

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

POEIRAS NA ESTRADA: RASTROS PARA PENSAR O TRABALHO DO  
ATOR SOBRE SI

MARIA ALICE POSSANI

CAMPINAS, 2012



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA

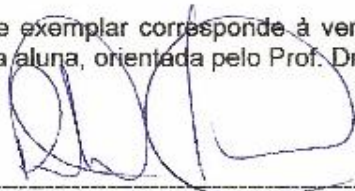
MARIA ALICE POSSANI

POEIRAS NA ESTRADA: RASTROS PARA PENSAR O TRABALHO  
DO ATOR SOBRE SI

Dissertação de mestrado apresentada ao  
Instituto de Artes da Universidade Estadual  
de Campinas, para obtenção do título de  
Mestra em Artes da Cena

Orientação: Prof. Dr. Renato Ferracini

Este exemplar corresponde à versão final da Dissertação, defendida  
pela aluna, orientada pelo Prof. Dr. Renato Ferracini



assinatura do orientador

CAMPINAS, 2012

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

P843p Possani, Maria Alice.  
Poeiras na Estrada: rastros para pensar o trabalho do ator sobre si / Maria Alice Possani. – Campinas, SP: [s.n.], 2012.

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

1. Atores - Treinamento. 2. Memória. 3. Percepção. 4. Teatro - Estudo e ensino. I. Ferracini, Renato. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

(em/ia)

Informações para Biblioteca Digital

Título em inglês: Dust on the Path: traces to think about the work of the actor himself

Palavras-chave em inglês (Keywords):

Training - Actors

Memory

Perception

Theater - Study and teaching

Titulação: Mestra em Artes da Cena

Banca examinadora:

Renato Ferracini [Orientador]

Gilberto Icle

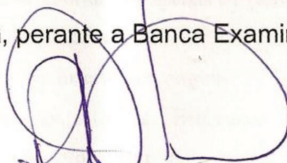
Cassiano Sidow Quilici

Data da Defesa: 28-11-2012

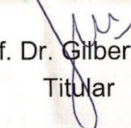
Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

**Instituto de Artes**  
**Comissão de Pós-Graduação**

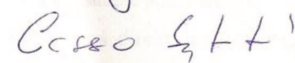
Defesa de Dissertação de Mestrado em Artes da Cena, apresentada pela  
Mestranda Maria Alice Possani - RA 981715 como parte dos requisitos para a  
obtenção do título de Mestre, perante a Banca Examinadora:



Prof. Dr. Renato Ferracini  
Presidente



Prof. Dr. Gilberto Icle  
Titular



Prof. Dr. Cassiano Sydow Quilici  
Titular



## AGRADECIMENTOS

Ao Renato, orientador, parceiro e amigo, por acreditar de coração aberto naquele grupo de estudantes que doze anos atrás procurou-o para uma orientação em treinamento. Por esse mestrado, pelas conversas, pelas provocações, por me ajudar a dar forma e consistência à ideias e desejos;

À Verônica Fabrini, que a cada dia de convivência me surpreende com sua generosidade e com sua impressionante capacidade de agregar diferenças e mobilizar mundos, tornando possível encontros e acontecimentos inimagináveis;

À família Matula, que me acolhe e provoca, que cuida, protege e me lança em novos ares, que puxa o tapete quando precisa. Minha casa, meu sobrenome. Obrigada Anna Kuhl, por me revelar o poder da gentileza; Erika Cunha, por dar a mão e seguir junto mesmo sem saber o rumo; e aos recém-chegados Bruno Cardoso e Quesia Botelho, pelo voto de confiança;

Aos que passaram pelo Matula, deixando um tanto de si: Larrisa Biasoli, Peter Money, Tati Mayumi, Natália Cogo, Douglas Novais, Carolina Romano, Adriana Resende, Paula Pi, Mariana Savioli, entre tantos outros...

Aos primeiros companheiros de Matula: Duda Okamoto, Fabiana Fonseca e Laura Argento, por compartilharem o sonho inicial;

À Melissa Lopes, companheira-irmã-amiga, pelas lágrimas choradas, pelo riso solto contagiante, pelas tantas vidas vividas junto;





Ao Moacir, pelo peito onde repouso a cabeça as noites e pelo olhar que amanhece ao meu lado. Pela sua capacidade de fazer o mundo em torno desaparecer em um abraço. Pelas danças dançadas no meio da sala. Pelo que somos hoje e pelo sonho do que seremos.

Ao meu pai, que no silêncio diz mais do que com palavras;

À minha mãe, pelo jeito apaixonado com que vive a vida;

À minha irmã, que pelo simples existir, faz-me melhor;

À Larrisa Robles, Thábata Carvalho, Paloma Barreto e novamente Bruno Cardoso, atores da Cia Cupim, por me permitirem aprender através de seus corpos;

Aos companheiros do Projeto Temático Memória(s) e Pequenas Percepções: Patrícia Leonardelli, Ana Caldas Lewinsohn, Flávio Rabelo, Ana Clara Amaral, Cristiane Taguchi, Miguel Damha e Tadeu Amaral, pelos encontros, discussões, leituras e questionamentos sem fim, mas, principalmente, pela companhia constante nesse que poderia ser um caminho solitário;

À Fapesp, pelo apoio que tornou possível não só essa pesquisa individual mas também o Projeto Temático no qual ela se insere;

Ao Claudio Melo, meu primeiro professor de teatro, que transformou irremediavelmente toda a minha vida;



E aos tantos anônimos que inspiraram e inspiram nossa criação: pessoas que habitam as ruas da cidade de Campinas, mulheres que vivem nos assentamentos rurais Vergel, Milton Santos e em Querência do Norte, PR, famílias de pequenos circos que sobrevivem pelas periferias, refugiados Saharawis, e a todos aqueles que existem resistindo.



## RESUMO

Essa dissertação tem como eixo principal as reflexões sobre o treinamento de ator (ou trabalho do ator sobre si) a partir do encontro entre o referencial conceitual do Projeto Temático Memória(s) e Pequenas Percepções e a minha experiência artística e pedagógica. O referido Projeto Temático é coordenado por Renato Ferracini, também orientador deste mestrado. Busquei pistas para pensar o treinamento principalmente nas falas de atores que trabalham com Eugenio Barba, atores do Lume e do Matula Teatro, grupo ao qual pertencço. Também em textos escritos deixados por Stanislavski e Grotowski, atravessando-os pelos referenciais conceituais que orientam o Projeto Temático, dentre os quais destaco a ideia de memória como criação, ou recriação em tempo presente, e as micropercepções como um território potente para o trabalho do ator. Destaco ainda que muitas das reflexões sobre o treinamento surgiram a partir da prática pedagógica: na experiência do ensino, a necessidade de revisitar minha trajetória pessoal, a fim de tornar visíveis os rastros do caminho percorrido. Assim, essa pesquisa incluiu uma orientação em treinamento para atores da Cia Cupim, grupo formado por ex-alunos de uma Escola de Teatro em que leciono.

Palavras chave: treinamento, memória, micropercepção, pedagogia teatral, teatro de grupo.



## **ABSTRACT**

The main focus of this dissertation is to discuss the effect on an actor's training (or the actor's work upon him- or herself) from the meeting between the *Thematic Project Memory/ies and Small Perceptions'* conceptual reference and my artistic and pedagogic experience. This Thematic Project is coordinated by Renato Ferracini, who is also the tutor for this master's degree. I searched for clues to think about training specifically about the speech of the actors that work with the Eugênio Barba, Lume and Matula Teatro (the group with whom I work) actors. I also searched in texts by Stanislavski and Grotowski, going through them with reference to the main concept of the aforementioned Thematic Project, namely the Idea of memory as creation, or recreation in present time, and the micro-perceptions as a keen area for the actor's work. Throughout the dissertation, I highlight that many of the reflections on the training emerged from the teaching experience and revisiting my own personal trajectory as an actor. This research then includes an actor's training orientation for the Cia Cupim, a theater crew formed by ex-students of a theater school where I teach.

Key words: training, memory, microperception, theater pedagogy, group theater.





*À minha avó Edith*



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	pg 01
<b>ORIGENS</b> .....	pg 11
2000-2004 - A Cidade: construindo os alicerces.....	pg 13
2005-2007 - O Campo: novos horizontes.....	pg 17
2008 - 2010 - Periferias: lona e sede, nau e porto.....	pg 22
2010 - 2012 - Espaço Interno: palavras e memória.....	pg 25
<b>TERRITÓRIOS NÔMADES</b>	
A escolha de uma língua de trabalho.....	pg 32
Treinamento: espaço de instabilidades.....	pg 42
Sonhando lembranças, inventando verdades.....	pg 49
<b>DIÁLOGOS</b>	
Os que vieram antes.....	pg 53
Além da sala.....	pg 57
Fluxo, precisão, atmosferas: invisibilidades presentes.....	pg 64
Metáforas, oposições, paradoxos: janelas para outros mundos..	pg 73
O tempo obrando sua arte.....	pg 77



## **SEMENTES AO VENTO**

Tornando visíveis os rastros.....	pg 81
Por uma pedagogia do afeto.....	pg 83
Estar em grupo é uma ' <i>bença</i> '.....	pg 100
<b>DESPEDIDA.....</b>	<b>pg 106</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>pg 109</b>
<b>ANEXOS</b>	
Transcrição de entrevista com Jesser de Souza.....	pg 113
Transcrição de entrevista com Carlos Simioni.....	pg 137
Transcrição de entrevista com atores da Cia Cupim.....	pg 158
Tradução de entrevista com Iben Nagel Rasmussen.....	pg 209
Tradução de trechos do livro <i>Il Ponte dei Venti</i> .....	pg 215

## INTRODUÇÃO

*s.f. 1. Ato ou efeito de introduzir(-se). 2. Admissão em um lugar. 3. Artigo ou texto que serve de preparação para o estudo de uma matéria.*

*(Novo Aurélio, 1986, p. 962)*

Qual não foi minha surpresa quando, ao buscar um fio para começar essa introdução, deparei-me com a definição acima. Descobri então que o 'ato ou efeito de introduzir' inclui em sua primeira definição a partícula 'se', em amálgama de sujeito e objeto, condição inerente a essa dissertação em que atriz, pesquisadora e professora, também foi e é diretora, objeto da pesquisa e aluna.

Assim, ao apresentar a dissertação, introduzo-me pesquisadora. Ao introduzir-me atriz, compartilho parte da trajetória e das experiências que originaram a pesquisa. Na experiência pedagógica, introduzo-me aluna, em espiral de devires que compõem as múltiplas vozes desta pesquisa.

*Memória 1: Na estreia da primeira peça, os preparativos todos não deixaram que almoçasse. Promessa: "Nunca mais como em dia de estreia"*

Na ingenuidade da menina que prometeu nunca mais comer em dia de estreia, o desejo ainda informe e inominado de sistematizar, de assegurar que o que deu certo uma vez se repita outras vezes.

*Memória 2: Mania estranha essa de dormir no chão, entre as cadeiras do teatro. De uma professora, já na faculdade: "Você é rato de teatro". E olha que ela nem sabia.*

O pedaço de chão entre as cadeiras do teatro: lugar quase sempre de carpete e muita poeira. Canto quieto e escuro em meio à desordem dos dias de montagem. Talvez intuitivamente o desejo de misturar-me ao edifício, de dissolver-me nas paredes e deixar que o espaço me ocupe. Talvez a intuição adolescente de que o teatro é mais do que o palco e o espetáculo: é necessário habitar os cantos, vasculhar os recônditos, conhecer as partes não visíveis que compõe esse fazer.

*Memória 3: Dos treinos, lembro-me com prazer da sensação - fugaz e intensa - dos momentos em que alcançava uma inteireza, uma conexão sensível, como se por um momento não houvesse separação entre eu e o mundo, como se a pele fosse apenas uma película, e, integrados, o universo e eu, dançássemos.*

O treinamento como um lugar de identidade, que instiga e conforta. Território de plenitude quase espiritual, de suor e de entranhas.

*(sussurrando, pra mim mesma) Será que já me introduzi?*

Ao partir para a segunda definição da palavra introdução, peço licença e convido o leitor a habitar comigo, durante a leitura das páginas que se seguem, um território mais de inquietações que de procedimentos. Sem dúvida eu tinha mais respostas sobre o treinamento de ator antes desse mestrado. Depois de quase três anos de leituras, escritas, discussões e práticas, tenho menos

certezas e muito mais perguntas.

Convido-o então a caminhar por entre a poeira levantada na estrada, à procura de pistas no rastro dos que vieram antes, tentando, por minha vez, deixar alguns sinais em meio à neblina que, espero, possam servir para os próximos viajantes.

O próximo passo, segundo o Aurélio, é prepará-lo, leitor, para o estudo que segue. Assim, sobrevoarei por alguns aspectos que me parecem importantes para balizar a leitura.

Ao longo do texto falaremos ora de maneira singular, ora coletiva. Isso porque alguns trechos referem-se às experiências pessoais vivenciadas em processos de criação, em apresentações, em sala de aula, em que a primeira pessoa surge singular, compartilhando intimidades. Em outros momentos usaremos uma fala plural, por tratar-se realmente de 'nós': Renato e eu, companheiros de Projeto Temático e eu, Grupo Matula Teatro e eu, atravessados por um mesmo plano de afetos.

Assim, despudoradamente, dobramos a gramática, em busca de uma escrita em que caibam as contradições e as peculiaridades que compõem o fazer artístico. Faço minhas as palavras de Mia Couto, sobre o ato de escrever e ler: *"a questão não é apenas do domínio de técnicas de decifração do*



*alfabeto. Trata-se, sim, de possuírmos instrumentos para sermos felizes"*  
(COUTO, 2011, p.101).

### **Novo Velho Encontro**

Em 2009, por conta de uma disciplina que cursei como aluna especial do Programa de Pós Graduação em Artes da Unicamp, ministrada por Renato Ferracini, vislumbramos a possibilidade da reflexão sobre o treinamento de ator a partir de referenciais com os quais eu ainda não tinha me deparado: os conceitos de memória e micropercepção - conforme compreendidos no Projeto Temático dentro do qual essa pesquisa se insere.

Esses conceitos têm sido amplamente pesquisados por Renato e pelo Lume nos últimos anos, e gerado pesquisas no campo da prática teatral, grupos de orientação de trabalhos, artigos, pesquisas acadêmicas, e, atualmente, o Projeto Temático "Memória(s) e Pequenas Percepções", que agrega vinte e três pesquisadores debruçados teórica e praticamente em torno do tema. Essa equipe está dividida de acordo com duas diretrizes:

- uma conceitual e analítica, na qual se insere esta pesquisa, envolvendo diretamente onze pesquisadores entre doutorandos, mestranda, pós-doutorandos e iniciações científicas;

- outra de investigação prática, que envolve outros doze pesquisadores.

Dessa maneira, esta dissertação se caracteriza pelo encontro entre as velhas práticas e os novos conceitos, estes últimos iluminando aquelas e indicando novos lugares a serem explorados.

O treinamento do ator é um território que me encanta e inquieta, e esse encantamento e essa inquietação estão presentes nos vários espaços que compõe o meu fazer artístico e que de alguma maneira estão presentes nesta dissertação: o trabalho como atriz, as práticas pedagógicas, e a opção pelo trabalho em grupo.

A fim de encontrar pistas para as reflexões sobre esse tema, procurei falas de atrizes e atores com reconhecidas trajetórias de investigação sobre o treinamento, acreditando que possam conter indícios, rastros, nuvens de poeira que indicam um caminho percorrido e que podem servir de referência a outros trabalhos.

Para isso, entrevistei os atores Carlos Simioni e Jesser de Souza, do Lume; trouxe falas das atrizes Julia Varley e Iben N. Rasmussen, do Odin Teatret, através de textos e de tradução de entrevista; revisei os escritos de Stanislavski, Grotowski e Barba; realizei uma orientação prática de treinamento com um grupo de atores, e, por fim, temperei tudo com a minha experiência

junto ao Grupo Matula Teatro, do qual sou uma das fundadoras.

O universo conceitual à luz do qual os pesquisadores do referido Projeto Temático - entre os quais me incluo - vem realizando suas pesquisas, tem na memória e na micropercepção seus alicerces fundantes: a memória como criação, ou recriação em tempo presente, e as micropercepções como um território potente, invisível e perceptível, presente no trabalho do ator. Entendemos que, para o trabalho do ator, essa memória criadora pode ser mais potente que uma memória-lembrança, como se essa última contivesse um desejo de ida ao passado, e a outra, ao contrário, sugerisse movimento de atualização em tempo presente, gerando um território criativo que pode apresentar-se mais interessante aos processos artísticos. Temos como pressuposto também a relação intrínseca entre memória e micropercepção, acreditando que, muitas vezes, é em território microperceptível que acontece essa memória-criação que desejamos.

É importante contextualizar que, quando falamos em território, sugerimos não um espaço físico delimitado e fixo, mas sim, um campo de experiência que contém em si múltiplas possibilidades de afeto, inclusive uma potência de des-territorialização e re-territorializações; um plano de composição em equilíbrio instável:

*Assim os territórios se fazem por procedimentos expressivos; eles são constituídos ao mesmo*

*tempo em que são produzidas ou selecionadas as qualidades expressivas que o compõe, formas que emergem do caos criando configurações, composições, sentidos. Segundo os autores (Deleuze e Guattari, 1997, p. 117) esses processos de territorialização são a base ou o solo da arte: de qualquer coisa produzir uma matéria de expressão, num movimento do qual emergem marcas e assinaturas que não são constitutivas de um sujeito, mas de uma morada e de um estilo (FERRACINI, et al, 2013, no prelo).*

Ou seja, o território não existe a priori, não é lugar a que se chega, mas sim, um campo que se cria em processo e, principalmente, que contém em si a possibilidade de desterritorializar-se.

Pensar o trabalho do ator sobre si como um território, pode nos levar a uma ideia mais ampliada do que comumente entendemos por treinamento, que se constitui a partir de um repertório de exercícios realizados em sala de trabalho. Assim, temos pensado em um treinamento que pode se caracterizar mais como uma postura ética do ator em relação ao seu próprio trabalho, do que como exercícios realizados em um tempo/espaço determinado, apontando, dessa maneira, para uma diluição de fronteiras precisas entre ensaio, aprendizado técnico e cena.

Nessa dissertação, pretendemos colocar em diálogo as falas dos atores e os referenciais conceituais citados, contaminando-os pela minha experiência artística e pedagógica, em caleidoscópica composição.



*Escuro.*

*Silêncio.*

*Vozes ao longe que se aproximam, passos, barulhos de cadeiras.*

*Aos poucos mais e mais vozes, e mais barulho.*

*Por uma fresta espio. (que bom que sempre há uma fresta...)*

*Tento ver rostos, idades, sorrisos, olhares.*

*Desejo de que não sejam tão estranhos os desconhecidos que lá se encontram?*

*Invento histórias.*

*Aqui um casal, ali uma família, acolá um ator, ali além um curioso, mais adiante uma que nunca deve ter visto teatro...*

*E assim vou,*

*Sem perceber querer, preenchendo de pequenas histórias os rostos que nunca vi.*

*Tentativa vã de apreender o imprevisível.*

*O sinal. (para lembrar que já não há mais possibilidade de volta)*

*Do escuro da coxia me lanço ao encontro,*

*em desmesurada nudez,*

*íntima,*

*frágil,*

*imensa.*



## ORIGENS

*1993. Sala Glória Rocha, em Jundiaí, SP. Final do espetáculo "Uma Atriz Cacilda Becker", atores no palco. No canto esquerdo a mais miúda, caçula da turma. Magrela, olhos sorrindo. Assustada e feliz. Pensava, decidida: "é isso que eu quero fazer da minha vida". Tinha treze anos.*

Esta dissertação começa a ganhar corpo no encontro que doze anos atrás deu início às atividades do Grupo Matula Teatro: de um lado estudantes da Unicamp, ávidos por experienciarem um pouco mais depois do acaso ter-lhes oferecido um trabalho intensivo de quinze dias com os atores do Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, em 1998; e do outro, Renato Ferracini, ator do referido grupo, que na disposição e desejo do diálogo com esses atores-estudantes já prenunciava o que mais tarde se afirmaria como característica marcante da sua trajetória: uma íntima relação com as práticas pedagógicas, não só na forma de cursos de curta duração, mas, também, em orientação de trabalhos e artistas que se estendem no tempo, permeadas por intensas provocações conceituais.

Ao longo desses doze anos, o Matula percorreu diferentes caminhos: ora próximos ao Lume, ora próximos de outros referenciais artísticos como o Barracão Teatro, Verônica Fabrini e a Boa Companhia. Outras vezes ainda, de



maneira solitária, em mergulho no próprio trabalho, inventando e reinventando o que nos caracteriza, inquieta e define como grupo.

Essa trajetória de aproximações e afastamentos encontrou um lugar de diálogo nesse projeto de mestrado, em que Renato e Alice novamente se debruçam sobre o trabalho do ator, acompanhados de um grupo de pesquisadores que fazem parte do Projeto Temático Memória(s) e Pequenas Percepções, dentro do qual essa pesquisa se insere. Não mais uma conversa entre estudante (com mais disposição que experiência) e professor (que ainda tateava os primeiros passos na posição de condutor de trabalhos); mas sim, doze anos depois, uma conversa entre atriz-pesquisadora - que acredita neste momento ter algo a compartilhar, e orientador, já mais confortável nesse lugar de liderança e provocação, e possuidor de um amplo arsenal teórico-conceitual-prático-criativo.

As inquietações sobre o treinamento do ator que originaram essa dissertação, bem como a trajetória da pesquisadora, estão intimamente ligadas ao percurso do Grupo Matula Teatro e, portanto, faz-se necessária uma breve digressão sobre os trabalhos realizados pelo mesmo.

## 2000-2004 - A Cidade: construindo os alicerces

O Matula caracteriza-se por processos de criação e pesquisas fundamentadas no trabalho do ator, e tem como principal elemento 'disparador' dos processos criativos a pesquisa de campo, organizada posteriormente em sala de ensaio principalmente através da metodologia sistematizada pelo Lume chamada *mimesis corporea*. Segundo o Lume,

*a mimesis corpórea é uma metodologia de coleta de material físico/vocal orgânico através da observação, codificação e teatralização de ações físicas e vocais de pessoas, animais, fotos e quadros encontradas no universo cotidiano e/ou pessoal do ator (FERRACINI, 2006).*

Dessa maneira, tem sido característica do Matula, espetáculos que partem das urgências e desejos dos integrantes do grupo e resultam em trabalhos de forte vínculo afetivo e com dramaturgias próprias. Isso implica num olhar sobre o treinamento e a preparação dos atores bastante conectados com os processos de criação e modos de organização do grupo, que se modificaram ao longo do tempo.

O Grupo deu início às suas atividades com uma proposta de investigação da *mimesis corporea* como possibilidade de treinamento para o ator. Sob a orientação de Renato Ferracini, os atores-estudantes iniciaram um intenso período de treinamentos, observações e convívio com moradores de

rua da cidade de Campinas.

O trabalho com a *mimesis corporea*, sistematizada pelo Lume, pressupõe o encontro com o outro como potencializador de um processo que será, posteriormente, organizado em sala de trabalho. Gestos, voz, tensões, postura, olhar, qualidade de energia, ritmo: elementos observados e que, depois, devem encontrar equivalentes nos corpos dos atores.

Com o intuito de buscar material para o trabalho em sala, os integrantes do Matula foram ao encontro de adultos em situação de rua, frequentadores de uma Casa de Apoio, no centro de Campinas.

A potência desse encontro extrapolou os objetivos iniciais e desdobrou-se em uma série de atividades que aconteceram ao longo de quatro anos de convívio ininterrupto com os moradores de rua: oficinas de teatro; criação e apresentações de espetáculos feitos pelos moradores; apresentações de diversos artistas na Casa de Apoio; a formação de uma equipe multidisciplinar que transformou os encontros descompromissados no Projeto Arte e Exclusão Social, apoiado pela Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Comunitários da Unicamp; uma parceria de intercâmbio com a USP, através da CECAE; e, ainda, a criação dos primeiros três espetáculos do Matula. A propósito, o registro de todas essas experiências está sendo organizado pela jornalista Carlota Cafieiro e em breve será publicado como livro.

Ao longo desses quatro anos iniciais foram instaurados - mesmo que sem tanta consciência - princípios que ecoam até hoje nas práticas do grupo: a importância e a presença constante de um treinamento; processos de criação que partem das inquietações e desejos dos atores; a *mimesis corporea* como inspiração, método e parceira indissociável; a organização de um pensamento que se dá de maneira coletiva; e, por fim, uma ética que permeia a relação dos atores com os outros, com o mundo e em relação ao próprio trabalho.

Os atores do Matula mantiveram um treinamento intenso a partir dos elementos aprendidos com o Lume.<sup>1</sup> Um treinamento constante, quase diário, que implicava em exercícios corporais/vocais, na busca da construção de uma 'presença', ou 'energia dilatada', no trabalho com *mimesis* de pessoas, animais, fotos e imagens abstratas, criação de cenas e improvisações. Esse período caracterizou-se por uma forte proximidade com o Lume, por meio da orientação desse trabalho em sala, e também por uma orientação - quase que por osmose - do modo de organizar e viver um grupo teatral: questões relativas à produção, à divisão de tarefas, às questões financeiras, à relação com imprensa e uma infinidade de pequenos detalhes que compõem o dia a dia de

---

<sup>1</sup> O trabalho desenvolvido pelo Lume teve diversas influências que foram apreendidas e transformadas, constituindo um treinamento próprio, e no qual é possível identificar raízes no pensamento que se tornou conhecido como Antropologia Teatral. Mais informações sobre os princípios que balizam esse treinamento podem ser encontradas nos livros de Eugenio Barba, Luis Otávio Burnier e Renato Ferracini. Assim, o treinamento que temos por referência nesta dissertação é fruto dessa 'genealogia'.

um grupo que se auto gere, e que foram compartilhados com os integrantes do Matula de maneira generosa e atenta.

No entanto, apesar dessa proximidade, que influenciava fortemente as atividades do grupo, algumas especificidades do trabalho que desenvolvíamos foram pouco a pouco construindo essa identidade própria a que chamamos Matula. Por exemplo - diferentemente do Lume que realizara suas pesquisas de campo até então em lugares distante - nós estávamos observando pessoas próximas, o que permitiu um tempo maior de convivência e nos trouxe questões éticas diante das quais precisávamos nos colocar, e para as quais a experiência do Lume não poderia ser referência.

Exemplo disso foi o momento em que decidimos contar às pessoas a quem observávamos, que estávamos fazendo um espetáculo de teatro com as histórias, com as músicas que elas nos contavam, e que estávamos 'imitando' o jeito delas, e pedimos, então, autorização para isso, para 'imitá-las'. Os moradores de rua foram nosso primeiro público e seguiram acompanhando várias de nossas apresentações, muitas delas seguidas de espetáculos em que eles próprios atuavam. A relação com os moradores foi muito além de uma relação entre pesquisadores e pesquisados, e acabou sendo geradora e definidora de posturas éticas, com relação ao trabalho, que tiveram e tem consequências no olhar do Matula sobre o trabalho do ator, e que serão

retomadas mais tarde nesta dissertação.

Outro exemplo aconteceu no encontro com Verônica Fabrini, convidada para dirigir o primeiro espetáculo do grupo. Verônica nunca tinha trabalhado com *mimesis corporea*, nem conhecia os moradores de rua com que trabalhávamos. Esse distanciamento afetivo, em relação ao material e à metodologia, provocou um grande salto em direção a uma identidade de grupo própria, na medida em que precisávamos inventar respostas às perguntas e pedidos que Verônica nos fazia. Assim, desde o primeiro espetáculo do grupo trabalhamos com a *mimesis* de uma maneira singular, partindo da metodologia, tal e qual a aprendemos com Renato, mas já misturando, mexendo, amalgamando e inventando um jeito outro de fazer.

Foram criados três espetáculos a partir desse material: "Vizinhos do Fundo" (2001), "Pedra de Coração" (2002) e "Versão Vida Cruel"(2004).

### **2005-2007 - O Campo: novos horizontes**

Assim chegamos a 2005, ano que marca uma nova fase do grupo e uma grande mudança de paradigmas na trajetória Matula. Esse momento caracteriza-se pela saída de alguns integrantes, pela entrega do barracão alugado que vinha sendo a sede do grupo desde 2002, a perda do repertório de espetáculos que existia até então, e a decisão de duas integrantes em

seguir trabalhando e mantendo um grupo sem sede, sem espetáculos e sem perspectivas financeiras palpáveis.

No entanto, as duas atrizes entendiam que havia algo a ser continuado, algo que não estava em espaço visível e externo, mas em um espaço simbólico, uma identidade presente nos corpos, no pensamento, na postura, no olhar o mundo e o trabalho.

Equilibrando-se entre a permanência de algo que já existia e o desejo pulsante de iniciar um novo ciclo, as atrizes transferem o convívio urbano, tão intenso durante quatro anos, pelo encontro com mulheres que vivem em assentamentos rurais.

Não mais o centro da cidade, e sim casas dispersas em meio às plantações de cana. Não mais o barulho e o aperto inconfundível do centro da cidade, e sim silêncios e distâncias. Não mais cinza: agora marrom verde azul. Não mais o abrigo frequentado por dezenas de homens, e sim a intimidade das mulheres em cozinha, varanda, casa. Não mais abundância de palavras, gestos, gritos, músicas; e sim olhares à espreita e mãos que delicadamente falavam do mundo. Em sala de trabalho, duas mulheres. Não mais o treinamento tão familiar aos corpos, e sim... o quê?

Início do processo de criação.

Salto no escuro sem rede, com poucas certezas e muitos desejos.

Em sala, a única regra: não trazer nenhum dos elementos familiares e conhecidos. A cada dia uma das atrizes trazia um repertório musical variado, e dançávamos. E improvisávamos. Dançamos corpos, ações, gestos, histórias. Dançamos nada, movimento livre pelo espaço. Dançamos tristezas. Dançamos memórias. Dançamos desejos.

Nesse tatear em busca de algo novo as atrizes se depararam com diferentes dificuldades. Uma delas, sem dúvida, foi a percepção do quão encarnado estava o treinamento realizado constantemente ao longo de quatro anos: habitava as entranhas. Por mais que tentassem não fazer o "velho", o que conseguiam era tingir de novas cores, mudar uma janela, abrir uma porta. Mas a casa era a mesma.

O trabalho com a *mimesis* ainda estava presente, mas explorando diferentes utilizações, como transformar em situações de improviso histórias ouvidas nos depoimentos ou dançar os gestos observados atravessando-os por elementos de danças brasileiras.

Esse período caracterizou-se por uma certa 'des-rigidez' e uma dissolução da fronteira entre territórios que vinham sendo bastante separados até então. A sede delimitava um espaço claro de trabalho, com sala de ensaio,



escritório, lugar pra reuniões. O prédio físico concentrava os figurinos, os cenários, os arquivos, as fitas e fotos, os bens - concretos e simbólicos - adquiridos até então: computador, impressora, aparelho de som, histórias e memórias que pertenciam ao Matula.

Durante dois anos ficamos com esses objetos espalhados: um pouco na sede do Barracão Teatro, um pouco na minha casa, um pouco na casa da Melissa (companheira de Matula), outro tanto na casa da Verônica (diretora, amiga e parceira). Não mais um escritório definido, mas um escritório que era na minha sala, na lavanderia da Melissa, às vezes em São Paulo na casa de alguém. A sala de ensaio era nas sedes dos grupos parceiros, num casarão público, na minha varanda, na garagem da diretora do novo espetáculo, Laura Argento. O espaço dissolvido, os objetos espalhados e o desejo de encontrar o que seria 'o novo Matula' produziram reflexos em sala de trabalho (ou garagem de trabalho, ou varanda de trabalho...).

Não mais um treinamento potente que conhecíamos e que executávamos de maneira impressionante em demonstrações técnicas, mas um tatear cegamente em que permanecíamos muito mais tempo em sombras que em luz. Questões e inquietações pessoais invadiam a sala de trabalho, e desconstruíam rigidez de horários, de prazos, de planejamentos.

As atrizes conviviam constantemente com as frustrações das expectativas criadas e desarmadas nas dificuldades diárias e miúdas, que contaminavam o trabalho e tornavam o andar lento e árduo. A angústia de perceber que já não eram o de antes, mas também não se reconheciam outras. Não-ser, não-saber. Período de tentativas, caminhos e descaminhos, mudanças de rumos, de parceiros, ora pra um lado, ora para outro, nau sem porto claro e com leme frouxo, ventando por mares e ares desconhecidos.

Ao olhar para esse período - que já dista sete anos - torna-se evidente o quanto foi necessária, para a sobrevivência do grupo, a flexibilidade do rigor com que vínhamos trabalhando. O acolhimento das dificuldades pessoais dentro do ambiente de trabalho fortaleceu laços afetivos e consolidou o grupo como território seguro e de nosso pertencimento. Mais do que a profundidade dos trabalhos desenvolvidos nesse período, estava a afirmação diária da continuidade, mesmo que aos tropeços, mesmo que de um jeito bem diferente do idealizado, mesmo que com contornos pouco definidos.

E assim seguimos fazendo-nos, até 2007, ano que inaugura mais uma nova fase: a estréia do espetáculo "Querência"; o início de um processo de criação com direção de André Carreira, de Florianópolis, com ousada proposta de encenação; e o início das reformas da nova sede, em velha-nova parceria com Verônica Fabrini.

## **2008 - 2010 - Periferias: lona e sede, nau e porto**

Iniciamos 2008 com a inauguração do Espaço Cultural Rosa dos Ventos, e em julho estreamos "Gran Circo Máximo", espetáculo que acontece dentro de uma pequena lona de circo, adquirida pelo grupo.

A aventura da criação de Gran Circo foi bastante influenciada pelo olhar de Carreira, diretor com larga experiência e que nos levou a novos lugares no que se refere à dramaturgia e encenação. Pela primeira vez tínhamos um projeto que não nascia das atrizes, mas de uma imagem do diretor, que tornamos nossa. Pela primeira vez a pesquisa de campo não foi ponto de partida, mas meio de caminho quando o processo já ganhava pernas e contornos. Uma observação direcionada a partir de corpos já esboçados e de relações inventadas a partir de improvisações das atrizes. E, também, pela primeira vez, a necessidade de um treinamento específico em que precisávamos adquirir novas habilidades, diferente dos espetáculos anteriores em que trabalhávamos essencialmente com o material que vinha das integrantes do grupo. Acrobacias, instrumento musical, malabares, monociclo, pirofagia, magia: elementos nada familiares e que, em pouco tempo, deveriam tornar-se conhecidos. O processo de ensaios e treinamentos durou oito meses até a estreia: um treinamento em que precisávamos aprender técnicas específicas com objetividade e rapidez. Somou-se a isso um elemento

inesperado: os corpos que já não respondiam como antes a determinadas intensidades físicas. A percepção de diferenças entre a disponibilidade corporal aos vinte e aos quase trinta tornou-se presente.

No processo de criação de "Gran Circo Máximo" vivenciamos, de certo modo, a diluição das fronteiras entre treinamento, criação e ensaio. Os treinamentos de circo aconteciam com uma família circense que atualmente vive em Barão Geraldo e, dessa maneira, o treino acabava, também, sendo pesquisa de campo: a convivência com a família, os intervalos entre os treinos, traziam rico material para as atrizes. Os ensaios, nos últimos seis meses embaixo da lona recém adquirida, ganharam características de treinamento na medida em que a lona - por si só - exigia do elenco um preparo físico com que não estavam acostumados.

A estrutura da encenação, que começa antes da chegada do público, leva ao limite um jogo entre ficção e realidade. Quando o público começa a chegar - uma hora, meia hora antes da apresentação - se depara com três figuras se preparando para o espetáculo, fazendo maquiagem, organizando os últimos detalhes, testando o som. E isso já é parte da história, é uma primeira apresentação das personagens e do jogo entre elas, embora para o público isso só se torne claro no final da apresentação - e em alguns casos nem no final. Não há um momento preciso em que o espetáculo começa. Ele vai

começando aos poucos, dentro de cada um e nas ações de preparo, em que já nos relacionamos como personagens, e não mais como atores. Às vezes, para um dos atores já começou, enquanto para outro ainda não.

Esse limite tênue entre ficção e realidade, e a proximidade e o jogo em tempo real com o público trouxeram fortemente a percepção do aprendizado que só a realização da apresentação pode proporcionar. Em uma das cenas do espetáculo, por exemplo, eu preciso chorar copiosamente, sem causa aparente, em meio a uma cena de interação com o público. Embora tenham sido muitos os ensaios até se chegar na intensidade de choro desejada, quando o público está presente é completamente diferente, e os recursos a que recorro, e que funcionam perfeitamente nos ensaios, na maioria das vezes não servem para o momento de encontro com o público. Não há uma caixa preta que preserve o que conseguimos nos ensaios. O público está perto, vendo detalhes, com uma luz crua e fria. Não há a distância que gere encantamento. É preciso estar em cena com a mesma disponibilidade de investigação que geralmente reservamos para os ensaios.

Esses contornos pouco definidos caracterizam também as relações dentro do universo circense: família e colegas de trabalho, mestres que são pais e amigos, o trabalho que é público e a privacidade do lar habitando um mesmo espaço físico, pouca clareza de horários e do momento exato em que

o 'trabalho' começa, um universo de elementos que são apreendidos pelo convívio informal, pelo simples 'estar' junto, em relações que necessitam de tempo para serem construídas.

Esse processo de criação e o convívio com pessoas que nasceram e viveram dentro do circo influenciaram o trabalho das atrizes no que se refere ao treinamento mesmo depois da estreia. A relação que se iniciou com o objetivo preciso do aprendizado de acrobacias, malabares e monociclo, estendeu-se no tempo e tornou-se, durante três anos e meio, o principal território de treinamento para mim.

O Matula passava, à época, por um período em que uma das atrizes estava boa parte do tempo trabalhando em São Paulo e, portanto, tínhamos horários conjuntos bastante restritos. As demandas de ensaios, reuniões e trabalhos do grupo ocupavam todo o tempo coletivo, e a minha necessidade da manutenção de um território de treinamento de atriz encontrou espaço no solitário treinamento circense, nunca com o intuito de apresentar números de circo, mas sempre com a consciência de que diversos elementos trabalhados no circo contribuíam infinitamente para o meu crescimento como atriz.

### **2010 - 2012 - Espaço Interno: palavras e memória**

Ainda nesse panorama em que uma das atrizes estava bastante

ausente de Campinas, surge pela primeira vez dentro do grupo um projeto que não abarcava todo o elenco: um projeto meu em parceria com outro ator, Eduardo Okamoto, que, até 2005, fez parte do grupo.

Assim criamos "Chuva Pasmada", que estreou em 2010. Naquele momento não havia a inquietação de um tema, nem um grupo específico a observar, nada. Havia o desejo de um encontro, e a intuição certa de que do encontro sairíamos outros, de que havia ali algo que poderia nos tirar mutuamente dos lugares que vínhamos habitando. A pergunta - se hoje procurarmos uma pergunta - estava mais ligada à questões poéticas. Dizia respeito ao encontro entre o trabalho dos atores (sempre ponto forte dos trabalhos anteriores), direção (que encontrara um lugar potente na parceria com André Carreira) e dramaturgia (o ponto nevrálgico desde os primeiros espetáculos do grupo). Mia Couto era um escritor que nos tocava fundo naquele momento, através da leitura de romances e contos de sua autoria. A definição por trabalhar a partir de sua obra, e a posterior leitura e releitura de diversos textos do autor, foi delimitando um campo de afeto: a relação com os antepassados, presente no dia a dia da cultura africana. A vida como um rio, em seu permanente fluir em direção à foz. Crescimento, morte, vida, passagens, entendimentos. E, em algum lugar, antes ainda da escolha do texto específico, a intuição de que seria um processo de conexão com memórias e histórias pessoais, antigas como o tempo, e frescas como o rio em

seu eterno refazer-se. Encontramos então o conto *A Chuva Pasmada*, e seguimos.

Pela primeira vez, no Matula, partíamos de um texto escrito: o conto do escritor moçambicano, e de sua adaptação para o teatro feita por Cássio Pires, dramaturgo paulistano.

Os atores - Eduardo e Alice - não estavam juntos em sala de trabalho há pelo menos cinco anos. No entanto, compartilharam os primeiros anos de fundação do Matula, em um processo intenso de treinamentos e reflexões éticas e estéticas, que, sem dúvida, seguiram ecoando no trabalho de ambos. Desde o primeiro dia de "reencontro", a sensação era como se tivéssemos treinado juntos no dia anterior. Como se aqueles anos de trajetórias distintas se condensassem e adquirissem pouca dimensão diante da imensidão vivida junto nos cinco anos iniciais do grupo. Como se houvesse uma cumplicidade que permanecia viva no tempo, embora os atores tivessem passado tanto tempo habitando espaços diferentes. Algo invisível que, no entanto, se fez presente ao longo dos ensaios e caracteriza o espetáculo em si.

Escolhemos um texto bastante narrativo, em que muitas vezes estamos narrando e fazendo as ações que estamos narrando. Essa aparente redundância desaparece quando preenchemos o espaço da cena e do público com certas 'invisibilidades', com uma atmosfera diferenciada, algo



que transborda dos atores e dá corpo e densidade à cena. E esse é um dos elementos fundamentais desse trabalho: como as palavras de Mia Couto, organizadas por Cássio Pires e espacializadas pelo olhar do diretor Marcelo Lazzaratto, ganham densidade no corpo dos atores e convocam esses 'invisíveis', sem os quais o texto corre o risco de esvaziar-se.

A potência do encontro entre corpo e texto, experimentada em "Chuva Pasmada", trouxe o desejo de novo espetáculo: dessa vez as palavras de Hilda Hilst tornaram-se carne, movimento e espaço na peça "Agda", em mais uma parceria com a Boa Companhia. Moacir Ferraz, ator da Boa Companhia, desta vez na direção, e Verônica Fabrini, diretora daquela companhia, pela primeira em cena junto com as atrizes do Matula: Melissa Lopes e eu. Esse projeto, inclusive, desdobrou-se em outro espetáculo, a intervenção poética "Passagens", em que a literatura de Hilda ganha as ruas em diálogo delicado com os passantes, numa maneira íntima de dizer o texto para uma, duas ou pequenos grupos de pessoas.

Nesse período vivenciamos transformações importantes com relação à dinâmica interna do grupo: Anna Kuhl e Erika Cunha passam integrar o Matula, respectivamente como produtora e atriz. Ambas já vinham trabalhando conosco, flertando em projetos e relações pontuais. Em movimento que hoje me parece extremamente natural, passaram a fazer parte do grupo em

horizontalidade de relações e modo cooperativo de organização, da mesma maneira que Melissa e eu.

Erika trouxe consigo um projeto latente que se tornou o espetáculo-solo "Exilius", em que me arrisquei como diretora. Quando penso nesse processo, sinto-me mais como a colega-atriz que olhava de fora do que como encenadora; como se o olhar da atriz, que repentinamente sai de cena, carregasse consigo esse lugar primeiro. Juntas em sala de trabalho, deixamos-nos atravessar de deserto e areia, movidas pela história do povo Saharawi, nômades que habitavam o deserto do Saara Ocidental e que se encontram, há quase quarenta anos, exilados na Argélia.

Quando escrevo que agia mais como atriz-parceira do que como diretora, é porque minha preocupação maior consistia em procurar maneiras de povoar a atriz de imagens, palavras e intensidades potentes, do que uma atenção à organização desse material ou à cena propriamente dita. Assim surge "Exilius", tornando minhas as inquietações de Erika, movidas pelo desejo de fazer-se voz de um povo violentamente silenciado e tornado invisível aos olhares do resto do mundo.

No ano de 2011, em que estreamos "Agda" e "Passagens", circulamos "Chuva Pasmada", e preparamos "Exilius", foi também de outra gestação: do pequeno Antonio, nascido em novembro e que ao longo do ano

esteve dentro de mim, preparando-se para vir ao mundo. Existindo fora de mim desde então, continua, paradoxalmente, habitando-me as entranhas, em inexplicáveis arrebatamentos diários.

Nas inúmeras apresentações de espetáculos realizadas, principalmente nos últimos dois anos, este projeto de mestrado foi ganhando corpo: naqueles instantes na coxia, enquanto o público entra na sala, como a atriz convoca tudo o de que precisa? Corpo presente, voz clara e potente, presença dilatada, um estado de permeabilidade que permita os atravessamentos necessários, tudo ao mesmo tempo e naquele momento. Como fazer? Como trazer-se?

Na solidão da coxia, às vezes busco provocações do corpo, como um tremelicar que se inicia nos pés e percorre toda a coluna; ou uma tensão na região do abdomen e das pernas e em seguida o relaxamento dessas regiões; às vezes busco conexões mais internas, como homenagear alguém importante pra mim que está na plateia, conectar-me com algum ente querido como a minha avó, que faleceu no meio do processo de "Chuva Pasmada", ou meu avô, que segue me encantando a cada dia nos seus 94 anos de alegria. Às vezes, a busca é respirar calmamente em alguma posição extracotidiana, com o peso de alguma maneira deslocado. Em outros momentos faço pequenos saltos, seguidos de paradas. Durante alguns meses conversava com meu filho, ainda dentro de mim, explicando-lhe que lugar era aquele. E tem dia em que

fico sentada, absolutamente cotidiana e relaxada, esperando e olhando os rostos que entram.

E sempre, em algum momento, me pergunto? E agora, como faço para convocar tudo aquilo que venho trabalhando há tanto tempo? Como estar inteira e presente? Como trazer agora as intensidades e a inteireza vivenciadas em sala de trabalho? O que é que a atriz precisa fazer, antes, pra estar 'inteira' nesse momento?

Entre conceitos e práticas, entre caminhos e descaminhos, o trabalho do ator sobre si - ou treinamento, como temos chamado - vem se constituindo em importante foco de atenção da minha trajetória como atriz nos últimos anos, descritos aqui de maneira resumida.

## **TERRITÓRIOS NÔMADES**

### **A escolha de uma língua de trabalho**

Para pensar o treinamento de ator temos nos servido de alguns referenciais que nos parecem dialogar intensamente com as práticas que vem sendo desenvolvidas por esta pesquisadora nos últimos anos. Como se ao entrar em contato com esses conceitos, fosse descoberta uma maneira de dizer coisas que muitas vezes não sabemos como dizer. Como se o vocabulário dessa nova língua fosse mais completo e incluísse palavras, expressões e conceitos que conseguem traduzir o que, até então, parecia indizível.

Uma primeira estratégia fundamental é pensar a memória como algo que acontece em tempo presente, memória como criação. Não podemos ir ao passado e revivê-lo integralmente. Podemos sim recriá-lo, em um processo de atualização constante. Não a memória como lembrança de algo que já foi, mas sim como um processo criativo que acontece agora, a partir da experiência vivenciada. Para os processos artísticos do ator, acreditamos que interessa menos essa ideia de memória-lembrança, passada e estática, como um bloco que resgatamos de algum lugar e tentamos trazer para o presente.

*O que interessa é o mecanismo de como essa macro-memória punge, ativa, processa uma ação que se cria no aqui-agora e se atualiza em intensidade presente de tal maneira que transborda a potência cotidiana de memória-criação e se lança em fluxo aberto de potência extra-cotidiana (FERRACINI, 2013, no prelo).*

Se compreendermos a memória como essa potência de criação em tempo presente e deixarmos que essa ideia atravessasse o trabalho do ator, um princípio como a repetição, por exemplo, pode adquirir novos contornos.

Tomemos como exemplo o trabalho com a *mimesis corporea* - metodologia de apreensão de matrizes corporais e vocais a partir da observação de pessoas, animais e imagens, desenvolvida pelo Lume e compartilhada com o Matula: depois do momento do encontro com o outro, os atores voltam pra sala de trabalho a fim de buscar, em seus corpos, equivalentes que os aproximem da pessoa ou imagem observada. Nesse momento, se busca com muita precisão imitar a coluna, os gestos, o olhar, o ritmo, a respiração, a voz, de maneira a tentar reproduzir, o mais precisamente possível, o outro. Isso é feito a partir de anotações, mas principalmente a partir da memória do ator, que traz dentro de si as impressões do encontro anterior.

Aos poucos o ator "codifica" essa matriz, ou seja, torna-a possível de ser retomada em dias posteriores. No entanto, quando vivenciamos em sala de trabalho a tentativa de retomar as mesmas ações no dia seguinte, é perceptível a sensação de uma parte que se 'perde', como se ao

tentar refazer não conseguíssemos jamais adentrar novamente o lugar de intensidade encontrado no primeiro dia, no momento da criação. Para os atores, mais do que buscar a repetição da forma encontrada, o intuito é buscar o 'coração' daquela ação, como se houvesse um lugar por onde 'se entra' na matriz, algo que fazemos e que nos conecta ao imaginário original, atualizando a ação conhecida.

Assim, entender a repetição como criação é mais potente para o ator, que deve buscar não a reprodução macroscópica do movimento do corpo, mas a re-criação do impulso gerador daquela forma.

*O problema é recapturar a emoção que certa vez relampejou, como um meteoro. Se ela permanecer junto à superfície e voltar - se pode dar graças à sua estrela. Mas não espere recuperar sempre a mesma impressão. Amanhã pode surgir, em lugar dela, alguma coisa muito diferente. Dê graças por esta e não fique esperando a outra. Se aprender a ter receptividade para essas lembranças recorrentes, então, as novas lembranças, à medida que se formarem, serão mais capazes de mover repetidamente seus sentimentos. Sua alma, por sua vez, tornar-se-á mais responsiva e reagirá com um novo calor às partes do seu papel cuja atração se tiver desgastado pela repetição constante (STANISLAVSKI, 2005, p. 216).*

Stanislavski fala da dificuldade de recuperar emoções e impressões, e da importância de certa receptividade para as lembranças recorrentes, criando

um campo potente para as novas lembranças que se formarão. À luz dos conceitos com que vimos trabalhando, podemos dizer da importância de certa 'porosidade' do ator, que permite que ele seja atravessado por atualizações das experiências vivenciadas anteriormente, gerando novas vivências que, por sua vez, poderão ser recriadas mais tarde, em um processo ativo-receptivo, em que se busca de maneira ativa a capacidade de tornar-se receptível aos atravessamentos do momento presente.

Entendemos que o território em que esse processo de criação acontece, ininterruptamente, é o corpo do ator. *As recordações são sempre reações físicas*, nos diria Grotowski (1992, p. 172), reforçando a percepção de que, para o ator, a memória é ação em tempo presente.

*Se o corpo é memória ( e não possui memória ) o próprio corpo é um processo de criação e auto-criação constante, mesmo em modo cotidiano de estar-no-mundo (FERRACINI, 2013, no prelo).*

Esse corpo-memória, lançado no turbilhão que é um processo criativo, vai tornando-se forma e verbo, em gerúndio infinito, condensamento de passado e futuro no fugaz instante que chamamos de agora.

*Do ponto de vista da neurociência, agora significa aproximadamente 0,25 de um segundo [...]* (ALBUQUERQUE, 2012, p. 152 ).



Em tentativa de equilibrar-se nessa película que constitui o presente, o artista criador pode atravessar esse corpo-memória de estímulos como imagens, textos, comandos verbais e musculares, atualizando fragmentos que compõem o que chamamos de passado em busca de uma forma que permaneça, que invada o futuro.

Se acreditamos que:

*a memória é essa espécie de flutuação de pontos luminosos, em que, às vezes, nesse cone virtual, estão vizinhos locus que numa linha do tempo estariam distantes, mas ali eles coexistem. Ou uma vivência que na linha do tempo está situada em 1972, mas ali ela está meio estilhaçada, um pedaço aqui, outro acolá (PELBART, 2012, p. 76).*

então esse corpo de que estamos falando é composto desses múltiplos pontos flutuantes e estilhaçados, e parte do processo criativo consiste em criar possibilidades para que atualizações desse emaranhado emergjam, imprimindo no corpo-película-presente uma vivência que encontre contornos suficientes para que possa ser revisitada em outro momento.

Isso constitui o que podemos chamar de repertório de um ator: portas de entrada para essas formas em gerúndio infinito, ao mesmo tempo reconhecíveis e novas.

No entanto, quanto mais repertório o ator vivencia em seu corpo-memória, mais difícil pode ser para adentrar esse lugar dinâmico, por vezes turbulento, de criação e recriação constante. Embora saibamos que,

potencialmente, sejam infinitas as possibilidades, cada corpo possui musculatura, tamanho, peso e características próprias. Podemos treinar e aprender novas habilidades, alongamentos, explorar e ampliar a plasticidade dos nossos movimentos, mas, ainda assim, é um mesmo corpo-musculatura que experiencia essa diversidade.

*Lembro-me da aspereza e da escuridão de encontros em que entramos em sala para fazer qualquer coisa, menos o treinamento conhecido. A cada encontro, uma das duas propunha uma trilha sonora, e, sem condução, buscávamos. Os caminhos já visitados pareciam tatuagens arrependidas, marcas que remetiam ao que não éramos mais. Como se pra essa nova fase precisássemos vestir outras peles ( POSSANI, sobre um período de trabalho que aconteceu em 2006).*

De maneira paradoxal, quanto mais caminhos conhecemos, mais difícil se torna o exercício de manter-nos nesse estado criativo, de criar espaços 'frescos' de conexão com sentimentos, sensações e imagens que podem ser estímulos interessantes para o trabalho de criação. Como se as qualidades próprias de cada corpo, de certa maneira, delimitassem um campo de investigação.

Como colocar-se e manter-se nessa zona de turbulência criativa é pergunta que não tem respostas definitivas nem universais, é pergunta-bússula, que recalcula o sentido a cada movimento.

Entendemos que essa busca pode ser iluminada pela que estamos

chamando de *micropercepção*: mais do que a percepção de elementos invisíveis, as micropercepções são partes formadoras de uma macropercepção, e criam um espaço de instabilidade constante, na medida em que contém em si potencial para reinventar-se o tempo todo.

Citando Leibniz:

*Essas pequenas percepções, devido às suas conseqüências são, por conseguinte, mais eficazes do que se pensa. São elas que formam esse não sei o quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras no conjunto, porém confusas nas suas partes individuais( LEIBNIZ, 2000, p.27).*

Quando pensamos no treinamento do ator, a compreensão de que muitas vezes é nesse espaço microperceptível que acontece a atualização do material trabalhado é essencial: é o que possibilita que o trabalho permaneça potente, ressignificando-se o tempo todo.

O conceito de micropercepção multiplica os mundos possíveis, transformando as paisagens externas a partir do que é vivenciado de maneira sutil e invisível. Retomando o mesmo exemplo de uma matriz codificada através da *mimesis corporea*: o lugar por onde se 'entra' na matriz, esse lugar de conexão com o impulso gerador da forma que permite a retomada diária da ação, pode ser algo situado no território das micro-percepções.

O que estamos chamando de micropercepções pode ser dito de outras

maneiras, como:

*Não era a simples repetição das ações que levava o ator a esse estado de consciência, de alerta e radiação de energias particulares. Era a integração da partitura com os múltiplos níveis da subpartitura e da interação entre as motivações interiores, suas manifestações perceptíveis e aquilo que acontecia ao redor. Tecnicamente, esse processo se dava respeitando os dinamismos e os ritmos das ações da partitura, mas num permanente estado de microimprovisações (BARBA, 2010, p. 67).*

Ou então:

*É a expressão manifesta, intimamente sentida de um ser humano em um papel, que flui ininterruptamente sob as palavras do texto, dando-lhes vida e uma base para que existam. O subtexto é uma teia de incontáveis, variados padrões interiores, dentro de uma peça e de um papel, tecida com 'ses' mágicos, com circunstâncias dadas, objetos de atenção, verdades maiores e menores, a crença nelas, adaptações, ajustes e outros elementos semelhantes (STANISLAVSKI, 2006, p. 163).*

Não estamos com isso afirmando que o que Stanislavski chamava de subtexto era o que estamos chamando de micropercepções, mas sim, que havia já em seu trabalho a consciência da importância desse território invisível e potente do trabalho do ator, que é alimentado por imagens, por ideias, pela fé (ou inteireza) no que ele faz, por "variados padrões interiores", ou seja, uma ideia bastante clara de um lugar de intensidades e movimentos, invisíveis,

perceptíveis e necessários ao trabalho do ator.

Stanislavski nos fala de atores que tem essa capacidade em cena, e que esses se sentem à vontade nas pausas, que por sua vez possuem "*uma aura interior de sentimento e imaginação*" (STANISLAVSKI, 2006, p.19). Um lugar invisível para quem olha de fora, mas extremamente potente para o ator. E que acaba se revelando potente também para quem observa a ação, que, embora possa não apreender conscientemente essa micro-percepção, afere suas consequências na maneira como o ator é mobilizado/atravessado por elas.

*Trata-se de facto de formas, mas invisíveis só pela visão, apreensíveis pela sensibilidade intensiva do olhar (GIL, 1996, p.55).*

Assim, podemos dizer que a busca constante dos atores em manter a 'vida' conseguida nos ensaios ou em um ensaio específico, o desejo de que cada espetáculo seja único e intenso como a estreia ou como aquele dia especial, pode ser traduzido na busca por atualizar, sempre, em espaços microperceptíveis, as experiências vivenciadas, permanecendo em território de criação ao mesmo tempo em que executa as ações macroscópicas necessárias à realização do espetáculo: criando e sendo atravessado por essas micropercepções, em fluxo ininterrupto.

Se os conceitos fossem o único território para o ator, poderíamos colocar aqui um ponto final. No entanto, seguimos, entre vírgulas e, principalmente, interrogações: como manter-se nesse fluxo, em estado permeável e criador, gerando e sendo atravessado ininterruptamente por uma intensidade de micropercepções? Tudo isso ao mesmo tempo em que se está atento às falas, às marcas, aos outros atores, à voz que precisa ser clara e com volume, à qualquer movimentação na plateia ou nas coxias, aos focos de luz e todas as variáveis que compõem uma experiência teatral?

Chegamos então ao território que temos chamado de treinamento: espaço de investigar e inventar "comos", de transformar inquietações em corpo e de desejar procedimentos.

*Treinar é realizar uma cartografia de si mesmo (Renato Ferracini, ator do Lume, em uma conversa).*

*Treinar é criar condições para a emergência da arte no corpo (Cassiano Sidow Quilici, durante uma aula).*

*O training é o tempo da minha autonomia.*

*É um terreno privilegiado, onde, como atriz, permito-me não obter resultados (Julia Varley, atriz do OdinTeatret, no livro Pedras D'água).*

*O meu treinamento está muito relacionado com o que é a minha vida. Quais são as minhas buscas, inquietações artísticas, mas também com aquilo que eu sou, que eu estou vivendo naquele momento (Jesser de Souza, ator do Lume, em entrevista).*

*Lembro-me que treino tem cheiro quente, de banho de inverno, sempre sinto cheiro de madeira mesmo quando ela não estava lá. Virou, durante um tempo, referência de cheiro de trabalho e de lugar seguro (Bruno Cardoso, ator da Cia Cupim, diário de trabalho).*

### **Treinamento: espaço de instabilidades**

Embora um tanto explorado, é ainda terreno inóspito, movediço. Mesmo sabendo que as tentativas de sistematizar metodologias podem se tornar armadilhas, o desejo irrefreável de fincar alicerces sobre esse terreno instável, resiste.

Nesse projeto de pesquisa, nos propusemos a olhar sobre o que

estamos chamando de 'treinamento de ator', do ponto de vista daquele que realiza o espetáculo: um olhar de quem está dentro da cena, vivenciando uma miríade de sensações, atravessamentos e instabilidades, seja nas salas de ensaio, seja no encontro com o público.

Temos buscado uma ideia de treinamento que pode extrapolar as paredes da sala de trabalho e caracterizar-se por uma postura ética do ator em busca de abertura, de fissuras em seu próprio trabalho, daquilo que o diferencia, em tentativa de ir além das zonas de conforto conhecidas. Para isso é preciso provocar-se, colocar-se em situações limite que permitam extrapolar os espaços já percorridos. Entender o treinamento como impulso de ampliação da potência do corpo em suas possibilidades infinitas de expressão, como lugar de manifestação da vida que pulsa com toda a sua intensidade, como desorganização que gera o caos e carrega em si todo um universo a ser inventado. Um esvaziar-se de espaços já conhecidos, abrindo caminho para surpreender-se.

Esse movimento não precisa acontecer, necessariamente, entre quatro paredes e em tempo pré-determinado, uma vez que depende principalmente da postura do ator com relação ao seu trabalho, da sua capacidade de ser afetado pelo mundo à sua volta, da atenção para perceber e identificar atravessamentos inesperados.



Muitas vezes é difícil estabelecer uma linha divisória precisa entre o que se experimenta na sala de ensaio do resto da vida cotidiana; separar o horário do treinamento da noite anterior ou da noite seguinte, em que, muitas vezes, as imagens, os temas abordados e experiências vividas seguem reverberando no corpo, nos pensamentos, nas sensações. Da mesma maneira, uma fala, um comentário fugaz ou uma conversa no corredor podem seguir ecoando e redimensionar nosso trabalho.

*'Você é boa, mas é preguiçosa!' Disse o primeiro mestre um dia, irritado. Já lá se vão dezenove anos e parece que não descansei mais desde então. Pelo menos não sem a sensação de estar fazendo algo proibido (POSSANI, 2012, memória imaginada).*

Pretendemos que, pelo menos para nós, a palavra treinamento possa incluir muito mais do que o que acontece dentro de uma sala de trabalho. Que as experiências que de alguma maneira nos afetam e transformam o nosso fazer, componham esse território que chamamos de treinamento. Mais do que apreensão de técnicas, um modo de existência:

*O artista tem um nível de dedicação, de atenção ao trabalho que ele realiza que é quase um sacerdócio. Porque desde tudo. Desde ver uma aranha fazendo a teia ali, aquilo lá pode... é um momento da minha vida, do meu cotidiano que eu falo “puxa, que lindo a aranha fazendo aquela teia... com delicadeza e tal”. Isso eu posso usar no meu trabalho depois. Então viver, pro artista, é estar o tempo todo captando elementos, informações, sensibilidades, afetações pro próprio trabalho. Então acaba sendo um sacerdócio (SOUZA, 2011, em entrevista).*

Apesar da nossa proposta, de *considerar treinamento experiências diversas que podem acontecer em lugares e horários indeterminados*, há que se ter algum cuidado nessa completa diluição.

Se por um lado é difícil considerar que tudo o que fazemos o tempo todo é treinamento de ator, por outro é extremamente complexo estabelecer, claramente, em que momento uma ação passa a ser considerada treinamento. Entramos aqui no campo da ética: qual o sentido dessas ações em cada contexto, e como eu, ator/atriz me relaciono com determinada experiência.

*Há uma distinção entre quem se deixa levar por passividade e obediência a determinadas regras e aquele que, por curiosidade e estranhamento, se lança a perder tempo com o cultivo de uma experiência (ALVAREZ, PASSOS, 2009. p.138).*

Esse encantamento do mundo, que identificamos na fala de Jesser citada anteriormente, e que a princípio não tem relação direta com o trabalho do ator, pode ser considerado treinamento na medida em que vivemos em um mundo cada vez mais acelerado, em que passamos boa parte do tempo atendendo a demandas externas. Um mundo em que abrir espaço para a contemplação e para a experiência quase pode ser considerado ação revolucionária, em contramão de valores e do modo de existência em que vivemos imersos.

Maria Rita Kehl nos fala dessa perda da capacidade de devaneio e imaginação que o impacto da velocidade acarreta:

*se ele (o sujeito) tem que responder o tempo todo ao que vem de fora, ele perde sua conexão profunda, não só com a sua fantasia, sua infância, sua memória, mas também com as gerações passadas que o constituem (KEHL, 2012, p. 102).*

E ainda:

*no homem moderno uma parte do imaginário fica sacrificada porque o sistema atenção-percepção-consciência é o mais solicitado, os outros sistemas vão ficando como que atrofiados, ou pelo menos desativados, e uma hora o sentido da vida se perde, porque o sentido da vida é ficcional, ele não é objetivo (KEHL, 2012, p. 103).*

Respirar o mundo permitindo que espaços vazios aconteçam, sem dúvida, pode ser treinamento para o ator. Se tratamos memória e imaginação como irmãs siamesas (que não sabemos ao certo se são uma ou se são duas, tampouco onde uma termina e a outra começa...), então o corpo-que-sonha talvez seja, por excelência, o território película-presente possível para que fragmentos estilhaçados de memória se atualizem em gerúndio infinito.

Silêncio

Espera

Nada

Onde a aranha fazendo a teia?

...

Ao meu lado passa o pequeno Antonio tentando os primeiros passos

...

Respiro

Ouçó passarinhos, e agradeço

Choro de criança que bateu a testa na cadeira

...

Pensamentos soltos

Campo de refugiados na Argélia, como estará a Erika?

Casa da Sopa pede dinheiro pelo telefone

...

Escrevo

Leio

Apago

*"Agora entendo, senhor, que o pensamento quase não tem freios*

*quando se está a sós" (Hilda Hilst)*

*"Imaginar que um sono põe remate aos sofrimentos do coração e aos golpes infinitos que constituem a natural herança da carne,*

*Dormir... dormir... talvez sonhar..." (Hamlet)*

Respiração profunda

O treinamento como algo que ultrapassa temporal e espacialmente o momento do ensaio, pode incluir também a cena como território de busca de fissuras. O momento do espetáculo também é gerador de vivências que podem ser percebidas e eventualmente retomadas depois. É comum a sensação de abismo entre trabalho técnico e processo criativo, que aparece na dificuldade em levar os aprendizados técnicos de corpo e voz para o espaço de criação de cenas. Assim como muitas vezes é difícil o trânsito entre a intensidade e a precisão dos ensaios e o fugaz instante do encontro com o público. Fica o desejo de construir pontes sobre o abismo, tratando ensaio e apresentação como territórios mais próximos do que o aprendizado de teatro comumente nos traz.

Com isso não queremos dizer que o ator deve desconstruir o espetáculo

todo a cada apresentação, que deve colocar-se em cena exatamente como se estivesse em sala sozinho. Sabemos que há macro estruturas que precisam ser mantidas. Mas essas fissuras, de que falamos, podem ser buscadas nos espaços microperceptíveis. Nesse terreno, das micropercepções, é possível criar espaços de instabilidades constantes, mantendo o ator nesse lugar movediço de reinvenção permanente, espaço de investigação e aprendizado.

Acreditamos que diluir as fronteiras entre treinamento, ensaio e apresentação, tratando-os todos como territórios de investigação e trabalho do ator sobre si, como espaços de potência e intensidades criativas, pode trazer para o ator uma maior apropriação dos elementos que caracterizam o seu ofício.

### **Sonhando lembranças, inventando verdades**

Ao buscar pistas para pensar o treinamento nas falas de atores, nos deparamos com um campo que merece atenção, que são as imagens verbais utilizadas nas tentativas de descrever o trabalho realizado, bem como nas conduções de ensaios, aulas e processos de criação.

Assim como existem expressões comuns quando atores observam atores em cena, existe um vocabulário reconhecível entre pessoas de teatro e que estão presentes em ensaios, treinamentos e processos de criação.

Algumas são de 'uso comum', reconhecíveis por quase todos aqueles que já fizeram uma aula de teatro. Outras são mais específicas, criadas e utilizadas por um grupo ou grupos com pesquisas afins.

Tanto umas quanto outras surgem a partir da necessidade de comunicação entre os atores ou dos atores com a pessoa que está conduzindo o processo - seja um ensaio, aula ou treino. Uma comunicação que não visa o compartilhamento de informações objetivas, mas sim a criação de um território fértil para o processo criativo. Esse território é o corpo de cada ator, e é o corpo formado por todos os presentes naquele momento.

*As metáforas utilizadas no contexto da sala prática de investigação do ator-performer-dançarino serão denominadas, para vias de estudo, de metáforas de trabalho.[...] As metáforas de trabalho utilizadas em práticas investigativas da arte teatral, são a tentativa de impulsionar o ator e auxiliá-lo num processo de constante problematização dessas questões de presença. Coloca-se para o ator a problemática de sua própria expressão por meio de sugestões imagéticas que o tirem do lugar comum, cotidiano, confortável, na tentativa de romper os modelos pré-existentes e criar novos territórios de experimentação (LEWINSOHN, 2011, p. 31).*

As metáforas de trabalho, assim compreendidas, não tem o intuito representativo de "estar no lugar de", mas contém, em si, o potencial de gerar estados criativos, de acionar dispositivos imagéticos, de adentrar um território

muitas vezes paradoxal, que entendemos ser potente para o trabalho do ator.

Nessa dissertação estamos investigando o treinamento principalmente a partir de falas de atores, e, portanto, essas metáforas de trabalho estarão presentes, uma vez que constituem um vocabulário próprio da profissão.

Não pretendemos de maneira alguma 'traduzí-las', pois elas não são traduzíveis. São potentes em si; são capazes de adentrar/gerar uma vastidão microperceptível que nos interessa pra pensar o treinamento do ator. São capazes de criar a disponibilidade necessária para que sejamos habitados por outras lógicas, para visitarmos e sermos visitados por outras sensibilidades.

perceber a respiração das células

pensar com os pés

não quero ver seu corpo, quero ver a luz que sai do seu corpo

construir um corpo transparente

Não são imagens para traduzir o indizível: são a verdade que os corpos-em-arte experienciam naquele momento. No trabalho criativo é possível dançar sem se mover, explodir sem ir, esticar o osso.



Essa relação com a palavra que busca inventar espaços impensáveis, gostaríamos de deslocar também para a questão da escrita desta dissertação. Mais do que discutir conceitos, pretendemos respirá-los, inspirando imagens e expirando letras. Escrever sobre o treinamento de ator de maneira que esse texto possa, por sua vez, inspirar o caminho de outros atores. Ao longo da dissertação temos usado e continuaremos usando exemplos de experiências da atriz que escreve, mas não se iluda leitor: são e serão sempre memórias imaginadas, revisitadas aqui de modo a instigar companheiros de viagem. Do mesmo modo lançamos mão de falas de outros atores/pensadores de teatro, não com o intuito de legitimar nossas ideias, mas porque ao ler/escutar essas vozes, pudemos redimensionar nosso trabalho. Compartilhamos assim essas falas, acreditando que elas podem encontrar eco também em outros corações.

*Na realidade, de pouco vale a leitura se ela não nos fizer transitar de vidas. De pouco vale escrever ou ler se não nos deixamos dissolver por outras identidades e não reacordarmos em outros corpos, outras vozes (COUTO, 2011, p. 101).*

Escrevo porque gosto de ler.

Escrevo o que gosto de ler.

Senão, por quê?

## **DIÁLOGOS**

### **Os que vieram antes**

Nesse projeto, nos propusemos a investigar essas questões situadas no território do trabalho do ator sobre si, principalmente a partir de falas de atores e atrizes. Para isso buscamos textos, livros, artigos e realizamos entrevistas com atores que trabalham ou trabalharam com Eugenio Barba e Lume. No diálogo com esses atores e atrizes pudemos identificar alguns temas recorrentes, indicativos de princípios e procedimentos que podem ser importantes, também, para outros atores. Segue uma breve apresentação de algumas das 'vozes' que buscamos:

Julia Varley e Iben Nagel Rasmussen são atrizes do Odin Teatret, grupo fundado em 1964 por Eugenio Barba, na Dinamarca, com sede atual em Holstebro. Desde sua fundação, o Odin Teatret desenvolve três campos de ação: artístico, pedagógico e de pesquisa; interdependentes, mas também com resultados autônomos. Os atores do Odin têm investigado e difundido pesquisas práticas e teóricas com foco no trabalho do ator em diversos países. A realização de seminários, workshops, publicações, encontros intensivos na sede do grupo, intercâmbios com atores de inúmeros países e diversas outras atividades, colocam o Odin Teatret como um dos principais referenciais em nível mundial, quando falamos sobre o trabalho do ator.

Iben Nagel Rasmussen é atriz do Odin desde 1966. Criou e orienta o Ponte dos Ventos: grupo de atores de diversos países que desde 1989 se reúnem para vivenciar e discutir práticas relacionadas à preparação do ator. O Ponte dos Ventos constitui uma experiência pedagógica e artística intensa: tanto pelo tempo que se mantém, quanto pelo fato dos atores serem também responsáveis por difundir, em seus países, o conhecimento vivenciado nos encontros.

Julia Varley é atriz e trabalha no Odin desde 1976. Além da participação em treinamentos, espetáculos e projetos coletivos do grupo, Julia criou e mantém sob sua coordenação "The Magdalena Project", que promove em todo o mundo encontros com mulheres que fazem teatro e que estão construindo a cena teatral contemporânea. Trocas práticas, mostras de processos, apresentações de espetáculos, discussões teóricas: os encontros derivados do "The Magdalena Project" acontecem em diversos continentes, e se caracterizam por períodos de intenso convívio pessoal e troca artística entre atrizes que vivem e trabalham em contextos sócio-culturais bastante distintos. Tive oportunidade de participar de um dos braços do The Magdalena Project, o Vértice Brasil, realizado em julho de 2010, em Florianópolis, SC. Nessa ocasião apresentamos uma performance/demonstração dos processos de criação do Matula Teatro, elaborada para as comemorações de dez anos do grupo.

Jesser de Souza e Carlos Simioni são atores do Lume - Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, com sede em Campinas, SP. O Lume foi fundado em 1985 por Luís Otávio Burnier, que havia trabalhado com importantes mestres na Europa, entre eles Eugenio Barba, fundador do Odin. A experiência com Barba foi significativa para fincar os alicerces sobre os quais o Lume foi constituído e segue trabalhando até hoje.

Em 1987, a convite do Lume, Barba vem pela primeira vez ao Brasil, e isso marca o início de uma parceria longa e frutífera entre Odin e Lume. Essa parceria se desdobra em intercâmbios e projetos que envolvem ambos os grupos. Carlos Simioni, o primeiro ator que veio integrar o Lume, é parte do Ponte dos Ventos, grupo de estudos sobre o trabalho do ator coordenado por Iben Nagel Rasmussen.

Dessa maneira, principalmente (mas não só) através de Simioni e Burnier, os princípios, as práticas, o pensamento sobre o trabalho do ator sobre si e sua relação com a comunidade, que constituem o Odin Teatret, foram sendo compartilhados com os atores do Lume.

Ao longo dos anos, o Lume desenvolveu um modo de trabalho singular, inspirado e orientado, muitas vezes, pela influência do Odin, mas também por outros mestres, como Natsu Nakajima, Tadashi Endo, Sue Morrison, Leris

Colombaioni e Norberto Presta, construindo assim metodologias de criação e treinamento próprias.

Jesser de Souza integra desde 1993 o corpo de atores-pesquisadores do Lume, e tem se debruçado especificamente sobre questões que envolvem o treinamento do ator e seus desdobramentos, através de workshops, pesquisas práticas e teóricas.

Por último, citamos o Grupo Matula Teatro, filho caçula na genealogia aqui apontada. Fundado em 2000 por atores egressos da Unicamp, o Matula constituiu suas bases a partir de uma relação intensa e vertical com o Lume, que se estendeu principalmente durante os quatro anos iniciais do grupo. Através da orientação de treinamentos, do trabalho com a *mimesis corporea* e do compartilhamento do modo de organização e estruturação interna do grupo, o Matula apreendeu técnicas e ética, metodologias e valores, pensamento e identidade que se constroem de maneira coletiva.

Assim como o Lume bebeu do Odin para inventar-se Lume, também o Matula fartou-se em fontes generosas para fazer-se Matula, híbrido que contém muito da fonte original, mas fez-se único e caminhante a partir de inquietações que o diferenciaram.

## **Além da sala**

É lugar conhecido hoje em dia falar do treinamento como um espaço em que o ator trabalha com seu corpo-em-vida, independente da cena ou texto teatral: momento de descoberta e compreensão dos mecanismos corpóreos para a construção de um 'corpo para a cena', de uma 'presença cênica', de um 'corpo extracotidiano'. Espaço de ampliação da potência do ator, da sua capacidade de afetar e ser afetado por aquilo que ele mesmo produz, em um fluxo incessante. Espaço de geração de vivências que poderão ser recriadas em outros momentos, e que vão, pouco a pouco, constituindo o que podemos chamar de repertório individual do ator.

Temos proposto aqui uma ideia mais ampliada de treinamento, como um território que extrapola os limites físicos do tempo e do espaço de uma sala de trabalho, e que pode se constituir por uma postura ética que busca aprender a deixar-se afetar pelo mundo e pelas experiências vivenciadas, e que pode, portanto, acontecer também em outros lugares que não propriamente a sala de trabalho.

Quando penso nos anos iniciais do Matula, torna-se evidente que os deslocamentos dos atores para o centro da cidade a fim de encontrar os moradores de rua (que eram nosso foco de trabalho), constituía parte fundamental do nosso treinamento de ator. Era uma parte do trabalho

que não acontecia dentro da sala, mas que dava sentido para o que aconteceria em sala posteriormente. E, constituía-se, em si, treinamento. Dentro do ônibus, a paisagem ia mudando: das ruas arborizadas e calmas do distrito de Barão Geraldo para as ruas apinhadas, barulhentas e efervescentes do centro da cidade. As pessoas que subiam e desciam também mudavam: não mais uma grande quantidade de estudantes, jovens com mochilas e olhar pra cima, e sim trabalhadores, mulheres com crianças, olhares cansados. Caminhar pelo terminal central e pelo 'camelódromo', onde geralmente já encontrávamos alguns dos nossos novos conhecidos, trazia sensações, imagens, cheiros e percepções diferentes das que habitavam nosso dia a dia. Exigia um estado de atenção múltiplo e constante, o cansaço era frequente, e a necessidade de resistir a ele também.

Se estamos falando do treinamento como um território do ator entrar em contato com novas percepções, de deixar-se permear por atravessamentos que o levem a novos limites, como não considerar que esses deslocamentos eram sim território de treinamento? Julia Varley nos fala do aprendizado que atividades não diretamente ligadas ao teatro trouxeram para o seu trabalho de atriz:

*Para participar dos ensaios [...] desisti dos treinamentos de atletismo e voleibol e de andar a cavalo e esqui durante os finais de semana, embora, provavelmente, tenha sido a atividade esportiva que me deu as primeiras informações fundamentais sobre o ofício de atriz. [...] As*

*competições de esqui me ensinaram a importância da preparação. O treinador me fazia passar por todas as portas, subindo as montanhas com os esquis nos pés, percorrendo o trajeto da competição ao inverso. Deveria conhecer todos os ângulos, montes, pedaços de gelo que atravessaria, para depois poder descer sem hesitar e inteiramente concentrada. [...] No vôlei, a consciência de ser parte de um grupo e que a cooperação de cada membro do time era essencial para a vitória (VARLEY, 2010, p. 34).*

Considerar que todos os elementos que constituem a nossa existência podem fazer parte do treinamento do ator, traz, na mesma proporção, liberdade e responsabilidade individual sobre o treinamento.

Essa busca de fissuras, de abertura, de atenção para perceber e identificar atravessamentos inesperados, já mencionados anteriormente nesse texto, é o que pode transformar uma experiência pessoal em vivência de trabalho. Podemos dizer que não são apenas aspectos visíveis que diferenciam um 'estar' cotidiano, de um 'estar' em treinamento. É importante também a intenção com que é realizada uma ação, os aspectos subjetivos que caracterizam determinada experiência, seus desdobramentos possíveis. Assim como estar em sala de trabalho realizando exercícios não assegura que o ator esteja de fato treinando, existe a possibilidade de que experiências além da sala sejam tão ou mais significativas na trajetória de formação de um ator do que exercícios realizados dentro dela.

Por exemplo, uma caminhada pelas ruas pode ser um



território de exploração das percepções e dos sentidos, de busca por colocar-se em situações limite, de abertura e porosidade para os encontros que acontecem. Jesser de Souza nos fala da importância de que o trabalho inclua todos os aspectos que o caracterizam:

*Como a gente consegue manter o trabalho, mas manter também os afetos, porque eles fazem parte do treinamento. (...) Com a morte do Burnier veio a importância da família, porque as pessoas vão embora. (...) Alimentar minha história, minha cultura, meus afetos. Sem isso eu não consigo alcançar a inteireza do ser que eu sou, e que tem que ser trabalhado para a cena, no meu treinamento inclusive. A minha espiritualidade, minha sexualidade, a minha religião, o meu lazer, tudo isso está no trabalho (SOUZA, 2011, em entrevista).*

Estamos falando de um treinamento em que as habilidades que precisam ser aprendidas estão ligadas ao que, grosso modo, atravessa toda experiência teatral: o homem em relação a si e aos outros homens. Ou seja, um treinamento que não é só pautado por regras verificáveis, coerentes ou passíveis de repetição. Dessa maneira, estamos buscando referências que nos parecem respostas interessantes para nossas questões, mas com a consciência de que o treinamento é ligado ao contexto em que cada ator está inserido, e que é, em última instância, extremamente pessoal. Aquilo que provoca, que conforta, que mobiliza cada ator, é consequência das experiências individuais. Não temos, portanto, a pretensão de estabelecer procedimentos que devem ser seguidos, mas perceber na poeira levantada,

rastros de caminhos percorridos, que podem orientar outros atores em suas próprias buscas.

*O training hoje é meu microlaboratório, onde procuro frutos que provavelmente serão levados em seguida aos espectadores. É uma zona não pública no âmbito da profissão, onde descubro minha terminologia. É um arquivo pessoal de cujo húmus brotam personagens e ideias, primeiras montagens de textos, canções, sequência de ações (VARLEY, 2010, p. 77).*

Na fala descrita acima, Julia nos apresenta o *training* como um território íntimo de experimentações, ao mesmo tempo em que aponta para a diluição das fronteiras entre treinamento, ensaio e cena, que entendemos ser uma das características desse treinamento mais ampliado de que vimos falando. Treinamento também pode ser território de criação. A cena, por sua vez, pode ser espaço de geração de vivências que podem ser percebidas e mais tarde retomadas, adquirindo características de treinamento.

Esse amálgama entre cena e treinamento tornou-se evidente, por exemplo, durante as apresentações de "Gran Circo Máximo", espetáculo teatral do Grupo Matula que acontece dentro de uma lona de circo. A proximidade com o público, somada a um registro bastante realista na interpretação, trouxe para os atores a necessidade da apresentação claramente como território de treino. Por mais que ensaiássemos exaustivamente determinadas cenas, havia algumas que dependiam de uma

participação direta do público. Tomo como exemplo uma cena em que uma das personagens traz alguém da plateia para o palco e faz uma leitura da mão da pessoa. Nesse momento, eu vou traduzindo para os espectadores o que a 'vidente' diz, uma vez que ela não fala nossa língua. Em meio a essa cena, de forte caráter cômico, e dialogando diretamente com uma pessoa escolhida do público, eu devo me emocionar e chorar. Chorar exaustivamente até que o número precise ser interrompido. E esse choro deve acontecer no registro mais realista possível.

Um desafio que precisa ser 'treinado' no momento fugaz da apresentação, no instante preciso daquela cena. Nas vezes em que entrei em cena tentando retomar algo que tinha sido vivenciado nos ensaios (uma imagem, uma sensação, uma historinha interna, um estímulo físico) e que me ajudava a chorar no momento certo, era comum que as coisas não se passassem como no ensaio, e que o choro não acontecesse. Ou, pelo menos, não acontecesse da maneira que eu gostaria e que me parecia necessária para a cena.

Após diversas apresentações em que eu terminava o espetáculo com a sensação de frustração, de não ter conseguido fazer o que deveria ter sido feito, foi necessária uma mudança de atitude: entrar em cena para experimentar como quem treina. Construir no momento do encontro com o

público esse território de experimentação pessoal, lugar de não saber. Ao mesmo tempo permeável aos atravessamentos e atenta para percebê-los e torná-los conscientes. Em meio a centenas de olhares atentos, construir um espaço íntimo, de investigação e de olhar para si.

Na cena tomada como exemplo, o fato da ação acontecer em relação direta com público faz com que as atrizes trabalhem com o acaso, uma vez que nunca sabemos quem estará em cena conosco e tampouco como serão as reações dessa pessoa. Essa cena, um exemplo em que a variação das ações é grande, evidencia algo que identificamos também em outros tipos de espetáculos, mesmo que de maneira menos explícita. Também em trabalhos que possuem partituras de ação mais rigorosas e uma delimitação precisa entre área do público e da cena, podemos encontrar um lugar de reinvenção permanente durante as apresentações.

Entendemos que o treinamento do ator pode - e deve - não ficar restrito ao espaço físico da sala de trabalho, e sim explorar locais e encontros, muitas vezes menos propícios à concentração.

*Logo fica claro se o trabalho do ator pode resistir em um ambiente tão diferente do ambiente fechado e protegido da sala (RASMUSSEN, 2001, p. 6).*

Mais uma vez, retomamos aqui a ideia de que há boa parte do trabalho

que acontece em espaços microperceptíveis, potentes e em constante movimento, e que para falarmos do trabalho do ator é preciso falar também desse território invisível. Para os atores, no entanto, esse é um território tão real como a brisa que acaricia as árvores: não a vemos em si, mas no movimento que causa nas folhas.

### **Fluxo, precisão, atmosfera: invisibilidades presentes**

Iben Nagel Rasmussen fala de algo que ela percebia nos atores mais experientes e que os diferenciava dos atores mais novos, algo que ela descreve como "fluxo":

*Durante esse período inicial eu nunca consegui encontrar o fluxo que eu via, por exemplo, em Torgeir Wethal ou em Ryszard Cieslak, quando eles estavam treinando. Eu sentia que eu era sempre muito técnica: eu sentia diversos sentimentos dentro de mim, mas era como se a técnica e minha vida interior se mantivessem como duas realidades distintas. Eu procurava uma maneira de unilas, mas Eugenio continuava a dizer-me que eu ainda não havia encontrado o que eu estava procurando (RASMUSSEN, 2001, p. 6).*

Que fluxo é esse de que Iben fala? As pistas que ela nos dá são de que seria algo capaz de trazer a sensação de totalidade, sem cisão entre técnica e vida interior. Algo que possibilitasse ao ator uma 'inteireza' no que faz. Que ela percebia em alguns atores e em outros não, e que buscava trazer para o seu próprio trabalho, durante muito tempo sem sucesso.

*Que nome podemos dar a essa corrente invisível que usamos para nos comunicarmos uns com os outros? Algum dia esse fenômeno será objeto de pesquisas científicas. Por ora, vamos chamá-los de raios. [...] É como um rio subterrâneo, que corre continuamente sobre a superfície tanto das palavras quanto das pausas, formando um elo invisível entre o sujeito e o objeto (STANISLAVSKI, 2005, p. 253).*

Existem expressões que são conhecidas por nós, atores, quando observamos o trabalho de outros colegas, tais como: "falta organicidade", ou "está sem vida", ou ainda "aquele ator tem muita presença". São expressões corriqueiras em aulas de teatro, em ensaios e em comentários sobre um espetáculo ou uma cena.

Estamos falando de algo que é bastante concreto para as pessoas de teatro, e que é difícil de traduzir em palavras sem reduzir ou transformar o que quer que seja esse "algo". Estamos tentando dissecar, entender, nomear e, mais pretensiosamente ainda, encontrar pistas sobre como chegar a esse lugar, necessário ao trabalho do ator.

Alguns atores são capazes de encontrar, em seu trabalho, o 'fluxo' que Iben descreve, de emitir os 'raios' de que Stanislavski nos fala: uma relação híbrida entre os gestos perceptíveis e micro-perceptíveis; aqueles visíveis, estes perceptíveis, e que juntos geram sensações. A capacidade de criar essa atmosfera seria o que difere um gesto cotidiano de um gesto estético.

E o treinamento de que vimos falando deve conter esse aprendizado: como criar, por meio de gestos visíveis, essa atmosfera, sem a qual podemos permanecer em uma dimensão cotidiana, não se configurando a experiência artística.

Quando Stanislavski fala da técnica que buscava junto aos atores do Teatro de Arte de Moscou, se expressa da seguinte maneira:

*O ator toma seu sonho de uma personagem, realizado através do subconsciente, seu estado criador interno, através do subtexto e do superobjetivo de um papel, e lhe dá vida por meio da voz, do movimentos, do poder emocional dirigido pela inteligência (STANISLAVSKI, 2006, p. 122 ).*

E em outro momento:

*Nossa técnica consciente visava, por um lado, ativar o subconsciente e por outro aprender a não interferir com ele uma vez que tivesse entrado em ação (STANISLAVSKI, 2006, p.122).*

Dessa maneira, o treinamento do ator deve passar por um lugar que identificamos como espaço de entrega, de acesso às imagens subconscientes - tomadas aqui como um território de possível caos e abertura para atravessamentos inesperados, e, ao mesmo tempo, deve conter elementos de apreensão consciente de cada detalhe: um corpo com formas precisas e disciplinado, capaz de 'administrar' essa força subconsciente que adentra

lugares imprevisíveis, capaz de enquadrar o caos que é a intensidade da vida, transformando-a em experiência estética.

*Numa palavra, os 'fenômenos de fronteira', referem-se, antes de mais nada, a fronteira que separa, sobrepõe consciente e inconsciente. [...] há uma especificidade do inconsciente que não se pode traduzir apenas numa diminuição dos traços psicológicos da consciência (clareza, consciência de si), mas que, no nosso entender, não se resume também, ao deslocamento do problema, semiotizando as funções do inconsciente (GIL, 1996, p. 12).*

Adentrar esse lugar paradoxal, que podemos chamar de 'consciência inconsciente', pode levar o ator ao fluxo que Iben procurava, à criação da atmosfera invisível, à irradiação de que Stanislavski nos fala, à organicidade tão desejada pelos atores. Não estamos aqui falando do inconsciente como lugar de resíduos, de contenção de experiências negadas; tampouco algo que leve o ator a um lugar de perda completa de referenciais externos. Estamos sim, dizendo que: apenas a síntese de consciência, por si só, como um processo de racionalização do mundo, não comporta a experiência ativa/receptiva de fluxo de criação a que nos referimos.

*Tocar o limiar consciente-inconsciente, como sugere Gil, seria adentrar em uma experiência não perceptiva no sentido fenomenológico, não sensível no sentido psicológico e não significativa no sentido semiótico. Seria, entretanto, adentrar em uma experiência estética que necessita, justamente, outros parâmetros conceituais e de reflexão, além de reconstruções constantes de todo um conjunto de práxis, que sejam nem fenomenológicos, nem psicológicos, nem semióticos ou semiológicos, mas artísticos (FERRACINI, 2013, no prelo).*



Podemos então falar desse estado de consciência inconsciente, como uma capacidade de nos diluirmos ao mesmo tempo em que nos formalizamos, acreditando que esse conjunto, em ação, pode gerar atravessamentos diferenciados.

E para chegar a esse lugar, não podemos trabalhar diretamente sobre ele, mas sobre essas forças paradoxais que o compõe.

Julia Varley nos fala de um momento em sala de trabalho, em que Barba admirava-se com a precisão de determinada atriz. Júlia, no entanto, demorou a entender do que ele falava, pois a atriz em questão sempre acrescentava pequenas ações à partitura inicial. Isso a levou a refletir sobre a diferença entre precisão e repetição. Ser preciso não é repetir a forma visível, mas sim ser capaz de encontrar a mesma lógica, o mesmo fluxo, em uma sequência já conhecida, colorindo-a a cada dia de novas cores, mas mantendo algo reconhecível, que não se modifica.

Para isso, precisamos de técnicas precisas na mesma medida em que precisamos tornar-mo-nos porosos aos afetos que nos cercam. Manter consistência na mesma proporção em que nos volativizamos. Voar alto, permanecendo em terra firme. "Aprender a pensar com os pés", como diria Júlia.

A potência desse território, a que estamos chamando de 'consciência inconsciente', tornou-se clara durante o processo de criação e apresentações do espetáculo "Chuva Pasmada", realizado pelo Matula Teatro em parceria com o ator Eduardo Okamoto, um dos fundadores do grupo e que, desde 2005, segue carreira solo.

Nesse espetáculo, ao contrário dos processos anteriores, os atores optaram pela inversão do ponto de partida: não um tema ou a pesquisa de campo ou o material dos atores gerado em sala de trabalho; e sim, um conto literário, e a partir daí o desenvolvimento do trabalho dos atores e direção.

Os ensaios foram acontecendo de duas maneiras: somente com os atores, quando tratávamos de encontrar corpos para os personagens, utilizando para isso observação de pessoas e gestos, imitação de fotos e indicações de características de cada figura que apareciam no texto; e, em outros momentos, ensaios com elenco e diretor, quando concentrávamos a atenção nas marcações e na descoberta de que texto seria falado por cada ator, e, conseqüentemente, como se daria a alternância de personagens.

Nesses dias de trabalho com o diretor, aparentemente mais focados em marcações e questões 'técnicas', foram se tornando frequentes momentos em que acabávamos de falar um texto ou um diálogo, e imediatamente éramos atravessados por uma intensidade inesperada e potente, que nos

levava a lugares novos de percepções e sensações. Como se ao dar corpo e espacialidade às palavras, a relação entre os personagens da história se desnudasse diante de nós com tal profundidade que nos emocionávamos. Atravessamentos geradores de imagens, memórias convocadas que se faziam presente, invisibilidades perceptíveis que criavam uma atmosfera de intensidades.

Durante o período que durou o processo de montagem, parte da investigação de campo se deu junto aos meus avós: ouvir histórias deles que eu desconhecia. Procurar, perguntar sobre os pais e avós deles, conhecer o percurso que desconhecidos fizeram e que, no entanto, foram essenciais para que eu estivesse aqui, agora, escrevendo essas palavras.

Esses depoimentos e histórias não entraram em cena, tampouco gestos e corpo dos avós reais. Nada disso foi utilizado diretamente pelos atores, diferentemente dos processos dos espetáculos anteriores, em que o trabalho de observação e imitação constituía o alicerce para a construção dos corpos e da dramaturgia. No entanto, se faziam presentes, convocados pelas palavras e pela cena, povoando um território invisível sobre o qual criamos o espetáculo.

Estávamos falando exatamente as palavras de Mia Couto, reorganizadas por Cássio, especializadas por Lazzaratto e animadas pelos atores, e, no entanto, memórias ancestrais eram convocadas,

transbordando pelos poros e pelos olhares. Essa atmosfera microperceptível nos afetava de maneira intensa, acionando memórias que geravam novos fluxos de percepções invisíveis, potentes e transformadoras.

Durante todo o processo esses atravessamentos intensos se fizeram presentes, de maneira que o espetáculo foi sendo criado com/a partir de/sobre esse território invisível e perceptível.

Assim, chegamos a um espetáculo bastante simples de recursos: o cenário é composto por um piso de tecido pintado, uma esteira de palha sobre esse piso e duas pedras que os atores manuseiam. Os figurinos são os mesmos do começo ao fim. Os atores não saem de cena e revezam-se entre os personagens e as narrações, construindo e desconstruindo as figuras diante do público, em uma brincadeira de contar aos espectadores a fábula original. Muitas vezes o ator está narrando algo e realizando em ação esse mesmo algo narrado, em risco de redundância e de esvaziamento da ação ou da fala. No entanto, tudo isso pode extrapolar um nível de compreensão literal da história, na medida em que essa atmosfera, de que vimos falando, se faz presente, e permite camadas mais complexas de compreensão.

Quando a cena consegue produzir fluxos intensos de memória criativa, quando o ator cria/permite-se ser atravessado por pequenas percepções que, em seu conjunto constroem uma atmosfera de sensações, quando

isso gera aquele arrebatamento estético característico do encontro com o fenômeno artístico, então o espetáculo pode adentrar camadas de metáforas, corporificar relações arquetípicas, transbordar e comungar a dimensão dos mistérios de vida e morte. Acreditamos que nos aproximamos desse desejo quando os atores vivenciam aquele território paradoxal de que falamos: ao mesmo tempo consciente das marcas precisas - o espetáculo é inteiramente 'coreografado' - e experienciando lugares que podemos chamar de inconscientes.

O espetáculo termina com um black-out, seguido de luz e agradecimentos dos atores. Algumas vezes, nesse momento, tenho a sensação de que estou "voltando" de um lugar distante onde estive. Como um despertar de um sonho, como uma onda que vem de longe e quebra na beira-mar, encontrando chão. No entanto, durante todo o espetáculo estive ali, buscando os focos de luz, consciente da voz que precisa ser projetada quando estou de costas, conversando olho a olho com o público em momentos mais narrativos, adaptando os desenhos das cenas a cada tamanho de espaço, percebendo meu companheiro e jogando com ele ininterruptamente.

Mas, de alguma maneira, deixando-me permear por essa atmosfera, em nível inconsciente, como se uma parte de mim se diluísse, não estivesse presente.

A proximidade entre isso que estamos chamando de 'consciente' e 'inconsciente' no trabalho do ator aparece também nos escritos de atores que trabalhavam com Grotowski e que abordam essa questão falando de um estado de transe, necessário ao ator em cena. Esse estado de transe seria um lugar de doação completa e, ao mesmo tempo, de rigor e disciplina:

*Se eu tivesse que expressar tudo isso numa frase só, diria que se trata de um problema de dar-se. Devemos nos dar totalmente, em nossa mais profunda intimidade com confiança, como nos damos no amor. Aí está a chave. A autopenetração, o transe, o excesso, a disciplina forma – tudo isso pode ser realizado, desde que nos tenhamos entregue totalmente, humildemente, sem defesas (GROTOWSKI, 1992, p. 32).*

Talvez estejamos falando de profissionais que precisam treinar a capacidade de afeto. A capacidade de afetar e ser afetado, em fluxo. Ao mesmo tempo ativos e receptivos, causa e consequência das próprias ações. Isso aliado ao conhecimento de técnicas que podem potencializar essa capacidade de afeto, dando-lhe formas e contornos, sem os quais permanecemos no campo das vivências pessoais, e não da experiência artística.

### **Metáforas, oposições, paradoxos: janelas para outros mundos**

Falamos no capítulo anterior de um vocabulário utilizado por atores, atrizes e diretores em sala de trabalho, e que constitui um território potente

para o ofício do ator: as metáforas de trabalho.

Essas metáforas podem apresentar-se como um caminho para estimular os corpos, para criar um lugar de consciência inconsciente, de memória criativa, de caos e enquadramento do caos. Podem gerar um território de experimentação múltiplo e individual, na medida em que acionam lugares imagéticos imponderáveis e pessoais. Um exemplo da potência dessas metáforas, encontramos na fala de Júlia:

*A ação abstrata é concreta no pensamento dos pés e na respiração das células. É o resultado de uma reação a qualquer coisa que sinto e conheço, mas que sou incapaz de parafrasear com figuras (VARLEY, 2010, p. 51).*

Ela nos fala da atriz que pensa com os pés como sendo uma atriz "capaz de intuir a vontade do próprio corpo". Quando fala da respiração das células, conta que foi algo descoberto por acaso, e que passou a ser "a técnica para ela sentir sua presença na imobilidade". Mais do que modos de expressar o que se passou com ela em determinado momento, essas metáforas de trabalho colocam o corpo em um território que nos interessa e para o qual não existem respostas objetivas. "Aprender a pensar com os pés" ou "perceber a respiração das células" não são tarefas resolvíveis praticamente, mas a tentativa de fazê-las coloca o corpo em um lugar de impossíveis possíveis, de atravessamentos microperceptíveis capazes de criar a presença ou a atmosfera de que vimos falando.

Júlia usa o termo 'oposição', para falar desse pensamento que leva os atores a lugares que nos parecem potentes para a criação de uma presença cênica:

*Quando se quer adquirir uma presença cênica própria, os princípios a seguir são conselhos ou indicações que devem ser traduzidos para uma linguagem pessoal, na qual, frequentemente, aquilo que acontece é o oposto daquilo que se pensa ou do que é útil pensar.[...] Oposição, para mim, como atriz, é uma forma complementar de pensamento, ação, sensibilidade, vontade, intenção e resultado. As oposições reportam aos princípios técnicos e à capacidade de fazer operar juntas disciplina e liberdade, presença e vulnerabilidade, rapidez e imobilidade, desejo eufórico de avançar e consciência do resultado final [...] Desenvolver as oposições me ajudou a dar vida cênica a meus atos. Pensar em oposições me ensinou a encontrar princípios cênicos equivalentes à lógica da vida cotidiana. O corpo que vive em oposições me preparou para pensar de modo paradoxal e criativo. Sinto prazer ao enfrentar problemas que me dão a oportunidade de encontrar soluções que me surpreendem (VARLEY, 2010, p. 52).*

Também Ferracini, na condução de oficinas e trabalhos com grupos, tem se servido de estímulos paradoxais para provocar novas percepções e adentrar territórios microperceptíveis. Cito aqui um trecho do registro feito por mim, do trabalho conduzido por ele junto às atrizes do OPovoemPé, grupo com o qual o Lume realizou um projeto de intercâmbio artístico durante o ano de 2011. Seguem entre parênteses minhas observações pessoais, e fora, as falas de Renato.

*(entra música bem densa) Só mais um estímulo. Vibra. Usa essa vibração interna que vocês descobriram espremendo.*



*Cada um tem uma. Menor ainda. Cotidiana. Posição com os braços mais próximos ao corpo, escondendo mais e mais. Dança. Vibra dentro. É uma dança parada. Pra fora. Dança livremente aí dentro. Dança livre, parada.*

*(aqui as lágrimas me tomam)*

*Voem. Saltem. Pulem. Doem. Sejam generosos com o espaço. Nessa vibração. Dançam como vcs nunca dançaram. Sem se mover.*

*(lágrimas que transbordam. Todas dançando, livres e belas. Muito belas. E paradas) (POSSANI, 2011).*

A orientação era para que dançassem livremente, generosas com o espaço; ao mesmo tempo em que estavam paradas, imóveis. Uma orientação paradoxal, e que foi o elemento disparador para a criação de uma atmosfera perceptível, intensa, vibrante. Para todos nós que estávamos na sala naquele momento, uma experiência difícil de descrever, mas que sem dúvida habita nossos corpos-memórias e segue ecoando em espaços invisíveis.

Chamemos de metáforas de trabalho, de oposições, ou de qualquer outro nome que queiramos dar. O importante é encontrar, na prática do ator, um pensamento/ação em que caibam os paradoxos necessários à criação do corpo-em-cena que nos interessa. Um corpo em que caibam os "es" e não os "ous", que regem a vida cotidiana. Um corpo em que é possível estar dentro e fora, consciente e inconsciente, que seja suave e denso, rápido e lento: um leão com asas de borboleta.

## O tempo obrando sua arte

*No training, o tempo é um dos grandes mestres. Não forço o processo para alcançar resultados, como não puxo para cima uma pequena planta para fazê-la crescer (VARLEY, 2010, p. 88).*

Um princípio que tem sido recorrente nas falas que investigamos é a importância do treinamento como um aprendizado que acontece no tempo.

*Meus primeiros quatro anos de formação na Odin Teatret foram extremamente árduos. [...] No entanto, o que hoje percebo que aprendi durante esses primeiros anos, foi a necessidade de continuar a treinar por horas a fio, sem interrupções. Era fundamental que o trabalho não se "quebrasse". Mais tarde, quando nós trabalhamos com Ingemar Lindh e Yves Lebreton [...] pudemos confirmar a questão da continuidade neste tipo treinamento (RASMUSSEN, 2001, p. 6).*

A necessidade da insistência e da continuidade parece estar ligada a um tipo de aprendizado que não se caracteriza simplesmente pela aquisição de informações. A compreensão do que precisa ser feito e dos lugares a que se pretende chegar, podem ser passos importantes, mas é apenas o início da caminhada.

Tudo o que temos falado até aqui sobre a criação de um corpo permeável, capaz de afetar e ser afetado, mobilizado por forças de pensamentos paradoxais e capazes de criar atmosferas micro-perceptíveis, pode parecer relativamente simples de entender. No entanto, entender com o

corpo de que maneira é possível acessar esses lugares e, mais difícil ainda, permanecer neles o tempo que se queira, é tarefa extremamente complexa, pra dizer o mínimo.

Trata-se de um aprendizado lento, que passa também pela aquisição de técnicas objetivas, uma vez que já entendemos que não basta a sensibilidade e a capacidade de ser afetado pelo mundo, mas também a habilidade de transformar isso em experiência estética. Acreditamos que conhecer e aprender técnicas é parte importante desse processo. Esse aprendizado corporal/vocal/imagético é um trilha necessário para construir esse corpo poroso de que temos falado. Quando falamos de um treinamento que não se reduz à técnica, não é com o intuito de colocá-la num lugar de menor importância, mas sim de pensar o treinamento como algo que inclui também outros aprendizados. Simioni, ator fundador do Lume, utiliza a expressão *"prisão para a liberdade"*, ao falar de como a técnica pode ser um *"trampolim para a transcendência de seu trabalho"*.

Esse caminho de aprendizado passa por muitos momentos de escuridão, de não saber, de não conseguir. Júlia, falando sobre os flashes de luz em meio à escuridão:

*Os resultados chegavam de improviso e inesperadamente, depois de ter insistido por meses e meses em direções aparentemente estéreis. Parecia ter dado um salto adiante, para logo retomar o*

*cotidiano da escalada do mesmo ponto. A lembrança do salto, entretanto, ajudava-me a ter confiança. {...} O training me dá a sensação de ter aprendido e de ser capaz, mas essa sensação dura um átimo. Quando reflito sobre os anos de training, lembro-me de momentos nos quais parecia ter entendido e ter andado alguns passos para a frente e dos longos períodos de frustração e desconforto que se seguiam a esses instantes de revelação (VARLEY, 2010, p. 44).*

Nesses momentos mais árduos, o treinamento pode se caracterizar como um importante território de afirmação da busca e das escolhas pela profissão. A resistência e a persistência em continuar são decisões importantes e difíceis. Muitos ficam pelo caminho. Os que permanecem, no entanto, estão construindo bases sólidas e uma capacidade de resistir às intempéries que serão constantes.

Esse treinamento de que falamos não tem um fim, não chega a seu término nunca. Enquanto o ator estiver trabalhando, é necessário manter o território do treinamento vivo, e como tudo que é vivo, em transformação. O tempo pode ser parceiro, nos momentos de compreensão após períodos de busca (aparentemente) sem resultados. E pode também ser provocador de novos lugares.

As descobertas de hoje não estão asseguradas para o amanhã. Jesser de Souza, ator do Lume há dezoito anos, fala das mudanças necessárias quando pensamos o trabalho do ator a longo prazo:

*No começo a busca era uma coisa muito mais, entre aspas, virtuosa. Queria ser virtuoso. E... com o tempo de aprofundamento no trabalho, com a maturidade que vem com isso, surgiu uma outra coisa no treinamento, que isso já não é o mais importante, por duas razões: ou por que eu já conquistei alguma destreza corporal ou por que eu comecei a perder a destreza corporal. Então você acaba tendo que se apoiar em outra coisa. Se eu calcar a minha habilidade como ator na questão física de habilidade de movimento e não na criação de vida, na criação de uma energia, na manipulação dessa energia e na habilidade de comunicar essa energia por vias subliminares com o espectador, se eu não me calcar nisso eu paro, como um jogador aos 35, 40 anos. Então o treinamento pra mim é um lugar de autoconhecimento muito grande também (SOUZA, 2011, em entrevista).*

Assim, reforçamos a ideia do treinamento como um território movediço, que se faz no eterno refazer-se. Descobrimos um lugar potente e, no instante seguinte, esse lugar já não está. No entanto, é preciso seguir construindo palmo a palmo esse chão que nos foge, caminhar ininterruptamente em direção a um horizonte movente, nômade.

## **SEMENTES AO VENTO**

### **Tornando visíveis os rastros**

Esse capítulo é dedicado a reflexões que emergem nas tentativas de compartilhar, com outros atores, experiências referentes ao trabalho do ator sobre si.

Na medida em que nos dispomos a transmitir algo para alguém, estamos partindo do pressuposto que há algo a ser compartilhado, um saber que possuímos e que pode interessar a outros atores. Na maioria das vezes, esse saber chegou a nós através de outros atores/professores/mestres, legitimando assim a 'transmissibilidade' desses conhecimentos. Faculdades, escolas e cursos de teatro existem a partir dessa premissa: o ofício do ator é 'ensinável' e 'aprendível'.

No entanto, é um aprendizado dificilmente mensurável. Como identificar a capacidade de um ator em criar uma 'presença'? Sua capacidade de jogo em tempo presente? A percepção do espaço? A manipulação do tempo/ritmo de uma cena? A capacidade de gerar afetos?

Os critérios para isso passam por espaços subjetivos e variam dependendo do olhar de quem observa. Trata-se de saberes que não servem

para a realização de tarefas específicas, mas que, em seu conjunto, são capazes de gerar uma cena potente, que provoque afetos no espectador, nos outros atores e em si mesmo.

São mais facilmente percebidos através de sua falta do que de sua presença. Sabemos quando não estão. A percepção do que vai sendo aprendido pelos atores/aprendizes acontece no tempo. Quando trabalhamos durante um período longo com um mesmo grupo de alunos, ao final desse período é visível que algo mudou, embora nem sempre seja fácil identificar exatamente o quê. Uma maior consciência da utilização do corpo em cena? Certa densidade nas ações? Um brilho a mais no olhar? A capacidade de jogar com o outro com menos ruídos e mais escuta? O modo como se distribuem no espaço da cena? A postura em relação ao próprio trabalho?

Nesse capítulo pretendemos refletir sobre esse aprendizado, tendo como referência uma genealogia que se inicia com o grupo de treinamento coordenado por Iben N. Rasmussen, do Odin Teatret, denominado "Ponte dos Ventos" e do qual Carlos Simioni, ator fundador do Lume Teatro participa. O trabalho desenvolvido nesse grupo foi vivenciado por Simioni e compartilhado com os integrantes do Lume, que por sua vez se apropriaram dos elementos trabalhados, criando um treinamento próprio. Em 2000, inicia-se a parceria entre Matula e Lume: estes últimos orientando o trabalho daqueles: grupo

recém constituído com atores ainda alunos de graduação. Por fim, em 2009, a autora dessa dissertação começa uma orientação com os alunos/atores da Cia Cupim, a princípio numa relação entre alunos e professora, e que posteriormente teve outros desdobramentos.

Embora seja possível desenhar aqui uma cronologia linear no exercício da transmissão desses saberes, não é esse o intuito do presente texto. Muitas das reflexões aqui descritas emergiram na minha prática pedagógica, em cursos pontuais e como professora de interpretação de um curso técnico em teatro. Dessas práticas, destaco a relação com os atores da Cia Cupim, quando, no desejo de compartilhar um treinamento que me parecia fundamental para qualquer um que se proponha ao teatro como profissão, revisitei o meu próprio aprendizado, na tentativa de compreender como as coisas tinham se passado comigo.

Portanto, é a partir desse encontro que iniciaremos nosso bordado, colorindo-o das outras experiências aqui citadas.

### **Por uma pedagogia do afeto**

Minha relação com os atores da Cia Cupim teve um pequeno prólogo em 2008, quando fui júri de uma Mostra de Teatro em Americana, SP, com grupos locais. Um desses grupos foi a Cia Cupim, e nossa primeira relação foi



através dos meus comentários sobre o espetáculo do grupo apresentado nessa Mostra. Coincidentemente, seis meses depois, reencontrei os atores no Conservatório Carlos Gomes, escola que mantém um Curso Profissionalizante de Teatro em que sou professora. Em 2009, fui responsável pela montagem de formatura da turma em questão. Estreitamos laços durante esse processo e, quando se desligaram da escola, continuamos em contato através de apresentações do espetáculo em festivais estudantis, da participação dos Cupins em projetos do Matula e de grupos parceiros, no acolhimento em minha casa quando precisavam dormir em Campinas e não tinham lugar, através de conversas e orientações de trabalho, e, finalmente, através da proposta de uma orientação de treinamento durante o ano de 2011, desejo que ganhou corpo quando iniciei este projeto de pesquisa.

Tanto naquele primeiro momento como júri, quanto depois, como professora/diretora, eu estava em uma posição que implicava, a priori, em respeito dos atores/alunos pelo que eu dizia. Eu ocupava um lugar claramente diferente deles. Um lugar em que era pressuposto que eu tinha algo a oferecer, que dava um peso diferente às minhas palavras. Esse fator, por si só, contribuía para a criação de um ambiente em que as minhas propostas eram quase sempre acatadas sem muitas resistências.

Percebo hoje que, 'meio sem querer', fomos aproximando essas

posições diferentes, e que isso foi fundamental para a relação de confiança e respeito mútuo que permanece até hoje.

Em algum momento, ainda como professora, me dispus a ir até a casa deles (moravam quase todos em uma república), que tinha uma grande sala utilizada para ensaios. Assim como fui à casa deles, houve ocasiões em que eles foram à minha, em dias que precisaram de lugar para dormir após uma viagem, ou depois, quando já não moravam mais na república, mas precisavam dormir em Campinas.

A casa que habitamos tem muito mais do que a finalidade prática de moradia. A casa abriga nossos sonhos, devaneios, memórias. A casa protege a intimidade, o corpo habita os cômodos, as paredes, as janelas, amalgamando-se em corpo-casa.

Abrir a casa é também compartilhar um território íntimo. Lembro-me com clareza da primeira vez que fui à casa deles: do esmero na arrumação obviamente preparada para a minha visita, no orgulho em mostrar cada canto decorado por eles, na alegria-vergonha de trabalhar comigo na sala em que sempre trabalhavam sozinhos. Na minha casa lembro-me de que pediam pra tomar água, tímidos, como se estivessem pisando num terreno delicado, procurando os gestos corretos e em voz baixa.

A professora/diretora que escova os dentes, lava louça, dorme e cuida das plantas. Os alunos que às vezes me pareciam um pouco preguiçosos revelando o espaço de trabalho que mantinham em casa, e que visivelmente era utilizado com frequência. Confiança, respeito e, sobretudo, vínculos afetivos que foram, natural e lentamente, brotando.

Jesser alerta para a armadilha que pode ser cultivar essas posições diferentes, como se uma das partes fosse mais capaz ou com mais saberes, ou melhor que as outras em alguma coisa. Ele fala de um exemplo em que estava junto com alunos fazendo um curso, e que havia grande expectativa dos outros em que ele conseguisse fazer coisas, afinal, ele era do Lume, e

*calcado na expectativa que as pessoas tinham de mim, eu fui lá e fiz. Porque julgava que era aquilo que eu deveria fazer, porque as pessoas estavam esperando de mim, eu queria corresponder. Resultado: no dia seguinte eu não conseguia levantar da cama, porque a minha musculatura foi traumatizada por um esforço maior do que eu era capaz (SOUZA, 2011, em entrevista).*

Esse tipo de expectativa é construído, muitas vezes, sem que você tenha feito nada para cultivá-la. Escolhemos referências e vamos colocando-as num lugar de perfeição, de exemplo, em que as fragilidades não têm espaço.

Ao revisitar a relação do Matula com o Lume, nos nossos anos iniciais,

percebo que grande parte do nosso aprendizado se deu justamente nesse 'abrir a casa' para nós, estudantes/atores, que sem dúvida tínhamos o Lume como exemplo a ser seguido. Compartilhar a parte do trabalho que não é pública: as dificuldades de produção, as diferenças de opinião, as necessidades cotidianas de um grupo: isso sem dúvida foi parte do treinamento que Renato conduzia, preenchendo de novos significados cada exercício realizado em sala de trabalho.

Também com Verônica Fabrini, mestra e parceira de projetos, espetáculos e sede, adentramos esse lugar horizontal de relações que possibilita encontros potentes. O Útero de Vênus, sede da Boa Companhia, grupo que ela dirige há vinte anos, é literalmente no seu quintal. Casa e sede habitando um mesmo território, dissolvendo relações formais de trabalho e proporcionando encontros intensos e honestos, em que cada qual compõe e contribui com a sua dimensão para o coletivo.

Assim, sem a consciência de estar reproduzindo caminhos, com os atores da Cia Cupim me percebi tentando desconstruir a hierarquia que pode estar implícita nas relações entre júri x julgados, professora x alunos, diretora x atores.

Se, por um lado, essa relação informal pode ser importante para a criação de um ambiente favorável à troca e ao aprendizado, por

outro, muitas vezes me questioneei sobre os limites entre rigor e rigidez, acreditando que algum rigor é também fundamental para que possamos sair de zonas de conforto, redimensionando o nosso fazer.

Os primeiros anos do Matula, em que recebemos a orientação direta de Renato Ferracini, caracterizaram-se por um grande rigor com relação aos dias e horários de treinamento e sua intensidade: durante quatro anos, encontros de quatro horas, pelo menos três vezes por semana, de trabalho físico intenso. Muitas vezes registrei em meus cadernos o desejo de não ir, a preguiça, o desejo de cancelar um treino para fazer qualquer outra coisa. Lembro-me claramente de um desses dias, em que relutei para ir ao treino e, durante o trabalho, permaneci quase o tempo todo resistindo internamente a estar lá. Lembro-me de uma fala de Mariana Savioli, atriz que integrava o grupo naquele momento, agradecendo a todos nós, no final desse treino, porque tinha sido um dia especialmente intenso pra ela, de descobertas e vivência de uma intensidade que ela não tinha antes conseguido. Lembro-me da minha sensação ao me dar conta de que, se eu não tivesse ido, talvez a Mari não tivesse experimentado o que experimentou. Lembro-me como se fosse agora, da percepção de que o comprometimento com o trabalho não dizia respeito só a mim, mas ao outro. Lembro-me de entender, de corpo inteiro, que aquilo então era trabalhar em grupo.

Assim também em relação à intensidade do trabalho. Corpos que eram exigidos no seu limite, mesmo em períodos em que estávamos bastante cansados. Esse rigor não era algo combinado, mas estava presente nas nossas conduções de trabalho, no silêncio e concentração no início de cada treino, no não abrir espaço para comentários ou risadas que nos desviassem dos exercícios. E,, muitas vezes, acredito que isso foi determinante para que adentrássemos territórios de experiência desconhecidos, levando o corpo a limites inimagináveis e descobrindo novas sensações, adquirindo musculatura e domínio de movimentos, de articulações, afinando uma escuta sensível e construindo corpos-em-arte capazes de gerar afetos e, principalmente, de deixarem-se afetar por essas intensidades e descobertas.

Assim, é claro pra mim que o rigor, a intensidade e a constância com o trabalho foram fundamentais para conquistar certa qualidade no treinamento. Como professora, minha tarefa era justamente criar esse espaço de rigor e comprometimento para que os alunos pudessem então viver experiências como essas.

Ou não?

Ao mesmo tempo em que tenho a memória da importância de um certo rigor nos primeiros anos do Matula, também tenho a certeza de que, num determinado momento, foi justamente o contrário que

possibilitou que o grupo continuasse: o acolhimento das dificuldades pessoais em detrimento do trabalho, uma certa condescendência que suavizava a intensidade do vigor físico e permitia que, algumas vezes, desistíssemos do ensaio por conta de dificuldades que outrora jamais seriam justificativas para isso. Identifico esse movimento durante quase dois anos, período de reconstrução depois da saída de alguns integrantes, da entrega da sede, da ausência de espetáculos. Um processo de criação tortuoso, com idas, vindas e muitas curvas. Período de vir a ser. Já não éramos mais os de antes e vivíamos um presente que só se tornava possível no vislumbre de um outro futuro.

Momento de des-rigidez, de traços borrados e cores manchadas. Os treinamentos mais como espaço de afirmação da continuidade da existência do que lugar de intensidade de experiências. Havia uma condescendência entre nós, que permitia um treinamento menos intenso, menos rigoroso em seu fazer. Isso não era dito de maneira explícita, mas estava presente de maneira silenciosa. Tampouco tinha uma carga 'negativa'. Era o que tínhamos condição de fazer naquele período, e aquilo era realmente bastante. Mais uma vez: pra mim é claro hoje que o grupo só permaneceu em trabalho por conta dessa flexibilização do modo de fazer.

Assim, na relação com os atores da Cia Cupim eu oscilava nesse

pêndulo com a sensação de que estava sempre nas pontas, nunca alcançando o equilíbrio desejado. Coexistiam, em mim, o desejo de que o prazer desse as mãos ao aprendizado, acolhendo as personalidades; e a intenção de levá-los à descobertas que, na minha experiência, só poderiam acontecer a partir de um movimento de entrega, dedicação e muito suor. Nem sempre agradáveis.

Simioni nos conta da experiência do Ponte dos Ventos, e da importância de que alguns elementos fossem vivenciados com muita intensidade e rigor:

*a lben começou a passar pra nós o Samurai. Só que eram duas, três horas de Samurai. Era muito mais difícil do que é hoje. No sentido de que ela era super rigorosa, porque o Samurai, não sei se você lembra, Alice, no começo ele é muito difícil, e depois você acostuma e ele vira como qualquer outra coisa, fica fácil de praticar. Mas o Samurai era fincado no chão. Era baixando o quadril mesmo. E a lben ia e consertava cada um, então, enquanto ela passava, a gente treinava e ela ia e empurrava a gente pra baixo. 'Tem que descer mais, tem que descer mais. Ela ia, consertava, se a coluna estava muito pra frente, muito para trás. Se estava com a coluna para frente ou para trás. Ela colocou a gente dentro de uma fôrma mesmo. [...] Você não conseguia dormir a noite, por exemplo, de dores. Mas alguma coisa você já sentia mudar aqui dentro. Não só muscularmente. O fluxo energético começava como se estivesse parado, no meu caso ele estava parado. Tinha energia, mas o fluxo estava congestionado. É como se fosse descongestionando aos poucos, aos poucos. Só que você não tem condições de pensar 'ah, está descongestionando aqui... ah! Agora estou entendendo'. Não, você só sente, sem entender (SIMIONI, 2011, em entrevista).*



Lembro com clareza das dores nas panturrilhas depois dos treinos, da dificuldade de caminhar do ponto de ônibus até a casa com bolhas nos pés, dos espasmos no corpo que parecia permanecer treinando durante a noite. Da sensação, durante um treino, de que não podia mais, e da onda quente que repentinamente inundava o corpo de uma energia nova, varrendo cansaço e trazendo novas qualidades.

No entanto, essa sensação de que "antes era mais difícil do que é hoje", serve-me como se fosse minha: da trajetória vivenciada junto ao Lume, parece-me claro que nos primeiros anos os caminhos eram mais árduos, mais pedregosos, mais doídos. Um tanto dessa sensação, sem dúvida, é resultado da pouca familiaridade com esse tipo de treinamento. Na medida em que fazemos, repetimos e repetimos, naturalmente alguns elementos vão ficando mais fáceis. No entanto, acredito que não é apenas dessa facilidade adquirida na repetição da experiência que estamos falando, Simioni e eu.

Nós, Matulas, encontramos o treinamento através dos olhos do Lume pela primeira vez em 1998, recém-ingressos no curso de Artes Cênicas da Unicamp. Em 2000 iniciamos o trabalho que deu origem ao nosso grupo, com orientação constante de Renato Ferracini durante, pelo menos, dois anos, seguida de períodos em que entramos em sala sob a condução de Jesser de Souza, de Carlos Simioni, de Ana Cristina Colla. Em 2006 e 2007,

acompanhamos, como assistentes, cursos intensivos ministrados por aqueles atores e, mais recentemente, a partir do encontro para a orientação deste mestrado, voltamos a compartilhar a sala de trabalho com Renato.

Nesses doze anos de aproximações e afastamentos, pudemos acompanhar transformações, experimentações, revisitar o conhecido e vislumbrar novos horizontes. Fomos experiência, olhar de fora, mãos, braços e escrita do trabalho realizado pelo Lume.

Algo que caracteriza o trabalho do Lume, desde o início, é o que Simioni descreve como 'abertura para vasculhar':

*Lá (no Odin Teatret) eles crescem coisas fixas. Lá eles não mudam, se você descobriu algo, é aquilo até o fim. E aqui quando você descobre algo é só o estopim para outras coisas. A Iben me dizia uma coisa muito forte, quando eu chegava lá, depois dos três, quatro anos, cinco anos, e que dentro do esquema dela eu tentava colocar as coisas aqui; ela dizia: 'Carlos, se você faz isso, é como se você estivesse pescando com uma rede furada. Entende? Uma rede furada. 'Por que você tem muita coisa, é como se fosse uma rede furada, você não pesca peixe nenhum'. Enquanto que aqui o encanto era justamente abrir, vasculhar (SIMIONI, 2011, em entrevista).*

Simioni fala também da importância que teve esse modo de trabalho investigativo do Lume, principalmente quando começaram - ele, Burnier e Puccetti - a transmitir esse treinamento para os demais atores que hoje compõem o grupo, e que na época eram estudantes de graduação:

*Então eles já tinham o treinamento energético. Só que daí, nesse momento eu tive que planejar. Porque mesmo com a Iben eu ficava só 20 dias. Como é que eu ia ficar 5 meses agora? Então ao mesmo tempo eu fui crescendo. Se você dá um treinamento pras pessoas e você tem só aquilo, você pode continuar, continuar, continuar; mas o que me salvou daí foi o LUME. A pesquisa. Por que como eu tinha trazido do Ponte dos Ventos pro LUME e o Luís pegava esse material todo e pesquisava, ia, ia e ia... Então eu tinha já essa consciência, esse treino de pesquisar em cima das coisas. Então faltou tempo até, porque a cada dia eu trazia um elemento novo da pesquisa. Então, o meu treinamento era uma pesquisa ao vivo, vamos assim dizer. Ao vivo com eles. Então eu aprendi. Depois que passou um mês e que eu consegui passar todas as técnicas, nos próximos quatro meses, o que é que eu faria? O que é que eu ia fazer? Então eu pude perceber a eficácia do treino. Continuado. Ao mesmo tempo, o desdobramento de cada elemento. Dança dos Ventos, fora do equilíbrio, desdobramentos que iria dar... tudo o mais. Foi o ano mais rico pra mim de pesquisa, por que era como se eu... a liberdade total. Liberdade total de ensinar. E eu fazia junto. Conforme ia acontecendo comigo. Como eu tinha dez anos de experiência, ia acontecendo comigo e eu dizia 'vamos fazendo isso', mas não dizia no sentido 'vamos tentar'. Já ia dizendo 'agora aqui, agora lá, segura aí, tenta espirrar'. Então foi um grande ano de pesquisa, profundíssimo(SIMIONI, 2011, em entrevista).*

Os elementos trazidos por Simioni e compartilhados com Ricardo Pucetti e Burnier, companheiros de Lume naquele momento, eram desdobrados, decompostos, reorganizados, experimentados em diversas qualidades, diluídos, transmutados.

Assim, desde o início, o Lume caracteriza-se por esse trabalho em permanente modificação.

*Ele (Burnier) disse: 'Olha, o LUME não é; ele vai sendo... E cada um que chega, interfere' (SOUZA, 2011, em entrevista).*

Nesse constante refazer-se, os atores do Lume foram pouco a pouco inventando/descobrimo atalhos e caminhos mais ou menos tortuosos para chegar em lugares desejados.

No treinamento vocal é bastante evidente esse trajeto: se nos primeiros anos a busca pelos ressonadores era uma procura sem bússola, depois de algum tempo já havia um caminho que equilibrava sombras e luz e, depois de outros tantos anos, uma metodologia organizada.

(abro um parêntese para esclarecer que quando falamos em treinamento vocal, não pretendemos criar uma dicotomia entre corpo e voz, mas, sim, nomear uma parte do trabalho em que a atenção se volta para a emissão de sons)

(mais um parêntese para que o leitor não associe 'metodologia' a um 'conjunto de regras'. Metodologia sim, mas no contexto descrito acima, em eterno reinventar-se)

Enquanto o Lume inventava seu caminho, seguimos também nós, Matulas, dobrando esquinas e atravessando pontes, construindo - habitando - compartilhando outros territórios artísticos.

Muitas vezes, no experimentar outros treinamentos/processos/técnicas, cheguei a lugares conhecidos, vivenciando intensidades já experienciadas em nosso trabalho. Sensações que posso descrever como um estado de *inteireza, em fluxo, percebendo a energia, com uma presença dilatada, transbordando luz*, e de inúmeras outras maneiras.

No entanto, embora as sensações sejam conhecidas, os caminhos para chegar a elas nem sempre. Pelo contrário: acostumada que estava a trabalhos que exigiam grande vigor físico, muito suor e movimento, fui muitas vezes surpreendida habitando essas intensidades a partir de exercícios sutis, que pediam pouca musculatura.

A pergunta que surge - e que de certa maneira permanece até hoje - é: foi possível acessar esses territórios que nos interessam para o trabalho do ator de maneiras diversas apenas porque eu já havia vivenciado isso antes a partir de um treinamento intenso e constante?

Essa inquietação não se refere somente ao meu trabalho como atriz, mas se reflete na minha prática como professora/orientadora. Junto aos meus alunos sempre falo/conduzo/busco a construção de um corpo para a cena, como se o caminho para isso passasse necessariamente por um treinamento de ator inspirado no que vivemos principalmente nos cinco anos iniciais do Matula.

Como se esse treinamento, árduo, muitas vezes doído, esse 'caminho de pedras' abrisse estradas que depois poderiam ser pavimentadas de seda, vidro ou espinhos.

Um exemplo: em fevereiro de 2010 fizemos, junto com atores da Boa Companhia e d'Os Geraldos, um curso com Nicolau Antunes, sobre o método de análise ativa/técnica de Michael Tchekhov. Durante esse curso, algumas vezes, vislumbrei isso que descrevo nos parágrafos anteriores como a sensação de chegar a lugares reconhecíveis através de caminhos completamente novos, como se o corpo tivesse algumas dessas estradas abertas, e tão bem abertas, que ao fim e ao cabo todos os caminhos convergissem para um mesmo lugar. Nessa ocasião, especificamente, eu percebia que minha companheira de Matula, Melissa Lopes, chegava a esses mesmo lugares, diferentemente do que eu via com os outros atores. Dessa maneira, imagino que isso seria consequência do treinamento anterior, uma vez que não identificava o mesmo nos colegas de outros grupos.

Nas entrevistas com Jesser e Simioni, abordei diretamente essa questão, e ambos acreditam que não é imprescindível esse treinamento anterior.

*Eu acho que eu estou fazendo o caminho contrário agora. Porque eu não tenho mais paciência também de ensinar... sabe, o sulcar a terra. Por não ter mais paciência eu pensei assim: então eu tenho que encontrar um outro*

*modo, um outro jeito. Então eu dou o fluxo direto. Mesmo com atores novos [...] É que agora eu sei o caminho. Eu passei por tudo isso e agora eu sei o caminho do fluxo, e o fato de ser LUME, eu elaborei, sistematizei um procedimento para chegar a isso. Por exemplo, é o que você está falando, Alice. Se a gente teve, nós tivemos um treinamento, vamos pegar nós. Sulcando a terra, certo? E a Iben entra com o fluxo, claro que é ótimo, certo? Eu pensei o seguinte: Bom, se eles já tem o fluxo, eu vou fazer eles sulcarem a terra em dez minutos. Porque antigamente – espero que o Luis Otavio não me ouça, espero que ele esteja num lugar bem melhor – É... levava-se anos pra descobrir coisas. Você sabe disso, né? Treinamento energético, ele era gostoso porque fazia você perceber os seus limites. Mas levava uns três ou quatro anos pra ele ficar no seu corpo, leva anos pra que isso fique no seu corpo. E eu percebi depois de vinte e tantos anos eu pensei 'Se é pra encravar no corpo, vamos já fazer direto, esse sulcar aqui em movimento pra já eles criarem um outro corpo'. De cara. Então agora eu já faço assim (SIMIONI, 2011, em entrevista).*

Nota da pesquisadora: importante observar que, transcrever uma entrevista com Simioni significa reproduzir as palavras, que são apenas uma parte desse encontro. Essa entrevista foi realizada na varanda do Lume, espaço de circulação de gente. Mesmo sem a intimidade da sala de trabalho, Simioni vai falando e fazendo. Deita no chão, mostra a base do samurai, a dança dos ventos. As lembranças espiralam em torno dos temas. Ganham cores, tonalidades de voz e olhar. Memória-corpo, pensamento-ação. Peço ao leitor, na medida do possível, que em sua imaginação preencha a fala de vida e movimento. Significado e sensação.

*Eu desconfio, e eu só posso dizer isso como pedagogo, eu desconfio que é possível sem ter vivenciado. Eu desconfio que haja outros caminhos, não sei se eles estão relacionados à maneira de conduzir. Por que eu já vivenciei então, eu sei aonde eu quero levá-los. Entende? Se tem a ver, se realmente não precisa desse outro caminho de você conhecer um trabalho de exaustão física, de quebrar suas couraças pra descobrir outras coisas. Se é uma pré-disposição, se é uma acessibilidade dessas pessoas que estão mais abertas a se penetrar, não sei. Mas eu fiquei convencido de que existem outros caminhos também (SOUZA, 2011, em entrevista).*

Como atriz e professora, pergunto-me, diariamente, se estou transformando o modo de fazer porque enxergo hoje mais pontos de luz em caminhos que antes eram sombras, ou se estou deixando tudo 'frouxo' demais, a ponto de perder os contornos.

Até onde provocar, puxar, exigir?

Em que medida não estou desejando que outros vivenciem um aprendizado da mesma maneira, ou na mesma intensidade que eu acredito ter vivenciado, sem escutar o encontro que está acontecendo naquele momento?

Obviamente não existe um termômetro com medidas precisas para delimitar o momento em que atravessamos essa linha sutil. Tampouco buscamos respostas únicas, mas sim, parâmetros que possam balizar nossas ações, em desejo de encontrar territórios potentes para a criação artística.



Uma pista para isso está no campo da ética: na postura com que o ator-pesquisador-pedagogo se dispõe ao trabalho e ao encontro com outros atores-pesquisadores-alunos.

*Para mim ética também é treino. Treinar é você desenvolver uma ética. E a ética é treinável também (SOUZA, 2011, em entrevista).*

O cuidado com o 'como vamos nos relacionar', seja em um grupo, numa aula ou num workshop, é fundamental para criar um ambiente favorável ao trabalho, à experimentação, um espaço de confiança e entrega. Criar esse 'campo de experiência' talvez seja a grande função do professor/diretor que conduz um trabalho.

Quando falamos em confiança e entrega, não pretendemos que seja em via de mão única, em que um se entrega à condução do outro. Mas sim, todos os envolvidos entregando-se ao encontro dos corpos-película-presente, em experiência de não-saber. Em busca de permeabilidade, em fluxo de gerar/atravessar-se de imagens, sensações, pensamentos-ação. Sem porto definido, mas em confiança de içar velas, em desejo de ventos e marés.

### **Estar em grupo é uma *bença*...**

*Estar em grupo é uma bença [...] como diria a Dagmar. Porque é amparo. A ideia de grupo é a ideia de você não estar sozinho. Então, por mais absurdo, aparentemente insensato que possa ser qualquer ideia sua ou qualquer*

*ação sua, ela está amparada por uma força maior do que você próprio [...] A gente se cuida, a gente se provoca, e se estimula. Existe um pacto entre nós que é de se cuidar e de se provocar. Se tem alguém que está ali esmorecendo, vem um e dá um peteleco na orelha, vem outro e fala alguma coisa (SOUZA, 2011, em entrevista).*

Grande parte das reflexões compartilhadas nesta dissertação, emanaram da experiência de grupos que mantêm trabalhos continuados ao longo de anos. O conjunto *grupo - trabalho - tempo* cria e demanda necessidades específicas, quando pensamos o treinamento de ator.

Vimos falando que boa parte do que entendemos por treinamento situa-se no campo da ética: na postura com que o ator relaciona-se com o próprio fazer e com as experiências vivenciadas dentro e fora da sala de trabalho.

Quando falamos de trajetórias que se desenvolvem imersas em um coletivo, há que considerarem aspectos que envolvem as posturas e modos de relação construídas no encontro e convívio com o outro, companheiro de grupo. Se, por um lado, o grupo pode ser amparo e provocação, contribuindo para que indivíduo e coletivo intensifiquem suas potências; por outro, pode criar territórios rígidos, que impeçam a circulação de novos ventos.

A dinâmica de um grupo faz com que, muitas vezes, passemos mais tempo ao lado dos companheiros de trabalho do que da família, ou de outros amigos. Esse convívio diário intenso, que inclui momentos de pressões

externas e internas e de muito cansaço, pode tornar-se armadilha, principalmente quando projetamos esse quadro num espaço de tempo prolongado, de doze, vinte, vinte e sete anos; pode construir gaiolas ao invés de asas.

Como reinventar-se, se os olhares dos outros continuam te olhando como se você fosse aquela de ontem? Como manter o respeito e a admiração pelo companheiro que você já parece conhecer mais do que a si próprio?

Há que treinar o frescor do olhar em exercício diário de encanto e esquecimento. O encanto de quem olha pra conhecer. O esquecimento como desapego de um passado em que fomos outros; esquecimento necessário para a invenção livre de um presente em fazimento.

Se para falar de processos criativos temos buscado uma memória criadora, ao falarmos de trabalhos de grupos há que se deslocar essa memória - em permanente atualização - também para o campo das relações entre os integrantes, território fundamental sobre o qual se assentam as experiências artísticas.

O ato de escrever, solitário, muitas vezes me parece infinitamente mais simples do que o exercício diário de colocar-se em prática: na relação cotidiana com o outro tropeçamos constantemente em pequenos apegos. No

entanto, esses apegos tem também fundamental importância: o que somos é fruto das nossas escolhas, e esse passado-lembrança é também território de reconhecimento e identidade.

Não podemos, e nem devemos, almejar uma completa diluição em presente sem passado, em amnésia absoluta. Mas sim, treinar - sempre o treino como busca! - um equilíbrio tênue entre manter algo de eu-passado-lembrança-identidade, mas sem fixar-se, deixando espaço para um fluir eu-película-presente-permeável, poroso aos encontros e em frescor de rio, fazendo-se e desaguando-se ininterruptamente.

A manutenção das relações de um grupo passa por um espaço de cultivo de afetos, não só respeito e admiração (que podemos ter por estranhos), mas também a amizade e o carinho.

Na relação com os meninos da Cia Cupim isso se tornou evidente: o desejo e o gostar de estar junto antes de qualquer coisa. Tudo era motivo pra se encontrarem, e nesses encontros os desejos iam ganhando forma, ideias brotavam, se inventavam e colocavam em prática fazeres diversos, que iam desde os ensaios e confecção de cenário e figurinos até pintura da sala de trabalho.

A Boa Companhia, dirigida por Verônica Fabrini e parceira do Matula em diversos projetos, também é referência importante para essa percepção: a amizade dos atores e os espaços informais e festivos constituíram - e constituem - o terreno fértil sobre o qual se assentam vinte anos de trabalho continuado.

Vale lembrar que esse intenso convívio entre integrantes de um grupo não gera apenas fricções potentes para o trabalho, mas também, muitas vezes, discórdias, brigas, cansaço. Quando falamos dessas relações sabemos que elas não são, necessariamente, sempre agradáveis e felizes. No entanto, independente da sua qualidade, é território sobre o qual se constrói a sensação de pertencimento a uma identidade invisível que é o Grupo. E interfere, modifica e compõe o treinamento desse coletivo, demandando, portanto, tanta atenção quanto o aprendizado de técnicas e metodologias diversas.

Cuidar desse território em que crescem amizades, carinho, respeito e admiração, exige tempo e atenção. Demanda uma escuta sensível para perceber o companheiro em suas múltiplas facetas. Pede, ao mesmo tempo, uma afirmação diária das suas crenças e valores, de maneira a preservar as diferenças, fundamentais para o conjunto.

Manter o trabalho de um grupo não significa apenas circular um repertório, administrar uma sede ou criar espetáculos novos de tempos em tempos. Significa, principalmente, atualizar constantemente os afetos e o sentido da existência no/com/para/por meio desse coletivo específico. Tornar meu o sonho do outro, e, sonhando juntos, inventarmos realidades.

## **DESPEDIDA**

'Despedida' remete a partida, a separação, adeus, mas também - que engraçado - a 'lançamento'. Que por sua vez nos leva a expansão, irradiação, propagação.

Gosto da imagem de lançar palavras, irradiando sensações e propagando mundos. Gostaria que a leitura dessa dissertação pudesse levar, àquele que a ler, a visitar outros lugares, em experiência de vestir peles alheias e brincar de olhar o mundo com olhos de outro.

Durante o período de escrita pensava bastante nos meus alunos, como se fosse pra eles que estivesse escrevendo: meninas e meninos que chegam para fazer um curso técnico em teatro com olhos de sonhos e alma desejante, mas quase sempre sem experiências em teatro, com pouquíssimas referências culturais além do veiculado através da televisão, e sem consciência do tanto de suor e da intensidade de dedicação necessária para o exercício da profissão. Gostaria que essa leitura pudesse criar entre nós um território comum, minimizando a sensação de falar um dialeto incompreensível, que às vezes me acomete durante a experiência pedagógica.

Também é possível que esse texto fique restrito às prateleiras, virtuais ou não, das bibliotecas, e que nunca seja sequer consultado por ninguém. É

uma possibilidade real, mediante a imensa quantidade de dissertações e teses que estão sendo escritas a cada dia, muitas delas, inclusive, sobre o mesmo tema aqui abordado. Se for esse o caso, fiquemos com a ideia de despedida como fim, conclusão, termo, acabamento. Que o texto tenha tido sentido pelo processo que me propiciou, e ponto. Final.

Por minha vez, despeço-me daquela que fui durante a escrita, dos mundos que visitei, das palavras que li e ouvi e que redimensionaram o meu fazer:

em tempos de anestesia, afirmando a necessidade da experiência;

em tempos de valorização da imagem, afirmando o cuidado com o que não é visível;

em tempos de solidão, afirmando a existência e a construção de saberes que se dão no coletivo;

em tempos em que os números valoram caráter e qualidade, afirmando o impalpável, o incomensurável e o inconstante;

em um mundo feio, fazendo poesia;

em tempos de pé no chão, desejando corpos que sonham;

em meio à grandiosidade, querendo o pequeno;



em tempos velozes, desacelerando;

resistindo, logo, existindo.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBA, E. *Além das ilhas flutuantes*. São Paulo: HUCITEC; Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

----- *A canoa de papel - Tratado de antropologia teatral*. Trad: Patrícia Alves. São Paulo: HUCITEC, 1994.

----- *O quarto fantasma*. Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas / Univerisade de Santa Catarina. Vol. I, n. 09 (Dez 2007) Florianópolis: UDESC/CEART.

----- *Queimar a casa: origens de um diretor*. Trad. Patrícia Furtado de Mendonça - São Paulo: Perspectiva, 2010.

BARBA, E. e SAVARESE, N. *A arte secreta do ator*. Trad. Luís Otávio Burnier. Campinas: Editora da Unicamp e Hucitec, 1995.

DELEUZE, GILLES. *Francis Bacon, a lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 2007.

COUTO, MIA. *E se Obama fosse africano? : e outras intervenções*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FABRINI, VERÔNICA. *Manifesto do Teatro Pré-Apocalíptico*. Disponível em <boacompanhia.art.br> Data de acesso: 21/10/2012

FERRACINI, RENATO. *A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do*

Ator. Campinas: Editora da Unicamp, Imprensa Oficial do Estado S.A. – IMESP, 2001.

------. *Café com Queijo: Corpos em Criação*. São Paulo: Hucitec, 2006.

------. *Ensaio de Atuação*. São Paulo: Perspectiva, 2013.  
(no prelo)

FERRACINI, RENATO, et al. *Uma Experiência de Cartografia Territorial do Corpo em Arte*. Revista Urdimento, 2013 (no prelo)

FERREIRA, AURÉLIO BUARQUE DE HOLANDA. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1986

GIL, JOSÉ. *A Imagem-Nua e as Pequenas Percepções*. Lisboa: Relógio D'água Editores: 1996.

------. *Movimento Total. O corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.

GROTOWSKI, J. *Em busca de um teatro pobre*. Trad. Aldomar Conrado. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

------. *O Teatro Laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. textos e materiais de Jerzy Grotowski e Ludwik Flaszen com um escrito de Eugenio Barba; curadoria de Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Sesc: Pontedera, IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. *Novos Ensaios sobre o entendimento humano*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Editora Nova Cultural, 2000.

LEWINSOHN, ANA CALDAS. *A Potência das Metáforas em Sala de Trabalho*. Abrace: 2011.

PASSOS, E., KASTRUP, V. e ESCÓSSIA, L. (organização) *Pistas do Método da Cartografia: Pesquisa-Intervenção e Produção de Subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.

POSSANI, ALICE. (organização) *A Máquina do Tempo (ou longo agora)*. Disponível em <<http://opovoempe.org/site/>> Data de acesso 16/10/2012.

RIETTI, F. R. e ACQUAVIVA, F. (organização) *Il Ponte dei Venti: Un'esperienza di pedagogia teatrale con Iben Nagel Rasmussen*. F. Hendriksens Eftf.: Copenaghen, 2001.

STANISLAVSKI, K. *A criação de um papel*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

----- *Mi vida en el arte*. Argentina: Quetzal, 1981.

----- *A preparação do ator*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2005.

----- *A construção da personagem*. Trad. Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2006.

TAKEDA, Cristiane Layer. *O Cotidiano de uma Lenda: cartas do Teatro de*

*Arte de Moscou.* São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2003.

VARLEY, Julia. *Pedras d'água: bloco de notas de uma atriz do Odin Teatret* / Julia Varley; tradução de Juliana Zancanaro e Luciana Martuchelli. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2010.

## ANEXOS

### **ENTREVISTA COM JESSER DE SOUZA, ATOR DO LUME - NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISAS TEATRAIS DA UNICAMP, REALIZADA EM 30/JUNHO/2011 , POR ALICE POSSANI.**

Alice: Primeiro o treinamento: que lugar é esse? Espaço de quê? O que é treinamento para você?

Jesser: Quando eu comecei a treinar, pra mim treinamento tinha uma relação muito forte com desenvolver habilidade física, motora. De domínio, de espaço, tempo era uma coisa muito mais calcada na questão daquilo que é visível, concretamente visível. Sou capaz saltar, sou capaz de cair... No começo a minha busca no treinamento de ator era: “então tá, como ator eu queria ser capaz de andar a cavalo, dançar balé clássico, me arrastar no chão, sei lá... ter uma desenvoltura corporal, que eu já tenho também, isso era uma busca que já vinha muito calcada em algumas coisas que são potenciais em mim mesmo. Era uma coisa que eu já tinha uma percepção de mim, e quando eu comecei a trabalhar com o Bunier com o LUME, isso ficou muito mais evidente aquilo: quem é você e o que você é capaz de fazer, só você, ninguém mais. Ninguém mais é capaz de fazer aquilo que cada um de nós é capaz de fazer. Então... no começo o treinamento pra mim tinha muito mais a ver com isso, de quais eram as habilidades, entre aspas, físicas, e... e de que maneira potencializá-las. Ai eu acho que com o tempo e a maturidade no trabalho, isso foi se transformando. Talvez por que eu tenha, ou tinha, essas facilidades corporais e também muito presente uma coisa de busca no trabalho do LUME que é de você ir além dessa coisa de simplesmente visual, habilidade física, destreza de movimento. Criar vida, você criar uma presença cênica, você trabalhar com um informações que são subliminares, não são tão racionais, manipulação de energia do próprio ator, emissão de energia, trânsito dessa energia no corpo do ator. Tô falando de energia concreta, não uma coisa “energia gracinha”, essa percepção veio de alguns anos pra cá. No começo a busca era uma coisa muito mais, entre aspas, virtuosa. Queria ser virtuoso. E... com o tempo de aprofundamento no trabalho, com a maturidade que vem com isso também, eu acho que... surgiu uma outra coisa no treinamento que isso já não é mais tão “o” importante, por duas razões: ou por que eu já conquistei alguma destreza corporal ou por que eu comecei a perder a destreza corporal. Entende? Então você acaba tendo que se apoiar em outra coisa, de que maneira eu continuo mantendo uma vida, uma... uma atração do espectador sem tem que contar com um corpo de jovem que eu já não tenho mais. Que eu ainda acho que tenho, mas com o tempo isso vai se perder. Ficar calcado nessa questão do treinamento que me dá uma habilidade física, eu

vou fazer que nem o jogador de futebol, que com 35, 40 anos eu paro de jogar. Eu como ator, não posso parar de atuar, nem quero. Então se eu calcar a minha habilidade como ator na questão física de habilidade de movimento e não na criação de vida, na criação de uma energia, na manipulação dessa energia e na habilidade de comunicar essa energia por vias subliminares com o espectador. Se eu não me calcar nisso eu paro, como um jogador aos 35, 40 anos. Então o treinamento pra mim é um lugar de autoconhecimento muito grande também.

Então pra mim, a pergunta “Que lugar é esse?” “Espaço de que?” É um lugar de... de... de profundo autoconhecimento de potencialidades. O Burnier falava muito isso, de você... a dança pessoal que foi a primeira investigação que teve no LUME era a busca de você reconhecer quais são as suas potencialidades e é...é... potencializá-las. Dar corpo a elas, torná-las presentes, vivas através de ações no tempo e no espaço. E cada uma é uma, o que o Simi consegue fazer com a voz, é extremamente diferente do que eu sou capaz. Então se eu buscasse realizar o que ele faz com a voz, eu jamais conseguiria. Jamais conseguirei, então a minha busca na verdade é reconhecer qual que é o meu potencial, de voz. Qual que é o meu potencial de corpo, qual o meu potencial energético. É, e o treinamento acho que visa isso, entende? Te dá essa autonomia, eu sou eu. Singular naquilo que eu sou. O treinamento da maneira como eu entendo, como nós entendemos no LUME é isso. De que maneira eu me diferencio do outro, de que maneira eu me aprofundo naquilo que é pertinente, exclusivo e é meu, ninguém me tira. Ninguém copia, ninguém é capaz de fazer como eu. As coisas que eu faço. É, então o treinamento pra mim é esse lugar de autoconhecimento e potencialização. Sei lá, nunca estudei Deleuze, mas eu ouço falar. É como se eu atualizasse aquilo que é potencial em mim. Se eu encontrasse um meio, ou meios de atualizar aquilo que é potencial em mim.

A: E, você fala muito do Burnier, claro, da sua história de treinamento. Você sempre teve orientações? Como é que foi?

J: É que quando eu comecei a fazer teatro em oitenta e um... dois. Teatro pra mim era decorar um texto e um diretor te dizer aonde ir, como fazer. Pra mim teatro era isso. Daí eu fui trabalhar com Antunes Filho em 84, 85. E aí foi um choque, por que o cara vinha com uma história que eu nunca tinha ouvido falar de desequilíbrio, de você andar dum jeito desequilibrado com física quântica. Não tinha maturidade nenhuma pra entender aquilo... Tentei entender, acabei brigando com ele e saí. Aí fui trabalhar com o Soffredini.

A: Você ficou quanto tempo lá no Antunes?

J: Ah, foi muito pouco tempo... Foram meses, sei lá... uns cinco ou seis meses. Foi muito pouco. E era uma coisa assim, eu não tinha maturidade pra entender aquele processo. Eu vinha de um lugar do interior de São Paulo, nunca tinha vivenciado nenhum processo de investigação de teatro. Era decorar texto, no máximo eram laboratórios vivenciais pra você se soltar, pra você ser uma pessoa mais maleável, diferente daquilo que é o padrão da sociedade. Isso no final da década de 70, 80. Então o que se fazia naquela época era se quebrar um pouco essa rigidez que a gente tinha, que eu tinha. E quando eu fui trabalhar com o Antunes Filho já tinha uma noção de treinamento, mas que pra mim ainda não existia em mim. Eu não conseguia assimilar que a gente tinha aula de voz, tinha um trabalho de corpo que era com respiração e tudo isso pra mim era muito novo. Embora eu tivesse trabalhado algumas coisas técnicas de voz tal, mas era um enfoque muito mais voltado para treinamento. Você criar uma condição corporal diferente daquela cotidiana. Mas eu acho que naquela época eu não tive maturidade, e o Antunes também, na minha interpretação, daquela época era extremamente arrogante então não bateu, não rolou, não deu certo. Cai fora, briguei com ele.

Ai eu fui fazer Teatro Escola Macunaíma, que era uma escola, tinha aulas de técnica. Daí eu comecei a trabalhar com o Soffredini logo em seguida. E ai sim começou a ter uma idéia, assim, pra mim foi ali que a noção de treinamento de ator começou a se consolidar entende? Tinha uma proposta de uma estética calcada no teatro popular, circo, no teatro de revista com a Neide Veneziano, trabalhava com a gente também. Tinha, a gente tinha treinamento de mímica com o Eduardo Coutinho, tinha um professor de canto, o Valmir Rocha que fazia preparação de canto. Então tinha toda uma idéia de preparação de um elenco. Tá certo que tinha um foco muito preciso nas montagens. Num primeiro momento, mas depois a idéia era de criar atores. Então a gente, o Soffredini meio que criou uma escola. Então a gente tinha aula de teoria de teatro, com a Neide Veneziano, a gente tinha...estudava a história do teatro por conta própria, a gente reunia grupos “vamos estudar teatro então”, e... ai tinha a Sara Lopes, na época era professora, ainda é, da Unicamp, ela foi pra São Paulo dar aula pra gente, tinha o Eduardo Coutinho que era mímico, Valmir Rocha, o próprio Soffredini. Então criou-se uma estrutura que era um núcleo de estética teatral popular que era de ter um grupo de atores fixos, e uma determinada estética de teatro, que era o teatro popular. A proposta era maravilhosa e a idéia era que a gente criasse um núcleo dois, com outros atores. Chegou até a existir, mas depois de algum tempo o núcleo se desfez por questões de grupo e ai deixou de existir. Ai eu fui pra Rio Preto, eu queria fazer uma faculdade... de teatro. Fui pra Rio Preto onde morava minha família, pra estudar... Aí entrei na Unicamp, lá encontrei com o Burnier que eu já tinha encontrado em Rio Preto em 81, 82. Quando ele tinha chegado da França, não me lembro quando. Ele deu um curso em Rio



Preto. Aí quando eu entrei na Unicamp eu encontrei com ele. E... e aí, nos quatro anos de curso ele começou a introduzir alguns princípios de treinamento. A gente via o pessoal do LUME trabalhando, ele dava aula de mímica pra gente, de Decroux, de expressão corporal.

A: O pessoal do LUME eram o Ric e o Simi?

J: Ric e Simi. É... então a gente cruzava. Com a minha turma, a gente criou um grupo na época que ensaiava de final de semana. Nos finais de semana a gente encontrava com o Burnier e o Simi e o Ric lá no departamento. A gente usava uma sala, eles usavam outra então a gente começou a ter, não tinha muita relação, mas a gente se via e sabia que estavam trabalhando. Tanto é que quando a gente convidou o Burnier para dirigir a nossa turma, ele falou: “Olha, eu não conheço o trabalho de vocês direito, não sei se vocês são bons atores, mas eu sei que vocês são como formigas, vocês trabalham. Por que eu encontrava vocês nos finais de semana aqui...” Foi uma razão que ele argumentou na época para aceitar nos dirigir. É... mas aí no departamento é aquela coisa, a gente, os alunos fazem por si. Tinha professores, você pode tanto fazer o curso que os professores dão ou fazer o seu curso. Na minha turma, por sorte, alguns de nós resolvemos fazer o NOSSO curso. Então a gente tinha as disciplinas da faculdade mas criamos uma maneira nossa, particular de trabalhar, criamos um grupo e tal... Foi uma das razões que chamou a atenção do Burnier, quando a gente convidou ele pra dirigir, ele falou pra gente: “Vocês são como formiga, vejo que vocês trabalham então, é um bom sinal. Vocês tem, vocês são empenhados. Vejo vocês, final de semana, dia das mães, sexta feira da paixão, vocês estão trabalhando aqui. Então os caras são sérios.” E aí a gente convidou ele pra dirigir e ele falou: “A única condição, a condição que eu imponho pra dirigir o trabalho de formatura de vocês é que vocês passem um ano treinando aquilo que a gente vem desenvolvendo no LUME”. Então foi a primeira vez que eu tive um contato, tirando a época do Soffredini, que tava ainda se organizando. Com o Burnier, com o LUME, com o Ric, com o Simi, foi a primeira vez que eu tive contato com uma sistematização de um treinamento mesmo. Por quê? Por que até onde eu entendo, aquilo que nós alunos vivenciamos ao longo de um ano de treino foi uma experimentação prática daquilo que o Simi, o Ric e o Burnier vinham trabalhando por oito anos e que funcionava pra eles. No corpo deles, com as histórias deles. E que eles aplicavam em workshops de uma semana, duas. Com os poucos workshops que, naquela época, o LUME oferecia. Então, pra nós alunos, era uma experiência maravilhosa de ter ao longo de um ano, oito meses, sei lá, não me lembro quanto. Acho que foi de janeiro a agosto, talvez; um ano, um ano letivo de treinamento orientado, visando um propósito e com um acompanhamento. Do Simi, do Burnier e do Ric. Então pra gente, aluno, era um privilégio ter isso ao longo de um ano. Ter

três caras, que já há oito anos trabalham alguma coisa que vão estar aplicando aquilo conosco. E, pro LUME, pro Burnier e pro Simi e pro Ric era a oportunidade de experimentar a eficiência daquilo que pra eles funcionava com um grupo de pessoas num período maior do que uma semana ou duas, que seria de curso. Então foi o primeiro contato com treinamento técnico mesmo. Sistematizado. Com o Soffredini era uma experimentação ainda sem muita clareza. E muito voltada pra uma montagem específica, tirando essa parte teórica que a gente trabalhava. Mas aí nesse um ano, que foi o último da faculdade foi quando eu tive o primeiro contato com uma sistematização e uma orientação pontual.

A: A partir daí vocês criaram o espetáculo e já seguiram ?

J: Criamos “Taucoauaa Panhé Mondo Pé”, e aí a gente não conseguia se desvencilhar. A gente dizia “a gente quer continuar”, entende? Abriu uma porta, um lugar de possibilidade, que aquele um ano tinha sido pouco pra gente se sentir satisfeito. Aqueles de nós que tiveram afinidade com o trabalho propusemos mais um ano, propusemos continuar trabalhando e o Burnier deu mais um ano. Então foi um ano de estágio depois do curso. E aí no ano seguinte ele morreu. 93 foi a formatura, 94 foi um ano de estágio e aí em 95, antes de ele morrer ele selecionou desse grupo primeiro alguns atores com os quais ele gostaria de continuar trabalhando, por mais um ano. E aí depois ele mandou uma carta, eu até tenho isso, depois de mandar essa carta, daí ele morreu. Tinha selecionado os atores com os quais ele queria trabalhar. Era a Raquel, Renato, Cris, eu, Ana Elvira e Luê. Eram os atores que estavam na época lá com os quais e ele queria continuar. Ele mandou essa cartinha, a gente trabalhou um dia só e daí ele morreu. É..... armou um grupo ali e saiu fora. É, tem muitas possibilidades de interpretar isso. Eu penso que não foi por acaso. Eu quero acreditar que não tenha sido por acaso. Não sei o quanto ele tinha consciência disso, mas era um cara muito sensível, tinha uma intuição muito forte. Tanto é que ele até ficou muito em dúvida se Raquel e eu entrávamos por que a gente era casal na época. O Renato e a Cris ainda não eram. Então a idéia que não podia ter casal, talvez um entrasse e o outro não... Acabou isso não sendo relevante. Por sorte, né?

A: Aí no final vocês subverteram tudo né? O Ric e a Naomi, você e a Raquel, o Renato e a Cris...

Bom, você contou o histórico, primeiros passos, conformações do treinamento ao longo da trajetória... é acho que é um pouco isso que você falou.

J: É, e vai transformando... ainda tem muita coisa pra transformar, eu acho que... Por que tem alguns elementos que eu acho que são determinantes, entende? Uma coisa é eu, recém formado, eu não tenho mais nada pra fazer a não ser começar alguma coisa. Então, quando a gente se formou, ou estava estudando assim que se formou, a gente só tinha isso pra fazer, então é uma dedicação exclusiva. A gente nem tinha vida social, nem tinha amigos, nem visitava família. Com a morte do Burnier, a gente começou a pensar “pô, família é uma coisa importante, as pessoas vão embora, vão fazer falta.” Como é que a gente consegue manter esse trabalho mas manter afetos, por que eles fazem parte do treinamento também. Entende? Havia uma negação, isso era muito velado. Não era dito, não era cobrado. Mas havia uma negação de relações, por que a dedicação ao trabalho era tão grande que você não conseguia ter vida social, visitar a família. E com a morte do Burnier, eu pelo menos comecei a pensar que a família era uma coisa importante, faz parte da minha história, faz parte da minha cultura, então faz parte do que eu sou. E alimentar isso, alimenta o que eu sou. Entende? Eu não posso deixar de me relacionar com a minha família. Não posso deixar de ter uma vida social, por que senão eu fico bitolado e eu não consigo alcançar inteireza do ser que eu sou e que tem que ser trabalhada pra cena. No meu treinamento inclusive. Minha espiritualidade, minha sexualidade, minha religião, o meu lazer... tudo isso está no trabalho.

Essa coisa de transformação no treinamento, acho que é isso. Ela está muito relacionada com isso que eu tô falando, é “quem sou eu”. O treinamento pra mim ele tem um caráter de autoconhecimento, de manipulação e de integração naquilo que eu sou, de conhecimento daquilo que eu sou e do potencial que eu tenho. Então, quando eu era recém-formado, eu tinha um potencial que era diferente do que eu tenho hoje. Eu tenho uma filha, eu tenho uma família. Antes eu não tinha, antes eu era namorado da Raquel, hoje nós somos marido e mulher. A gente tem uma casa, a gente tem uma vida que a gente tem que administrar. Tem uma senhora que trabalha com a gente. Então a minha vida hoje é diferente. O meu treinamento está muito relacionado com o que é a minha vida também. Quais são as minhas buscas, inquietações artísticas, mas também com aquilo que eu sou, que eu estou vivendo naquele momento. Então, houve um momento que a gente treinava 4 ou 5 horas da manhã, ficava até 3 ou 4 horas da tarde, hoje eu não posso. Não consigo mais fazer isso. Tenho que levar minha filha na escola, eu quero levar minha filha na escola, eu quero estar com ela também, bastante tempo. Então, eu quero treinar, com eficiência, pouco. Pra eu ter tempo de descanso, de lazer, pra eu ter tempo de visitar a minha família também. Então esse treinamento, ele vai se amoldando de acordo com as minhas necessidades, com as conquistas que eu já tenho e com a época que eu to vivendo agora. Então assim, ele não é cristalizado. Então eu acho que no LUME a gente tem o privilégio de não ter

um diretor. Por que a gente vai vendo quem somos nós agora, como é nossa vida agora, quais são as nossas necessidades, quais são as nossas inquietações. E considerando esses elementos e talvez alguns outros que não me ocorrem agora, com esses elementos é que a gente vai determinando o que é que a gente faz, o que é que a gente treina, o que é que a gente precisa nesse momento pra continuar desenvolvendo o trabalho. Eu acho que essa transformação ela é contínua quando eu tiver com 70 anos, talvez eu treine. Mas eu vou treinar outra coisa, eu não...

A: O que é que vai ser o treinamento?

J: Eu não sei, talvez seja um treinamento só de não ficar triste. De não ficar preocupado com coisa que são desnecessárias pra poder ter tranquilidade pra realizar o meu trabalho. Aquilo que com 19, 20 anos era ficar forte, ser capaz de dar cambalhota, salto, subir na parede, fazer um samurai forte, vigoroso. Talvez com 70 anos isso não importe mais, importa outra coisa. Que outra coisa com 70 anos eu vou ser capaz de fazer e que vai falar “porra, esse cara, tá fazendo um trabalho maravilhoso”. Sem ter que andar na parede, coisa que eu fazia até pouco tempo atrás, ainda faço um pouco. Mas com 70 anos, seguramente, eu não vou mais conseguir, e nem vou querer mais fazer. Entende? Então, que treinamento é esse? Aos 60, 70 anos? Vai ter algum treino. Eu não acredito em dom, em talento. Em coisa inata. Eu sou eu e faço o meu trabalho. Eu não acredito nisso. Não desejo isso pra mim. Me calcar só no que eu sou capaz de fazer. Acho que é preciso um empenho em se reconhecer. Por que senão, qualquer um faz, entende? Qualquer pessoa pode ser ator. Qualquer atleta pode ser ator. E não é. Tem um outro componente ali, de sensibilidade. E que faz uma diferença. Entende? Que é você, eu brinco muito quando eu dou workshop que é assim “caramba a gente é muito privilegiado, a nossa profissão nos obriga a parar a vida e entrar numa sala e estralar os dedos, alongar a musculatura, olhar pra si e ver como você tá hoje o que que tá me incomodando, como é que eu tiro esse incômodo e como é que eu transformo isso na minha arte. Entende? É uma profissão maravilhosa! O dentista aprende a fazer canal e passa a vida inteira fazendo canal e no máximo vai aprender que uma broca ao invés de aço é titânio, uma resina que ao invés disso é outra coisa, a variação é muito pequena ali. Sempre naquele lugar, na boca. Eu como ator eu quero um dia aprender a dançar inspirado no butoh, outro dia é no cavalo marinho, no outro dia eu vou querer uma coisa que eu não sei. Sempre buscando algo que você não sabe. O treinamento, eu acho isso muito bacana, é, ao mesmo tempo, que você reconhecendo o que você é, o que você é capaz, o que você tem de potencialidade; também, se desafiar. Com 70 anos talvez eu, seria maravilhoso se eu soubesse, conseguisse andar de monociclo. Com 70 anos. Hoje eu não tenho interesse de andar de monociclo mas talvez com 70 anos eu fale “pô... acho interessante

um velhinho de 70 anos em cima de um monociclo”. Isso de desenvolver habilidades, de se superar, é... pode parecer oposto. Uma coisa é reconhecer o que é que eu sou, do que é que eu sou capaz. Isso só eu sou capaz. Isso é uma coisa. A outra é: de que maneira eu me supero também. Ou não, mas esses dois elementos dialogando eu acho isso muito bacana. Dá um atrito bom, sabe... uma área de desconforto muito boa pro ator.

A: Sobre mestres e professores... Você falou um pouco do Burnier, um pouco do Simi...

J: É eu acho que assim, não tem como não dizer. Por que pra mim, pensar teatro, é lógico que como profissão isso é de... 18 anos pra cá. 16, 18 anos pra cá. Com 16 anos eu fazia teatro amador. Queria ser ator já. Com 18, 19 anos é quando começou a se configurar como uma opção pra vida mesmo. Assim... mas... é... a influência do Burnier é... é... inominável. Não tem como mensurar. Mas ao mesmo tempo as influências anteriores, elas tem um valor muito grande também. Eu me lembro que com 7 ou 8 anos eu tive um professor de teatro lá em Rio Preto. Era uma escolinha da prefeitura. Os alunos que freqüentavam a escola do estado convencional poderiam freqüentar no horário alternativo. Se eu ia de manhã na escola, a tarde eu poderia ir nessa outra escola do município. E era uma escolinha que tinha três disciplinas era artes plásticas, educação física e teatro.

A: E você podia escolher?

J: Não, você fazia as três. Então de manhã eu ia na escola, não, a tarde eu ia na escola do estado e de manhã eu ia na escola da prefeitura. Tinha um ônibus que pegava a gente e levava lá. Então tinha nataçã, tinha ginástica, que era a parte de educação física. Tinha artes plásticas que era argila, pintura, e tinha teatro que era botar a roupa e brincar. E lá foi meu primeiro professor de teatro. O Pedro Ganga. Que foi um cara que, depois de alguns anos eu encontrei. Sempre foi um cara de teatro, até hoje é, Secretário de Cultura lá de Rio Preto. Mas ele e o Marley Cunha foram duas pessoas determinantes da minha infância, muito jovem ainda por me entusiasmar com a possibilidade do teatro. Nisso eu tinha 7 ou 8 anos, depois disso eu só fui ter contato com o teatro depois com 16 anos. Mas lá atrás já se criou uma cama, um interesse, um fascínio que talvez não teria desembocado, não teria me levado no caminho que eu percorri até hoje, se não tivesse tido esse primeiro momento. Então assim, eu sou extremamente grato a eles. Sempre quando eu viajo, vou pra Coréia ou qualquer lugar, eu mando um cartãozinho postal: “Ganga, olha! Meu professor, foi com ele que tudo começou, tô aqui na Coréia agora. “Obrigado” São pessoas, ele e o Marley Cunha são pessoas que

determinaram, que deram um primeiro pontapé. Eu poderia ter ido pra outro caminho. Mas aquele pontapé, ele funcionou, eu segui o caminho do teatro. Então assim, de uma forma muito lúdica, brincando. Primeiro eles, depois teve o Marcos de Castro que era um ator, que veio do Rio de Janeiro também. Não tinha a idéia de treinamento, era a idéia de montar espetáculo. Mas era um cara muito sério. Aí depois eu passei pelo Antunes, pelo Soffredini, Teatro Escola Macunaíma que era uma escola, depois o Departamento de Artes Cênicas que na verdade dá um panorama das possibilidades do trabalho de ator. E aí com o LUME, com o Burnier, com o Ric e com o Simi é que a questão do treinamento veio a se consolidar como um caminho de aprimoramento do trabalho do ator. É essa mais ou menos a trajetória.

A: Eu coloquei aqui “corpo em situações limites”. O que é essa necessidade, essa importância de colocar o corpo nessas situações. Esse aprendizado, o que é que isso traz. Essa necessidade ou não.

J: É muito relativo, por que essa questão do limite. Eu acho que ela é muito relativa.

A: É uma questão bastante presente, né? Nos treinamentos...

J: É... mas, hoje em dia pra mim, cada vez mais eu... eu tô convencido de que, tendo vivenciado o corpo numa situação limite, como a gente já vivenciou com exaustão física. Hoje em dia eu não tenho mais vontade de fazer isso. Honestamente, é desgastante. Porque eu já vivenciei e descobri um lugar, um estado, que eu só consegui estando nesse lugar limite, eu já vivenciei isso, e ele tem um preço muito caro, por que é muito duro. É um trabalho muito árduo. Hoje em dia eu estou com 46 anos e eu, já aconteceu, eu levantei uma mala pesada de livros e fiquei com a coluna travada e tinha espetáculo, tive que tomar remédio, tinha que fazer o espetáculo e tal. Então hoje em dia eu tenho muito medo de um treinamento mais puxado, por que eu não tenho mais o frescor da idade que eu tinha antes e a minha musculatura não se regenera com a mesma facilidade que se regenerava antes. Ao mesmo tempo, eu já encontrei outros caminhos que me levam a um estado tão dilatado e tão fértil quanto de um trabalho energético, por exemplo e que não me demanda um risco tão grande. E um preço tão caro, em termos de suor, de musculatura, de energia mesmo. Mas eu posso falar isso, por que eu já vivenciei aquilo antes, então eu sei onde é esse lugar...

A: Isso é uma coisa que eu me pergunto às vezes se, por que eu tenho essa sensação também, às vezes a gente faz, a gente fez agora, em fevereiro um curso com o Nicolau Antunes. Ele veio pra dar um curso pra Boa

Companhia, Matula e Os Geraldos. E o trabalho dele era o método do Tchekov, russo, nada a ver com antropologia teatral, Eugenio Barba, nada disso. E fazendo os exercícios que ele ia conduzindo eu chegava em lugares muito conhecidos de uma maneira diferente.

J: Que você chegou através de uma exaustão...

A: É, de um trabalho completamente diferente, mas eu tinha impressão que as outras pessoas que estavam fazendo que vem de uma outra história, não necessariamente chegavam naquele lugar. E aí me ficava um pouco essa questão, talvez seja por que eu já vivenciei isso.

J: Eu sei aonde eu quero chegar...

A: Então é como se esse caminho foi feito, mas será que precisa, será que... enfim... essa é uma questão...

J: Eu desconfio, e eu só posso dizer isso como pedagogo, eu desconfio que é possível sem ter vivenciado. Por que eu aplico um trabalho que eu aprendi com Norberto Presta que é de desarticulação da coluna vertebral, que tem todo um trabalho é de... como é que se fala? Você vai falando e a pessoa vai assimilando? É... indução.... Me fugiu a palavra. Se eu lembrar eu te digo depois. Mas é um trabalho aonde você vai criando uma atmosfera, vai propondo a penetração em um determinado estado que leva a um estado muito parecido com aquele que se chega quando você trabalha com exaustão. Só que é muito mais tranqüilo. Muito menos desgastante .

A: Você já fez isso com pessoas que não tinham a experiência...?

J: Exatamente. E levou... mas são pessoas que tem uma sensibilidade e que tem uma compreensão da proposta do trabalho. Talvez sejam pessoas que já tenham vivenciado algum nível, mas eu não tenho informação dela, por que eram alunos. Sei lá, em Londrina agora mesmo tinham dois, duas pessoas jovens, 20 e poucos anos, alunos, que devem ter vivenciado alguma coisa de exaustão, mas não como a gente vivenciou e que eu aplicando esse outro trabalho, os caras entraram em um lugar aí, num mergulho no universo pessoal, de manipulação das energias potenciais deles que eu falei: "Caramba! Que maravilhoso". Sabe? Extremamente prazeroso. Eu desconfio que haja outros caminhos, não sei se eles estão relacionados à maneira de conduzir. Por que eu já vivenciei então, eu sei aonde eu quero levá-los. Entende? Se tem a ver, se realmente não precisa desse outro caminho de você conhecer

um trabalho de exaustão física, de quebrar suas couraças pra descobrir outras coisas. Se é uma pré-disposição, se é uma acessibilidade dessas pessoas que estão mais abertas a se penetrar, não sei. Mas eu fiquei convencido de que existem outros caminhos também. Absolutamente não invalido, não desqualifico a vivência que eu tive e nem digo que a gente, no LUME mesmo, a gente tem programado. Vai ter momentos que a gente vai entrar no trabalho de energético de novo. Vai ser um energético na idade que a gente tiver. Mas a gente tem, periodicamente tem “Ó a gente vai fazer energético agora, tá bom?” “Então tá bom. Vou me quebrar inteiro”. Já me preparo antes pra saber, por que não dá pra você pensar: “Ah, putz, eu não posso fazer isso por que meu pescoço aqui...” Você vai ficando velho, você vai tendo mania. Você vai reconhecendo seu corpo e as limitações desse corpo. E o energético é onde você não coloca limites, é onde você vai. Só que a gente hoje não pode ir assim, sem limites. A gente faz o trabalho aqui, depois tem um Shi-Zen, depois tem um Café com Queijo. Então a gente não pode se machucar. Então é um dilema ali. Eu tenho que estar inteiro, ao mesmo tempo eu tenho que me salvar e ao mesmo tempo eu não devo me salvar por que eu tenho que me jogar inteiro.

A: A noção de limite muda né?

J: Muda, muda.

A: O que é colocar o corpo em uma situação limite aos 20 e o que é aos 46.

J: Exato. O meu limite aos 46 anos, o meu limite é outro.

A: É o que vai ser colocar o corpo numa situação limite aos 60.

J: É! Exato... Isso tem também. É sempre. É que esse limite muda. Mas essa consciência do limite, eu acho que ela sempre está. Quando eu tinha vinte e poucos anos o meu limite era longo. Podia pular, quebrava a perna, ficava um mês de perna engessada depois tudo bem. Hoje em dia não posso, nem quero, nem devo. Não vou. Vou fazer tudo pra não ficar com a minha perna quebrada por que vai me causar um transtorno terrível na minha vida e na vida do LUME também. Então, existe ao mesmo tempo uma entrega muito grande, mas ao mesmo tempo uma consciência do quanto eu posso ir além do limite. Entende? Que limite é esse em cada momento. Isso entra nesse estágio daquilo que eu te falei de conhecimento de si “quem sou eu nesse momento”, quais são os meus limites nesse momento, quais são as minhas necessidades, quais são as minhas potencialidades, quais são as



minhas limitações, quais são os riscos que eu posso me propor a correr. A consciência disso me parece muito bacana. Mais até do que os riscos, do que extrapolar os limites. É essa consciência de quem sou eu nesse momento. Quais são os riscos que eu posso correr, quais são os limites que eu posso extrapolar e quais são os limites que eu devo preservar. Por uma série de motivos. Sejam profissionais, sejam familiares, seja de qualquer outra natureza. Essa consciência eu acho que é um treino. Assim como você colocou, questões de ética também, pra mim ética também é treino. Treinar é você desenvolver uma ética. E a ética é treinável também.

A: Eu coloquei uma questão aqui: o grupo, eu e os outros, eu sozinho, o grupo e eu...

J: É... estar em grupo é como diz a Dagmar, é uma "bença". Por que é amparo. A idéia de grupo é a idéia de você não estar sozinho. Então, por mais absurdo, aparentemente insensato que possa ser qualquer idéia sua ou qualquer ação sua, ela está amparada por uma força maior do que você próprio. Numa perspectiva de trabalho onde você tem que ser uma força muito grande. Então, se o trabalho te propõe que você se desenvolva como potência, como força, plena, exclusiva, singular, isso em si já é maravilhoso. E se você tem em volta uma força que é maior ainda do que você isso te dá uma garantia de poder investir nisso. Porque eu estou amparado. Então, estar em grupo, esse grupo de sete atores, por mais difícil que seja, por que a gente é ser humano, a gente é muito diferente um dos outros, a gente tem visões muito diferentes de muitas coisas práticas. Temos características, caráter, sonhos muito diferentes. Isso também é maravilhoso, por que nós somos muito singulares, até nisso. Então aquilo que muitas vezes é um desconforto na relação de tantos anos. A gente... eu tô... quase 20 anos. É muito tempo de convivência com pessoas que não são da minha família, não são pessoas que nasceram ao meu redor e que eu convivo. São pessoas que eu escolhi estar trabalhando e que juntos a gente funciona. E a gente é muito diferente e nesse sentido a gente se provoca muito.

A: Convive muito mais que a própria família...

J: Muito mais. Eu tenho muito mais tempo de vida com os atores do LUME do que com a minha mãe, hoje. Então assim, a gente se provoca muito. A gente se cuida, a gente se provoca, e se estimula. Existe um pacto entre nós que é de se cuidar e de se provocar. Se tem alguém que está ali esmorecendo, vem um e dá um peteleco na orelha... vem outro e fala alguma coisa... Então estar em grupo é extremamente estimulante e a gente é muito complementar também. Então, na estrutura de grupo tem um que é o que tem a idéia mais

maluca, tem o outro que tem a idéia mais pé no chão. E esse diálogo dessas forças, esse embate de forças, esse atrito que gera, ele é extremamente saudável, por que ele gera energia também. E era uma das coisas que o Burnier batia muito na tecla, você ser único, você ser singular, você ser a sua força. Por mais que ela seja antagônica ao que se espera, ela é extremamente bem vinda, por que ela é complementar. Eu me lembro quando eu conversei com o Burnier pra entrar no LUME, eu até falei pra ele: “Burnier me explica” – e eu sou geminiano, quero fazer a coisa direito, quero ser certo, quero me enquadrar – E eu perguntei pra ele: “Burnier, como é que funciona o LUME, porque eu quero entrar no LUME, eu quero contribuir com o LUME, eu quero fazer a coisa certa, que que é que você espera” Ele disse: “Olha, o LUME não é, ele vai sendo. E cada um que chega, interfere. Então não queira corresponder à uma expectativa. Faça o seu trabalho. Chegue e faça sua parte, ponha sua pedra. Entende? Então eu acho que isso faz uma diferença muito grande na estrutura do funcionamento do grupo e nas buscas pessoais também. Cada um vai atrás daquilo que, “onde é que eu brilho? Onde é que é o meu brilho”. O meu brilho não é na academia, onde é por exemplo pro Renato. É em outro lugar. É no cavalo marinho...? Sei lá... É no treinamento técnico? E assim cada um, entende? E o grupo permite, cria condições e permite que cada um de nós se aprofunde, se verticalize naquilo que é... aquilo que te faz brilhar. Eu acho que isso é maravilhoso.

A: Ética. Palavrinha solta...

J: É... isso daí é... eu não consigo acreditar num trabalho artístico se ele não estiver calcado em uma ética. Por que ela transparece. Nas opções que você faz. Eu acho que, na maneira como eu entendo a arte, ela é muito próxima do que é na cultura popular. Tenho um pezinho bem... bem... que se sente muito bem na cultura popular. Tem muito a ver com a minha origem também. É... e pra mim, o que que acontece: os artistas populares fazem a arte popular deles por uma necessidade de expressão. De um modo geral, não é o ganha pão deles. Não são artistas, no sentido glamoroso e corriqueiro da palavra. Eles são artistas populares. É um pedreiro que faz uma coisa muito legal que não é só construir casa. Um porteiro de maternidade, como é o caso do mestre Inácio que é um mestre de cavalo marinho maravilhoso, ele é porteiro de uma maternidade mas é um mestre de cavalo marinho maravilhoso.

A: Ele que veio agora, nessa última festa?

J: Eu acho que não. Não. Ah... foi ele. Ele e o Agnaldo. Então, o mestre Inácio Lucindo a profissão dele é porteiro e zelador de uma maternidade lá no... só que muito mais do que porteiro, ele é um mestre de cavalo marinho,

um bailarino que... sei lá... tem o Bio Roque também, que é outro maravilhoso. Eu vejo esses caras dançando e eu penso que eles tem, no corpo deles, a mesma qualidade artística que o Kazuo Ono tem, tinha a dança dele. Eles são tão preciosos, tão eloqüentes, tão fantásticos, tão ricos e tão singulares quanto o Kazuo Ono, quanto o Fujikata foram naquilo que fizeram. Só que são cortadores de cana e porteiros de maternidade. Porque eu acho que, o que que acontece? Aquilo que eles fazem é uma necessidade de expressão e, na medida que eu expresso aquilo que é imprescindível em mim, eu acabo me colocando naquilo que faço. Pra mim tem isso. Da arte como expressão. Uma necessidade de expressão. Tanto como artista popular como quanto artista... Aquilo que eu acredito que seja a razão que me motiva a querer criar um espetáculo novo é uma necessidade de me expressar. Sejam inquietações, sejam... é... euforias... o que é que me leva a querer criar? Eu tô inconformado com determinada realidade, isso me leva a querer criar alguma coisa. Ou eu estou extasiado com o fato de ser pai, isso me leva a querer fazer alguma coisa, a querer fazer um espetáculo de teatro infantil, por exemplo.

Então, a minha arte, ela é uma expressão daquilo que está em mim. Ela é a maneira de eu colocar pra fora aquilo que cria pressão em mim. Seja alegria, seja tristeza, seja o nome que se dê. Qualquer nome é pequeno pra isso que cria essa pressão. Na medida que eu tô me colocando, colocando aquilo que está dentro de mim, que me coloca pra fora... se aquilo que eu vivencio na minha vida não tem um embasamento, uma base calcada numa ética vai transparecer na minha arte também. Eu acredito nisso. Então assim, a ética nas relações, e teatro você não faz sozinho, entende? Você faz sempre com alguém, com o público. Numa relação direta com o público. Se essa relação com o público não é calcada numa ética, eu vou fazer um espetáculo onde eu vou ridicularizar algum espectador, onde eu vou ofender algum espectador... então a ética ela acaba transparecendo na minha arte. Então assim, eu quando dou um workshop, pra mim a primeira coisa é de que maneira nós vamos nos relacionar durante esses dias de treinamento. Existe uma relação com o meu parceiro, eu tenho que protegê-lo, eu tenho que criar um espaço onde ele possa estar seguro de poder se colocar inteiro. Se alguém se coloca na sala de treinamento de uma maneira incomum e depois ali no corredor eu faço uma chacota, brinco ou faço um comentário maldoso, a pessoa não vai fazer mais aquilo. E pode ser que aquilo, daqui a dez anos, seja o espetáculo da vida daquela pessoa que tava ali de maneira embrionária, ainda bem tosca. Mas que lapidada poderia chegar na obra prima da vida daquela pessoa. E se eu faço chacota daquilo, no momento em que aquilo está inseguro, insipiente, amorfo eu vou estar matando. Isso era uma coisa que o Burnier pregava muito, que está muito relacionado com a arte e está muito relacionado com a ética, com o respeito, com o trabalho do outro.

A: Persistência, continuidade e trabalho no tempo, principalmente com relação ao treinamento.

J: Eu acho que tem isso também. Na medida em que a gente vai envelhecendo, não que a gente seja velho, mas a gente vai ficando mais gasto, né ? O corpo é uma máquina que tem um desgaste natural. Eu acho que isso da persistência da... da... Que mais que você falou?

A: Persistência, continuidade...

J: A persistência, eu acho que ela tem disso, de você perceber que vale a pena e que funciona. Eu percebo que quando eu tinha vinte e poucos anos eu treinando chegava num lugar que era aquilo que eu era capaz naquela idade e que aquilo falava “porra isso tem sentido mesmo, o que eu tô fazendo agora no meu treino, me dá uma condição como ator que é muito bacana” por que ela está diretamente, proporcionalmente relacionada com aquilo que eu sou nesse momento. E aí depois, com o passar do tempo, você vai percebendo que você não é mais capaz de fazer aquilo daquele jeito, que aquilo que mais te interessava naquele momento não é o que mais te interessa. Você encontra outros lugares, outros interesses que não são calcados mais tanto no físico, na habilidade motora e sim num outro lugar ali de manipulação da relação com o espectador. Você vai encontrando outros lugares de interesse e que vão te alimentando. Porra, então na medida em que eu vou me transformando, a minha capacidade, o meu potencial vai se transformando também. Então isso vai dando meio que uma garantia, uma segurança de que esse caminho ele é frutífero. Entende? É...É... sei lá... Me veio agora uma analogia com essa coisa da fruta, de ser frutífero. É como uma árvore. Sei lá... Quando jovem, ela dá um monte de frutos, depois ela dá menos frutos, mas ela dá sombra, depois ela não dá mais sombra, mas ela dá... dá madeira pra você fazer um móvel, uma cama. Depois ela vira, ela pode servir como lenha pra você queimar. Então ela sempre vai ter uma utilidade mas diferente em cada momento da existência dela. Então quando eu era jovem, tinha vinte e poucos anos, a fruta que eu podia dar era muito saborosa, era muita fruta. Era um monte de amora, caía, espalhava pelo chão. Chega um momento que não dá tanta amora, mas dá uma sombra muito boa! “Vamos fazer um piquenique aqui debaixo que já está ótimo. Olha que piquenique maravilhoso que dá pra fazer embaixo dessa árvore”.

A: Um passarinho pode fazer ninho...

J Exato! Um passarinho fazer ninho. Não dá fruto, mas tem uma outra ali pra ele se alimentar, não vai alimentar todo mundo mas... Então perceber

esse potencial de si próprio ao longo do tempo. De que maneira eu continuo servindo a mim mesmo e à minha arte? Eu acho que isso, o treinamento e o lugar que a gente tem pro treinamento não é aquilo: a partir do momento em que eu não conseguir dar uma cambalhota, uma salto mortal, eu paro de fazer o que eu faço. Não. Como ator eu posso continuar. O Tadashi conta pra gente uma história maravilhosa do Kazuo Ono. O Kazuo Ono, durante um workshop do Yoshito. O Tadashi tava como aluno do Yoshito em um workshop e o Kazuo Ono estava sentado em uma cadeira assistindo ao workshop. E era um exercício onde todos tinham que ficar e pé e cair. Ficar de pé e cair. E o Kazuo Ono, já centenário, sentado na cadeirinha dele, desceu da cadeira e começou a se arrastar no meio das pessoas caindo. E o Yoshito ficou muito preocupado, pegou ele pelo braço e devolveu pra cadeira. E todo mundo lá dançando, caindo e levantando, Kazuo Ono foi de novo, se arrastando lá, correndo o risco de alguém cair em cima. O Yoshito botou ele de novo na cadeira e daí entendeu que não dava pra ele ficar lá dançando, aí ele começou a dançar só com a mão. Entende? E era maravilhoso. E aí depois o Tadashi fala que no hospital também ele fez isso. Ele tava no hospital... então ele dançava com a mão, continuava se expressando. Aquilo que tava nele, tinha a limitação da mão, mas a mão era todo ele. Ele continuava grande e potente. Apesar da limitação não tinha mais o corpo que ele tinha, o corpo inteiro pra dançar mas a mão, é a mão que dança o corpo todo. E pra mim isso é o fantástico do trabalho de atores e... não sei o quanto está relacionado com o treinamento específico. Mas o treinamento te dá essa certeza, de que você pode ser inteiro com todas as suas limitações. Com todas as suas facilidades também, que às vezes são até uma armadilha. O Burnier falava: “Você é muito hábil, quero ver você débil”. Quando eu comecei no LUME. E até hoje eu procuro isso. A debilidade no meu trabalho. De que maneira eu ser débil, eu não vou usar nenhuma capacidade minha de subir em árvore, de dar uma cambalhota de fazer um corpo completamente ... sei lá... manipulado. De que maneira eu fico sentado e consigo mover alguma coisa em mim e no espectador. Esse é o meu grande desafio de muitos anos. Continuo procurando desenvolver a minha habilidade corporal, física, por que é uma forma de manutenção do corpo, de manutenção de um condicionamento físico, faz parte necessária do trabalho de ator. Mas a minha busca já de muitos anos é justamente o contrário. Eu invisto numa capacidade corporal pra não precisar dela, pra não mostrar. De que maneira eu pego todo esse trabalho que eu tenho de corpo e escondo, não mostro. De que maneira eu subverto, de que maneira eu traduzo isso sem ter que ser virtuoso. Do ponto de vista mecânico. Por que isso eu... eu tenho essa facilidade. De que maneira não me calcar nisso. De que maneira não deixar o meu ego acreditar que isso é o que basta. Tem uma coisa que, acho que talvez você não colocou aí, dessa questão da ética. Pra mim tem uma outra questão. Eu raramente falo, acho que eu nunca falei. Que é essa do ego, que pra mim é um treino também. Que é muito tentador. Ser reconhecido como alguém que tem um trabalho bacana, um

conhecimento. Ainda mais associado a um... um... é foda falar isso. Eu sendo parte dele. Mas é um grupo que criou uma história que contagiou pessoas. Que tem um nome. Entre aspas. Então é muito importante – eu vejo isso em todos nós do LUME – é muito importante você não deixar isso subir na cabeça. Por que senão isso vai na frente da tua obra. Pra mim como ator é isso. A minha busca como ator, a coisa que eu mais brigo e de que maneira eu continuo mantendo a minha relação de servidor da arte, e não de ter a arte a meu serviço. Como o que acontece com as celebridades na televisão de modo geral. Que é de que maneira eu me projeto. Eu não quero me projetar, eu quero projetar uma arte que eu sou capaz de realizar. Essa arte que me interessa. Eu estou atrás dela, eu não estou na frente dela. Eu não tô na frente do personagem que eu faço. Quando eu vou pra cena eu quero que a pessoa se sinta contagiada por algo. Eu não quero que ela fale “porra, como esse ator é bom”. Não é isso. E é tentador, desejar que alguém fale “nossa, você é muito bom”. Qualquer ator quer ouvir isso. Ao mesmo tempo, a minha briga sempre comigo é “eu não quero ouvir isso”. Eu quero ouvir “porra, aquele velhinho é lindo”. Eu já ouvi algumas vezes: “Nossa! O seu Teotônio é maravilhoso”. Ninguém conhecia o seu Teotônio, além de mim, da Raquel e da Cris, das pessoas que viram. Quando a pessoa fala “Nossa, seu Teotônio é lindo”... Eu falo “porra, obrigado”. Entende? É esse elogio que vale. Não “porra, você faz um velho muito bom, cara! Como você faz bem”. O que eu tô fazendo é mostrar essa pessoa. É colocar luz à existência de alguém que de fato existiu. Ou uma ficção que poderia ter existido. E essa ficção é mais importante do que eu. Entende? Eu estou a serviço dessa ilusão. Dessa fantasia. Da criação de um universo que não é esse concreto, real, que a gente habita. Pra mim a arte é isso, ela te leva nesse outro lugar, que tem uma relação direta com o mundo real, concreto. Com as inquietações, com os questionamentos, o momento da sociedade, da humanidade. Mas ela cria um universo que não existe. Que é um universo virtual. E se eu logo, consigo fazer com que o espectador entre nessa fantasia, acreditando que aquele momento, aquele universo, naquela uma hora e meio de espetáculo, ele existiu de fato; porra isso é... isso é Deus. Entende? Isso é religião pra mim. É transcendente. E quando isso acontece, isso é muito gratificante.

A: Queria saber do Jesser pedagogo, a questão de transmitir, dar aula e dar curso... O quanto que isso, ensinar os outros a treinar...

J: Pra mim o Jesser pedagogo é um grande aprendiz. Eu acho que é um lugar... dos lugares de maior aprendizado, que é ensinar. Primeiro, hoje em dia é um dos grandes espaços de treinamento. Porque quando eu ministro um workshop, quando eu ministro um workshop de treinamento, de um modo geral são os exercícios que foram sistematizados ao longo desses anos, que não são necessariamente aquilo que a gente treina hoje. São coisas que a gente já

experimentou, que funcionam, que o Simi e o Ric experimentaram, que transferiram... transferiram não... compartilharam conosco; cada um de nós se apropriou, cada um desenvolveu um olhar específico, um recorte pra cada um dos temas de trabalho. Então quando eu estou ensinando, é uma maneira de eu estar treinando de novo princípios que norteiam meu trabalho. Fazem parte do meu trabalho e que eu não treino mais cotidianamente. É encontrar caminhos que levem o outro a entender o que se trata, o que está sendo proposto. É sempre muito novo. Por que cada vez é... é isso. Se a gente tá pensando em um trabalho que é de particularização, de singularização de cada um dos atores, que era a busca do Burnier lá atrás, o ator autônomo, você é capaz de realizar o seu trabalho, você é independente. É conduzir um grupo de atores, seja em um workshop, seja num trabalho de orientação de um grupo, numa assessoria; é muito gratificante, por que é sempre um aprendizado. Na medida em que eu estou trabalhando com pessoas que são diferentes. Então aquilo que funciona pra um, não funciona pra outro, necessariamente. Isso exige, acaba exigindo de mim, sempre um frescor muito grande. Então, de um modo geral, eu chego sempre em um workshop com alguns exercícios, só pro primeiro dia. E assim mesmo esses exercícios vão sendo alterados ao longo do próprio trabalho, porque eu vou vendo. “Pintou isso aqui, poxa isso dá gancho pra isso outro”. Eu sou muito conduzido pela intuição quando eu estou trabalhando. Por que os alunos me dão muito também. Eu aprendo muito com eles.

A: O workshop que você tem mais feito é o de treinamento ?

J: Já dei de voz, já dei de mimesis. Mas o meu grande prazer sempre é no de treinamento. Por que ele é extremamente aberto. No treinamento eu posso dar voz, eu posso dar mimesis. Tudo isso é treino. Então, pra mim é um treino também. Oferecer esse workshop é um treino. Porque eu descubro muitos exercícios, eu invento exercícios durante o próprio curso. Muito inspirado pelo que os alunos oferecem, pelas inquietações dos alunos, pelas dificuldades dos alunos, pelas incompreensões dos alunos. Eu vejo “pô, a aula não está entrando”. Como é que eu faço pra isso aqui entrar na cabeça dessa pessoa. De que maneira eu faço isso chegar até ela. E aí isso vai me estimulando a encontrar outros caminhos pra provocar, pra estimular, pra puxar o tapete. Ou pra... empurrar, ajudar em um caminho que já tá indo... Eu aprendo muito. Eu acho que isso, que é uma das coisas do LUME. De estar inserido dentro de uma universidade que pressupõe uma difusão de um conhecimento, isso também nos alimenta muito. Eu falo isso por mim, mas eu vejo isso nos outros também, o quanto o Ric fica empolgado, o quanto que o Simi fica empolgado, o quanto o Renato fica empolgado, o quanto que a Raquel fica empolgada, o quanto a Cris fica empolgada, o quanto que a Naomi fica empolgada. Cada vez que volta de um curso, minimamente bem sucedido.

Há momentos em que você vai pra um lugar e fala “Porra, foi uma merda o curso”. Já aconteceu de eu ir pra um festival, dar um curso de manhã e ter espetáculo à noite, depois do espetáculo ter embalado, o pessoal chegar sete, oito horas da manhã pra treinar, acabados. Daí é completamente desprazeroso, mas isso tem sido muito raro. Já faz muitos anos que é muito raro. Então assim, de um modo geral, é sempre muito prazeroso, sempre muito gratificante, sempre muito enriquecedor pro próprio trabalho. Ensinar. Por que não é pegar uma coisa pronta e passar a diante, é isso que é o princípio do trabalho do ator segundo aquilo que o Burnier passou pra gente. É de que maneira eu me reconheço, e de que maneira eu levo o outro a se reconhecer enquanto potência. E cada um é um. Então não dá pra eu usar a mesma fórmula pra todo mundo. Isso é um exercício pra mim como professor, digamos assim. Que é de que maneira eu chego naquela pessoa, são pessoas muito diferentes. São quatorze, dezesseis, vinte pessoas diferentes; de que maneira eu chego em cada uma delas de uma maneira diferente segundo aquilo que eu imagino que possa ser positivo pro trabalho delas. Tem um pouco de presunção aí também... quem sou eu pra dizer o que é bom pro trabalho do outro? Mas de qualquer forma eu acho que com o tempo existe uma gama de... de carências que você vai reconhecendo e que você pode tentar suprir. Então, de um modo geral, sempre fica alguma coisa positiva pra algum deles, pra maioria das pessoas com quem a gente trabalha. Tem algumas que buscam um trabalho completamente outro, que não bate com o que a gente faz, então, isso que a gente faz não é a única maneira de fazer teatro, nem é a melhor. É a que a gente escolheu pra gente. Então quando a gente compartilha, a gente compartilha a crença de que isso é um caminho possível, não é o único, não é o melhor. E às vezes não é o que bate com aquela pessoa.

Alice: ...as duas perguntas dialogam um pouco. Primeiro as pedras no caminho, armadilhas, percalços, dificuldades... E, ao contrário, luzes. Caminhos possíveis, rastros. Obviamente, com relação ao treinamento...?

Jesser: Então, eu acho que armadilhas, uma delas é isso... uma delas é essa do ego, do reconhecimento. Porque pra mim o trabalho de ator tem muito a ver com ofício, com, entre aspas, pode parecer arrogante, mas com o "sacerdócio", no sentido positivo. Não é assim “ah, o ator como santo, como...” Não, mas existe um nível de dedicação no trabalho de artista, não vou falar do ator exclusivamente. Mas o artista ele tem um nível de dedicação de atenção ao trabalho que ele realiza que é quase um sacerdócio. Porque desde tudo. Desde ver uma aranha fazendo a teia ali, aquilo lá pode... é um momento da minha vida, no meu cotidiano que eu falo “puxa, que lindo a aranha fazendo aquela teia, como... com delicadeza e tal”. Isso eu posso usar no meu trabalho depois. Então viver, pro artista, é estar o tempo todo captando elementos,



informações, sensibilidades, afetações pro próprio trabalho. Então acaba sendo um sacerdócio. É lógico que se eu estou no banco, estou pensando como ator, eu to ali, to pensando como ator. Não é isso. Mas de um modo geral, diferente de uma outra profissão deu seis horas, você fecha sua gaveta e vai embora. Acabou. Não pensa mais. Vai pro bar, toma sua cerveja...

Alice: São territórios muito separados.

Jesser: Exato, a gente vive o tempo todo... é... eu estou o tempo todo aberto à percepção do mundo como artista. Entende? É... Então assim, é desse cuidado de não deixar a arte, o reconhecimento do mérito, do trabalho que você faz contaminar a sua pureza. Enquanto artista. A tua.... a.... a palavra não é muito boa, mas a tua humildade, a tua resignação. Eu estou servindo alguma coisa maior do que o meu ego. Eu quero servir a algo maior do que o meu ego. Quero contribuir de uma forma maior do que o reconhecimento da minha notoriedade, da minha competência em realizar alguma coisa. O que eu quero fazer vai além da minha pessoa. Além do meu ego. Isso é uma pedra no caminho. Por que é muito difícil. Quando você se vê assediado, você se vê reconhecido, você vê... a...

Alice: As pessoas vão fazer isso mesmo que você não queira

Jesser: Exato. Tem uma história que aconteceu comigo...

Alice: Mesmo que você não esteja buscando isso... as pessoas constroem...

Jesser: E é tentador...Porque pra mim... aconteceu um fato muito concreto que é o seguinte. Uma vez eu fui fazer uma aula de tecido acrobático e eu era... já era um ator do LUME, sei lá há uns seis, sete anos atrás. E era com alunos do primeiro ano de Artes Cênicas que já tinham me visto em cena. Então nós todos, eu e eles, como alunos, na mesma situação, íamos subir no tecido e fazer alguma coisa. E eles "Ah... mas ele é do LUME... o cara é do LUME, o cara já tem um treinamento..." E eu deixei isso subir na cabeça. Falei "Bem, eu sou do LUME, eu tenho que fazer bem, tenho que fazer direito" Tem toda uma expectativa em relação à minha capacidade de me articular e de fazer coisas e eles são do primeiro ano de Artes Cênicas, eu já fiz Artes Cênicas, estou no LUME há muito tempo, então eu tenho meio que uma obrigação de fazer bem direito. E subi no tecido e fiz coisas que eu não dominava. Não tinha técnica nenhuma e me calquei tudo na força, no braço... fiz, segurei, fiz umas coisas que eu não conseguia, que eu não tinha competência pra fazer, mas eu calcado na expectativa que as

peessoas tinham de mim, eu fui lá e fiz. Por que julgava que era aquilo que eu deveria fazer, por que as pessoas estavam esperando de mim, eu queria corresponder. Resultado: no dia seguinte eu não conseguia levantar da cama, porque a minha musculatura foi traumatizada por um esforço maior do que eu era capaz, porque tinha medo de cair, estava a uma altura que eu não estou acostumado a estar e mexendo com um negócio que eu não tinha domínio. Então eu usei minha musculatura de um jeito que traumatizou, no dia seguinte eu tive que ir pro Rogério, osteopata, porque eu acordei com o pescoço assim deitado, do jeito que eu acordei, fiquei. Ele ficou meia hora, só pra trazer o meu pescoço pra cá. E... eu estou falando isso, porque tem a ver com isso, do risco de você se deixar levar pela expectativa que se tem de você, pela imagem que se constrói de você, que não é a tua imagem. Eu sou uma pessoa simples, eu sou um trabalhador. Só que eu trabalho com uma certa exposição. Muito menor do que quem trabalha na televisão, quem trabalha em Hollywood, mas ainda é uma exposição. Então num meio, num ciclo muito restrito mas, ainda sim é uma exposição e é muito tentador, por que pô... você ser assediado, ser querido, enaltecido. Mas ao mesmo tempo, se isso te... te... se torna maior do que aquilo que você realiza, é muito perigoso. Essa é uma pedra muito perigosa no caminho. Eu acho, porque ela contamina tudo... todo o resto. É aquilo que eu te falei, se a minha arte é a expressão de mim, na medida em que eu estou pavoneado de mim mesmo, a minha arte é pavoneada. Eu acredito nisso, aquilo que eu faço, já não é mais tanto a minha arte e sim a minha alegria em ser artista, a minha euforia em ser artista, o meu júbilo da arte que eu acredito que eu sou capaz de realizar, e que afeta as pessoas e que transforma as pessoas. Aí eu acho que perde, a arte perde todo o sentido. E... e essa é uma pedra muito perigosa porque ela é muito tentadora. É muito gostoso corresponder a expectativa que se tem de você.

Alice: E as luzes? Caminhos possíveis? Rastros?

Jesser: As luzes são esses encontros que são maravilhosos. Que são assim, de várias naturezas. Desde um Tadashi Endo, um Noberto Presta, Anzo Furokawa, Natso Nakajima, Nani Colombaioni, Sue Morrison... Mestres com os quais a gente trabalhou, parceiros também. Silvia Leblon... Gente que está ralando... o Ésio, Tiche, vocês do Matula, a Boa Cia, Seres de Luz... Tudo isso são luzes, que você fala "pô, existem tantos caminhos possíveis". Tantas maneiras de se fazer. Todas elas tão válidas, tão valiosas, tão comprometidas que é muito estimulante... Então isso são luzes, outras coisas são ver trabalhos de pessoas que passaram, que tiveram de alguma forma contato com aquilo que é o que a gente acredita como um caminho possível do trabalho do ator é muito lindo de ver sabe? Ver pessoas construindo suas histórias completamente particulares, diferentes daquela que nós do LUME construímos, mas que vem com uma cara, sabe? Eu vejo vocês do Matula,

vejo o Duda, vejo o Alício e a Juliana, eu vejo o André Casaca. Não são pessoas que fizeram o trabalho do LUME e que... são pessoas que passaram por ali com outras influências, com outros caminhos também com... não dou um peso. Não é o LUME que determinou a história dessas pessoas, mas só o fato de perceber que a gente tangenciou o trabalho de pessoas que estão sérias, que estão fazendo um trabalho profundo, de longo prazo. Isso é uma puta luz pra gente. Isso fala “porra, vale a pena!” Isso que a gente está fazendo é importante. É valioso, dignifica a minha existência. Eu falo “vale a pena”. Só de ver... é... quando eu vejo Alício e Juliana trabalhando, quando eu vejo vocês, quando eu vejo o Duda. Falo “puta merda!” Já valeu acreditar naquilo que eu acredito por que isso de alguma forma contaminou essas pessoas e elas se apropriaram disso, mixaram com outras experiências, fizeram outras reflexões, chegaram em um outro caminho que é delas, que só elas fazem isso, só vocês são capazes de fazer. Diferente daquilo que a gente é capaz de fazer. Mas essas singularidades e esses encontros, esses tangenciamentos, essas fricções, vão deixando... sabe quando um carro bate no outro e a tinta de um fica no outro? Essa tinta fica na gente e a nossa passa também. A nossa vai para as outras pessoas. Então essa luz, ela... ela é... ela é uma certeza de que esse caminho é razoável, no mínimo é razoável. Não foi à toa que o Burnier voltou da França. Quando eu vejo isso, eu falo “porra! Tá, isso cria sentido pra mim” Isso cria sentido em eu acordar de manhã, cria sentido eu ficar, sei lá, uma mês sem ver minha filha por que é importante isso aqui. Isso está sendo construído uma coisa que é maior do que eu, maior do que... é... maior do que eu...

Alice: Pra fechar: e as inquietações atuais, Jesser? Nesse território que a gente está chamando de treinamento e que é uma coisa muito ampla, muito grande.

Jesser: São muitas as inquietações atuais... Uma é de que maneira.. porque a paternidade é uma coisa que transforma a vida de uma maneira que você só vai entender a partir do momento em que você se torna pai. Então, isso é um divisor de águas. Até então... eu tenho uma amiga que falava “Antes de ter filho eu podia pensar em suicídio, agora já não posso mais”. Então assim, antes de ter filho e depois de ter filhos. Isso faz uma diferença muito grande naquilo que eu encaro como a minha arte e aí conseqüentemente com o que eu treino, com o que eu busco com o meu treinamento. É... Isso é um elemento. O outro é isso... do tempo que vai se passando. Então o que eu queria fazer e já não quero mais, aquilo que eu era capaz de fazer e já não sou mais, que coisas eu quero fazer agora. É... uma outra... uma inquietação que eu tenho muito grande é de que maneira sistematizar, e eu não tenho conseguido fazer isso, é uma angústia também, eu não tenho conseguido fazer isso. É uma coisa que eu quero, mas eu não tenho conseguido fazer por n

razões, que é tentar sistematizar um treinamento calcado nas manifestações da cultura popular brasileira. Que é o trabalho que eu vinha desenvolvendo com Alicia e Juliana e que já faz algum tempo que a gente não consegue se encontrar mais.

Alice: nos workshops, você tem feito isso...

Jesser: Eu tenho trabalhado alguma coisa, mas é... o que acontece, eles dominam, eu não, entende? Então eles dominam as danças populares eu não, eu sou um aficcionado, eu sou um apaixonado, mas eles tem o corpo, eu não tenho. Então o que eu consigo trabalhar nos workshops é muito limitado e por toda a estrutura de LUME, da agenda do LUME, da agenda deles, da vida deles, a gente não tem conseguido estar com a frequência com que a gente conseguia alguns anos atrás. Há uns três, quatro anos atrás, e antes. Então eu tenho uma angústia muito grande, eu quero muito estar trabalhando com eles, eles querem estar trabalhando comigo, mas a gente não consegue se encontrar. Eu gostaria de sistematizar, mas eu não tenho todas as ferramentas no meu corpo pra poder fazer isso. Então existe uma limitação que me angustia muito. Eu não tenho como mergulhar nas danças populares pra desenvolver as habilidades que eles tem pra a partir de então desenvolver alguma coisa. Eu não posso contar com eles estando aqui. Não existe uma estrutura que garanta, que subvencione esse tipo de pesquisa. Por que ela não é... e eu não quero fazer tipo.. uma projeto pra oito meses, um ano, daí depois a gente vai ter um treinamento de ator baseado na cultura popular brasileira. Eu não acredito nisso. Eu não sei fazer isso. Pra mim é um processo de longo prazo. Vai levar anos... e eu gostaria que fossem menos anos do que o que é o que se mostra como possível, parece que isso só vai ser possível daqui a muitos anos. Eu gostaria que fossem menos anos mas... essa é uma angústia atual assim... de querer fazer uma coisa e não encontrar os meios pra... por uma série de razões. N razões. Difícil de nomeá-las todas. Mas... muitas razões dificultam que isso possa acontecer agora. Coisa que se fosse há quinze anos atrás talvez deslanchasse, porque a vida tinha outros contornos, outros... as... as obrigações eram outras, a vida era outra. O tempo que eu tinha pra me dedicar exclusivamente a uma coisa era outro. Hoje em dia ele é muito mais fragmentado. Isso gera uma angústia muito grande, porque eu acredito muito nisso. Acredito muito que isso seja possível, que isso seja relevante e que é viável, mas exige uma dedicação que eu não posso ter no momento de exclusividade. Nem Alicia e Juliana podem também, e sozinho eu não consigo chegar lá onde eu chegaria junto com eles. Então tem um lugar aí de angústia... de desejar fazer uma coisa mas ter que fazer ela num tempo muito mais diluído e de uma forma muito mais acanhada do que ela poderia ser. Eu vejo na... no cavalo marinho, no maracatu, no caboclinho, no frevo, um potencial muito grande pra desenvolver um treinamento pra ator. Mas não é só

fazer a dança. Primeiro tem que fazer a dança, reconhecer os princípios nela, e aí trabalhar, trabalhar, trabalhar pra pinçar e reconfigurar aquilo que é a dança de maneira que aquilo que...

Alice: mas essa era um pouco a tua idéia...

Jesser: É, era um pouco a idéia. E ainda é. A gente chegou a construir o espetáculo “Donzela guerreira” usando esses elementos, mas não chegou em um nível de sistematização que eu pudesse falar “olha, está consistente”. Funcionou pra eles, mas ainda não tem uma metodologia, um rol de procedimentos metodológicos que pudessem ser transmitidos e chegar a um lugar seguro de ferramentas eficientes pra o trabalho de ator. Ainda não é... ainda não é... Pra eles foi muito bom, chegou em um lugar. Mas ainda não está sistematizado, como algo que possa ser transmitido. Então isso me dá um pouco de angústia. Então, eu vejo, está ali, existe, mas eu não consigo... não tenho condições de fazer com a eficiência, com a rapidez, com a presteza, com a agilidade que poderia ser. Então essa é uma pedra no meu caminho!

Alice: Jesser, acho que é isso. Belezíssima. Obrigada pelas palavras...

Jesser: Obrigado pelo interesse. E aí, se tiver dúvidas quando for escrever... tiver dúvida... algo que não tiver ficado claro na gravação...

**ENTREVISTA COM CARLOS SIMIONI, ATOR DO LUME - NÚCLEO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISAS TEATRAIS DA UNICAMP, REALIZADA EM 09/SETEMBRO/2011, POR MARIA ALICE POSSANI.**

Alice:(..) Então o que eu resolvi buscar é... pensar tudo isso a partir de falas dos atores. Ao invés de pegar o que o Barba fala - claro que também vou pegar o que o Barba fala de treinamento - mas isso já está falado, escrito e tudo o mais. Eu estou tentando pegar fala de atores que trabalham ou trabalharam com ele. Então na fala da Iben, na fala da Júlia, na entrevista com o Jesser. Ao invés de pegar o Grotowski em si, pegar o Cieslak e o que os atores falam. Lá do Stanislavski também, o Toporkov, ao invés de pegar o Stanislavski. Tem as cartas que eles trocavam entre si... Então tentar rastrear na fala de atores... elementos que ajudem a entender e a pensar o treinamento. E aí tem uma parte que eu queria acrescentar na dissertação que é essa questão da transmissão, de você não só vivenciar o treinamento mas da transmissão do treinamento, dessa parte mais pedagógica e do quanto que isso ajuda a gente a entender essa questão do treinamento. Esse exercício de compartilhar o treinamento com outras pessoas e aí o Ponte dos ventos, eu acabei chegando lá e me pareceu uma experiência super rica, tanto de criação, de treinamento, quanto a transmissão tanto da Iben com vocês, quanto das pessoas que fazem parte de outros grupos... a transmissão que não é exata, literal. Não sei se estou certa, se estou errada, acho que também, não sei exatamente o que é. Então a primeira pergunta seria perguntar pra você, mas o que que é o Ponte do Ventos? Por que eu vi... fui ouvindo assim de falas, um texto da Iben que eu fui pinçando, aquele livro que você mesmo me deu. Podia começar com uma coisa bem mais concreta, sabe? O que é, desde quando, como são os encontros, quem são as pessoas, se são as mesmas pessoas sempre, se os encontros são sempre no mesmo lugar e aí depois a gente vai entrando em outras coisas...

Carlos: Detalhes daí...

Alice: É... Talvez possa ser o começo...

Longa pausa

Carlos: Ai... se pudesse colocar um microfone aqui dentro... (risos) já estaria tudo respondido!

Alice: Um dia né?...

Carlos: uns flashes... é... um dia né? Logo...

Alice: Vou te ler tudo o que eu coloquei aqui, ou não? Você prefere...

Carlos: Eu prefiro que não, por que daí cada coisa vai abrir uma porta, daí fica muito...

Bom, agora você quer quase que um pequeno histórico do Ponte dos Ventos? É isso? Sabendo que a Iben, atriz do Odin, porém dentro do Odin Teatret, ela foi a rebelde. Porque tem o diretor, o Eugenio Barba que é diretorzão mesmo e que criou esse grupo, mas, lá pelo décimo ano, décimo segundo ano do Odin Teatret a Iben achava que o Odin era muito fechado, muito duro. E... com certeza ela era muito requisitada e ela resolveu formar um grupo dentro do Odin Teatret. Que é o grupo "Farfa". Tanto é que até o Eugenio teve que abrir mão, teve que ceder, e criou então o "Nordisk Teaterlaboratorium" que compõe o Odin Teatret e o grupo Farfa, compunha o Grupo Farfa. Depois ele colocou a Ista dentro e o Canada Project dentro também. E a Iben ficou dez anos com o grupo Farfa participando do Odin, mas também com o grupo Farfa que eram atores de... mais da Itália. Inclusive o Cesar Brie que depois veio fundar o Teatro de Los Andes da Bolívia. Então ela criava espetáculos também com o grupo Farfa. Tanto é que também, em 87, em 1987, quando o LUME resolveu trazer o Eugenio Barba. Veio Eugenio Barba, e não veio o Odin Teatret, veio o Farfa. Por que o Odin era muito grande, e o Farfa tinha espetáculos pequenos, que tinha "O Matrimônio com Deus" ela e o Cesar Brie, com a direção do Eugenio. E "O Pais de Nordik" que era direção do César Brie. Então teve... essa abertura do Odin Teatret para a Iben, e o grupo se desfez, por que era um grupo que mudou-se para Holstebro, pra Dinamarca e ficava lá. E não sei por que que se desfez...E... se desfez. Porém, a Iben tinha resolvido então, depois que se desfez o Farfa, isso foi em 87, em 88, o Farfa já tinha se desfeito e ela resolveu então não criar mais nenhum grupo, pelo fato de ela ser do Odin, ter muitos compromissos e também de fazer parte de um outro grupo, viver diariamente também em dois grupos, ela não queria mais e resolveu então criar um grupo de trabalho onde ela pudesse se encontrar, que fossem pessoas que tivessem os seus trabalhos nos seus países e que pudessem se encontrar uma vez por ano. Que é até o que eu falo na minha demonstração técnica, que ela não queria mais trabalhar, não dar cursos. Porque ela ficava uma semana num país, trabalhava com aquelas pessoas e nunca mais via. Então ela não via o crescimento. Aí ela resolveu fazer isso, criar um novo grupo de trabalho, só que não integral. Um encontro de uma vez por ano. E escolheu dez pessoas pra começar. Eu fui um dos escolhidos. E começou em junho de 89 lá no Odin Teatret, na Dinamarca. Naquela época acho que eram dez pessoas. Então tinha uma representante do Brasil, uma representante do peru, uma representante da Argentina,

da América do Sul. Um do Canadá, uma... duas... três da Dinamarca, uma da Itália e um brasileiro, mas que morava na Holanda. O Beto, certo? Bom, nesse primeiro encontro, a Iben - foi até interessante - porque ela, em várias línguas... então ela falava: "Agora vocês vão pular daqui pra cá" em Espanhol, depois fazia em inglês, depois fazia em Italiano, por exemplo. Então foi difícil pra ela e tudo o mais. Bom, ela... ela... o que que ela passou pra gente nesse primeiro encontro? A primeira coisa que ela deu foi o exercício do Samurai. Ela passou os três passos básicos do que era então o Samurai. Só que no primeiro dia de encontro ela fez com que cada um mostrasse o seu trabalho. Pra nós. E tinha a Caroline, da Dinamarca que trabalhou um período com o Gardinit, O Gardinit é um grupo da Polônia cujo um dos diretores foi ator do Grotowski, não vou saber qual deles. Do ator do Grotowski. E a... a Caroline tinha trabalhado também com o Cieslak. E... ela mostrou os exercícios, etc, e mostrou um exercício que era um exercício de respiração, junto com um passo.

Alice: Era mostrar esse trabalho, não eram espetáculos?

Carlos: Não.

Alice: Era mostrar parte do treinamento...

Carlos: Mostrar a parte de treinamento que cada um tinha.. Então era uma espécie de... um exercício que era justamente o passo da dança dos ventos, só que não era como a dança dos ventos é hoje... era... parava. E depois pulava e... E parava. Isso só. E era uma coisa pra baixo, pra baixo só. Circulava pra baixo. (aqui Simioni demonstra como era o passo)

E a Iben, cada um mostrou o seu, eu mostrei minha dança pessoal, mostrei o treinamento energético, o LUME tinha três anos na época. A gente só tinha desenvolvido o treinamento energético e a dança pessoal. Bom, e a Iben começou a passar pra nós o Samurai, novidade na época, né? Hoje o Samurai é carne de vaca. Mas na época era novidade. Só que eram duas, três horas de Samurai. Você entende? Era muito mais difícil do que é hoje. No sentido de porque ela era super rigorosa o que às vezes a gente... vamos falar um pouco de treino, em alguns aspectos também... porque o Samurai, não sei se você lembra Alice, também. É... no começo ele é muito difícil, ai depois você acostuma e ele vira como qualquer outra coisa, fica fácil de praticar. Mas o Samurai era fincado no chão. Ela baixando o quadril mesmo. E a Iben ia e consertava cada um, então, enquanto ela passava, a gente treinava e ela ia e empurrava a gente pra baixo. "Tem que descer mais, tem que descer mais". Ela ia, consertava, se a coluna estava muito pra frente, muito para trás. Se



estava com a coluna para frente ou para trás. É... ela ia e consertava o olhar, a cabeça. Ela colocou a gente dentro de uma fôrma mesmo. Então quando eu digo que ela ficava... isso daqui é fácil, mas ela... imagine fazer... AQUI. Entende? (Simioni mostra) A ponto de pegar todo o abdômen, de verdade. E daí daqui, você não consegue, é muito difícil de você sair... então é uma questão de reorganizar todo o seu.. o seu corpo interno, corpo interior. As musculaturas. Por que se você faz o Samurai aqui alto, por exemplo, é fácil né? Ó! Mas se você fincou aqui, são outras musculaturas, outro esforço e.. e outro esforço. Certo? E a mesma coisa se você está aqui... você põe o seu quadril pra trás e é uma outra coisa, você entende? É...coincidentemente Alice, quando você me falou que você queria fazer essa entrevista eu, na noite anterior, ou nas duas noites anteriores; eu resolvi pegar meus cadernos e... eu tenho tudo escrito lá. Sobretudo da Iben. Mas, daí quando eu li o caderno... estou dizendo isso por que eu vou fazer uma ligação agora. Quando eu li o caderno, eu vi assim, daí eu entendi, eu entendi tudo. Como é estranho, né? A Iben dizia "O que eu quero é que vocês descubram um fluxo energético. Existe um fluxo energético dentro do corpo". Então por exemplo, existe energia. Só pra fazer um paralelo com o trabalho do LUME na época. O trabalho do energético. É você ativar o teu corpo pra você expandir as suas energias, ou pra você transpassar limites. Porém, eu não sabia desse fluxo energético. Fluxo energético é diferente de energia. Claro que no meu caso que tinha trabalho energético, para o fluxo energético fluía muito mais. Mas o que significa esse fluxo energético? O fato de ela fincar você, com o Samurai no chão, mais para baixo, fazer com que toda essa região aqui se envolva de uma forma completamente anormal, ou diferente do cotidiano, faz com que esse reboição aqui dentro... Porque uma coisa é você se abaixar. Abaixou, você pegou abdômen aqui, mas assim que pegar o abdômen, e aí? O que que você faz com ele? Pegou o abdômen, tranca tudo, só que o fato de você fazer ISSO, mudar pra cá, mudar pra cá. Esse bolo que está aqui no abdômen, como os passos do Samurai, faz com que encontre um fluxo. Se entende? Que venha um fluxo. Que não é energia. Mas que esse bolo aqui encontre um fluxo pra canalizar tanto pra baixo quanto pra cima. Você entende? E... então, na realidade... Daí no segundo ano que eu estava vendo... Bom já estou misturando.. la contar a história, mas já estou contando por dentro já.

Alice: A Iben era bem obcecada por essa história do fluxo...

Carlos: Obcecada! E ela é a mais de todos, do Odin que tem.

Alice: Nas coisas que eu vou lendo, ela fala que via isso em alguns atores, não via em outros. Buscava no treinamento dela, não via no treinamento dela e ela passou muito tempo querendo investigar esse lugar. Esse tal desse fluxo.

Carlos: Sim, e ela fez com a gente isso. Ela tinha. Ela fala que não tinha?

Alice: Ela falava que passou muito anos sem ter...

Carlos: Bom, pode ser...

Alice: Ela fala dos outros atores, que ela via em outros atores do Odin, viu nos atores japoneses, no trabalho dela ela não encontrava. Ela ficou se debatendo muito, até que em algum momento ela começou a entender.

Carlos: Então aqui pra mim está a grande diferença no trabalho da Iben para o treinamento. Porque tem um treinamento, que é um treinamento orgânico, um treinamento corporal, você entende? Que é no LUME. Corporal. Então você pode fazer trilhões de exercícios de treinamento, etc. Corporal. Só que o que a Iben não queria, ela não queria isso, tanto é que no primeiro dia ela fala pra mim "eu não quero ver o seu corpo Simioni, eu estou cansada de ver corpos trabalhando, eu quero ver a luz que sai do seu corpo". Então, eu traduzindo isso, é encontrar esse fluxo. Mas você entende o que é esse fluxo agora? Você entende? É um fluxo energético, um fluxo que sai... só que você pode fazer isso daqui. Isso daqui... mas não sai, porque se você não ativou o teu fluxo, canais... canais de energias corporais que saem. Eu posso trabalhar, trabalhar, eu treino, treino, treino, treino... e achar que eu estou expandindo, quero expandir, etc. Quero lançar, mas se eu não encontro um fluxo, não sai. Você entende? De verdade?

Alice: Acho que sim.

Carlos: Porque existe a possibilidade de você ter uma energia forte, que é quase o meu caso, eu sei que eu tenho uma energia forte e que eu expando, expando, expando. Você entende? E fico presente dilatado, e tudo o mais. Porém, o fluxo não está, quando eu... você entende? No meu caso, antes da Iben, o meu fluxo não estava.

Alice: Acho que quando eu... já te conheci... talvez eu já visse, uma outra...

Carlos: Ah sim... O meu fluxo não estava. Você entende? Mas dai quando um fluxo, acho que a palavra certa é fluxo, né? Canais aqui dentro, de escoamento de energia, que transbordem... não é com a sua vontade. Entende? Não é por que você quer mandar... Você pode querer mandar,

mandar, mandar e não sai nada. Se você não passa pelo fluxo, isso eu acho que é a coisa mais importante. É a coisa mais importante de todo o treinamento. Entende? Sabe? Por que muitos treinam. Treinam por treinar... Se esgotam, cansam... é bom... bá bá bá... ultrapassa limite, tudo etc. Mas fluxo? E esse fluxo é concreto, esse fluxo é concreto... mas tem se que achar no treinamento. Bom, então o Samurai, ela preparava a gente pra encontrar esse fluxo, por mais que eu não soubesse que tinha fluxo, que poderia existir fluxo, porque a Iben tem uma coisa que ela...

Alice: ... o Samurai é uma forma super rígida...

Carlos: Super rígida

Alice: E quando você pensa em fluxo, você pensa em alguma coisa mais fluida e... e ela vai para um outro lugar.

Carlos: É como se esse fluxo fosse sulcar a terra. Seu corpo é a terra, o fluxo é o rio da terra, por exemplo. Você entende? O fluxo energético. Uma terra, ela não explode. Ela tem o rio, por exemplo. Só que ela nunca... ela não falava pra gente "vocês tem que encontrar o fluxo". Ela fazia a gente fazer aquele samurai, você não conseguia dormir a noite, por exemplo, de dores você entende? Mas, alguma coisa você já sentia mudar aqui dentro. Não só muscularmente. O fluxo energético, o fluxo energético começava como se estivesse parado, no meu caso ele estava parado. Tinha energia, mas o fluxo estava congestionado. Por exemplo. É como se fosse descongestionando aos poucos, aos poucos. Só que você não tem condições de pensar "ah, está descongestionando aqui... ah! Agora estou entendendo". Não, você só sente, sem entender. Certo? Mas o que aconteceu, então com a Iben? Nesse trabalho da Caroline, que era o prenúncio da dança dos ventos; a Iben percebeu, então, que se não ficasse só um, dois, três, parava né? Um, dois, três, parava. Se fizesse contínuo, que era dança dos ventos, poderia ajudar então o ator, que tinha que ter o Samurai para descongestionar o fluxo. Vamos assim dizer. Em descongestionando o fluxo, a dança dos ventos que também baixa... Baixa. No começo era muito cruel. Era lá embaixo também a dança. É que hoje a gente está voando. Mas o básico da dança dos ventos é lá embaixo, pra pegar esse aqui. (mostra) O abdômen é claro que é o rei. Ela conseguiu, na dança dos ventos, que esse fluxo começasse... por que tinha as coisas dos lançamentos, você entende? Entende? Eu quero frisar bastante isso por que também, quando eu li isso semana passada... eu digo "meu Deus do céu, isso não estava claro pra mim" Apesar de eu já ter fluxo e tudo o mais, mas não estava claro a importância do fluxo, encontrar o fluxo concreto. E... aí surgiu então a dança dos ventos. Que também era uma desgraça, por que

eram umas três horas por dia, de dança dos ventos sem parar, sem parar... sem parar.. . sem parar. Aliado ao desgraçado do Samurai. Então só tinha, nessa época só tinha esses dois. Era só Samurai e a dança dos ventos. E voz na parte da manhã. E na parte da tarde era montagem. As montagens. No final ela queria ter um pequeno espetáculo.

A: Esse primeiro, você está falando do primeiro encontro ou você está falando...

C: O primeiro encontro.

A: Quanto tempo foi isso:

C: Foram... 25 dias. 25 dias, quase um mês. 25 dias... e... Então, para a Iben foi fascinante por que ela conseguiu, ela ficou fascinada pela dança dos ventos. Tanto é que ela logo em seguida montou o espetáculo "Itsi Bitsi " e ela colocou. No "Itsi Bitsi" ela coloca a dança dos ventos no espetáculo dela. Disfarçada, lógico, mas ela coloca. Agora o mais incrível era ver a Iben fazendo dança dos ventos e nós fazendo a dança dos ventos né? Por que ela foi aprendendo também, ela foi desenvolvendo. Então ela dizia muito assim: "a dança dos ventos é a oração do abdômen, o abdômen tem que estar sempre em oração." Como assim...? É como estar sempre... o abdômen... ele nunca relaxa. Está sempre pulsando, pulsando, pulsando. Então ela encontrou esse fluxo. Que sairia do Samurai. Ela encontrou na dança dos ventos uma possibilidade de explodir, nesse sentido. Isto.

Aí ela montou o espetáculo, o espetáculo... hum... não vamos falar do espetáculo... Como é que ela montaria? Conosco...

A: Esse que vocês montaram, entre vocês?

C: É

A: Pode falar um pouco sim, por que uma das coisas que a gente tá falando também é de um certa... propondo... uma certa diluição de alguns territórios muito separados treinamento, ensaios, cena... do tanto que essas coisas também se contaminam... talvez o treinamento, ele não seja uma coisa que acontece só na sala de trabalho; o quanto que o processo de criação também é treinamento, e a cena pode ser... Pode ser. Não quer dizer que é treinamento. Treinamento pode ser lugar de criação... então essa... se quiser falar um pouco assim...

C: Então...

A: Se entender que de alguma maneira essa montagem também fazia parte do processo...

C: Fazia parte do processo. Então, por exemplo...

A: De treino. Se encontravam pra...

C: É.

A: Ou não, eram territórios separados... Foram se misturando...

C: Como assim?

A: A cena e o treinamento, eram duas coisas diferentes?

C: Só era diferente porque uma coisa era a tarde e a outra coisa era de manhã.

A: Tá.

C: Mas tudo era, ela colocou todo o treinamento no espetáculo. Vou te contar, vou te contar: durante o desenvolvimento da dança dos ventos ela falou “bom, tem um ritmo”, tem um ritmo. Bom, então ela... seria legal se fosse com pedras. Então fomos catar pedras, pedras grandes, pedras pequenas pra (demonstração rítmica da dança dos ventos). Daí então, entraram as pedras. Aí ela queria também que os braços tivessem um desenho no corpo, por que o braço... Então a gente confeccionou saias, umas saias rodadas. De amarrar assim... Então às vezes a gente dançava com a saia a dança dos ventos, e às vezes a gente tirava e fazia desenhos, desenhos no espaço com as saias. Bom, aí já tinha quase que uma cena pronta. Porque assim, o espetáculo começava, nós lá fora, o público lá dentro do teatro. Abria a porta, nós com as saias, um saquinho vermelho onde continham as pedras. E o bastão que era um galho de árvore do Samurai. A gente trabalhava o Samurai com o bastão mesmo, que era um galho de árvore. Então a gente entrava. Pareciam eremitas que chegavam. A gente já chegava em dança dos ventos. Contida. Você entende? Ia e se colocava no espaço, colocava a trouxinha com as pedras lá no fundo do palco. Aí subíamos, era uma fila, uma linha. Íamos em linha dançando... dançando dança dos ventos. E parava na frente do público

com uns ataques, umas defesas e os lançamentos da dança dos ventos. Parava... ai de repente deixava todo mundo tocando as pedras ali, depois dançavam a dança dos ventos. Tá. Aí, durante o espetáculo também tinha a guerra dos Samurais. Dois Samurais lutavam, um morria. Ai todos os bastões formavam uma oca... uma oca. E com os próprios bastões, depois que saía a gente fazia uma rede assim com os bastões, o morto entrava e subia nessa estrada... fazia, construía. São tão difíceis... encaixar na hora, todos os paus ali. Fazia uma esteira e... coisas de voz, que ela trabalhava voz também com a gente. Então coisas de voz. Então todo o espetáculo era...

A: Quem estava assistindo era público normal? Público público? Não era feito pra atores... um espetáculo.

C: Um espetáculo. Tinha claro, porque o Odin Theatre está sempre cheio de gente do mundo todo. Então tinha lá os que são atores, mas vai público normal. Bom, desenvolvemos essa parte. Acabou o primeiro seminário. Ela felicíssima... querendo continuar, já tinha marcado o segundo um ano depois, em junho de 1990 e...

A: Todos os anos teve, ou não?

C: Todos os anos.

A: Até hoje?

C: Até hoje. 21 anos já.

A: Com as mesmas pessoas?

C: Não. Aí o seguinte: daí pro próximo ano já não pôde ir a Valéria da Itália, o Mark do Canadá não quis ir mais... Ah não, o Mark foi... O Beto do Brasil, que morava na Holanda voltou pro Brasil, a Iben não... ele não quis mais também. Era um núcleo, mais ou menos que sempre tinha alguém novo. Sempre tinha uns dois ou três que era a primeira vez. E ela fez isso até... ela faz isso até hoje. Você entende? Ela não queria formar um grupo fixo, na realidade. Talvez pela experiência que ela tinha tido com o Farfa. Não queria montar um grupo fixo. Então sempre tinha uns dois, três ou quatro novos. E sempre tinha um ou dois que desistiam, né? Até se firmarem. Mesmo assim, até o décimo ano foi trocando, trocando... daí dos dez anos pros vinte anos, ficou esse mesmo grupo. Mas só, o que que a Iben fez? Lá no Odin, os atores tem sempre dois meses de projetos individuais. Em dezembro e julho. Como

era muito difícil levar todo mundo duas vezes... Impossível, no meu caso eu não poderia. Ela resolveu, depois de dez anos de Ponte dos Ventos, formar um outro grupo. Os “Babies” que ela chamava. Mas ela pegou só europeu. Tudo jovem. Finlândia, Itália, Dinamarca mesmo, Holanda, Polônia. E criou de novo, criou um novo grupo. Ela se encontrava em junho com esse novo grupo e em dezembro conosco ou vice versa. Pra ela foi maravilhoso. Por que ela já tinha então a Dança dos Ventos, já estava desenvolvido todo o treinamento e tudo o mais. Ela passou de novo pros novos.

C: ...Montagem... fizemos essa montagem acho que no mínimo uns oito anos. Todos os anos a gente remontava tudo isso. O que era uma delícia, porque você tinha que lembrar, ela não deixava você assistir vídeo, tinha que lembrar. Então era aquela pilha, aquela luta! “Ai, eu fazia isso...” Por que era tudo intrincado, né? “Não, mas aquela hora você vinha aqui por cima!”. “Ah, mas eu lembro que era por baixo”. Até acertar... Daí modificavam algumas coisinhas que não lembrava direito, e ela sempre colocava coisas novas no espetáculo. Tudo que surgia do treino, se surgia alguma coisa do treino, se tinha alguma Dança dos Ventos em uma dupla que resultava numa dança, por exemplo. Ela retomava e colocava no treino, se tinha um Samurai... Daí ela começou a introduzir o Fora do Equilíbrio. O Fora do Equilíbrio, maravilhoso... Porque ela disse assim “vocês não estavam preparados para receber o Fora do Equilíbrio de cara”.

A: Era sempre ela que ia conduzindo?

C: Sempre ela. Ela nunca fazia. Sempre ficava sentada ali. Só quando ela ia demonstrar, aí ela fazia “por aqui, por ali”. Fora do Equilíbrio, por exemplo. Ela passou todas as maneiras de queda e tudo o mais. E daí já era uma outra coisa. Daí já você, já tendo o fluxo energético... e eu lembro uma coisa que ficou marcada pra mim e pro grupo: uma hora ela me pegou pra fazer o Fora do Equilíbrio e os lançamentos. Fora do Equilíbrio. Ela fazendo Fora do Equilíbrio era tão magnífico porque ela, ela fazia aquela coisa aqui... quando ela lançava, você entende? Era quase que visível, quase que visível ela lançava e dizia... era uma coisa tão... era quase que sagrado. Porque ela não jogava pra você direto. Você estava aqui e ela fazia pra cá. Só que era tão magnânimo o que saía dela que você fazia de tudo pra não perder. Pra não deixar escapar. Você ia, era quase como que um fecho de luz mesmo. Ela jogava ali, você ia pra lá. Era impressionante e ao mesmo tempo era tão forte que você se impulsionava a ir pra lá. Então foi a grande descoberta, também... aí sim, o fluxo. Aí se concretizou o fluxo total. Por que o Fora do Equilíbrio é direcionado, ele é justamente... Ele é bem direcionado. Dança dos Ventos não é direcionado, Samurai também... Samurai tem fluxo dentro. Encontrar os caminhos... A Dança dos Ventos é o fluxo pelo espaço. E o Fora do Equilíbrio

é o fluxo direto, entende? E o que demora pra você entender é o que é fluxo e o que que é só o exercício. E só o exercício, é precisão, é daqui pra mandar daqui pra lá, mas só muscular, só exercício. Depois de um tempo, quando você, mesmo com o Samurai, quando você malhou, malhou, malhou, malhou... Que você deixa acontecer, daí sai o fluxo. Eu estou frisando de novo o fluxo por que é diferente do corporal muscular e o fluxo, o fluxo interno.

A: Tem que passar por essa parte, né? Do corporal, do muscular...

C: Tem que passar... Tinha que passar, na realidade... bom, daí tem todo o lado do LUME.

A: Você quer falar um pouquinho disso? Como é que foi? Por que daí você viveu tudo isso e você teve essa experiência de trazer o que você viveu pro LUME. Quer falar um pouquinho disso? Como é que foi esse...

C: Então, podia até segurar um pouquinho por que tem o lado do LUME. Pra responder essa pergunta, você perguntou se é preciso passar por isso. Tem todo o lado do LUME que é pesquisa, pesquisa. Então claro que eu vim com esse material pra cá, já fui diferente. Por exemplo assim, eu fui pra lá eu já tinha quatro anos com o Luis Otavio. Eu já fui, eu já comecei a fazer aqui no LUME, já fui introduzido à pesquisa. No sentido “vamos ver o que vai acontecer. Tá, então tem isso, isso tá acontecendo com você, vamos tentar puxar por aqui” Então eu já tinha, com todo o meu, a minha consciência corporal, o meu estado de trabalho como forma de pesquisa. Diferente dos atores normais que tinha lá. São atores.

A: No próprio grupo da Iben?

C: No próprio grupo da Iben, eram atores. Então eles... só pra você ter uma idéia: quando eu vinha pra cá, voltava. É porque são tantas respostinhas, né? É... bom é claro, quando eu vinha pra cá eu trazia tudo isso e eu tinha um ano, junto com o Luis Otavio – ele ficou apaixonado, chegou “Ai, vamos ver no que é que dá isso, vamos pesquisar...”

A: O Ric (Ricardo Puccetti) já estava?

C: O Ric já estava. Vamos ver no que vai dar... E o Luis Otavio entrava em caminhos onde a Dança dos Ventos, Samurai... Puxava outras coisas. Enquanto que os outros atores do grupo voltavam pros seus países e reproduziam. Só reproduziam a Dança dos Ventos, Samurai... Então eu tive essa sorte, por que aqui a gente já... Isso é uma resposta, uma das respostas. A outra é, bom, quando eu voltei foi muito incrível porque o LUME, no caso do LUME, por fazer esse energético e a Dança Pessoal que é um mergulho



dentro de você mesmo e trazer as suas entranhas pra fora, que gera um grande sofrimento, sempre gerou um grande sofrimento. O LUME, o treinamento do LUME era muito pesado, era muito desgastante... muito... pra baixo. Digo pra baixo nesse sentido. Você estava crescendo, crescendo, crescendo mas atrás da dor. Não é dor muscular. Dor muscular, tanto aqui quanto lá era terrível. Mas a dor das entranhas. O Luis Otavio queria que você tirasse o que estava escondido.

A: Tem uma hora que você diz “ah, me deixa em paz”...

C: É... Deus me livre. E eu lembro até hoje, por exemplo, quando eu cheguei que ficou... eu fiquei três meses lá, depois a gente fez uma turnê com o Kelbilin na Grécia. Ficou o Ric e a Marcinha, que trabalhava na época com a gente, a Márcia Strazzacappa. Vindo desse um mês com a Iben, porque depois eu retornei, fiquei mais quinze dias. Foi muito legal por que daí ela estava com um espetáculo em Kopenhagen e eu tinha quinze dias de folga lá na Europa e eu resolvi ficar com ela em Kopenhagen. Ela pegou eu e o Jose do Peru e a Tibi, da Dinamarca, trabalhando mais quinze dias com ela, só nós três. Duas horas por dia só. Quando eu cheguei aqui, cheguei eu e o Luis Otavio, chegamos juntos e o Ric e a Macinha foram mostrar o trabalho que eles tinham trabalhado. Na hora eu pensei assim “Meu deus do céu, coitado deles”. Eu já estava com esse fluxo, podemos assim dizer... tava com esse fluxo. “Coitados deles, como é pesado, como sofrem”. Como nós sofríamos, né? Bom, aí mostrei os trabalhos, Samurai e a Dança dos Ventos. Primeiro ano, mostrei o trabalho. Fez assim oh! Fez um Up! Dentro dos trabalhos do LUME e ao mesmo tempo o Luis Otavio pegou um gancho para pesquisar outras coisas... já unia a Dança dos Ventos com a Dança Pessoal... A gente estava enterrado, mas não no mau sentido, você entende? Na dor. E a Iben trouxe uma vivacidade... Tanto é que a coisa que a Iben mais dizia pra mim no primeiro ano, ela falava assim “Você não tem que sofrer Carlos, não tem que sofrer”. Porque eu fazia Samurai...A Dança dos Ventos também... ela dizia assim “Não tem que sofrer, não tem que sofrer”. Então isso pra mim foi fantástico, mas depois eu respondo pra você... o que que é... se precisa fazer isso hoje, todas aquelas... Posso responder já também. Porque depois o problema é seu, de você organizar...(risos). É lógico que hoje eu passo o Fora do Equilíbrio pros alunos quando eu dou o curso, é uma das primeiras coisas que eu dou. Por que eu sei que agora indiretamente, quando eu trabalho com os atores, eu já trabalho com o fluxo. Eu já trabalho com o fluxo direto. Só que se passaram vinte anos. Então eu sei como chegar no fluxo direto. E o próprio fluxo é que gera o corpo. Pra mim é ao contrário.

A: Você acha que isso funciona mesmo com atores que não vivenciaram...

C: Mesmo com atores que não vivenciaram...

A: Uma coisa que eu tenho dúvidas, às vezes. A gente fez agora em fevereiro, com o Nicolau, o português que estava aqui, a Boa Companhia, os Geraldos e a gente. Ele deu um curso pra gente, fechado. E aí fazendo os exercícios dele lá, enfim as coisas que ele trazia pra mim era muito... eu percebia muito como eu e a Melissa a gente chegava em alguns lugares que os outros não chegavam, mas a sensação que eu tinha era, tá bom, porque a gente conhece um outro caminho, então a gente chega, a partir dos exercícios do Nicolau a gente consegue chegar em lugares... a gente só consegue chegar por que a gente visitou esses lugares no treinamento do LUME. Então daí você consegue chegar lá nesses lugares, sabe? Mas eu ficava em dúvida, se a gente não tivesse vivenciado isso...

C: Se chegaria lá.

A: É, sabe? Mas não sei. É claro que a gente não tem como falar, né? Porque a gente tem uma vivência muito forte do treinamento que...

C: Que não sai do teu corpo, né?

A: Não sai. Mas, pensando nessa questão dos caminhos... Quando você vai conduzir, pensar o treinamento com outras pessoas... O grupo que eu oriento o treinamento agora eu fico pensando muita coisa, sabe? Se é importante esses caminhos, esse esculpir a terra, se tem outras maneiras de... eu não tenho nenhuma certeza. É uma questão que eu sempre penso. E eu tenho a impressão porque é o que eu vivi... então é uma... uma dúvida. Que não sei se tem uma resposta.

C: Eu tenho uma resposta, por que é o que eu estou pesquisando...

A: Ou se tem uma resposta única...

C: Única não... Que é o que eu estou pesquisando. Eu acho que eu estou fazendo o caminho contrário agora... Porque eu não tenho mais paciência também de ensinar... lá... sabe? O sulcar a terra. Não tenho mais paciência. Por não ter mais paciência aí eu pensei assim, então eu tenho que encontrar um outro modo, um outro jeito. Então, eu acho assim ó, eu encontrei, eu dou o fluxo direto.

A: Mesmo com atores novos...

C: Mesmo com atores novos... Não, geralmente são com atores novos. Que trabalham com a gente são sempre estudantes, né? Eu encontro... eu vou pelo fluxo. É que agora eu sei o caminho, eu sei o caminho. Eu passei por tudo

isso e agora eu sei o caminho do fluxo e o fato de ser LUME, eu elaborei, sistematizei um procedimento para chegar a isso. Só que eu faço também o contrário, ao mesmo tempo eu faço direto, por exemplo assim: já começo com o Fora do Equilíbrio, coisa que a Iben não queria. Mas já com caminhos pro fluxo. Na realidade eu uni as duas coisas, na realidade eu uni as duas coisas. Por exemplo, é o que você está falando, Alice. Se a gente teve, nós tivemos um treinamento, vamos pegar nós. Sulcando a terra, certo? E a Iben entra com o fluxo, claro que é ótimo, certo? Eu pensei o seguinte: Bom, se eles já tem o fluxo, eu vou fazer eles sulcarem a terra em dez minutos. Eu faço a hipertensão, entende? As camadas de hipertensão. Por que eu comecei a perceber uma coisa, bom já estou misturando tudo... Tudo bem... é treinamento, né? Eu comecei a perceber uma coisa: que eu fazia energético com as pessoas, e ficava três horas de energético. Só que as pessoas, eu olhava eles fazendo energético, eles usam a musculatura como quem usa pra lavar roupa, pra passar roupa ou pra andar. Então eu pensei assim “Mas meu Deus do céu estão levando duas horas pra ativar essa musculatura!”. Se você começa com um treinamento com um espreguiçar, com esse corpo normal, você espreguiça, você espreguiça, você vai... você vai... Mas eu via muita gente... Ah, tem que fazer... DEMONSTRA O ESPREGUIÇAR

... ficava, ficava... poderia até fazer rápido, etc. Mas o envolvimento muscular era o mesmo, como se fizesse isso com você: “Como vai, oi tudo bom?” Entende? Pensei assim “vou mudar, vou fazer isso, tensionar, tensionar, tensionar e tentar se espreguiçar tensionado”. Tensionado, tensionado, tensionado. Hipertensão tentando se movimentar. Dez minutos disso, dói, explode tudo, explode tudo. Você entende isso? Então tem outra visão, uma outra percepção do que que é um corpo de trabalho. Por que antigamente – espero que o Luis Otavio não me ouça, espero que ele esteja num lugar bem melhor – É... levava-se anos pra descobrir coisas. Você sabe disso, né? Treinamento energético, ele era gostoso porque fazia você perceber os seus limites. Mas levava uns três ou quatro anos pra ele ficar no seu corpo, pra você, pra cada vez que você fosse treinar ou encenar, pra você ligar o corpo não era assim. Leva anos pra que isso fique no seu corpo. E eu percebi depois de vinte e tantos anos eu pensei “Se é pra encravar no corpo, vamos já fazer direto, já pra encravar essa hipertensão, esse sulcar aqui em movimento pra já eles criarem um outro corpo. De cara. Então agora eu já faço assim. Bom, voltando pra Iben, só porque você perguntou da Iben. Do Ponte dos Ventos. Passaram-se uns sete anos...

A: Pra perguntar da transmissão... Mas pode continuar.

C: Passados esses sete anos mais ou menos, a Iben fez uma coisa que desagradou todos nós. Eu não, eu gostei, mas a maior parte desagradou. Porque antes o treinamento era assim, ela sentava... vai fazendo, agora vamos

tentar fazer isso. Aí ela resolveu quantificar o treinamento, ela fez como se fosse um espetáculo. Então você começava, era um espetáculo, tinha partituras, só que era treinamento. Então tinha assim, por exemplo era Dança dos Ventos... Tinha um momento em que um dava o sinal, começava uma canção, quando acabava a canção a gente congelava e fazia o trabalho com o Verde... Ah! Esqueci o Verde, o Verde, sabe o Verde?

A: Sim.

C: O Verde também foi no primeiro ano. Verde, reter. Já começava o Verde e tal... a gente só tinha a liberdade de ir pro espaço... quando começava o Verde... de repente todo mundo tinha que ir pra um canto do palco, da sala e fazer uma montanha, e uma montanha de Verde. Aí... quando... aí montanha com voz, voz de pedra. Acabava a voz de pedra, a gente desfazia a montanha em Fantasma... Sem tensão nenhuma, vai pro outro canto da sala, faz uma outra montanha, montanha de neve, voz de neve. Sai do... dessa montanha não rompe, Samurai! Samurai no espaço... Acaba o Samurai, quando um começa a fazer o Fora do Equilíbrio... então era todo... era um treinamento codificado, dava uma hora e dez. Tudo codificadinho, e acabava com uma canção, é a nossa canção. Todo mundo reclamou, porque claro, o melhor era ficar com a Iben dizendo “vai, faz por aqui, vamos ver”. E não ter tempo, você entende? Perder tempo... e ali ficou... então sempre... todo dia não tinha mais pesquisa, sabe? Tinha o treinamento codificado. Que ela usou também pra amostragem que teve, a gente viajou pra alguns lugares e mostrava o próprio treinamento em forma de espetáculo. Mas não tinha texto, não tinha cenas, não tinha nada. Era o treinamento fechado. A gente até perguntava... tanto é que a Tatiana, depois entrou a Tatiana lá do Sul, ela... ela chorando inclusive. “Mas eu... pra mim eu já não estou gostando mais, porque era tão bom você pesquisar”. Ela falou assim: “Tatiana, você tem que saber que nunca mais volta o que era, quando você cresce. Você não está querendo crescer, você está querendo ficar no teu passado aí de criança. Agora eu acho que o treinamento cresceu, ele já está modificado”. E ela tem razão. Ela tem razão, porque o fato de estar... porque se você perde muito tempo você se desgasta, você esgarça. Você entende? Como o treinamento só tinha aquela uma hora e dez e, por exemplo, Dança dos Ventos era dez minutos, você tinha que dar de tudo. De tudo naquilo ali. Então era uma outra face, era uma outra face. Ao mesmo tempo, com isso, o que ela estava fazendo? Ela estava tentando mostrar pra nós a passagem do treinamento para o espetáculo. Só que as pessoas pensam: “Ah, mas a passagem de treinamento para espetáculo é fazer treinamento no espetáculo?”. Não. Ela nos mostrou que a qualidade de corpo de treinamento é que passa pro espetáculo, não o treinamento. Não fazer Samurai, não fazer treinamento no espetáculo. A qualidade de corpo que você consegue no treinamento é que você passa pro espetáculo.

A: Isso organizado numa macroestrutura que se repete?

C: Se repete. Bom, passado daí ela trabalha com o outro grupo e tal. Um dia, um ano ela resolveu juntar os dois grupos. Juntar os dois grupos. Aí, incrivelmente... tanto é que a gente chamava, eles chamavam a gente de “Os Velhos”. “Os Velhos Ventos” e nós “Os Babies”, chamávamos eles de “Os Babies”. Incrivelmente, esse grupo de jovens, era muito mais forte, muito mais dinâmico. A Dança dos Ventos deles era uma coisa assim que parecia... Lá! Voavam. Mas era, por exemplo, quando nós vimos pela primeira vez eles tinham acho que uns três ou quatro anos de trabalho já. E nós já tínhamos quatorze. Por aí. Era notório ver a diferença deles conosco. Porque eles eram super ágeis, super dinâmicos, porém muito jovens. Era muito explosivo tudo e nós já estávamos muito mais pra dentro, muito mais dentro. Muito mais... não sei se você entende, quando você dá um curso pra, que é gente jovem, tem muita energia. Solta, solta, solta, mas não tem muita consciência. Mesmo que seja codificada, mas não tem. E nós os velhos já era muito mais, muito mais inteiros, não voávamos tanto, mas muito mais fortes. Aí passaram-se uns 17 anos e ela resolveu juntar os dois grupos, agora a gente só se encontra com o grupo todo. Que são vinte. Vinte pessoas. Então a gente faz... Vai fazer agora, fizemos ano passado, ano retrasado, já são quatro anos que a gente se encontra todo mundo junto. Temos um espetáculo todo mundo junto. E fazem três anos que a gente não treina. Que é a grande tristeza do Ponte dos Ventos, que a gente não treina mais. Porque... porque um pouco é a história do Odin Teatret. Eles treinaram só quinze anos da vida deles, eles não treinam mais. Eles nunca mais treinaram, depois que a Roberta quebrou o pescoço, no treinamento, o Eugenio aboliu o treinamento do Odin. Então fica cada ator fazendo a sua assim, treinamento em grupo não tinha mais. Mas por exemplo, a gente chega num encontro a primeira coisa que a gente faz, claro tem um pequeno encontro assim no primeiro dia a gente faz 20 minutos de Dança dos Ventos todos os vinte. Pra se encontrar em trabalho. Mas depois ela já retoma o espetáculo. Agora os encontros que a gente está fazendo, não são como antes. A gente ia só pra isso. Agora faz parte de projeto e tal. Então é pra apresentar os espetáculos. O ano passado foi na Colômbia. E a mulher, a organizadora, ela vendeu vinte espetáculos. Dez de canções e dez do espetáculo grande mesmo. Então era um grupo que fazia um ano que não se encontrava. Era o primeiro dia, ela remontava tudo, remontava as canções. A gente tinha cinco dias pra fazer isso. Depois só viagem, viagem e apresentação. Então virou um grupo. Um grupo, como o LUME também. O LUME não tem treino diariamente. Tem quando a gente tá aqui, que a gente se junta, mas geralmente estamos viajando e não tem mais. Então essa... essa fantasia... esse momento romântico, do grupo todo treinar, já não existe mais. Não existe mais. E, ao mesmo tempo, passados uns quinze anos eu acho, menos até, uns doze anos, a gente começou a ensinar... a ensinar as coisas. Do Ponte dos Ventos para... Só que daí é diferente, por exemplo

da maneira como eu ensinei a Dança dos Ventos, eu Simioni. Tanto para o LUME quanto para o curso que eu dava na época. Diferente. Porque eu aqui, eu tinha liberdade, eu passava os passos, mas a liberdade de criar, de pesquisar em cima. De fazer milhões de coisas junto com a Dança dos Ventos, Samurai, qualquer coisa. Lá não, porque lá nunca era sozinho. Por exemplo vai o Carlos, sou eu, a Sandra e a Lina. Vocês vão dar a Dança dos Ventos, depois o fulano vai dar Samurai. Então, quando você estava em três, você não tinha como pirar, como pesquisar. Era pra dar aquilo que era a Dança dos Ventos. Aquilo que era. Então era bem diferente e eu acho que também a Iben está certa. A Iben está certa no sentido de "é isso". Você tem um passo. Você tem uma coisa concreta: Samurai, Fora do Equilíbrio, Dança dos Ventos, Verde; é isso daqui que você tem que passar pra eles. Introduzir eles nesse universo. Como ela fez comigo no começo. Era aquilo ali, aquilo ali. Você entende? E daquilo ali você encontra... Aqui no Brasil eu acho que a gente é mais criativo, mas mais por causa da pesquisa do LUME, que está sempre enveredando por vários caminhos. Eu prefiro mil vezes aqui. Dar os meus cursos como Simioni do que como Ponte dos Ventos. Por que lá é uma reprodução, aquilo ali é aquilo ali. Ao mesmo tempo, a Dança dos Ventos se espalhou pelo mundo todo. A Iben conta uma coisa, que ela foi pra Cuba, passados um dez anos do Ponte dos Ventos. Daí chegaram lá em Havana e falaram "Iben, você precisa viajar pro interior de Cuba, por que tem um grupo que faz Dança dos Ventos". A Iben foi. Curiosa, foi. Ela contando pra nós: "Não era! Não era Dança dos Ventos! A gente via que tinha o princípio, mas não era Dança dos Ventos! Eles faziam outra coisa". Mas ela ficava feliz. Porque, também, ela que inventou a Dança dos Ventos, lógico, se espalhou pelo mundo todo e ela via possibilidades de, através da Dança dos Ventos, cada grupo encontrar o seu próprio caminho fazendo a dança do que quisesse.

Que mais que você tem aí Alice? Pra perguntar?

Carlos: A transmissão disso, você está dizendo, da Iben. Do treinamento.

Alice: Não, da tua experiência... Você chegou aqui e foi passar para os meninos do LUME. Você vivenciou uma série de coisas lá e aí você passou isso pro...

C: Aqui pro Luis Otávio e pro Ric. (Luís Otávio Burnier e Ricardo Pucetti)

A: É, e depois pros meninos... (Renato Ferracini, Jesser de Souza, Raquel Scoti Hirson e Ana Cristina Colla)

C: É, e depois pros meninos que estão aqui hoje. Foi assim então, várias etapas. Claro, cheguei no LUME e imediatamente passei pro Ric e pro Luis. Daí a gente.... já te falei? Daí o Luis Otávio pegava esse monte de coisas e pesquisava, e mudava, sabe? “Agora faz a Dança dos Ventos escondida”. Coisa que a Iben não faz. É a dança dos ventos. “Agora esconde, esconde mais, só dentro... só dentro. Agora puxa a sua dança pessoal pra ver com a diferença”. Esse tipo de pesquisa. Depois pesquisar com o Samurai: “Agora tenta esconder o Samurai, Samurai dentro”. Coisa que a Iben não faz. É o Samurai. Samurai. Entende? Então nesse aspecto foi super, super interessante. Dei um material vasto pro Luis. Então é diferente, no LUME é diferente. Só que antes de passar pros meninos, porque os meninos foram em 93. Isso foi em 89. 89,90,91 e 92 eu dei vários workshops, por esse Brasil afora. Aí então eu juntava as duas coisas, o LUME e a dança dos ventos... e a Ponte dos Ventos. Que já estava tudo quase que intrincado no grupo. Virou uma coisa só. Mas sempre uma semana, uma semana, uma semana... Isso na verdade foi uma revolução, em matéria de treinamento para essas pessoas que eu dava oficinas e que sempre... Por exemplo: antes, era só o energético, só o energético que revolucionava, as pessoas ficavam encantadas comigo. Mas pela descoberta, de si mesmo. Mas por aí, pela força que eles conseguiam, pela capacidade, mas não sabiam o que fazer com aquilo. Aí entra a Ponte dos Ventos no treinamento do LUME. Junto as duas coisas. Então a gente sempre começava com o energético depois começava, essa... Os exercícios da Iben. O que encantava as pessoas era... porque eram coisas concretas. Coisas concretas e codificadas, tinha que ser daquele jeito. O Samurai tinha que ser assim, o Fora do Equilíbrio tinha que ser assim, a Dança dos Ventos tinha que ser assim. E naquela época, tem que pensar uma coisa, naquela época não existia treinamento. No Brasil. Existia, mas era uma coisa muito... era esgrima, dança, balé. E de repente chega um grupo que tem coisas de treinamento específico pra ator. E ao mesmo tempo, eu não entendia o fluxo ainda, você entende? Mas é lógico, fazendo aquilo o fluxo vinha. E as pessoas se descobriam e tinham algo concreto. Mas sempre a dúvida, ainda até hoje eu acho, é como utilizar esse treinamento para o trabalho de ator. Encanta. As pessoas se encantam, eu também me encantei pelo treinamento. Bom, aí veio 93. 93 foi a única, foi a chance que a gente teve de ficar um ano com o mesmo grupo. Eu lembro que em janeiro e fevereiro ficou só o Ric com eles, com os onze. Só energético. E tudo que engloba energéticos, objetos, ações. O energético e tudo o que o energético trazia. Você codificava os movimentos que o energético fazia até eles entrarem nesse universo. Aí entrei eu, em março, até julho só com o treinamento da Iben. Dança dos Ventos, Samurai, Fora do Equilíbrio, Verde. Então eles já tinham o treinamento energético. Só que daí, nesse momento eu tive que planejar. Porque mesmo com a Iben eu ficava só 20 dias. Como é que eu ia ficar 5 meses agora? Então ao mesmo tempo eu fui crescendo. Se você dá um treinamento pras pessoas e você tem só aquilo, você pode continuar, continuar, continuar;

mas o que me salvou daí foi o LUME. A pesquisa. Por que como eu tinha trazido do Ponte dos Ventos pro LUME e o Luís pegava esse material todo e pesquisava, ia, ia e ia... Então eu tinha já essa consciência, esse treino de pesquisar em cima das coisas. Então faltou tempo até, porque a cada dia eu trazia um elemento novo da pesquisa. E tentava... Daí o nosso treinamento do LUME passou a ser lá. Quer dizer, a gente ficava 8 horas lá. Então, o meu treinamento era uma pesquisa ao vivo, vamos assim dizer. Ao vivo com eles. Então eu aprendi. Depois que passou um mês e que eu consegui passar todas as técnicas, nos próximos quatro meses, o que é que eu faria? O que é que eu ia fazer? Então eu pude perceber a eficácia do treino. Continuado. Ao mesmo tempo, o desdobramento de cada elemento. Dança dos Ventos, fora do equilíbrio, desdobramentos que iria dar... tudo o mais. Foi o mês, o ano mais rico pra mim de pesquisa, por que era como se eu... a liberdade total. Liberdade total de ensinar. Porque eu não sou assim de ensinar e não fazer nada. Eu fazia junto. Conforme ia acontecendo comigo. Como eu tinha dez anos de experiência, ia acontecendo comigo e eu dizia “vamos fazendo isso”, mas não dizia no sentido “ai vamos tentar”. Já ia dizendo “agora aqui, agora lá, segura aí, tenta espirrar”. Então foi um grande ano de pesquisa, profundíssimo. Tanto é que daí a gente continuou. 93 foi o ano da montagem deles. 94 foi o ano também que a gente só pesquisou. Eles quiseram continuar, nós também tínhamos que treinar, a gente só continuou a pesquisa, continuar a pesquisa. Era muito estranho porque daí, imagina passei dois anos direto, todos os dias fazendo o treinamento da Iben junto do LUME e pesquisando. Só que eu chegava lá na Dinamarca, eu não fazia. Não podia, não podia pesquisar. E tudo o que eu tinha pesquisado a Iben não queria. Fazer a dança escondida, só pegar alguns temas, a dança escondida, o Samurai escondido, sei lá mais o que, pra Iben não. Pra Iben tinha que ser aquilo, aquilo, aquilo, aquilo... Entende? Até hoje eu não sei te dizer porquê. Te juro que eu não sei, porque... é... Pegando os dois grupos, por exemplo: a Iben, Ponte do Ventos e o LUME. Eu não sei se é porque é Brasil, ou não sei se porque foi visionado pelo Burnier, essa coisa de pesquisar. Lá eles crescem coisas fixas. Lá eles não mudam, se você descobriu algo, é aquilo até o fim. E aqui quando você descobre algo é só o estopim para outras coisas. A Iben me dizia uma coisa muito forte, quando eu chegava lá, depois dos três, quatro anos, cinco anos, e que dentro do esquema dela eu tentava colocar as coisas aqui; ela dizia: “Carlos, se você faz isso, é como se você estivesse pescando com uma rede furada”. Entende? Uma rede furada. “Por que você tem muita coisa, é como se fosse uma rede furada, você não pesca peixe nenhum”. Enquanto que aqui o encanto era justamente abrir, vasculhar... E ela não, sempre fechada, sempre fechada. Uma vez ou outra. Eu lembro que uma vez a Natsu Nakajima veio com o butô e ensinou o fantasma pra gente.

A: Aqui ou lá?



C: Aqui, aqui no LUME. Aí ela sempre perguntava. Quando a gente chegava falava assim: “alguma coisa nova que vocês aprenderam?”

Aí eu falei assim “Ah, eu aprendi o fantasma”. “Mostra!”. Até lembro que ela falou, eu mostrei o fantasma e ela falou assim: “Ah, todo mundo faz. São diversos caminhos pra chegar no que a gente já tem.” Ela falou assim: “O fantasma é um verde diluído”. Mas, assim mesmo ela colocou o fantasma no treino. Porque ela conhecia a Natsu também. Mas ela falava assim: “O Samurai é um treino diluído”. O que me faz pensar o seguinte. O Samurai não, o fantasma é um treinamento diluído do verde. Me faz pensar “Ah, mas então se ela aceitou o fantasma, é por que existe essa possibilidade de você sair do esquema dela, diluir por exemplo o verde”. Coisa que nós fazíamos no LUME ao extremo, diluir... vários caminhos.

A: Até por que ela mesma, na trajetória do Odin, subverteu algumas coisas, né?

C: Exato.

A: De começar a modificar alguns exercícios, criar alguns exercícios dela. Então na trajetória dela, ela foi a figura que fez isso, né?

C: Exato. Você vê... Mas, por trás dela tem o Eugenio Barba. Que é o grande codificador das técnicas... antropologia teatral. Então ela tem essa marra, não sei se é ruim ou bom, ela tem essa tradição junto com ela. Que é o que é o Odin, o Eugenio Barba hoje no planeta? Essa codificação, esse aspecto. Princípios técnicos. Então imagina, cinquenta anos fazendo isso. Eles tem que segurar mesmo, ainda mais agora. Não sei... Então foi super... Aí, pra responder a sua pergunta, a outra, como é que está meu treinamento hoje, como nós do LUME tivemos essa expansão, essa, essa... Ramificação e tudo mais, não significa que a gente... por exemplo: a Iben, eu não posso dizer isso que a Iben parou. A Iben parou no tempo no sentido... do treinamento. Se ela fixou... Porque se ela fixou o treinamento, ela não treina mais... Porque a Iben nunca treinou com a gente. A única coisa que ela fazia era o alongamento, de manhã cedo. Só o alongamento dela. É... o que quer dizer isso? Mas, eu acredito que dentro dessa fixação dela, ela fixada nesse... ela construiu o corpo dela, vamos assim dizer. Encontrou o fluxo energético dela, e por aqui ela vai evoluindo, ela vai evoluindo enquanto lapidação daquilo que ela é. Você está me entendendo? Ela vai... não posso dizer que a Iben não evoluiu, né? Mas ela tem esse bloco dela aqui. Dentro desse bloco ela consegue, ela tem o fluxo energético, então ela só cresce, ela só cresce. Então olha o que eu estou fazendo. Esse bloco é uma pirâmide por exemplo. Ela só

tem que ir pra cima, mas ela não espirra. Você entende? E mesmo porqque o próprio Odin, eles... mas também são 50 anos! Quarenta e sete anos. Ela tem 67 anos. É... eu acho, quer dizer, eu não posso dizer isso, por que eu não estou lá, mas chega um momento que é melhor fazer o que eu sou. Do que ficar inventando moda. E depois, está consagrado isso. Está consagrado mesmo, vocês podem ver, se você ver os últimos espetáculos da Iben, nos último dez, quinze anos, você não vê novidade na Iben. “Ah é... a Iben é a Iben”. Mas você vê grandeza no que ela faz, você vê grandeza... você vê... leveza. É lógico. Maturidade. Aí, no meu caso, que estou aquém, aquém, aquém, aquém dela... Bem mais jovem. Ela tem 47 anos de trabalho, eu tenho 26 anos de trabalho, é metade quase. E ela é minha mestra. Eu sinto que essa possibilidade que o LUME me deu de abrir, abrir, abrir... Ao mesmo tempo, os dez primeiros anos do LUME, que eu te falei que foram extremamente difíceis, terríveis, em matéria de corpo. Esse aprofundamento que a gente fez. Esses dez anos me deram o alicerce, certo? Me deram o alicerce. Que eu uso até hoje. No sentido de que já está no meu corpo. Eu acredito, inclusive, que a diferença entre o treinamento do Odin, tendo como exemplo a Iben; e o treinamento do LUME, a diferença é que a Iben, o Odin eles partem dos princípios técnicos, mecânicos, frios, para chegar a algo vivo. Vivo, dilatado, pulsante. E é verdade. Você faz uma dança dos ventos por três horas, no final você está vendo Deus. Em você. O LUME é diferente. O LUME ele já começou diferente, começou com o pulsante pra transformar em técnica. O LUME começou elaborando técnicas. Mas o pulsante que eu digo é o corpo. Corpo vivo, sem técnica nenhuma, mas o corpo... que dava era o energético. Então o LUME é mais Grotowski do que Odin Teatret nesse sentido. Em matéria de treinamento.

**ENTREVISTA COM ATORES DA CIA CUPIM: BRUNO CARDOSO, LARISSA ROBLES, PALOMA QUINTAS E THÁBATA CARVALHO, EM 13 DE OUTUBRO DE 2011, POR ALICE POSSANI**

Paloma: Ai Alice, eu estou tímida com essa gravação! (risos)

Alice: É porque eu não vou conseguir anotar tudo que talvez eu tenha vontade de anotar. Se eu falar muito baixo você fala tá, Thábata?

Alice: Enfim, eu quis que a gente conversasse um pouco pra não ficar muito solto. Porque não foi o que a gente combinou, de não se encontrar mais, né? Mas foi meio indo, indo, indo, indo... De repente a gente acabou não se encontrando mais. Como eu vou ter esse período que eu vou ficar um pouco afastada, eu queria... Ah, pra mim estava um sensação de uma coisa...

Bruno: Abandonada.

Alice: De uma pendência. Uma coisa que fica em aberto, assim, e aí pra mim é muito ruim essa sensação. Não gosto dessas coisas que ficam...

Bruno: Em aberto.

Paloma: Acho que todo mundo, né?

Alice: É, que fica uma coisinha estranha em algum lugar, né? Então, vamos resolver. Eu não gosto dessas coisinhas estranhas, que ficam... Que às vezes depois crescem e viram fantasmas. Então, vamos cuidar de todas essas coisinhas. Acho que eu tenho isso por principio na minha vida, não deixar as coisas tão... Ah não, vamos conversar pra gente pelo menos falar um pouco sobre o que foi, entender um pouco tudo o que aconteceu... Enfim, pra mim é importante. Claro que também porque eu também estou pensando sobre isso em outros lugares, né? Estou escrevendo sobre treinamento, estou pensando coisas, então tudo é, tudo é bacana pra mim, certo Thábata?

Thábata: Certo!

Alice: Então, na verdade eu não pensei uma coisa muito organizada pra gente falar. Na verdade eu pensei um roteirinho até, mas que a gente poderia

começar numa coisa bem livre mesmo, de cada um falando um pouco. A Lari eu acho que vai ter um pouco menos pra falar... (risos) Mas talvez até falar de como foi essa sensação, de estar mais longe. A primeira conversa nossa do que seria e do que a gente conseguiu fazer esse semestre, do que não conseguiu... Cada um falar um pouco, livremente, como foi, o que achou, enfim, aí a gente vai começando a conversar. Tira essa bolsa do colo, Paloma, relaxa...

Paloma: Não tem onde por, é que...

Alice: Vocês não querem que eu grave, é isso?

Bruno: Ah, não, besteira.

Alice: Até parece, vocês gravam tudo.

Paloma: É, a gente registra tudo, é verdade.

Bruno: A gente... Somos despuddorados com isso.

Alice: Vocês são mais...

Bruno: E aí, quem começa?

Thábata: Quem começa?

Bruno: Thábata, a gente vai começar por uma ordem de distância.

Thábata: Eu não, eu estou em minoria, estou me sentindo em desvantagem.

Paloma: Minoria...

Bruno: Mas você não está aqui olhando pra cara da Alice, com esses olhos aqui, né?(risos)

Thábata: Mas eu estou tão tensa quanto.

Alice: Não, mas é muito livre mesmo. Muito tranquilo, sei lá, o que foi, o

que não foi.

Bruno: Ah, não sei, eu tenho sentido na verdade acho que os efeitos do treinamento mais agora talvez, é... Acho que porque talvez a gente tivesse antes fazendo os treinamentos e eu não estivesse aplicando em praticamente nada assim. Porque o "Lúmina" estava meio parado porque a Lari estava em São Paulo, eu não sei. Porque agora que eu estou fazendo a peça com o Douglas, e todo mundo chega pra mim e pergunta tipo 'Ah, ele é bailarino, não é?' E isso tem me deixado um pouco incomodado, porque eu falo 'Não, acho que é muito fruto do treinamento', talvez, sabe? Mas todo mundo me olha e fala assim 'Ah, ele é bailarino'.

Alice: É, eu sinto que talvez seja um coisa, Bruno, porque eu vi o espetáculo. Tem uma diferença, e as pessoas não sabem direito o que é, e falam 'Ah, ele é bailarino'. Vocês viram o trabalho?

Bruno: Ainda não.

Thábata: Eu não pude ver.

Alice: Eu acho que tem uma diferença que é de... É um espetáculo muito difícil, eu falei algumas coisas pro Bruno já...

Bruno: Mas que todo mundo atribui a 'ele é bailarino'. Eu acho que eu vou começar a falar assim que eu sou bailarino de Axé pra ver o que as pessoas pensam. (risos) Não sei, porque elas já perguntam se ele é bailarino, já intitulando, bailarino de ballet, porque talvez seja um corpo mais duro, uma coisa mais assim, não sei. Não sei o que as pessoas pensam.

Alice: É, e você tem umas coisas mais coreográficas talvez, mais que os outros...

Bruno: É, talvez.

Alice: Daí então elas associam com ballet.

Bruno: Mas aquelas partituras são criações de cada um. Eu, por algum motivo... Então eu tenho dito assim que eu me sinto incomodado com isso, de quando as pessoas olham pra mim e tipo "ah, ele é bailarino". E eu falo 'Não gente, não sei se é o ballet que tem me...'

Alice: Pode ser o ballet também, que é uma coisa que você está treinando super, você está fazendo com afinco, né?

Bruno: Sim.

Alice: Então claro que isso...

Bruno: Não, de algum modo me coloca, mas enquanto em estou em cena, acho que enquanto criação racional mesmo, tipo, eu uso os conceitos que a gente tinha aprendido, e vinha treinando de treinamento, e coisa do tipo, que talvez se eu tiver alguma coisa de bailarino, não seja consciente sabe? Tipo, talvez seja algo mais...

Alice: Porque o ballet é mais recente também...

Bruno: É, e o ballet ainda não está no meu corpo ainda eu sinto, sabe?

Paloma: Isso que eu ia falar, e o delas, imagina, elas fazem desde pequenas...

Bruno: É.

Paloma: Então se fosse pra ter alguma associação, eu acho que viria delas e não de você.

Bruno: É, porque... E outra, tipo, eu ainda peno no ballet ainda sabe? Porque ainda não está inteiro, então acho que eu não traria do ballet, sabe? Acho que a minha assimilação seria muito mais fácil por outras vias assim... Não sei, mas acho que de pensar mesmo, de tipo, ai eu vou fazer isso, acho que eu estava pensando em treinamento, então acho que foi ali onde eu acabei aplicando mais o que a gente estava fazendo e... Ai, não sei, coisas que a gente estava sentindo e tal, mas acho que vem mais de outras coisas. Então acho que eu estou começando a sentir mais até a falta do treinamento já, e também onde está sendo aplicado, sabe? O que eu estava aprendendo. Então não sei, acho que eu tenho sentido mais agora. Será que a Thábata tinha caído?

Alice: Thábata?

Thábata: Estou aqui.

Bruno: Enfim, acho que tem sido isso assim, de agora que eu acabei relaxando e parando o que eu estava fazendo sozinho e tal eu já começo a sentir falta já, sabe? Por quê? Não sei. De algum modo estranho a gente sente falta. Tipo seja pelo corpo que não responde da mesma maneira, parece que oscila, já não é tão...

Paloma: Vou pegar água.

Bruno: Ah, então acho que, não sei, tenho meio que sentido os efeitos agora, tanto da falta quanto da aplicação mais, talvez mais prática do treinamento, não sei.

Alice: A gente começou em fevereiro?

Bruno: Fevereiro.

Thábata: Dia dez acho, no aniversário da Paloma?

Alice: Foi? 10 de fevereiro. Por isso você lembra bem. (risos) E a gente conseguiu ter uns mais encontros regulares até quando, até julho?

Paloma: É a gente teve em agosto mais regular.

Alice: Em agosto vocês tiveram entre vocês, de vocês.

Paloma: É, é verdade, foi entre a gente. Com você até junho, eu acho.

Alice: Não, mas se vocês tiveram até agosto podemos contar até agosto.

Paloma: Eu quero falar, pode?

Alice: Pode.

Bruno: Deixa eu regular para sua voz anasalada.

Paloma: A minha voz que vem daqui. Ai, fiquei tão traumatizada.

Bruno: A sua voz do occipital.

Thábata: A minha voz sai daqui.

Paloma: É, quando a gente começou o treinamento, eu fiquei muito feliz porque era uma coisa que eu estava sentindo falta. Que a gente teve teoricamente uma coisa meio que regular no conservatório, depois parou, e eu tentei continuar com o Lucas, a Elaine, daí também parou, então... E é uma coisa que eu gosto, que eu sinto falta. E eu fiquei muito feliz, estava super empolgada e tal. E quando a gente começou essa coisa de conversar por email, que foi diminuindo a intensidade, que a gente foi fazendo menos e falou 'Ah, vamos tentar fazer sozinho?' Eu falei 'Gente, eu nunca vou conseguir fazer sozinha, não consigo.' Quando tem três, quando a gente fazia só nós três a gente sentia falta da Larissa, eu comentava em todos, sempre no meu caderninho, 'falta mais alguém, falta mais alguém'... Não sei se por hábito de sempre ter nós quatro ou não sei, ou porque eu precisava... Eu nossa nunca vou conseguir fazer sozinha. Mas, quando eu comecei a ensaiar bastante pra estrear o "Cinza", eu tinha que fazer sozinha, porque eu estava em cena sozinha, porque o Lucas e o Rafa estavam sempre fazendo alguma coisa, e eu tinha que me virar porque eu é que ia estrear e eles já tinham montado, já estava tudo certo, era só eu, eu tinha que ir me virado assim. E aí eu fui descobrindo caminhos pra... que me estimulavam e eu percebi que eu conseguia fazer isso. E então acho que a minha maior surpresa foi essa, foi descobrir que eu conseguia fazer sozinha, que eu não precisa assim... era de uma maneira em grupo, mas sozinha funciona também. E outra coisa legal é que eu descobri que 'nossa eu posso inventar vários, várias coisas'. Eu achei isso é o máximo. Porque antes eu ficava muito presa às minhas anotações, desde o conservatório eu tenho anotação, eu pegava exercício e não sei o que. E teve um dia que a gente marcou e eu não preparei nada, que eu nem sabia que eu que ia conduzir, e eu comecei, e foi assim das minhas necessidades eu fui criando coisas assim, que pra mim pelo menos, foram muito legais. Aí eu descobri isso, que não é uma coisa fechada, que a gente tem que seguir. Tem algumas coisas mais físicas que a gente, né, muscular mesmo que a gente faz, sempre a mesma coisa, mas se você deixa sua imaginação ir, vai de acordo com a sua necessidade, eu descobri que eu encontro outros caminhos pra chegar no mesmo fim. Isso acho que foi o mais legal pra mim, descobrir que eu podia fazer sozinha, coisa que eu nunca achei que eu fosse poder, e descobrir que nossa, dá pra criar um monte de coisas assim, muita coisa assim. É muito livre e é muito bom. Acho que foi o que mais... Mas eu sinto muita falta, ainda mais agora que tá bem parado, eu parei



de apresentar, então eu parei de fazer, de ensaiar...

Alice: E nesse fazer sozinha que você fala, isso era bem conectado com o processo de criação que você estava vivendo?

Paloma: É. Bem, bem. E de necessidade física também, porque como exigia muito do meu corpo, eu fui fazendo coisas pra preparar o meu corpo pra aquilo que exigia, as costas, exigia muito da minha coluna, muito a posição que eu fico o tempo todo, então foi bem direcionado pra isso, pro trabalho.

Alice: É que eu não assisti o "Cinza", é todo com manipulação?

Paloma: Igual o dos Seres de Luz, o "Convocadores", no carrinho?

Alice: O "Convocadores", tá, você fica no banquinho com roda?

Paloma: É, só que a posição da personagem também é com as costas curvadas. O corpo que eu criei da personagem também tem. Então ela entra primeiro sem o carrinho, já com o corpo assim e ela fica o tempo inteiro numa postura de coluna que me exigia muito.

Alice: Tá, você não tá neutra manipulando?

Paloma: Não.

Alice: Você tá aparecendo, você tá em cena. Entendi.

Paloma: Aí, isso. Nossa, teve uns dias que eu fui fazendo muito ensaio que eu não aguentava de dor, passava arnica, e sabe quando não alivia, não alivia. Daí eu percebi que eu tinha que fortalecer essa área, apesar de ter a dança, de ter todo um trabalho, era diferente, eu tinha que fazer outras coisas específicas. Então, eu tomava uma hora, uma hora e meia antes do ensaio só pra isso, pra preparar o corpo e pra começar uma preparação pra personagem mesmo. E foi muito importante pra mim, porque eu estava, não sozinha, porque a gente estava com muita coisa pra fazer e esse trabalho de homem, caixa, essas coisas. Então e eu falava eu quero ensaiar e eles falavam então você vai ter que ensaiar por conta, já tá pronto, é só você agora. Então eu comecei a fazer tudo por conta, então da primeira vez eu estava sozinha assim, mas eu descobri que eu tinha um preparo que me possibilitou fazer isso.

Alice: Um repertóriozinho.

Paloma: É. Me ajudou muito, e eu nunca imaginei que eu fosse conseguir, que era uma coisa que... Nossa, se pegar meu caderninho sempre tá escrito 'falta alguém'. Ah não sei o que, porque mesmo nós três eu achava pouco, eu nunca imaginei que eu fosse conseguir fazer sozinha, mas quando você se concentra, tem um objetivo. Acho que é isso, é mais a questão da concentração, de focar assim mais nos meus objetivos que me ajudou.

Alice: É, é que nossa cabeça é muito maluca, né? De como a gente... Eu falei isso pro Bruno uma vez que a gente começou a conversar, com essa coisa de faltar, 'Ah, faz em dois? Pode eu e a Thábata? A gente faz? Mantém o encontro se for só eu e a... Sei lá, acho que só eu e a Thábata? Só eu e alguém?' Eu lembro que eu tive uma conversa com o Bruno aqui, né Bruno? Que eu falei que se isso for cem por cento, tudo bem. Porque o problema não é ter duas pessoas. Quando ele falou assim 'duas pessoas é muito pouco?' Eu falei 'Não, duas pessoas não é pouco. Uma pessoa não é pouco, desde que uma pessoa seja cem por cento. Agora três pessoas é pouco se o cem por cento é quatro'.

Paloma: Exatamente.

Alice: Aí, três pessoas é pouco. Aí, duas pessoas é metade. Agora se duas pessoas for o cem por cento, a gente pode trabalhar em duas pessoas, mas é diferente você saber, né? Pode ser uma pessoa, desde que uma pessoa seja o cem por cento. Agora se é um grupo de dez e aí você está trabalhando em um, você vai ficar com um buraco interno.

Paloma: É impressionante.

Alice: E a cabeça vai ficar com essa sensação de que tá faltando uma coisa, né? Acho que tem um pouco a ver com isso, né? Que não importa a quantidade de pessoas...

Paloma: A intensidade...

Alice: Mas importa que seja... O conjunto esteja completo, né? Se o conjunto é você com os bonecos e isso é cem por cento, vocês estavam cem por cento. Bacana.

Paloma: É verdade. Thábata?

Alice: Thábata?

Thábata: Estou refletindo.

Alice: A gente não sabe o que você está fazendo aí, se você está vendo TV ao mesmo tempo que tá falando com a gente.

Thábata: Eu estou olhando pra sua foto aqui.

Bruno: Eu estou ouvindo o som da TV Globinho.

Thábata: Não acredito.

Alice: Você está vendo Ana Maria Braga ao mesmo tempo que está aqui falando com a gente.

Thábata: Não, estou no meu quarto trancada aqui. A única pessoa que... O único ser que está comigo é meu cachorro.

Paloma: Oi Ted. (latidos)

Bruno: É engraçado também, que, por exemplo, com essa coisa do treinamento, acho que a gente viu talvez uma dificuldade maior do que já tinha sido apresentada pra nós até então, eu acho, né? Tipo... Eu penso muito nisso quando eu penso em lagarta assim, que...

Thábata: Eu evolui pra caramba, vocês tem que me ver fazendo lagarto.

Bruno: Não tipo, eu fiquei meses até conseguir dar três passos e aqueles três passos era a glória, assim, eu falava 'nossa, velho, hoje eu dou três passos'. E quando lá no Douglas era uma coisa muita engraçada assim na peça que você assistiu, que às vezes eles falavam assim, ou quando eles vão falar sobre processo, eles falam sobre investigação de posturas corporais, e coisas assim, que aí eu vou me lembrar do processo, era uma coisa assim 'ai, tenta fazer isso'. E aí teve uma vez que ele queria aquela imagem, logo acho que na parte que eu fico nu, que eles estão assim e eles caem com as mãos no chão, era pra ser um pistão lindo assim, sabe? E ele falou 'não, tenta fazer, mas tenta fazer reto' e os meninos não conseguiam fazer de primeira, lógico,

lógico. E aí ele pegou e falou assim...

Paloma: Tá achando que é fácil?

Bruno: Eles investigaram aquilo, e de repente eles fizeram umas duas, três vezes, e eles não conseguiram fazer e aí 'ah, não, tudo bem, faz assim mesmo'. Aí eu fiquei pensando 'nossa gente, a gente estava fazendo pistão meses e a gente não conseguia fazer reto, sabe?' talvez fosse necessário mais uns três meses pra uma única posição dar certo, sabe? Mas que seria linda a posição, entendeu? E tanto é que eu até me propus 'não, faz parte do treinamento, eu posso até passar' na humilde, 'ah não, vai demorar, cai aí'.

Paloma: Cai aí (risos)

Bruno: Aí, eu fiquei um pouco incomodado assim, eu falei assim 'ai, gente...' e aí, eu comecei a pensar, e aí? Eu... É que eu acho meio estranho quando as pessoas chegam e falam assim 'nossa, você estava muito bem. Você estava muito a frente do restante do elenco'. Eu fico meio chateado até, eu falo assim 'isso não era pra estar acontecendo, eu acho que eu não podia sair disparado, caminhando sozinho'. Mas de um certo modo como a gente vai caminhar juntos?

Paloma: Pensa diferente, né?

Bruno: É, porque...

Alice: Mas essa sensação fica no... E eu nem sabia disso, por exemplo, mas quando eu... Eu te falei, quando eu falei do espetáculo, das cenas, não estou nem falando da queda, o que acontece é que muita coisa fica indicado, ele devia pegar menos coisas e desenvolver mais. Porque a sensação que ele passa por setenta e sete coisas no espetáculo, e deixa tudo indicado.

Bruno: Não desenvolve.

Alice: Tudo indicado, né?

Bruno: Você vai ver do que a gente está falando.

Alice: Ele tinha escolher três, ao invés das setenta e sete, ele tinha que

escolher três coisas, e trabalhar essas três coisas.

Bruno: E trabalhar mais.

Alice: Então, e aí quando você fala do processo, acho que o processo, talvez tenha sido isso também, né? É, de não pegar uma coisa e desenvolver, e sim ir passando por várias, passando por várias. Que talvez seja um pouco o caminho dele, do Douglas enquanto diretor, não sei. Não sei se é um grupo regular também.

Bruno: Não, acho que a coisa é justamente essa, acho que é por causa dessa...

Paloma: Troca o elenco, né?

Alice: Isso faz toda a diferença, não é um grupo, né?

Bruno: É, mas eu fiquei pensando nessa regularidade dos encontros, nessas coisas, e nessa... Nessa dificuldade que o treinamento proporcionava pra gente, e era uma coisa assim que eu chegava em casa frustrado se eu não conseguisse fazer, sabe? E era justamente essa frustração que acho que me levava pra frente, sabe? De eu chegar e falar assim 'não, não tá direito o negócio' mas não era uma frustração assim ruim, acho que era uma...

Paloma: Estímulo.

Bruno: Era um estímulo, uma motivação meio frustração, eu não consegui fazer agora, aí você chega talvez com mais gás e mais força pra fazer na próxima, de tipo 'não, hoje, eu só paro de tentar fazer isso a hora que eu conseguir fazer pelo menos uma vez' sabe? Eram coisas assim, que acontece quando a gente tá treinando sozinho. Que o que me obriga são relógios assim, tipo, eu deixo o cronômetro e eu falo 'eu não vou sair dessa posição enquanto o relógio não apitar' e eu estou morrendo, mas, sabe? De algum modo aquilo vai me forçar a fazer, sabe?

Paloma: É a honra. Eu tenho muito essa sensação da honra, sabe?

Bruno: Aquele filme "O limite da honra".

Paloma: Não, eu fiz um minuto com todo mundo então, por que é

sozinha eu não consigo? Fica, fica.

Alice: É, acho que um minuto é mais longo sozinho que com...

Paloma: Muito.

Bruno: Muito.

Alice: Muito mais.

Bruno: E eu tentava colocar na minha cabeça assim, que tipo, esse silêncio todo é justamente os gritos da Alice pra gente continuar. (risos)

Paloma: Aquele olhinho azul, 'vai gente. Vocês estão sentindo alguma coisa?'

Thábata: Eu vou começar a pensar nisso.

Bruno: É, porque pra mim fazia diferença de quando eu pensava calma, não é o silêncio, esse silêncio é a minha obrigação de continuar, sabe? Porque é foda fazer sozinho em silêncio.

Paloma: Nossa...

Bruno: Não tem nada que prende, você coloca uma música tá silêncio, você faz alguma coisa tá silêncio.

Paloma: Nada adianta.

Bruno: Mas é, sei lá, acho que é isso. E junto com os meninos lá eu acabei percebendo que sim, fazia muita diferença, não era uma coisa à toa, tipo, e... Sei lá, ah, não sei, acho que é isso.

Alice: Thábata?

Thábata: Oi.

Alice: Fala um pouquinho.

Thábata: Eu falo. Ah, eu queria pegar um pouco do que o Bruno disse, do que a Paloma disse, mas enfim, vou ser meio redundante. Mas eu sinto muita falta. Mas é engraçado até, porque quando a gente se encontrava toda semana eu me achava até um pouco folgadinha assim porque 'pô a gente tinha o compromisso de se encontrar uma vez por semana' então aquilo já era certo, e aí depois a gente se encontrava sozinho, com o grupo, tal ok. Aí nos outros dias eu meio que ficava tranquila, não colocava tanto em prática como eu estou colocando hoje, assim. Que é praticamente todos os dias, porque eu também estou ensaiando aqui.

Alice: Tá.

Thábata: E antes dos ensaios, e eu vou estrear semana que vem, e aí eu sinto muita necessidade de ficar eu comigo mesmo fazendo as coisas que a gente fazia, os exercícios que a gente fazia aí. E é muito engraçado porque as meninas, elas viram muitas coisas que eu fiz dos exercícios aí e tal, até do coxi ou do samurai, essas coisas, o próprio lagarto, que eu quero muito que vocês me vejam, que eu acho que eu evolui. É, e aí muitas coisas do espetáculo que... O espetáculo praticamente ele todo é coreografado, muitas das coisas assim são coisas dos exercícios que eu estava fazendo e que acabou ficando assim. Não exatamente como é, mas quando você pega uma mão aqui, outra coisa ali, sabe? Bem coisas que a gente retirava de imagens assim. E as coreografias surgiam muito de improvisações que a gente fazia, e muitas das coisas eu também tentei fazer de energético, então acabou ficando. E é muito legal assim, eu acho que, querendo ou não, a inspiração que eu tive foi muito baseada nas coisas que a gente fazia aí. É engraçado na verdade, acho que tudo que eu faço hoje em dia é baseado nessas coisas. Pra mim é foi muito válido e eu queria muito que continuasse porque eu sinto muita falta. Essa coisa de ficar sozinha, pra mim é muito difícil também, ontem eu consegui ficar um minuto naquele abdominal da NASA, como que é?

Alice: Esfinge.

Thábata: Isso. E eu consegui, mas eu lembro que a gente tinha conseguido ficar um minuto acho que umas três séries, o Bruno e a Paloma por exemplo eu lembro, que a gente fez três séries de um minuto não lembro.

Bruno: Foi. Foi.

Thábata: Acho que a gente tinha conseguido, e aí ontem quando eu fiz eu fiquei um minuto e tal, 'ótimo, tá lindo, não precisa da segunda, sabe?' é

uma coisa que desanima mesmo. Eu, né? Eu não tenho tanta essa...

Bruno: Mas eu acho que é geral. Dá um desânimo de ficar sozinho.

Thábata: Aí eu sinto muita falta de ter alguém pra me puxar a orelha e pra falar 'não, vai, continua, você pode' porque eu sei que eu posso, mas é comodismo, não tem ninguém pra me cobrar, sabe? E eu acho que eu não sou tão comprometida comigo. Estou me achando mais, justamente por estar fazendo esses exercícios todos os dias, mas eu não fico três horas fazendo isso.

Alice: Claro.

Bruno: Mas isso eu sentia às vezes, tem até algumas passagens, algumas várias, passagens no meu diário de quando a gente fazia entre a gente assim, porque às vezes eu sentia que rolava um clima de...

Paloma: Cumprimos.

Bruno: Ah, não. Eu sentia assim que era meio... Acho que era uma coisa mais despojada, sabe? Que talvez não tivesse a mesma disciplina ferrenha que eu imaginava que deveríamos ter.

Alice: Quando estava em grupo?

Paloma: É.

Bruno: E quando estava só a gente, na verdade.

Thábata: Eu sentia isso sozinha. Eu vejo que às vezes sozinha eu tenho mais comprometimento do que quando a gente estava junto assim.

Alice: Tá.

Bruno: É, eu não sei.

Thábata: Nós assim, nós Cupim.

Bruno: É, mas às vezes eu imaginava de chegar no treinamento, tipo



quando eu ia conduzir por exemplo, eu tinha vontade, às vezes de chegar, e chegar e cara fechada, um pouco mais...

Paloma: Eu também.

Bruno: Porque a nossa postura entre a gente é muito de 'ah gente e aí? Tudo bem?' A gente fazia, a gente estava passando dor a gente estava rindo, rindo assim, entende que não é uma coisa assim de desconcentração, ou que a gente estava disperso. A gente estava ali, a gente estava fazendo, mas talvez não fosse a mesma disciplina de alguém chegar e não, você não vai sair daí, continua, tenta mais, vamos. De talvez puxar mais.

Alice: Um pouco mais de rigor.

Bruno: Entre a gente eu não sentia rigor! Eu não sentia isso entre a gente, sabe? E às vezes eu tentava, juro, eu saía de casa com essa coisa na cabeça, 'eu vou chegar, acho que hoje a gente precisa de alguém enérgico, sabe?'

Paloma: E chegava lêê...

Bruno: Eu vou chegar... E chegava aqui não tinha como, você era de um certo modo abarcado pelo resto pessoal. O resto do pessoal, as outras duas pessoas. Mas é... Não que fosse uma coisa, mas... Entende que era. A gente sabia. Acho que era uma coisa que, por exemplo, eu em conversa com a Thábata, acho que com você também, a gente já vinha... Acho que todo mundo de uma certa forma sentia isso, mas por algum certo motivo a gente não conseguia ter esse rigor, a gente fazia os exercícios mas...

Paloma: Uma seriedade, né?

Bruno: É...

Thábata: Eu acho que até por medo, ou por amizade demais. Sabe aquele medo de você puxar a orelha e estar passando uma imagem de 'ai, ela está querendo ser a boa ou...?'

Alice: Sei.

Bruno: Eu não sei nem se seriedade seria a palavra...

Thábata: Eu já senti se eu falar 'ah, seu eu chamar a atenção'. E aí também tem aquela coisa de achar que você também não tem moral pra isso, porque diversas outras vezes você também já fez a mesma coisa que as pessoas estavam fazendo ali. Então ficava aquele medo, aquele receio de chamar a atenção e de parecer carrasca e...

Bruno: É.

Thábata: E ao mesmo tempo não ter moral porque você já fez diversas vezes.

Paloma: É, ontem estava todo mundo sério e você ficou fazendo cosquinha e hoje...

Bruno: E hoje você chegou sério...

Thábata: Exato.

Paloma: Exatamente.

Bruno: E era muito difícil pra mim fazer isso, por exemplo.

Thábata: E quem sou eu pra exigir isso?

Bruno: E eu pensava muito nisso, seriamente nisso, sabe? Mas gente quem era eu pra chegar? Eu que ficava fazendo... Sabe? Eu que sou a pessoa que mais ria, não tinha como de um dia pro outro chegar puto da vida e cobrando. Eu não sinto nem que talvez não seja falta de seriedade da nossa parte, mas que talvez seja um modo que a gente trabalhe, e a gente produzia bem assim.

Paloma: A gente até comentou isso, né? É o nosso jeito.

Bruno: É.

Paloma: A gente ficava meio que com peso na consciência 'ai gente não tá tão sério quando tá com a Alice' mas é o nosso jeito...

Bruno: Ficava meio assim, mas todo mundo acho que no geral sentia uma certa falta desse rigor que a gente tinha quando estava com você.

Alice: Tá.

Bruno: Que talvez não seja nem o rigor da sua personalidade assim, sabe? Mas era um rigor que a gente atribuía à sua figura.

Alice: Tem uma pessoa... Ah, tá...

Bruno: Tipo, a Alice tá ali.

Paloma: Então a gente tem que segurar o riso.

Bruno: É, talvez, não sei.

Thábata: É, né? As pessoas ficavam rindo nas minhas costas. Desconcentrava o tempo inteiro. Nem com a Alice...

Bruno: Eu lembrei agora, eu lembrei aquele dia que você fez assim.  
(risos)

Thábata: Ai Alice, eu quase morri.

Bruno: E eu atrás da Paloma assim, agachado. E a Thábata lá. É muito bom, Thábata. (risos)

Thábata: Mas o pior é que eu vi né, aí...

Alice: Ai, ai, ai. Ai, ai, ai.

Bruno: Diga mais, menina do Skype.

Thábata: Ah, não, acho que é isso, porque vocês já disseram muita coisa que eu queria ter dito. Nossa, mas eu sinto muita falta, muita falta mesmo.

Alice: Mas é enraçado isso, do que é que leva a gente para o riso, né?

Acho que é uma pergunta, não sei mesmo.

Bruno: Ó, por exemplo, vou contar uma coisa.

Alice: Acho que tem uma coisa que também é o jeito de vocês e que isso tem que ser super respeitado sim. Vai ser diferente sempre quando tem alguém conduzindo, quando tem alguém de fora do grupo, né? Mesmo que eu seja meio fora, meio dentro, mas né? É alguém de fora.

Bruno: Sim.

Alice: Então vai ter sempre uma diferença do jeito de vocês, que vocês tem que encontrar mesmo, o jeito de vocês é desse jeito, é o jeito de vocês. E se funciona né? Acho que é isso, está rolando, né? Mas também em que momentos em que o riso tem esse lugar de... O que eu sinto que, a única coisa que pode ser não boa é se assim... Se eu vejo alguém rindo de uma coisa que eu fiz, se em algum momento quando eu quero fazer alguma coisa eu deixo de fazer porque alguém pode rir.

Thábata: É, Bruno e Paloma.

Alice: Entende? Porque aí eu acho que isso é um lugar ruim do riso. Não é que o riso é ruim, que ter brincadeiras no trabalho é ruim, acho que isso não é ruim. Só é ruim se isso abre espaço pra eu julgar a minha ação antes de eu fazer. Coisas que eu penso em fazer, e aí eu nem faço porque eu já penso no que o outro vai pensar, no que o outro vai rir, ou que no que não sei o que. Aí e acho que você entra num lugar que não é bom para o trabalho.

Bruno: Confortável pra ninguém.

Alice: Não é que é ruim, porque você começa a se podar antes de experimentar. Isso eu acho que é uma coisa ruim, entende? Acho que não é o riso em si que é ruim, mas se o riso é um sintoma desse lugar de julgamento, você já cria mil coisas na tua cabeça. Então até coisas que você pensa ali, em fazer no treinamento você acaba não fazendo e aí eu acho que é ruim. Porque daí começa a ser um limitador para o grupo... Não é que é ruim em si, mas... E aí é cada um que vai saber dizer que lugar era esse né? De, se não, se era um riso tranquilo e que não te tolhia, né? Porque o problema na verdade não é rir do outro, é que quando você ri do outro você abre um espaço pra se podar pra que o outro não ria de você.

Bruno: Sim, também.

Alice: Isso é o pior. Não é... né? Aí começa a ficar uma coisa meio cheia de dedos, e que o treinamento não pode ser isso, imagina, é o lugar de maior exposição que a gente pode ter.

Paloma: Se libertar.

Alice: De investigação, de se libertar, é... De fazer coisas ridículas, e poder fazer isso, é isso, né? Não é com qualquer pessoa que você pode fazer isso.(risos)

Bruno: Não, mas eu acho que o espaço que a gente tinha pra rir, era assim... Era muito... Por exemplo, vou contar um segredo nosso, vou abrir pra Alice porque ela precisa...

Thábata: Ai meu Deus!

Bruno: Uma vez acho que a gente estava fazendo lagarto, eu não lembro direito.

Alice: O que é que foi, Thábata?

Thábata: Na minha cara que eu estou assustada, que segredo é esse?

Alice: Não, sua cara tá ótima com essa mãozinha no cabelo. Está ótima!

Bruno: Que foi um dia que acho que a gente estava fazendo lagarto, tinha uma coisa muito difícil eu sei que a pressão começou a baixar, a gente estava meio malzinho, aí a gente pegou uma bolacha, colocou lá no canto e falou 'vai a gente vai fazendo até lá', uma bolacha de sal.

Alice: Até lá, quem chegar primeiro ganha.

Thábata: Não foi a raiz?

Bruno: Foi raiz.

Paloma: A gente ia fazendo raiz e ia chegando na bolacha.

Bruno: Aí de repente começava um...

Paloma: Um a roubar do outro.

Bruno: É, era umas coisas assim.

Thábata: Mas tudo fazendo raiz.

Paloma: É. Compasso

Bruno: A gente chegava perto da bolacha fazendo compasso, ia fazendo os compassos... E por isso que eu tenho medo de falar seriedade...

Alice: Isso é muito legal, porque vocês estão trabalhando né?

Bruno: Sim.

Alice: E estão encontrando o jeito de vocês de trabalhar, eu acho que é muito legal, é verdade.

Paloma: Uma bolacha no meio da roda.

Bruno: Ah, foi no meio da roda.

Paloma: Pegava e voltava.

Bruno: Por isso que às vezes eu tenho medo de seriedade. Porque não nos faltava seriedade com o trabalho, porque a gente sabia que a gente estava ali na sala pra justamente fazer aquelas coisas, mas é que às vezes ficava um clima bem descontraído, assim, que não sei se... A imagem que eu fazia pelo menos do treinamento era de uma coisa mais rigorosa, sabe?

Paloma: Celibato.

Bruno: É, não, você chora nessa posição, umas coisas assim. E não, a gente estava lá, fazendo esfinge na terceira vez...

Paloma: Morrendo de dor.

Bruno: Na terceira vez eu abria a boca e falava assim 'cacete', e de repente começava um risinho geral e eu 'não desce, não desce', sabe? É mais nesse espaço que a gente acabava ficando.

Thábata: Eu acho que era por isso que tinha esse medo da gente cobrar mais às vezes, porque tinha dias que a gente queria alguma coisa mais séria, sem riso, mas por a gente brincar tanto ficava aquela situação tipo 'ai, sei lá, não me acho no direito de cobrar nada agora'.

Bruno: Como você vai pedir... Mas era complicadinho...

Alice: E tem tanta coisa árdua já, né?

Thábata: É.

Alice: No manter um grupo, no conseguir se encontrar, no... É difícil, é tanta coisa que é difícil que se os encontros também não tem nada de prazer, poxa... Caramba, né?

Bruno: Acho que os encontros da Cupim, eles são de prazer...

Thábata: Até nos momentos mais sérios, 'a gente vai fazer, reunião, brigas por email, mas a gente vai se encontrar, e a gente acha que vai sair no tapa, mas a gente beleza, a gente se vê no shopping. Ou a gente organiza um churrasco, aí a gente conversa'. É sempre assim

Alice: Eu acho que tem que ter sim algum prazer, pelo amor de Deus, né?

Bruno: Engraçado, eu também sentia isso, que a gente ia se pegar pelos emails, nossa, eu saía de casa no veneno, vestido para matar assim.

Paloma: Aí chegava lá e 'ah, quanto tempo'

Thábata: Eu pensava em altos golpes pra dar no Bruno... (risos)

Paloma: Você acha que o lagarto ela está treinando pra quê?

Bruno: Vamos fazer uma corrida de lagarta.

Alice: Deixa eu fazer uma pausa, porque eu vou precisar de tempos em tempos parar, finalizar essa gravação e começar outra. Vamos lá.

Alice: Lari, você está quietinha. Você participou de alguns treinamentos super espaçados, né, entre as viagens?

Larissa: Mega espaçados. Os dois primeiros, talvez, que já foi aqui junto, e depois mais um ou dois. E aí eu tive muitas crises esse ano, né? Porque de início era crise que eu estaria longe da Cupim. 'Meu Deus, não, a Larissa'. E aí depois eu vi que foi legal pra mim, vivi outras coisas, enfim. E aí nos treinamentos, toda semana, tipo, dava quinta feira de manhã eu podia estar onde for que eu ficava assim 'o pessoal está tudo junto fazendo treinamento e eu estou aqui. Eu queria tanto estar lá', sabe quando fica assim? Então, eu não estava aqui em presença, mas nossa, em pensamento, mas era uma coisa desesperadora, 'mas eu queria estar lá, porque é que eu não estou?' sabe?

Alice: Tá.

Larissa: E aí com o tempo, o treinamento foi ficando uma coisa muito realmente dos meninos, dos três. Então cada vez mais eu me sentia muito fora, sabe? Do grupo em geral, não só do treinamento mais, porque das conversas deles já não me cabiam. As piadas internas não me cabiam, os e-mails não me cabiam, sabe? Aí eu comecei surtar. Surtei, achei que fosse melhor até sair da Cupim, porque não tinha mais espaço pra mim aqui dentro, sabe? E quando eu voltei que eu falei 'nossa, em julho vou pegar tudo e a gente' aí era a época que já não tinha mais treinamento, que não tinha mais nada. Aí eu comecei a ver uns trabalhos do Bruno, que estava conduzindo trabalho comigo lá também, e o velhinho e eu fiquei... Sabe quando você para assim, você abre a boca e vai babando? Eu falei 'gente, olha como está a visão, a percepção dele de corpo, de tudo, como é diferente, né?' E aí eu me senti muito mal por não ter feito o treinamento. Não me arrependo dos trabalhos que eu fiz, foi bom pra mim, mas em relação a treinamento eu queria estar junto, sabe? E aí hoje eu olho e falo assim 'nossa, como eles cresceram, como isso veio de uma forma bacana pra eles e eu queria estar nisso também'. E quando, das poucas vezes que a gente se encontrou eu ficava assim, sabe, tipo, parecia que o treinamento deles meio que parava pra dar uma atenção maior pra mim 'não, faz assim, não, faz assado', sabe? E eu gostava que eles falassem pra mim, mas atrasava um pouco eles também, entendeu? Enfim, eu tive diversas crises em relação...

Alice: Nem sei se atrasava, porque o exercício de tentar passar pra uma



outra pessoa é super importante.

Paloma: É um exercício. Nossa, eu nunca tive essa sensação...

Alice: Rever os conceitos. Super importante. Então você não... com certeza você não estava...

Bruno: Atrasando.

Alice: Atrasando. Você estava ajudando eles a entender um monte de coisas.

Paloma: É muito mais fácil ver no outro do que em você mesmo. Nossa.

Alice: Isso é.

Larissa: E tanto é que assim eu e ao Bruno a gente teve altas brigas falando de Cupim, falando de apresentação, falando de festival, não sei o quê, mas era por isso, sabe? Porque eu estava longe e eu queria estar presente nas decisões, eu queria estar presente em tudo e eu não tinha condições disso, né? Então a gente brigava, a gente não conseguia entender o que era essa distância do grupo, e querer estar super dentro. Ah, foi tenso. Foi tenso também, eu entrei em altas crises. Mas isso foi outra coisa que eu achei interessante nessa minha ausência. É que eu não estou falando muito só treinamento porque... Eu via tipo, as meninas mais ali na ativa, e isso me deixava muito contente, sabe? Ai teve uns momentos que eu falei 'nossa, eu preciso realmente eu me distanciar do grupo pra talvez dar espaço pra outras coisas acontecerem'. Então eu fiquei muito feliz quando eu via elas super ativas, sabe? Super, até marcando o pessoal pra ir no Fabulatório fazer treinamento pra não sei o que. Isso me deixava contente. Aí agora pro final isso me deixou triste de novo porque eu falei assim sabe, começou uma coisa e num... parece que não foi, não continuou. Mas de início isso tinha me deixado contente, saber que as meninas estavam mais, sabe?

Paloma: Presentes.

Larissa: Presentes. Acho que é isso.

Bruno: Eu fiquei esperando o momento em que a gente ia abrir nossos diários e ia ler nossos diários, porque eu ficava morrendo de vontade de saber.

Porque até hoje a gente nunca sentou e conversou, tipo, 'ai, quais eram as suas impressões?' pelo contrário. Quando a gente começava, a gente falava 'ah, para, vamos mudar de assunto?'

Alice: Mas os diários, acho que tem que ser pra cada um. Vocês não tem que...

Paloma: Abrir.

Alice: Abrir pro outro, não.

Bruno: É que é o que é que rolava de mais... é que lembra? No começo você tinha comentado que...

Alice: é, mas acho que tem que ser uma coisa muito individual. Eu pensei em depois fazer umas perguntas pra vocês me responderem por escrito. A Thábata gostou, né, Thábata? Sobre treinamento, sobre coisas, porque de repente se alguém quiser usar um trecho do diário pra exemplificar pode, mas aí você seleciona o trecho que você quiser compartilhar comigo, sabe? Mas...

Bruno: Sim.

Paloma: Manda em cópia oculta.

Alice: Não, porque o diário é um lugar mesmo de você escrever coisas às vezes que você não quer que o outro...

Bruno: Não, Deus o livre se pegar meu diário.

Alice: Não é. É pra cada um. Eu falei que eu não ia pedir isso nunca.

Bruno: Não, é. Mas eu ficava esperando o momento em que a gente compartilhasse impressões, sabe?

Alice: Tá. As impressões sim, tá.

Bruno: Eu ficava assim 'ah, será que sou só eu?'

Paloma: Mas como isso incomoda, né, Alice? Querer saber como é que foi, sabe? Eu tinha isso sempre. Quando eu conduzia eu ficava esperando uma reação.

Bruno: Isso é coisa de gente que depois do sexo fala...

Thábata: Quando a gente estava com a Alice essa preocupação com impressão assim sempre foi muito gritante. Eu sempre fazia os exercícios assim e eu esperava que a Alice falasse 'isso Thábata' (risos) ah, meu Deus, ela não falou, foi uma merda. Nossa eu sai frustrada de vez desse treino, fiquei puta. Não ouvi 'vai que, isso Thábata' É, mais eu sempre fui muito preocupada com as impressões também.

Alice: Mas acho que o treinamento é um lugar desse aprendizado também, porque é pra você que você faz, na última instância. E a gente tem uma necessidade do olhar do outro, e do reconhecimento do outro. Mas do que do olhar do outro, de um reconhecimento alheio, né? De alguém que diga que está legal, que você está ótimo, que você é bom, que você é boa atriz, que 'segue nesse caminho', porque se não parece que sem isso a gente não acredita na gente mesmo, né?

Bruno: sim

Alice: E claro, que tem uma parte que sim, a nossa identidade ela é construída a partir da alteridade, até nas... Na análise mais psicológica, isso da construção do eu, é a partir do outro, mas tem esse lugar. Porque a gente vai aprendendo isso... que alguém tem que me reconhecer e falar que... E isso pode ser uma super armadilha. Porque se você cria essa necessidade desses reconhecimentos externos... é um lugar que... É um lugar que tem que cuidar na verdade. Pra que você não comece a viver em prol disso. Porque isso acontece em várias instâncias. Desde uma coisa menor, até agora de você viver pra se encaixar nos modelos, pra ser reconhecido, pra ganhar os prêmios, pra conseguir... É, é 'ah, não, nossa eu quero porque isso vai ser tudo' e não é, né? De fato não é. Mas aí você começa a direcionar o seu trabalho pra isso, e isso é, nesse sentido, que pode ser uma armadilha. Você ia falar alguma coisa, Thábata?

Thábata: Não. Eu estou aqui concordando com a cabeça.

Alice: Vou entrar em umas coisas mais específicas: vocês conseguem identificar quais eram os momentos mais prazerosos e o que era mais difícil?

Tanto o que era mais legal quanto o que era menos legal, vocês conseguem identificar? Isso era muito bacana, isso dava muito prazer, esse momento, esse momento...

Paloma: Eu acho que no começo o que era mais difícil pra mim era o que era mais abstrato. Mas isso eu sempre tive dificuldade, talvez pela minha formação em dança. O que era mais físico, aquele começo mais de trabalhar braço e perna e não sei o quê, eu me sentia mais a vontade. Eu demorava pra me soltar no mais abstrato, naquela coisa de... Dos impulsos, de não sei o quê, eu tinha mais dificuldade. Me deixar, me soltar mais. Eu me sinto mais a vontade no lugar comum, nesse trabalho físico mais pesado. Que foi justamente o que me surpreendeu depois, no fazer sozinha, porque eu achei que eu ia ficar no físico, achei que eu ia ficar me alongando, e não, eu consegui me deixar levar. E foi o meu maior aprendizado, assim foi isso. Me deixar levar nessas viagens, que foi o que eu falei, de descobrir novos exercícios que conduzam pra você achar o corpo, achar... Acho que essa era a minha maior dificuldade, me deixar levar.

Alice: Deixar levar.

Paloma: Nessa coisa abstrata, é muito difícil.

Bruno: Eu já sentia, não sei. É engraçado porque na época do Conservatório quando você falava assim pra gente 'cada um procura um lugar no chão' nossa, eu já entrava em pânico. Era impressionante. A Alice falava 'cada um procura um lugar no chão', aí eu deitava assim 'ai', 'começa a se espreguiçar'. E quando começou o treinamento, acho que eu tive a mesma sensação de que era algo meio penoso, por exemplo, essa parte de exaustão, de sei lá, de se soltar e se mexer, não sei por que, mas era de algum modo assim não era prazeroso pra mim. E depois de um tempo acho que você começou a mesclar outras coisas, e começou a fazer outras coisas, e começou a sair, comecei a sentir uma falta!

Paloma: Nossa! A gente ficava esperando.

Bruno: A hora que ela não falava 'deita no chão' eu ficava esperando.

Alice: Como assim?

Bruno: A gente deita primeiro?

Paloma: E quando a gente conduzia a gente falava 'hoje é energético', 'tem certeza? Você? A Alice não está olhando, não precisa fazer.' Sabe essa sensação?

Alice: Eu contei pra vocês da Paula um dia do "Chuva"?

Bruno: Ai, foi ótimo!

Alice: Não sei se eu contei pra todos vocês. Porque a Paula acompanhou o "Chuva", ela viaja sempre com a gente. Então nesse último um ano e meio ela acompanhou sempre a gente. E sempre antes do espetáculo, ela até sabia já o ritual dos nossos aquecimentos, tem uma hora que a gente vai os dois pro palco, ficamos lá, e a gente faz um monte de coisa: espreguiça, chacoalha, para e volta e vai, recomeça e vai. (risos) A gente não fica... Na verdade ninguém conduz, mas eu e o Duda, enfim, têm dez anos de trabalho a gente já sabe, né? A gente faz, vai até o máximo, a gente para junto, mas sem ninguém falar nada. E a Paula sempre via a gente fazendo nosso ritualzinho de aquecimento antes. Aí, nessas retas finais eu grávida, obviamente eu não fazia mais, né? A gente ia pro palco, eu fazia alguma coisa, mas eu fazia tudo mais suave, era um outro aquecimento. E teve um dia que o Duda falou alguma coisa do tipo 'é, Alice, se livrou só porque esta grávida, não tem mais que ficar chacoalhando'. A Paula arregalou os olhos assim: 'Você não gosta, Duda? Você também acha chato?' (risos) Ela falou assim 'Jura que você também acha um saco ter que fazer isso?' Ela arregalou os olhos assim 'porque a gente achava terrível quando deitava no chão no Conservatório' e o Duda falou 'Paula eu acho uma chatice, mas é necessário, fazer o quê? Eu faço porque precisa...' Nem sempre é legal, né? Mas foi muito engraçada a reação dela, a hora que ela viu o Duda reclamando. Mas enfim, continue.

Bruno: Não, não, é que é isso. É que eu justamente comecei a perceber, depois de um tempo, que esse era o momento talvez de mais prazer que eu tinha, mas no começo talvez você sente esse estranhamento. Mas pra mim aquele momento em que a gente deitava... Porque eu acho que era um momento de maior prazer porque era onde você conduzia de uma forma que não só me fazia me colocar dentro da sala de trabalho, em um estado de trabalho, tipo, abandona o que está lá fora lá fora, você está dentro da sala de trabalho. Mas também me dava, de um jeito, não sei como, mas você acabava dando, dando motivos do porque é que a gente estava ali, sabe? Cada um ia pensar no seu, mas acho que incentivava de uma certa forma a isso. Então pra mim, o momento de maior prazer era pensar que eu tinha saído de casa, eu tinha acordado super cedo - na época eu ainda acordava às cinco horas da manhã - pra, sabe, pra vir pra cá, entendeu? E que eu estava aqui, que eu

queria fazer aquilo, que eu estava disposto a fazer aquilo, então, de uma certa forma, não era ficar só se chacoalhando. Mas era se pôr ao trabalho e se colocar naquela situação de trabalho, e de estar ali mesmo e tal. Então, pra mim, aquele era o momento de, em que eu meio que me encontrava, eu meio que me colocava na situação, então pra mim ali era o momento de maior prazer. Já o momento de maiores frustrações eram as frustrações. Quando algo era muito mais difícil do que a gente tava acostumado e você ia embora puto porque... Eu sou imediatista, em tudo na vida. Eu tenho a impressão de que eu vou morrer amanhã, de que eu tenho que deixar tudo pronto hoje. Então eu ficava muito assim a gente pegou o exercício hoje e eu não consegui fazer, nossa, já me batia um pânico 'nossa eu tenho que me esforçar mais, eu tenho que dar um jeito'. Então acho que a parte que não era prazerosa era justamente, talvez uma parte muito necessária, que era a cobrança de si, que pra mim é ferrenha assim, eu me cobrava muito. Embora era, me cobrava muito, mas era preguiçoso. Cobra, mas tudo bem. Mas eu não gostava desse espaço onde eu ficava me cobrando mais, porque isso me gerava frustrações. Mas que era justamente o que me motivava pra conseguir fazer alguma coisa depois. 'Porra, acho que tem que batalhar mais pra conseguir fazer'.

Paloma: Ah, eu adoro essa parte. Quando eu não consigo, nossa.

Bruno: É ruim, é péssimo, acho que é a parte menos prazerosa, mas eu acho que seja uma parte necessária porque é o que vai me fazer, é o que me motiva de... E o duro é que é uma coisa consigo mesmo. Não é que 'a Paloma conseguiu fazer' ou 'ah a Alice falou que o da Paloma está certo e o meu não'. Mas é uma coisa pessoal mesmo, tipo 'gente não é possível, é uma coisa tão idiota e eu não consigo fazer' e isso irrita e me deixa frustrado e não me dava prazer, mas eu sentia que era necessário. Mas, não sei, acho que eram os dois extremos assim. Thábata?

Thábata: Ah, pra mim a parte mais prazerosa, sem sombra de dúvida, era mais pra gente pegar os exercícios físicos. Tanto quando eu conduzia eu pegava mais nisso também, porque... Ah, não sei. Eu sempre competi tênis de mesa, desde os 14 anos eu estava indo em competição, então eu sempre tinha 'n' coisas, tinha técnico junto e cobrando abdominais e correr e fazer 'n' coisas, então eu gosto disso, e eu sinto falta. Porque eu acho que meu corpo precisa disso. Quando eu fico muito tempo sem fazer exercício físico eu me sinto... Ai, sei lá... É muito estranho, o meu corpo pede, então toda vez que tinha esses exercícios pra mim era nossa, era dolorido, minha perna doía muito, horrores, meu braço, mas eu sentia prazer em sentir essas dores. E a parte mais difícil realmente era do exaustão, do energético, mas porque... Como a Paloma falou essa dificuldade do abstrato. Eu tinha essa dificuldade muitas vezes de sentir principalmente quando tinha coisas tipo, ah, piche, esses

detalhes que te ajudam no peso, na densidade, eu tinha muita dificuldade. E eu lembro que quando eu consegui sentir essas coisas eu chorei, foi aí no Matula até. Eu comecei a chorar no final 'nossa, eu senti, que legal'. Mas era muito difícil, eu tinha muita dificuldade durante o processo. Mas também a sensação que o energético me dava, que a exaustão me dava depois de eu não conseguir respirar, 'meu Deus', também era muito bom. O processo era difícil, mas o resultado depois ali no final, a forma como ele me deixava é uma sensação ótima pra mim. Acho que é isso.

Alice: Entendi. O mais difícil também era o mais prazeroso...

Thábata: É.

Alice: Não é, mas às vezes é o que dá mais... Quando chega lá, né? Mas o caminho é terrível.

Paloma: Acho que é essa sensação de conseguir, de chegar. Acho que isso é muito bom.

Thábata: É você acha que você não vai chegar a lugar algum durante o processo. Aí depois que você para e respira, você fala 'nossa, foi, aconteceu. '

Bruno: Ah, mas na própria exaustão, durante a exaustão eu sempre ficava muito frustrado, eu gostava muito, né? Depois de um tempo eu comecei a gostar muito, mas eu sempre acabava me sentindo muito frustrado porque de repente estava eu jogado num canto da sala passando mal, sabe? E eu ficava me perguntando 'gente, por quê? O que é que tem de errado?'. Acho que um dia a gente até chegou a comentar sobre isso, não é?

Thábata: Sim.

Bruno: Mas de... Não, Thábata, fica quietinha, não entrega as coisas. (risos). Não, é que a gente tinha falado sobre isso. Mas não sei. Mas de um certo modo aquilo me gerava também uma frustração, acho que eram outras questões. Esse lance de o mais prazeroso também...

Thábata: Eu acho que a gente chegou a questionar isso, Bru, porque a gente saía super exausto, não conseguia respirar, e a gente falava 'nossa, porque a gente está fazendo alguma coisa errada' mas depois quando a gente via que a gente não sentia essas coisas, e que a gente achava que estava certo porque a gente já estava dominando, não era essa a questão.

Bruno: Foi um assunto até que a gente conversou com a Alice, que ela... Ai, você lembra?

Paloma: Não lembro disso.

Bruno: Que ela falou que... É porque eu falei que talvez eu sentisse que justamente o fato de eu estar passando mal, era justamente o fato de que eu tivesse chegado no meu máximo, lembra? Era uma coisa assim.

Thábata: Lembro.

Bruno: Mas aí acho que a Alice comentou alguma coisa do tipo 'ah, nem sempre, talvez você tenha que aprender a dosar as coisas' sabe? Porque talvez eu começasse e depois não tivesse energia pra manter, alguma coisa assim. Eu sinto isso no ballet às vezes, acho que quanto mais dói mais eu estou, mais eu quero fazer. 'Ai tá doendo, ai que dor'.

Alice: A gente quer... É, a gente quer passar dos limites... A gente quer testar os limites. Deixa eu perguntar mais uma coisa então. Vocês falaram um pouco sobre isso já, mas podemos falar um pouco mais sobre o exercício de conduzir. Quando vocês tinham que conduzir o trabalho, como era isso, como era quando tinha uma condução, como era quando vocês foram trabalhar sozinhos e não tinha uma condução. Um pouquinho sobre isso.

Paloma: Essa era a minha angústia. Saber se eu estava, se a minha condução era legal pros outros, porque eu tinha uma coisa... É muito nosso 'o que é que é legal pra gente'. É até feio falar, mas era muito egoísta assim. Eu fazia o que funcionava pra mim. Então eu tinha muita angústia, porque eu queria que funcionasse pra todo mundo e eu achava muito difícil. Muito difícil conduzir. Eu sentia que não tinha a mesma resposta quando você conduzia.

Alice: Nunca vai funcionar pra todo mundo.

Paloma: Então, isso é angustiante, Alice.

Alice: Mas isso até no espetáculo. O espetáculo não vai agradar todo mundo, não vai chegar em todo mundo como você gostaria que chegasse, e essa é uma condição que a gente tem que aceitar.

Paloma: Eu preciso mesmo, mas eu não sei fazer isso. (risos)



Alice: Nesse sentido que eu falo do reconhecimento do outro é algo que está além da nossa capacidade de... Não está na nossa mão.

Bruno: Eu conduzia e queria saber o que elas estavam achando.

Alice: Exatamente. O que o outro vai sentir ou vai deixar de sentir... Por isso que isso não pode ser guia. Eu não posso construir um espetáculo a partir do que o público está sentindo. Porque isso é uma armadilha.

Paloma: E cada público é um público.

Alice: Assim como eu não posso conduzir o treinamento a partir do... Claro que você vai... Claro você também não vai fazer uma viagem sozinha, sua, que ninguém está entendendo nada. É um coletivo. Mas o quanto mais fiel você for a você, a que isso tenha sentido pra você, mais você vai conseguir chegar nos outros. Então, é ótimo que você faça sim o que tem sentido pra você. Nesse sentido um pouquinho mais egoísta que você falava, muitas vezes não é egoísmo, mas é você encontrar alguma coisa que seja honesta pra você, verdadeira pra você, e ver se isso reverbera nos outros ou não. Agora, se reverbera ou não, o quanto, você nunca vai saber.

Paloma: A não ser que eu roube o diário dessa pessoa.

Alice: Não, porque às vezes um dia a pessoa pode até achar que aquele dia foi péssimo, e daqui a dois meses ela vai falar 'puts aquele dia que a Paloma conduziu, eu reclamei que foi péssimo, mas foi onde me ajudou a descobrir não sei o quê'. Então nem isso é palpável. Porque às vezes se você perguntar no dia a pessoa pode até reclamar de alguma coisa, e depois aquele dia, dali a seis meses vai cair uma ficha que naquele dia ela descobriu uma coisa legal.

Paloma: Que angústia. Preciso trabalhar.

Alice: Então é... Esse exercício de... De ser professor, de certa maneira. É a mesma coisa.

Bruno: Me deu vontade. Era uma coisa que eu não tinha vontade, que eu não me sentia separado. Mas depois das conduções eu comecei a sentir vontade de dar aula, não sei.

Paloma: É, porque... Rapidinho. Quando você conduz você aprende tanto também, assim meio que, não estar por fora, mas ver de outro ângulo.

Alice: Vocês preparavam a condução ou não?

Paloma: Eu preparava.

Alice: Todo mundo preparava? Você preparava também, Thábata, ou não? Preparava as conduções ou fazia...

Paloma: A única vez que eu não preparei foi essa que eu me senti mais livre pra criar coisas novas, mas eu preparava, eu era muito presa ao que a gente tinha...

Alice: E aí vocês cumpriam o que vocês preparavam? Uma coisa é preparar, outra coisa é você cumprir o que você preparou (risos).

Bruno: Então, eu comecei assim. O primeiro que eu fiz, que eu tinha preparado bonitinho... Porque tem aquela coisa do primeiro...

Paloma: Ai, amanhã sou eu, né?

Alice: Você calcula cada segundo.

Bruno: É, eu tinha lá numerado o tempo. Aí eu cheguei e comecei a passar e tal, e eu tentava meio que observar. E era muito complicado, não sei se porque talvez estivessem sentindo uma condução diferente. Era diferente no caso da sua. Mas, não sei o que é que era. Mas parecia que não esboçava reações pra leitura. Será que o povo está gostando ou não está? Será que isso está legal ou não está? E até em imagens, porque às vezes eu tentava procurar imagens diferentes, então eu falava 'será que essa imagem está servindo? Será que eu estou falando demais? Será que eu estou falando de menos?' E tentava começar a perceber os mínimos dados que fossem pra leitura de está rolando ou não está. Então, eu seguia a risca primeiro o que eu estava tentando prestar atenção nisso. Já na segunda, eu já falei assim, quando eu fui preparar a segunda, eu já comecei a tentar analisar 'eu acho que isso não ficou legal, essas imagens talvez não funcionaram', e coisas do tipo. Tentando achar algo que fosse mais nosso, sabe? De que se encaixasse e se adequasse melhor a gente.

Alice: Vocês criavam vocabulários diferentes?

Paloma: Sim, sim.

Bruno: Cada um tinha um vocabulário pessoal, na verdade.

Paloma: No exercício, os meus nomes...

Bruno: Quando a Paloma passava os exercícios dela, ela passava os nomes dela. E quando eu passava, os meus, a Thábata, os dela. A gente ia passando um vocabulário...

Alice: E vocês sabiam do que o outro estava querendo dizer?

Bruno: Sabia.

Alice: Legal.

Bruno: Mas era cada um...

Paloma: Alguns a gente roubava seu. A gente gostava e tinha outros...

Alice: Claro.

Bruno: E tinha algumas coisas que a gente gostava e trocava 'ai, mais legal o seu' e usava.

Thábata: Também 'ai, ficou legal o da Paloma, vai ser esse nome'. Mas tinha uns que cada um fazia um nome e gostava do seu próprio nome, então a gente não mudou pra um nome em comum. Cada um ficou com o seu.

Alice: Tá.

Paloma: A gente até perguntava 'como você chamou esse exercício?' ah eu chamei assim. Ah, eu assim. '

Bruno: O dos apertões, cada um tinha um nome. O seu acho que era 'cainha', o meu era 'buzinando o corpo' e o da Thábata era o quê?

Thábata: Ai, não vou lembrar.

Bruno: Mas enfim, cada um tinha um, mas a gente sabia que era um exercício em comum.

Thábata: Eu acho que eu roubei o da Paloma.

Bruno: Não sei.

Alice: Bacana.

Bruno: Ah, mas então, eu tentava mais me adequar ao que eu achava que de repente fosse mais a nossa cara, ou o que, não sei, de repente fosse melhor pra gente assim. Eu acho que eu não ia muito nessa 'vibe' do que era legal pra mim, ou então eu pegava e fazia assim, eu meio que criticava a condução do outro e falava 'acho que a Paloma falou pouco'. Aí eu ia lá e de repente eu reparava que eu tinha falado muito. Então eu falava 'ai, então, nem tanto assim, talvez a Paloma não estivesse tão errada'. E era acho que aonde eu conseguia falar 'ai, o que eu critiquei no da Paloma talvez seja uma coisa muito foda de se aprender'. Porque parece fácil quando você fala 'a Paloma falou muito pouco, eu senti falta de mais'. Aí eu fui lá e recheei o bagulho demais. Aí eu falei assim 'puta, acho que não é isso'. Eu vejo que quanto era difícil o que era tão fácil 'ah, é só falar mais' e não sei, mas...

Alice: Por isso que não pode perguntar para o coleguinha o que ele está achando. Porque é isso, às vezes até na hora ele te falaria uma coisa, mas depois ele percebe que não, que o teu silêncio foi super importante para ele encontrar o silêncio dele, sei lá.

Bruno: É, porque eu já falaria muito.

Alice: Porque deixou ele em silêncio, isso que ele reclamou na verdade foi, justamente uma... Você colocou ele num lugar abandonado, que ele queria mais condução e não. Mas isso provocou um aprendizado.

Bruno: Sim, teve vários espaços.

Alice: Mas é muito difícil a gente se livrar desse lugar. Muito difícil.

Paloma: É inevitável.

Alice: E ao mesmo tempo você tem que ir aprendendo um pouco a ler também. Não é que a gente não está nem aí pra... Mas você tem que ir lendo, né? Mas é um aprendizado também você ir lendo o corpo e falando 'tá funcionando por aqui, não está, vou fazer mais por aqui' você vai aprendendo a ler os corpos também. Mas é sempre a partir da sua experiência.

Bruno: Eu tentava não partir da minha experiência. Que nem você falava... Eu não conseguia fazer isso porque às vezes. Eu detestava koshi, acho que é a única coisa assim que eu sinto até hoje que eu não consigo fazer direito. Então eu falava assim 'eu não vou passar koshi, eu vou passar samurai', que eu gostava, entende? Então eu tinha medo de me sabotar e acabar sabotando todo mundo. Então acho que não era um método seguro pra mim fazer isso. Então eu falava eu vou colocar talvez o que seja geral assim, sabe? E por mais que a gente tivesse dificuldade. Eu não tentava pegar por base eu, porque eu tinha medo de...

Paloma: Sempre no koshi ele falava 'ah, vamos fazer o koshi, ele já olhava pra mim com aquela cara.

Bruno: Eu já sabotava. Então se dependesse do que eu gostasse de fazer ou coisa do tipo, eu tinha meio que medo de... Não sei, porque eu acho que você faz uma seleção de coisas que você goste você vai colocar as coisas difíceis. Eu tentava analisar o geral, assim, com medo de cair nas próprias armadilhas. Não sei. Agora é bizarrinho isso porque quando eu ia montar a grade do que eu ia fazer eu escrevia koshi assim.

Paloma: Daquele jeito, né? Fazer o quê?

Alice: Deixa eu perguntar um outro tema que pra mim é importante, que é a história da repetição. Como que era essa questão da repetição? Uma coisa que você faz, repete, faz de novo. Fez num dia, faz no outro, faz no outro.

Paloma: É, acho que a repetição mais pegava era no exercícios chatos, né? E, eu não sei, eu tentava sempre fazer de um jeito diferente mesmo, pelo menos, quando eu conduzia aquela coisa de criar imagem, criar imagens diferentes. Às vezes eu tinha até, acho que eu errava às vezes, porque eu tinha uma imagem que eu adorava, mas eu não usava com medo dessa coisa da repetição virara uma coisa que você já sabe chegar lá, então, não se deixar levar. Mas eu tinha muito essa preocupação de querer mudar pra não ficar cansativo, e às vezes eu acho que não funcionava tão bem. Eu tinha essa sensação algumas vezes, pelo menos quando eu conduzi, eu tive essa preocupação. Eu achava bem difícil assim. Essa coisa da

repetição era bem difícil. Eu lembro quando você falou, você falou num treinamento isso da gente tomar cuidado que – eu lembro que eu pensei muito nisso, é verdade – às vezes parece que eu estou batendo cartão, sabe? Bati o cartão e vim fazer as minhas coisas meio automáticas assim. Mas era uma coisa que me fugia um pouco do controle, muito difícil de eu perceber. Acho que depois que você falou eu fiquei mais atenta. Eu enquanto sendo um ser sendo conduzido. Quando eu estava conduzindo era diferente. Eu sempre queria fazer uma coisa diferente, que todo mundo...

Alice: Super legal.

Paloma: Mas depois que você falou que eu parei pra pensar que era uma coisa que sempre me fugia, não tinha atenção sobre isso.

Bruno: Acho que talvez por isso que eu gostava do começo, que ela ia inserindo a gente, deita no chão e tal, porque eu acho que era ali que eu... Porque eu sentia realmente que eu vinha bater ponto, mas até o momento que eu deitasse, porque aí eu parava e começava a pensar ‘olha, acho que não, acho que não é aqui’. Mesmo quando você não falava ‘ah, vocês não vieram bater ponto’, mas de um jeito ou de outro eu acabava pensando nisso e acabava me colocando em outra situação.

Alice: Vocês não fazia esse tipo de coisa? Vocês não faziam quando estavam só entre vocês?

Bruno: Sim. Essa inserção.

Paloma: Era justamente isso, eu tentava fazer diferente pra gente, pra seguir caminhos diferentes e tal. Mas muitas vezes eu paro pra pensar assim e eu vejo que eu estava fazendo os mesmos movimentos até no energético. Eu tinha uma sequência.

Thábata: É, exato aí eu travo.

Alice: Mas isso era bom? Isso era ruim? Levava pra algum lugar?

Paloma: Não é ruim.

Bruno: Mas eu me sentia assim, acho que mais no exaustão, no energético, sei lá. Desde o Conservatório eu ouvia muito a Alice falando ‘sai

disso, já vi'.

Paloma: 'Se surpreenda'

Bruno: 'Se surpreenda, eu já vi' eu sempre ouvi muito essa cobrança, então e às vezes eu não conseguia sair do lugar, por mais que eu tentasse 'perai não, isso aqui eu já fiz, eu já fiz isso'.

Paloma: E daí você fica mais travado ainda.

Bruno: É. Era bizarro. Acho que não é um processo totalmente consciente, é mais se soltar talvez do que ficar nessa coisa consciente toda, de ficar raciocinando sobre uma coisa... Mas qual que era a pergunta?

Paloma: Sobre repetição.

Bruno: Sobre repetição. Eu sentia a repetição... Eu só fui sentir realmente a repetição quando a gente entrou nos exercícios de voz. Que eu acho que talvez fosse a nossa maior dificuldade e eu me senti muito preso dentro daquilo que eu... Eu senti que eu estava repetindo aquela coisa, e eu só sentia o peso da repetição ali, naquele momento.

Paloma: Eu não senti porque esses eram muito difíceis.

Bruno: Não, então, mas os outros era difícil pra mim mas eu tentava meio que... É aquela coisa de novo de 'ai, eu tenho que conseguir alguma coisa hoje', então eu não sei se eu dava uma atenção maior a isso. Não sei o que é que era exatamente, mas eu só fui sentir repetição nos exercícios de voz.

Alice: Você está falando repetição como uma coisa ruim?

Bruno: É.

Alice: Repetição não é necessariamente uma coisa ruim, por isso que eu estou falando. Imagina, a gente monta o espetáculo e a gente faz o mesmo espetáculo quinze mil vezes.

Paloma: Como você manter o frescor.

Alice: É, enfim, como que era essa questão do repetir, do retomar uma coisa que eu já conheço.

Bruno: Não, eu acho que a repetição nesse sentido ruim assim acontecia nesse momento em que eu estava geralmente fazendo exercício de voz. Porque, ai, não sei, parecia muito repetitivo e não sei se era... Não sei o que era mas eu comecei a sentir que a gente estava repetindo ali, o restante da repetição era um caminho novo a cada dia pra mim.

Alice: Mas ali parece que não estava...

Bruno: Ali estava travado, sabe?

Alice: Era diferente.

Bruno: Eu sentia... Sabe quando você faz uma coisa que talvez 'ah, não é isso'. Não de tipo lógico, samurai, milhares de vezes a gente fez, koshi, milhares de vezes a gente fez, mas eu não sentia uma repetição porque cada dia eu encontrava uma dificuldade diferente, uma coisa diferente, ou imagens diferentes, enfim. Eu não sentia tanto a repetição, por mais que a gente estivesse repetindo. A repetição no sentido negativo, como você falou. Mas nos exercícios de voz era terrível.

Thábata: Eu acho que é porque no exercício de voz, embora nos outros a gente tinha dificuldade de fazer, a gente acabava realizando. No exercício de voz por mais que a gente se esforçava a gente não conseguia vibrar o quadril, por exemplo. Aí fica naquela dificuldade e por mais que você invista e fique fazendo, você se frustra porque você não consegue achar.

Paloma: Não chega né. Acho que é isso mesmo.

Alice: Então, uma outra coisa que eu lembrei agora. Depois eu comecei a usar umas músicas, vocês chegaram a usar músicas quando vocês estavam sozinhos ou não?

Bruno: A Pá usava mais, né? A Pá usava mais do que eu e a Thábata.

Alice: E como é que foi, tanto quando eu coloquei quanto quando a Paloma colocou? Vocês lembram alguma coisa disso?



Thábata: Me ajudou muito mas eu fiquei meio entregue à música. Eu deixei ela me conduzir mesmo. Não sei se isso é um problema, mas ela me ajudou a criar as situações que eram sugeridas.

Bruno: Mas, ao mesmo tempo, eu lembro de um dia que a Pá usou tambores, mas eu acho que eram tambores chineses uma coisa assim, a música era incrível assim, dava um gás. Eu sentia que eu podia ficar fazendo aquilo trinta horas seguidas. E aí, tanto é que no encontro seguinte a gente até comentou sobre isso. A gente até discutiu que a Alice 'não deixem a música levar vocês. Vocês tem que criar mecanismos pra conseguir fazer' e aí aquilo eu fiquei pensando... Mas acho que foi bom a Pá ter feito aquilo porque justamente eu acho que talvez eu tenha encontrado os mecanismos que me estimulavam dentro da música. Então eu fiquei pensando muito nisso de então hoje...

Alice: Se a música não virar uma muleta, mas que ela te ajude a...

Bruno: Então hoje é uma coisa besta assim, mas faz toda a diferença. Quando eu não faço isso eu sinto uma puta diferença. Quando eu estou em cena e, acho que a maior parte, e grande parte dos movimentos são bruscos um tempinho antes eu começo a ouvir os tambores, sabe? Até quando você falava mesmo, dos bastões e parece que você vai... E você começa de, não sei. Mas sempre foi bacana porque eu acho que eu encontrei o que era necessário pra isso e... Ai, foi péssimo as outras, quando você começou a usar umas nada a ver.

Paloma: Nossa teve um dia que você colocou uma muito brega.

Thábata: A Alice acabou com a nossa vida.

Paloma: Ela pôs uma muito brega.

Bruno: Uma de ginástica assim, e eu estava fazendo lagarto, e eu me sentia fazendo lagarto na beira da praia, caminhando na praia.

Alice: Eu pus umas década de sessenta, umas tipo flash dance.

Thábata: Foi sensacional. Eram músicas que eu nunca pensei em colocar.

Bruno: Mas acho que foi uma surpresa pra gente até porque...

Alice: Esse dia era eu que ficava rindo por dentro. (risos)

Paloma: A gente tinha certeza disso, Alice. A gente tinha certeza que...

Alice: Brincadeira. É muito bom, é muito bom.

Bruno: Nesse dia, até acho que eu anotei no meu diário porque acho que foi na contramão da Paloma. Porque no da Paloma eu aprendi a procurar mecanismos que me levassem a outro estado. Nessa eu tentei aprender a não me ligar no que a música estivesse me dizendo talvez.

Paloma: Isso foi muito legal.

Bruno: Porque era contrário. Eu estava fazendo lagarto, que era uma coisa super tensa e (canta uma música). Nossa, gente!

Paloma: Alice, nesse dia que você fez isso foi muito bacana. Porque eu sempre fui conduzida por música e na música e sempre combinar com a música. E eu achei divertidíssimo fazer o contrário. Achei divertidíssimo eu estar toda lenta e a música lá... Eu achei o máximo assim, muito bom, tocando mesmo. Foi super novo. Me ensinou uma outra forma de...

Alice: Em relação a, não quer dizer que você tem que ir se mesclando com a música. Ela está ali provocando alguma coisa mas não quer dizer que você tem que se diluir nela. Ela é um estímulo, porque a gente não consegue não ouvir. A gente não consegue não ouvir. Na verdade o ouvido é um sentido que não é escolha. Diferente de falar. Você fala, você escolhe falar. A gente não escolhe ouvir. A gente ouve até dormindo, você acorda com um barulho. Então ouvir não é uma escolha. Você ouve e pronto, querendo ou não.

Thábata: A gente teve uma experiência maluca também quando a gente foi fazer lá no coreto, né, Bruno?

Bruno: Na praça.

Thábata: Na praça.

Bruno: É, teve uma vez eu sugeri que a gente fosse fazer na praça.

Alice: Em frente ao Fabulatório?

Bruno: Não, é uma praça central assim no bairro.

Alice: Vocês treinaram lá?

Bruno: É, que tem um coreto, um espaço circular assim.

Alice: E com gente passando?

Bruno: É, com as pessoas passando, teve gente que parou.

Alice: Achavam que era uma apresentação?

Bruno: É. Alguns perguntaram. A gente meio que não conseguiu fazer grande parte das coisas, principalmente as que exigiam mais concentração.

Paloma: Porque tinham umas crianças subindo no coreto e brincando no meio achando que a gente estava super brincando. E teve um momento que a gente estava super concentrado, em qual exercício?

Bruno: Era samurai, porque elas estavam tentando fazer com os bastões.

Paloma: Elas começavam a pegar os bastões e a gente falava 'tudo é externo, o que acontecer a gente continua concentrado aqui' mas elas jogavam os bastões no meio da gente assim. Aí teve um momento que a gente olhou um para o outro e 'não, não dá, não deu'.

Thábata: A gente meio que tentou fazer de pé pra gente não precisar deitar lá, a gente começou meio que no plano médio já, mas também não deu certo.

Paloma: Mas foi interessante.

Thábata: A gente fez meio que um círculo, e que quando a gente se via a gente estava caminhando em círculo.

Bruno: O espaço também era bizarro porque como a gente está sempre

acostumado a um quadrado a gente não caminhava tanto em círculo. Mas quando a gente entrou no espaço circular foi ridículo, porque de repente a gente estava em fila, um caminhando atrás do outro em circular assim. E era muito difícil de sair daquilo. E era um obstáculo de espaço porque ou era o Fabulatório ou era aqui que... Não muda muito.

Alice: As salas são sempre quadradas.

Bruno: Lá é branco, aqui é branco, o chão é de madeira. Então tem uma similaridade grande entre as coisas, mas lá que era um espaço diferente. Tanto é que a gente conversou muito num momento que, talvez acho que o treinamento não funcione mas vamos aproveitar pra reunir sensações de como seria.

Paloma: Era a gente fazendo ali e os meninos de bicicleta ouvindo rap parados olhando a gente fazendo.

Bruno: Perguntando o que era.

Paloma: Aquela música e eles ali tentando falar com a gente 'mas o que é que é? Você estão fazendo circo?'

Larissa: E vocês ignoravam?

Bruno: Não, acho que a Thábata respondeu 'não, a gente está fazendo treinamento de teatro, são exercícios de teatro' e conversou com ele um pouquinho. E ele achou que era teatro, então ele começou a assistir. E teve até uma hora que ele falou assim 'puta negócio chato'. Ou então tinha uma coisa que a gente fazia que de repente era um pouquinho surpreendente 'olha, nossa!'. Até que de repente ele foi embora. Mas sei lá, acho que foi bem diferente. Acho que pra mim o mais diferente foram as questões de espaço, do quadrado para o círculo. Porque as pessoas só fizeram grande diferença quando elas vieram mesmo falar. Mas quando eles interferiam, eu não senti grande interferência de ter pessoas passando. Porque de um certo modo você acabava abstraindo, mas estar num espaço circular, num círculo, foi meio bizarro. E é besta se for ver. Fazia uma diferença.

Alice: Estou aqui perguntando das coisas que eu estou escrevendo... Vocês sabem que eu estou fazendo o meu mestrado, né? Depois eu vou fazer uma avaliaçãozinha por e-mail e vocês me mandam se vocês quiserem. Mas é que agora eu tive que mandar a minha qualificação. O Bruno viu o tamanho,

né? Eu tive que escrever um monte de coisa, então você acaba... Isso que a gente vai falando aqui eu tenho que fazer virar...

Paloma: Teoria.

Alice: Teoria e conceito e não sei o quê. E uma coisa que para mim é bem importante é, deixa eu ver se eu vou saber explicar, que nessa história do treinamento tem partes visíveis e tem partes invisíveis. Invisíveis que são coisas que a gente não enxerga, mas que estão lá presentes. Então como se o treinamento fosse feito tanto de coisas visíveis quanto de coisas invisíveis. Então eu queria que a gente conversasse sobre isso. Desde essa questão da presença, de construir um corpo dilatado, o que é que é isso? É uma coisa que a gente sente, que a gente percebe, que está ali, mas que não é necessariamente uma coisa... Às vezes passa por territórios invisíveis. As imagens, o que está passando dentro da minha cabeça enquanto eu estou treinando? É invisível, mas está super conectado com o que está acontecendo na parte visível. Ah, enfim, pra gente falar um pouquinho disso, das imagens internas, das sensações. Porque tem muita sensação que não é visível, mas que faz parte do treinamento. Essa linha de imagem, essa linha de sensações, de coisas que a gente vai... Vocês entendem? Acho que vocês entendem do que eu estou falando porque vocês já treinaram. Fica claro que tem uma parte do treinamento que é invisível, que está acontecendo dentro da minha cabeça, que está acontecendo na minha percepção. E uma parte que é visível, que é o que o outro vê, que o outro enxerga com o olhar. Não que a gente não perceba essa outra parte, você percebe, mas você percebe de uma outra maneira, não com o olhar exatamente, mas com a sensação. Muito cabeludo esse tema?

Bruno: Eu preferia que você pedisse pra ler o diário... (risos)

Alice: Complexo? Mas vocês conseguem entender do que eu estou falando?

Thábata: Eu entendi. Mas é até engraçado porque, por exemplo, nos nossos treinamentos, claro que essa coisa do invisível é tão importante quanto, porque nos ajuda a conduzir e a fazer tudo o que a gente tem que fazer. Pelo menos pra mim é muito importante, tanto que eu falei que quando eu consegui fazer a exaustão e eu consegui imaginar as situações, a areia, a água, enfim, eu chorei, porque me fez sentir coisas que eu deveria ter sentido. E é engraçado como cada um vê uma parte diferente. Eu vejo pelos nossos treinamentos individuais só a Cupim, eu lembro mais do Bruno na verdade, mas agora eu não lembro o exemplo que ele deu. Mas nessas situações que a gente fala 'ah, sente o peso como se tivesse um gigante em cima de você' e

cada um interpreta de uma maneira e pensa numa situação. O Bruno pensou numa completamente diferente, aí ele deu essa ideia 'pensa em tal coisa' e eu já estava formulando aquilo eu estava acostumada a pensar e que me fazia sentir esse peso, aí quando ele deu um outro exemplo eu falei 'nossa, que louco'. Aí me fez sentir coisas diferentes assim, é engraçado. Não sei se eu consegui...

Paloma: Eu entendi perfeitamente.

Alice: É difícil falar disso. É difícil falar porque não tem muitas palavras para falar disso.

Bruno: A ideia é de que a gente está falando o tempo todo sobre algo muito abstrato.

Alice: Mas quando você treina é muito concreto isso. Que existe um espaço que não é visível. Isso, tudo bem, estamos falando a mesma língua?

Bruno: Sim.

Alice: E é justamente o difícil é tentar nomear isso. Mas é o que a gente tem chamado de micropercepções, que a gente tem investigado um pouco disso.

Paloma: Sabe como eu vejo essas coisas invisíveis? Me ajuda a tentar entender o que eu sentia, eu faço relação com fenômenos da natureza, sabe assim? Um vento, um furacão, uma garoa, uma chuva. Quando eu estou fazendo essas sensações assim, às vezes eu estou me sentindo grande e eu me sinto um furacão, e aí eu visualizo coisas. Eu vejo uma cidade pequeninha, para eu me sentir grande eu uso coisas pra me comparar. Uma cidade, uma coisa grande. Então eu me sinto maior que aquilo. Então eu faço sempre essa associação com fenômenos naturais. Ajuda a me entender, a entender o que eu estou sentindo e como eu estou me sentido. Essa coisa do peso, não sei o quê, eu sempre faço essa associação, porque eu acho que essas são coisas grandiosas que eu tenho como referência. Isso me ajuda bastante. Então essa coisa do furacão, tsunami, essas coisas enormes que a gente não tem como lutar contra, eu faço essa associação, é o que me remete.

Alice: Internamente você está fazendo essas associações.

Paloma: É uma coisa que me ajuda a entender.

Alice: Você acha que isso ecoa na parte visível do corpo.

Paloma: Talvez. Eu me sinto um furacão, me sinto uma coisa muito grande quando eu estou nesses momentos assim. E mesmo as outras sensações que a Thábata falou, do piche e tal, eu já acho mais palpável. Eu vejo mesmo as coisas e me aperta.

Thábata: Eu até consigo visualizar também, mas muitas vezes eu não consigo sentir. Mas essa coisa de comparar, pra mim, na maior parte dos exercícios, é essencial. Pra eu conseguir realizar, eu preciso fazer comparações e sentir. É muito engraçado quando tem aquelas coisas das flechas e sentir as flechas, depois aquele de sentir o vento, eu acho muito engraçado como eu sinto o vento depois dessa libertação das flechas. É engraçado. Pra mim é essencial, eu preciso, preciso imaginar.

Bruno: É engraçado também como existe de um certo modo... Eu não sei. Por mais que a gente esteja fazendo coisas físicas parece que é uma busca constante do que não se vê. Por mais que tudo seja visível, a gente está fazendo o visível e buscando coisas que sejam invisíveis, na verdade. Porque, por exemplo, quando a gente faz uma determinada coisa que está aqui, mas na verdade a gente está querendo buscar o que não é visível. Acionar as coisas que não são visíveis. Que nem quando você coloca uma música contrária e a gente está se mexendo, mas a gente está buscando justamente o que causa aquilo, que é uma coisa que não é visível.

Paloma: Mas você não sente uma necessidade que essa coisa tome uma forma, que você visualize? Eu tenho essa mania de criar formas.

Bruno: Mas você entende que é justamente isso que eu estou dizendo, não consegui. A gente busca essas formas que são visíveis pra encontrar coisas que não sejam visíveis, entende?

Paloma: Ah, tá. Entendi. A gente tem essa mania.

Alice: Buscar sensações pra chegar num lugar que...

Paloma: Isso.

Bruno: É, porque a gente tem essa dificuldade com o que não se vê, com o abstrato. Não sei, é difícil falar.

Paloma: Eu trabalho bem com isso de associação. Talvez seja mais fácil pra eu encontrar, sabe? Pra eu encontrar aquele lugar de novo eu vou por uma associação. Tem que criar imagens, imagem, imagem, imagem. Tem que viajar e criando imagens que eu conheço. Não consigo...

Bruno: Eu, às vezes, tenho dificuldade até para dominar o que eu estou imaginando, de certa forma. Mas eu lembro que, esse exemplo que a Thábata estava falando, era o lance da dilatação, eu sugeri um boneco enorme de areia e que a gente tivesse que manter os grãos, os mínimos grãos empilhados para que ele não se dissolvesse, sabe? Tinha alguns momentos em que eu estava lá e eu imaginava os grãos caindo, mas não era algo que 'ah, eu vou imaginar um grão...', não, mas de repente a minha imaginação me fugia ao controle. Não sei por que, mas deve fosse algo que estivesse tão ligado que quando eu soltei alguma parte... Mas eu imaginava o bonecão fazendo...

Thábata: Mas é muito legal, Bru, porque é engraçado, eu também tinha um cuidado de não deixar ele meio que cair, sabe? Pra mim era aquela sensação de que ele estava desequilibrando em cima de você e você tem que encontrar o eixo. É bom, é bom, eu gostei. Era diferente do que eu pensava, por isso que me deu um 'tilte' assim, mas é legal ver essa diferença. São as mesmas sensações de alguma maneira, mesmo pensando em coisas diferentes.

Bruno: É que pra mim é assim, toda coisa que de repente a Alice sugeria pra gente... Vou começar pelo koshi, que é o que eu tenho mais dificuldade, por exemplo, quando ela sugeriu o koshi, é uma forma, é algo... É lógico que, por mais que a gente conversasse 'olha, isso talvez seja pra fortalecer e pra você entender a região central do seu corpo', eu não trabalhava muito nisso de 'olha, estou entendendo o que está rolando aqui', eu trabalhava mais no sentido de 'e aí? O que é que me dá isso daqui?', sabe? 'Vou curtir o barato do negócio'. Era meio 'ah, o que é que isso me dá?' E geralmente quando a gente mexia com essas regiões e tal, eu acabava 'me dá angústia mexer com isso'. Eu lembro de um exercício que o Jorge passou pra gente do Tábuas, que era uma folhinha que você desenhava você assim...

Alice: Desenhava mesmo?

Bruno: É, na folha. Você desenhava você na folha, e aí, era um boneco de palito, mas ele começava a fazer perguntas tipo 'quando você sente medo, aonde está o medo?' sabe? Acho que era meio que a mesma coisa no sentido inverso, quando eu estou tentando fazer um exercício eu fico tentando perceber aonde isso me desperta, o que é que isso me desperta. Talvez seja o



caminho inverso, né? De através daquela forma que é visível, eu buscar as coisas que eu não posso ver. Mas não sei. E eu sentia isso em quase todos os exercícios. O samurai, lógico, a gente tinha o discurso de criar uma postura de... Mas pra mim era 'e aí, o que é que isso?'

Paloma: Nossa, eu via aquela cena, eu ia para o filme e via várias Palomas. Ainda mais que a gente fazia tudo junto e eu ouvia o barulho do pé chegando tudo junto.

Bruno: É um pé só.

Paloma: Cheguei no Japão.

Bruno: Mas eu ficava, sei lá, 'o que é que isso está me dando?' E geralmente eu sentia essa coisa de autoridade, de força, de grande, que é uma coisa meio difícil assim. Mas eu sentia isso. Entende o que eu estou falando? Dessa procura, talvez. Eu ficava meio que procurando essas coisas que...

Paloma: O que é que causa?

Bruno: É, o que é que causa? Não sei. Não sei se eu respondo, entende?

Alice: Não, sim, sim, sim. Até porque não tem uma resposta, é mais pra gente conversar junto. Vocês já falaram algumas outras coisas. Quando você fala, por exemplo, da coisa do deitar no chão e isso da cabeça encontrar o sentido da coisa, é uma coisa que é super invisível. Mas que está acontecendo.

Bruno: É invisível. Do aprendizado que se dá pelo outro também, da avaliação do outro.

Alice: Mas é super importante, como você falou, pra começar o trabalho e é invisível, é uma parte que a gente não vê que está acontecendo isso com o Bruno, mas é, não é?

Bruno: Mas é que eu não associei.

Alice: Não tinha pensado nisso. Mas a gente vai passando por esse tema. Eu só queria falar um pouquinho mais desse tema especificamente. Mas

acho que tem muitos lugares invisíveis no treinamento, seja esse lugar do o que é que acontece quando 'eu quero ser mais bravo hoje', então eu vou chegar, venho lá da minha casa, venho pensando, então eu chego com a minha proposta de ser de um jeito, aí eu chego no lugar, algo acontece ali que muda o meu jeito, e eu não consigo. O que é que aconteceu? Não é ninguém que falou 'Bruno, para de...' mas tem alguma coisa invisível que tem a ver com a relação, mas que é super concreto embora seja super impalpável, e que transforma o meu modo de me colocar no trabalho. Isso é uma coisa invisível também, uma parte visível que está ali, isso faz parte. Não tem como falar que isso não faz parte do trabalho. Faz, né?

Bruno: Não, então vendo por esse ângulo eu começo a abrir a cabeça pra... Agora eu estou entendendo mais o que você está querendo dizer.

Alice: Eu não sei o que eu estou querendo dizer. (risos) Mas acho que isso que você falou importante.

Bruno: Agora eu me perdi, Alice.

Thábata: É, porque se você for ver essa questão do invisível, ela é muito ampla mesmo. Na verdade em tudo, não só no treinamento, mas na nossa vida a gente está sempre lidando com essas coisas em diversas situações.

Alice: Sim, mas isso interfere no trabalho, não tem como a gente falar que não faz parte.

Bruno: Eu penso muito no dia seguinte. Isso eu tenho anotado nos meus diários, até porque eu não dissociava muito. 'Ah, ontem foi um dia foda', eu tentava de algum modo associar o que talvez tivesse acontecido pra ver se isso de um certo modo interferia no treinamento, se eu conseguia medir, até onde eu conseguia desvencilhar da minha vida pessoal, e estar dentro de sala e até onde isso atrapalha o meu desempenho em sala. Mas por exemplo eu reparava que eu me sentia melhor dentro do treinamento em dias mais tristes. Eu posso sair triste de casa, triste mesmo, mas era eu chegar e a gente começar a brincar e acabou. Mas acho que nesses dias em que eu vinha mais pra baixo, eu chegava, e não sei por que, mas havia uma consciência parecia que eu estava olhando mais para dentro, sabe? Então, talvez eu me percebesse melhor dentro do treinamento. E não sei o que é isso. Acho que talvez seja um outro estado. É que parece que quando eu estava feliz e tudo passava por mim e talvez eu não reparasse, e quando eu estava mais trístico eu reparava tudo o que estava acontecendo comigo, talvez fosse outra percepção. E geralmente quarta-  
feira pra mim é um dia péssimo,

porque você liga a TV, aquele dia depressivo, está passando futebol. Pra mim é um dia não-dia, porque não rola nada, não acontece.

Paloma: Não gosto de quarta-feira.

Alice: Como assim está passando futebol e você fica triste?

Bruno: É que nem domingo, é um dia não-dia, porque parece que passa e você estava ali 'nossa, está passando'. E quarta parece que é a mesma sensação. Quando eu vinha de quarta para quinta, então era um dia que eu tinha ido dormir mais cedo, por exemplo, que eu não ficava assistindo TV, não tinha nada pra fazer, então, geralmente eu ficava meio depressivo. Não na quinta, mas o dia anterior era... Não era um dia feliz, entende? Geralmente eram esses dias, porque dá pra fazer um paralelo com o meu diário, porque eu escrevia 'não foi legal'. Até porque a gente treinava de manhã, não tinha dado tempo de acontecer coisas que iam te frustrar pra você não conseguir fazer o treinamento. Mas então eu prestava atenção no dia anterior. O que é que tinha acontecido na minha noite. E aí se for analisar dentro da sala, não sei, eu não conseguia realmente tirar tudo. Por mais que eu deitasse, eu me colocasse em posição de trabalho, me colocasse à disposição do trabalho, ainda estava lá, sabe? Eu achava lindo 'ah, eu vou chegar e nossa, vou esquecer da minha vida lá fora'. Tá, eu não lembrava durante os exercícios que eu tinha contas a pagar, mas...

Alice: Está ali, né?

Bruno: De um certo modo, está ali. Não tem como. Eu não vou entrar dentro da sala e...

Thábata: Faço das suas as minhas palavras, Bruno.

Alice: Eu não sei mesmo. Eu estou falando porque tem coisas que eu não sei mesmo. Tem uma parte de invisível que é mais concreto, né, gente? Quando a gente fala da presença, quando a gente fala da construção de um corpo dilatado. Claro que a gente não está falando que a gente vai crescer centímetros, mas é obvio que a gente vê que é diferente. Acho que isso estamos... Vocês percebem, né? Quando a gente chega num lugar diferente, quando a gente chega numa presença diferenciada, e estamos falando de uma coisa que é invisível, sem dúvida. Mas é perceptível, a gente percebe. Eu posso não estar, mas eu percebo isso. Eu percebo porque eu percebo que é diferente um corpo cotidiano de um corpo presente. Mas esse invisível ainda é

um pouco mais fácil de falar. Ou não, né?

Thábata: E é engraçado porque você vai falando e é... E dá pra entender perfeitamente.

Alice: A gente entende porque a gente vivenciou, sem dúvida. Porque a gente sabe do que a gente está falando. 'Quando você sente aquilo', você mostra.

Thábata: E até mesmo eu contando pra vocês eu estava achando que estava super claro, mas é tão difícil porque é tão nosso, né? Tão particular.

Alice: É. Mas é muito importante, não dá pra falar que... Porque eu acho que boa parte do trabalho acontece nesse lugar. Boa parte do nosso aprendizado em geral, da vida, a gente vai aprendendo e por fora, a gente muda também, mas mais lentamente às vezes, né? Às vezes você por dentro já é outra coisa, mas as pessoas ainda estão te olhando daquele jeito.

Bruno: É engraçado quando você fala dessa coisa do invisível eu lembro muito daquele encontro que a gente teve sobre teatro-formação, aonde se dão os espaços de formação? Eu penso muito nisso, sabe?

Alice: É, não dá pra desconsiderar os afetos nessa história toda. O fato de vocês serem amigos, o fato de vocês... Isso influencia? Claro que isso faz parte do treinamento, a relação de vocês, né? As amizades, os afetos, tudo isso de alguma maneira está lá. Seria completamente diferente fazer o treinamento com um grupo de pessoas com quem você não tem nenhuma história.

Paloma: A gente fez a oficina lá do Luna Lunera e era diferente. Tinha a Rosana, tinha o Bruno e tinha outras pessoas, então é diferente a relação de trabalho com uma pessoa que você conhece...

Bruno: Às vezes é até mais surpreendente. Não que seja melhor ou pior...

Paloma: Mas é diferente.

Alice: É diferente. Quando você olha pra pessoa, é diferente, num lugar que é isso...

Bruno: Até porque ela te surpreende. Às vezes eu olhava pra Paloma e ela olhava pra mim, ela já tinha certeza do que eu ia fazer, eu já tinha quase certeza do que ela ia fazer. Mas quando eu olhava pra outra pessoa eu ficava procurando ter a certeza do que ele ia fazer.

Paloma: Tentando achar essa mesma certeza...

**Transcrição do filme O Corpo Transparente, Odin Teatret Film Archives, 2002 (livre tradução de Maria Alice Possani)**

**EM BUSCA DO CORPO TRANSPARENTE**

Iben Nagel Rasmussen nasceu em Copenhague em 1945. Em 1966, quando mudou-se para o Odin Teatret da Dinamarca, Iben ingressou como aluna e desde então tem participado de quase todas as apresentações do grupo.

Nos anos (1969-1970) desenvolveu uma trajetória de formação pessoal, e nos anos seguintes lecionou para alunos novos do teatro. Em 1976, paralelamente ao seu trabalho como atriz, Iben começou a treinar três alunos e estabeleceu o grupo "Hugin".

Em 1980, Iben criou, no Odin Teatret, uma demonstração dos seus primeiros trabalhos: Lua e Trevas, no qual ela divide sua experiência de treinamento físico e vocal, os trabalhos sobre personagens e a maneira em que eles são integrados no performances. No mesmo ano fundou o grupo internacional Farfa. Com os atores / alunos de Farfa ela continuou a desenvolver os princípios de sua formação e produzindo vários espetáculos.

Em 1990, sempre em paralelo com o trabalho do Odin Teatret, Iben reuniu outro grupo: o "Ponte dos Ventos", com atores / alunos da Europa e da América Latina, sendo que a maioria são professores nos seus próprios países. Em 1999, Iben criou ainda um outro grupo com os alunos mais jovens, exclusivamente europeus, que treinam com ela duas vezes por ano.

**EM BUSCA DO CORPO TRANSPARENTE**

Uma conversa sobre o treinamento com Iben Nagel Rasmussen (Texto entrevista com Iben Nagel Rasmussen)

EB: Iben, quando você chegou ao Odin Teatret, mais de trinta anos atrás, você começou sua aprendizagem estudando alguns exercícios. O que era mais importante pra você no momento dos exercícios?

INR: O importante foi a atitude dos atores, que imediatamente começaram a fazer os exercícios sem explicar nada. Você não disse nada. Eu tinha imaginado que, como em minha vida passada, alguém iria explicar. Na escola tudo tinha sido explicado em palavras. Nada foi deixado sem

explicação. Então, para mim foi muito estranho... Foi um choque, eu tive que fazer tudo sem saber por quê. Não houve filosofia. Eu simplesmente tive de saltar, quando um colega chegou a me bater com um pau, ou agachar, quando o golpe visava o pescoço. Esta formação contínua não foi interrompido para explicar, por exemplo, que isso era errado, e isso não. Só depois de muito tempo - um longo tempo para mim porque...

EB: ... vários dias ou várias semanas ...?

IN: Não, agora eu estou falando de horas, meia hora para um exercício, por exemplo, talvez até menos, eu não me lembro. Mas depois ele foi corrigido por você ou por um colega.

(vídeo)

Eu cansei de imediato, aquilo era tão difícil. Também as acrobacias e tudo era exatamente como ... a respiração que você tinha que ... Você tinha que aceitar o direito de cansaço desde o início, com o corpo e principalmente com sua mente, eu tinha que aceitar este cansaço ... enquanto pensava: isso pode durar horas.

EB. Assim, o exercício estava ensinando certas qualidades: a capacidade física, por exemplo, reagir de imediato à ação de um colega, mas também uma atitude mental: como trabalhar durante um tempo quando se está cansado, conviver com este esgotamento, para descobrir a existência de outras formas de energia dentro de nós que de repente podem ser despertadas. É isso que você associa a esse período de formação no Odin Teatret desde o início?

INR. Sim, essas foram as primeiras coisas.

(vídeo)

EB. Na época, qual era a coisa mais interessante para você quando estava fazendo exercícios?

INR. O que foi mais importante para mim foi ver os "velhos" atores, Torgeir e Else Marie. Quando eu assisti Torgeir fazendo a cadeia, por exemplo, era muito ...

EB. A cadeia de exercícios, que é a sucessão de exercícios ...

INR. Sim, a cadeia de exercícios de Yoga, que Grotowski e Richard Cieslak tinham elaborado. Aqui eu não vi os exercícios reais, eu vi que ... outra coisa estava acontecendo em todo o corpo de Torgeir, como na cadeia que chamamos "gato", por exemplo. Isso é o que realmente me impressionou, e também foi a mesma coisa que me impressionou quando vi Ornitofilene, a primeira produção do Odin Teatret, enquanto a "alta escola popular" no Holbæk. Foi esse "corpo transparente", que para mim ... não era uma habilidade a ser, como "Eu quero o corpo para ser belo, como no ballet, ou ...", não era uma estética externa, foi como ... era uma coisa ... 'interna' ... que fez o corpo tornar-se algo mais. Não era com corpo bonito ou um corpo feio, mas era como se fosse um corpo transparente. Eu vi isso muito claramente em Torgeir no "gato" da cadeia, que eu acho que ele tinha trabalhado com Grotowski durante o seminário aqui, o primeiro dos seminários de Grotowski em Holstebro. Foi a mesma coisa com Else voz Marie: não é que ela tinha uma voz bonita, ou uma voz delicada, ou uma voz... Eu não sei, era como que uma força interior dentro dela que ela sempre teve, a sensação de que era como a matéria que estava se tornando transparente. Foi o mesmo com sua voz. Eu pensei: "se eu pudesse conseguir algo parecido com isso, ter um corpo transparente e uma voz que pode levar a tal paixão, esse algo interior, que você podia sentir, seria superar muitas dificuldades".

(vídeo)

EB. Durante alguns anos, você executou os exercícios que já existia no Odin ou que nós desenvolvemos, inspirados em Grotowski. No entanto, no início dos anos 70, vc começou a se opor a esta tendência e inventar exercícios, que foram os seus próprios exercícios, muito originais, diferentes do que tínhamos feito anteriormente. Por quê?

INR. Era como se eu não encontrasse dentro daquela formação o que eu tinha visto em Torgeir ou Cieslak... Lembro que estávamos em turnê, e eu pensei que... Perguntei-me pela primeira vez, não em geral, mas para mim: o que é uma ação dramática? E a partir daí eu comecei a trabalhar em todas as maneiras diferentes de sentar-se, girando, caindo no chão e começando de novo, perdendo o equilíbrio. Para mim, agora, olhando para trás, ir pra fora do equilíbrio e depois recuperá-lo, cair em direção ao chão e começar de novo, era como... uma fênix. Eu me atiro para o chão, perco completamente o equilíbrio, não sei o que está acontecendo, e então eu fico em pé de novo, era como... renascer.



INR. Acho que esse fluxo que eu vinha buscando há anos e anos e que nunca chegava lá, sempre me pareceu ser interrompido por uma coisa: por cansaço, pensamento ou por lacunas na formação, de modo que eu nunca encontrei esse fluxo. No entanto, nos exercícios novos, eu encontrei o que procurava no passado.

(vídeo)

E.B. O fato de fazer a sua própria elaboração: inventar, trabalhar, desenvolver toda uma série de exercícios também deu-lhe um sentimento de confiança em seu ensino quando você foi passar a sua experiência para os outros. No início, como foi que isso aconteceu?

INR. Não havia nenhuma necessidade para mim de fazê-lo imediatamente, assim eu esperei quatro ou cinco anos talvez. Eu comecei a ensinar e era como se eu tivesse superado todas as dificuldades, todos os problemas. Eu sabia por que estava... ou como conseguir através destes exercícios que... As primeiras vezes eu estava ensinando e lembro-me de colocar montes e montes de energia para sustentar, ajudando, de forma a dar o que para mim tinha sido tão importante no início: não interromper, dando tarefas muito simples e também encontrar uma certa "liberdade" dentro da formação.

EB. Mas no início, quando você ensinou, você também ensinou exercícios!

INR. Sim, num primeiro momento ensinei o que eu tinha descoberto, o que chamávamos de "exercícios suíços".

EB. E, depois de um tempo você se recusou a ensinar. Você realmente não queria ensinar.

INR. Não, isso foi porque quando estávamos em turnê, eu ensinei em um nível muito elementar: os estudantes começavam a partir do zero e, em seguida, tínhamos dois dias para ensinar antes de sair. Então você ensinou algo que... para mim não foi... não era importante. O importante era a duração, para ser capaz de cultivar o que tinha semeado. Eu vi aquelas pessoas presas onde elas estavam, sem meios para continuar.

EB. E é isso que levou você a inventar uma outra forma de relação pedagógica com um grupo fixo de pessoas que se reuniram por algumas

semanas, uma vez por ano: em outras palavras, o projeto "Ponte dos Ventos". Este projeto, esta situação pedagógica de vocês, está agora com 10 anos de idade. Quando eu assisti, eu imediatamente notei as diferenças. A primeira é uma questão de terminologia. Vocês costumam usar uma palavra que nunca foi utilizada no Odin Teatret: a palavra "energia". Como é que esta palavra foi introduzida em sua maneira de falar com seus colaboradores e alunos?

INR. Foi porque eu não tinha outra palavra. É uma palavra que é de fácil compreensão para aqueles que trabalham e eu acho que é igualmente claro para quem assiste. Você vê uma energia lenta no espaço, ou você vê uma energia forte ou suave.

(vídeo)

EB. Se você tivesse que explicar as maiores diferenças entre a sua própria aprendizagem e aquilo que você aplica na "Ponte dos Ventos", o que seria o mais evidente?

INR. É que eles têm de inventar ... eu dou as indicações para eles, mas eles têm ... Eu não ensino os exercícios como eu fiz no começo, no Odin, até mesmo os exercícios que eu fazia. Eu estabeleci uma tarefa. Por exemplo: encontrar três ou cinco formas de estar, três maneiras de saltar, três maneiras de se virar. Isto significa que a sua lógica... que desde o início eles tinham o hábito de inventar, montar e seguir uma lógica própria. Não é a minha lógica, porque depois eles não vão trabalhar comigo. Eles vão trabalhar sozinhos em outros contextos. Portanto, eles devem inventar um tipo de corpo... uma poesia que eles possam repetir e que eu possa somar com outros elementos de informação. Mas a base é deles, e então eles podem também ter exercícios de outros alunos.

(vídeo)

EB. Quando você observa o que seus alunos estão fazendo, o que eles estão inventando, você escolhe, você faz uma seleção. Algumas de suas soluções são boas para você, elas têm um significado, outras ao contrário, não. O que é importante que eles façam?

INR. É importante que cada exercício tenha um começo, um "pequeno nó" e uma solução. Não é que eu faça alguma coisa ... chegar aos meus pés, ou fazer alguma 'ginástica'. Mas, por exemplo, se eu ver que um dos alunos se ajoelha e, em seguida, levanta-se exactamente da mesma forma, eu digo:

"Isso não funciona. Você deve encontrar uma outra solução para este exercício."

Em seguida, o aluno continua a trabalhar e eu também posso mostrar ou indicar um exercício. Às vezes isso acontece.

(vídeo)

EB. Agora você tem usado a palavra "ginástica". Qual é a diferença entre um exercício realizado por um ator e um exercício de ginástica?

INR. Ginástica serve para outra finalidade. Ginástica serve para mantê-lo em forma, desenvolver seus músculos, torná-los flexíveis. Esse não é o objetivo. O objetivo é outra coisa que eu mencionei antes: o "corpo transparente". Através dos exercícios esse algo mais aparece. Juntos na sala de trabalho, você sente um tipo de energia que é intangível, que você não pode explicar.

EB. E você explica isso... para os seus alunos?

INR. Não. .. Não. .. Não.

## **Tradução de trechos do livro Ponte dos Ventos - uma experiência de pedagogia teatral com Iben Nagel Rasmussen**

RIETTI, Francesca Romana e ACQUAVIVA, Franco. *Il Ponte dei Venti - un'esperienza di pedagogia teatrale con Iben Nagel Rasmussen*. Produzione: F. Hendriksens Eftf., Copenaghen, 2001. págs 2 a 11.

### O nascimento de uma língua de trabalho

Trabalhando como atriz e observando meus alunos em diversos seminários, eu descobri que era muito fácil que, durante o treino, parássemos por causa do cansaço: isso interrompe o fluxo de energia que, na minha opinião, é essencial, e passei quatro - cinco anos para encontrar isso em minha formação pessoal. Ao mesmo tempo, eu experimentei e vi que esse fluxo poderia vir a partir da dança. Eu já tinha percebido que as pessoas, quando há música, podem dançar e continuar a dançar por horas sem se cansar, como se a dança fosse capaz de criar uma onda, uma energia fluida.

Durante o primeiro "Ponte dos Ventos", em 1989, na Dinamarca, eu pedi a todos os participantes para apresentarem uma parte do seu treinamento, uma dança ou uma canção. Beering Caroline, uma menina que não está mais no grupo, mostrou-nos uma espécie de dança com uma respiração que tinha aprendido na Polônia, com o grupo Gardjenize. Nós usamos esse exercício como base para uma parte do treinamento físico, mantendo o ritmo harmonizado com a respiração. Assim, desde o primeiro dia de trabalho com o "Ponte dos Ventos", houve uma dança em nosso treinamento físico, uma dança em que todos os atores poderiam seguir experimentando, dentro dela, o fluxo orgânico e contínuo de energia. Este foi o núcleo original no qual a dança dos ventos começou a tomar forma.

Progressivamente, foram incluídos na dança o "stop" e exercícios tão simples como o lançamento - com a energia que vai para fora - e "puxar" - com a energia que vem pra dentro - através dos quais o corpo experiencia, respectivamente, os movimentos de abertura e fechamento; mas a base da Dança dos Ventos tem sido sempre uma qualidade aérea e luminosa de energia.

Basicamente, o que foi construído foi uma estrutura fixa sobre a qual podíamos trabalhar, improvisando com os lançamentos e o "puxar", variando a intensidade do tempo - o ritmo e a direção no espaço.

(...)

O Ponte dos Ventos existe há nove anos e, às vezes, penso que talvez não sejam muitas coisas que eu posso ensinar os membros do grupo agora. Mas essa reunião, uma vez por ano, é uma oportunidade para ser capaz de medir, de reconhecer a evolução em si e nos outros e, em seguida, desenvolver alguma coisa juntos, algo que muitas vezes é novo para mim. É importante que cada um deles, quando acaba o seminário, possa retornar ao seu país para trabalhar com seu grupo, para fazer seus próprios espetáculos ou para transmitir a outras pessoas o nosso treinamento e os princípios do nosso trabalho.

(...)

Nós mostramos pela primeira vez o "Montaggio Bianco", em frente à Biblioteca de Holstebro, praticamente no meio da rua, mostrando uma parte dos trabalhos ao público, na cidade. Considero essa experiência fundamental. Logo fica claro se o trabalho do ator pode resistir em um ambiente tão diferente do ambiente fechado e protegido da sala. É claro que nem tudo que é processado em sala de trabalho pode ser produzido e veiculado ao público, mas o "Montaggio Bianco" tem resistido e foi apresentado também em outras situações, como intercâmbio em uma "højskole" na Dinamarca, em um centro cultural ou como troca em uma aldeia no sul da Itália.

(...)

Treinamento: a passagem, o fluxo

Meus primeiros quatro anos de formação na Odin Teatret foram extremamente árduos. Durante esse período inicial eu nunca consegui encontrar o fluxo que eu via, por exemplo, em Torgeir Wethal ou em Ryszard Cieslak, quando eles estavam treinando. Eu sentia que eu era sempre muito técnica: eu sentia diversos sentimentos dentro de mim, mas era como se a técnica e minha vida interior mantivessem-se como duas realidades distintas. Eu procurava uma maneira de uni-las, mas Eugenio continuava a dizer-me que eu ainda não havia encontrado o que eu estava procurando. No entanto, o que hoje percebo que aprendi durante esses primeiros anos, foi a necessidade de continuar a treinar por horas a fio, sem interrupções. Era fundamental que o trabalho não se "quebrasse". Mais tarde, quando nós trabalhamos com Ingemar Lindh e Yves Lebreton a técnica de treinamento desenvolvido pela mímica de Etienne Decroux, pudemos confirmar a questão da continuidade neste tipo treinamento.

Eles sempre nos diziam: "Se você para, é preciso recomeçar tudo do início." Anos mais tarde, fui ao Japão e vi os atores japoneses. Claro, eu não voltei com a idéia de ter algo realmente aprendido algo, mas simplesmente com a sensação de ter visto nesses atores aquele fluxo contínuo, como água que flui em um rio: pareceu-me não só uma energia que vinha do corpo, mas também um estado mental.

Voltando à Dinamarca, eu pude reconhecer essa energia no meu próprio trabalho. O formato era totalmente diferente, mas aquele fluxo contínuo era como que uma "chave".

Houve um tempo em que Eugênio não ficava mais na sala enquanto fazíamos o treinamento. Foi importante para que eu decidisse por mim mesma se aquilo era realmente uma parte essencial do meu trabalho como atriz ou se era apenas uma fase passageira, o fim de uma estrada. Foi nessa época que eu elaborei uma série de exercícios. Eu queria saber, pela primeira vez na minha vida de atriz, o que era realmente uma ação dramática, e comecei a pesquisa com ações muito simples: diversos modos de se virar, saltar, ir para o chão. A ação mais dramática que eu encontrara era uma queda: colocava todo o meu corpo em uma posição fora de equilíbrio e então caía no chão. A descoberta mais surpreendente foi que essa queda era tão forte que eu voltava a ficar em pé quase sozinha, de um modo orgânico, sem interromper a onda de energia. Eu entendi - e quando digo "entender" o que quero dizer é que entendi com o corpo todo e não raciocinando com a cabeça - que cada exercício deve ter internamente um tipo de nó. A estrutura era a seguinte: um início, um meio e uma solução, de maneira que quando chegássemos ao final algo tivesse acontecido, algo realmente tivesse mudado.

Eu havia encontrado uma lógica própria, física e mental, no treinamento. Eu descobri que sim, era importante continuar. O caminho não era sem saída, e me levava a territórios desconhecidos muito maiores do que eu podia imaginar naquele momento. É verdade que Eugênio não estava presente em sala quando descobri esses exercícios, mas sem aqueles primeiros quatro anos, com horas e horas de treinamento sem interrupção e com ele assistindo, o exercício de cair no chão e voltar "quase sozinha" não teria sido possível.

O que tentei transmitir aos alunos do Ponte dos Ventos foi uma maneira de encontrar um treinamento que não fosse apenas difícil e desgastante em nível físico, mas que também possibilitasse a oportunidade de entender algo mais. Eu acho que a lógica própria que eu mencionei anteriormente, é um dos componentes mais importantes para encontrar esse fluxo. Por exemplo, embora na Dança dos Ventos o passo seja fixado, existe uma certa liberdade

para improvisar. No treinamento desenvolvido com meus alunos há um certa componente criativa. Acho que, inconscientemente, eu tentei unir a minha experiência com improvisação à experiência do treinamento, territórios que no início do trabalho com o Odin eram completamente distintos. Durante os primeiros anos, na verdade, não era permitido inserir no trabalho criativo os elementos do treinamento. Naquela época, uma improvisação consistia em um tema determinado por Eugênio que um ator improvisava por dez minutos, ou talvez, por meia hora. A improvisação era considerada como o momento criativo mais importante para um ator. Havia um profundo respeito pelo trabalho, pela vulnerabilidade e pela "nudez" do ator que se lançava em território desconhecido, a ser explorado. Então, com a ajuda dos companheiros que tinham acompanhado o processo inteiro transcrevendo em seus cadernos, era possível fixar e repetir aquela improvisação. Este trabalho baseado na improvisação constituiu a base para muitas das cenas dos primeiros espetáculos.

Em contrapartida, no treinamento que criamos no Ponte dos Ventos e também no que eu criei antes sozinha, há um momento de criatividade: não só quando se muda a ordem dos exercícios (variando o ritmo e a intensidade), mas também quando se inventa e dá vida à novas formas.

Quando eu olho para o treinamento do Ponte dos Ventos, eu percebo que nós temos conseguido isso, que algo acontece durante aquela hora e meia. Ninguém está ali para fazer ginástica ou para treinar os seus músculos. Vejo dentro deles, em cada um e no grupo - que é como um organismo único, bem como dentro de nós que estamos olhando, que algo está acontecendo, alguma coisa está mudando.

(...)

O que também é estimulante para o grupo é a coexistência de atores latinos e escandinavos.

(...)

Filha de quem?

Primeiro de tudo eu sei que sou filha dos meus pais, que me ensinaram valores que até hoje são importantes para mim. É difícil nomear algo que sempre me acompanhou. As palavras que vêm à mente parecem banais: um amor profundo, um sentimento de espiritualidade, um contexto social. Meus

pais são escritores, e com eles eu aprendi o significado de dedicação, orgulho e atenção a cada detalhe de seu ofício.

(...)

Profissionalmente, eu sou filha de Eugênio: eu comecei do zero com ele. Talvez "profissional" não seja a palavra certa, para mim Eugênio é como um guru, um professor que me ensinou muito mais do que o trabalho.

(...)

Uma coisa estranha para mim - estranho, porque eu não tive contatos próximos e frequentes com ele - é que me sinto ligada à Jerzy Grotowski. Eu me lembro da primeira vez que eu entrei em sala para fazer um espetáculo e ele estava presente. Por um lado, eu estava assustada e quase tudo deu errado, e por outro senti uma profunda gratidão e pensei: "Foi ele quem criou a nossa língua." Não há muita diferença de idade entre Eugênio e Grotowski. No entanto, Grotowski é o meu avô. Sinto-me próxima a ele, especialmente quando trabalho como pedagoga. No início, o modo como Eugênio ensinou a nós, atores mais velhos é, de fato, muito parecido à maneira que eu ensino hoje. Esperava horas e horas sem dizer muito: ele sentava e observava. Podia fazer alguns comentários, mas só depois de muito tempo, era como se ele estivesse procurando no ator algo que nem ele nem o ator sabiam. Havia um silêncio na sala que permitiu o nascimento deste "algo". Eugênio, naqueles tempos, era extremamente dependente do resultado surpreendente, cativante e vivo ator.

(...)

Tempo para trabalhar / Para trabalhar o tempo

Compreendo que para quem assiste de fora, o treinamento do Ponte dos Ventos parece constantemente atravessado por uma espécie de alegria, de felicidade. Mas, para os atores que fazem isso, na verdade também existem momentos duros, difíceis, cansativos. Mas o que eu vejo é uma onda que sobe, desce, e então, de repente, vem como uma luz. Não é, contudo, uma forma de alegria que vem do fato de que as pessoas se reúnem para dançar e se sentem felizes porque são amigos. Para mim, essa qualidade de energia é algo que atravessa o corpo e o transforma, fazendo-o luminoso, transparente. Isto é aquilo que vi quando



cheguei no Odin, isto é o que vi em Torgeir quando ele fazia a sequência do gato ou o que vi em Cieslak quando ele estava treinando. Como eu disse antes, é importante o tempo, o fato de poder ficar fechada em sala por tantas horas todos os dias, e poder trabalhar por um período de tempo tão longo: o Ponte dos Ventos não é um seminário de três ou quatro dias, mas de um mês.

(...)

O ator deve ser capaz de meter-se nos lugares onde as pessoas passam e caminham - como quando fizemos um show na rua de pedestres em Arhus - e para isso não pode estar concentrado exclusivamente em seu processo interior. Penso que os atores devem sempre ter como que uma seta apontando para fora.

(...)

Quando comecei a criar meus exercícios pessoais, eu descobri que cada tipo de exercício cria um tipo particular de energia. Isso, no entanto, eu só descobri depois de realizar concretamente os exercícios, depois, só depois da experimentação prática. Eu nunca pensei em tentar encontrar, a priori, uma certa qualidade de energia, *non ho mai ragionato prima per poi scoprire che, concretamente, era così*. O tipo de presença que vem a partir deste exercício pode ficar claro contando um incidente durante uma turnê do Odin na América do Sul.

(...)

Todas as qualidades da energia geradas pelos exercícios são como professores invisíveis, vivos dentro de nós, guiando-nos. Eles criam uma ponte com o mundo exterior com uma respiração, um suspiro, uma Ponte dos Ventos.