aberto.

Não era sonho.

Mas Carolina não sabia mais distinguir se isso ou aquilo; era uma menina povoada de sensações, diante de uma figura estonteante.

Sua pele arrepiada e a sensação do coração “quase saindo pela boca”, fez com que duvidasse da proteção epidérmica ouvida na escola e estudada no livro de Ciências, e a tornou coração e a tornou leão e a tornou praça e a tornou romana e a tornou devastadora da floresta.

Com medo, se escondeu.

Observava o leão à distância.

Ele havia transformado aquela praça e potencializado cada elemento ao redor. Carolina passava ali todos os dias e nunca tinha se atido à escultura em bronze que beirava o coreto e tampouco à delicadeza das flores que coloriam o jardim e que o leão massacrava com suas patas grandes, despertando uma sensação-dor que a fragilizava como aquelas flores minúsculas. Sem contar que a memória dos leões mortos nos prédios, que não se sabe ao certo de onde surgiu, a fez perceber o quanto a praça estava oprimida por aquele conjunto de edifícios enormes. Carolina, sendo uma garota de seu tempo, vive o paradoxo da circunstância habitual da cidade grande se sobrepondo à natureza e da luta por reestruturação dessa realidade.

O leão deixou a praça em direção à construção robusta, do século XIX, o Teatro Municipal. Empurrou a porta com o peso de seu corpo – Carolina viu-se boquiaberta com o efeito daquela ação – entrou no teatro e atravessou a platéia lentamente passando por sobre as poltronas aveludadas em uma dança de formas circulares belíssimas e de um pulso contínuo que incomodava por tamanha tranquilidade – Carolina viu-se boquiaberta com o efeito daquele movimento – ele chegou ao palco, posicionou-se de frente para Carolina, que estava escondida atrás das poltronas da última fileira, fez um gesto com a cabeça, apoiando-a sobre a pata direita e depois sobre a esquerda, que Carolina entendeu como o gesto de um sono manhoso e Carolina viu-se novamente boquiaberta com o efeito daquele gesto. A sensação a transportou virtualmente ao palco, ela o acariciou, sentiu a textura estranha de sua juba e a firmeza de sua pele e retornou à sua posição original, atrás da poltrona e, num suspiro de confusão espacial, sentou-se no chão.

Foi pegar o celular para ligar para sua mãe e se deu conta de não estar com sua mochila e não sabia há quanto tempo estava ali. Podia ter até mesmo dormido naquele teatro.

O tempo parou para Carolina. Aquele detalhe, no meio do todo que a cercava, a transportou para um rol de possibilidades simultâneas em um tempo múltiplo contido em uma unidade de tempo. Opa!

O leão não estava mais lá.

Correu em direção ao som das sirenes e ainda pode ver a carreta que o levava enjaulado, desacordado. Ruídos, sirenes, multidão, comentários, jornalistas.

Carolina seguiu em direção oposta; caminhava povoada de sensações e poucas palavras. Talvez um copo d'água. E um suspiro.

Introdução ou A Necessidade

Este trabalho surge de necessidades.

A primeira foi na Páscoa de 1996. Em encontro de família ganhei de minha mãe o livro recém-lançado de Alphonsus de Guimaraens Filho intitulado “Alphonsus de Guimaraens no seu Ambiente”, em que ele reconstrói a memória de seu pai. Fiquei encantada ao ver a fotografia de minha avó ainda bebê no colo de sua mãe. Minha avó morreu como um bebê, cuidada durante três anos por seus descendentes, dentre eles eu que, embora adolescente e cheia de fantasias outras, encontrava tempo para limpá-la, perfumá-la e ler histórias. Meu bebê de oitenta e sete anos havia sido bebê na família de um conhecido poeta do Simbolismo no Brasil e, num lapso, percebi que, tanto eu quanto o poeta Alphonsus de Guimaraens, havíamos cuidado do mesmo bebê e me lembrei das inúmeras vezes que ouvi minha avó falar de seu papai. Papai? Sempre me impressionou o fato de seu papai ter sido um “grande poeta”, escritor de uns versos que eu não compreendia, mas não havia percebido que se tratava de um papai. Não percebi que se tratava de um homem. “Grande poeta” tinha ficado mais forte no imaginário da menina que fui.

A menina Raquel que fui pensa:

As fotografias que minha avó tem sobre a penteadeira estão emolduradas em belos porta-retratos que lembram prata trabalhada e deixam vivas figuras as quais ela visita diariamente. - “Esse aqui é o papai e essa aqui é a mamãe com seus quatorze filhos. Mamãe teve quinze filhos, mas *Constancinha* morreu pequenininha, coitada. Essa aqui sou eu”. Diz com um tom que não entendo bem, porque é muito atual-real-presente. Aquele é o papai dela, mas eu

não o conheço aparentemente. Por que não mora conosco também? Aquela é ela, mas é tão diferente! Minha avó tem o cabelo tão fino e tão branco...

Aquelas pessoas-papel são muito importantes para minha avó; para mim são papéis de pouca cor, mas devo respeitá-los. - “Raquel – diz minha mãe - esse aqui é o vovô, *Aullphounnnsus de Guimaraenns*; ele é seu bisavô. Essa aqui é a Vovó Zenaide com seus quatorze filhos. Vovó teve quinze filhos, mas *Constancinha* morreu pequenininha, coitada”. Minha mãe se chama Zenaide, mas aquela é Vovó Zenaide. Acho que Zenaide é um nome importante e que se relaciona exclusivamente à minha família porque nenhuma outra pessoa além da minha mãe se chamava Zenaide até aparecer essa Vovó Zenaide. *Constancinha*... sempre coitada.

“Eu sou de Belo Horizonte, mas mamãe era de Mariana, quer dizer, ela nasceu em Conceição do Serro, que agora é Conceição do Mato Dentro, mas foi criada em Mariana porque vovô se mudou para lá, mas ele era de Ouro Preto, o poeta simbolista *Aullphounnnsus de Guimaraenns*; eu sou neta de *Aullphounnnsus de Guimaraenns*”.

“Poema de papai? Não lembro mais. Não lembro mais”. Minha avó tentava recitar: “*São três irmãs, são três flores, feitas de raios de luz, plantou-as entre fulgores, a mão santa de Jesus. Uma é a fé, a outra a esperança, vem a caridade após, feliz de quem as alcança, andam sempre junto a nós*”¹. É poema de papai, coitado, *Aullphounnnsus de Guimaraenns*”. Este também era coitado.

1 As Três Virtudes

São três irmãs, são três flores,
Feitas de raios de luz:
Plantou-as, entre esplendores,
O áureo seio de Jesus.

Uma é a Fé, outra a esperança,
Vem a caridade após:
Feliz de quem as alcança...

Minha avó recitava o poema que *Aullphounnnsus de Guimaraenns* havia feito para mim e minhas duas irmãs; as três irmãs. Estranho, penso, se nem o conheço..., mais tarde vim saber que ele morreu em 1921, cinqüenta anos antes de meu nascimento. Mas se tantas vezes esse poema foi recitado por minha Vovó Ica (Altair) na mesa de refeições e recebido por mim, como se fosse para mim, escrito pensando em mim e dedicado a mim, por que não lê-lo?

A menina é hoje mulher e é atriz, mas o ponto de vista continua sendo muito semelhante ao da menina, pois as memórias que se atualizam são quase fundamentalmente as da infância ou aquelas não vividas – lidas ou fantasiadas.

Naquela Páscoa de 1996 falamos de gente (mais que de “poetas”) e falamos muito de todos que compunham nossa árvore genealógica e do quanto a depressão havia assolado vários deles. Percebi que havia uma série de não-ditos, que deixavam lacunas em minha mãe. Esse vazio, esse mistério, gerou a interrogação e a necessidade de preenchimento.

Isso sim afetou a jovem atriz e se fez corpo.

Veio a segunda necessidade.

Quatro dias depois eu estava em sala de trabalho e me peguei dançando as histórias que ouvi de meus pais. Naquela época treinávamos alucinadamente e eu, incansável, encontrava nos intervalos dos trabalhos em conjunto, espaços para conhecer essa dança tanto quanto dolorosa e prazerosa. Durante um mês fui, na sala de trabalho, minha avó, meus bisavós e meus tios-avós. Fui afetada por uma “multiplicidade de vozes”. Um encontro entre mim e essas alteridades que geram uma zona de mistério, de vazios a serem

Andam sempre junto a nós.

São belas como princesas.

A caridade é, talvez,

Neste mundo de incertezas,

A mais formosa das três...

(Guimaraens, 1960, p.205)

preenchidos, mas, muitas vezes, de forte turbulência, por tratar-se de um plurilinguismo de estímulos. Havia mais interrogações que concretudes. À vezes, muito silêncio.

Estava sendo orientada por Carlos Simioni e Ricardo Puccetti na construção de uma dança pessoal² e, em algum momento específico e vibratório, no qual o trabalho resultou potente, “encontrei-me” com meus ascendentes.

A potência daquele encontro, pleno de virtualidades, mas com latência em plano real e concreto para a atriz Raquel, em estado de atuação naquele dado instante, segue reverberando como onda, ainda hoje. Necessidade ou teimosia?

Diários de abril de 1996:

Minha dança:

- *Imitação da Vovó Ica. “Ora, ora, ora”. “Minha filhinha”. “Mamãe vem cá”.*
- *Alphonsus em quase morte.*
- *de olhos fechados, cantando o mantra que cantávamos com Luís (Luís Otávio Burnier); abraço e beijo cada um dos meus tios-avós na fotografia famosa dos quatorze filhos com Vovó Zenaide. Por fim me abaixo e recosto a cabeça no colo de Vovó Zenaide, que me acaricia.*
- *Isolamento de Alphonsus: ações tensas e presas.*
- *recito os poemas (Ismália e A Catedral) após o treinamento energético, quando a voz sai de maneira menos programada e ressoa diferente.*
- *danço com a sensação de Alphonsus: “meu lugar não é aqui”.*

2 DANÇA PESSOAL ou dança das energias: nome dado a uma das linhas de pesquisa do Núcleo (Lume), que consiste na dinamização das energias potencias do ator que se manifestam por meio de tensões musculares. Trabalho com a manipulação de ações decorrentes de diversas qualidades de energia, buscando explorar no corpo energias potenciais e primitivas do ator, que estão sendo dinamizadas em seu treino pessoal. (COLLA, 2010, p.16). Parênteses meus.

Até que encontro um hiato em meu diário e, exatamente dois meses após aquela Páscoa, surgem poucas palavras de desalento ao perceber minha fragilidade em lidar com os temas familiares, após o grave Acidente Vascular Cerebral que minha mãe acabara de sofrer.

Persiste a fragilidade, mas persiste a **necessidade**.

A apreensão do sentido de singularidade cultivado na trajetória de vinte e seis anos do Lume, dos quais dezoito tenho acompanhado de dentro (como membro integrante e em atividade de criação e pesquisa), foi tomada ao “pé da letra” neste trabalho - foi o que o impulsionou e o tem mantido em intensidade. Tem sido necessário, tanto na prática quanto na escrita, fazer um percurso autobiográfico para penetrar nos caminhos tortuosos da memória e encontrar as conexões com a poesia de Alphonsus de Guimaraens e sua pessoa, do modo que interessa a essa pesquisa – através de dinâmicas do corpo.

Stern concilia a suposição de que existe uma memória ‘pura’, mantida no inconsciente, com a suposição de que as lembranças são refeitas pelos valores do presente, no que se aproxima de Halbwachs e de Bartlett. Em termos experimentais, essa dualidade de pressupostos torna muito complexa a resposta à pergunta: qual a forma predominante de memória de um dado indivíduo? O único modo correto de sabê-lo é levar o sujeito a fazer sua autobiografia. A narração da própria vida é o testemunho mais eloquente dos modos que a pessoa tem de lembrar. É a sua memória. (BOSI, 1987, p. 29)

A narrativa, neste caso, nasce no corpo e parte de uma conjunção de situações – por exemplo, o fato de ter ouvido minha avó falar inúmeras vezes de seu pai poeta – que se encontram em um espaço de criação e que, em ação, trazem à tona memórias do bisavô que não conheci. A sensação descrita encontra-se em virtualidade e tem caráter extensivo, ou seja, é desperto em determinadas situações em que ocorre uma gama de fatores, em trabalho ou não. São detonadores que desencadeiam um fluxo de memórias e imagens que atravessam o trabalho do ator, fazendo-se possível habitar tempos simultâneos

reais. Neste momento, enquanto escrevo, entro necessariamente em um fluxo de memórias que tocam em pontos sensíveis.

Carolina, por um instante, não viu mais o leão do ângulo de espectadora, mas estava ela sobre o leão e via outros leões mortos, pendurados por seus rabos nas janelas dos edifícios ao redor e não sabia mais se era ela a responsável por aquelas mortes, pois se sentia forte-fraca e um tanto desprendida do tempo cronológico. Veio-lhe à tona o capítulo de seu livro de História Geral que contava das invasões e tomada de poder dos Romanos e, como estava ela sobre o leão, lembrou-se de Mulan sobre o cavalo e trespassou-lhe o desejo de rever o filme interrompido por uma forte queda de energia em sua casa na última vez que havia locado o DVD. Nossa, até isso lhe veio à mente!

A personalidade dessa pesquisa, considerando a teia de memórias familiares em que se insere, ainda que situada em uma temática pública, do homem poeta Alphonsus de Guimaraens e de seus poemas, gerou a necessidade de um mergulho solitário, porém conectado com a prática de dezoito anos em coletividade de descobertas. O que é novo aqui é a constelação de fatores que compõem a especificidade desta pesquisa, mas a experiência vem de anos. A repetição potencializa a diferença e é capaz de gerar não o novo, mas uma nuance nova, sustentada, construída, composta.

Essa era outra necessidade: estar sozinha na sala para aguçar a percepção das minhas necessidades e poder me aprofundar nas nuances. No meio deste mundo de composições, bricolagem, imagens visuais, resiste a busca por uma quase “pureza”, impossível é claro, mas por uma poesia corporal nostálgica: uma atriz e sua dança.

Após um tempo de envolvimento com este tema, percebi que havia uma necessidade intrínseca de reavivar a memória de meu bisavô; um dever, como artista, de manter acesa a chama da memória de um dos poucos poetas de destaque do Simbolismo no Brasil. Surge a necessidade de homenageá-lo à minha maneira, através da experiência no teatro. Mas essa necessidade nasceu diferente, como impulso ou insight; algo que se ilumina de súbito e nos chama a

atenção. Este impulso acabou me trazendo interlocutores, dos quais os principais foram o próprio Alphonsus de Guimaraens e seu filho Alphonsus de Guimaraens Filho. Não pudemos dialogar pessoalmente, mas dialogamos através de textos que foram dando rumo ao percurso.

Precisei muito dessas “âncoras”, pois a memória é fluida e, portanto, repleta de possibilidades que nunca se esgotam. Há sempre rastros de sabor, de odor, de vibração, mas de difícil apreensão, visto essa qualidade fluida e rizomática. Trata-se da busca de algo impalpável; da corrida em um vazio enorme, como o gesto de pegar algo, mas este algo não está.

Pesquisar poemas de meu bisavô é uma oportunidade de conhecê-lo por detrás da poesia; ir do poeta à poesia e da poesia ao poeta pelo viés do corpo e da memória, vivida ou não, conhecida ou não. Essa memória é alimentada por uma mistura saudável e prazerosa daquilo que vi, ouvi e li e das lacunas que preencho com minha fantasia corporal, recriando poeta e poesia, como o sabor de determinada comida, capaz de reavivar tantas memórias.

Surge a necessidade da atriz que pesquisa. Utilizo essa paixão/necessidade para adentrar em questões do trabalho do Lume e do ator: A escolha da poesia e da memória como fonte de inspiração é também a busca aprofundada pelo não dito e o não visto - os aspectos in-corpóreos do trabalho do ator. “Os aspectos in-corpóreos, energéticos, invisíveis, virtuais, intensivos dessas observações somente poderão ser sentidos, percebidos pelo observador” (FERRACINI, 2006, p.227). As imagens esfumaçadas da poesia simbolista acopladas às imagens das memórias de infância, também esfumaçadas, ampliam as possibilidades de o corpo sonhar em ação, pintando essas imagens esfumaçadas com outros tons, cores, tensões, forças, etc. Para tanto lancei mão

da confluência entre as linhas de pesquisa do Lume, ampliando a visão sobre a mimesis corpórea³.

Não pretendo criar uma metodologia, mas apontar pontos de sustentação para uma pesquisa que entende técnica a partir de uma apreensão metodológica orgânica que se dá em processo de criação. Não é isto ou aquilo, mas uma complexidade de camadas que geram uma metodologia em fluxo que procuro tornar perceptível através de uma escrita com devaneio, ou seja, com lacunas virtuais próprias do fazer artístico.

Nasce mais uma necessidade: a escrita. Ela é dispensável para o processo do corpo; é outra potência, outro processo. Vou aos poucos descobrindo como despertar os fantasmas que conduzem para o devaneio da escrita. É outro treinamento, mas um pode “dar uma mão” para o outro. A experiência do corpo existe enquanto pré-impulso e é repleta de memórias. O fluxo do devaneio pode ser o mesmo, desde que se possa adestrar a saída do impulso criativo, encontrando, na respiração, as imagens que serão transpostas para a palavra escrita.

Exercitando a memória, devaneando...

Quem ganha com essa narrativa?

A escrita não pode explicar a prática nem tampouco traduzi-la; trata-se de outra criação e venho experimentando maneiras de convidar você, leitor, a entrar neste *fluxalphonsus*⁴ e neste fluxo de memórias com disponibilidade para que as suas memórias possam ser acessadas a partir do que posso compartilhar neste texto. A tese escrita é menos a explicação do que foi experimentado no corpo e mais a revelação de como os diários de trabalho podem conduzir uma

3 Mimesis Corpórea é uma das linhas mestras de pesquisa do Lume: consiste num processo de trabalho que se baseia na observação, codificação e posterior teatralização de ações físicas e vocais observadas no cotidiano, sejam elas oriundas de pessoas, animais, fotos ou imagens pictóricas. A mimesis corpórea vem sendo amplamente divulgada em forma de workshops, demonstrações técnicas, artigos e livros escritos pelos atores do Lume.

4 Um lugar de potência de atuação, de intensidade, de organicidade, que tem que ver com o Alphonsus que vejo e que apresento.

narrativa escrita. É um desafio se desenovelando em encorajamento para que nós artistas possamos ampliar nossas possibilidades de trocas e para que possamos fazer parte de um léxico de comunicação mais abrangente que transborde os limites dos encontros efêmeros. A Arte dentro da Universidade, se pensada dessa forma, passa a ser um ato político.

Trabalhei a escrita de maneira a deixar rastros de presença em virtualidade neste texto, na tentativa de promover algum encontro.

Memória pessoal.

Memória familiar.

Memória social.

Mistério.

Lanço adiante aquilo que pode servir para alguém.

“Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no corpo” é uma maneira rizomática (o que não quer dizer confusa, mas tão somente complicada pelo advento da memória) de trazer em corpo recriações da vida do poeta simbolista Alphonsus de Guimaraens. No decorrer da pesquisa, percebi que a fantasia seria elemento fundamental para a recriação dessa memória. Há um devir Alphonsus, uma mescla de passado, presente e futuro, em uma dança cheia de imagens, em um devir outro, próprio do trabalho do ator. A partir do momento em que me deixei tocar por este trabalho, que me abriu para o universo corporal que me liga a Alphonsus, passei a reviver o que se acumulou de memória e foi ativada uma “pulsão de ficção”. Essa pulsão aparece no corpo, mas também no texto. Uma das primeiras coisas ativadas foi “Carolina e o Leão”, uma ficção. A busca, portanto, não é por uma construção de informações, mas de sensações.

Mas Carolina não sabia mais distinguir-se isso ou aquilo; era uma menina povoada de sensações, diante de uma figura estonteante.

Encontro com o bisavô poeta

10/05/2010 – Teresa lançou algo invisível e propôs que eu pegasse. Passamos a brincar de lançamentos (lançando algo invisível). Perguntei: “O que é isso que estamos lançando?” e ela prontamente respondeu: “memória”. Teresa é minha filha e tinha dois anos e nove meses.

Alphonsus de Guimaraens (1870-1921). Com este homem quero me encontrar na memória invisível do jogo infantil.

Afonso Guimarães, Alfonso Guy, Affonso Guimaraens, Alfonso Guimaraens, Alphonsus de Guymar, Dom Alphonsus, Alphonsus de Vimaraens, depois Alphonsus de Guimaraens... Mas quando do teu nascimento, em 24 de julho de 1870, em Ouro Preto, eras Afonso Henriques da Costa Guimarães, que, em 1894, mudarias ainda para Afonso Henriques de Guimarães. (Guimaraens Filho, 1995, p.31)

Poeta do amor e da dor, Alphonsus de Guimaraens, não mudaria mais. Não arredaria mais seu corpo da sombra das lembranças de Constança Guimarães, a prima amada morta aos dezessete anos. E assim fez-se sua poesia, de sonho de uma vida não vivida, da morte almejada, de melancolia e tristeza.

Pobre Alphonsus!

Poesia incompreendida enquanto de sua vida produtiva, a atenção à sua arte veio a *posteriori*, em 1938, com a publicação das *Poesias*, edição organizada por seu filho João Alphonsus e revista por Manuel Bandeira.

Pobre Alphonsus!

O amor ideal se confunde com a mística do catolicismo e ambos são incorporados em sua poesia como símbolo de enormes monumentos santificados, que dançam uma conjunção de recursos que transitam por imagens glorificadas do amor perdido, dos templos grandiosos, da lua que resguarda seus graves sentimentos.

Pobre Alphonsus!

Fez poesia e fez musical a sua poesia. Musicou o imponderável e se comunicou através das imagens dos sonhos, parecendo querer que viajássemos com ele por caminhos sensoriais para, quiçá, compreendê-lo.

Às minhas impressões de leiga somei alguns estudos sobre o Simbolismo e sobre o poeta, mas encontrei grande parte de minha inspiração em um belo relato de seu filho, o também poeta Alphonsus de Guimaraens Filho (03/06/1918 – 27/08/2008).

A inspiração fez-se corpo e dancei, entre as brumas da memória, a ladainha contemplativa de si mesmo: *"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"*.

A Catedral

*Entre brumas, ao longe, surge a aurora.
O hialino orvalho aos poucos se evapora,
Agoniza o arrebol.
A catedral ebúrnea do meu sonho
Aparece, na paz do céu risonho,
Tôda branca de sol.*

*E o sino canta em lúgubres responsos:
"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"*

*O astro glorioso segue a eterna estrada.
Uma áurea seta lhe cintila em cada
Refulgente raio de luz.
A catedral ebúrnea do meu sonho,
Onde os meus olhos tão cansados ponho,
Recebe a benção de Jesus.*

*E o sino clama em lúgubres responsos:
"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"*

*Por entre lírios e lilases desce
A tarde esquiva: amargurada prece
Põe-se a lua a rezar.
A catedral ebúrnea do meu sonho
Aparece, na paz do céu tristonho,
Tôda branca de luar.*

*E o sino chora em lúgubres responsos:
"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"*

*O céu é todo trevas: o vento uiva.
Do relâmpago a cabeleira ruiva
Vem açoitar o rosto meu.
E a catedral ebúrnea do meu sonho
Afunda-se no caos do céu medonho
Como um astro que já morreu.*

*E o sino geme em lúgubres responsos:
"Pobre Alphonsus! Pobre Alphonsus!"
(GUIMARAENS, 1960, p.289)*

Quando a palavra enlouqueceu, ela de espaços se encheu. A palavra enlouqueceu na ponta da pena do poeta e abriu portas para o desconhecido, o imaginário do próprio poeta que lhe deu asas. E como um anjo, pendeu as asas para voar. O leitor a capturou e em suas asas se agarrou. Voou e viu luas no céu e luas no mar. Era uma atriz e... Fez de seu corpo céu e mar. Foi asa, torre, lua, foi Ismália até. Imagens tomaram seu corpo e a fizeram deslizar sobre a vida do chão de madeira. E ali ela recriou o céu e o mar. Seu corpo enlouqueceu.

Ismália

*Quando Ismália enlouqueceu
Pôs-se na torre a sonhar...
Viu uma lua no céu,
Viu outra lua no mar.*

*No sonho em que se perdeu,
Banhou-se tôda em luar...*

*Queria subir ao céu,
Queria descer ao mar...*

*E, no desvario seu,
Na torre pôs-se a cantar...
Estava perto do céu,
Estava longe do mar...*

*E como um anjo pendeu
As asas para voar...
Queria a lua do céu,
Queria a lua do mar...*

*As asas que Deus lhe deu
Ruflaram de par em par...
Sua alma subiu ao céu,
Seu corpo desceu ao mar...
(GUIMARAENS, 1960, p.231)⁵*

Ismália tantas vezes dos lábios de minha mãe, meu pai, tia Acidália, tio Guy. Quem é Ismália, pensava eu aos seis, sete anos de idade – quem é Alphonsus? O orgulho familiar nem mesmo os deixava pronunciar o nome Alphonsus sem o rebuscado tom de quem fala com uma laranja na boca: *Aullphounnnnsus de Guimaraenns*. Caso tivesse eu que dizer de quem era bisneta, como viria a sair de mim essa sonoridade? Aufonsudiguimarães, Aufonsus de Guimarães. Que vergonha dizer esse nome estranho! A menina diz: - “acho que você não o conhece; ele foi um poeta simbolista”.

Tampouco eu o conhecia. Na solidão daquele vasto mundo da poesia e dos antepassados, vivi a infância me perguntando por que era tudo tão incompreensível para mim; tão próximo e ao mesmo tempo tão distante. O passar dos anos e a distância da família me agraciaram com a proximidade da poesia e

⁵ Publ. In *A Gazeta* (SP, 21 nov. 1910), *O Germinal* (Mariana, 4 dez. 1910) e *Jornal do Comércio* (Juiz de Fora, 4 dez. 1910) com o título “Ofélia” [...]. O nome de “Ofélia” – observa João Alphonsus – foi transformado depois em “Ismália”, diante talvez da possibilidade de ser a canção tomada como referente à Ofélia shakespeareana. (GUIMARAENS, 1960, p. 696)

do poeta e me trouxeram “um amontoado de recordações”, ou seja, memórias de uma infância que pode ser re-imaginada, revivida em poesia da vida e em poesia corporal e artística. O devaneio da artista se confunde com os devaneios da criança que podia, à sua maneira, ser Ismália e imaginá-la saltando rumo ao precipício em busca de uma lua enorme e brilhante que a devorava e tomava de paixão. O voo de Ismália em direção à lua não me parecia diferente das brincadeiras que me levavam a ser outras figuras; também eu me lançava em direção à lua imaginária de um mundo de sonhos. Ismália não era triste; era sonho de sonhadora.

A poesia, agora, se propõe corpo. Poesia corporificada em forma de ações físicas. Para que a poesia seja recriada, a imagem da infância deve ser igualmente recriada e revivida em abundantes sensações que vêm e vão, em vetores de direções diversas, em saltos no tempo e na memória. Como diz Bachelard: *“Um excesso de infância é um germe de poema”*. Neste caso, o artista deve ser tomado de infância e se perder nas dimensões da lua para ser lançado a ela com toda a paixão de Ismália; imagem vivida e transformada, transposta para a linguagem do corpo. Virtualidades que se presentificam na recriação da infância, nas imagens da infância, nas palavras do poeta que se nos tornam ausentes a cada vez que fechamos o livro, mas que se atualizam em nossas memórias e imaginação, ou a cada nova leitura. A *palavra* agora é *corpo-em-ação* em nosso trabalho. O *corpo-em-ação* como recriação de virtualidades. A poesia se torna *palavra, no corpo*.

Na poesia encontro fissuras por onde quero penetrar e me deixar penetrar, em um emaranhado de memórias que podem ser fusão das minhas com as do poeta, que são simplesmente minhas, suscitadas pelo poeta, que são memórias daquilo que nos devaneios da infância registrei a respeito de quem foi o homem Alphonsus, o que viveu, passou e de como criou suas relações e laços familiares, memórias das palavras, cheiros, sons, símbolos que emanam da poesia e me reportam ao passado ou simplesmente não, não me reportam a parte

alguma, mas me impulsionam a adentrar em um campo de imagens recônditas, conhecidas ou não, vividas ou não, simplesmente imagens.

Mas temos também as imagens da memória. Em devaneio poético do corpo, adentro em estados de percepção aguçados e entro em um fluxo que conflui pensamento, ação, músculo, memória, fantasia, imagens enfim. O pré-impulso, o desejo (antes mesmo do impulso muscular), desencadeia esta totalidade e emerge feroz no campo do devaneio, que não produz mais somente recordações, mas sonho. A memória salta descontinuamente e produz imagens, em constante recriação e valoração. A recriação é reencontro com o passado, mas de um passado incompleto na memória datada, que pode, portanto, ser recriado em novos voos através de imagens, que completam as lacunas da memória. Na ação física acontece o percurso, no meu caso, por exercitar em meu ofício a recriação de imagens a partir do corpo, é claro. A dança da musculatura e da respiração pressiona a atualização de imagens que dançam na *mente-corpo* e produzem memória de imagem e sensação, até mesmo sem nome conhecido ou data. São fantasmas que invadem o corpo físico e o conduzem no espaço.

A Cabeça de Corvo

Ao Dr. Edmundo Lins

*Na mesa, quando em meio à noite lenta
Escrevo antes que o sono me adormeça,
Tenho o negro tinteiro que a cabeça
De um corvo representa.*

*A contemplá-lo mudamente fico
E numa dor atroz mais me concentro:
E entreabrindo-lhe o grande e fino bico,
Meto-lhe a pena pela goela a dentro.*

*E solitariamente, pouco a pouco,
Do bojo tiro a pena, rasa em tinta...
E a minha mão, que treme tôda, pinta
Versos próprios de um louco.*

*E o aberto olhar vidrado da funesta
Ave que representa o meu tinteiro,*

*Vai-me seguindo a mão, que corre lesta,
Tôda a tremer pelo papel inteiro.*

*Dizem-me todos que atirar eu devo
Trevas em fora êste agoirento corvo,
Pois dele sangra o desespero tôrvo
Destes versos que escrevo.
(GUIMARAENS, 1960, p.54)*

Meu tinteiro é o *ser-corpo-em-ação*. Não de “agoirento” corvo, mas de virtualidades que não param de pulsar, as quais exploro a cada vez que minha pena toca o tinteiro, ou melhor, a cada vez que me coloco no espaço de criação. Essas ações tem inspirações no universo e nos poemas de Alphonsus de Guimaraens; recriam, no corpo, outra poesia.

Não se trata em absoluto de representar a poesia e sim de recriá-la, em um fazer teatral não-representativo. Desta forma adentro em uma questão diferencial da *mímesis corpórea*: a *mímesis* da palavra. A palavra em ação pode conter todas as dimensões das conexões de imagens que detona e ainda as dimensões do corpo, jogando com espaço e tempo. A palavra poetizada sugere sons, tensões, ações que tomam outras formas e sugerem novas poesias quando corporificadas. Um emaranhado de recriações que afeta a mim como leitora, que afeta e gera reatualizações de dimensões poéticas, afeta o observador, que por sua vez recria sua poesia. A palavra, assim trabalhada, vem tomando corpo em minha pesquisa desde o ano 2000, quando da criação do espetáculo “*Um Dia...*”, no qual buscamos dançar contos e poemas que nos remetessem ao corpo em trauma, objeto de nossa busca naquele momento.

Um fio tênue separa *mímesis corpórea* de *dança pessoal*. *Mímesis* da palavra ou dança da palavra? As nomenclaturas escolhidas dizem respeito à fragmentação inicial das metodologias de pesquisa do Lume em linhas paralelas de pesquisa que acabaram por se confluir, entrecruzando-se em diversos pontos. Pode-se, por exemplo, dançar a sonoridade de um poema, a música que ele sugere ou imagens dessa música-sonoridade. É nessa dança que começo a me encontrar com Alphonsus.

Raquel vê a casa

A memória construída

*“Tudo que não invento é falso”
(Manoel de Barros)*

Na tentativa de me aproximar de meu bisavô, me deparei com resquícios de lembranças das poucas vezes em que estive na casa de minha bisavó Zenaide, sua esposa, em Belo Horizonte. Alphonsus não viveu naquela casa; a família se mudou para lá em 1923, após sua morte. No entanto, para mim, ter estado naquela casa com quase todos os filhos do casal e saber o quanto Alphonsus era presente para cada um deles, é a sensação mais próxima que posso ter de sua presença.

Por isso, a imagem de entrar na casa me traz uma sensação potente de poder penetrar um ambiente misterioso do qual posso ser parte.

Os elementos de que disponho para a construção da memória são sutis, dispersos em um tempo largo, de cerca de um século. Documentos pinçados daqui e de acolá: partituras, cartas, bilhetes, biografias, fotografias, desenhos, canções, gravações de algumas vozes, material de imprensa, convites, folhetos, etc. E claro, a memória do vivido. *Ficaram também as miudezas, que lhe eram muito caras: o conjunto de canetas coloridas, o telefone celular, a agenda com as cartinhas de amor de todas as amigas, a lixa de unha, os adesivos que vieram de brinde nos pacotes de biscoito, etc.*

No entanto, grande parte dessa construção é recriação de uma memória que não houve, em seus detalhes; é a presença reconstruída na ausência, visto que minha infância vivida em Brasília me distanciou da turbulência da dinâmica de uma família grande sediada em Belo Horizonte. A nostalgia do não vivido emana em estado de atuação e não se descola, pois é parte dessa memória.

Andando por Mariana, reminiscências tentam aflorar, definir-se. Mas sinto que a imaginação é que as cria. E que Mariana continua sendo a distância, a impressão da distância, o eco dos dias em que, como no verso de Cassiano Ricardo, *foram-se-me as horas pelos vãos dos dedos*. Dispersaram-se. Fugiram. E deles restam poucos fragmentos verdadeiros que recolho como se pudesse suprir com eles a tua ausência. (GUIMARAENS FILHO, 1995, p.28)

Há o pressuposto de elementos mais concretos (vividos ou encontrados em textos, vozes gravadas e imagens fotográficas) que abrem espaço para a memória do não vivido, construída no corpo, e que acaba se constituindo fator de construção deste corpo cênico, mas que ainda é muito difícil de resgatar e nomear por tratar-se de algo muito fluido.

Suzi⁶ me lembra do filme *“Hanami – Cerejeiras em flor”*⁷, que, a seu modo, trata da busca de uma memória que não houve. Trudi (Hannelore Elsner), provavelmente por fatores sociais, foi impedida de dançar Butô e, aos cerca de sessenta anos busca construir a memória daquilo que não houve (ou não houve com a intensidade que esperava), de outro jeito, coletando imagens do Japão e do Monte Fuji, esperando um dia estar neste lugar e se re-conectar com a dança. A morte a impede de realizar a re-conexão esperada e, por fim, seu marido busca recriar as memórias não vividas de sua falecida esposa esperando que, desta

6 Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber, orientadora dessa pesquisa.

7 Kirschblüten – Hanami. Alemanha/França, 2008. Roteiro e direção: Doris Dörrie.

forma, pudesse ela também viver o sonho que perseguiu e não pode realizar. Ele chega a vestir-se com as roupas da esposa morta para que ela pudesse dançar Butô em frente ao Monte Fuji. O filho preferido de Trudi, o caçula Karl (Maximilian Brückner), por ela mimado, foge do mimo e, tortamente, vive o sonho da mãe: mora no Japão. Memória de emoção; uma fuga que aproxima. A memória também é feita de frustrações... A jovem dançarina de Butô (Aya Irizuki), encontrada por Rudi (Elmar Wepper) num parque, dança a memória da mãe, com um telefone que simboliza as conversas com a mãe já morta. Memória dançada, encenada, revivificada, capaz de trazer de volta o ser amado perdido. Memória recriadora, que, na turbulência, capta o passado e o traz para o presente, com sua potência.

No filme, sem que entremos em uma discussão sobre loucura e sanidade, o marido encontrou uma forma de se re-conectar com as memórias sonhadas e não vividas da esposa, despindo-se de si mesmo e abrindo espaço para o sonho da esposa. De alguma forma, essa pesquisa também é uma busca, através da poesia e da poesia corporal, de entrar em fluxo com a presença de meu bisavô e com memórias que não vivi, mas que fantasiei e construí a partir de alguns elementos coletados. Não tão diferente do filme, aconteceu no contexto da sala de trabalho. Também para mim foi importante me despir (abrir espaços) para vestir Alphonsus.

Naquele dia, não se sabe por que, deixou a mochila pesada, sem se dar conta, sobre a cadeira ao lado do telefone.

[...]

Carolina estava nua ainda que vestida.

Pela primeira vez, aos onze anos, sem a carga de sua mochila.

Não se deu conta de sua leveza.

Até mesmo em sentido literal, foi fundamental vestir certas roupas que me aproximassem dele. Isso me ajudou a ver e viver o mundo cotidiano e a poesia da maneira como ele o fez, melhor dizendo, da maneira como minha memória-fantasia recriou.

Alphonsus de Guimaraens tornou-se, para mim, uma presença na ausência. Através da poesia cheguei ao homem e, então, à curiosidade de saber quem era esse homem capaz de poetar, em meio à monotonia de seus longos dias provincianos. “Lá te via, pai, no teu escritório da Rua Direita, nº 11 (hoje 35). Lá te via perdido na monotonia da província, nos teus longos, longos, cada vez mais longos dias. *Quantas vezes, na paz destes meus longos dias...*” (GUIMARAENS FILHO, 1995, p.19)

Percebo que em algum lugar nossas poesias se encontram e, cada um a seu modo, tenta fazer vibrar os tantos EUs contidos na Raquel que atua e no Alphonsus que escreve. Ele, muito mais claramente, consciente da dor de ser o Alphonsus que foi, sublinhando-a na tentativa de, quiçá, sublimá-la. Alphonsus é, na atualidade, tão somente o que se pode reconstruir das simbologias deixadas em sua poesia e em documentos datados. Sendo assim, jamais encontrarei descrição plausível para localizar este lugar de encontro, por isso a memória toma este lugar de possibilidades de virtualizações através do corpo e passa a ser a busca de um sentido. Neste caso, um sentido para atuar em intensividade.

Desta forma, este trabalho é uma teia de recriações deste universo poético e de memória, no corpo, tornando possível a estruturação de metodologias e caminhos de criação e codificação. A tese escrita é um exercício de criação tanto quanto a prática em sala de trabalho e também se pretende fluxo. Ou seja, trata-se de emaranhar-se em uma teia que envolve escrita, leitura, observação, memória, fantasia e ação corpóreo-vocal.

Raquel entra no quintal da casa

Vê a porta

Raquel entra no quintal da casa e vê a porta.

Da abertura de um livro, a possibilidade de abertura da porta.

O “objeto Guimaraens” mais precioso que possuo: A Obra Completa em papel bíblico da Tia Acidália (Acidália de Guimaraens, filha de Alphonsus de Guimaraens - 14/05/1915 – 02/07/2004), toda marcada com papéis importantes para Tia Acidália e pedacinhos de papel que ali fui deixando ao longo de anos, desde que fui tomada pelo desejo de dar outros corpos àqueles poemas. As páginas amareladas novamente correndo por entre meus dedos e deixando em suas pontas o odor do apartamento na Rua Albita, em Belo Horizonte. Lugar gelado. Para chegar não se sobe as escadas, se desce abaixo do nível da rua, onde o sol quase não penetra. Livros, cobertores, almofadas, cachorro, a fiel empregada Efigênia, o pão de queijo, o queijo mineiro, a bolacha de maizena, o café com leite e minha Tia Acidália, todos naquele gelado mofado, quase parado, contrapondo-se à dinâmica do tempo que corria do lado de fora, transformando o movimento da rua, o fluxo dos ônibus, o mercado no alto do penhasco e as avenidas Afonso Pena e do Contorno.

Em minha seleção de outrora, quase tudo morte, fim, entrega do corpo saudável. Na ordem de leitura encontrei: *A Cabeça de Corvo* (página 31 deste texto) marcada por um salmo assinado por minha Tia Acidália em 1968, “Vinde a mim todos os que me desejais com ardor e enchei-vos de meus frutos”

(Eclesiástico 24: 26); *Epílogo*⁸, marcado com o rascunho manuscrito do que viria a ser o santinho de falecimento de minha prima de segundo grau Ludmila Zilá

8 Epílogo

Já não cabe na terra
Todo o meu desconforto...
Para que tanta guerra,
Se estou morto e bem morto?

O Dia do Juízo
Tem decretos finais...
Para que tanto riso,
Se não posso rir mais?

Não hei de ter saudade
Do meu cabelo preto...
A minha mocidade
Dança num esqueleto.

Quero morrer cantando
Os salmos de Davi...
Que dia miserando
O dia em que nasci!

Olhos da minha amada.
Luares da lua-nova...
Como seguir a estrada
Que dá para uma cova?

É melhor o descanso
Eterno do aqui-jaz...
Pois quanto mais avanço
Mais fico para trás.

Que triste desalento
Pela terra se espalha...
Que mão neste momento
Cose a minha mortalha?

Talvez agora, ao hino
De algum estranho mar,
Seja fundido o sino

Chiquilloff (14/04/1935 – 21/04/1994) com citação de Alphonsus de Guimaraens “Oh! Dá-me para o corpo os sete palmos. Para a alma, que não morre, o céu inteiro!”; *As Três Virtudes* (página 17 deste texto. Nota nº 1) marcada com outro folheto de minha tia, solteira e católica fervorosa “Existe uma coisa que Deus, pelo fato de ser o amor e a fidelidade, jamais poderá fazer, e isto é: decepcionar-nos. Ele age segundo a Sua promessa: ninguém será envergonhado se nele esperar! Apóia-te nisso com fé e experimentarás a ajuda de Deus” (Irmandade Evangélica de Maria no Brasil – Curitiba, PR); *Ismália* (página 28 deste texto); *A Catedral* (página 27 deste texto) marcada com o, agora em si, santinho de falecimento da prima Ludmila; *Sonhos Idos*, dentre tantos outros.

Sonhos Idos
A Júlio Mourão

*A noite, quando vem, e o mar soluça,
Minh'alma sôbre as ondas se debruça...
E vê passar, impávidas e belas,
As de outrora ultra-reais caravelas.*

*- Sonhos idos! Sonhos idos!
Por que inda perturbaís os meus sentidos?*

*Deixai que durma em paz o corpo morto,
Pois nem no céu há de haver conforto
Para quem nesta vida padeceu...
Fôste tu, meu amor? Fui eu! Fui eu!
E na lousa sombria do passado,
Como um sonho alado,
Tôda a minha esperança andou gemendo...
Eu via os dias que se foram.
Ah! A ilusão que os astros douram,*

Que vai por mim dobrar.

Fim de Dona Mística
(Guimaraens, 1960, p.125,126)

*No momento tremendo
Em que a noss'alma para o azul se eleva
Para depois cair nos báratros da treva!
Instante que nos pasma
Como se fôra a aparição de atro fantasma
Estendendo sudários pelo espaço...*

*E a alma me diz: Sobre o teu corpo esvoaço
Como um abutre...
Morre afinal, pois que de mim se nutre
Tua carne, teus músculos, teus ossos,
Ao som funéreo de padre-nossos...*

*- Sonhos idos! Sonhos idos!
Por que inda perturbaís os meus sentidos?*

Fui tomada por um riso interno. Parecia-me excessivo o desejo da morte; desacreditei de Alphonsus e o vi rindo de mim: “sua tola, estou zombando da morte”. Ao mesmo tempo me perguntei o porquê de ter escolhido, em outros momentos, aqueles poemas e suspeito tê-lo feito pelo mesmo motivo que o tornou conhecido como o poeta da morte – está no desejo de morte a sua força de escrita.

Raquel entra na casa

Primeira porta aberta – Fúnebre Inauguração

A leitura de certas passagens de **Mendigos** causa a impressão, a quem conhece sua obra em versos, de **ver o teatro por dentro...** Visão de bastidores, de andaimes, atulhamento interno, enquanto lá fora a arte, depurada e concisa, de suas poesias, se apresenta naturalmente, como se nenhuma fadiga houvesse dado ao artista. (LISBOA, 1945, p.46)

Mas o riso ainda me tomava e, concomitantemente a esses pensamentos, folhee o livro e me deparei com *Fúnebre Inauguração* – conto do livro *Mendigos*, publicado em 1920⁹ (anexo). Começa com “A inauguração de uma fábrica [...]” e me interessei, talvez pelo envolvimento ulterior com a Fábrica de chapéus Cury¹⁰. No conto, Alphonsus procede, de maneira divertida, a observação a respeito das inaugurações de certas casas comerciais e se mostra indignado com a inauguração de uma casa funerária no Rio de Janeiro, feita aos moldes tradicionais da época, sem um pensamento especial para a finalidade daquele estabelecimento comercial. Sua indignação acaba gerando uma fantasia sarcástica e grotesca a respeito daquilo que poderia ser a inauguração de uma casa funerária.

⁹ Naquele momento eu portava e lia publicação de 1960, com adequação à reforma ortográfica de 1938.

¹⁰ Pesquisa realizada na fábrica de chapéus Cury, em Campinas (SP), que inspirou a criação do espetáculo “O que seria de nós sem as coisas que não existem” em 2006.

Enquanto lia, meu riso se expandiu e ri tranqüila com Alphonsus.

Estava definido: daquele conto, o início.

Daquela início, fez-se uma teia inesperada.

Da teia, o primeiro esboço no corpo, resultante de caminhos tortuosos escolhidos ao bel prazer do fluxo da memória. Convido-os a caminhar comigo neste fluxo *poesia-corpo-fantasia*.

Deitei-me no chão de madeira, deixei o corpo pesado, olhos fechados e, sem dar-me conta, estava com o pensamento na cidade de Mariana – MG (onde Alphonsus de Guimaraens viveu entre 1906 e 1921)¹¹. No calçamento de paralelepípedo, os pés de Alphonsus calçados em sapatos pretos e caminhando sobre o calçamento, andar trôpego, em parte deprimido, em parte embriagado. Despertei. Aquelas imagens não teriam me tomado por acaso e, sendo assim, confundiram-se com o desejo inicial de trabalhar sobre o conto.

Propus-me um caminho. Comecei o espreguiçar lento e com muita resistência na musculatura, o que ativou o abdome e transformou meu estado. Passei a me movimentar com o *koshi*¹² ativado, em hipertensão¹³, em plano baixo,

11 “A 11 de fevereiro conseguiu ser nomeado juiz municipal de Mariana, a velha cidade irmã e vizinha da sua Ouro Preto, onde ainda moravam seus pais. Se não se dava o retorno à paisagem natal, esta ficava próxima, a duas léguas, e o ambiente era o mesmo, impregnado de um passado bissecular, o de Mariana mais fundamente religioso e quieto, mais afastado no tempo, o velho casario como que a justificar um punhado bem junto de igrejas, de torres e de sinos, sem ao menos o bulício dos estudantes ouropretanos.” Notícia Biográfica de João Alphonsus em GUIMARAENS, 1960, p.42

12 “Descrição Morfológica: O exercício da montanha busca ativar o centro orgânico do corpo, que, no entendimento do LUME e dos atores Orientais, é um ponto interno localizado na região abdominal, que denominamos, dentro do âmbito de nosso trabalho, de *koshi*.” (FERRACINI, 2001, p.161)

13 “A partir disso começamos a trabalhar sobre as tensões do corpo, a múltipla variação dessas tensões, que podiam ir desde o extremamente tenso até o sutil e delicado. Como o ponto de partida deste estudo foi a hiper-tensão, demos este nome ao treino.

próximo ao chão - dificuldade. Esse estado me aproximava daquilo que visualizo como uma qualidade de dor de Alphonsus, presente em sua obra. Em hipertensão deslocava-me com dificuldade, a passos cada vez mais pesados. Olhar vago, esfumaçado, permitindo-me “viajar” em três espaços: no micro espaço do músculo hipertenso, no espaço concreto da sala de trabalho e nas imagens que me colocavam em frequência com o Alphonsus que minha memória recriou, em uma confusão de espaços internos e externos. Tudo isso em um tempo simultâneo e misto, no qual várias coisas acontecem ao mesmo tempo, dimensionadas e reguladas pelo meu ponto de vista. O espaço-tempo habitando uma duração, uma intensidade.

O tempo parou para Carolina. Aquele detalhe, no meio do todo que a cercava, a transportou para um rol de possibilidades simultâneas em um tempo múltiplo contido em uma unidade de tempo. Opa!

O leão não estava mais lá.

A sensação de um momento como o citado, assim como tantos outros no trabalho do ator, me toma enquanto escrevo e me faz sentir em um lugar de *turbulência*, de busca sem resposta, em um lugar *entre* que é, ao mesmo tempo, potência de criação, ao mesmo tempo lugar de estranhamento, visto que perpassado por acontecimentos e imagens que se atualizam e escapam. É lugar aonde não se retorna, por isso a retenção é difícil e me foge.

Percebi que me faltava algo, um figurino; faltava-me olhar sua fotografia.

Começamos por tentar entender, na prática, o conteúdo dessas tensões fortes vividas por Carlos. Ele tensionava ao máximo que lhe era possível cada um de seus músculos, tentando percorrer todo o corpo. Não era uma “crispação”, ou seja, uma forte tensão bloqueada, mas uma forte tensão que “passeava” pelo corpo, pelas musculaturas.

Portanto, a hiper-tensão era um trabalho em movimento constante. Criamos uma espécie de treinamento energético com a hiper-tensão: Carlos tensionava ao máximo, exaustivamente, não se rendia à facilidade e explorava este universo por longuíssimos períodos de tempo. Na exaustão ele tinha a sensação de haver “limpado” seu corpo: novas energias surgiam, trazendo variações de tensão; sua pessoa ficava mais transparente, vulnerável.” (BURNIER, 2001, p.92)

Fui aos livros, ainda mantendo um pouco desse estado, desse koshi ativado - o que guiou a dinâmica de minha leitura.

Alphonsus de Guimaraens, um dos nossos mais queridos romeiros, figura de alto requinte à Brummel, à Morny, à Maciel Pinheiro, na toilette e boêmio, contemplativo, a olhar a vida com olhos de bondade e de sonho, sublinhados sempre pelo seu sorriso triste, quase de tédio....
(Lima Campos em artigo “Gente de um Tempo – Toda uma Época”, publicado em “A Noite”, 29/07/1921) (Guimaraens, 1960, p. 37)

Mais significativo que as fotografias, foi este trecho encontrado em uma notícia biográfica escrita em 1960 por seu filho João Alphonsus, também escritor, que traz algumas informações de seus amores, viagens, estudos, boemia e as dificuldades financeiras pelas quais a família passou.

A notícia biográfica me fez recordar que sua morte se deu apenas dois meses após a morte de sua filha Constancinha (Constança de Guimaraens 08/03/1920 – 16/05/1921), morta com um ano. Da lembrança de Constancinha me veio outra Constança, inspiradora do nome reservado à pequena Constancinha, sendo aquela, a Constança, a noiva, prima e noiva, morta de tuberculose aos dezessete anos. Ele se casou tardiamente (para a época) com minha bisavó Zenaide¹⁴, aos vinte e seis anos de idade, mas foi sempre Constança a luz e a sombra de seus versos. Busquei, então, aquela outra biografia, escrita por seu filho mais novo, o poeta Alphonsus de Guimaraens Filho, “*Alphonsus de Guimaraens no seu Ambiente*”, que me havia despertado o primeiro desejo. Fui diretamente ao capítulo 2, *Ouro Preto, 1941. A noiva Constança*. “[...] Irias desolado como iriam teus parentes, seguindo a Morta (*Soluça por ali a voz da pobre Morta...*), a noiva tão cedo fanada, levando no coração a tristeza de um adeus que anoiteceria a tua vida. *E ninguém surge aqui para velar-te o sono! Lá*

14 Zenaide Silvina de Guimaraens (17/02/1880 – 29/07/1969)

ficaria ela. E te seguiria como uma *sombra exilada do céu*.” (Guimaraens Filho, 1995, p.22)

A somar-se às inquietações primeiras, ficou reverberando “*que anoiteceria a tua vida*”.

Da observação de algumas poucas fotografias impressas nos livros, surgiu a primeira proposta de figurino: blusa branca de babados e coberta com um poncho de lã preto. Voltei à sala. Os pés descalços me incomodavam, mas não encontrei sapatos que resolvessem o estranhamento.

Retomei o koshi, agora caminhando. Exercícios de koshi, montanha e verde¹⁵; as forças do centro e da base me conduziam no espaço. A roupa escolhida não me aproximava exatamente daquilo que buscava, mas pouca diferença fez, pois bastou o fato de aquele poncho negro me fazer sentir em ambiente noturno para trazer-me ainda outras imagens. Olhos pintados de negro em todo o seu redor; bigode grande e rebuscado, como da fotografia; roupas sempre em preto e branco, mas não necessariamente masculinas. Naquele momento as imagens de Alphonsus se confundiam com as de minhas tias-avós (suas filhas) e da pequena Constancinha. Aquela figura poderia ser mulher, homem, criança, mas sempre em preto e branco.

Surgiu um olhar! O olhar de Alphonsus esconde aquilo que tem de fato em seu coração. Olhar no canto direito baixo; mesmo com a cabeça pra frente, o

15 Verde - Descrição Morfológica: Visa trabalhar uma vivência prática dupla - de controle de koshi e de oposição corpórea. Esse trabalho é realizado em parceria: um primeiro ator segura o segundo com um tecido, enlaçando-o, primeiramente, na altura do abdome, e puxando-o para trás. O segundo ator tenta vencer essa força oposta, tentando andar para frente, ativando seu koshi. Posteriormente, o tecido é enlaçado em diferentes partes do corpo: cabeça, peito, quadris, coxas e canelas, e o mesmo processo se repete para cada parte, separadamente.

Em um segundo momento, o ator, agora sem o tecido e a ajuda do companheiro, deve caminhar sozinho, como se o tecido ainda o estivesse puxando pelas diferentes partes do corpo. Depois, em um terceiro momento, o ator, assim como no trabalho do koshi, além de somente caminhar, começa a realizar ações simples, sempre com uma força oposta ao movimento realizado. (FERRACINI, 2001, p.164)

olhar está sempre para a direita, como se não quisesse ser penetrado. Aparentemente corajoso, mas no fundo escondido de si e dos outros.

Como ele caminha? Várias tentativas e nenhuma solução satisfatória. Este caminhar foi construído bem mais tarde, a partir da observação de imagens da filmografia do início do século XX.

A construção do corpo cênico, para mim, passa sempre pela observação e não é diferente neste trabalho. O que difere, nesta pesquisa, é a dimensão que a observação adquire, considerando-se o advento da memória. Como eu disse na *Introdução*, trata-se de uma forma rizomática de criação, e a sensação é mesmo de rizomas chegando por baixo e por trás. Os poemas, as imagens ou os documentos estão e estarão sempre sendo atravessados por uma história que irrompe o espaço-tempo criativo e desestabiliza a narrativa do corpo.

Vejamos. Até o momento tenho: fantasias sobre Alphonsus em Mariana, hipertensão, amor ausente e um olhar de soslaio.

Voltando à *Fúnebre Inauguração*, selecionei, desta vez, a edição de 1920 de *Mendigos*. Tentando manter a sensação do estado conquistado, sentei-me com o livro na mão. Como seriam suas mãos? Não sei; não as havia observado. Retornei ao livro e encontrei sua fotografia com dedos longos e magros; a esquerda tocando o encosto de uma cadeira. Em outra fotografia a mão direita apoiava-se em uma bengala. Tentei diferenciar algo no meu tocar.

Mas com que voz poderia falar? Não sei. Comecei a ler com minha própria voz e... Esses pensamentos passavam em minha mente enquanto me acomodava em uma poltrona com o livro nas mãos e algo se transformava no corpo enquanto me corriam os pensamentos. Comecei a ler e aos poucos a voz foi mudando, ficando mais grave e gutural; somente uma aproximação ao timbre masculino, sem maiores preocupações. A leitura foi fluindo aos poucos e descobri que era divertido variar o ritmo a cada vez que aparecia uma palavra de ortografia diferente da atual, como: *theatro*, *commercial*, *seccos*, etc.

Em uma confusão de desejos, voltei minha atenção para o que considero a maior pérola que possuo de material concreto como suporte para

criação: uma entrevista que meu tio-avô, Guy de Guimaraens (21/04/1914 – 14/01/2006), filho de Alphonsus de Guimaraens, me concedeu em 1997, quando tinha oitenta e três anos de idade. Tio Guy sempre foi um tio especial para mim; apreciador de uma boa cachaça, sempre foi o tio mais expansivo, que cantava e declamava nas festas de família. Foram poucas as de que pude participar, mas tenho algumas lembranças da casa de minha tia-avó Acidália em Belo Horizonte, antiga casa da bisavó Zenaide. Tio Guy tinha uma risada daquelas que preenchem o ambiente.

A entrevista é acompanhada de uma cantoria realizada na casa de sua neta, Ana Flávia G. T. Carvalho, cujo marido toca teclado e acompanha muito bem as canções costumeiramente cantadas em família. A filha de Tio Guy, Leila Zélia A. G. Tenório, sempre muito solícita e generosa, sabendo de meu desejo de me aproximar das histórias de família, se prontificou a gravar uma tarde de cantoria na casa de sua filha, em 11 de maio de 1997, com a presença de Alphonsus de Guimaraens Filho, sua esposa Hymirene e tia Acidália, cujo aniversário de oitenta e dois anos estava sendo comemorado naquela ocasião, junto com o dia das mães.

Vozes a mim familiares, embora longínquas. São, de qualquer forma, o documento mais “vivo” que tenho e que me aproxima de Alphonsus, sua vida e poesia, através da memória de seus filhos. De minha avó, Altair Stella de Guimaraens Scotti (16/05/1899 – 15/03/1987), também tenho muitas recordações, de mais de dez anos dividindo a mesma casa, mas minha avó vivia conosco em Brasília, separada do contexto da família belorizontina, solitária, tentando congelar o tempo nas fotografias que via e revia diariamente.

Da gravação não queria mais me descolar - vozes, histórias e canções, todas de pessoas muito idosas. Aproximação com minha história de vida e com minha história no Lume, de olhar atento nas pessoas idosas. Transcrevi tudo, recordei e comecei a aprender e reaprender as canções. Pela primeira vez me dei conta de que tio Guy estava a tal ponto aberto naquela entrevista de 1997, que me contou um pouco sobre o homem Alphonsus, o que é raro ouvir. Alphonsus, na

família é sempre o *poeta*, dificilmente o *homem*. Disse-me Tio Guy, em um trecho da conversa:

Agora ele, conosco, com os filhos, ele era de um carinho imenso. Não gostava de um gesto mais ríspido com os filhos, era tudo conversa. Quando nós sentávamos naquela mesa enorme... E Constança naquele tempo era viva, ela era viva. E ele dizia para nós, a educação começa numa mesa de refeição, todos têm que ter cuidado, ao pegar os talheres. Porque vocês vão levando essa educação de casa.

E Henriqueta Lisboa completa com mais informações:

Era, sim, um faquir amável egresso das índias, que transformava em rosas as espadas que lhe atravessavam o coração... [...] De vez em quando passava dias inteiros em silêncio. Mas era um silêncio apenas triste, que não metia medo a ninguém. A correspondência que mantinha com os filhos ausentes é uma documentação da sua cordialidade. (LISBOA, 1945, p.30)

Então, do último período tenho: os dedos longos e magros, a leitura do texto com a fonética ajustada à ortografia e a aproximação de meus três tios-avós, através da gravação. Além das anteriores fantasias sobre Alphonsus em Mariana, hipertensão, amor ausente e um olhar de soslaio.

Ainda tinha necessidade do figurino; os paramentos pareciam poder me ajudar. Vesti calça preta justa de um tecido fino que me permitia ampla movimentação, a mesma blusa branca de babados e camisa preta por cima (deixando os babados à vista), também de tecido flexível. Sapato preto fechado, de salto, feminino, e o cabelo levemente preso com grampos. Havia criado uma mistura das roupas com que Alphonsus aparece nas fotografias e das roupas e cabelos de minhas tias-avós. Tratava-se de uma figura feminina, mas a sensação do bigode grande e rebuscado observado na fotografia era tão presente e ao mesmo tempo ausente, que não resisti ao impulso e o pinteí grande no meu rosto.

Paramentada, iniciei o trabalho de desarticulação, de olhos fechados, ativando a memória de todas as articulações, desde a base do crânio até os dedos dos pés, atenta às memórias contidas em cada pausa e em cada nova articulação desperta. Não desgrudei os pés do chão, ou melhor, não os desgrudei simultaneamente, mantendo-me no lugar onde comecei. Muito ativa, após cerca de trinta minutos neste exercício, parei e voltei minha atenção para as microações e micropercepções e comecei a construir um *corpalphonsus*¹⁶ da maneira como costumo fazê-lo em ocasião da primeira tentativa de dar corpo a uma pessoa observada. Neste caso não havia preocupação com detalhes observados nas fotografias (exceto as mãos), mas uma conjunção entre: 1) imagens das fotografias (não somente de Alphonsus, mas também das tias-avós), 2) imagens de meu tio Guy, 3) fantasias sobre seus pés pisando o solo da cidade de Mariana, 4) fantasias sobre o homem Alphonsus, sarcástico em *Fúnebre Inauguração*, etc. Ativei internamente a dureza da hipertensão, que havia me acompanhado nos primeiros exercícios, e carregava, ainda, a sensação da roupa que vestia, do bigode e, sobretudo, do sapato, que não me permitia tocar o chão de madeira da sala, deixando-me um pouco aérea, estando e não estando ali.

Deixei o olhar por último, exatamente como faço na retomada de uma figura observada. Olhar com os olhos de Alphonsus, daquele *meu* Alphonsus, recriado a partir de todos os elementos atualizados em minha memória recente, como uma nuvem de virtualidades “dançando” em um campo de força próximo, ativo e presente. Como esta sensação-corpo vê o mundo ao redor? Como vê a cidade de Mariana? Busquei o olhar de esguelha que havia descoberto em outro dia e comecei o caminho do olhar por detrás, olhando para dentro do cérebro antes de deixar com que o olhar percebesse a sala e os objetos. Ainda assim, não era um olhar penetrante e sim a tentativa de olhar e não olhar; de olhar para fora e para dentro ao mesmo tempo. Traz-me sensação de fuga de tudo que é externo,

16 Uma figura Alphonsus, uma corporeidade, uma lógica de atuação, que poderia ter qualquer outro nome.

do mundo, das pessoas. O olhar de alguém obcecado por suas dores e seu passado – um olhar que me aproxima de Alphonsus.

Retomei o caminhar de outrora, trôpego.

Caminhar com aquela roupa e com aquele bigode pintado me trazia uma nova respiração e dança interna; uma excitação começava a fluir. Coloquei a gravação da festa do dia das mães na casa de minha prima Ana Flávia e comecei a bailar, usando passos de dança de salão recém-aprendidos que me tomavam de surpresa e geravam um estado de euforia dançante, às vezes interna, às vezes pelo espaço.

Foi tomada por este fluxo de memórias e percebia que aquela situação inusitada a preenchia de imagens cuja origem ela desconhecia. Sabia-se íntegra, ainda que tivesse uma sensação indescritível de estar em várias partes ao mesmo tempo e de ser espectadora, performer e criadora em uma mesma situação. Essas palavras nem dela eram, pois não sabia o significado desses papéis e circunstâncias, mas tinha a sensação simultânea de estar aqui e acolá.

Passei a cantar junto com a gravação, pois conheço um pouco as canções. Ao acaso, caí na parte em que Tia Acidália canta o “Barqueirinho” (anexo), que minha mãe cantou tantas vezes para mim e a famosa (no contexto da família) “porque é teu aniversário...” (anexo), versão de meu tio Afonso para a melodia de “Se essa rua fosse minha”. Naquela voz trêmula, de alguém com mais de oitenta anos de idade, encontrei uma sonoridade nasalada que me aproximou tanto daquela voz que ouvia na gravação, quanto da memória das festas de natal em sua casa, nas quais ela e tio Guy cantavam animadamente. Com as vogais abertas, a voz aguda e nasalada, cheguei a uma qualidade vocal que me surpreendeu, pois realmente ouvia Tia Acidália em minha voz. Após dezoito anos experimentando espaços para novas qualidades vocais, é muito difícil encontrar uma qualidade nova. Talvez mesmo essa qualidade Tia Acidália não se trate de algo novo, é uma nova “nuance” que ajuda a re-significar a repetição, mas seguramente é algo que me conecta com uma história e vibra diferente. Surpresa e feliz por ter reencontrado minha querida tia-avó através de uma nuance vocal,

continuei cantando e dançando. No início tentei seguir a gravação, com ritmos e pausas, mas, após algumas repetições, pude cantar livremente, misturando a mimese imediata daquilo que tinha recém escutado com a mimese de memórias distantes que se atualizavam involuntariamente, no corpo e na voz.

Lembrei-me, por exemplo, enquanto cantava, que “*porque é teu aniversário...*” era cantada para o *Menino Jesus*. E substituí os gritos de “*Tia Acidália!*”, a aniversariante do dia, por “*Menino Jesus!*”. Os gritos vinham de uma característica que me divertia muito, que era a de acentuar a última palavra das canções, que se transformavam em verdadeiros urros. Por exemplo: “... *é porque, só porque te quero BEM!*” E geralmente a finalização vinha seguida de uma gargalhada gostosa.

Faltava-me uma taça com vinho, para completar o tom de boemia próprio de Alphonsus e para citar trechos do conto. “Não *ha* nada neste *inhabitavel* mundo que mais nos satisfaça que um pichel de bom vinho; é sabido que este *nectar* dos deuses e dos borrachos enche de contentamento o coração dos homens, - ‘*laetificat cor hominum*’¹⁷.” Encontrei uma vela sobre o balcão, com um castiçal comprido, que se tornou a minha taça ausente.

Então tive vontade de ler *Fúnebre Inauguração*, com a voz que havia descoberto a partir de tia Acidália. O timbre era novo, mas o ritmo do texto continuava apoiado na articulação lenta das palavras escritas em um português diferente do que estamos habituados, pois escrito antes da reforma ortográfica de 1938, e da pronúncia das mesmas segundo a fonética da leitura. Como no exemplo a seguir, em que as palavras sublinhadas em itálico se encontram com ortografia diferente da atual: “Ao *commovedor* desenvolver das *adoraveis* garrafas, o prazer expansivo e *alacre illumina* e inunda as faces dos *ephemeros hospedes*, que estendem *instictivamente* os beijos *cupidos*; os copos escorruptichados

17 [sic]. A expressão inteira seria: *Bonum vinum laetificat cor hominum*. Bom vinho enriquece o coração do homem.

lestamente animam os mais *sorumbaticos* dos “*noceurs*” e a alegria, que é contagiosa, torna-se geral.”

Até este momento, o repertório de “notícias” pesquisadas (textos, fotografias, a gravação e aquelas atualizadas em minha memória) havia possibilitado ações as quais pude considerar matrizes codificáveis. Essas matrizes eram qualidades, mais que ações precisas, e navegavam em uma atmosfera de festa e sarcasmo. Não encontrei nomes para denominá-las, mas reconhecia três momentos: a qualidade vocal de Tia Acidália com as canções da festa, a corporeidade Alphonsus e o texto Fúnebre Inauguração.

Novamente um espaço vazio.

O leão não estava mais lá.

VAZIO

Poesia não é algo simples de dançar. No caso da poesia de Alphonsus, os versos são repletos de imagens simbólicas que permitem ao ator devaneios complexos no corpo. Portanto, meu olhar para seus poemas pretende-se despretenso em seu macro e ampliado em seu micro. Selecionei quatro versos de um soneto, *LIII*, da página 357 da Obra Completa. Escrevi-os em uma folha à parte e os reli algumas vezes. Livro fechado.

Por uma estrada de astros vou subindo

O argênteo sol

Mas a dúvida põe-me alucinado...

Se encontro o céu deserto como a terra!

Retomei a ação pelo espreguiçar denso, deixando com que as tensões percorressem lentamente minha coluna vertebral e abrindo espaço para que as imagens dos versos me acompanhassem desde o início. O desconforto do sol argênteo que reluz demasiadamente em brilho prateado e ofusca o discernimento;

aquele mundo me soa hostil e oposições nascem em meu corpo como uma briga contra o desconforto que não se resolve; o corpo perde o fio central e não se acha a si próprio, fica sem lugar dentro e sem lugar fora, em um desdobramento de não lugares; isso me dá enjoo. Surgem movimentos muito circulares, que embrulham o estômago, não se resolvem; no desconforto me vêm à mente os dois últimos versos e com eles uma dor de imaginar que, para alguém em desespero, a Terra inteira pode ser sinônimo de deserto. Deserto de prazeres, deserto de objetivos, deserto de companheiros, deserto de sonhos – e o olhar fica tão macro a ponto de só poder ver a Terra e o céu; um corpo, a Terra e o céu – há somente isso. E essa sensação gerou um vazio enorme, um nada, no corpo, e dele um som. O vazio reverberou em forma de som contínuo, vibrando no espaço como o que me parecia pudesse ser o som do deserto.

O desconforto do enjoo poderia ser ainda sublinhado, então encontrei uma sandália com salto alto e fino, de numeração menor que a minha e com o fecho destruído. Queria artifícios que me ajudassem a entrar neste estado de desconforto e *sem lugar* nesse mundo.

Na busca de retomar a sensação de vazio, lembrei-me de uma nova pesquisa proposta por meu colega Renato Ferracini, no Lume, na qual alguns paradoxos são provocados e conduzidos, no corpo, do ponto de vista de quem os provoca. Através do trabalho e consciência do koshi, para nós atores, passa a ser premissa para que qualquer movimento aconteça, em micro ou macro plano, a ativação da força do abdome. O impulso da ação contém já essa força. No entanto, para tocar nessa sensação de vazio, tentei suprimi-la, para ver onde isso poderia me levar. Não diferente de outras tentativas anteriores, em trabalho com meus colegas do Lume, esta proposição me levou a um estado inerte, porque levada às últimas conseqüências. De onde concluo que deva haver um estado intermediário, no qual se experimente o relaxamento do abdome, permitindo, entretanto, que os movimentos aconteçam. Desta forma, experimenta-se o paradoxo “*força nas extremidades X relaxamento no centro do corpo*”.

Não foi o caso de impossibilitar os movimentos, mas de ter consciência de cada um deles (e também os do abdome), em micro detalhes, visto que era difícil fazer-los acontecer no espaço com o abdome relaxado. Mas deixou de ser o vazio que buscava, pois as micro-percepções são inúmeras e tomam e preenchem sobremaneira a atenção.

Uma relação direta se estabelece entre o vazio e o cheio, na medida em que ao esvaziar-se de si mesmo um espaço é criado para ser preenchido, agora com percepções mais sutis e profundas. Saímos do macro para habitarmos o micro, o mover-se sem mover, [...]. (COLLA, 2010, p.99)

Irritabilidade. Não é vazio. O vazio é um lapso que logo é preenchido, seja de pensamentos, seja de um desejo enorme de permanecer no vazio ou de sair dele. Que droga!

E em uma única respiração...

... Explosão no espaço. A sandália de salto faz som forte na madeira do piso da sala e a dança se transforma em um *energético do desconforto*¹⁸, do sem lugar, me conduzo pelo espaço e me coloco em relação com os objetos à volta batendo nas paredes e subindo na mesa em uma dança de busca e desconsolo, busca de um lugar confortável e aceitação do vazio de que tudo é nada e nova busca e novo vazio. A voz o tempo todo; o som do deserto. Começa vibração no estômago e vai ficando mais gutural e ganha fonemas e as palavras dos versos “*uma dúvida me põe alucinada... se encontro o céu deserto como a terra!*” até que

18 Treinamento Energético - Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, e extremamente dinâmico, que visa trabalhar com energias potenciais do ator. (BURNIER, 2001, p.27). O Treinamento Energético primordialmente era conduzido sem um tema; eram trabalhadas qualidades como articulações, ar, chão, lento, rápido, denso, suave, etc, que auxiliavam no esgotamento da previsibilidade das ações em favor de potencialidades adormecidas. Mas os longos anos de trabalho em sala geram novos esgotamentos difíceis de serem transpostos e que podem ser driblados com algumas doses de elementos novos. O tema do desconforto, neste caso, era uma imagem capaz de me fazer adentrar em um conjunto de qualidades anteriormente visitadas, mas não nessa combinação.

os versos começam a ser cantados em uma melodia inventada que se repete como a voz de uma roqueira, a vela de mel se transforma em microfone e depois taça novamente, esse nada vira estado de embriaguez, dança do *sem lugar*, olho para frente sem olhar, aquele olhar para trás e para a direita e retorno ao estado de festa da cantoria de família que dá o tom para a festa de inauguração da funerária. Neste ponto do trabalho me veio à memória o trecho da notícia biográfica que diz: “[...] *pelo seu sorriso triste, quase de tédio...*”. Deixo a sensação percorrer o corpo, mas não descubro seu fluxo, pois ela se transforma rapidamente em máscara fixa, o que me parece desinteressante.

Quebra do fluxo.

Estar sozinha em sala de trabalho aumenta indiscutivelmente o risco de autocrítica, por ter que exercitar continuamente o olhar que mergulha e o olhar que vê. Retomo a canção “*Barqueirinho*”, mas a voz conseguida anteriormente me escapou por um instante. Busco outro caminho, deixando-me conduzir pelo estado de velhice de tia Acidália. “Envelhecer por dentro”, como diz Tadashi Endo¹⁹, “o pavio queima a vela só por dentro”.

Redescubro o fluxo; ainda é possível me frequenciar com a *imagem tia Acidália* que me percorre.

Surge um jogo com palavras que terminam em L, sendo esta letra pronunciada como outrora, lembrando a fala de minha tia, com verdadeiro som de L e não de U no final das palavras: MetaL, geniaL, RaqueL, legaL, paradoxalL.

Por fim, leitura de *Fúnebre Inauguração* incluindo a pronúncia dos Ls nas palavras terminadas com essa consoante.

19 TADASHI ENDO: Em sua trajetória de ator-dançarino, começou seus estudos pelo Kabuki e o Nô, formas tradicionais do teatro japonês. Mais tarde, se aprofundou no teatro ocidental. Em 1989, conheceu Kazuo Ohno, com quem desenvolveu estreita colaboração, decisiva para seu processo criativo. Embora tenha iniciado sua vida artística na Europa, sua obra está impregnada das tradições japonesas, partindo do Butoh para buscar novas abordagens para a dança. Assim, faz uma síntese entre teatro, performance, improvisação e dança. Ao longo de seus 60 anos de vida Tadashi definiu seu caminho na dança no que ele chama de Butoh-MA (estar entre). Dirigiu os seguintes espetáculos do Lume: “Shi-zen, 7 cuias”, “Sopro” e “Você”. (COLLA, 2010, p.13)

Nova quebra; nova busca a somar-se. Avisei-os de que os caminhos seriam tortuosos.

Não esqueço Ismália, seu poema mais famoso. Essa dança no vazio me remeteu diversas vezes ao seu voo em busca da lua refletida no mar. No entanto, reconheço não ser este o momento para tocá-lo mais profundamente; Ismália, para mim, é um poema em si, para vasculhar possibilidades de poesia no corpo.

Entretanto, em seqüência à proposta inicial - de me deixar conduzir pelos caminhos da memória - deparei-me com um estímulo que tem que ver com Ismália e decidi lançar-lhe mão. Trata-se de uma composição musical de Iso Fischer²⁰ para o poema de Alphonsus. Enquanto a música tocava repetidas vezes, dancei livre pelo espaço, chicoteando a coluna vertebral (bêbado e chicote)²¹, com saltos grandes, tudo grande, expandido – era guiada pela ideia de voo. A canção, cada vez mais minha conhecida, podia ser cantada junto com Iso Fischer, com voz potente e voz de garganta na pronúncia do *MAR* final. Este final acabou se transformando em uma matriz que reverberava no espaço, com amplitude e profundidade, como reverberava em mim a voz do cantor.

Começa um voo. Ismália voa. Estilizei-o voando com ombros e braço, com pouco antebraço e mãos; olhar fixo e profundo. Num dado momento, dei-me conta do olhar e arrisquei transformá-lo, pois ainda insisto na viabilidade daquele olhar (para mim o olhar de Alphonsus) que vê e não vê, que parece fixo e penetrante, mas é esquivo.

Voo, amplitude, liberdade. E como será isso com a sandália de salto? E uma taça de vinho cheia?

20 Do CD Camera Pop, gravado em Curitiba (PR) em 1999.

21 Bêbado: Com a raiz, o ator solta completamente a coluna, deixando-a livre. A coluna solta, remete o ator a um estado constante de desequilíbrio, que deve ser sustentado pela raiz. Se a raiz/base não estiver ampliada e forte, o ator cairá, ou então, não conseguirá liberar completamente a coluna. (FERRACINI, 2001, p.155)

Minha liberdade foi tolhida. A sensação perfeita. Que liberdade busca Alphonsus? Que liberdade busca Ismália?

Desliguei a música.

O som do salto da sandália no piso de madeira me lembrou o ritmo de “*porque é teu aniversário tudo canta...*” (se essa rua, se essa rua fosse minha...) e passei a percuti-lo propositalmente. Ao cantar, inesperadamente retornou a mimese da voz de tia Acidália, que havia me escapado em outro dia. Sobrepus à melodia frases de *Fúnebre Inauguração*, em tom de pilhéria, e acabei encontrando trechos de sonetos que também cabiam na situação. Não cabiam bem na métrica da música, mas eu dançava um corpo já transformado pelo vinho, em equilíbrio precário e podia brincar com a ação vocal de Tia Acidália, que costumava arrastar as melodias a seu critério, embora fosse muito afinada, e podia incluir a ação vocal semelhante aos gritos de “*Menino Jesus!*”. Cantando e dançando (o voo desconjuntado do salto alto) de taça em punho.

LIV

*Ser o mais infeliz dos infelizes,
Dos desgraçados o mais desgraçado!
Demando a Deus que me coroe de lises...
Ai! Eu sou e serei sempre um finado! [...]
(Guimaraens, 1960, p. 357)*

SONHOS IDOS

*A noite, quando vem, e o mar soluça,
Minh'alma sôbre as ondas se debruça...
E vê passar, impávidas e belas,
As de outrora ultra-reais caravelas. [...]
(Guimaraens, 1960, p. 367)*

Novamente me veio a necessidade de reler *Fúnebre Inauguração* em estado dilatado. O texto soava como um texto de boas-vindas e, então, algumas conexões começaram a desabrochar em imagens de uma possível cena que

envolvesse o material até então trabalhado e disponível. Seria a recepção do público, quiçá com as mesmas matrizes, porém outro texto. Como se trata de algo que não há ainda, defini que a construção poderia ser baseada no texto já trabalhado e com as canções e matrizes trabalhadas, ainda que o conjunto não fizesse grande sentido. Minha intenção foi encontrar uma maneira de reter este material, de não perder os primeiros passos dados dentro da casa, ou seja, as primeiras matrizes corpóreo-vocais desenoveladas nessas últimas páginas nas quais espero ter feito dançarem as palavras à semelhança da dança de fluxos e rupturas acontecida na sala durante dias.

Mas ainda queria trabalhar algum detalhe a mais, sentia que precisava de mais suporte para desenhar essa figura que receberia o público. Imaginei Alphonsus na situação que se segue, relatada na notícia biográfica contida na Obra Completa:

A função de promotor de justiça, Alphonsus a exerceu durante 1905, menos quanto às acusações públicas no júri. Na primeira reunião do tribunal popular, serviu um promotor *ad-hoc*, um leigo afeito ao mister, que fora promotor interino quando o lugar estivera vago. Já na seguinte reunião, Alphonsus deliberou funcionar. Estudou o processo a ser julgado, preparou-se para os debates. E sentou-se à mesa para almoçar, cerca de meia hora antes de comparecer ao plenário do julgamento, silenciosamente. Entre duas garfadas sem vontade, Zenaide o viu empalidecer, escorregar na cadeira, abandonar o corpo sem forças como sem vida: desfalecera. A esposa, aflita, chamou o farmacêutico José Inácio, que reanimou o promotor; mas este não falou da tribuna da acusação, nesse dia, nem depois. (GUIMARAENS, 1960, p.42)

Trabalhei este corpo sem forças na cadeira, sem vida. Depois imaginei um sonho de Alphonsus, que seria o de se reerguer e ir ao plenário. Então, observei alguns desenhos feitos a partir de suas fotografias, que foram publicados em periódicos. Os desenhos têm características diferentes das fotografias, pois são perceptíveis os traços que compõem a imagem. Do corpo mole, desfalecido,

sem tónus, comecei a construir traços de vida. Comecei a pintar pedaços do meu corpo (o que quer dizer imprimir foco, atenção), levando vida para aquela pequena fração e, conseqüentemente, ativando feixes musculares e alterando sua tonicidade.

Na minha imagem (como estou sozinha na sala), o público entra enquanto a figura se ergue, ou seja, ativa o tónus das linhas do desenho, de maneira a estar pronta para viver o sonho de ter ido ao plenário e ter dito aquilo que preparou. No caso, é o texto *Fúnebre Inauguração*.

O figurino é o que já estava: calça e camisa preta e blusa branca de babados. Sapato de salto preto, cabelos presos com grampos e o bigode pintado. Taça de vinho.

A figura está sentada em uma cadeira de madeira, de frente para a platéia, sussurrando *barqueirinho* com mimese de tia Acidália e com dança escondida²². Olhar que parece ver cada um que entra, mas, na verdade, de esquelha. Beberica vez ou outra. Após a acomodação de todo o público, inicia o texto *Fúnebre Inauguração* com todos os elementos vocais trabalhados. Segue bebericando e se embriagando. A embriaguês leva a figura ao espaço e o texto começa a ser entrecortado por pedidos de brinde e a música “*por que é teu aniversário, ó Menino Jesus*”, enquanto dança o voo de Ismália. No auge, cai em si, se percebe e canta, com voz de garganta (como o *MAR*):

*O silêncio infinito não me aterra,
Mas a dúvida põe-me alucinado...*

22 Um dos experimentos mais constantes ao longo do trabalho de Ricardo foi o que ele chamou de *Dança Escondida*. Buscando confirmar sua Dança Pessoal e aprimorá-la, Ricardo costumava trabalhá-la de três maneiras: sua dimensão “normal”, ou seja, como ela surgia; sua dimensão “ampliada”, projetada, corpórea e energeticamente grande; e “escondida”, diminuta, sutil, pequena no espaço externo como se só existisse no interior do ator.

A “Dança Escondida” significa um *raccourci* da *fisicidade* e da *corporeidade* da *Dança Pessoal*. Isto é, o ator mantém em seu interno a *corporeidade* diminuta, ou seja, ele mantém *viva* e *acordada* as *vibrações* de suas energias potenciais. A Dança Escondida significou a porta de entrada para a Dança das Vibrações. [...] (BURNIER, 2001, p.161) Segundo Yves Lorelle, o *raccourci* é “a faculdade de contrair e de condensar o tempo e o espaço de uma ação, de traduzir esta ação em imagem muscular” (BURNIER, 2001, p.44)

Se encontro o céu deserto como a terra!

Sai.

É incrível essa viagem da criação, na qual os elementos vão se somando desordenadamente; muitas coisas chamam a atenção, invadem a ação, tornam-se importantes e desimportantes e então se chega a uma síntese, com tudo o que foi experimentado ainda pulsando e reverberando, embora as ações que se colocam claras no espaço sejam mais concisas e desenhadas. Em um espaço concomitante permanece dançando o sonho, inexplicavelmente planos, matérias e tempos distintos coabitando a mesma ação.

Renato Ferracini nos ajuda a pensar sobre essa inexplicabilidade no capítulo “Corpo cotidiano e corpo-subjétil: corpo”

Na prática, um ator que possui técnica, quando em Estado Cênico, busca recriar um comportamento corpóreo que, de certa forma, habite esse espaço “entre”. Nem um corpo somente mecânico e formalizado, nem um corpo somente “vivo”, informe e caótico; nem um comportamento cotidiano puro, nem um comportamento extracotidiano puro, mas um corpo ao mesmo tempo formal e orgânico, um corpo que se autoalimentasse de sua própria potencialidade criando e recriando um comportamento extracotidiano transbordado dele mesmo e nele mesmo e que se lançasse para o espaço gerando, nesse lançamento, uma zona de arte e de inclusão. Isso significa dizer, em última instância, que o comportamento cotidiano e extracotidiano habitam o mesmo corpo e é o trabalho nesse corpo, para esse corpo e com esse corpo que proporcionará seu comportamento-em-arte, um corpo-em-vida. Posso dizer que essa pesquisa é a base de investigação de todos as linhas de trabalho do LUME. Uma busca de transbordamento das potencialidades e intensidades do corpo, no corpo e para o corpo. Uma pesquisa helicoidal que busca transbordar o corpo nele mesmo. (FERRACINI, 2006, p.82,83)

Agora que conheço a casa, biografia, memória, fantasia, poesia e ação passam a coexistir.

Dança da memória ou dança do sonho ou, ainda, das micropercepções

Porta do quarto, adentrando na intimidade da casa

Desde o capítulo anterior, em que metaforicamente “entro na casa”, passo para a fase do trabalho em que começo a sonhar em ação. Toda a pesquisa, as leituras, a busca por documentação passam a ser viagem no corpo. Talvez por tratar-se de memória ou talvez pela experiência da dança Butô²³, essa ação sonhada lembra também a poesia simbolista de Alphonsus.

No limiar entre o sonho e a fantasia, fui guiada por minha bisavó Zenaide; “mãezona” capaz de abraçar todos os seus quinze filhos. Bonita. Naquele instante estava eu em seu colo, mas vestida da imagem de minha mãe (também Zenaide) em retrato dos seus seis anos de idade, de vestido, sandália e laço na cabeça. Conversamos, ela perguntou quem tinha me dado aquele vestido

23 O Butô, convém salientar, é uma manifestação artística cuja principal característica está no processo de elaboração técnica individual do atordançarino tendo como base uma série de princípios extraídos do teatro Nô e Kabuki e da dança ocidental clássica e moderna. O Butô, portanto, não propõe uma formalização corpórea fechada, mas metodologias para a busca de uma elaboração técnica pessoal. Coincidentemente, os trabalhos realizados no LUME trilham caminhos que permitem uma comunicação e troca com os métodos do Butô, pois também busca, de certa forma, processos que permitem e induzem o ator a buscar uma elaboração técnica pessoal, coerente com sua cultura específica. Todos esses pontos de contato fizeram com que tivéssemos uma aproximação para intercâmbios práticos de trabalho com dançarinos de Butô. (FERRACINI, 2006, p.220)

e a sandália, e acariciou meus pés. Eu pedi bolo de chocolate e ela confirmou ter feito um para mim, que estava na cozinha. A casa era grande, antiga e lembrava a casa que havia sido dela e que eu viria a conhecer anos após sua morte.

Havia outro plano. Nele visualizei Alphonsus muito elegante, com roupa acinzentada e sapatos pretos de bico fino muito bem engraxados, caminhando pelas ruas acidentadas de Mariana. Seguia com andar altivo, sem mostrar a dificuldade de caminhar naquelas ruas. Magro.

Na conjunção entre os planos, Alphonsus era como um filho para minha bisavó; o décimo sexto talvez, tratado por ela como um filho problemático de cujo fim ela já tinha conhecimento. Ele era seu bibelô e vivia quase todo o tempo trancado em um quarto, escrevendo seus poemas. Vovó Zenaide abriu a porta do quarto para mim; Vovó Zenaide me abriu a possibilidade de conhecê-lo.

Encontro espaço para essas fantasias em uma dança de movimentação sutil e esfumada, que se mistura entre a memória recente de fotografias, textos, cartas ou pequenos documentos também há pouco folheados e lidos. As imagens do texto acima se constroem junto com a dança, ou seja, promovem ações ao mesmo tempo em que se transformam a partir das mesmas. No texto ganham outra forma e nomenclatura. Embora grande parte do texto surja imediatamente após o trabalho do *corpo-em-ação*, ele recebe um tratamento parecido com o que fazemos quando contamos um sonho a alguém. Algumas conexões são recriadas e alguns insights transformam a experiência. Gostaria que o texto pudesse ser tão livre quanto este pensamento que é corpo, simultâneo, o *pensamento-corpo*. “[...] quando digo *corpo*, e mais precisamente, corpo cotidiano, já estou falando sobre um diálogo músculo/pensamento, corpo/razão, no qual um não se subordina ao outro.” (FERRACINI, 2006, p.117)

Gostaria de trazer, também, para o texto este ambiente esfumado, de pouca densidade, no qual se misturam corpo e memória.

A porta aberta através da dança e de Vovó Zenaide, digamos, faz surgirem inúmeras outras, que não se atualizam necessariamente bem ordenadas.

A isso dei um nome: *Dança da Memória*.

Uma dança lenta, sutil, pequena. De fundo, coloquei a gravação da cantoria na casa da Ana Flávia (com três filhos de Alphonsus), em volume baixíssimo, quase imperceptível. Eu a escuto muito longe. Por vezes não escuto. De repente, surge um som, uma frase cantada, uma voz conhecida. Por que o volume baixo? Desta forma a memória sonora ajuda na construção de uma memória longínqua, que está sendo resgatada. Como se meu corpo fizesse um movimento semelhante ao dos meus ouvidos, que buscam o som distante das canções e vozes familiares. Não danço sempre buscando este som; às vezes ele me interpela e transforma enquanto danço.

Onde está a memória?

Como se dança a memória?

Memória macro: a música das vozes dos familiares cantando. O ranger da madeira do piso da sala de trabalho me remetia às tábuas do piso da casa de Vovó Zenaide. Olhos fechados. Pisando no terreno da casa da Vovó Zenaide, a casa da Tia Acidália para mim. A casa foi demolida e no terreno foi construído um prédio, como acontece freqüentemente com as casas antigas situadas em pontos estratégicos das grandes capitais brasileiras.

Memória micro: o movimento do cupim na madeira do piso da casa da Vovó Zenaide. O papel velho e amarelado dos livros da Tia Acidália. O som das vozes ainda mais baixo. As paredes têm ouvidos. Os tijolos, memória.

A sensação primeira era de que essa memória tinha um lugar, no âmago do meu centro. Mas agora não; percebo-a em cada poro. Está dentro e está fora – ela vai e vem. Ela passeia na casa da Vovó Zenaide e volta para o meu quadril.

Sua pele arrepiada e a sensação do coração “quase saindo pela boca”, fez com que duvidasse da proteção epidérmica ouvida na escola e estudada no livro de Ciências, e a tornou coração e a tornou leão e a tornou praça e a tornou romana e a tornou devastadora da floresta.

A boca fechada; respiração sutil, pelo nariz, como se nem respirasse. Tudo muito lento. A respiração é muito importante nessa dança, é inaudível. O ar

enche o corpo todo, vai inflando, vai passeando pelo corpo, mas não tem som. Quero dizer, o som é somente audível para mim; como o som no fundo do mar, com “snorkel”. Esse som tem um som de memória, como uma bolha que me leva para outro ambiente e outro tempo. O ar ganha espaço sutilmente e o corpo vira um balão (essa bolha, talvez), grande. É um balão grande que cresce ao contrário, para dentro, que cresce dentro. Ele encontra um lugar muito pequeno e escondido e o infla de memória. Infla memória. Onde está o início? Onde está o fim?

Memória de morte, de mortos. Sou levada a dançar a terra, os ossos na terra, esfarelado-se, com cheiro de vida meio morta, estagnada. Onde encontro esse pessoal? Esse meu pessoal, meu povo, minha ancestralidade? Memória que está na terra e foi demolida junto com a casa. Está tudo ali no solo, debaixo do prédio.

Dormem todos. Dorme o fundador da família, o poeta João Joaquim da Silva Guimarães, pai de Bernardo. Dorme teu tio Bernardo, tua prima Constança também dorme. E também dormes. E todos dormem. (Guimaraens Filho, 1995, p.24)

Essa dança é de ossos porosos; ossos que viraram pó.

Muita coisa ficou impregnada naquela madeira do piso, rangente.

Pisado de dor.

Pisado de poesia.

Pisado de música.

Pisado de macarrão pisado e molho de tomate das crianças. O macarrão esmagado no chão. Faço cara de macarrão pisado e corpo de macarrão pisado.

Tem também o pêlo dos cachorros, Pingo e Candango. Muito pêlo misturado à terra. Essa dança é assim – tem pó e tem pêlo. *Pobre Alphonsus, Pobre Alphonsus...*

Eu estava fora de lugar naquela casa (e em outras situações de festas...). Tem hesitação. Essa é outra parte da dança; é da menina Raquel meio

fora de lugar naquela casa de pé direito alto e um monte de gente estranha. Sei que é a minha família, mas não sei exatamente quem são. Abre o quadril, hesita e o fecha, retrai. Medo: Burnier falava do quadril retraído. Vai pegar algo, hesita. É estranho, o ambiente é estranho. A menina Raquel quer pegar uma comida, hesita. A menina Raquel pisa no taco e ele range. Tempo longo; a vergonha faz eternizar esse tempo ainda mais. O ranger dos tacos complica sua vergonha e deixa-a com sensação de ser vista por todos. Para ela são demasiados rostos e olhares. Ela, criança, tem vontade de colocar as mãos em tudo, mas pode? Hesita.

Surgiu também, na dança, a dança do ar que restou da casa, em suspensão. A casa ruiu e o ar ficou um tempo até se dissipar. Esse é outro tempo da memória.

PAUSA

Tudo novamente.

No corpo, as ações ainda são fluidas e me escapam. Faço e refaço repetidas vezes o percurso das imagens e sensações e percebo que posso revisitá-las, mas é tudo demasiadamente esmaçado. Ainda me pergunto: é este um caminho? Criar ações pelo viés da memória, das imagens e de uma poesia repleta de imagens e simbologias? “A imagem sonho memória que vai coincidir com o corpo” (COLLA, 2010, p.54). Sim, coincide, mas é tão plástico que faz habitar um lugar de insegurança e incerteza.

As ações de que falo tem vibração; são fluxo de devires que conectam pensamento e coluna vertebral e geram um estado de abertura tal que faz as memórias dançarem. É fundamental frisar que estas ações são recriações de inúmeras outras criadas em sala de trabalho ao longo de anos de treinamento e que me fizeram amadurecer um repertório pessoal de condução deste corpo no espaço, em estado dilatado, ainda que a propulsão da ação faça o caminho na direção das musculaturas mais internas. Ou seja, mesmo que a memória, no caso específico que acabei de descrever, leve a ações reduzidas, deve haver necessariamente impulsos que as façam vibrar no espaço macro.

Porém, o fato de estar experimentando um fluxo quase simultâneo de *memória-ação-escrita*, me mostra a intraduzibilidade de cada um desses vetores pelo outro. Cada um deles experimenta o caos e a instabilidade naquele lugar que habita. O estado das micropercepções amplia a instabilidade e, mesmo que eu afirme já ter visitado essas ações em treinamentos feitos ao longo de anos, concluo que as conheço, mas que pouco as codifico pela ação em si. A codificação passa a acontecer através de uma fixação da memória que gerou e conduziu a ação.

Por outro lado estamos rodeados de metafenómenos imperceptíveis, de que as micropercepções surgem como índices estranhos. À escala das pequenas percepções tudo muda, o repouso torna-se movimento, e o estável instável. A 'experiência sensível' do filósofo reduz-se a uma construção laboratorial ou mental que raramente corresponde ao movimento real da percepção. Neste plano, todo o 'facto' resulta de um efeito de escala: na realidade não há factos, porque a mínima observação à escala microscópica (por exemplo, de uma relação, sujeito-objecto ou intersubjectiva) mostra movimentos instáveis ou caóticos que invalidam qualquer posição primeira de facticidade objectiva. (GIL, 2005, p.20)

Segunda tomada de ação

Sai. Fecha com cuidado. Retorna após um tempo, vê a casa com outros olhos e... Entra no ambiente Ismália

Retorno à sala de trabalho na busca de alimento para o *corpo-memória* e para a *escrita-memória*.

Novo olhar para o poema Ismália:

Havia conduzido um trabalho com meus colegas do Lume em 2006 a partir da observação das ilustrações de Odilon Moraes (in: GUIMARAENS, 2006) para o poema, e sempre continuei desejosa de dançar a delicadeza das aquarelas que Moraes pintou.

Diário, 17/08/2006

Os conduzi propondo que observassem as aquarelas sem ler o texto, sem saber do quê se tratava. Em seguida conduzi o aquecimento insistindo em que entrassem no universo daquelas imagens como em um estado de meditação, sem se deixar levar por outros pensamentos.

Após o aquecimento, dançaram as imagens individualmente e depois em relação.

- em geral as pessoas ficaram com uma ou duas imagens e, somente no final, as imagens da história toda foram se sobrepondo.

- interessante ver como todos viram as mesmas imagens, mas, as corporeidades foram tão distintas: um se ateve mais às cores, outro à lua, outro à torre e outro à Ismália.

- em um dado momento nos conectamos em uma mesma história. Todos apontavam, admiravam e queriam a lua. Até que veio a desilusão, a queda; não era ela. “Não é ela”. “É nada”. “Ele é”.

- estávamos dançando e nos relacionando com a história que criamos a partir das imagens observadas em comum, mas não buscamos agregar significado àquilo. A dança que surgiu resultaria, para um espectador, como outro poema. Imagens dançadas que poderiam levar a lugares diversos, dependendo do ângulo de visão.

Após 1h e 15min coloquei uma música, de composições com vidros soprados.

- quando entrou a música (lenta), ela tomou muito a situação. A música dita muito.

- começou uma coreografia coletiva, de resposta, de expansão do corpo, às vezes saltos, e quedas. A queda após a busca da lua.

Conduzindo de fora, pedi para que as ações fossem cada vez mais reduzidas no espaço, sem perderem o motor interno, até que se transformassem em fotos; uma foto para cada ator.

E, a partir da foto, retomamos a respiração e a preenchemos de imagens, sensações e tensões vividas no exercício. Depois a tornamos audível, sonora, até se transformar em voz articulada e, por fim, em um verso do poema.

A experiência com meus colegas me fazia intuir que bastaria estar munida de alguns pontos de partida utilizados naquele momento, quatro anos antes, para dançar novamente as imagens inspiradoras de Moraes.

Mas não é bem assim...

A sala de trabalho tem uma característica de túnel do tempo: ali se entra para entrar em outros lugares. O trabalho conjunto sempre me ajudou a viajar neste túnel e dele retornar, mas sozinha, preciso descobrir minhas próprias pistas ou âncoras. Quais seriam? Tem que ser algo que me dê elasticidade para ir longe, mas que me mantenha conectada com o meu centro – minha única certeza. E tem que ser uma conexão em duração, ou seja, que se sustente em duração.

Por isso o koshi novamente.

O koshi, hoje em dia, é uma força que aciono com facilidade, pois foram anos treinando formas de ativar esses feixes musculares. Ainda assim é necessário criar dinâmicas que de certa forma me desorganizem, transformem meu eixo, para que seja possível acessar este túnel de que falei e dentro dele poder viajar. Não é nada mirabolante, é só uma metáfora para dizer que se entra em um estado de disponibilidade para descobertas de caminhos de criação através da ativação de determinadas musculaturas, de maneiras diversas. Entrar em um túnel do tempo é simplesmente estar disponível para as imagens dançarem no corpo.

Ele havia transformado aquela praça e potencializado cada elemento ao redor. Carolina passava ali todos os dias e nunca tinha se atido à escultura em bronze que beirava o coreto e tampouco à delicadeza das flores que coloriam o jardim e que o leão massacrava com suas patas grandes, despertando uma sensação-dor que a fragilizava como aquelas flores minúsculas. Sem contar que a memória dos leões mortos nos prédios, que não se sabe ao certo de onde surgiu, a fez perceber o quanto a praça estava oprimida por aquele conjunto de edifícios enormes. Carolina, sendo uma garota de seu tempo, vive o paradoxo da circunstância habitual da cidade grande se sobrepondo à natureza e da luta por reestruturação dessa realidade.

Busco recursos que me ajudem a exaurir o *pensamento-corpo* organizado. Saltos: Maneiras diversas de empurrar o chão e perdê-lo de si por instantes. O calor e a pulsação se transformam em combustível para o trabalho. O koshi começa a ser ativado porque o abdome se contrai para impulsionar os saltos. As pausas - contendo calor e pulsação ativados - facilitam a tomada mais precisa do koshi, que atinge todo o cinturão (cadeira presa, quadril preso), não estando focado somente na região abdominal, mas muito fortemente na musculatura de base da coluna vertebral. Basta tocar a pele deste cinturão para perceber a tensão produzida. Burnier insistiu muito neste trabalho conosco, mas em recente encontro com um ator que trabalhou com Grotowski entre 1966 e 1976, que visitou o Lume em 2010 e trabalhou alguns dias conosco, Andrzej

Paluchiewicz, retomei a consciência deste cinturão potente que se acende quando se ativa o koshi.

Depois vem o olhar fugidio, aquele que começou com o olhar de esguelha de Alphonsus, e que acabou se transformando em um mecanismo de me transportar para o universo das micropercepções. A concretude da sala de trabalho dificulta a entrada nas imagens da poesia e, por isso, tenho buscado sempre olhares que me transportem para focos distintos, como direcioná-los para o crânio ou para todos os ossos, com atenção voltada para os vãos - buracos dos olhos, do nariz, ou para os espaços entre as articulações. Há outro grande vão, tão paradoxal quanto seu tamanho: entre as costelas e a bacia. Paradoxal porque, ao mesmo tempo em que se abre como um tubo de conexões, esta é a parte do corpo mais preenchida por órgãos e pelos músculos ativados no koshi.

Mas isso não é fórmula...

Não sustentava este estado em duração e diversas vezes perdia o centro e meu objetivo: dançar Ismália.

Recorri à Ismália cantada por Iso Fischer para dar mais volume às imagens. Encontrei o estímulo que me faltava. Mantendo a composição de Iso Fischer ao fundo, dancei cada verso de Ismália, me concentrando em apenas um verso durante a execução total da música, ou seja, me ative às imagens daquele verso, me deixando alimentar pela melodia da música, mas tentando esquecer os outros versos. Cada verso ganhou um rol de ações, mas tudo me parecia extremamente óbvio: subir na cadeira para me sentir na torre, abrir os braços em voo, olhar as luas, etc., enfim, muitas questões surgiram sobre que poesia eu quero criar no corpo a partir do estímulo desse poema.

Não precisa ser literal.

Jamais será Ismália; é outra poesia.

Como desvincular o corpo desta obviedade dos significados das palavras?

É o caso de deixar com que o poema ressurgja por algum outro viés.

Procurando entender algumas coisas sobre o processo da poesia no corpo, conduzi uma experiência no encontro do Grupo de Trabalho “Territórios e Fronteiras” da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), realizado em Campinas em agosto de 2008. Propus uma sala de discussão chamada “A palavra escrita e a palavra recriada no corpo”, e nela, conduzi um exercício poético para discutir o uso da palavra como ponto de partida para a criação de vocabulário corpóreo-vocal.

Iniciei com uma vivência prática que pudesse instigar o grupo para a discussão, apontando um caminho. Desconstruí o poema “Ismália” inteiro, começando por palavras soltas como: *enlouqueceu, sonhar, céu, mar*, e posteriormente destacando versos como “*ruflaram de par em par*” ou ainda “*como um anjo pendeu as asas para voar*”, citando apenas alguns. Cada uma dessas células do poema encontrava-se escrita em um papel separado e havia um deles com todo o poema escrito.

Pedi às pessoas presentes, doze aproximadamente, que se sentassem no chão, fechassem os olhos e focassem a atenção na respiração. Coloquei na frente de cada uma delas um papel com uma palavra, um verso e, em uma única folha, o poema inteiro. Após alguns minutos, pedi que abrissem os olhos e lessem para si o que estava à sua frente. Dei mais alguns minutos para que cada um “inspirasse” aquilo que havia lido. Depois pedi que lessem em voz alta aquilo que tinham à frente, de modo a iniciarem pelas palavras soltas, depois os versos, depois a junção de dois versos e por fim o poema inteiro. Essa ordem eu conduzi, pois sabia com quem estava cada pedaço do poema. Tudo feito sem pressa e pedindo para que se deixassem mover internamente e expansivamente na imaginação a cada nova sensação que a palavra lida, dita ou ouvida lhes trazia. Não havia tempo hábil para propor algum exercício que dilatasse a musculatura e a atenção, por isso, utilizei a respiração como canal de entrada em um estado diferente daquele das conversas e discussões.

A condução da vivência gerou sensações diversas entre os participantes. Uma professora disse ter recebido uma “puxada de tapete”, pois as

palavras e os versos soltos a levaram para um lugar de prazer e, repentinamente, se deu conta de que a junção das ideias levava à poetização de um suicídio.

Ou seja, não se trata de tradução ou reação de causa e efeito. Não se trata de dançar as palavras pelo seu significado. Para os poemas de Alphonsus, suspeito que seja o caso de dançar a musicalidade sugerida pelos versos e poemas, pois vêm carregados de imagens que o próprio autor descontextualiza do significado. Trata-se de ter a sensibilidade apurada para perceber o significante acima do significado.

Mas não é fácil; o significado das palavras é potente. Ainda estou investigando maneiras de fazer a palavra vibrar por outro caminho, outra percepção.

Alphonsus me atravessa.

E então senta na cadeira para escrever Ismália. Como é a cadeira em que ele senta? Vejo uma cadeira de madeira escura, dura, com encosto alto.

“Quando Ismália enlouqueceu...” Ismália perde a consciência dos limites do corpo e se mistura com Alphonsus. Sentada, a perda de limites esfumaça a noção da pele e danço com a suavidade da neblina (no corpo e no espaço ao redor), como nos ensinou Natsu Nakajima²⁴.

Dança da neblina com caneta tinteiro. Mas a caneta é um incenso, soltando uma fumaça delicada, como a neblina, como o Simbolismo delicado de Alphonsus.

Novamente Alphonsus me atravessa.

Busquei aquecimento dinâmico, temerosa com a imobilidade macro que me persegue neste trabalho. A efervescência em nível de micropercepções me fascina, mas não sei codificá-la. A codificação passa a ser um foco dessa pesquisa à medida que a dificuldade fica clara.

Dificuldade por que estou sozinha?

24 Natsu Nakajima é japonesa, bailarina de Butô, discípula de Tatsumi Hijikata e realizou três intercâmbios com o Lume (1991, 1995 e 1996).

Dificuldade por que se trata de memória e as imagens da memória são fluidas?

Saltos no lugar, girando no eixo: 16, 8, 4, 2 e 1 salto para cada lado. Isso em si aquece e me leva para o espaço, em uma dinâmica veloz e com corpo ampliado no espaço que me ajuda na consciência do corpo misturando elementos plásticos (articulações), cores e dinâmicas.

Ou então recorro a circuitos de condicionamento físico intenso e os saltos. Explode e condensa no abdome (no cinturão).

Dessa força condensada retorno ao *fluxalphonsus*.

Alphonsus é dançado por mim: O olhar de esquelha lembra o efeito do terceiro olho na dança Butô e o foco da ação sai do corpo físico para a imagem-vibração de outro corpo que dança; meu impulso faz outro corpo dançar. Claro que isso é uma imagem. Natsu Nakajima chamava de “fantasma”; Tadashi Endo fala de um corpo vizinho que dança, que é conduzido pela força vibracional do corpo que atua.

Alphonsus dança em mim: o olhar para dentro, que percorre os vãos do crânio, dos ossos, buracos dos olhos, do nariz, espaços entre as articulações. Raquel e Alphonsus coexistindo.

Tudo passa por Alphonsus. Ele é a figura, ele é a Ismália, ele é a “cadeira” de que Tadashi fala. Tadashi diz que é impossível dançar um sentimento; antes se deve dançar um objeto que possa dançá-lo. Impossível dançar o ciúme, mas se você é uma cadeira, aí sim você pode dançar o ciúme. O sentimento é vago no corpo, não há localização precisa para fazê-lo mover, mas a cadeira, no corpo, gera um novo estado e um novo ambiente de possibilidades e localizações dos sentimentos. À medida que existe uma vida extracotidiana, com forma e tensões bem definidas, o impossível se torna possível e o absurdo se torna crível. O aprisionamento em uma corporeidade é, muitas vezes, a liberdade que falta à atuação. Pensando no que diz Tadashi, compreendi que me falta estar mais apoiada na criação do *corpalphonsus* para “lhe-dar-me” mais liberdade.

“Esse pode parecer um pensamento louco, mas ele era assim. Ainda mais louco, ele pegava uma vassoura e a colocava apoiada no muro e, sozinho, a observava. E tentava fazer seu corpo ser como a vassoura, se apoiando na parede, reta. Fazia diferentes tentativas. Não, ela é melhor que eu: é perfeita.

Como posso ser amigo dela? Como posso ser melhor que ela? E se alguém chegasse para pegá-la: cuidado, cuidado, ela escolheu estar desse jeito, não quebre seu estilo. Ou se alguém a colocasse no chão: Oh, que pena, agora ela está deitada, está morta!”

“Esse é o estilo de Hijikata. Às vezes, pode parecer estupidez ou loucura, mas desde sua juventude até sua morte, essa era sua filosofia do butô. Para ele, todas as coisas são próximas a um ser humano: um amigo, um gato ou um cachorro.”

“Então, quando ele usa algum material, todo o tempo, como as pessoas loucas, ele tenta realmente colocá-los no corpo, se apossar desse sentimento, dessa qualidade.” (COLLA, 2010, p.62)

Claro que Alphonsus não é um objeto, mas é algo construído, não é uma pessoa, não é a Raquel, é a construção de uma lógica de movimento e atuação; neste caso equivale ao objeto de que Tadashi fala.

Vasculhando mais a casa – Mímesis Corpórea

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p.24)

Adentrar ainda mais a casa é simbolicamente descobrir os meandros do *corpalphonsus*, que se tornou um dos principais focos desse trabalho. Deixei-me afetar e conduzir pela memória involuntária que foi se atualizando e a imagem de Alphonsus deixou de ser o monumento distante para ser o monumento que me faz ser e mover na sala de trabalho. Precisava de mais certezas, de mais suportes, de mais estímulos para seguir criando este *corpalphonsus*. O caminho da observação e da mimese me apontaria para a proximidade esperada de meu bisavô, procurando, através dela, conhecer este homem e dar-lhe corpo; dar-lhe o corpo que reverberasse em mim como possibilidade de fabulação.

Comecei destrinchando exaustivamente algumas poucas fotografias de Alphonsus, pois se tornou absolutamente prazeroso sê-lo.

Segundo estudos de Giacomo Rizzolatti e Laila Craighero (“Mirror neuron: a neurological approach to empathy”) movimentos mecânicos são influenciados por ações motoras subseqüentes a uma primeira ação motora. Rizzolatti comprovou que uma organização em cadeia de ações motoras somadas ao mecanismo de espelho (dos neurônios-espelho), permite que o observador, já ao observar a primeira ação motora de uma sequência, deduza qual seria a sua intenção, qual o porquê desta ação. Há um segundo aspecto: o comportamento emocional observado leva a compartilhar as emoções, estimulando a emulação. Portanto nossas reações e mais ainda a ação do *infans* seria sempre reativa e imitativa: eco.

Achados mais recentes do próprio Rizzolatti revelam que o mecanismo espelho, localizado em centros neurológicos como a *insula*, permite que o observador vá além da imitação, por empatia, sendo afectado pela emoção do outro. Esta ainda seria uma reação espelhada de compartilhamento. Daí os dados neurofisiológicos confirmarem e sustentarem uma hipótese de Adam Smith, o qual intuiu que os seres humanos seriam dotados de um mecanismo altruístico que alojaria em si mesmos as ações observadas em alguém, levando-os a partilhar o destino de outrem. (SPERBER, 2011)

Mantive o poema Ismália como uma camada sobreposta.

Tentava recitar mentalmente o poema durante o tempo em que estava na fotografia. Pausa aparente, pulso interno e Ismália. O poema ainda me confunde; por mais simples que pareça, os versos similares se misturam enquanto divido o foco de atenção com a fotografia e o pulso interno que gera. Esse estado de atenção para conseguir acertar o poema gera um estado de percepção micro que liga uma chave que me conecta com a fotografia e com meu bisavô. Explico:

Quando entro em contato com essas qualidades de seu olhar, considerando que quase todos me parecem esquivos, vou com Alphonsus para outro lugar que não o da fotografia, o que me faz suspeitar que o pensamento de Alphonsus andava longe dali, então nos conectamos, pois meu pensamento também não está exatamente ali. Meu pensamento voa com Ismália, vezes no esforço para lembrá-lo perfeitamente, vezes no devaneio para o qual o poema me leva. O contato com essa qualidade de olhar me faz escorregar do presente e avançar rumo a um túnel que me traz visualizações daquilo que venho delineando como o homem Alphonsus para mim.

Simultaneamente avanço na construção do poema em minha mente, puxando o fio que me conecta com as palavras lidas do papel e refazendo o percurso da leitura rumo ao futuro do poema, que deve se concluir.

Ainda simultaneamente ou em sobreposição (ou coexistindo), o poema se torna o pensamento fugidio de Alphonsus no momento em que posava para a fotografia. Não desejo afirmar que Alphonsus pensava no poema, é somente uma maneira de encontrar uma equivalência com o que imagino se passar naquele momento, ou seja, um pensamento que voa longe. Meu pensamento voa longe com Ismália, pois não é somente lembrar o poema, mas também me deliciar com as imagens.

A ideia de mesclar o poema com a fotografia veio de uma experiência que meu colega de Lume e marido, Jesser, teve em um trabalho com Eugenio Barba. Jesser fazia uma cena de Hamlet e tinha que cruzar o palco. Barba lhe deu uma tarefa: uma equação difícil de resolver, a qual ele deveria solucionar

enquanto cruzava o palco. As questões de Hamlet transbordaram de Jesser empenhado, atento, preocupado, concentrado, etc. Desta forma vejo Alphonsus; sempre preocupado com alguma coisa que não está.

Cada fotografia traz qualidades de ritmo diferentes para o poema e transforma suas imagens, intenções e, conseqüentemente, seus microimpulsos. Na fotografia, isso corresponde ao encontro com o pensamento de Alphonsus, como se seus pensamentos produzissem alterações em seus microimpulsos. Nestes microimpulsos me encontro com ele e a fotografia se torna viva. Mas é uma fusão de encontros e desencontros, pois a fotografia em movimento me leva para outros tempos e lugares, de outras memórias.

Os impulsos avançam em velocidade e ainda é difícil nomeá-los. Por enquanto é o deleite de estar por alguns minutos em mobilidade quase estática, dançando as provocações das sensações produzidas pela fotografia e pelo poema em contigüidade.

Nova experiência com Ismália; foi diferente cantá-la ao invés de recitá-la (ainda mentalmente). A fotografia dançou também, saindo um pouco mais no espaço; causando um efeito maior (visível) no espaço.

Mais visível no espaço significa que a ação é maior que aquela que chamo de microimpulso? Não necessariamente; o microimpulso é também grande, só que é implosivo.

Há uma fotografia em que vejo seu olhar embaçado - é a que me traz mais forte a sensação de ele estar olhando para outro plano; isso faz com que, na fotografia dançada, eu retorne ao olhar mais recorrente, o olhar para dentro. Entretanto, a vantagem de estar observando as fotografias é a de poder ser levada a lugares que não havia explorado até então, que não eram para mim os *lugares-alphonsus*. Há vários *lugares-alphonsus* a serem explorados ainda.

Em outra fotografia me dei conta de algo que já havia se manifestado. O fato de Ismália querer dois opostos tão distantes – céu e mar – faz com que minhas vértebras comecem a se afastar, ganhando espaços e tornando toda a minha coluna mais ereta e a bacia mais encaixada. Percebi, inclusive, que minha

crista ilíaca estava projetada para frente, coisa que não se percebe nas fotografias dele. Este é um hábito postural da Raquel. Quando volto para trás a crista ilíaca, encontro uma postura mais fiel à postura de um corpo masculino.

Fico, em cada fotografia, o tempo mínimo de recitar uma vez o poema. O entorno da foto-ação se enche de azul, do céu e do mar, e de um nevoeiro que atravessa a sensação. O nevoeiro modifica a ação e faz retornar aquele ser sem lugar, sem chão. As formas ao redor são cobertas desse nevoeiro.

A imprecisão e a vagueza das imagens me levam à construção de um corpo que flutua apoiado no imaginário e me vejo brincando com o corpo da maneira como suponho que Alphonsus brincava com as palavras. Ou seja, o olhar embaçado que observei na fotografia, somado a algumas imagens do poema, me levam a um estado que se conecta com a recepção que tenho daquilo que foi o Simbolismo enquanto movimento literário e passo a viver um Alphonsus que é o próprio Simbolismo. Na minha fantasia, Alphonsus não precisaria estudar a construção dos melhores versos porque sua experiência vaga, no dia-a-dia, o levaria a uma escrita fluente e adequada à temática simbolista, embora suas correspondências demonstrem grande preocupação estrutural e em acordo com a maneira que vê o mundo ao seu redor.

Concordo com muitos dos teus reparos. O soneto “A um amante” não me agradava absolutamente. Só se salva dele, talvez, a primeira quadra. Aquele *abismo fatal da sepultura* está mesmo pavoroso. “Vórtice perene”, no entanto, não acho de todo mau. Melhor seria que eu tivesse escrito – num turbilhão perene de vertigem. Conversemos sobre os outros sonetos. Foste para muitos de uma generosidade que cativou o meu amor-próprio de artista; para alguns mostraste a má vontade que tens a uma escola a que me filiei, mas da qual só tenho aproveitado o que há nela de bom e razoável, sem exageros pindáricos, nem alcandorações gongóricas... Quanto ao que me dizes sobre “Vendo-te rezar”, muito bem. Envio-te alterado, e mesmo assim não o suponho perfeito. Notaste tudo quanto dele havia de pior. – “O Caronte infernal etc.” Dando a expressão de ilusório a Létis, isto é, vão, falso, quis dizer com o 3º e 4º

versos que o inferno, o purgatório estão neste mundo, - idéia, aliás, já velha. Num soneto de tão amargo pessimismo não acho descabido o qualificativo *inglório* dado ao sol. Fantasma atroz está mesmo ruim. (carta a Mário de Alencar, 02/08/1908 in BUENO, 2002, p.12)

Quando entro nas sensações trazidas pela observação e in-corporação do olhar da fotografia, me percebo um Alphonsus confuso entre ritmos, perfumes, cores e sons que emergem de seu íntimo para seus versos em uma organicidade de sentidos que sugerem imagens que poderia dizer-se sem lógica, mas que refletem o desejo de poetizar seus estados emocionais. Eu o vejo assim; nessa tentativa. Para mim também é orgânico, embora a construção do corpo se inicie de uma forma “artificial” (pois parte da observação de algo externo a mim), a sensação me conecta ao *estado-alphonsus* que vislumbro como real-possível.

A arte de atuar está ligada a essa capacidade: tornar o artificial orgânico; munir-se de estratégias artificialmente construídas, para encontrar organicidade nas ações extracotidianas.

Dei-me conta de estar utilizando elementos da mímica de Etienne Decroux, pois os anelados²⁵ são fundamentais para diferenciar as sutilezas nas articulações do peito, da cabeça e, expansivamente, do olhar.

Agora começo a encontrar a dança de cada fotografia. Há uma com muitos elementos de Decroux, pois há várias pequenas torções em relação oposta à sua esposa Zenaide e até ao fotógrafo, me parece. Tem um corpo que nega, que parece não querer estar ali, talvez, simplesmente por estar desconfortável na presença da esposa recente, no ano de seu casamento, diante da imprensa

25 Comparando aos anéis de um inseto, que ao mover-se, coloca seus anéis, um após o outro, em movimento, Decroux criou um conjunto de exercícios ginásticos básicos que chamou de *annelées* (anelados). Neste exercício deve-se inclinar cada parte do corpo, cada órgão de expressão, um após o outro na mesma direção. Desta forma, temos uma inclinação lateral para a direita ou para a esquerda, onde primeiro se inclina a cabeça, depois o pescoço, o peito e assim até o peso. (BURNIER, 2001, p.71)

possivelmente. Mas a fotografia, no corpo, me trouxe uma fantasia diferente, me colocou em contato com suas questões aflitivas ligadas às dificuldades trabalhistas, poéticas e financeiras, de um artista que não tem seu reconhecimento; de um juiz que não alcança um patamar satisfatório, tanto profissionalmente quanto financeiramente.

Patriarca jovem, vivendo para os teus e para o teu sonho de arte, em arte transfiguraste a realidade. Há especialmente um verso teu que sempre me impressionou e que é o terceiro de um terceto de *Escada de Jacó*:

Em cada face o escárnio, em cada sino o dobre
Que me diz que sou velho, e que ainda sou criança,
Que sou rico demais para morrer tão pobre.

Esses versos traduzem o teu estado de espírito nos derradeiros anos de vida e são, ou é o último deles, menos que um grito de orgulho, que não tinhas, que não terias nunca, a verificação melancólica da inanidade de todo esforço a que te dispunhas para vencer uma situação incontornável.

Menestrel dos mais pobres, transfiguraste a vida em poesia. (GUIMARAENS FILHO, 1995, p.387-388)

Todas essas especulações foram surgindo na sensação da fotografia no corpo, por isso insisto na permanência por períodos prolongados, respirando as sensações e imagens que surgem e me deleitando com a possibilidade de conhecer este homem tão de perto, fazendo as conexões com as memórias do que vivi, do que ouvi e do que li a seu respeito. É prazeroso criar essa ficção que se enovela com realidades possíveis.

A angústia crescia junto com Ismália recitada (primeiro em pensamento) muito velocemente, me deixando confusa com os versos e enlouquecida. As duas fúrias se encontravam: 1) não conseguir acertar o poema. 2) Alphonsus inconformado com sua condição.

E o corpo foi mudando...

Tensões;

Calcanhares empurrando mais fortemente o chão (o peso está nos calcanhares nessa fotografia);

mão esquerda apertando a cadeira;

mão esquerda carregando a cadeira;

mão esquerda batendo a cadeira contra o chão;

mão direita ajeitando bruscamente o paletó – puxando-o para baixo;

tensão na mandíbula, que se projeta para frente;

vetor que leva todo o corpo para a esquerda, fugindo da esposa e do fotógrafo, que estão mais à direita.

Surge outra situação de fúria: o corpo que insiste em continuar a rotar para a esquerda (peito, cabeça e olhos) e minha necessidade de manter a fotografia exatamente como era. Além da necessidade Alphonsus, no meu imaginário, que não podia deixar de posar para o fotógrafo, embora seu corpo o tirasse dali.

VOZ: decidi experimentar o poema com voz. Tentando recitá-lo muito rápido e sem confundir os versos. A voz saía apertada, ressoando na boca, resultado da tensão da mandíbula. A sonoridade é estranha e transforma a beleza do poema. Eu poderia estar dizendo qualquer texto; tratava-se apenas de uma ação vocal provocada pelos conflitos do corpo.

A experiência até aqui me faz refletir sobre dois olhares: a figura que se constrói no corpo não é necessariamente compatível com a imagem que se cria a partir da observação da fotografia. O olhar que fita a fotografia passa por uma afetação primeira (*punctum*)²⁶ que, com o passar do tempo, se expande para toda a imagem observada. Novos detalhes são assimilados, seja pelas sensações

26 O conceito de *punctum*, aqui, é emprestado de Roland Barthes, principalmente da obra *A Câmara Clara* (1984). É utilizado por Barthes para nomear um “detalhe” na foto que chama a atenção daquele que olha. *Punctum*, enquanto o que me punge, o que me toca. Claro que Barthes coloca esse conceito enquanto recepção de um olhar na foto, um detalhe expansivo e metonímico que leva o receptor da foto para estados outros, um estado-em-arte da foto. (FERRACINI, 2006, p.177)

provocadas, seja pela análise dos ângulos, cores, vestimentas, tensões, rotações articulares, qualidade do olhar, etc.

O olhar do corpo é outro, é um olhar que vive, é uma experiência. É se deixar interpelar pelo que nos atinge, é um tanto passivo, um tanto ativo, pois a experiência tem que mover a ação; tem que ser atuação no caso do ator. O olhar do corpo busca outras referências; as memórias que chegam vêm de reentrâncias musculares, vêm das histórias já vivenciadas no corpo. Histórias que já deixaram este corpo muscularmente ativo e consciente de sua atividade. Embora as duas qualidades de olhar partam do mesmo observador, a ativação muscular afetiva consciente gera uma localização diferente, mais concreta no corpo.

O primeiro olhar, que fita, atinge a musculatura em nível tão sutil que é quase imperceptível, embora saibamos que há uma afetação e que o pensamento em torno da análise da fotografia passa necessariamente pela história muscular do observador.

Já o olhar do corpo é todo músculo vibratório. É uma rede impressionante de impulsos musculares que se manifestam e compõem uma totalização de algo localizável na memória. Essa memória é constitutiva da somatória de sobreposições de experiências musculares que, com seu acúmulo, começam a atingir lugares conhecidos e vivenciados, facilitando a codificação. O que é novo é a combinação de elementos que nos fazem chegar em lugares de referência ou pontos de apoio. Por isso a necessidade de estarmos constantemente nos alimentando de estímulos diferentes, para que o desafio do desconhecido esteja na combinação, na montagem do quebra-cabeça.

A fotografia em si não tem emoção. A emoção surge no corpo, na dança da fotografia no corpo.

Percebo que a dança de cada fotografia já existe em mim, mas preciso encontrar seus espaços de vida; descobrir onde cada uma respira. Vejo Alphonsus fugindo da câmera. A fotografia é toda em giro para a esquerda e a rotação parece natural, porém insisto em manter as proporções entre o queixo (tanto na relação com as escápulas como na relação com o rosto) e a direção do olhar na relação

com o todo, enquanto faço o giro. A insistência nas proporções gera dor na musculatura dos olhos e embaralhamento da visão.

Durante a rotação muito lenta para a esquerda, recitava Ismália e, para complicar, na rotação inversa, tentava recitá-la ao contrário, da quinta à primeira estrofe. A dificuldade amplia a atenção e muda o estado.

Comecei um jogo de manter sempre as mesmas proporções, tentando olhar para um espectador imaginário. O jogo confirmou o Alphonsus que estou construindo, ou seja, aquele que não olha diretamente ou, se arrisca olhar, mantém uma negação no corpo, sempre em paradoxo. Carlos Drummond de Andrade fala deste Alphonsus paradoxal: “O espírito melancólico, às vezes soturno, convizinha perfeitamente com a feição brincalhona dos versos de circunstância.” (GUIMARAENS FILHO, 1995, p.326)

Assumi este não querer ver e tampei o rosto com as mãos, encolhendo os cotovelos no peito, quase em forma de casulo. Surgiu uma dança do Fora do Equilíbrio²⁷, reduzido, escondido, que acontece no impulso, mas quase não sai no espaço; é uma dança do “entre”, deste lugar soturno só de Alphonsus, onde está sua potência, longe da atenção dos outros.

Ainda sobre tua ida a Belo Horizonte corre uma anedota, autêntica, ou não: teu primo Afonso da Silva Guimarães te viu andando à pressas no rumo da Estação da Central. Alcançou-te, e lhe informaste então que, sabedor de que pretendiam homenagear-te solenemente na Academia

27 O exercício tem três momentos: 1- Alteração do Equilíbrio- consiste em realizar uma ação qualquer, que nos leve fora do equilíbrio controlado. Isto constitui a base do exercício. Neste sentido, é muito importante colocar-se em uma situação real de perda do equilíbrio. [...] 2- Evitar a queda- consiste em realizar uma ação rápida e precisa para evitar a queda. [...] Toda a chave do exercício está em como utilizar o stop final para gerar energia, ou melhor, para renová-la. É o mesmo princípio do moinho d'água: a queda da água faz girar a roda que gera energia. O stop da queda deve converter-se no impulso inicial de um segundo movimento, que serve de passagem para recuperar a posição vertical. [...] O exercício fora-do-equilíbrio é uma maneira de desenvolver um princípio fundamental da técnica de ator: converter o peso em energia, mediante a coluna vertebral. [...] 3- A passagem - o terceiro momento é transformação que o ator realiza, desde o bloqueio da queda até que se coloque em uma nova situação de fora-do-equilíbrio. (BURNIER, 2001, p.132)

Mineira, cuidaras sem demora de comprar a passagem de volta. Anedota que se adapta ao teu feitio, à tua inapetência pela oratória, fosse qual fosse. (GUIMARAENS FILHO, 1995, p.350,351)

Continuando a partir dessa situação, ergui a coluna, retomei a conjunção da cabeça e do olhar, em giro para a esquerda, como na fotografia. Abri o peito e me percebi em postura de desconforto, com exposição extrema para Alphonsus. Surgiu uma nova dança, de tentativa de abertura e posterior reclusão, repetindo as tentativas em explosões e retrações.

[...] Alphonsus satírico a seu modo, com a 'verve extraordinária que tornava a sua convivência um prazer para os íntimos' [...]. Para os íntimos, porque o causeur se retraía quando o auditório passasse de quatro ou cinco pessoas... (GUMARAENS, 1960, p.36)

Pesquisei seu modo de caminhar a partir de duas fotografias. Pernas longilíneas (a calça com cós alto amplia essa impressão), peso dos pés nas bordas externas e um pouco atrás. Na mistura das fotografias mantive o olhar para o lado. Como alguém anda sem nunca olhar para frente? A dificuldade traz à tona os primeiros caminhares pelas ruas de paralelepípedo de Mariana e reforça a embriaguês; não preciso me esforçar para imitar um bêbado; a própria conjunção das fotografias me embriaga.

E, desta forma, fui inscrevendo Alphonsus no meu corpo.

O comprometimento com a mimesis corpórea está ligado a um fator, dentre tantos, é claro, que é a apuração da percepção do imperceptível. Há a atenção aos pontos macro de entrada em fluxo de jogo (punctuns), que são as grandes articulações, já separadas em cabeça, peito, ombros, quadril, pernas e braços, mas há também pontos mais precisos como as vértebras ou os músculos do abdome, perceptíveis separadamente. O abdome pode ser percebido como um bloco que desperta o cinturão do centro do corpo (koshi) e suas memórias, mas

pode receber impulsos diferenciados em cada feixe de músculo que compõe este bloco.

O apoio do peso é um elemento essencial na observação de corpos, humanos ou não. A maneira como os corpos se apóiam, seja no chão ou em uma cadeira, seja de pé ou sentado, seja recostado ou debruçado, muda completamente a maneira como as vértebras se apóiam umas sobre as outras, gerando novo posicionamento das grandes articulações.

Em meu imaginário o público está presente, mas nunca os encaro, pois a fotografia não permite. Isso gera tensões em função do paradoxo “querer olhar e não olhar”; é um jogo de aprisionamento que crio com a fotografia, ou seja, me aprisiono na lógica imposta pelas linhas de força da fotografia e ganho tensões e sensações que me tiram da passividade. Crio uma conjunção de forças em que a Raquel decide que será conduzida pelas linhas da fotografia que, por sua vez, estão ditadas pelo momento Alphonsus no instante do *clic* do fotógrafo. Assim, brinco de ser conduzida por Alphonsus. E com esses estímulos que eu mesma crio, entro em jogo de atuação.

A partir do jogo criei uma pequena sequência de ações, que posteriormente foi amadurecida.

1) Giro em torno de si mesmo e em torno à cadeira, que se torna sua proteção.

2) Força que atua nas mãos em direção ao chão, pois necessito da sensação de dedos alongados para estar conectada com a figura observada. Desta forma, cada dedo ganha sua força e individualidade, aproveitando os ensinamentos de Tadashi, que sempre reforça a ideia de que cada dedo é diferente e se move diferente.

3) Giro com peso nos calcanhares.

4) Presença nas costas, de costas para o público. Tadashi também insiste em que dancemos com as costas.

5) Giro para a esquerda: Ismália cronológica. Giro para a direita: Ismália em cronologia invertida.

6) Após os giros a sequência segue com andar trôpego sobre ruas de paralelepípedo mantendo olhar para o lado – equilíbrio precário.

7) Encolher-se. Braço direito gruda no peito, depois o esquerdo, encolhe abdome, encolhe pernas e junta tudo em concha. Essa figura se encolhe até o chão, depois expande e recolhe algumas vezes.

8) Fora do equilíbrio escondido: “devaneios de Alphonsus”. Entra em seu universo simbólico e imagens de alguns poemas me transpassam enquanto danço. Rosto sempre parcialmente escondido, em giro para a esquerda.

Ismália volta a querer dançar.

O olhar enevoado de uma das fotografias me ajuda a entrar no universo de Ismália cantada por Iso Fischer. O poema cantado deixa as palavras mais flutuantes e as imagens dançam no espaço. Quando as capto e as danço, percebo que cada imagem gera um impulso que ecoa no corpo, mas que não se explica pelo significado das palavras, não descubro uma lógica aparente para que o impulso ecoe aqui ou ali, embora saiba que ele vibra em consequência da conjunção de elementos que compõem o poema, a música, as fotografias de Alphonsus e a minha leitura a respeito delas.

Experimentei deixar sair uma voz cantada, mas ainda me soa muito desenhada e perfeita. Ou seja, quando a poesia vira ação no corpo, ela está preenchida de conflitos que têm o tempo necessário para se intensificarem e esvaziarem, mas, a duração da canção é de pouca variação e, as palavras carregadas de sentido, me aprisionam. Procurei ficar livre para dançar. A música sempre na cabeça, até que saía uma voz forte, cantada: “na torre pôs-se a cantar”.

Enquanto dançava, o verso “as asas que Deus lhe deu” começou a se encher de sentidos para mim. Obter asas é sinônimo de liberdade e, por serem impossíveis aos seres humanos, são tão almejadas. Ismália adquiriu asas para

morrer e Alphonsus almejava a morte como libertação das dores terrenas. Alphonsus precisava crer em um Deus que o abençoasse com a liberdade pela morte, assim como Ismália foi abençoada pela loucura de poder crer que tinha asas e que alcançaria a lua. Melhor seria receber a graça da liberdade? Melhor seria receber a graça da ilusão da presença das asas e da capacidade de alçar voo? Melhor seria crer na libertação através da morte? Melhor seria se matar para alcançar a liberdade? Melhor seria encontrar a liberdade a despeito da morte? Alphonsus almeja a loucura de Ismália?

Todas essas perguntas foram feitas em voz alta, como um pedido meu a Alphonsus em tentativa de compreendê-lo mais profundamente e compreender até que ponto ele se fantasiou em Ismália ou fez de Ismália seu fantasma. Eu continuava a dançar, impulsionada pela força das escápulas como raízes de possíveis asas, ainda entranhadas na musculatura.

O voo surgiu com o novo verso: “ruflaram de par em par”. Não importavam mais os questionamentos, as asas teriam adquirido desejo próprio e cresciam das raízes para as extremidades, das escápulas para os braços. Para mim, recriação. Em 1993 trabalhei exaustivamente o voo do Uirapuru, como descrevo em meu livro “Tal qual apanhei do pé”, no qual se encontra a descrição completa do recorte a seguir:

[...] Burnier trabalhou comigo a partir dos princípios da mímica de Decroux, utilizando uma de suas figuras, a “*Vitória de Samotrácia*”, inspirada na escultura grega de mesmo nome, do ano 190 a.C. Uma figura alada em um corpo de mulher.

[...] Foram dias em frente ao espelho trabalhando a projeção do esterno e o alongamento da musculatura que liga os ombros ao peito, esticando os braços para trás. Meus ombros e braços eram, por vezes, puxados por Burnier, para ampliar o alongamento da musculatura a proporções além do aparentemente possível. A figura da *Vitória de Samotrácia* propõe uma abertura de asa estilizada, pois lida com a sobreposição de corpos incompatíveis, que são o da mulher e o do pássaro. Da mesma maneira a figura proposta por

Decroux é estilizada e, conseqüentemente, o voo que criei com Burnier.

A ação que obtivemos, portanto, continha o movimento de abertura de braços perpendicular ao corpo e o de abertura de braços perpendicular ao solo. No entanto, embora tivéssemos feito improvisações de abertura e fechamento de “asas”, assim como de variações de dinâmica, níveis e de posições de tronco, optamos por uma recriação bastante limpa deste voo. O fundamental era o engajamento total nessa abertura, somada a um impulso “de voo”, para cima e para frente.

Os pés se locomoviam em ponta, assegurando a sensação de estar longe do solo, o que, acredito, transparecia também aos olhos do espectador. [...] (HIRSON, 2006, p. 163-165)

Impossível, portanto, não repetir este voo, não revisitar seus caminhos. Mas o estímulo é outro e a distância de dezoito anos da primeira experiência faz com que as histórias vividas transformem os ângulos de percepção. A memória do voo se presentifica na ação, mas neste contexto não preciso realizá-lo em sua completude, basta o início do impulso nas escápulas e em seguida braços e mãos são conseqüência da dança entrelaçada da musculatura por trás das mesmas, irradiando pelos feixes musculares que abraçam as vértebras. Esse pode ser o ruflar de asas de Ismália, diferente do ruflar do uirapuru, inserido em um espetáculo no qual julgávamos necessário dar algumas pistas ao espectador de que se tratava de um voo. O voo de Ismália ainda é descontextualizado, inserido em experimentações a respeito dos estímulos poéticos na criação de matrizes físicas.

O trabalho de mimese das fotografias tem sido muito emotivo, pois recupera memórias de pessoas, encontros, situações e objetos ligados ao meu bisavô, mesmo que eu não o tenha conhecido. As fotografias se povoam de histórias conhecidas e geram fantasias a respeito das que se perderam no tempo.

O ENCONTRO COM ROLAND BARTHES E OUTROS ESTÍMULOS QUE TRAZEM ALPHONSUS MAIS PERTO

***Abre uma porta ainda mais especial, com
cuidado***

No dia seguinte ao da morte da sua mãe, a 25 de outubro de 1977, Roland Barthes começa um 'Diário de Luto'. Escreve a tinta, e por vezes a lápis, em fichas que ele próprio prepara a partir de folhas de papel A4 cortadas em quatro, e das quais mantém sempre uma reserva em cima da sua mesa de trabalho. [...] (BARTHES, 200, p. 7)

Abro a porta do quarto de Dona Zenaide, que poderia ser o quarto de Alphonsus. Que pode ser o quarto dos dois, em Mariana. Posso fugir de Belo Horizonte e entrar na casa deles em Mariana.

O diário de Barthes para mim ganhou outro título: “*Alphonsus perde Constança*”. Li o diário de Barthes em 2010, como sugestão da minha orientadora Suzi. Meu exemplar do livro, em questão de horas, estava repleto de anotações a lápis, revelando a certeza de que ia ao encontro de meus desejos de criação. Em muitas passagens eu via Alphonsus escrevendo seu diário após a perda da jovem

amada. Encontraria, sem dúvida, o momento de emprestar a Alphonsus o diário de Barthes, já que o primeiro fez de seus diários, poesias simbolistas.

De certa forma cultuo Alphonsus assim como Barthes fez com a memória de sua mãe.

Escolhi quinze fotografias; possivelmente todas as que existem disponíveis, pois elas se repetem nos livros, reportagens de jornal e acervo do Museu Casa de Alphonsus de Guimaraens em Mariana. Aparentemente as diferenças são sutis entre elas, a um primeiro olhar; são quase sempre fotografias posadas.

Mas agora começo a criar uma sequência na qual descubro muitas outras imagens nos espaços entre uma fotografia e outra. Há um mundo a ser dançado nas *entrimagens*²⁸ de cada fotografia observada ou *corpobservada*²⁹ e de cada transição entre elas.

Se o experimento é repetível, a experiência é irrepetível, sempre há algo como a primeira vez. Se o experimento é preditível e previsível, a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida. Além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer”. (BONDÍA, 2002, p.29)

As fotografias, além da poesia, são também veículo a me transportar pelos corredores da memória. A aventura, como diria Barthes, em *A Câmara Clara*, ocorre antes mesmo da escolha da fotografia, neste caso. O campo está já aberto e nele mergulho com sentidos despertos em busca de quaisquer imagens fotográficas que me ajudem na viagem do corpo, na formulação da poesia

28 Haverá sempre um “entre” positivo.

29 Atuação. A fotografia já é corpo.

corporal; nova aventura. O devaneio é atual, mas os saltos na memória são longínquos, e essa distância temporal é parte da atração primeira, tanto da poesia quanto das imagens.

Observo o amarelo. O perfume da fotografia amarelada, descascada e com bordas picotadas, provocam o “estalo”, também citando Barthes, que preenche meu corpo do desejo de ser transformado em impulso de ação. Depois é que vem a fotografia em si e o susto positivo daquilo que me fere e, como uma descarga elétrica, faz conexões com Alphonsus, *coitado*, e sua vida recontada e recriada pelos filhos e netos, conexões com sua poesia e as imagens grandiosas que dançam em, e fazem dançar, meu corpo.

Um olhar, um modelo de roupa, um penteado, uma maneira de colocar o peso sobre os pés... Cada detalhe me remete ao invisível e não dito, ou seja, o por detrás dessas imagens que despertam sensações (e posteriores corporeidades) que entram em frequência com uma época e um laço familiar de uma memória muito escondida que pode ser reinventada, recriada, ressignificada a cada nova imagem observada e in-corporada à minha maneira, em situação de sonho, devaneio.

Não me interessa somente a mimese precisa da fotografia, mas, além disso, a captura precisa dos punctuns que possam me transportar para o plano do invisível, pois as ações são moldadas também em sua invisibilidade e vão sendo adensadas e codificadas no desenrolar da pesquisa e da criação. A cada nova descoberta tomam novos sentidos e fazem desabrochar as ligações possíveis que as transformam em sequências e posteriores cenas teatrais.

No caso da Villa Kyrial, as fotografias são sempre posadas. [...] Tomamos contato com os familiares, amigos e frequentadores, mas não temos idéia do semblante daqueles que atuaram nos bastidores, como empregados e serviçais. De onde conclui-se que, se dizem muitas coisas, as

fotografias também silenciam sobre inúmeras outras - e essa região penumbrosa é tão essencial quanto aquela iluminada pela luz dos *flashes*, portadora de múltiplas significações. (CAMARGOS, 2001, p.18)

É como o fole de uma sanfona, que pode se expandir e se inflar de memórias, ou pode preencher de sonoridades o espaço mais amplo, produzindo memórias mais voláteis, porém ancoradas em um impulso concreto que as detona, ou que detona o som, assim como são concretos os impulsos que permitem o salto para a tridimensionalidade das fotografias no *pensamento-corpo* quando observadas do papel e colocadas no corpo. O impulso multiplica temporalidades e situações, gerando a sensação da existência de vários corpos em um único corpo e confundindo uma possível sensação de causa e efeito; misturando *pensamento-corpo-pensamento*.

Nesta sequência de ações - propositalmente executada em tempo lento - fui me deparando com a sensação de outros corpos e, portanto, com um *corpalphonsus* consonante.

As qualidades sutis das ações dançadas, na sequência, são responsáveis por construir e desconstruir espaços virtuais, mas a presença de uma música ajuda a dar o pulso dessa transformação - tanto para mim quanto para um possível espectador - além de nos colocar em frequências quiçá semelhantes. A música auxilia na ambientação, assim como os figurinos e objetos, que também dão suporte para encontros entre ator e espectador em uma zona em que a criação da obra passa a ser dos dois. Busquei, portanto, um pulso que me ancorasse.

Escolhi a introdução à música *Espinita* (de apenas um minuto e vinte e cinco segundos) de uma banda italiana chamada *Banda Iônica*, cujas músicas costumam inspirar meus trabalhos em sala. A banda é constituída por vinte músicos sicilianos e se dedicou primeiramente à valorização da música fúnebre para banda. *Espinita* tem uma espécie de bordão em Lá, sustentando sempre

essa base, enquanto um trompete sola livremente sobre ela; é parte do álbum *Matri Mia* (2002) e, em repetição constante, lembra um tempo circular espiralado.

A memória faz com que o tempo retorne em infinitas situações e de maneiras diversas e o escritor vive esse retorno contínuo do tempo pelo próprio movimento da escrita e estará sempre movimentando os sentimentos ligados a essas memórias e a esses tempos que retornam.

É neste tempo espiralado que me sinto quando danço as fotografias, aprisionada nas histórias para as quais elas me transportam, porém livre para inflar de sensações cada uma das passagens, gerando mais possibilidades de encontros com o que imagino ter sido o homem Alphonsus. Alphonsus, que se autodefine “o velho poeta que vive a contemplar o deserto das cidades mortas”, evoca a morte como uma possível escapatória dessa vida espiralada. Raquel tem prazer em permanecer neste estado que não se resolve, o estado das “cidades mortas”, “desértico”, pois é uma das maneiras que encontra para viver a sensação de que a morte seria a única escapatória. Alphonsus e Raquel³⁰ se confundem e se entrelaçam nessas histórias, coexistem.

As fotografias e as transições entre elas davam suporte e organizavam melhor meu encontro com Alphonsus, mas ainda assim me faltavam elementos para sentir realmente fissurada a pele, de modo a perceber a osmose entre as histórias (as conhecidas e as fantasiadas), os impulsos musculares e a sensação de fluxo entre essas duas forças, em intensidade. Em uma visita à casa de minha bisavó, este espaço para o corpo que estou construindo, Suzi detectou que meu

30 A Raquel em terceira pessoa é aquela que atuou na sequência de fotos e que, por vezes, se mistura com Alphonsus (o personagem da sequência), pois este personagem tem ligação de sangue com a Raquel que atua, gerando um fluxo de ancestralidade que não se explica, mas pode ser sentido. A conjugação em primeira pessoa, também Raquel, é aquela que está diante da escrita do texto, explicando os ingredientes técnicos que foram sendo selecionados durante a criação da sequência, além de ser a narradora que situa o leitor nas situações da sala de trabalho e das memórias familiares. Há, ainda, a primeira pessoa do plural, que surge do encontro entre Raquel e Alphonsus, quando são tênues os limites entre um e outro.

tronco se movimentava pouco e, com muita sinceridade, disse que não via em minha sequência a mesma intensidade que eu dizia reverberar em mim.

Foi quando percebi que havia espaço para o diário de Barthes. Diversas passagens ajudaram a suprir essa lacuna e trouxeram mais sentidos para a sequência. Convido você, leitor, a fazer uma viagem onipresente, visualizando uma atriz em uma sala vazia enquanto constrói, para um espectador imaginário, uma sequência de ações a partir de estímulos de imagens fotográficas observadas e histórias lidas e ouvidas (que permearam meu imaginário, emoções e percepções infantis), em um jogo no qual a atriz se confunde com o personagem ou, ao contrário, se afasta e estuda as melhores soluções corpóreo-vocais para jogar com essa confusão *pessoa-personagem-memória*. Ou Alphonsus seria mesmo um personagem-memória?

Barthes me afeta a partir da fotografia de número dois³¹. A primeira delas, única de Alphonsus quando criança está inserida em outro bloco dessa pesquisa, no bloco das crianças, que se encontram pelo fio da ancestralidade; meu bisavô, minha avó, minha mãe e eu – partindo das fotografias de infância.

FOTO 2, 1888, Alphonsus dezoito anos. Constança viva, mas já doente. O olhar levemente para cima denuncia preocupação; não é o de um estudante seguro e promissor. *“O curso de Engenharia ficou abandonado, [...] o estudante descuro as matemáticas, para assistir a sua noiva diariamente, constantemente.”*³² A cabeça para a esquerda dá o impute do giro de todo o corpo e a notícia que se escondia atrás não é nada agradável; a amada agoniza e o fio de vida se esvai. Alphonsus se apóia no encosto da cadeira de madeira, Raquel, de costas para o espectador, tensiona as mãos cujos dorsos dão frente para o espectador e deixa a impressão de que o corpo se abandona, mas há apoios por todos os lados e tensões desenhadas. A imagem de Constança se vivifica como uma holografia, projetada dois metros à frente. Constança é sempre e apenas

31 Optei por dar números e não nomes às fotografias.

32 Da notícia biográfica escrita por seu filho João Alphonsus, em GUIMARAENS, 1960, p.31.

uma imagem. O percurso até a morte acontece como um desenho animado com falhas em algumas estruturas: agoniza, falece sobre o leito vestindo camisola branca, e acontece o salto para a imagem do caixão sendo carregado. Alphonsus é incapaz de se aproximar; à distância acompanha o percurso para a cova, mas caminha lentamente, cabisbaixo na direção do caixão, que desaparece na lateral esquerda do fundo da sala. *“Irias desolado como iriam teus parentes, seguindo a morta”*³³. Ameaça correr até ela, mas ergue a mão em um adeus sutil.

Gira pela esquerda e, pela primeira vez, se depara com a ausência.

*Barthes,
26 de Outubro de 1977
Primeira noite de núpcias.
Mas primeira noite de luto?*

*27 de Outubro
Assim que um ser morre, construção desvairada
do futuro (mudanças de móveis, etc.): futuro-mania.*

As frases de Barthes se mesclam e saem de Raquel em voz um pouco aspirada e na garganta, na confusão de Alphonsus diante da perspectiva das núpcias e a realidade do luto: “primeira noite de... **luto!**” A frase é repetida algumas vezes ao longo da ação que se constrói, de desencontro entre desejo e realidade, em uma quase loucura que se manifesta em um corpo com tensões contraditórias. As grandes articulações querem seguir direções incongruentes e o corpo não encontra saída para se acomodar. Torções. Pausas. Os objetos que poderiam fazer parte do futuro interrompido são trazidos e organizados desvairadamente por este homem que busca um novo sentido para a vida, mas ainda amarrado aos antigos móveis e objetos. O impulso de transformar a realidade é a cada vez sucedido de um impulso que nega e toma a articulação, vezes com uma puxada brusca e cortante, vezes em golpes circulares como os das artes marciais. As imagens, por vezes, saltam no tempo e levam Raquel a

33 GUIMARAENS FILHO, 1995, p.22.

viver um impulso maior, como fez Alphonsus dois anos depois ao se mudar para São Paulo. O impulso do desejo de mudança para outra cidade é aparentemente o mesmo, mas é mais expansivo, sai da sala, avança enquanto imagem para além dos limites do espaço do mobiliário. Não importa se parece grande e exagerado; a intenção é de fato deixar escapar a força do sentimento de perda que deixou sequelas em toda a vida deste homem. *“Adoeceu com uma bronquite persistente. Tossia. Escarrou com laivos de sangue.”*³⁴

O figurino realça as incongruências; o paletó alinhado se choca com o sapato de salto alto, fino e instável – desalinhado - e o bigode pintado a lápis realça o estranhamento de uma figura desarticulada.

FOTO 3, 1894, a fotografia é de seis anos adiante, mas em nossa dança, Alphonsus ainda se depara com a perda recente. *“Ainda o noivo ficou mais de um ano em Ouro Preto, sem estudar, sem destino algum, numa disponibilidade desconsolada. [...]”*³⁵ Seu olhar, que segundo o meu, é quase sempre ausente em suas fotografias, é o ponto muscular que me leva a essa falta de destino; um olhar que não perpassa o limite do próprio olho, mas que vê tão somente o passado borbulhando na pele, na respiração, na pulsação sanguínea. Este ponto muscular, que no caso é o olhar, funciona como porta de entrada para um estado intensivo, que, quando ativado, se expande e recria a ação física ou o estado, tanto em sua materialidade quanto em sua organicidade. Ferracini empresta o conceito de *punctum* criado por Barthes para explicar como funcionam essas portas de entrada no trabalho do ator.³⁶

Elegantíssimo em seu estilo pessoal, com lenço estampado, aparentemente de seda, sob o casaco preto estilo sobretudo; sublinhava com traço forte o estilo da roupa, cabelo, barba e bigode, enquanto o olhar se envolvia em névoa.

34 Da notícia biográfica escrita por seu filho João Alphonsus, em GUIMARAENS, 1960, p.32.

35 Da notícia biográfica escrita por seu filho João Alphonsus, em GUIMARAENS, 1960, p.32.

36 Ferracini discorre longamente sobre os punctums em (FERRACINI, 2006, p.175- 187)

Comprazia-se em ser diferente da sua época. Vestia com tais roupagens a sua arte, que os transeuntes, intrigados, se detinham a admirá-la, ora, extremamente luxuosa, ora com singular exotismo. Sua própria figura tornara-se inatual. Pouco se lhe dava agora que a arte ou os colarinhos sofressem quaisquer reformas, recebessem novos talhos. Não tomava conhecimento dessas puerilidades, pois jamais procurou agradar a outrem, senão a si memo. (RESENDE, 1938, P.72)

Raquel se recompõe da ferida exposta e procura ater-se ao olhar – o *punctum* principal desta foto - que traz o passado inebriado enquanto mantém no centro do corpo o motor da sensação de inconformismo pela perda brutal. E deve ser elegante em uma das mais belas fotografias de Alphonsus. O mesmo salto alto que desalinha, auxilia na postura firme e ereta, quando em posição quase estática.

*Barthes,
27 de Outubro*

- Você não conheceu o corpo da mulher!

- Conheci o corpo da minha mãe doente, e depois moribunda.

Alphonsus traz para a primeira pessoa: “Não conheci o corpo da mulher”. Não conheceu os prazeres do encontro com o corpo de Constança. E diz ainda, através da voz de Raquel: “doente”, “moribunda”. A voz agora é bastante aspirada, lembrando notícias do vento. Vento que traz imagens de Constança no leito, em camisola branca, e de Constança em única imagem fotográfica que aparece nos livros, em vestido longo com camadas pesadas de tecido. Raquel se atém ao trabalho do olhar; não é o olhar que se projeta à frente, mas o terceiro olho, ou seja, a intenção pressionada no ponto localizado entre os dois olhos, e

impulsionada para frente. A intensidade dessa pressão para frente é diretamente proporcional à intensidade com que informações do passado se atualizam.

Alphonsus atualiza Constança. É tão real o encontro, que Alphonsus adianta os braços e toca as mãos sonhadas de Constança. Alphonsus entra em uma atmosfera de sonho e leva Raquel à impureza das aquarelas, experimentando um corpo aquarelado, de pinceladas pouco definidas e muito aquosas. O estímulo surge da observação de uma aquarela pintada por minha mãe para mim, em 2009, na qual pincela Alphonsus perfilado, em preto, tocando Constança em vestido longo rosado. A delicadeza, somada à impureza do traço, perpassaram e transformaram a FOTO 3.

O que acontece quando a pele é pintura? As fotografias de Alphonsus não me remetem a qualquer preocupação com a pele, do mesmo tom da minha e dentro de uma faixa etária em que a diferença não é considerável a ponto de fazer vibrarem outras texturas. Mas a pele, no caso da aquarela, é de tinta branco-acinzentada. E escorre pelos braços. Na aquarela de minha mãe, nem olhos e pés ele tem! Como as linhas são pouco definidas, o corpo ganha o esmaçamento dos traços e uma dança incessante que busca uma acomodação inatingível das tintas. Raquel brinca de não ter olhos, em duas respirações de pouco ar, e retoma o terceiro olho no impulso de declamar um poema a Constança.

Raquel atualiza um dos poemas escritos para Constança.

Raquel, enquanto atualiza o poema, atualiza a sensação de um Alphonsus que carrega a memória da perda em cada micro-ação, facilitada pela aquarela esmaçada.

Raquel atualiza memórias familiares enquanto declama o poema com a mimese vocal de Alphonsus de Guimaraens Filho, também poeta, o Tio Afonso.

Convivi pouco com Tio Afonso, mas tenho dele uma gravação em áudio de um poema declamado em homenagem à sua esposa no dia das mães do ano de mil novecentos e noventa e sete. A gravação foi utilizada para a mimese vocal, que significa, em primeira instância, buscar em meu registro vocal espaços de ressonância que possam produzir um efeito semelhante àquele de quando o ouço

recitar. A musculatura encontra os mecanismos para abrir um espaço especial para aquela voz que, sendo artificial, precisa de mais esforços que aqueles que produzem nossa voz natural. Portanto, há o trabalho da musculatura do abdome, da boca e da língua, que modificam as tensões das cordas vocais. Em segunda instância há o ritmo da fala que, assim como o timbre, é também muito pessoal e particulariza cada pessoa. A imitação de um pequeno momento da fala de uma pessoa é suficiente para criar uma partitura vocal, desenhando sua musicalidade a partir do ritmo, das pausas, da respiração e da intensidade.

Então, para que Alphonsus declamasse um poema para sua amada, considerando que não existe registro de sua voz, procurei em seu filho uma vocalidade que poderia conter semelhanças com a sua. A possibilidade não é tão remota assim, pois meus tios-avós declamavam com entonação semelhante entre eles e, minha mãe, que faz parte de outra geração, também declama de modo semelhante ao de seus tios. O estilo poderá ter vindo de Alphonsus, por que não?

Tio Afonso declamou *“Minha amada tão longe...”*³⁷, de sua própria autoria. Estudei, fiz sua mimese vocal e depois a transpus para o poema que

37 Minha amada tão longe, com franqueza:

Eu penso sempre em me mudar daqui.
Por na sacola o pão que está na mesa
Sair vagabundeando por aí.

A luz do quarto ficará acesa
(foi neste quarto que me conheci...)
Deixarei um bilhete sobre a mesa,
dizendo a minha mãe, porque parti.

Ah! ir cantando pelo mundo afora
Como um boêmio amigo das cantigas
Alma febril, que a música alivia.

Se perguntarem digam: “Ainda agora
Saiu buscando terras mais amigas,
Mas é possível que ele volte um dia...”

gostaria que fosse dito naquele momento da sequência, no qual Alphonsus vê Constança ausente.

Raquel, no estado de atuação da FOTO 3 (com tudo que a compõe), e com a ação vocal de Alphonsus Filho, declama o poema:

Encontrei-te. Era o mês... Que importa o mês? Agosto,
Setembro, outubro, maio, abril, janeiro ou março,
Brilhasse o luar, que importa? Ou fosse o sol já posto,
No teu olhar todo o meu sonho andava esparso.

Que saudades de amor na aurora do teu rosto,
Que horizonte de fé no olhar tranquilo e garço!
Nunca mais me lembrei se era o mês de agosto,
Setembro, outubro, maio, abril, janeiro ou março.

Encontrei-te. Depois... depois tudo se some:
Desfaz-se o teu olhar em nuvens de ouro e poeira...
Era o dia... Que importa o dia, um simples nome?

Ou sábado sem luz, domingo sem conforto,
Segunda, terça ou quarta ou quinta ou sexta-feira,
Brilhasse o sol, que importa? Ou fosse o luar já morto!

Para Raquel não se trata somente de uma mimese vocal qualquer. Ela ouviu aquela sonoridade muitas vezes em sua infância e, portanto, declamar com essa qualidade vocal é também estar perto de sua mãe, sua avó e tios-avós. Por isso atualiza memórias familiares e traz Alphonsus, a quem não conheceu, através das vozes de seus filhos.

Chega ao final do poema “[...] *Ou fosse o luar já morto!*” e ocorre uma quebra através do impulso de um salto, forte no abdome, seguido de uma voz “roubada” dos filmes italianos, que sai de Raquel como consequência do impulso do salto: “**Più forte, dottore, più forte!**”

Alphonsus gostava muito de Stecchetti. O **ódio**, do poeta italiano, deliciava-o. Lia-o certa vez em voz alta aos de sua intimidade. Nos versos mais violentos, em que a paixão explode rugidora e feroz, a sua voz plangente e morna prosseguia no mesmo tom. Foi então que um operário italiano, que trabalhava na mesma sala, trepado no alto de uma escada esqueceu as tintas e os pincéis, para gritar raivosamente: - 'Più forte, dottore, più forte!' (LISBOA, 1945, p. 28-29)

E finaliza na FOTO 4. Mais austero, quase em repúdio à brincadeira do pintor. A quebra funciona nessa transição, pois, de uma posição toda voltada para a direita (com terceiro olho distante), a cabeça gira para a esquerda e o olhar, que agora está um pouco para o alto, remete à ideia de que há uma perturbação qualquer. O comentário do pintor o havia arrancado do sonho. No retorno à realidade, Barthes nos empresta a sensação de que a memória não dá conta de tudo e que, portanto, temos que reinventar as ausências.

*Barthes,
29 de outubro*

Coisa estranha, a sua voz que eu conhecia tão bem, e da qual se diz que é a própria textura da recordação ("a inflexão querida..."), não a ouço. Como que uma surdez localizada...

Alphonsus reinventa Constança.

Raquel reinventa Alphonsus e Constança.

Essa via das reinvenções tem me permitido experienciar algo encontrado por Suzi em Rizzolatti, que é a possibilidade de adivinhar a ação subsequente a partir de uma ação primeira; mecanismo dos neurônios-espelho. (citação da página 75)

FOTO 5 – a observação dessa fotografia mudou meu quadril. O peso de Alphonsus está apoiado sobre os calcanhares e bordas externas dos pés; é possível perceber isso porque as bordas internas e as pontas do sapato não tocam o chão. Essa alteração do peso é suficiente para alterar a crista do íliaco,

que se retrai e carrega com ela o peito, que também se retrai, projetando levemente os ombros. Um detalhe aparentemente pequeno que me fez acordar para o fato de que essa postura me acomodava melhor em um corpo masculino, sem a lordose mais frequentemente vista no corpo feminino e o peito projetado, próprio da sensação ocasionada pela presença dos seios. Esse ajuste passaria a fazer parte do *corpalphonsus*.

Segura firme no encosto da cadeira com a mão esquerda e uma tensão estranha é percebida em todo o lado direito do corpo, que parece querer se afastar da esposa Zenaide, minha bisavó, no ano do casamento deles, mil oitocentos e noventa e sete. A fotografia posada deixa transparecer o desconforto do jovem casal e esconde os meandros da intimidade que gerou quinze filhos.

Raquel joga com a dualidade imaginária: do lado direito o desconforto da presença da bisavó, jovem de dezessete anos, recente intimidade descoberta; e à esquerda, na direção do olhar de Alphonsus, a busca distante do conforto na *presençausência* de outra jovem de dezessete anos, Constança. Mas, na “surdez localizada” da ausência, bem lembrada por Barthes, Alphonsus é tomado pelo inconformismo da falta de recordação e sai à procura da voz ausente que ensurdeceu sua existência.

Sai na FOTO 6, que tem novamente ao seu lado direito a esposa, também no ano de seu casamento, ambos elegantes, sem se olhar, desconfortáveis na pose e na certeza de que a manga do terno toca levemente o babado do vestido. Mas Raquel sai de perto de Zenaide e dança livre a partir dessa fotografia que retrata somente o busto de Alphonsus e que, portanto, dá a Raquel a liberdade para buscar a voz de Constança em outros níveis, mais livre no espaço. Abaixa, altera o ritmo, busca a voz na cadeira, na taça, se descompõe, perde a pose nessa busca incessante. É quase criança de novo e é por essa via que encontra a FOTO 7, na brincadeira com suas duas primeiras filhas, Afonsina e Altair, ainda pequeninas na fotografia. Alphonsus ri e brinca. “Retraído diante de estranhos, em casa tornava-se outro, quase sempre bem-humorado e contente no seio da família.” (LISBOA, 1945, p.29)

Entra na FOTO 7, como uma pausa, uma suspensão. A fotografia estática não é congelada, é plena de pequenos impulsos quase invisíveis.

*Barthes,
29 de outubro*

Os desejos que tive antes da sua morte (durante a sua doença) já não podem agora realizar-se, porque isso significaria que é a sua morte que me permite realizá-los – que a sua morte poderia ser em certo sentido libertadora no que diz respeito aos meus desejos. Mas a sua morte mudou-me, já não desejo o que desejava. Vai ser preciso esperar – supondo que isso venha a acontecer – que um desejo novo se forme, um desejo de depois da sua morte.

O tempo é estirado. Alphonsus permanece no estado da fotografia por um longo período; sai a esposa, saem as crianças, sai o fotógrafo, e ele permanece no aguardo de que algum novo desejo o impulse e o faça agir. Barthes veio só complementar o estado detonado pela própria foto *corpobservada*, que denota uma espera intangível, de um corpo que está de pé, mas poderia estar deitado que daria na mesma; de um olhar que *sonholhando* para o espaço das memórias vividas e sonhadas, pulsando no tempo da memória. O que se desdobra como sensação do “fora”, porque inevitavelmente se enxerga, é ressonância de um olhar temporizado no padrão singular e que, portanto, texturiza o “fora” em padrões também singulares. Eu arriscaria dizer que o padrão Alphonsus, perpassado pelo padrão Raquel, tem algo de espiralado na forma e turvo na textura.

[...] um Dentro que é exteriorizado e ao mesmo tempo um Fora que é interiorizado. O interior do exterior ou ao contrário. Um lado de Fora - o mais longínquo - co-extensivo a um lado de Dentro - o mais profundo no corpo cotidiano e que, ao mesmo tempo, é sua pele. (FERRACINI, 2006, p.136)

E Alphonsus continua em sua espera... “De vez em quando passava dias em silêncio.” (LISBOA, 1954, p.29). “Quase sempre um amigo alegre dos filhos; mas, às vezes, sem poder disfarçar, vinha o silêncio do desalento, silêncio de dias inteiros, que os filhos respeitavam sem temer, pois que o desalento não se mudava em zanga, e era mais doloroso ainda.” (João Alphonsus in RESENDE, 1938, p.107-108)

As pernas bambeiam. A bengala é moda, mas pode servir de apoio.

Pega a bengala e passa rapidamente pela FOTO 8, novamente uma fotografia de busto (menos informações - mais liberdade para mim). A nova imagem que surge serve para nos tirar da inércia e despertar para novas ações: um pequeno giro de cabeça, da direita para a esquerda, o olhar mais presente e, enfim, beberica algo e faz uma caminhada pelas ruas das cidades mineiras em que viveu: Ouro Preto, Conceição do Serro e Mariana, tentando se distrair.

*Barthes,
3 de novembro*

Por um lado, ela pede-me tudo, todo o luto, o seu absoluto (mas então não é ela, sou eu que a invisto de me pedir isso). E por outro lado (sendo então verdadeiramente ela própria) recomenda-me a ligeireza, a vida, como se continuasse a dizer-me: “anda lá, sai, distrai-te...”

Os tempos se misturam. Alphonsus vive o presente (na fotografia, ano mil e novecentos) e é interpelado pelas memórias do tempo vivido na cidade de São Paulo, quase dez anos antes, quando estudou na Faculdade de Direito. Raquel caminha pela mesma sala de trabalho do Lume, com as informações das fotografias observadas e inspirações dos textos lidos, e é interpelada pelas descobertas de dois anos antes: o olhar de esguelha; o sorriso triste, quase de tédio. O *corpalphonsus* se criando e recriando enquanto ganha mais força para Raquel.

Vila Rica, 1889. passeando a sua bela figura pela rua São José, [...] um jovem de 19 anos prendia a atenção

dos transeuntes na velha capital mineira: boa estatura, a fronte larga e inteligente [...], finas e aristocráticas maneiras no trato e uma requintadíssima elegância no trajar-se. (RESENDE, 1938, p.27)

Quem seriam os homens Alphonsus? “[...] *afivelamos, é certo, uma máscara ao rosto para que os outros nos julguem felizes: mas quanto nos custa trazê-la!*” (em GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 96)

Raquel percorre o espaço com a *máscara ao rosto*. E com a máscara-corpo da Belle Époque:

Vivia-se o apogeu da ideologia cientificista que transformava a modernidade num mito cultuado por nossas elites. Só que o conceito de modernidade consistia em copiar. Significava falar, escrever, vestir-se, comer e morar *vis-à-vis* o europeu. Ao desejo de ser brasileiro, manifesto durante a Independência, opunha-se agora o desejo de ser estrangeiro – de preferência, francês. (CAMARGOS, 2001, p. 27)

Para detalhar ainda mais os maneirismos da época, busquei imagens na filmografia, mas é tarefa árdua porque coincide com o nascimento do cinema. De qualquer forma, como suporte para a postura, as maneiras de caminhar e para pequenas ações, pude usar como material de observação trechos do filme “Paris 1900”, um documentário francês de 1947 dirigido por Nicole Védres, que recria a Belle Époque francesa (1900 – 1914).

E Raquel, em seu *corpalphonsus*, foi puxando e dançando ainda mais imagens da vida em São Paulo:

Uma vida nova, agitação da imprensa ativa, boemia literária, as impulsões da própria mocidade, tudo propício para rechaçar definitivamente para um plano íntimo, de onde refletiu sobre sua poesia, as mágoas do amor juvenil de que a morte fizera um grande, imperecível amor. [...] começou a frequentar assiduamente o poeta Jacques D’Avray, [...] em tertúlias regadas a generosos vinhos de uma adega preciosa. [...] ...ele próprio Alphonsus satírico a seu modo, com a ‘verve extraordinária que tornava a sua convivência um prazer para os íntimos’ [...]. Para os íntimos, porque o *causeur* se retraía quando o auditório passasse de

quatro ou cinco pessoas... [...] De São Paulo trouxe ele hábitos de requintada elegância, embasbacando [...] os provincianos [...] com seus costumes, talhados pelos melhores alfaiates da paulicéia, a sua irrepreensível cartola de pêlo, polainas, monóculo, gravatas do mais apurado gosto, etc. (notícia biográfica em GUIMARAENS, 1960 p. 33-37)

No *Vecchio Leone di Caprera*, café preferido pelos estudantes, ou nas mais lóbregas tabernas do Largo da Sé, Alphonsus de Guimaraens (*sic*) era sempre visto: rodeado, às vezes, em noites romanescas; às vezes só, com a imensa dor que sempre o acompanhou. (RESENDE, 1938, p.31)

FOTOS 9 e 10: embora o comentário a seguir diga respeito a uma época anterior à da fotografia, o relato inspirou as ações. “[...] Conversávamos e ríamos, alegres por nos acharmos reunidos, enfim, das oito às quatro da madrugada, uma hora para nós. [...]” (GUIMARAENS FILHO, 1995, p.51)

Raquel trabalha o paradoxo entre a frase que inspira alegria e a fotografia, na qual Alphonsus aparece com a usual feição séria, e até com um ar de desconforto que não se assemelha à imagem da frase retirada do livro de Alphonsus de Guimaraens Filho, mas escrita pelo próprio Alphonsus em uma crônica sobre Ouro Preto chamada “*Jacinto (recordações de Vila Rica)*”.

Na fotografia, Alphonsus se senta entre amigos; a mesa com toalha xadrez e garrafas de vinho. Seu chapéu se encontra sobre a mesa, assim como um livro grosso. Braço esquerdo apoiado na mesa e mão esquerda apoiada na bengala. Olha de soslaio para o fotógrafo. Cheio de humor, pilheria com os amigos:

- I
- Como vai, meu coronel?
 - Vai-se vivendo, Manuel.
 - Que me diz do adiantamento?
 - Triste desapontamento.
 - Para o Sr., coronel?
 - Para os outros, seu Manuel.
- (nº 2, 27-3-1904)
Kirch

II

- Acaso estás mal comigo?
- Meu doutor, sou teu amigo.
- Nas lutas eleitorais?
- Nestas, noutras e demais.
- Exporás o peito à bala?
- Balas, bolas e cabala.
- Então sei que tu és meu.
- Meu doutor, sou todo teu.
- Posso contar com o teu voto?
- Como a oração de um devoto.
- Pois aperta a minha mão...
- Com todo o gosto, pois não!
- Oh, meu amigo, um abraço!
- Mas, doutor, um embaraço...
- Intestinal, talvez, ou...
- Não, senhor, eu não estou.
- Pode ser que o companheiro
- Tenha náuseas, bίlis, fel...
- É um embaraço de dinheiro...
- Até logo, seu Manuel!

(n° 3, 3-4-1904)

Kirch-Wasser

(GUIMARAENS, 1960, p.562)

Pausa.

Da FOTO 9 para a 10 não tem qualquer grande alteração, perceptível, a não ser pela cabeça, levemente para a direita, e o olhar frontal e distante. Mas em Raquel a alteração é grande; uma nova imagem atravessa a fotografia:

Barthes,
09 de novembro

*- Luto puro, que nada deve à mudança de vida, à
solidão, etc. Fissura, fenda hiante da relação de amor.*

Raquel dança com o peito; dança a fenda que não cicatriza e que é atravessada pela memória involuntária. A memória que toma a FOTO 10 transforma sua atmosfera e carrega ainda mais imagens dilacerantes:

*Barthes,
15 de novembro*

*Estou ou dilacerado ou tolhido
E por vezes baforadas de vida*

A fenda no peito funciona como punctum que segura a ferida ali até que é aberto um ducto e a tensão escorre para o resto do corpo, dilacerando-o. Esse é um trabalho de contenção e expansão, que faz com que o foco esteja em um ponto (neste caso o peito), sem alienar o resto do corpo, mas contendo a força muscular, até que o ator decida expandir essa força. A imagem escolhida carrega consigo a sensação de dilaceração, mas não importa a imagem, importa que a qualidade da força impressa possa ser metonímica e expansível e que possa implantar um fluxo de tensões que aconteça desde o centro até as extremidades.

“Metonímico no sentido de que esse detalhe muscular contém, em potência e em estado virtual, o todo da ação e que esse detalhe pode mobilizar esse mesmo todo, em um processo de atualização, ou seja, de recriação da ação. Como diz Barthes: *por mais fulgurante que seja, o punctum tem, mais ou menos virtualmente, uma força de expansão. Essa força é principalmente metonímica.*” (FERRACINI, 2006, p.178)

Este é o primeiro sinal de morte que aparece na dança das fotografias; Alphonsus quase vai. Raquel sublinha o estado dilacerado porque há alguns estados em que não se entra e sai de súbito. Tecnicamente sim, pois se temos o domínio dos punctuns da ação podemos ativá-los e entrar em outro fluxo de jogo. Mas, neste caso, me importava respirar longamente no tempo da imagem e não somente ativar as tensões musculares. Importava-me a imagem em duração.

Do dilaceramento acabei me misturando e misturando Alphonsus e Constança. Alphonsus, mais delicado, sutil, feminino, pega o lenço no bolso. Mas é ele quem tosse:

Conservou-se na família a lembrança dos bailes que a princípio ainda frequentavam, ela escondendo a tosse no lenço fino que o noivo lhe oferecia e guardava com carinho, mas que sua mãe Francisca logo lhe apreendia ao chegar em casa, zelosamente. (GUIMARAENS, 1960, p.31 – notícia biográfica)

E fui atravessada pela imagem de um dia, na sala de trabalho, em que li e me deixei conduzir pelos poemas de “Câmara Ardente”³⁸, nos quais Alphonsus poetiza com amargor a morte e os funerais de Constança. Do diário de trabalho, escrito imediatamente após a dança.

*Câmara Ardente.
Constança.
Dor, tosse; que bicho é esse que toma o corpo de
uma bela jovem?
Tosse, corpo curvado.
Onde está a dor? Que dimensão ela tem?
Crucifixo. Pregos nas mãos e nos pés; isso é
DOR.
Grito mudo.
Tosse com toda essa dor. É uma tosse quase
grito.
Anjos cantando salmos ao meu redor? Vão para
fora! Estou com muita dor! Faz grunhidos tentando afasta-
los, reprimi-los. Olha para cada anjinho com asco.
Luz – última visão.
Com dor e tensão esboça um sorriso; o olhar vai
longe; as cores do crepúsculo.
Mas, de súbito, a morte.
Vai corroendo por dentro e enrijecendo. Curvada –
o lugar da tosse – o pulmão negro e sofrido.
Ausência.
Tudo se desfaz e fica só o osso. E é duro.
Cai.
Pás de terra caem sobre o corpo morto; caem no
rosto, sem dó.*

38 Câmara Ardente foi publicada em 1899 e dedicada a Jacques D’Avray (Prince Royal Du Symbole et Grand Poete Inconnu).

FOTO 11 - Em baforadas de intimidade (*E por vezes baforadas de vida*), Alphonsus toca a bengala-mulher, acariciando-a como talvez tivesse acariciado sua esposa Zenaide ou outras mulheres ou como talvez pudesse ter sonhado acariciar Constança, a catedral intocada. O momento é íntimo e breve: que intimidade se pode alcançar em um lar no qual quinze crianças nasceram, correram, comeram, brigaram...! Sua intimidade tolhida transbordava para a poesia, através da qual podia viver outros espaços que não o de seu escritório localizado na própria casa da família; podia viver outros tempos; podia ser outros nomes e podia desfrutar do Simbolismo como via de acesso a outros mundos.

Tomado por um susto que rapta a intimidade, Alphonsus guarda (quase esconde) a bengala-mulher e Raquel se levanta na FOTO 12.

Veio a pobreza...

E com ela a indignação pela falta de reconhecimento.

Irônico.

Tenho vontade de ser Alphonsus inclusive na voz, portanto, para auxiliar neste encontro, tenho a gravação da voz do Tio Guy contando histórias de seu pai e tecendo opiniões a respeito das mesmas, o que faz caber muito bem nas opiniões de Alphonsus a respeito do Simbolismo. Faço novamente a adaptação para os textos que escolhi.

Há um poeta moderno na França que se assina Saint-Paul-Roux-le-Magnifique. Diz ele que os magníficos vêm suceder os Simbolistas, e que o Simbolismo, sendo uma paródia ao misticismo da Idade Média, não tem razão de ser em vista do progresso que o mundo tem feito, etc. (BUENO, 2002, p.4)

FOTO 13:

Ora, eu que acho que o Poeta nada tem com o adiantamento da sociedade e que sendo excepcional pode viver na época que quiser, e ainda mais acho que a Renascença das letras latinas em que estamos é toda

místico-simbólica, vou assinar de ora em diante [...] *Senhor Alphonsus + o Místico* (grifo meu). (BUENO, 2002, p.4)

Assina no ar (pantomima). Risada. A mão perde a força e a pena cai. Tensão extrema. Tenta pegar a pena. E diz com voz aspirada:

*Barthes,
21 de novembro*

[...] A depressão virá quando, do fundo do desgosto, eu já nem sequer possa agarrar-me à escrita.

Em ambas as últimas fotografias, Alphonsus se encontra em companhia de alguém (na 12, com Ataliba Santos e, na 13, com seu irmão Archangelus de Guimaraens) nitidamente em momentos de conversação. As fotografias devem ter sido posadas, mas a ação talvez estivesse acontecendo de fato antes da interrupção para a pose. Sendo assim, o impulso potencialmente existente para a fala, perceptível nas imagens, trouxe-me também um impulso para dar voz a meu bisavô, dando-lhe a chance de expressar um pouco de seus pensamentos para além do papel.

*Barthes,
7 de dezembro*

*Agora, por vezes, sobe em mim, inopinadamente, como que uma bolha que rebenta: a constatação: **ela já não existe, ela já não existe**, para sempre e totalmente. [...]*

Bolha que explode do centro do corpo. Pega a bengala-apoio. Embriaguez. Sai com olhar vago, também ele vagando pelo espaço, na FOTO 14.

“Que a vida diária é um martírio, está mais que provado pelas experiências diárias que observamos nos outros e que em nós próprios fazemos; cada um de nós

deseja o eterno sono. /Mas quantos remorsos em desejá-lo!”
(Alphonsus de Guimaraens em GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 96)

Mas o fim é um só. A dança lenta das fotografias, a música que se repete, o espaço que gira em torno dos escassos e sempre mesmos objetos; realçam os longos dias deste *“eterno desconsolo desta luta diária pela existência, esta enorme e universal miséria de viver entre enganos, este tedioso e ininterrupto (só a morte o interrompe, e com que demora!) perpassar de dias vagarosos, mornos, impassíveis, tão semelhantes uns aos outros, na infelicidade, no desânimo, no inevitável abandono em que vivemos.”* (Alphonsus de Guimaraens em GUIMARAENS FILHO, 1995, p.96)

Neste andar vago começa a dizer *A Catedral*, com voz de peito com garganta, enquanto transita lentamente da FOTO 14 para a FOTO 15. Essa última descrita por Resende:

[...] Tenho diante de mim o teu retrato, [...].
Reclinado na tua cadeira, tens a cabeça apoiada numa das mãos, o cabelo e as barbas ainda negros como os da mocidade, a fronte mais ampla e rugosa que a daqueles tempos, mas o teu olhar – esse olhar incerto e dolorido – é que é todo o teu retrato. Ele fala mais alto que estas inúteis e inexpressivas páginas que te consagro, porque resume, na sua iniludível expressão, todas as dolorosas páginas que viveste. (RESENDE, 1938, p.91)

A música decresce até desaparecer e Alphonsus vive a sua morte. Raquel ressuscita os últimos instantes antes da morte de Alphonsus.

Várias vezes dancei essa morte ao som de uma composição de Iso Fischer (música) e Etel Frota (letra) feita a partir de versos de Alphonsus de Guimaraens e San Juan de La Cruz. Morte romântica que une Alphonsus e Constança.

*Valsa de Constança*³⁹

*Mãos, tão brancas mãos, como rosas primeiras de um jardim
são flores tão fugazes, rosas passageiras
mãos cruzadas, véu no rosto, como noiva a amada vai partir.
e assim se ausenta de mim*

*tão escura noite cai sobre minh'alma, como um véu
Ah, morte, que apartaste a amada e seu amor...
Este meu olhar assim tão magoado, insano busca o céu
desarvorado de dor*

*Vem, amado
Vem, descansa
teu penar
Vem pra sempre
No meu peito
se guardar*

*Há quanto tempo espero
para encontrar-te, amada
mais pura que a alvorada
mais alva que o luar*

*No teu peito florido
em meio às açucenas
quedar-me adormecido
da dor me descuidar*

*Noite escura, e tão escancarada lua a nos guiar
Ó noite, mais amável do que a alvorada
Noite que juntaste amado com amada, entre o céu e o mar
forjando um só coração*

39 Iso Fischer e Etel Frota cederam gentilmente a gravação dessa canção, assim como alguns poemas de Alphonsus de Guimaraens musicados por Iso Fischer. Os poemas foram musicados para o espetáculo "Alphonsus de Guimaraens – o poeta da lua" apresentado em Curitiba no ano 2000. O material foi de grande valia para minha pesquisa em sala, pois me permitiu ter uma companhia musical nos meus vastos dias de solidão em sala de ensaio.

A Casa é toda corpo

Vislumbrei, olhei, entrei, vasculhei, e a casa foi ficando tão forte ao ponto de se fazer corpo: uma edificação de memórias. Somente a criança Raquel conheceu essa casa, portanto, as memórias que avançam, chegam por este olhar infantil. Memória construída a partir de flashes que me chegam daquilo que vivi e de três outros olhares para a mesma casa: o de minha mãe, em suas “Memórias da Infância”; o de minha tia Myra (Hymirene Papi de Guimaraens) em “Ao Companheiro” – carta escrita a seu marido, Alphonsus de Guimaraens Filho em 04 de março de 2002; e também o olhar dele, Guimaraens Filho, no poema “Elegia da Casa”.

Tendo me apropriado tão solidamente da casa, me senti à vontade para apresentá-la a dois companheiros de trabalho do Lume, Jesser de Souza e Ana Cristina Colla (Jesser e Cris), que me ajudaram a abrir algumas janelas emperradas para que entrasse mais luz. Suzi também visitou a casa e me ajudou a tirar o pó e ver que era a criança Raquel a andar por lá.

As matrizes até então criadas foram perpassadas por fluxos de memórias descontínuas, de estímulos diversos que recolhi e deixei que dançassem à medida que foram se fazendo importantes, se iluminando. Desta maneira, a primeira fase da pesquisa tratou de um corpo conectado à sua história e que buscava, na mesma, os estímulos para se movimentar. Tentei estruturá-lo enquanto dançava as sensações produzidas pela memória, mas a cada vez visitava lugares distintos e criava novas viagens, ainda que ligadas a pontos de apoio que se repetiam. Esta profusão de lugares gera uma memória feita de cacos

e recria um Alphonsus também em cacos, passando por idades e locais diferentes. A reconstrução da minha memória recria a memória de Alphonsus. Mas como começar a unir esses cacos?

Desta inquietação surgiu o novo passo. O objetivo agora é reter mais o material, as matrizes corporais e, para isso, codificar as memórias. Como? Ao longo dessa pesquisa, memórias da casa foram surgindo, ou seja, foram desaceleradas do espaço virtual de maneira a entrarem em um espaço de lembrança. Essas lembranças, por mais que se povoem constantemente de mínimos detalhes que desaceleram ao observar uma fotografia, ao dançar determinada tensão, etc.; em um plano macro, podem ser imutáveis. Podem fazer parte de uma sacola de lembranças de fácil acesso. Os blocos de memória que ligam Raquel criança à casa de Vovó Zenaide passam a fazer parte de um espaço virtual real acessível, de células de memória que se mantém sustentadas.

As ações decorrentes das lembranças da casa nada mais são que o emparelhamento de zonas de vizinhança daquilo que se eternizou na própria memória, tendo como suporte as fotografias, gravações e textos.

Primeiro a casa, o edifício.

Que corpo tem a casa?

Fiquei olhando para a casa do Lume...

Casa de fazenda da década de cinquenta, ainda guarda alguma robustez semelhante à das casas do início do século vinte.

Fiquei olhando...

Estrutura forte, tijolos espessos, pilares, muro de arrimo de pedras; é dona daquele espaço, parece ter vida, ter olhos, uma boca enorme, muita personalidade. Não parece estar apoiada sobre a terra, ela é a terra, faz parte da terra.

Eu precisava mudar o eixo do corpo para criar novas tensões e dançar uma casa com mais estrutura que aquela da fase anterior, embora com as mesmas imagens do *movimento do cupim na madeira e das paredes com ouvidos*.

Primeiro era abrir espaço, buscar o tal VAZIO antes de encher a casa de memórias. Queria ser a casa. Precisava estar de quatro. No chão eu tinha boa base, base da casa, mas não tinha dimensão suficiente, parecia um quadrúpede de pequeno porte. Busquei objetos: o banco da máquina de costura que havia sido de minha mãe, objeto antigo cujo cheiro me traz infância. De quatro sobre o banco; ele poderia funcionar como meu alicerce, o alicerce da casa. Simultaneamente, paradoxalmente, poderia me alicerçar e sair do chão – perder minha base e ganhar outra, construída, um prolongamento do corpo de tijolos. Mas a casa de pé direito alto ainda me parecia mais robusta e alta. Lembrei-me de outro objeto caro para mim: uma pequena mesa quadrada que fazia parte do espetáculo “Contadores de Estórias” (1995-1997). Sua base mais forte serviria de base para o banco da máquina de costura. Uma sobre a outra: uma pequena torre. A torre de Ismália atravessou meu pensamento.

Casatorre.

Castelo enorme de paredes descascadas. Descascando vai deformando e se descompondo.

Casatorre

A memória da casa. Estrutura, tijolos; o corpo tenso, denso, mas tem vida, tem movimento na imobilidade. O mofo invade por baixo e traz umidade para este corpo, que se enche de água por dentro, que incha os tijolos; água que vai encontrando espaço para passar, que penetra e transforma muito devagar. Transforma. A *casatorre* é úmida e verde de mofo. A casa era mesmo verde... Chegam os cupins para competir com os fungos e invadem as estruturas de madeira e o piso. Primeiro a rainha. Já viu uma? Tive que buscar as imagens para ver; confesso não ser uma experiência muito agradável. Ela pulsa em movimento contínuo, respirando, repleta de ovos dentro de si; um ser amarelo, anelado, de textura meio mole. Os cupins guardam semelhanças com as formigas ou com as

baratas. A *casatorre* treme inteira; os bichos se apossam de seus espaços internos e a devoram. Tanto que, de *casatorre*, passo a ser rainha e passo a ser cupim, sou esse ser amarelo pulsante e sou esse bicho minúsculo que anda às cegas em busca de celulose para comer. Meu corpo tem que ser frágil para alcançar a pequenez deste ser, mas é forte e intenso naquela estrutura pequena; morde, ataca, come, invade. O corpo sai um pouco da *casatorre*, pois os bichos são muitos e se movem rápido, desordenadamente. De novo espaços, vãos, pois devem passar os fantasmas, dançando por entre as paredes, tudo mais leve, com pouca força nas musculaturas mais profundas, o corpo quase completamente seguro pela estrutura óssea somente.

Mas haverá um momento antes, em que a casa se constrói no corpo?

Fitei-a sem mim; ela é somente os bancos sobrepostos. Como chego até ela, antes de sê-la?

“Vagas, emaranhadas lembranças, um cortejo de sombras.”

“Lá me fui nas suas ruas, sombra de antigamente.”
(GUIMARAENS FILHO, 1995, p. 19)

Dança das sombras. Olhar no passado. O passado invade o presente, mas chega sombreado. Deixo dançarem as sombras que se formam a partir de incidências de luz vindas de pontos diversos. Sombras, possibilidades de sombras e possibilidades de histórias, pois é a costura de pequenos fragmentos de retalhos.

Veio-me a dizer trecho de carta escrita por Alphonsus a Jacques D’Avray, em 27 de abril de 1893:

Evocar um rosto que se viu em sonho, por meio de frases, alusões a sensações de dolorosa melancolia que sentimos, deixar quem nos lê se lembrar na meia sombra de um período crepusculejado pelo mistério do Lá-Em Cima, poder exprimir a saudade que todos temos de um mundo que

nunca vivemos, de uma mulher que nunca amamos... Deve ser tão grande! (BUENO, 2002, p.3)

Vejo a casa por fora, do chão, por trás dela para que me parecesse alta. Caminho até a casa: O texto vem evocar o que está por vir.

Jesser entra.

Cronologicamente não entra agora, mas optei por seguir a cronologia da cena; Jesser trabalhou esta etapa em que ainda estou fora da casa, propondo que a sensação das paredes começasse a se desenhar antes mesmo de eu estar na posição de quatro que, para mim, é a casa.

Para Jesser eu estava somente dizendo um texto! Não viu nenhum *cortejo de sombras*.

VAZIO. Dessa vez decepção.

1) Primeira proposta: dizer o texto tentando lembrar um poema, para criar tensão e drama. Parecido com o que eu havia começado a fazer com as fotografias – recitando Ismália mentalmente, mas muito mais difícil, pois precisava dizer um texto e pensar em outro. Os impulsos que surgiam da dificuldade, do drama, podiam transparecer, mas não como a dificuldade da atriz que erra o texto porque tem uma tarefa difícil a cumprir. Os impulsos híbridos deveriam gerar outras leituras.

2) Olhar: o olhar não começa no passado; ele faz um caminho que o espectador pode acompanhar – inicia frontal e preciso para depois ir para trás, para o sonho, para as sombras. O olhar para trás busca no passado e traz para o futuro, pois à medida que as imagens chegam, são lançadas para o público.

3) Depois fomos mais adiante e entendemos que uma fotografia seria o ponto inicial, zero. Fotografia de Alphonsus, segurando a bengala e olhando para a esquerda. SEM RESPIRAR. Na ideia de Jesser trata-se de um morto a quem darei vida. Vou girando a face para frente e sustento o quanto for possível sem respirar, até que o corpo se proteja e respire tentando preencher os pulmões com uma grande inspiração. Após a inspiração começa o caminho do olhar para trás.

4) Para complicar, pede para que eu eleja algumas palavras do texto para serem mais sublinhadas, mastigadas, curtidas. É muito difícil lembrar o texto, dizer o poema mentalmente, reagir com os impulsos orgânicos e ainda desenhar o texto que está sendo dito.

Depois veio a outra questão: como subir no banco conduzindo o espectador comigo e não o fazendo pensar - “entendi, agora ela vai subir em dois banquinhos”. Experimentamos subidas rápidas, em um salto, mas acabamos encontrando uma solução na qual a penúltima frase “*de uma mulher que nunca amamos*”, me levava a olhar e acariciar o banco. Poderiam ser carícias a um túmulo, segundo Jesser, mas para mim era mais importante a memória de estar tocando as páginas amareladas e mofadas dos livros de minha Tia Acidália, os quais pude folhear, quando ela já estava esclerosada. Tive vontade de tê-los e, inescrupulosamente, peguei para mim a edição de 1960 da *Obra Completa* de Alphonsus com suas anotações e os santinhos, conforme contei no início deste texto. Tenho certeza de que não se chatearia; nós nos amávamos. Obrigada, tia!

Então experimentamos assim: olhar o banco e tocá-lo enquanto dizia “*de uma mulher que nunca amamos...*”, subir de joelhos com precisão, porém sem pressa, manter uma postura encolhida e finalizar o texto “*deve ser tão grande!*” como impulso para construir a figura de quatro, porém mais ereta, e com rosto para frente. A construção dessa figura se fazia também de uma respiração profunda, indicando nova mudança de qualidade. Estar de quatro sobre os bancos me remetia a um prolongamento da estrutura da casa, pois seria também o meu corpo uma parte da mesma, com seus tijolos repletos de memória, suas paredes com ouvidos e a sua madeira repleta de cupins dançando em seus interiores. Jesser, conhecendo meu trabalho há mais de vinte anos, me alertou para o risco dos pés estarem sem tônus e um pouco para fora, lembrando mimese de Seu Anísio. Tonificamos os pés e buscamos nova posição para as mãos, que estavam também sem força. Fizemos vários testes, aproveitando ensinamentos de bioginástica que tivemos com Ricardo Salla, optando pelas mãos do sapo, sustentando a parte superior do corpo pelas falanges das pontas dos dedos. Gera

estranhamento para quem vê e muito mais tônus para mim. Depois tive que mudar para mãos do macaco, pois ficou impossível me sustentar muito tempo e fazer ações na ponta dos dedos.

Jesser é um “*expert*” em preencher de detalhes cada ação. Ele está transformando consideravelmente meu trabalho com esta sua capacidade, pois aquilo que eu julgava borbulhante de memórias tem se mostrado, a um olhar externo, pobre de camadas sobrepostas. Jesser me ajuda a construir essas camadas, de maneira artificial, mas artificial no sentido de criar artifícios para eu me conectar ainda mais organicamente com minhas memórias.

Entendemos que a sequência de ações não precisaria ilustrar para o espectador as minhas imagens, mas deixar clara sua intensidade, visto que carregada de memórias.

- Apuração 1 – Considerando as memórias impregnadas nas paredes da casa, Jesser propôs que Alphonsus estivesse aprisionado em uma dessas paredes e não mais na fotografia. Perfeito, pois sempre vislumbrei fantasmas naquelas paredes; os tais ouvidos delas. Ganhamos novas tensões, pois é diferente sair de uma parede e sair de uma fotografia. A parede exige mais força e gera um tremelicar no corpo que vai ganhando espaços por entre a parede, que vai se *craquelando*, se rompendo em camadas rígidas, criando ranhuras, fissurando. Na primeira situação, a fotografia era uma cortina a ser transpassada em uma inspiração. A dificuldade de romper a parede expande o olhar ainda mais, sendo mais um elemento que ancora a vida que está fora da parede, dando-lhe mais força para impelir esta memória aprisionada na parede a se atualizar. Alphonsus na parede é uma memória pulsante sedenta por atualização.

- Apuração 2 – o rompimento da parede desestrutura o corpo. É a inspiração de um nascimento; é respirar em outro meio. Mas ainda há atmosfera de paredes robustas ao redor, pois este é o tema que percorre esta parte da estrutura da montagem. Há memória de aprisionamento em parede e, embora respirando em um meio mais oxigenado, optamos por manter o estado *entre*, entre

a parede e o espaço aberto. Assim apuramos o caminhar frontal, dando-lhe um tom “Nijinskyano”, lateralizando-o, mantendo a sensação de ainda carregar a memória do período de aprisionamento na parede, como um corpo que teve sua musculatura atrofiada e tenta redescobrir o mecanismo para caminhar. A atrofia atingiu toda a musculatura e, portanto, evocar as palavras e a voz gera um esforço muito além do cotidiano, até porque a respiração não se refez totalmente. *“Evocar um rosto que se viu em sonho, por meio de frases, alusões a sensações de pura melancolia que sentimos...”*

- Apuração 3 – a voz não pode estar desconectada do corpo; também ela foi atrofiada e também ela se atualiza em uma dança de luzes e sombras, entre espaço aberto e parede. Neste ponto, o trabalho anterior, de dizer mentalmente um poema enquanto digo outro texto, continua fazendo sentido, pois desconstrói o texto que poderia ser dito linearmente. Trabalhamos a surpresa da memória, que nos atravessa em qualquer ponto, não respeitando a pontuação do texto. O poema dito mentalmente me atravessa rompendo o texto falado e as sensações de aprisionamento me atravessam tanto quanto e fazem vibrar corpo e voz em impulsos desordenados.

Apuração 4 – *“de um mundo que nunca vivemos,...”* Esta frase me tira da segunda parede construída. Persiste o desfile de sombras, mas há um começo de visão das coisas que existem fora da parede. Primeiro olhar para o espaço e o encontro com os bancos que, imediatamente, me remetem a um passado de cheiros de coisas guardadas, livros amarelados de Tia Acidália, mas que se conecta à frase que segue: *“de uma mulher que nunca amamos”*. A frase não é dita; torna-se o impulso para a ação de subir na *casatorre*, criando sentido para este deslocamento. O deslocamento é feito em desequilíbrio, como proposta de Jesser, sendo fisgada pelo desejo de tocar aquela lembrança. E insiste na fluidez do andar em desequilíbrio, sem travar os joelhos e sem provocar pequenas pausas.

Abro a porta para Cris, que entra carregada de sua experiência e seus desejos. Eu me deixo conduzir; é prazeroso.

Nosso foco seria primeiramente a casa.

Começamos já na *casatorre*. Eu apoiada no segundo vão, apertadinha como em uma foto 3x4.

Fomos sintetizando o texto inicial, limpando as rebarbas e deixando somente as frases mais importantes para mim. O parágrafo completo, como eu havia escolhido, vibraria dentro, na sensação de algo a ser comunicado. Ficou a frase: “*Permitir ter saudade de uma mulher que nunca amamos... Deve ser tão grande!*”

O texto é dito para mim mesma, em um misto de memórias que se presentificam nessa *saudade* e de desejo de compartilhamento, de dividir com alguém este espaço permitido para a *saudade*. As reticências são ressaltadas na maneira de dizer, compartilhando este *pensamento-texto*.

A frase “*Deve ser tão grande!*” que, com Jesser havíamos eliminado, voltou com Cris, e encontramos uma maneira de dizê-la. A experiência de algo tão grande chega a nos deixar pequenos, encolhidos, não obstante preenchidos de sua grandeza. Assim ficou o texto também dito, pequeno, encolhido, todo apertado entre os bancos da *casatorre*, de tão grande que é para caber nesse corpo. Tudo em paradoxo.

Mas a *casatorre* é só isso?

Inconformada, Cris colocou uma mesa grande embaixo dos dois banquinhos e fiquei a uma altura de 1,70m. Este ainda é um desafio em processo. Vertigem, medo, falta de equilíbrio... Algumas ações se tornaram impossíveis de realizar lá em cima, pois a base do banco da máquina de costura tem 0,40 X 0,35m apenas.

As memórias da casa foram delineando as ações da *casatorre*, as quais criei e codifiquei quase sempre sozinha. Entretanto, em alguns momentos Jesser e Cris ainda aparecerão neste texto com suas sugestões inquietantes.

Experimentei chegar à casa mais impositivamente, com a força capaz de me fazer permanecer em estado dilatado de atuação por todo o tempo das ações da *casatorre*. São ações pequenas, que precisam de um motor permanente

para mantê-las vivas. Na casa havia um cachorro, o Candango. Devia ser uma mistura de Pastor Alemão e vira-lata; eu já o conheci muito velho; sempre deitado na beirada da porta, no meio do caminho. Mas pode ter sido ágil quando jovem. Eu também sou candanga. Candango me remeteu a “Valsa com Bashir”, filme israelense de animação de Ari Folman, 2009, com tomadas incríveis sobre a construção da memória. A primeira cena recria o sonho de um ex-combatente de guerra e é uma corrida alucinante de vinte e seis cães ferozes, com música também alucinante. Fui esses cães. Eu dançava simultaneamente com o filme; colocava a cena no computador, na sala de trabalho e vestia a voracidade daqueles animais. Quando construía a *casatorre* minha pulsação era outra, minha respiração, meu fluxo sanguíneo, minha dilatação muscular. A *casatorre* tinha chance de pulsar.

Depois foram surgindo ações **na casatorre**. As primeiras eram **da casatorre**.

Pitangueira: 1) a pitangueira no quintal; árvore pequenina. O corpo é árvore. 2) a menina pega as pitangas e come. 3) a menina disfarça que está procurando as pitangas; é a primeira vez que ela pega um fruto do pé, não quer mostrar que não sabe escolher as melhores. 4) pé na terra, mas a sandália é nova e limpa, pois foi comprada especialmente para viajar a Belo Horizonte. Será que vira moleca ou não? Timidez. A menina Raquel era mais uma no meio de todas as crianças; poucos a conheciam.

As ações da pitangueira são todas meio tremelicadas, com tom de incerteza, de insegurança. Isso ocorre porque as faço sobre a *casatorre*, de pé. Insegura eu, insegura a ação. Encontro nessa qualidade o balançar das folhas da pequena árvore.

Com Jesser trabalhei a pitangueira nascendo a partir do impulso do movimento dos cupins na madeira. Primeiro ampliamos consideravelmente os impulsos da dança dos tijolos e cupins e transitamos para a pitangueira, ainda carregando esses impulsos, deixando-os escorrer para as pernas e os pés.

Tábuas de madeira: Corpo rígido e reto. Aquelas tábuas chamavam mesmo a atenção. O corpo de tábua não tem muito a dizer, por isso busquei inspiração em tia Myra.

Trecho editado da carta “Ao Companheiro”, já citada.

Aquela casa para mim assustadora, desconhecida, cheia de segredos, com suas paredes que não podiam nada me confidenciar, o chão de tábuas corridas, muito largas, de madeira lavada, quartos exíguos e a sala de jantar com mesa comprida própria para a família numerosa, a cozinha com seu fogão à lenha e a boa Bangelina, negra forte já chegada em anos, com seus pés grandes esparramados no chão, lembrando pintura de Portinari, e aquele acanhamento mineiro.

Na gravação da cantoria dos descendentes diretos de Alphonsus encontrei pequenos momentos em que tia Myra fala, com voz agudíssima e levemente nasalada. Fiz a imitação de sua ação vocal e coleí à sua descrição da casa, mas optei por um tom monocórdio que me avizinhava ao chão de tábuas de madeira.

Encontro-me com Banjelina⁴⁰ no caminho da sala de jantar para a cozinha. Não cheguei a conhecê-la, mas se tornou parte de meu imaginário através das descrições de tia Myra e de minha mãe:

Pobre Banjelina! Teve um câncer no seio e, naquele tempo, escondeu a doença até o último estágio. Lembro-me de ver Acidália fazendo curativo na ferida. O quarto, impregnado do cheiro da doença e dos remédios, era proibido para nós, mas, às vezes, íamos visitar Banjelina. (HIRSON, 2001, p.15)

40 Grafias diferentes no depoimento de minha mãe e de tia Myra.

A memória do outro pode ser detonadora de nossa própria memória ou pode fazer com que tomemos por nossa a memória do outro. Neste caso de Banjelina, sei que não a conheci, mas posso ter visto fotografias e poderia perfeitamente entrar em confusão com os pequenos rastros de memória que coletei da casa de minha bisavó. Da mesma maneira que não posso afirmar com certeza se me lembro do chão de tábuas corridas ou se sua imagem foi se tornando minha a partir da descrição de tia Myra e conversas que ouvi sobre a casa. Sem outra referência, Banjelina é para mim a observação de uma pintura de Portinari, “O Lavrador de Café”. Símbolo de força e trabalho somados à humildade e ao “acanhamento mineiro”, a enxada de Banjelina eram colheres de pau e panelas de ferro pesadas. Crescem as mãos, os pés e os lábios, em ritmo lento e pausado. Banjelina é construída à medida que as informações surgem do texto de Tia Myra.

Ao redor da mesa de refeições há cantoria. Tia Acidália e tio Guy, sempre animados e sorridentes. A primeira canta com a boca aberta em formato oval e o segundo abre o peito, gargalha, se abre inteiro diante da presença dos parentes. Vou de ponta a ponta da imaginária mesa enorme de refeições.

A memória pede socorro. Há uma forte sensação da cantoria, mas poucos dados, as imagens são nebulosas. Recorro às fotografias e encontro muitas delas. Crio um verdadeiro baile com treze fotografias que dançam em expansão, redução, duração, velocidade; animado pelas vozes da cantoria gravada na casa de minha prima. A coletânea que fiz mistura os tempos, dos anos sessenta aos anos noventa e escolho os rostos e poses de meus tios-avós (Acidália, Guiomarina, Lira, Afonso e Guy) eternizadas nas fotografias. O baile acontece sobre a mesa, em espaço reduzido e de risco, o que gera, a priori, uma corporeidade específica e um estado de atenção constante.

A menina Raquel come apoiada sobre a cama. Essa memória se presentifica por uma fotografia que tenho em minha mente, pois me lembro de uma fotografia em que estou comendo apoiada em uma cama na casa da Vovó Zenaide; deve estar em algum lugar da casa de minha mãe, mas preferi não

procurá-la. Carrego comigo a sensação daquele dia e sei que essa sensação se mistura com a sensação de algum dia ter visto essa fotografia. Tenho certeza de que, se observar a fotografia, terei imagens mais claras das coisas que vi naquele dia. Mas isso me interessa? Não estarei fazendo uma mistura demasiada com aquilo que se tornou para mim a memória construída pela fotografia? Tem sido fundamental dançar estes pedaços de memória que não se conectam necessariamente e que puxam sensações em rede. Estar perdida é estar preenchida de impulsos que se materializam no espaço ENTRE. É bom estar preenchida de alguns vazios, pois sempre entendemos, no Lume, que o ator deve compartilhar com o espectador a possibilidade de sonhar no encontro que o teatro proporciona. O espectador constrói também aquilo que ele vê. Se o espectador não encontra lacunas para criar e acreditar que aquelas fantasias corporais poderiam ser dele também, não encontra prazer em assistir a uma obra.

O encanto pelo Corpo de Bombeiros, ao lado da casa, monumental, vermelho, os caminhões, homens preparados. Difícil essa ação. Natsu Nakajima nos ensinou uma ação que fazia parte das coreografias de Tatsumi Hijikata, que era o homem tentando conduzir a mangueira cheia de pressão da água.

Minha Vovó Ica também surgiu na *casatorre*. Na entrevista de 1997, tio Guy me contou que ouviu gritos de minha avó quando Alphonsus morreu. Minha mãe também conta que o corpo teria sido encontrado pelas duas filhas mais velhas, tia Afonsina e Vovó Ica (Altair). Este momento exato do encontro com a realidade da morte me afetou e me fez lembrar as madrugadas em que eu despertava com os gritos de Vovó Ica, aos quase noventa anos, chamando: “*ora, ora, ora, mamãe vem cá!*”, clamando a presença de minha mãe, sua filha. Esta frase volta constantemente em meu trabalho, desde aquelas primeiras experiências da memória no corpo, em 1996, quando as conversas da Páscoa daquele ano fizeram resplandecer essas memórias. Vovó Ica se apóia na *casatorre* (abdome sustentado, pois a *casatorre* não me aguentaria) e vê o pai morto adiante, atrás do público. E grita “*ora, ora, ora, óóóóó!*” Essa voz é tão presente, que o lugar de ressonância já está presente na musculatura, sem nunca

ter tido que ouvir uma gravação da voz dela (coisa que não há disponível). A moça Raquel ouviu muito aqueles gritos.

Candango foi também o cachorro velho, deitado na frente da *casatorre*. Foi fruto de observação e imitação de fotos de um cachorro.

E havia esqueleto no teto.

O pé direito da casa era altíssimo e o teto de madeira ficava lá no alto. Era uma das coisas que me deixava com medo, principalmente na hora de dormir. Deitava-me e ficava olhando o teto, receosa dele cair em cima de mim. Minha tia Kinita contava-me uma estória escabrosa: um esqueleto que morava no telhado ia, aos poucos, caindo no quarto. Kinita gritava tremulamente: cai uma perna..., cai um braço..., cai o corpo... e finalmente, cai a cabeça... No intervalo, eu imaginava o esqueleto despencando e me encolhia cheia de pavor. A estória era sempre contada nas noites de ventania e os abacateiros, plantados no quintal perto do quarto de dormir, balançavam com o vento, deixando-me com mais medo ainda. (HIRSON, 2001, p.15)

Em um primeiro momento fui o esqueleto, despencado. Tentativa de separar as articulações, como o corpo de uma marionete, que despenca e cai sobre a *casatorre*. Mas minha base é muito pequena: o banco da máquina de costura. A ação não acontece como eu gostaria, pois não encontro suficientes apoios para deixar o corpo despencar, como se os fios da marionete tivessem sido cortados. Mais tarde, Cris ajudou a dar um pouco mais de sentido para essa ação:

Caio de modo assimétrico, pernas e braços abertos, estatelada sobre a *casatorre*. O texto com voz da Tia Myra começa a partir deste ponto: “*aquela casa para mim assustadora...*”. Faço ações com braços e pernas (para a Cris parece um polvo) e sigo com “*tábuas de madeira lavada*”, tentando caber no pequeno banco enquanto digo “*quartos exíguos*”. Deitada em forma de tábua, sou a mesa da sala de jantar. A “*mesa*” olha o público e diminuo o ritmo da fala. Vou descendo em Banjelina, em dinâmica lenta, lembrando outra matriz de mimesis corpórea, a

Dona Maria Fernandes, que me acompanha desde 1997, e monto a fotografia de Banjelina (Portinari) com olhar para a direita e dizendo “*pintura de Portinari*”. Fotografia de família.

Essas ações foram trabalhadas de diversas maneiras, variando tamanhos, ritmos das transições e qualidades das transições, pois Jesser ficou irritado a primeira vez que viu as ações na *casatorre*. É realmente difícil surpreender meus dois colegas depois de vinte anos trabalhando juntos (começamos antes mesmo do Lume entrar em nossas vidas). As ações remeterem a tantas outras que já fiz em situação de pesquisa em sala de trabalho ou nos espetáculos, ainda lhe era compreensível, pois serei sempre Raquel lidando com as novas combinações possíveis para este corpo, esta pessoa. Mas ele questionava a monotonia das transições e sugeriu que tentasse fundir mais as ações, deixando o “rabo” de uma construir a outra.

Em um dia de trabalho coletivo, com todo o grupo, pude experimentar, em um momento livre, individual, como fundir melhor essas ações, estando no chão, mais segura, mais brincalhona. O estado da altura da base pequena da *casatorre* ajuda a criar um estado que me puxa o tapete, mas que às vezes me aprisiona diante da perspectiva de novas possibilidades. Naquele dia, após vários exercícios com olhos fechados, ficamos livres, dançando as sensações vivenciadas. Eu estava toda formigando, em atividade perceptível nas muitas microtensões do corpo. A coincidência do estado me conectou com as matrizes da e na *casatorre* e a instabilidade gerada pelo fato de ter permanecido muito tempo de olhos fechados me levou ao estado desconfortável de estar sobre as mesas e o banco, instável e com vertigem. Mas estava no chão, então, pude manter a latência do estado sem precisar permanecer em uma situação que me desestabilizasse (altura ou olhos fechados). Pude dançar livremente as matrizes e pude repetir a experiência mais vezes, testando novas qualidades para preencher as ações já existentes. No chão, posso até brincar de ficar de pé na pontinha do banco...

Criança

Das visitas que fizeram à casa, tanto Suzi, como Jesser e Cris sentiram potente o momento em que as crianças aparecem.

Raquel criança.

Zenaide, minha mãe, criança.

Altair, minha avó, criança.

Alphonsus, meu bisavô, criança.

Construí a partir da observação de fotografias.

Correndo. Para. A menina Raquel quer brincar e para em pose de balé:

*Eu sou bisneta de... de hum... e hum...
Fa de quem!
De Fo...
De Alphonsus Guimaraens
Aullphounnnnsus de Guimaraenns
Aufonsudiguimarões
Aufonsus de Guimarães
Acho que você não conhece.
Ele foi poeta sim-bo-lista*

O pequeno texto foi construído a partir das lembranças da menina Raquel desconfortável no parentesco estranho e a *corporeidade-menina-Raquel* a partir da minha fotografia de criança mais adorada: aos seis anos tentando fazer balé.

A menina Zenaide traz uma cadeira com o paletó do avô:

*Vovô era bonito... Eu imagino que ele era bom;
isso eu tenho certeza.*

A frase foi dita por Zenaide em conversa gravada sobre Alphonsus e a família Guimaraens. A *corporeidade-menina-Zenaide* foi criada a partir da observação de fotografias de Zenaide criança.

A menina Altair é tímida e senta na cadeira de seu pai:

*Papai era o grande poeta Alphonsus “fide”
Guimaraens.*

A frase eu ouvi, sem exagero, aproximadamente quatro mil trezentas e oitenta vezes de minha avó Altair, durante os doze anos em que moramos na mesma casa. *A corporeidade-menina-Altair* veio da observação de uma fotografia dela aos dois ou três anos de idade.

O menino Alphonsus posa emburrado para uma fotografia. Bravo tenta, três vezes, pegar uma bola, levantando-se da cadeira ou esticando braços e tronco.

*Meu nome é Afonso Henriques da Costa
Guimarães. Eu nasci em Ouro Preto em vinte quatoro de
julho de Mil tocentos setenta. Mas eu não sou Afonso sonso.*

A corporeidade-menino-Alphonsus foi criada da observação da fotografia de Alphonsus aos três anos de idade, sentado entre os dois irmãos, e da inspiração trazida da passagem da notícia biográfica de Alphonsus que se segue. A frase também teve inspiração no mesmo trecho.

Menino alegre, sadio, mas dado a súbitos retraimentos que lhe motivavam, de parte de seus irmãos e dos outros companheiros nas correrias ladeiradas da infância, o apelido rimado de “Afonso sonso”, que o irritava profundamente.

Porque (explica ainda hoje o seu irmão Artur) aos meninos incomodava o ar vago, distante, que ele às vezes tomava; e reagiram contra isso pelo apelido que o agitava. (GUIMARAENS, 1960, p.30 – notícia biográfica)

E a voz?

As quatro crianças têm a mesma qualidade vocal, imitada de minha filha Teresa aos três anos de idade. Gravei Teresa dizendo as frases selecionadas

e, desta forma, adquirir, não somente as ações vocais (timbre e ritmo), mas também os detalhes próprios da dificuldade de se dizer essas frases aos três anos de idade. Então:

Fa di quem!

Alphonsus de Guimaraens.

Alphonsus fide Guimaraens.

Quatoro de julho de mil tocentos setenta.

O material que eu tinha das crianças não me dava muitas possibilidades de voo, ou seja, eu tinha somente alguns poucos elementos construídos e não me sentia segura para jogar, transformar, ganhar espaço.

Mas os visitantes da casa insistiram na potência da criança e sugeriram que eu vestisse mais qualidades de energia nas coisas que estava fazendo; que a corrida da criança poderia ter mais cores, jogos com os braços, com a respiração, mais desafios e dificuldades que entrassem em conexão comigo. Propuseram uma montagem de Alphonsus a partir da imagem que a bisneta construiu dele, imponente, garboso com sua bengala, em uma época de glamour, de imitação do modelo francês. Mas essa imagem, aos poucos, vai ruindo, vai se desfazendo e desequilibrando.

A criança puxa as memórias e as veste. A história sendo puxada pela bisneta me remete à ideia de que, na memória, as imagens virtualizadas chegam do passado para o presente, ou seja, a bisneta traz Alphonsus e tudo que permeou sua vida e ficou de herança para os filhos, netos e a bisneta.

Mesmo com o estado/qualidade criança inseguro no corpo, no trabalho com Cris decidimos tentar caminhar com algumas ideias de transformação das ações na *casatorre*, apostando que eu poderia ter a convivência cotidiana com minha filha de quatro anos como suporte para uma possível corporeidade.

Então, voltando à *casatorre*, começo a descobrir as paredes, a estrutura da casa e a subir nela, escalando uma coisa muito grande, sob o ângulo da criança. A nova estrutura tem três andares e é instável e trêmula. Enquanto subo,

há uma pequena pausa, uma risada sutil da criança para o público e seu olhar por dentro do banco vendo o pé direito alto da casa. A própria estrutura trêmula puxa o tremelicar do meu corpo, que agora é muito mais ligado ao ruir da casa, do cupim e do mofo.

Partindo do tremelicar, seguimos para o olhar que vê o pé direito alto, vê a distância do chão (medo real da altura) e diz: “o pé direito da casa era altíssimo e o teto de madeira ficava lá no alto” (das memórias de minha mãe). Este “alto” foi prolongado e agudizado: “aaaaaaaallllllto”. A qualidade vocal surgiu da vertigem de estar de pé sobre a *casatorre* olhando para cima.

Olho para cima e vejo uma pitanga (imaginária). Mudança de estado. Inspiro e pego a fruta. Esta ação é toda preenchida pelo medo real e pela vertigem. Aaaaaaiiiiiiii!. Seguro a pitanga com a boca, entre os dentes, e sigo para posição sentada com perna direita dobrada e joelho esquerdo apoiado no banco. Como a pitanga.

Começo a ouvir as vozes que vêm da sala, procurando fazer uma ação clara com a cabeça e o rosto, e depois ouvindo vozes por todos os lados da casa, como fantasmas. Impulso de imitar o que vejo, que era a cantoria de Natal ao redor da mesa de jantar.

Vou para uma fotografia de minha mãe na qual está sentada com pernas cruzadas e braços abertos. A abertura dos braços acontece junto com a tentativa de cantar, e surge a boca da Tia Acidália empolgada cantando “Noite Feliz”. Vou ficando de pé.

Outra sequência:

Da *casatorre* salto para o chão. A criança Raquel moleca cai agachada e então faço imitação de uma foto em que estou de cabeça para baixo, em Brasília, e digo o já citado texto retirado das memórias de infância de minha mãe, em que ela conta do medo do esqueleto que morava no teto de madeira da casa. Quando termino de falar do esqueleto, corro dele, brincando de pique-pegas. Passo por debaixo da mesa duas vezes e paro lá debaixo, fazendo o cachorro Candango.

Experimentações com a criança, contando a história do esqueleto:

- 1) Agitada, excitada. (como não tenho segurança, a criança me escapa).
- 2) Correndo. (divertido, mas de tão ofegante, me escapa o texto).
- 3) Com o sapato de salto de Alphonsus. (parece uma senhora correndo; difícil dar ideia de ser uma menina que calçou o sapato da mãe).
- 4) Pulando amarelinha e fazendo estrela ao invés de correr.
- 5) Em um canto, encolhida, amedrontada.
- 6) Debaixo da *casatorre*, com menos ansiedade. A criança imita a voz trêmula da tia.

Experimentamos transformar um pouco a história, para que fosse contada por uma criança, e não como é o texto escrito por minha mãe, contado por ela já adulta. *“Na hora de dormir eu tenho muito medo. Minha tia disse que tem um esqueleto que mora lá em cima no teto e ela fala que de noite ele cai na gente. Ela fala que ‘cai uma perna, cai outra perna, cai um braço, cai outro braço e cai o corpo todo’. Em noite de vento dá mais medo, cai abacate e tudo.”*

E assim fomos fazendo algumas outras experiências com o tema da criança.

Quando os visitantes vão embora, volto para meu olhar de sensação. Sempre, inevitavelmente, um olhar externo vai ver e apreciar outros detalhes diferentes dos que fazem parte do meu rol de percepção. Mas são dezoito anos de experiência em sala de trabalho, pesquisando, descobrindo, apanhando, vibrando... Não só fazendo, mas também observando e conduzindo trabalhos de alunos e outros atores. Ou seja, conheço este olhar da autopercepção e sei localizar os pontos de fraqueza e os lugares de potência naquilo que tange à pesquisa no corpo. Não estou formalizando uma encenação. Se este fosse o objetivo, sem dúvida eu precisaria de um ou mais olhares de fora, pois a prática de encenar quase não fez parte do meu treinamento ao longo desses anos. Mas a raiz do objetivo é outra, é descobrir os meandros do corpo, antes da cena. As

cenar que vêm sendo construídas são muito mais próximas de sequências de matrizes que me ajudam a codificá-las e a manter o material vivo, pois a formalização ajuda na memorização e no fluxo. Este é o prazer.

Fiquei com a tarefa de encontrar os caminhos para chegar ao corpo criança. Para mim, sem dúvida, o caminho da mimesis corpórea, usando observação de minha filha Teresa, continuando a herança.

Observar a corporeidade da minha filha e dançá-la com o corpo que tenho hoje é uma maneira de me aproximar da criança que fui e, com o corpo e o olhar da criança, encontrar mais canais de encontro com as coisas que vi na casa de minha bisavó e como vi aqueles meus tios-avós e minha avó. Minha filha se parece comigo e quando a vejo, cotidianamente, me vejo criança e faço saltos no tempo que me emocionam várias vezes no dia.

Selecionei vídeos dela tentando pular amarelinha e tentando dançar balé, aos três anos. Observei e imitei aquilo que foi possível, definindo algumas ações como pontos de apoio.

Durante muitos anos trabalhamos, no Lume, a mimesis corpórea a partir de anotações dos encontros realizados, de fotografias e de gravações em áudio. Quando, em 2005, decidimos gravar em vídeo as imagens das pessoas que encontramos em pesquisa de campo para o espetáculo “O que seria de nós sem as coisas que não existem”, nos demos conta de duas coisas fundamentais: 1) é muito difícil imitar a quantidade de pequenos gestos que uma pessoa faz enquanto fala ou enquanto se movimenta cotidianamente; 2) a gravação em vídeo nos deixava poucas lacunas para criação, para fantasia e sonho.

Como já havia detectado isso, tratei a dança da Teresa como uma sequência de muitas fotos. Em seu balé Teresa colocou todo o seu imaginário, mas a amarelinha tem uma estrutura mais rígida, da qual gostaria de escapar. Por isso, depois de feita a imitação, experimentei fazer a sequência da amarelinha quase no mesmo lugar e com as ações reduzidas, sem me abaixar para pegar a pedra, sem girar demasiadamente o tronco, sem dar saltos muito grandes e variando o ritmo. Aos poucos fui construindo outra dança, que pode ser mesclada

com o balé. Esta dança às vezes parece dança, às vezes parece a euforia de uma criança exuberante em pleno desejo de jogo.

Assim nasceu essa criança, um “singular genérico”, que é a mistura dessas várias inspirações coletadas de observações de fotografias, observação de vídeo, observação cotidiana e memórias.

Nessa altura do trabalho a *casatorre* também mudou e agora é uma construção com mais dois bancos que completam as laterais, com uma cadeira e com as roupas, maquiagem e objetos que utilizo em todas as experimentações: *casatorre*, criança, sequência de fotografias, Fúnebre Inauguração, Ismália e morte de Alphonsus.

A menina Raquel dança e se movimenta e, em determinados pontos, se apresenta nas quatro versões da criança e, ainda, conta a história do esqueleto. Enquanto dança, se relaciona com o público e com a *casatorre* e, vai, aos poucos, vestindo a roupa do bisavô (grande para ela), como uma criança que veste as roupas de um adulto. E, desta forma, vai entrando no *corpalphonsus*.

Os textos como ficaram:

*Eu sou bisneta de... de hum... e hum...
Fa de quem!
De Fo...
De Alphonsus Guimaraens
Aullphounnnnsus de Guimaraenns
Aufonsudiguimarães
Aufonsus de Guimarães
Acho que você não conhece.
Ele foi poeta sim-bo-lista*

Vovô era bonito. Eu imagino que ele era bom. Isso eu tenho certeza.

*Papai era o grande poeta
Allphonnsus fildi Guimaraens*

A casa era enorme e na frente ficava o corpo de bombeiros. No quintal tinha uma pitangueira e um monte de outras coisas. O pé direito era altíssimo e o teto de madeira ficava lá no alto. Minha tia dizia que um esqueleto morava no

telhado e caía no quarto de noite. Ela falava com voz tremendo:

Cai uma perna...

Cai um braço...

Cai outra perna...

Cai outro braço...

Cai o corpo...

E cai a cabeça.

O vento balançava os abacateiros e eu me encolhia de medo.

Eu não sou Afonso sonso.

Meu nome é Afonso Henriques da Costa di Gui-ma-rães. (voz infantil, tímida)

Eu nasci em Ouro Preto em vinte e quatoro de julho de mil tocento e setenta.

Assim surge uma figura híbrida, que foi se formando naturalmente, que usa salto alto, bigode e tem sempre uma criança por dentro, brincando de ser tudo e podendo sê-lo sem censuras.

O momento de pintar o bigode é a transição para a próxima sequência, aquela das quinze fotografias. Faço tudo de costas, escrevendo sobre a mesa da *casatorre* que, de alicerce, se transforma em escrivaninha do escritório de Alphonsus. A voz vai se transformando enquanto diz:

Afonso Henriques da Costa Guimarães, Alfonso Guy, Affonso Guimaraens, Guy D'Alvin, Alfonso Guimaraens, Alphonsus de Guymar, João Ventania, Dom Alphonsus, Old-Tom, Alphonsus de Vimaraens, Dr. Alphonsus - o místico, Catimbau, Ritter Brau, Kirch-Wasser, João das Selvas, Punch and Gin, Juan Matamoros, Alphonsus de Guimaraens, Alphonsus de Guimaraens, Alphonsus de Guimaraens.

O olhar da criança encheu a casa de luz. Até mesmo a vida solitária de Alphonsus e o ambiente soturno de sua vida e de sua obra ganharam um frescor infantil muito sutil, mas transformador sob meu ponto de vista.

A Casa iluminada cai

Morre a casa, Alphonsus é demolido.

A casa é demolida, morre Alphonsus.

Morre Alphonsus em 1921... Demolida a casa em 1975...

A morte do *corpalphonsus* e da *casatorre* se eterniza em Raquel a cada efêmera atualização da morte. Excesso de vida para a morte. “A morte, que sempre trouxeste dentro da alma, era então a grande presença.” (GUIMARAENS FILHO, 1995, p.404)

Paradoxalmente, a última etapa do trabalho em sala, quando posso ver todo o percurso com mais clareza e posso compreender que a casa se tornou, nesta pesquisa, o símbolo das memórias da Raquel menina e da Raquel adulta atriz que se conectam com a vida e a obra de seu bisavô, é a etapa em que a demolição fica mais latente. Como todo fim, é a abertura de outras possibilidades. Assim como a demolição da casa encerrou um ciclo para aqueles que nela viveram e abriu novo horizonte, percebo que preciso demolir essa casa tão presente em minha memória para que seja possível encerrar o ciclo dessa pesquisa.

A casa, no meu corpo, condensa um tempo grande vivido historicamente; é uma síntese em intensidade que concentra no corpo aquilo que foi de muitos corpos e que foi o corpo da casa. A casa foi antropomorfizada em meu corpo. A casa é a emoção/percepção do tempo que escoou em mim: é um mergulho em minha subjetividade; é tempo e espaço condensados.

Encontrei o poema que se segue após ter vivido e escrito tudo o que se encontra neste texto até aqui. Se trouxermos a cronologia da escrita para mais

perto, eu poderia dizer que conheci este poema hoje. É um daqueles momentos do trabalho em que você se emociona ao perceber que estruturas se conectam e tomam outros sentidos. A casa de minha bisavó, e sua subsequente demolição, permeiam fortemente minhas memórias de infância. Intuitivamente este tema surgiu e virou dança de memórias. Muito me comove perceber que as memórias latentes da casa, descritas no poema abaixo, onde viveu seu autor, Alphonsus Filho, ecoam também em mim. Nasci cinquenta e três anos depois e visitei pouquíssimas vezes essa casa. Que símbolo forte para a família! Hoje danço a casa de maneira diferente, hoje sinto sua demolição com o sentimento dos que ali viveram, hoje tomo para mim as memórias que são de meu tio-avô. Como em “Valsa com Bashir”, perco a referência do que é meu e do que foi dele e posso reconstruir a história de minha memória. *“Um bom poema é aquele que nos dá a impressão de que está lendo a gente... e não a gente a ele!” (Mário Quintana).*

ELEGIA DA CASA
(Rua Tomé de Sousa,56)

Vão derrubar a casa.
Vão destruir a casa.
Antes que ela por si mesma se desabe,
se destrua.

Ah, contemplá-la agora, na distância
não só do espaço: do tempo.
1923. Belo Horizonte. Rua
Tomé de Sousa, 100. A solitária
casa do bairro incipiente
do Cruzeiro.
A solitária casa
de árvores e mato circundada.

De Mariana viera
a família do poeta, sem o poeta.
Quanta vez o menino
não meditou na súbita chegada
do ausente.
E se a porta se abrisse?
E se ele entrasse?

Tomé de Sousa, 100? Logo depois,
56
Anos se foram rápidos,
E houve de tudo: casamentos,
festas, as natalinas
festas, que o menino reveria
mais tarde na alegria de seus filhos,
aniversários,
depois mortes e enterros,
depois o estrépito se mudando em grave
silêncio e expectativa.

No quintal houve um dia a galinha cega.
O irmão, que dela se lembrou num conto,
foi o primeiro a ir: a Tenebrosa
o queria primeiro em seus domínios,
logo ele que a vida penetrava,
com olhos ironicamente comovidos,
tentando reter, fixar não só a vida
dos homens e dos bichos,
dos racionais e irracionais, coitados!,
mas também o avanço da cidade,
trepando nas colinas,
se plasmando.

Depois, outros se foram em meio ao mesmo
ruído de canções aniversárias,
doçura natalina.
E foi-se a mãe. E a casa viu que o tempo
ia (chuva invisível) desgastando
suas paredes,
caibros,
vigas,
almas.
E agora
sabe (o que foi menino), sabem (os que foram
meninos), os que restam,
que a casa é a única e dura realidade.
A única, implacável.

Mas também sabem
que há que derrubá-la antes que o tempo
por si mesmo se incumba de arreá-la
com os rios que guardou,

com os sofrimentos,
com os sustos e vigílias,
e horas de encantamento, de serões,
e a vida e a morte
escorrendo
dos telhados.
Mas há que derrubá-la antes que ela
por si mesma, num estrondo, se derrube.

Que importa o que vier, depois de ela
para sempre se ter ido?
Erga-se um arranha-céu onde ficou
sepultada
a familiar certeza do amanhã,
do improvável amanhã.
Erga-se um arranha-céu, venham outras vidas,
como veio outra cidade
onde dantes era apenas o sossego
da província,
a província de tropas e cincerros
conduzindo
lenha para os fogões insaciáveis.
A província dos ventos furiosos
Do Acaba-Mundo,
se lacerando, uivantes, nas janelas.
A província que de súbito
se transformou no atropelo
dos dias fugitivos,
celeremente fugitivos.
Dias felizes? Infelizes? Dias.

Mas há que derrubá-la.
Pois deixem derrubá-la.
Com ela as árvores, o gramado, as flores.
Com ela o barracão onde o poeta
que hoje a contempla (da distância) teve
suas noites de vigília
no encalço da impassível,
da que mais se ocultava nas palavras
quanto mais a quisera subjugada.

Pois se há que derrubá-la,
que a derrubem.
E ninguém fique para ouvir o choro
inaudível das tábuas, das paredes,

dos ladrilhos da copa e da cozinha,
da grande sala onde a grande mesa
abrigou a família,
a que já viera de Mariana
e mais se foi multiplicando
na cidade que em outra se mudou
como os rostos também, e como as almas.
E ninguém fique para ouvir o grave
lamento dos tijolos e das telhas,
do portão que se abria para a noite,
para a estrelada noite do Cruzeiro.
Que ninguém fique, que ela a si mesma
se derrube, se destrua,
se recomponha num edifício imenso
e haja tão-somente
uma serena lágrima possível,
como por sobre a face dorida e quieta
dos mortos pousa um leve
meio sorriso, um vago
estremecer de luzes apagadas.

(Rio de Janeiro, 5.XII.1975)

As ações da demolição fazem parte **da casatorre**. São as últimas após tijolos, cupins, mofo e fantasmas. O corpo desmonta. A observação de imagens em vídeo de demolições de grandes edificações, com tratores e marretas, guiou as ações. O som estrondoso e cortante também estimulou a dor da casa; tolhida, machucada. Do meio dos entulhos e de muita poeira, começam a voar as folhas amareladas dos livros de tia Acidália, leves, livres, mas desamparadas à procura de alguém que as resgatasse e resgatasse as histórias ali adormecidas.

Corpalphonsus também tem seu fim. Primeiro se decompõe a carne, por entre os vãos da estrutura óssea e depois se fragilizam os ossos. A morte de Alphonsus começa pela imposição da depressão; atrofia as forças, desaba e se decompõe. No corpo, o primeiro impulso parte da observação de um desenho feito a partir de sua fotografia com idade mais avançada; um jovem de menos de cinquenta anos de idade com feição envelhecida, com alegria roubada. No desenho, os traços do rosto são marcados por rugas de expressão, a mão segura

a cabeça sem forças para se manter e o olhar mira a lateral esquerda alta, pensativo, distante como sempre me pareceu. A fotografia, no corpo, é primeiro atingida pelos traços do desenho, depois pela fraqueza da depressão, depois pela decomposição e por fim, o fim, o vazio.

Em 1888 perde Constança, a amada de dezessete anos.

Em 1921 perde Constança, a filha Constancinha de um ano e dois meses.

Aí que veio o outro fato marcante da vida do poeta. Eu me assentei, assim logo depois, na porta da entrada da sala de visitas, porque subia a escada, nos fundos era a sala de jantar, e na frente a sala de visitas. E ela naquele caixãozinho todo florido e ele com um terno assim xadrez, casimira inglesa, andando para frente, para lá, parava em frente do caixão, punha a mão na testa, da menina, voltava. E aí, ela foi levada para o cemitério do Rosário, com ele acompanhando, e eu ainda me lembro disso, fui até lá, no cemitério do Rosário. Isso já foi em 1921. Foi em maio. Ele viveu maio e junho, ele viveu dois meses. Mas mamãe contava que neste período que ele viveu, neste pequeno período que ele viveu, ela não conseguiu dormir uma noite, parecia que ele tinha um sentimento muito grande de ter posto esse nome, que ele foi aconselhado, e aí, faleceu, ele faleceu. Veio a morte dele e ele faleceu. E eu era menino, também nessa época não tinha nem oito anos, e acordei com um choro muito intenso, que era exatamente da sua Avó Ica e sua Tia Afonsina. Aí houve então o falecimento dele, aquele fato, aquele negócio dele, que ele teve depressão e deixando quatorze filhos. (Tio Guy em entrevista concedida em 1997 em sua casa em Belo Horizonte)

A morte tem o corpo demolição e o corpo decomposição.

Sucumbem casa e Alphonsus.

Ismália sobe na torre. No voo de Ismália a esperança de continuidade do sonho, a metáfora do que ficou.

Alphonsus é Mistério

Há um destino igual, porque é abstracto, para os homens e para as coisas – uma designação igualmente indiferente na álgebra do mistério.

Mas há mais alguma coisa... Nessas horas lentas e vazias, sobe-me da alma à mente uma tristeza de todo o ser, a amargura de tudo ser ao mesmo tempo uma sensação minha e uma coisa externa, que não está em meu poder alterar.

Fernando Pessoa

E quando resta somente a morte, o que faço? Que corpo é esse que morre? Que morte é essa que meu corpo atua? Que vida há nessa morte?

Há poucas referências: depressão e morte.

Tio Guy me dá uma pista:

“E eu era menino, também nessa época não tinha nem oito anos, e acordei com um choro muito intenso, que era exatamente da sua Avó Ica e sua Tia Afonsina.”

Minha Vovó Ica teria visto este corpo morto na casa. Vovó Ica é uma referência de fora, mas sua presença em meu corpo me aproxima da morte de meu bisavô. Seu *“choro muito intenso”* está presente nos seus gritos noturnos (os quais presenciei frequentemente ao longo de três anos) clamando ajuda de sua filha, a quem chamava de mamãe.

Esse foi o primeiro passo: a visão da morte e a manifestação de dor ao vê-la. Empresto meu olhar para minha avó, me dispo para abrir espaço para que ela veja o pai morto, através de mim. Mas o que vejo? Nenhuma imagem

concreta; vejo um borrão, às vezes um corpo sem rosto, não consigo ver Alphonsus morto porque não tenho referências desse retrato. Uma morte súbita? Um suicídio? O olhar reenvia para o corpo aquilo que vê e traz com ele a presença de micropercepções, de detalhes visíveis ou puramente perceptíveis. Meu corpo é tomado pelo que retorna desse olhar a um corpo desfocado e branco, enevoadado, coberto de uma bruma que emana amor e, por não mais existir, esse amor se transforma em vazio e dor. Impulsiono o olhar para essa imagem e ela retorna como um tsunami, diretamente proporcional, atingindo os microimpulsos do rosto que grita e do corpo que não se sustenta, sendo lentamente jogado para trás. É lento porque a imagem se forma em um tempo diferente do real. Minha avó pode ter sido lançada ao chão ao ver a imagem de seu pai morto, imediatamente. Meu corpo não é lançado; é cênico, é uma composição para atuação. A voz chega depois. Meu olhar é difuso, pois vê a imagem desfocada de Alphonsus e vê a imagem de minha avó na cama a gritar. O olhar irradia para o corpo todo. (GIL, 2005, p.47-59)

E como seria morrer? Não consigo viver minha própria morte (que doloroso paradoxo seria!), mas consigo jogar com a possibilidade de uma morte no *corpalphonsus* que criei. A morte é irrepresentável, mas a dança da morte pode corporificar o absolutamente incorpóreo, incompreendido, inimaginável.

A morte em si é um mistério. Então, como dançá-la?

Tadashi Endo propõe que nós, atores do Lume, dancemos a morte a partir de algo que seca, que enrijece. Mas o enrijecimento necessita de muita tensão, portanto vida impressa, potência. A perplexidade diante da vastidão ilimitada de sugestões imaginativas para a morte impossibilita sua formalização, mas o corpo que a dança é presente e é forma. Sempre será incongruente.

Na obra do poeta Alphonsus de Guimaraens, o “termo conhecido” é constituído pelos poemas, e o outro, o “termo oculto”, é sempre o mesmo: a morte. Como fio condutor, ela percorre a maioria de seus versos, feitos de uma tessitura coerente, unificada, repetitiva e urdida ao longo de trinta e dois anos. A morte, portanto, é fator estruturante

fundamental na obra desse poeta que se autodenomina “poeta da morte”: ele extrai de seu tinteiro com “A Cabeça de Corvo” (título de um de seus poemas) a negra tinta, com a qual tenta, mas não consegue, dominar a *Thanatos*. (MARQUES, 1999, p.65)

Restam as pistas da poesia. No caso de Alphonsus, vida e obra não se dissociam. A imagem de Roland Barthes retorna: [...] *A depressão virá quando, do fundo do desgosto, eu já nem sequer possa agarrar-me à escrita.*

Após a morte de sua filha Constancinha, surgem poucos poemas. Terá a perda da escrita acelerado sua depressão e morte? Terá o silêncio trazido a morte – o silêncio eterno? Alphonsus de Guimaraens viveu uma subjetividade cindida, difícil, dolorosa, que interrompe a vida.

Na inveja aos esqueletos ou ao que quer que seja passível da morte total (carne ou alma), nesta inveja, pressente-se o sonho da supressão completa dos conflitos – só alcançável pelos caminhos da morte. E não se trata da morte acompanhada de qualquer eventual transcendência: antes tortura que alento, com os signos da religiosidade convertendo-se em sugestões de assombração. Trata-se da morte do nada. Paradoxalmente, sonha-se com uma unidade a ser encontrada apenas na dissolução completa. A unidade enquanto virtualidade realizável somente pela destruição. (RICIERI, 2001, p.139)

Enrique Resende induz os leitores de seu livro “*Retrato de Alfonsus (sic) de Guimaraens*” à possibilidade de Alphonsus ter posto fim à própria vida.

Julho de 1921.

Andava eu em férias na velha casa solarenga do Rochedo, antiga e histórica propriedade de minha família, no município de Cataguazes. Meu pai, de pé, sob o amplo lustre de acetileno, e em conformidade com um dos seus muitos hábitos arraigados, percorria displicentemente os jornais, que lhe acabavam, de chegar:

- Morreu o poeta Alphonsus de Guimaraens.

Abalei no dia seguinte para Juiz de Fora, onde, em companhia de Heitor Guimarães, decano dos jornalistas

mineiros, melhor me inteirei da dolorosa ocorrência. Heitor contou-me que Alphonsus lhe enviara um poema, destinado ao Jornal do Comércio, daquela cidade, com a recomendação expressa de que o mesmo fosse publicado no dia 15 daquele mês. O jornalista reservava, sempre, lugar de destaque para a colaboração do poeta, estampando-a de preferência aos domingos. Diante, porém, da recomendação, fez inserir o poema enviado na edição de 15, sexta-feira.

E qual não foi a surpresa de Heitor Guimarães, na manhã daquele dia, ao ver afixado no placar do Jornal do Comércio, de que era aliás redator-chefe, o seguinte telegrama:

- Acaba de falecer o poeta Alphonsus de Guimaraens.

Ao lado, no quadro em que diariamente se expunha o jornal aos transeuntes, o número do dia 15 trazia na sua primeira página o poema de Alphonsus, que é o que em seguida se lê:

Perdão!⁴¹

*Perdoai, Senhor Deus,
Senhor Deus o suicida,
Aquele que perdeu a vida
Sem uma prece.
Perdoai todo o infeliz
Que deixou este mundo
E se atufou no pélago profundo
Do desespero e da desesperança.
Cansou-se de viver, e quem se cansa
De caminhar
Há de parar
No eterno pouso
Onde há repouso
E paz.
É o eterno silêncio do Aqui-Jaz,
É a soturna guarida
Que nos espera além da Vida.
Rezem por alma do desgraçado*

41 Perdão foi publicada na Obra Completa de Alphonsus de Guimaraens (1960, p. 368) e é dirigida a Heitor Guimarães.

*Que teve o fado
Tão triste de se matar!
Ai! Talvez a sua alma se transforme
Num duende enorme
Que nos venha tentar...*

*Perdoai, Senhor Deus, o suicida
Que, deixando a Vida,
Foi descansar!
Mariana, 12-VII-921*

No entanto, as notas da Obra Completa (p.717) que se referem ao poema “Perdão!” dizem que o próprio Jornal do Comércio de Juiz de Fora teria publicado, dois dias depois, o necrológio de Alphonsus e ressaltando a “estranha coincidência” da publicação de “Perdão!” ter ocorrido exatamente no dia de sua morte, a despeito da afirmação de Resende de que o dia da publicação viera a pedido do próprio Alphonsus⁴². Além disso, também nas notas, João Alphonsus esclarece que a última produção do poeta teria sido “Últimos Versos”, datados de 14 de julho de 1921 (véspera de sua morte) e não o poema “Sonhos Idos” (pág. 39 deste texto), que havia sido divulgado, pelo mesmo Jornal do Comércio, como tendo sido o último poema escrito por Alphonsus.

Em “Alphonsus de Guimaraens no seu ambiente”, Alphonsus Filho conta que o poema “Últimos Versos” teria sido lido, em voz alta, pela primogênita Afonsina, a pedido do pai, na véspera de sua morte.

Últimos Versos

*Na tristeza do céu, na tristeza do mar,
eu vi a lua cintilar.
Como seguia tranqüilamente*

42 “Estranha coincidência: no mesmo número em que publicávamos a sua última poesia, morria o poeta. Êsses versos são dedicados a nosso companheiro Heitor Guimarães, de quem Alphonsus era amigo desde os tempos acadêmicos, há cerca de trinta anos. Acompanhava o original a seguinte carta: “Heitor - Os versos que aí vão pertencem a um livro que será publicado por todo êste ano. Perdoa-me a dedicatória, que é filha do muito que tenho merecido de ti. Alphonsus”.

por entre nuvens divinais!
 Seguia tranqüilamente
Como se fôra a minh'Alma,
 silente,
 calma,
 cheia de ais.
A abóbada celeste,
 que se reveste
de astros tão belos,
era um país repleto de castelos.
E a alva lua, formosa castelã,
 Seguia
envôlta num sudário alvíssimo de lã,
 como se fôsse
a mais que pura Virgem Maria...
 Lua serena, tão suave e doce,
 do meu eterno cismar,
anda dentro de ti a mágoa imensa
 do meu olhar!
Vaga dentro de ti a minha crença,
 ai! tôda a minha fé,
Como as nuvens de incenso que coleiam
 e fogem rapidamente
 até o teto das catedrais,
 dentro de ti, numa espiral silente,
 vão gemendo os meus ais.
Mais uma vez a mágoa imensa
 do teu clarão,
veio, tremendo na onda clara e densa,
 até meu coração.
E pude ver-te, contemplar-te pude,
 como a imagem da virtude
 e da pureza,
 cheia de luz,
 como Santa Teresa
 de Jesus!

Fim de "Pulvis"
Obra Completa p. 369,370

De qualquer forma, os três poemas citados: "Perdão!", "Sonhos Idos" e "Últimos Versos" foram alguns dos poucos versos escritos após a morte da filha Constancinha, *"que era também o apelido da noiva morta... Deves ter tido a*

sensação de um desmoronamento” (GUIMARAENS FILHO, 1995, p.402). Novamente aparece o desmoronamento. Cai casa e Alphonsus cai. Esse período de profunda depressão culminou em morte. Que morte?

Isso é mistério e mistério é espaço que se abre.

A sensação de mistério surgiu do *corpo-em-arte*. Embora o Alphonsus que vivo em cena seja um *Alphonsus-memória-Raquel*, ou seja, um personagem da minha memória, o criei também conectado àquilo que projetei como tendo sido em potencial o homem Alphonsus. Esse homem se mostrou profundamente tocado pela morte de *duas Constanças* e teve uma morte dilacerante, fruto de amarga depressão. Esse estado pré-morte atinge e influencia a vida do *corpalphonsus*.

A prática me fez perceber o quanto a insolubilidade deste mistério é um presente para a minha dança. Conviver com o mistério é poder penetrar o espaço do *entre*, é poder navegar em um mar de possibilidades, é poder nunca poder estar confortável na dinâmica corporal Alphonsus, é viver um *corpalphonsus* repleto de paradoxos. Não é o corpo de um suicida, é um corpo potencialmente suicida.

A presença do mistério é provocante. Não somente provocante, mas dolorosa e dilacerante. Não para mim, que fui contemplada com a distância do tempo, que dilui as dores. Mas a provocação me interessa, pois não sou uma estudiosa de Alphonsus, sou, na fantasia tão real do teatro, o próprio Alphonsus. Todos os vetores de força são fundamentais para a criação desse *corpalphonsus* ressignificado em uma meta-atuação na qual a atriz/mulher Raquel brinca de ser a criança Raquel, que brinca de ser o bisavô Alphonsus.

É um presente para a atuação!

Recriação da Casa

Após experimentações, tropeços, erros e acertos; assim como Alphonsus, criei monumentos e fiz de uma casa monumento. Mas o tempo passou e trouxe para perto esses monumentos, os in-corporei, os “desmonumentalizei”, os construí com os elementos impalpáveis ou in-corpóreos – os sonhos, os ideais, as fantasias, as energias – e com areia, cimento, tijolo – tensões, respiração, figuras, máscaras, caminhares, apoios. Decidi chamar a tudo isso de CASA, já que a casa da Vovó Zenaide apareceu fortemente em minhas memórias.

A forma cênica que o trabalho tomou se interdialoga com a escrita. As duas podem ser complementares, mas são independentes entre si; cada uma comunica a seu modo. Escrita e criação no corpo criam diálogo e contraponto (diálogo contrapontista); às vezes se retroalimentam, às vezes não necessariamente. O que ficou impregnado no corpo é aquilo que absorvi, como atriz, do mergulho em Alphonsus.

Esse tipo de trabalho e manipulação de material pode fazer com que aconteçam costuras mil; são células que podem ser colocadas em diferentes ordens, criando diferentes leituras.

Os caminhos para a composição de uma obra cênica a partir de estruturas técnicas codificadas e sistematizadas da arte de ator, são muito específicos. O fato de se ter um conjunto considerável de ações delineadas e memorizadas, permite a mistura, o corte, enfim, um trabalho de verdadeira *composição*, como se tivéssemos em mãos pedaços inteiros, fragmentos, e com este material começássemos a compor o mosaico que formará a obra. Outra comparação possível é com a estrutura da montagem cinematográfica, pois são seqüências inteiras de ações que

podem ser cortadas, inseridas no meio de uma outra seqüência, e assim por diante. Uma ação codificada se comporta como um fragmento cinematográfico, um fotograma. (Burnier, 2001, p.171, 172)

Cris retorna à casa e me ajuda a lhe dar forma.

Cena 1: *Casatorre* é casa.

Sou mais uma parte dessa estrutura, feita de mesas e bancos. De quatro, alicerçada sobre as mesas, deixo passarem os anos por aquelas paredes, as pessoas, as histórias. Preciso chamar a memória, ativá-la com a força dos cães furiosos, com o empenho muscular de quem não duvida do caminho traçado. Chega o mofo. Depois chega a rainha dos cupins preta e “cupiniza” as estruturas, que quase caem. As paredes são fortes, porém aeradas, permitindo a passagem dos fantasmas; tantos que chegam a fazê-las mover. As forças se juntam e, na briga interna por manter e derrubar, a casa cai. A música eletrônica ruidosa mantém a desestabilidade da estrutura e se mixa com algumas vozes (tia Acidália, tio Guy e tio Afonso) que surgem das paredes, declamando versos.

Cena 2: *Casatorre* é escombros.

Ainda sobre as mesas, mas, no corpo, a casa caiu. No meio dos escombros ainda vivem os cupins e o mofo. As vozes (fantasmas) ainda desacreditam da queda das paredes e tentam sair dos escombros. As vozes gravadas agora aparecem em forma de cantos, mas ainda não se libertam dos ruídos.

Cena 3: *Casatorre* é baile.

As vozes (cantoria dos tios-avós) se libertam e encontram um corpo que os dance. O figurino é revelado, branco, colante, e uma saia de filó – uma bailarina fantasiada, uma figura que dança com máscaras e ações exageradas, uma corporeidade que se diverte em ser a Raquel que se diverte em ser seus tios-avós nas festas de família. A casa é palco, é chão de madeira.

Cena 4: *Casatorre* é descrição de medo e dor.

Com trechos da descrição de minha tia Myra a respeito da casa e com voz que construí a partir de pequeníssimo fragmento que ouvi de sua voz, a alegria ainda exacerbada do baile aparece como suporte para o texto. Mas a figura de Banjelina/lavrador de Portinari, chama o olhar para a visão da morte do pai de minha Vovó Ica, o poeta Alphonsus. Não há música, há desespero. Um grito parado no ar.

Cena 5: *Casatorre* é brinquedo.

Raquel brinca de ser um pouco da criança que ainda ecoa nela. A criança brinca de ser sua mãe criança, sua avó criança e seu bisavô criança. Há um ser que não aparece, uma consciência, uma mãe provavelmente, com quem ela dialoga. A *casatorre* é a casa deixada ao bel prazer da criança, que transforma os objetos e se veste com as roupas dos adultos, criando uma composição que a torna Alphonsus. A roupa de bailarina indica o sonho de sê-la e os passos mal executados demonstram se tratar de uma criança pequena. Os detalhes são preenchidos sutilmente com a idiotice do palhaço, que ainda guarda o olhar da criança ao perceber o mundo de novidades se desenovelando à sua frente. As roupas e a foto de família a fazem lembrar a casa antiga que frequentou. A música traz recordações da criança Raquel, de 1980, a Arca de Noé orquestrada de Vinícius de Moraes. Aos poucos Alphonsus vai surgindo no corpo da criança, desastrado, sonso, Afonso sonso. A criança pinta o bigode do bisavô no próprio rosto.

Cena 6: *Casatorre* é escritório.

Mesa, cadeira, bancos, bengala, porta-retrato, taça de vinho, calça azul marinho, paletó azul marinho, lenço vermelho no pescoço, sapato feminino de salto; desequilibrado, sem chão, sem um lugar que o acolha. Alphonsus quase não sai; fica circulando pelos mesmos lugares como a música “Introdução à Espinita” que se repete continuamente. Revive o funeral de Constança e o luto. Encontra a esposa Zenaide e seus quatorze filhos. Sente a ausência da filha Constancinha que se foi ainda pequenina e brinca com ela como se ainda fosse possível reviver o que passou, o que se perdeu. Bebe com os poucos amigos,

caminha trôpego, luta com fantasmas que perturbam sua mente. Vê Constança, a deseja, a toca em sonho; declama. Pilheria e revela seus pensamentos de artista e poeta. Chora, adocece, desencoraja-se e quase desfalece. Um solitário incapaz de se expor em público; um promotor de Justiça do fim do mundo.

[...] Lá está o sujeito preso a seu quarto (à mesquinhez de sua vida) e à constatação da miséria da existência. Lá está a resistência precária das linhas inócuas que se escrevem, plenas das “asas partidas” de um pesar sem destinação – representação canhestra capaz tão somente de voejos estéreis. Paralelamente, o mandarim demoníaco impele à transgressão que trata de categorizar como vã. E o vinho (por entre alusões carnavalescas) oferta-se como alívio momentâneo, embriaguez de curta duração – devolução inevitável aos nervos “incômodos e maus”, à “nevrose” de animal. Aguilhão mais denso, a necessidade de amor por **coração e carne** traz de volta a figura feminina – miragem intangível enquanto concretização do completo e que se cola aos demais grupamentos de sentidos. (RICIERI, 2001, p.150-151)

Cena 7: *Casatorre* é memória.

Um entreato, uma licença para reviver outra memória, para trazer à cena as mulheres através da velhice de minha tia Acidália, cantando o “Barqueirinho”, que cantou minha bisavó, minha avó e que cantou minha mãe. Mimese: voz, fotografia e memória da convivência com ela. Sutileza.

Cena 8: *Casatorre* é Fúnebre Inauguração.

Uma maneira de contemplar o homem dentro da sua obra. Uma figura que é ainda Alphonsus, mas também personagem de sua ficção. Um corpo mais jocoso, farsesco, iluminado, desavergonhado. Outros tons, outras cores. E mais traços retos no corpo, mais precisão, decisão. A brincadeira com o absurdo da inauguração de uma funerária com direito a colocações que evidenciam a época, como os avanços tecnológicos que aparecem como epidemias e a revelação, através da fonética, da ortografia utilizada na década de 20. E, ainda, revive e redimensiona ações conhecidas do público, como as figuras do baile, a canção

“Parabéns a Você” e a dança da criança; aproximando o espectador, fazendo-o cúmplice de algo que passa a fazer parte de seu repertório.

Cena 9: *Casatorre* é depressão.

A realidade retorna dura e seca. Felicidade não há. Força para escrever não há.

Cena 10: *Casatorre* é morte.

O olhar da criança quase reaparece, mas é só ilusão. A mão segura a cabeça pesada e o tempo passa até que o corpo seque, enrijeça e caia.

Cena 11: *Casatorre* é torre.

Na voz de Inezita Barroso, com arranjo de Capiba, Ismália traz a torre à casa. Raquel se dá conta que a memória a levou a brincar tanto a ponto de se travestir em Alphonsus. Despir-se é a possibilidade de recomeçar. Raquel, na torre, em segundos vê toda a história que ela mesma criou a partir dos caminhos que trilhou. Se saltar na direção da história que a hipnotiza pode morrer; se não saltar, pode revivê-la e recriá-la *ad infinitum*. A lua, então, pode provocar, não a morte, mas a visão da morte através do olhar de quem a viu e gritou: “Ora, ora, ora, mamãe vem cá!”

Reflexões Finais: Mímesis Corpórea

A mímesis corpórea, somada à dança de memórias, gerou a possibilidade de abrigar uma multiplicidade de corpos em uma casa; essa casa tanto real quanto reconstruída, essa casa símbolo que usei para definir e delimitar temporal e espacialmente a condensação das memórias e esquecimentos contidos na ligação entre Raquel e Alphonsus. Através da mímesis corpórea pude entrar em frequência com Alphonsus e pude perceber, no corpo, suas dores e angústias.

A verticalização na pesquisa da mímesis corpórea gerou diversas reflexões que foram compartilhadas ao longo do texto e outras tantas que optei por minuciar no final para que não rompessem o fluxo da escrita.

Luís Otávio Burnier, quando criou o Lume em 1985, tinha certeza de que este laboratório de pesquisa (que quase dez anos depois foi instituído Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais) deveria estar inserido em uma Universidade, pois esperava não somente pesquisar, mas, sobretudo, encontrar maneiras de metodologizar e transmitir suas experiências. Encontrou espaço para isso na UNICAMP. Assim, foi detalhando e nomeando essas experiências para viabilizar o diálogo entre os atores-pesquisadores, os alunos e colaboradores, além de dar subsídios para publicações escritas. Esta continua sendo a prática do grupo, mesmo na ausência do mestre. Após sua morte, em 1995, o desenvolvimento das pesquisas prosseguiu e surgiram novas nomenclaturas para o que se seguiu. Entretanto, permanecemos ancorados em três linhas criadas por ele: *dança pessoal*, *mímesis corpórea* e *clown ou sentido cômico do corpo*. Isso tem um motivo. Por mais que ampliemos nosso repertório e nossos intercâmbios

com outros artistas, Burnier foi muito sábio ao nomear essas linhas, pois podem ser muito abrangentes e não são, de maneira alguma, estáticas; são pesquisas em movimento. Como os sete atores do Lume trabalharam exaustivamente as raízes da pesquisa, o tronco também cresceu forte e temos seiva bastante para novos galhos, folhas e frutos. Como o tronco é um só, as raízes foram se imbricando e hoje, para os atores que estão no Lume há quatorze, dezoito, vinte e quatro e vinte e seis anos, as linhas de pesquisa se misturam naturalmente. Portanto, mesmo que o foco principal esteja aqui ou ali, o todo se amalgama e constrói o *corpo-em-ação*.

Quando volto meu olhar para o vivido, percebo que esta pesquisa trata, sobretudo, de memória e mimesis corpórea. Desde as primeiras necessidades, o que me guiou foram as fotografias de minha avó criança e as fotografias que ela mantinha em sua penteadeira. Posteriormente, precisei observar as fotografias de Alphonsus de Guimaraens, observei casa, cupins, objetos, demolições, cachorro, obras de Portinari e filmes; observei minha filha, *observouvi* muitas vozes, *observeli* poemas, contos, correspondências e depoimentos. Observei centenas de fotografias que não cito neste trabalho, mas que permearam as conversas com minha mãe a respeito de Alphonsus e seus descendentes.

Assim criei Alphonsus, um personagem-memória.

Observei minhas memórias e permiti que se transformassem em um mundo de sensações e desejos que nomeei e cataloguei segundo a lógica do corpo. Utilizei todos esses recursos para suprir a fatia de esquecimento, os grandes vãos que, embora sejam constituintes da Raquel que sou, nem sempre são atualizados na memória física.

A mimesis corpórea, assim como a memória, pode abrir fissuras no cotidiano e levar o ator a lugares de incerteza e sonho, ou seja, levá-lo a visitar espaços “entre” não tão objetivos como nos levam a pensar os primeiros escritos de Luís Otávio Burnier sobre esta metodologia de pesquisa, em sua tese de Doutorado defendida em 1994. Burnier já vislumbrava essa possibilidade, quando começou a propor que a dança pessoal servisse de “cama” para a mimesis

corpórea, ou seja, desse o suporte vibracional necessário para que o ator sustentasse um estado de presença enquanto dançava uma imitação, fosse de uma pessoa, fosse de figuras estáticas. Ele estava preocupado em fugir da mecanicidade.

Seja na recriação de corporeidades observadas no cotidiano, seja através de imagens pictóricas vistas ou imaginadas, me parece que a aproximação passa por princípios semelhantes, encontrar no corpo “através da concretude da fisicidade, partículas que entrem em contato com essa corporeidade/fisicidade observada, criando um corpo-subjétil com espaços de confluências, vizinhanças e ligações orgânicas entre o corpo do ator e o corpo observado” (FERRACINI, 2006: 227-228). E não é através da execução fiel da imagem imaginada ou observada que chegarei a esse estado intenso de confluência, mesmo que a fidelidade seja o ponto de partida. Tenho que ir além na construção dessa corporeidade, gerando um espaço “entre” para que as ações que possam surgir sejam recriadas dentro dessa zona de contágio. Corpo-subjétil: segundo Renato Ferracini (2006) um corpo-em-arte não pode ser conceituado como uma ponta de um dualismo, mas como um corpo integrado e vetorial em relação ao corpo com comportamento cotidiano. Ferracini chamou, então, esse corpo integrado de corpo-subjétil. [...] (COLLA, 2010, p.118)

Não tenho dúvida de que a aposta em um treinamento cotidiano próprio para dinamizar e dilatar as energias necessárias para que o ator desenvolva sua técnica, ou seja, para que faça coexistirem precisão e presença em fluxo orgânico, foi fundamental para andarmos muitos passos em situação inversa à mecanicidade. Além disso, apostamos em uma série de elementos que rondam a mimesis corpórea, como os *ligamens*; os impulsos; os punctuns; as sequências; as variações de tamanho, ritmo, força e peso (que dão suporte à teatralização); as projeções e retrações; a codificação; a memória⁴³.

43 Esses elementos estão amplamente descritos nas publicações do LUME: BURNIER, 2001; FERRACINI, 2001; FERRACINI, 2006; HIRSON, 2006 e COLLA, 2006. E nas Revistas do Lume.

No entanto, quando observo meus colegas, nossos alunos e a mim mesma trabalhando com sequências de ações advindas da mimesis corpórea, percebo qualidades que se repetem.

Acredito que isso tenha que ver com a seleção feita pelo olhar. Selecionamos alguns pontos de apoio e posteriormente codificamos esses pontos no corpo, o que Renato Ferracini chamou de punctuns. Esses pontos, segundo ele, são metonímicos e expansíveis, ou seja, disparadores de ações com potencial para entrarem em fluxo orgânico. Concordo e também percebo isso no meu corpo. Mas, sabendo-se que esses pontos são muito menos complexos que toda a complexidade mecânica, sensitiva, neural, etc., que ocorre em nosso corpo, sem que tenhamos percepção desta complexidade, mesmo porque há todo um rol de movimentos involuntários, devemos nos munir de ainda mais inspirações que possam avolumar os espaços entre os punctuns.

Não é necessário mimetizar a forma da mosca, basta induzir alguns sinais de mosca para que o espectador veja a mosca. (José Gil em palestra proferida na Universidade de Évora, Portugal, em 11 de junho de 2010)

Esses sinais de que fala Gil ajudam ator e espectador a produzirem a imagem de uma figura, humana ou não, mas sobram muitos espaços vazios entre esses sinais, que precisam ser preenchidos. Alguns deles impossíveis de serem codificados, pois deve sempre restar espaço para que ocorra o encontro efêmero entre ator e espectador. Se não percebemos a presença desses espaços e se não os preenchemos com respiração, imagens, sensações e relação, fica uma montagem de ações que pula de uma coisa para outra. Estes saltos talvez sejam os responsáveis pela observação que faço a respeito de nosso trabalho. Por isso, preenchi esses espaços com tantas imagens e memórias, ou, por exemplo, preenchi de imagens de Barthes. Com Barthes, assim como com Alphonsus, encontrei na mimesis da palavra um canal de preenchimento de espaços vazios deixados pela observação de fotografias e pessoas. Avolumei-os. Em Barthes

encontrei possibilidades de emparelhamento, pois as sensações de seu diário de luto perpassam imediatamente o corpo, visto que muitas delas foram vividas por nós também. Podemos não ter vivido a perda exatamente como a que ele descreve, mas vivemos perdas e encontramos lugares semelhantes no corpo para localizá-las.

No caso das fotografias das festas familiares, por exemplo, me interessava possibilitar ao espectador a sensação de estar folheando um álbum de fotografias, mas, ainda assim, as ações pedem preenchimentos. Optei por trabalhar com as imagens exageradas, ampliadas do original e os espaços entre elas foram preenchidos com ligações (*ligamens* segundo Burnier) em que sempre sobra um pouco de uma fotografia naquela que se segue. Além disso, me coloquei o desafio de dançar a sequência sobre e ao redor da mesa, em um espaço que mal cabiam meus pés, e de alimentar as transições com um pouco de dança de baile, seguindo a música das vozes dos tios-avós. Desta forma, estou sempre em estado de alerta.

Na primeira fase da montagem, estas ações são consideradas como *materiais significantes* para a composição da obra, ou seja, *objetos* modeláveis. Num segundo momento, deve-se considerar a *maneira* como se operacionaliza as *ligações* entre as ações colocadas lado a lado, ou fragmentadas. É quando entram em campo os *ligamens*, pequenos elementos de tempo, ou partículas de ações que “colam”, viabilizam a união entre ações. Os *ligamens* são de extrema importância, pois em grande parte são responsáveis pela *organicidade*, por criarem os canais que permitem ao fluxo de energia circular de maneira equivalente ao da vida. É o que cria a “*line of physical actions*” de Stanislavski. Após encontrar os *ligamens* adequados entramos num terceiro momento, quando se reencontra o “fluxo de vida”, a “verdade” original ou transformada, a nova “motivação” ou a antiga num novo contexto. Reencontrar a “verdade”, ou uma “verdade”, a “motivação”, ou uma “motivação”, é fundamental para a arte de ator. (Burnier, 2001, p.174)

Burnier suspeitava que a mimesis corpórea precisava da dança pessoal e hoje percebo que, não somente a dança pessoal, mas a memória dá suporte à mimesis corpórea assim como, vice-versa, a mimesis corpórea se apresenta como uma alternativa para a memória, como uma reconstrutora, criadora de uma memória totalmente esgarçada, formada de fotografias, impressões de infância, odores e as fortes impressões que são mistério, e que vão tomando corpo. A memória é um espaço virtual, um tempo virtual, que vai sendo preenchido, não arbitrariamente, no caso da mimesis corpórea, como graças ao neurônio espelho. (SPERBER, 2011) É como se de repente a figura de Alphonsus se avolumasse, tivesse espessura e fosse possível adivinhar emoções e antecipar gestos. A mimesis corpórea, neste caso, está muito calcada nas transições, em tudo o que se constrói entre uma observação e outra, no espaço “entre”. Como eu havia mencionado anteriormente, Burnier já trabalhava isso através das ligações entre as fotografias, mas ainda não tinha ideia do quanto é possível preencher este espaço entre elas. Por isso, hoje, as linhas de pesquisa do Lume se retroalimentam.

As ações que surgem dos impulsos dos treinamentos e da dança pessoal ocorrem como uma explosão que toma corpo e que ganha intencionalidade na repetição e na codificação. Há uma desaceleração e uma posterior ressignificação, mas, no caso da mimesis corpórea, a intencionalidade existe a priori. Entretanto, novamente adentramos na questão da mecanicidade, que pode ser sublimada se o ator é afetado por sua própria ação, em uma “reciprocidade constitutiva de sentido” (SPERBER, 2009). O ator tem que ser “passivativo”. Não existe, de fato, uma ordem cronológica: observação, afetação e retomada do impulso que gerou a afetação. Essa relação de causa e efeito não existe; é bem mais complexo. Você é afetado pela sua afetação. A ação se ressignifica a cada instante em um paradoxo contínuo entre atividade e passividade.

Quando trabalho mimesis corpórea com meus alunos, busco mecanismos para tornar essa passividade cada vez mais orgânica, como

pressuposto para a observação. Após a observação de uma pessoa ou de uma imagem, partimos para o treinamento, priorizando a expansão das tensões e posterior condensação das mesmas, para que os impulsos fiquem muito perceptíveis. Somente depois de aproximadamente uma hora de dilatação dessas potencialidades, os faço lembrar a observação feita. Essa lembrança se dá com olhos fechados, realçando a consciência das sutilezas vibracionais que ocorrem no corpo. A partir deste estado passo a conduzi-los de maneira a atualizarem as memórias da pessoa ou imagem observada, focando primeiramente nos movimentos e tensões sutilíssimos que acontecem na coluna vertebral a partir do momento em que as lembranças são atualizadas no pensamento e depois em todo o corpo, trazendo a consciência aos poucos. Mas é incrível perceber que a segmentação é forçada (embora importantíssima e fundamental para a recriação e codificação), visto que ao primeiro punctum, estando o ator em estado dilatado, a memória aciona intensidades que tomam todo o corpo. No caso da observação de fotografias, gravuras, pinturas ou esculturas de um corpo determinado, estático naquele instante, didaticamente, opto por conduzir os alunos de maneira a primeiramente realizarem um estudo um pouco mais mecânico das tensões, peso, forças, oposições, projeções e retrações, etc., para que obtenham o desenho claro da imagem no corpo. Mas, volto a repetir, a afetação se dá na observação, por mais “mecânica” que seja.

O mesmo se dá com a palavra. Quando selecionamos um verso ou um poema, em um lapso de segundos, essa imagem se atualiza em pensamento e é fisgada, desacelerada e, em fração de segundos se torna corpo - imagem plena corporificada e em ação. Neste caso, a mimesis da palavra toma uma dimensão enorme, pois cada lapso de pensamento pode vir a ser uma imagem fotografada na memória ou pode se atualizar em movimento ou pode, ainda, ser hiperpenetrada, como um microscópio sensível às imagens, que adentra no campo das micropercepções. Então, uma imagem que surge no pensamento, não gera uma dicotomia, mas, ao contrário, ativa o corpo em lugares recônditos que podem ser acionados pela presença da imagem no pensamento. Por outro lado, a mesma

gama de possibilidades se dá no corpo, que *repoetiza* a poesia, que pensa a poesia em ação, que adentra em campos de intensidade a cada nova imagem dançada, recriando poesia, re-poetizando, recriando poesia no corpo, corpoetizando.

Em outras palavras, na mimesis corpórea, o *pensamento-corpo* se constrói a partir da observação de estímulos diversos, que podem ser eles: imagens (fotografia, pintura, escultura), animais, poesias/ textos, música, pessoas, memória, fantasias/ sonho. Essa tensão (zona de confluência) que acontece entre uma coisa e outra é algo que atravessa, necessariamente, o observador, gerando um estado de abertura que se completa em impulso-ação mimética, ou seja, ação no espaço.

A partir do momento em que o foco de observação (pessoa, imagem, palavra) toma corpo e se transforma em ação física, a explosão passa a ser semelhante à de qualquer outra ação em intensidade, pois se trata de memória tanto quanto no caso da dança pessoal ou do treinamento energético. A memória pensa em fluxo de ação, tudo concomitantemente. O pensamento é ação. Em qualquer dos casos haverá aspectos incorpóreos intensivos e partículas virtuais a serem percebidas e recriadas. Haverá sempre um paradoxo entre precisão e imprecisão, pois as virtualidades podem ser imprecisas.

Desta maneira, haverá sempre espaço para recriações, pesquisa e encontros. A imprecisão é necessária!

Conclusão ou Enigmas inconclusivos

Ah, compreendo! O patrão Vasques é a Vida. A Vida, monótona e necessária, mandante e desconhecida. Este homem banal representa a banalidade da Vida. Ele é tudo para mim, por fora, porque a Vida é tudo para mim por fora.

E, se o escritório da Rua dos Douradores representa para mim a Vida, este meu segundo andar, onde moro, na mesma Rua dos Douradores, representa para mim a Arte. Sim, a Arte, que mora na mesma rua que a Vida, porém num lugar diferente, a Arte que alivia da Vida sem aliviar de viver, que é tão monótona como a mesma vida, mas só em lugar diferente. Sim, esta Rua dos Douradores compreende para mim todo o sentido das coisas, a solução de todos os enigmas, salvo o existirem enigmas, que é o que não pode ter solução.

Fernando Pessoa

Concluir um trabalho carrega em seu bojo o peso da expectativa de quiçá ter sido possível solucionar alguns enigmas ao longo do tempo.

Talvez eu seja Carolina.

Diante do leão Alphonsus.

Meu pobre Alphonsus... Encontro-o estonteante e o deixo desacordado, enjaulado.

Não, não o deixo.

Vejo-o estonteante em seu suspiro de morte e me regozijo com seu aprisionamento. Que dura imagem!

Mas, por outro lado, o liberto; dou-lhe a mão para que reviva vida e morte.

Colocar a mão nas feridas é catártico. “A Arte que alivia da vida sem aliviar de viver”. Estar na “escuridão” era necessário.

Vê-se que a memória se atualiza toda fora de lugar, assim como foi acontecendo com as experimentações que fiz no corpo, no fluxo natural de suas atualizações que, posteriormente, foram organizadas de outra maneira nas cenas.

Ancorei-me em uma grande salada de imagens que agora, percebo, foram artifícios para compreender de que maneira essas memórias, boas e ruins, se resolveriam em meu corpo, depois de tanto se digladiarem.

Mas isso só se resolveu, de fato, em cena. Hoje posso olhar corajosa, para os enigmas, porque há uma semana costurei uma sequência de cenas na qual pude contemplar, em menor ou maior grau, muitas das sensações que me guiaram na sala de trabalho. Até então, eram alinhavos que me deixavam, sem perceber, na vida, também um pouco solta, alinhavada, desconjuntada.

Sempre soube que Carolina tinha um pouco de mim; criei-a ancorada em bases conhecidas, mas, ao final deste texto, percebo que Carolina e o Leão só podem ser Raquel e Alphonsus após a vivência do processo. Antes não seriam. Eu diria “*não, não são*”, porque não havia as referências que existem hoje.

Como os paradoxos nos perseguem, diria que precisei me despir de cacarecos e precisei estar sozinha na sala de trabalho para ver essa figura estonteante e olhá-la bem, aquele olhar espelho, aquele olhar que “apreende miríades de movimentos de uma só vez”, a ponto de haver reverberação em mim. No entanto, foi necessário me vestir de outras coisas que afluíssem a memória e me permitissem olhar. Na bolha do esquecimento, estaria cega. *Carolina estava nua ainda que vestida*. “A nudez é a abertura maior do corpo ao olhar, porque toda a pele se desdobra como um olhar.” (GIL, 2005, p.58)

Todas as tentativas confluíram para a busca de um corpo-memória. Ainda que tenha lançado mão de elementos diferentes para a construção do *corpalphonsus*, a construção da *casatorre* e a construção da *criança*, a pesquisa foi sempre entrelaçada de memórias que apontavam as direções da corporeidade. Falo aqui de memórias pessoais gerando ações para eventos resgatados de

memórias pessoais; uma meta-memória. Não falo da memória que se encontra, é claro, em qualquer criação. Neste trabalho, todas as matrizes criadas passaram por fluxos de memórias pessoais que adensaram as dinâmicas corporais resultantes de observações, leituras ou pura memória involuntária que se atualiza e se transforma em corporeidades e vocalidades. Alphonsus é, mais do que qualquer outra criação, eu mesma. Bastou abrir o canal de atualização de temporalidades para que nos encontrássemos, pois o encontro já existia em um plano paralelo. Assim, Carolina pode ser o Leão e Raquel pode ser Alphonsus, tudo depende de como se comporta o espelhamento do olhar.

Hoje entendo porque estou vivendo este processo há tanto tempo: viver um processo é poder observar algo ao longo do tempo. Viver, nos dias atuais, um processo tão solitário é ir contra a corrente do que está sendo feito em termos de processos colaborativos. Mas o Lume sempre andou um pouco contra a corrente, porque sempre buscamos sistematização - o que permite ao ator estar sozinho.

O texto seguramente não contemplou a complexidade da memória, mas despertou o interesse por uma escrita que pudesse “dançar” no descompasso da mesma.

A escrita também precisa de método e também pode ser pessoal. Precisei escrever sobre meu trabalho pela primeira vez em 1997, após quatro anos pensando somente em ação. Recorri aos termos usados por Burnier, Barba e Grotowski, mas eles não davam todo o suporte de que precisava. Percebi que eles não poderiam nomear aquilo que eu tinha vivido na sala de trabalho e que eu precisava aprender uma linguagem escrita que me apaixonasse tanto quanto a linguagem corporal. Após tropeços, irritações, autocríticas, etc., proponho um estilo que me singulariza e que me dá prazer. Está em processo de aprendizagem, é mutável, tem muitas frestas para criação, mas segue uma lógica que gostaria de compartilhar:

- 1) parto sempre dos diários de trabalho;
- 2) misturo descrições com percepções, sensações e “teorizações”;

3) embora descritivo, não me preocupo em descrever os pormenores dos movimentos corporais, visto ser impossível.

Esta tese, insisto, não é uma tradução do trabalho feito na sala. Isso seria impossível. Trata-se de outra criação, outro lugar de atuação e compreensão. Revelar um processo é impossível. A tese é outro processo paralelo. Os dois dialogam e se complementam, mas não se traduzem. Um vive sem o outro: a experimentação no corpo é independente do texto que escrevo e o texto, embora precise da experiência do corpo como impulso para sua criação, tem que poder existir sem o outro, ou seja, o texto tem que poder ser lido e compreendido sem que assista ao processo prático - por isso é uma nova criação.

A memória é sempre uma dança entre lembrança e esquecimento. A gente só é memória porque tem um universo de esquecimento; ele faz parte da memória. As limitações do esquecimento foram fundamentais para a fantasia, a criação. “Magnífica limitação!” na citação de Tadeusz Kantor.

A montagem da memória, mesmo da personagem Alphonsus, foi feita a partir de uma colagem que se aproxima de referências, mas que é como colcha de retalhos. Ou como um palimpsesto (Manuscrito sob cujo texto se descobre - em alguns casos a olho desarmado, mas na maioria das vezes recorrendo a técnicas especiais, a princípio por processo químico, que arruinava o material, e depois por meio da fotografia, com o emprego de raios infravermelhos, raios ultravioleta ou luz fluorescente - a escrita ou escritas anteriores). Em cada documento (fotografia, poema, informação, registro) descobre-se sob eles outros elementos, outras referências, que adensam o mistério da vida e o mistério da morte.

Repito a crônica para que você, leitor, possa confrontar minhas suspeitas de que o Leão era Alphonsus desde sempre e o quanto as sensações de Carolina (suas mudanças de temperatura, desestabilidade, turbulência, integridade, coragem, fraqueza, etc.) se emparelham com as descritas ao longo da tese.

Levei uma rasteira positiva a respeito do quanto muitas das atualizações dadas na memória dependem de impulsos que as detonem.

Carolina e o Leão

Carolina acabara de completar onze anos e, naquela altura, ia já sozinha para a escola. Naquele dia, não se sabe por que, deixou a mochila pesada, sem se dar conta, sobre a cadeira ao lado do telefone. Na mochila ficaram o caderno de caligrafia quase perfeita; o livro grosso de História Geral, povoado de eventos que a faziam intuitivamente sentir-se próxima, embora deles distante; e o livro de Ciências, que a ajudava a entender que dentro de seu corpo havia órgãos, protegidos de tudo que era externo a ela por uma resistente camada de pele. Ficaram também as miudezas, que lhe eram muito caras: o conjunto de canetas coloridas, o telefone celular, a agenda com as cartinhas de amor de todas as amigas, a lixa de unha, os adesivos que vieram de brinde nos pacotes de biscoito, etc.

Carolina estava nua ainda que vestida.

Pela primeira vez, aos onze anos, sem a carga de sua mochila.

Não se deu conta de sua leveza.

No caminho da escola, na praça, viu um leão. Foi afetada de tal modo pela presença daquele bicho, que parou. Seu corpo mudou de temperatura e mudou várias vezes de temperatura, numa desestabilidade sem fim. Mesmo bamba das pernas, Carolina pode se imaginar invisível aos olhos do leão. Mas o leão sabia que ela estava lá e estava curioso por saber o efeito daquele encontro.

O estranhamento da situação inusitada não a conduziu a questionamentos, mas a um não-lugar de turbulência sem necessidade imediata de re-organização. Sabia que o medo a habitava em qualquer parte, mas a confusão de estados a encantou. Literalmente.

Carolina, por um instante, não viu mais o leão do ângulo de espectadora, mas estava ela sobre o leão e via outros leões mortos, pendurados por seus rabos nas janelas dos edifícios ao redor e não sabia mais se era ela a responsável por aquelas mortes, pois se sentia forte-fraca e um tanto desprendida do tempo cronológico. Veio-lhe à tona o capítulo de seu livro de História Geral que contava das invasões e tomada de poder dos Romanos e, como estava ela sobre o leão, lembrou-se de Mulan sobre o cavalo e trespassou-lhe o desejo de rever o filme interrompido por uma forte queda de energia em sua casa na última vez que havia locado o DVD. Nossa, até isso lhe veio à mente!

Nem se deu conta da falta da mochila.

Foi tomada por este fluxo de memórias e percebia que aquela situação inusitada a preenchia de imagens cuja origem ela desconhecia. Sabia-se íntegra, ainda que tivesse uma sensação indescritível de estar em várias partes ao mesmo tempo e de ser espectadora, performer e criadora em uma mesma situação. Essas palavras nem dela eram, pois não sabia o significado desses papéis e circunstâncias, mas tinha a sensação simultânea de estar aqui e acolá.

Mas seria esta a metáfora mais precisa para a situação?

Tratava-se de uma situação real: ela e o leão na praça.

Não era teatro.

Não era atuação a céu aberto.

Não era sonho.

Mas Carolina não sabia mais distinguir se isso ou aquilo; era uma menina povoada de sensações, diante de uma figura estonteante.

Sua pele arrepiada e a sensação do coração “quase saindo pela boca”, fez com que duvidasse da proteção epidérmica ouvida na escola e estudada no livro de Ciências, e a tornou coração e a tornou leão e a tornou praça e a tornou romana e a tornou devastadora da floresta.

Com medo, se escondeu.

Observava o leão à distância.

Ele havia transformado aquela praça e potencializado cada elemento ao redor. Carolina passava ali todos os dias e nunca tinha se atido à escultura em bronze que beirava o coreto e tampouco à delicadeza das flores que coloriam o jardim e que o leão massacrava com suas patas grandes, despertando uma sensação-dor que a fragilizava como aquelas flores minúsculas. Sem contar que a memória dos leões mortos nos prédios, que não se sabe ao certo de onde surgiu, a fez perceber o quanto a praça estava oprimida por aquele conjunto de edifícios enormes. Carolina, sendo uma garota de seu tempo, vive o paradoxo da circunstância habitual da cidade grande se sobrepondo à natureza e da luta por reestruturação dessa realidade.

O leão deixou a praça em direção à construção robusta, do século XIX, o Teatro Municipal. Empurrou a porta com o peso de seu corpo – Carolina viu-se boquiaberta com o efeito daquela ação – entrou no teatro e atravessou a platéia lentamente passando por sobre as poltronas aveludadas em uma dança de formas circulares belíssimas e de um pulso contínuo que incomodava por tamanha tranquilidade – Carolina viu-se boquiaberta com o efeito daquele movimento – ele chegou ao palco, posicionou-se de frente para Carolina, que estava escondida atrás das poltronas da última fileira, fez um gesto com a cabeça, apoiando-a sobre a pata direita e depois sobre a esquerda, que Carolina entendeu como o gesto de um sono manhoso e Carolina viu-se novamente boquiaberta com o efeito daquele gesto. A sensação a transportou virtualmente ao palco, ela o acariciou, sentiu a textura estranha de sua juba e a firmeza de sua pele e retornou à sua posição original, atrás da poltrona e, num suspiro de confusão espacial, sentou-se no chão.

Foi pegar o celular para ligar para sua mãe e se deu conta de não estar com sua mochila e não sabia há quanto tempo estava ali. Podia ter até mesmo dormido naquele teatro.

O tempo parou para Carolina. Aquele detalhe, no meio do todo que a cercava, a transportou para um rol de possibilidades simultâneas em um tempo múltiplo contido em uma unidade de tempo. Opa!

O leão não estava mais lá.

Correu em direção ao som das sirenes e ainda pode ver a carreta que o levava enjaulado, desacordado. Ruídos, sirenes, multidão, comentários, jornalistas.

Carolina seguiu em direção oposta; caminhava povoada de sensações e poucas palavras. Talvez um copo d'água. E um suspiro.

Nota explicativa

“Carolina e o Leão” é uma pequena ficção que foi escrita com intuito de pensar memória e teatro. Há várias leituras possíveis e vão depender exclusivamente do receptor. Ao longo da tese fui inserindo trechos em fonte azul para apontar algumas conexões possíveis para mim, semelhanças de conceitos, emparelhamentos. Foi escrita logo após o V Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas), em Belo Horizonte, UFMG, 2008. Terminei os dias do Espaço Aberto do Grupo de Trabalho “Territórios e Fronteiras” em estado pulsante do qual surgiu essa ficção, em trânsito de Belo Horizonte para Belém. Nela tem um pouco de cada coisa que me tocou nas salas de discussão nas quais estive e que me conectavam com a pesquisa que realizava a respeito da reconstrução da memória a partir de Alphonsus de Guimaraens. Seguem abaixo as questões que conduziram minha primeira inspiração ao escrever essa crônica.

- *Despir-se para “vestir” um outro;*
- *memória ancestral;*
- *não há, necessariamente, limite entre órgãos e pele;*
- *as “muletas” da memória, como detonadores de lembranças;*
- *despir-se para dançar com leveza e sutileza;*
- *o cotidiano é em si expressivo;*
- *entre/paradoxo: lugar de turbulência e estranhamento;*
- *o leão como metáfora de atuação: despertar o leão, trazer o leão para o corpo do ator;*
- *habitar tempos simultâneos;*

- *o fluxo de imagens que toma o ator e faz com que as imagens criadas possam ser reais;*
- *um estalo desencadeia um fluxo de memórias;*
- *a memória como fruto de um conhecimento anterior;*
- *meta-metáfora;*
- *o cotidiano tem “presença” e é em si potente, depende de como o vemos;*
- *devir outro: o trabalho do ator;*
- *corpo-sem-órgãos/ dobras;*
- *uma situação intensa faz com que vejamos o cotidiano de outra maneira;*
- *movimento e gesto podem ser também potentes;*
- *duração/intensidade – um tempo/vários tempos.*

Referências

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Devaneio**. Tradução Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BARTHES, Roland. **A Câmara Clara**. Tradução Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Diário de Luto**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Edições 70, 2009.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos**. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1987.

BUENO, Alexei. **Correspondência de Alphonsus de Guimaraens**. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras, 2002.

BURNIER, Luís Otávio. **A Arte de Ator: da Técnica à Representação** – Elaboração, Codificação e Sistematização de Técnicas Corpóreas e Vocais de Representação para o Ator. Campinas: Unicamp, 2001.

CAMARGOS, Marcia. **Villa Kyrial: Crônica da Belle Époque Paulistana**. 2ª ed. São Paulo: SENAC, 2001.

FERRACINI, Renato. **A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Unicamp e Imprensa Oficial, 2001.

_____. **Café com Queijo: Corpos em Criação**. São Paulo: Hucitec e Fapesp, 2006.

GIL, José. **A Imagem Nua e as Pequenas Percepções – Estética e Metafenomenologia**. 2ª ed. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1960.

_____. **Mendigos**. Ouro Preto, MG: Casa Mendes, 1920.

_____. **Ismália**. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Ilustrações Odilon Moraes.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus de. **Alphonsus de Guimaraens no seu Ambiente**. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional/ MINC, 1995.

_____. **O Tecelão do Assombro**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal Qual Apanhei do Pé – uma atriz do Lume em pesquisa**. São Paulo: Hucitec e Fapesp, 2006.

KANTOR, Tadeusz. **O Teatro da Morte**. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2008.

LISBOA, Henriqueta. **Alphonsus de Guimaraens**. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora, 1945. Série Nossos Grandes Mortos.

PESSOA, Fernando. **Livro do Desassossego**: composto por Bernardo Soares, ajudante de guarda-livros na cidade de Lisboa. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. Organização Richard Zenith.

RESENDE, Enrique de. **Retrato de Alfonsus de Guimaraens**. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1938.

DISSERTAÇÃO/TESE:

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante, não há Caminho. Só Rastros**. Campinas, SP, Tese de Doutorado – IA/UNICAMP, 2010.

MARQUES, Ângela Maria Salgueiro. **O Sublime na Poesia de Alphonsus de Guimaraens: presença da morte**. Belo Horizonte, MG, Dissertação de Mestrado – Faculdade de Letras, UFMG, 1998.

RICIERI, Francine Fernandes Weiss. **A Imagem Poética de Alphonsus de Guimaraens** – espelhamento e tensões. Campinas, SP, Tese de Doutorado – IEL/UNICAMP, 2001.

ARTIGO:

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Trad. João Wanderley Geraldi. Rio de Janeiro: Revista Brasileira de Educação, 2002. n° 19.

SPERBER, Suzi Frankl. **O corpo do ator (memória, ação e movimento) - e a recepção - à luz da teoria dos neurônios-espelho**. 2011. XII Congresso Internacional da ABRALIC. *Centro, Centros – Ética, Estética*. 8 a 22 de julho de 2011. UFPR – Curitiba, Brasil. Em <http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0094-1.pdf>

DEPOIMENTO:

HIRSON, Zenaide Scotti. **Memórias da Infância (os fatos passados na infância que vêm à minha memória)**. Brasília, 2001.

IMAGEM EM MOVIMENTO:

Hanami. Roteiro e Direção: Dóris Dörrie, Alemanha/França, 2008.

Paris 1900. Direção: Nicole Védres. França, 1947. Documentário.

Valsa com Bashir. Direção: Ari Folman. Israel, 2009. Documentário/Animação.

DOCUMENTO SONORO:

FISCHER, Iso. **Câmera Pop**. Curitiba, PR, 1999.

BARROSO, Inezita. **Hoje Lembrando**. Estúdios Trama: 2002.

Bibliografia geral

BAIOCCHI, Maura. **Butoh** – Dança Veredas D'Alma. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BENJAMIN, Walter. **A Modernidade e os Modernos**. Tradução Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória – ensaio sobre a relação do corpo com o espírito**. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

COLLA, Ana Cristina. **Da Minha Janela Vejo...** relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume. São Paulo: Hucitec e Fapesp, 2006.

COUTO, Mia. **Terra Sonâmbula**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Bergsonismo**. Tradução Luiz B.L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. **Foucault**. Tradução Claudia Sant'Anna Martins. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Proust e os Signos**. Tradução Antônio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

_____. **Sobre o Teatro**: Um manifesto de menos. O esgotado. Tradução Fátima Saadi, Ovídio de Abreu e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.

_____. e GUATTARI, Félix. **Mil Platôs**: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 3. Tradução Aurélio Guerra Neto, Ana Lúcia de Oliveira, Lúcia Cláudia Leão e Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

_____. **Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia**. Vol. 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

DERRIDA, Jacques e BERGSTEIN, Lena. **Enlouquecer o Subjêtil**: pinturas, desenhos e recortes textuais. Tradução Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial/ Imprensa Oficial/ UNESP, 1998.

FERRACINI, Renato. (Org). **Corpos em Fuga, Corpos em Arte**. São Paulo: Hucitec e FAPESP, 2006.

GADAMER, Hans-Georg. **Verdade e Método I** – Traços Fundamentais de uma Hermenêutica Filosófica. 7ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes. Bragança Paulista, SP: Universitária São Francisco, 2005.

GIL, José. **Movimento Total – O Corpo e a Dança**. Tradução Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.

GREINER, Christine. **O Corpo**: Pistas para Estudos Interdisciplinares. 2ª ed. São Paulo: Annablume, 2006.

_____. e AMORIM, Claudia. **Leituras da Morte**. Organizadoras. São Paulo: Annablume, 2007.

GROTOWSKI, Jerzy e FLASZEN, Ludwik. **O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski – 1959-1969**. 2ª ed. Tradução Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva/ Edições SESC, 2010.

GUIMARAENS, Acidália de. **Auto de Dona Zenaide**. MG: Imprensa Oficial, 1963.

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Cantos de Amor, Salmos de Prece** – Poemas Escolhidos. Rio de Janeiro: Cia José Aguilar. Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1972.

_____. **Os Melhores Poemas de Alphonsus de Guimaraens**. Seleção de Alphonsus de Guimaraens Filho. São Paulo: Global, 1985.

_____. **Pauvre Lyre**. Ouro Preto, MG: Paulo Brandão e Cia, 1921.

_____. **Poesia**. Por Gladstone Chaves de Melo. Rio de Janeiro: Agir, 1958.

_____. **Poesias**. Rio de Janeiro: Organização Simões, 1955. 2v. 2ª ed. Aumentada e revista por Alphonsus de Guimaraens Filho.

_____. **Poesia Completa**. Organização Alphonsus de Guimaraens Filho. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 2001.

_____. **Setenário das Dores de Nossa Senhora**. Belo Horizonte: O Lutador, 1974.

GUIMARAENS FILHO, Alphonsus. **A Sobrinha de Dom Quixote**. Belo Horizonte, MG: Salustiano Pureza, 1959.

GUINSBURG, J. **Stanislavski e o Teatro de Arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 1985.

LEVINE, Peter A. e FREDERICK, Ann. **O Despertar do Tigre – curando o trauma**. São Paulo: Summus Editorial, 1999.

LÉVY, Pierre. **O que é o Virtual?** Tradução Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

LINS, Daniel. **Antonin Artaud: o Artesão do Corpo sem Órgãos**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

MACHADO, Roberto. **Deleuze e a Filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

NAVAS, Cássia, ISAACSSON, Marta e FERNANDES, Silvia. (Org) **Ensaio em Cena**. Salvador: ABRACE; Brasília: CNPq, 2010.

OLIVEIRA, Martins de. **Elegia Simbólica para Alphonsus de Guimaraens**. 2ª ed. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1952.

RICIERI, Francine. **Antologia da Poesia Simbolista e Decadente Brasileira**. São Paulo: Lazuli Editora e Companhia Editora Nacional, 2008.

SILVA, Wilson Melo da. **O Simbolismo e Alphonsus de Guimaraens**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971.

SOUZA, Eneida Maria de e SCHMIDT, Paulo. Organizadores. **Mário de Andrade – Carta aos Mineiros**. Belo Horizonte: UFMG, 1997.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Preparação do Ator**. Tradução Pontes de Paula Lima. 6ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.

_____. **A Construção da Personagem**. Tradução Pontes de Paula Lima. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

VARLEY, Julia. **Pedras D'água**: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret. Tradução Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

DISSERTAÇÃO/TESE:

AISSA, José Carlos. **Analogias e Contrastes na Poesia de Alphonsus de Guimaraens e Edgard Allan Poe**. Tese de Doutorado. UNESP. São José do Rio Preto, SP, 2006

LEONARDELLI, Patrícia. **A memória como recriação do vivido, um estudo da história do conceito de memória aplicado às artes performativas na perspectiva do depoimento pessoal**. Tese de Doutorado. USP/ECA. São Paulo. 2008.

FERREIRA, Marília Dias. **Alphonsus de Guimaraens: Vocabulário Neológico em sua Obra**. Dissertação de Mestrado. UFU/ILL. Uberlândia, MG, 2007.

DEPOIMENTO:

HIRSON, Zenaide Scotti. **Transformação**. Brasília: UNIPAZ - formação em Terapia Transpessoal Integrada. Monografia de conclusão de curso, 2004.

ARTIGO:

Alphonsus de Guimaraens: Reconstruções da Memória e Recriações no Corpo

RICIERI, Francine Fernandes Weis e MARQUES, Ângela Maria Salgueiro. **Achegas à Bibliografia de Alphonsus de Guimaraens**. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>. 2003/2004.

CATÁLOGO:

GUIMARAENS, Alphonsus de. **Catálogo da Exposição Comemorativa do Centenário de Nascimento: 1870-1970**. Ministério da Educação e Cultura, Biblioteca Nacional, 1970.

Museu Casa Alphonsus de Guimaraens. Mariana, MG, 1987.

Alphonsus de Guimaraens – O Poeta da Lua. Curitiba, PR, 2000.

Alphonsus de Guimaraens: Permanência e Atualidade. Belo Horizonte, MG, 1970. Suplemento Literário do “Minas Gerais”, Governo do Estado de Minas Gerais.

IMAGEM EM MOVIMENTO:

Cruz e Sousa: O Poeta do Desterro. Direção: Sylvio Back. Brasil, 1999.

Regen (Chuva). Direção: Mannus Franken e Joris Evens. Holanda, 1929.

Limite. Direção: Mário Peixoto. Brasil, 1931.

La Maison en Petits Cubes. Criação: Kunio Katò. Japão, 2008. Animação. Curta metragem.

O Homem com uma Câmera. Direção: Dziga Vertov. Rússia, 1929. Documentário.

SITE:

Museu Casa Alphonsus de Guimaraens. <http://www2.cultura.mg.gov.br/>

Anexos

“Barqueirinho”

Barqueirinho é o nome pelo qual conheci a canção de domínio público “*Romance de Claraninha com D. Carlos de Alencar*”, muito cantada por Zenaide de Guimaraens a seus filhos; depois cantada por suas filhas aos netos e, posteriormente, cantada por minha mãe, para me ninar. A versão que conheci diz assim:

Diz o barqueirinho:

Deus te salve, Claraninha
A El Rei eu vou contar
Que te encontrei com Dom Carlos
Neste banco a conversar
Debaixo de uma roseira
No meio de um arrozal...

Claraninha:

Barqueirinho, Ó Barqueirinho
A meu pai não vás contar
Que eu te dou uma camisa
Que se fecha numa mão
Feita por doze donzelas
Numa noite de São João...

Barqueirinho:

Eu não quero tua camisa
Que se fecha numa mão

Feita por doze donzelas
Numa noite de São João.
Quero só te ver aqui
Com Dom Carlos a conversar
Debaixo de uma roseira
No meio de um arrozal...

Dom Carlos:

Barqueirinho, ó Barqueirinho
A El Rei não vás contar
Que eu te dou o meu cavalo
Com trezentas campainhas
Cem de ouro e cem de prata
E outras tantas de metal

Barqueirinho:

Eu não quero o teu cavalo
Com trezentas campainhas
Cem de ouro e cem de prata
E outras tantas de metal
Quero só te ver aqui
Com Claraninha a falar
Debaixo de uma roseira
No meio de um arrozal...

Claraninha:

Barqueirinho, ó Barqueirinho
A meu pai não vás contar
Que eu te dou a minha prima
Para com ela casar
E a metade do meu reino
Para com ela reinar...

Barqueirinho:

Eu não quero a tua prima
Para com ela casar
Nem metade do teu reino
Para com ela reinar
Quero só te ver aqui
Com Dom Carlos a conversar
Debaixo de uma roseira

No meio de um arrozal...

Barqueirinho foi ao castelo e disse ao rei:

Deus te salve ó El Rei
No palácio onde estás
Lá está a Claraninha
Com Dom Carlos a conversar
Debaixo de uma roseira
No meio de um arrozal...

Rei:

Se falasses às ocultas
Muitos prêmios ganharias
Mas como falaste às claras
Mandarei te degolar...

*Barqueirinho foi preso e D. Carlos, por ter entrado
no castelo, teve o mesmo fim.*

Claraninha:

Deus te salve, ó meu pai
No palácio onde estás
Que mal te causou Dom Carlos
Para que o mandeis degolar?

Rei:

Minha filha, minha filha,
Grande mal ia fazer
Mas não mais irei mandar
A Dom Carlos degolar
E desde que tanto o amas
Com ele podes casar...

Claraninha ao Barqueirinho, na prisão:

Barqueirinho, ó Barqueirinho
Que ganhaste por contar?

Barqueirinho:

Ganhei a morte, senhora
Bem podias me salvar...

Claraninha:

Barqueirinho, ó Barqueirinho,
Bem podia te salvar
Mas para servir de exemplo,
Mandarei te degolar...

“Porque é teu aniversário”

Porque é teu aniversário tudo canta
Tudo é claro, luminoso e mais feliz
Por que é teu aniversário
Ó *fulano*
Desejamos mais um ano
Então bis

Não há pois para nós,
Outra data mais linda!
Elevemos a voz
Salve, salve, ó *fulano*!

(letra de Alphonsus de Guimaraens Filho seguindo
melodia de “*Se essa rua fosse minha*” na primeira estrofe e
“*Parabéns a você*” na segunda.

“Funebre Inauguração”

Na versão de Mendigos de 1920

A inauguração de uma *fabrica*, de uma confeitaria, de um novo *theatro*,
de uma sociedade carnavalesca, ou de uma casa *commercial* qualquer, é sempre
acompanhada por um *solenne* regabofe de seccos e molhados, mais ou menos

diplomatico, em que os rubicundos ou *pallidos* convidados e comparsas, depois de encherem os *respeitaveis* ventres, desejam as maiores felicidades ao novo estabelecimento, entre hurrahs *gutturaes* e hisps tenorizados e *tremulos*.

Ao *commovedor* desenvolver das *adoraveis* garrafas, o prazer expansivo e *alacre illumina* e inunda as faces dos *ephemeros hospedes*, que estendem *instinctivamente* os beijos cupidos; os copos escorruptichados lestantemente animam os mais *sorumbaticos* dos “noceurs” e a alegria, que é contagiosa, torna-se geral.

Não *ha* nada neste *inhabitavel* mundo que mais nos satisfaça que um pichel de bom vinho; é sabido que este *nectar* dos deuses e dos borrachos enche de contentamento o coração dos homens, - “*laetificat cor hominum*”⁴⁴.

Ora, aos estabelecimentos a que me referi no *principio* deste sovinada e a outros que *taes*, cabe *optimamente* o costume *commemorativo* dos *agapes fraternaes*, comezainas e bambochatas, logo depois da costumeira *bençam*, lançada pelo *vigario* da freguezia; mas inaugurar uma empresa *funeraria* como acaba de dar-se no Rio, com um banquete em que se lhe augurem todas as venturas *vindoiras*, é cousa pasmosa e *inedita*.

Uma simples *bençam*, um *requiem*, um Te-Deum, tudo isso lhe iria muito bem; mas abrir a torneira da alegria junto a uma empresa tão *funebre*, é coisa digna dos dias que vão correndo desatinadamente.

Contam os *jornaes* que um dos convivas, *pandego* por natureza, de taça em punho, bebeu “á saúde” de todas as endemias e epidemias, entre as *quaes collocava* as estradas de ferro, os autos e os aeroplanos: teve as mais *encomiasticas* palavras para os *medicos* e *boticarios*, *collaboradores activos* de todas as empresas *daquelle genero*.

E tudo correu na maior paz de *espirito*, entre as mais apimentadas galhofas e *pilherias*, cada qual mais esfuziante de graça *juevenil*; nenhum dos convidados pensou qual *delles* concorreria em primeiro *logar* com a vida para a

44 [sic]. A expressão inteira seria “*Bonum vinum laetificat cor hominum*”.

prosperidade da necropolitana casa, *compromettendo-se* cada um por sua vez em ser *freguez pontualissimo* da mesma.

O scenario para semelhante inauguração não devia ser a sala banal de banquete de um hotel ou restaurante, com a *classica* mesa em *fôrma* de tê *maiusculo*, ornada de *flôres* fanadas e de garrafas em pleno viço de vida; a alvura da toalha, muito embora pudesse esta ser comparada por algum poeta fatal a um *sudario* que envolvesse os restos *mortaes* das vitellas, carneiros, e leitões sacrificados em homenagem ao *brodio succulento* e galhofeiro, traria de certo ás almas dos convivas a alegria *pacifica* e branca da *existencia* e não a poeirenta visão da morte.

Outro deveria ser o *scenario*. Si os *directores* da soturna empresa fossem *coherentes comsigo* mesmos e com o fim que se propunham explorar *commercialmente*, melhor seria que o festim se realizasse entre as *aléas* de um dos vastos *cemiterios* da *metropole* brasileira, á meia noite, obrigado a *cantochãos* macabros e *misereres* de além *tumulo*.

E que os *directores* bebessem, como no tempo do *romanticismo byroniano*, em *craneos*, e batessem com *tibias* o compasso dos *hymnos bacchicos*, alevantados á prosperidade da empresa...

Com muito amor, mamãe,

Raquel