

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE SANTA CATARINA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM TEATRO
MESTRADO EM TEATRO**

MARISA DE SOUZA NASPOLINI

**CONFISSÕES DO CORPO:
COMPOSIÇÃO CÊNICA E DIÁLOGO POÉTICO COM A LITERATURA
DE ANA CRISTINA CESAR**

**FLORIANÓPOLIS
2007**

MARISA DE SOUZA NASPOLINI

**CONFISSÕES DO CORPO:
COMPOSIÇÃO CÊNICA E DIÁLOGO POÉTICO COM A LITERATURA DE ANA
CRISTINA CESAR**

Dissertação apresentada como requisito à
obtenção do grau de Mestre em Teatro, Curso
de Mestrado em Teatro, Linha de Pesquisa:
Poéticas Teatrais

Orientador: Prof. Dr. Milton de Andrade

**FLORIANÓPOLIS
2007**

MARISA DE SOUZA NASPOLINI

**CONFISSÕES DO CORPO:
COMPOSIÇÃO CÊNICA E DIÁLOGO POÉTICO COM A LITERATURA DE ANA
CRISTINA CESAR**

Esta dissertação foi julgada adequada para a obtenção do Título de Mestre em Teatro, na linha de pesquisa: Poéticas Teatrais, e aprovada em sua forma final pelo Curso de Mestrado em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, em 29 de junho de 2007.

Prof Milton de Andrade, Dr
Coordenador do Mestrado

Apresentada à Comissão Examinadora, integrada pelos professores:

Prof. Milton de Andrade, Dr.
Orientador

Prof^a Maria Lucia de Barros Camargo, Dr^a
Membro

Prof^a Maria Brígida Miranda, Dr^a
Membro

À minha mãe Stela, que virou uma estrela no céu.

AGRADECIMENTOS

À UDESC/PROMOP, pela bolsa que me possibilitou estudar.

Ao meu orientador, Milton de Andrade, pela generosidade e abertura, que me estimularam a rever minhas escolhas e a assumir um projeto desafiador e instigante.

À Meire Silva, pela disponibilidade no trabalho e pela confiança depositada.

À Idamara Freire, parceira fundamental na fase embrionária deste projeto.

À Cleide de Oliveira, pelas belas fotos e pela amizade preciosa.

Ao Jefferson Bittencourt, pelas intermináveis horas gastas na confecção e edição do DVD e pelas trocas sempre tão inspiradoras.

À Gláucia Grígolo, amiga presente e constante e, às vezes, muro de confissões e lamentações.

À Cláudia Mussi, pela câmera de vídeo e pela solicitude.

À Maria Falkenbach, pelos vídeos de Ana Cristina Cesar e o Caderno de Portsmouth.

Ao meu pai, Antenor, pelo apoio incondicional, sempre.

Aos meus sobrinhos Dora, Lucca, Stefano e Marina, por me lembrarem que a vida é brincadeira, quando ela parecia se resumir a livros e prazos.

Aos meus irmãos Marcos e Murilo, pelo “apoio logístico”.

À Melissa e à Monica, pela cumplicidade.

À Tem e ao Luca, pelo amor nesse ano difícil e sempre.

Ao Adauto e ao Hércules, que de longe se fizeram presentes me apoiando.

À Maria Lucia Barros Camargo, por me ampliar o universo de Ana C. em deliciosas tardes com café e livros.

Aos colegas/professores André Carreira, Brígida Miranda, Edélcio Mostaço, José Ronaldo Faleiro, Nini Beltrame e Sandra Meyer, pelas aulas, livros, conselhos, conversas, trocas, abraços...

Ao Rafael Pereira Oliveira, parceiro antigo, pelas angústias e alegrias compartilhadas, pelo apoio na informática e por ter me ensinado a gostar de tabelas.

Ao Marcos, por ter surgido na minha vida, tornando meus dias mais felizes.

Ao Duda (*in memoriam*), por ter me estimulado, sem o saber, a buscar compreender os mistérios do corpo-mente.

Aos meus alunos, cobaias de meus experimentos e estímulo permanente para minhas elucubrações poéticas.

Aos mestres que me inspiraram e me apontaram caminhos para a investigação do corpo que se expressa e se confessa: Angel Vianna, Ellen Goldman, Jean-Pierre Romond, John Chanik, Lucia Aratanha e Richard Haisma.

Escutando o corpo, tem-se a esperança de escutar o mundo, talvez.

Anna D'Elia

Não sou idêntica a mim mesmo
Sou e não sou ao mesmo tempo, no mesmo lugar e sob
o mesmo ponto-de-vista
Não sou divina, não tenho causa
Não tenho razão de ser nem finalidade própria;
Sou a própria lógica circundante

Ana Cristina Cesar

RESUMO

Este estudo propõe a pesquisa teórica e a experimentação prática de processos compositivos do ator-dançarino na construção de material cênico, estabelecendo relações com elementos constitutivos da obra literária de Ana Cristina Cesar. A pesquisa está alicerçada no conceito de trabalho sobre *si mesmo*, compreendido como uma idéia fundamental no movimento de refundação da tradição do corpo cênico efetivado no decorrer do século XX. A partir deste entendimento, procura-se discutir a dimensão volitiva e consciente na busca de organicidade e precisão no trabalho de composição da ação física do ator-dançarino. Propõe-se, ainda, uma reflexão acerca do conceito de ator-dançarino, entendendo que se trata de uma noção híbrida instalada num campo investigativo que refuta a dualidade de alguns binômios firmados historicamente e avança em direção a uma terceira via possível, transicional, na qual movimento abstrato e ação figurativa dialogam na perspectiva de criação de uma dramaturgia pautada no movimento. No âmbito da prática, desenvolve-se um projeto laboratorial que consiste na experimentação de procedimentos criativos, através da composição de partituras físicas e vocais, em diálogo com textos e aspectos encontrados na prosa poética de Ana Cristina Cesar, como o caráter híbrido na forma poética, o intimismo, os “múltiplos eus”, a abordagem confessional e autobiográfica.

Palavras-chave: Ação física. Ana Cristina Cesar. Ator-dançarino. Dramaturgia do movimento. Trabalho sobre *si mesmo*.

ABSTRACT

This study proposes the theoretical research and practical experience on composition processes of the actor-dancer in the construction of performing material, establishing relations with constitutive elements within Ana Cristina Cesar's literary work. The research is based in the concept of work *on oneself*, understood as a fundamental idea in the movement of refunding of performing body traditions accomplished in the beginning of the Twentieth Century. From this understanding, I discuss the volitive and conscious dimension in the search of organicity and precision in the work of composition of the actor-dancer's physical actions. I propose also a reflection about the concept of actor-dancer, seen as a hybrid notion installed in an investigative field that refutes the duality of some binomials established historically and advances towards a possible third transitional way, in which abstract movement and figurative action dialogue in the perspective of creation of a dramaturgy based on movement. In the extent of the practical work, I develop a laboratory project which consists of creative procedures experimentation through the composition of physical and vocal scores, in dialogue with texts and aspects found in Ana Cristina Cesar's poetic prose, such as the hybrid character in poetic composition, intimacy, the "multiple selves" and the confessional and autobiographical approach.

Keywords: Physical action. Ana Cristina Cesar. Actor-dancer. Dramaturgy of movement. *Work on oneself*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Figura geométrica com direções espaciais.	54
Figura 2 – Treinamento com escalas	54
Figura 3 – Treinamento com escalas e texto.....	54
Figura 4 – Ana Cristina Cesar	61
Figura 5 – Ana Cristina Cesar	61
Figura 6 – Desenho 1 de Ana Cristina Cesar	68
Figura 7 – Desenho 2 de Ana Cristina Cesar	72
Figura 8 – Atriz em ação “Preso a você”	80
Figura 9 – Atriz em ação “Parte de mim”	80
Figura 10 – Foto do arquivo pessoal	82
Figura 11 – Atriz em ação “Estripulia”	82
Figura 12 – Atriz em ação “Abrir-se”	82
Figura 13 – Fragmento de montagem	90
Figura 14 – Desenho 3 de Ana Cristina Cesar	95

Fotos: Cleide de Oliveira

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Tabela codificada para análise e registro de ações	84
---	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 TRABALHO SOBRE <i>SI MESMO</i> E AÇÃO CONSCIENTE	18
1.1 O TREINAMENTO COMO LUGAR DE ENCONTRO DO <i>SELF</i>	20
1.2 AÇÕES EM TRABALHO: COMPOSIÇÃO DA AÇÃO FÍSICA E CONSTRUÇÃO DE UMA DRAMATURGIA DO CORPO E(M) MOVIMENTO	27
2 INTERIORIDADE E ORGANICIDADE NA CONSTRUÇÃO DE UM CORPO FICTÍCIO	35
2.1 RESPIRAÇÃO E PRESENÇA: ALÉM DA APARÊNCIA	40
3 O ATOR QUE DANÇA AÇÕES	47
3.1 A BUSCA DE UM TERCEIRO LUGAR NA POÉTICA DO CORPO	51
4 UM DIÁLOGO POSSÍVEL COM ANA CRISTINA CESAR	56
4.1 FEMININO, INTIMIDADE E CORPORALIDADE	62
5 EXPERIMENTOS E ELABORAÇÃO DE PROCEDIMENTOS NA COMPOSIÇÃO DO CORPO CÊNICO	73
5.1 MEMÓRIA PESSOAL E EXPERIÊNCIA PSICOFÍSICA	75
5.2 CONSTRUÇÃO POÉTICA DA DRAMATURGIA NO CORPO	85
CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS	91
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	96
APÊNDICE	104
APÊNDICE A: DIÁRIOS E CONFISSÕES	105
APÊNDICE B: DVD COM TEXTOS E IMAGENS	149
ANEXO	150

INTRODUÇÃO

Confissões do corpo propõe a pesquisa teórica e a experimentação prática de processos criativos do ator-dançarino na construção de material cênico a partir do conceito de trabalho sobre *si mesmo*. Procuro, através deste projeto, vivenciar e analisar diversos aspectos ligados à constituição da ação psicofísica e da ação consciente no que diz respeito à exploração de aspectos subjetivos e identitários do ator-dançarino, buscando sistematizar procedimentos compositivos aplicados em um trabalho prático que estabelece um diálogo com a obra da poeta carioca Ana Cristina Cesar (1952-1983). Este diálogo se dá fundamentalmente a partir de alguns aspectos presentes em sua obra, como o caráter autobiográfico e intimista, que faz da exploração da subjetividade seu elemento principal de criação.

A noção de trabalho sobre *si mesmo* se apresenta como uma das idéias mais importantes do século XX no campo teatral, permitindo ao ator um “transbordamento” da dimensão técnica e da finalidade exclusivamente espetacular para a construção de uma via para o trabalho atoral que consiste fundamentalmente em uma auto-disciplina (TAVIANI, 1996, p. 145). Esta disciplina, levada às últimas conseqüências na prática de um treinamento psicofísico, é responsável por dar visibilidade à revitalização das tradições do corpo na cena, gerando contexto propício para experimentos no campo da dramaturgia do movimento.

As diversas perspectivas contemporâneas em direção à criação de uma dramaturgia do movimento, ou do ator¹, demandam uma constante renovação e um aprimoramento das pedagogias aplicadas na composição de materiais oriundos da experiência corporal, de natureza psicofísica. Ao discutir as relações de

¹ Na bibliografia especializada, encontramos referência aos termos dramaturgia do movimento, do corpo e do ator. Estas diferentes denominações, apesar de apresentarem sutis diferenças de concepção, dizem igualmente respeito ao entendimento do corpo como “plataforma semântica”, gerador de significados próprios, independentes de um suporte literário, e visam uma construção corporal não figurativa, situada a meio caminho entre a ação narrativa e o movimento abstrato.

organicidade, volição e consciência de si na constituição do corpo cênico, procuro encontrar caminhos possíveis para instrumentalizar o ator-dançarino, visando qualificar sua presença no processo de criação espetacular.

A opção pela utilização do termo “ator-dançarino” parte de um entendimento de que se trata de uma noção que pressupõe um formato híbrido, no qual dança e teatro se permeiam, e do qual encontramos vestígios em diversos momentos da história da dança e do teatro. Esse território fronteiro, ocupado de forma significativa na cena contemporânea, revela uma zona transicional onde a instabilidade e a transitoriedade atuam como forças operantes do processo criativo. A partir das intersecções entre dança e teatro, sugiro a existência de um “terceiro lugar”, onde se instalaria o terceiro termo dos binômios aqui trabalhados (teatro e dança, ação física e vocal, movimento e palavra, externo e interno, subjetividade e organização formal, entre outros), como uma espécie de mediador de relações duais e húmus criador de uma poesia do corpo. Durante a pesquisa, tanto teórica quanto prática, trabalhei sempre na perspectiva de fundir os extremos dos binômios, que considero como pontos fixos, referenciais, buscando uma terceira via, instalada neste espaço transicional, mutante, “em processo”, que se constitui no próprio objeto de pesquisa.

Utilizo como principais referenciais teóricos a Antropologia Teatral², fundada por Eugenio Barba, com referências eventuais à obra de Jerzy Grotowski (1933-1999), e o Sistema Laban de Análise do Movimento (LMA - Laban Movement Analysis)³, que compreende as teorias de Rudolf Laban (1879-1958) e Irmgard Bartenieff (1890-1981), acrescidas de contribuições trazidas por seus discípulos nas últimas décadas do século XX. Com base nas teorias de Barba, discutirei tanto a

² A Antropologia Teatral é definida como o “estudo do comportamento sociocultural e fisiológico do ser humano numa situação de representação” (BARBA; SAVARESE, 1991, p. 8). Também encontramos a seguinte definição: “estudo do comportamento cênico pré-expressivo que se encontra na base dos diferentes gêneros, estilos e papéis e das tradições pessoais e coletivas” (BARBA, 1994, p. 23). Barba foi também fundador da ISTA (International School of Theatre Anthropology), uma rede multicultural formada por *performers* e acadêmicos que dá vida a uma espécie de universidade itinerante que se dedica ao estudo da Antropologia Teatral, através de sessões realizadas periodicamente e da publicação de diversas revistas. Fundada em 1979, a ISTA tem funcionado como um laboratório de pesquisa de dimensão transcultural sobre a presença cênica do *performer*.

³ O que hoje se entende por Sistema Laban ou Análise Laban de Movimento (LMA – Laban Movement Analysis) consiste em um rol de desdobramentos teóricos desenvolvidos nos últimos cinquenta anos, a partir do legado deixado pelo austro-húngaro Rudolf Laban, que tem aplicação nas mais diversas áreas do conhecimento, como na descrição e no registro do movimento expressivo, nas técnicas de composição coreográfica, treinamento corporal nas artes performáticas e práticas terapêuticas, além de inúmeras relações estabelecidas com as ciências, educação, esportes, antropologia e psicologia, entre outros.

noção de ator-dançarino, e os princípios que fundamentam a utilização do termo, quanto o conceito de treinamento como o local do encontro de si, e a construção da ação física como perspectiva final do treinamento do ator. Suas teorias são colocadas em diálogo com os princípios de Laban no que diz respeito ao treinamento do ator-dançarino e à construção de uma dramaturgia a partir do corpo. As ferramentas proporcionadas pelo Sistema Laban servem também como instrumento de análise do material criado na experiência laboratorial, entendida como um diálogo entre o pensar, o fazer e o pensar o fazer.

A escolha de Ana Cristina Cesar como referência poética (um dos extremos de alguns binômios) se dá pelas características de sua obra. Além de ter uma escrita estimulante e original, Cesar dialoga constantemente com conceitos que permeiam meu interesse e foco, como subjetividade, identidade(s), hibridismo, limites e fronteiras, interno-externo, vida e arte. Através de seus escritos, a autora expõe confidências íntimas e dolorosas, dramas diários repletos de sensações físicas, numa auto-exposição provocativa e, por vezes, cortante.

Cesar é considerada uma das poetisas mais instigantes e consistentes de sua geração, entre os assim ditos “poetas marginais” das décadas de 70 e 80. Sua escrita abusa do discurso derramado, de associações, colagens, frases soltas, exclamações súbitas, numa eterna fusão entre o erudito e o coloquial. Sua escrita híbrida, prosa poética, culta e emocional, fundamentalmente confessional, é centrada no “eu”, que se revela através de cartas, diários íntimos ou o que ela chama “cadernos terapêuticos”.

Ao privilegiar o gênero confessional, Cesar trabalha sobre o limite entre literatura e confissão, numa mútua contaminação. A escolha da correspondência como suporte leva ao extremo a tensão entre sinceridade e fingimento, entre o *eu verdadeiro* que escreve suas cartas a um destinatário real e o *eu fictício* do universo literário. Ao gênero confessional se acrescenta a linguagem em tom de conversa, de fala íntima, a construir uma aparente intimidade devassada. O diário íntimo se transforma em confissão pública.

Esta intimidade, no entanto, não é solitária. Sua auto-expressão acaba sendo revelada pela voz de outros, através de um dialogismo marcado pela presença de “eus” e “tus”. “A subjetividade inconfessada própria do diário íntimo (representada através do corpo, da escritura e da leitura) está atravessada por olhares e opiniões de outros, que contaminam o mundo onipresente do ‘eu’.” (PUENTE in CESAR,

2006, p. 334, trad. nossa). O pessoal sempre aparece atravessado por forças que descentram o sujeito: citações, traduções de outros poetas e restos de conversação desviam essa intimidade dos poemas até uma certa exterioridade que conduz a uma constante imbricação entre exterioridade e intimidade. Para Florencia Garramuño, “exterior e interior, ou o eu e seu interlocutor, não se opõem nestes poemas, mas se interseccionam precisamente neste ponto móvel que é o sujeito.” (GARRAMUÑO in CESAR, 2006, p. 15, trad. nossa).

São precisamente estas relações entre interior e exterior, intimidade devassada e rigor da forma, diálogo entre o eu e o outro, autobiografia e ficção, prosa e poesia, que busco no treinamento e no processo de criação desta “atriz que dança ações”. A noção contemporânea de ator-criador, ou ator-compositor, encerra a necessidade do *performer* em construir sentidos a partir de suas ações físicas e vocais, que podem ser, e freqüentemente o são, elaboradas a partir de materiais subjetivos, oriundos da experiência pessoal, postos em posterior diálogo com um texto ou uma narrativa dada. A literatura de Ana Cristina Cesar, pelos diversos aspectos já comentados, fornece elementos instigadores para estimular o universo pessoal neste percurso de construção de uma dramaturgia do ator alicerçada no movimento. Ao assumir até as últimas conseqüências a dimensão efêmera da experiência, sua obra dá pistas, ou melhor, indica caminhos provocativos para uma criação autoral, fortemente calcada na(s) identidade(s) da intérprete feminina.

A partir das relações estabelecidas entre o modo compositivo de Ana Cristina Cesar e os princípios e conceitos que fundamentam a pesquisa teórica, descrevo os procedimentos adotados na construção e na organização das ações psicofísicas, assim como a tabela de análise aplicada ao material. Busco, assim, refletir sobre como os diversos princípios trabalhados foram compreendidos e elaborados organicamente no sentido de gerar uma percepção mais apurada dos diversos binômios sobre os quais nos debruçamos. As descobertas propiciadas pela experiência laboratorial, à luz da reflexão teórica feita na primeira parte do trabalho, procuram contribuir para o desenvolvimento e o aprimoramento de novas abordagens teórico-práticas relativas ao papel do corpo na cena contemporânea.

No desenvolvimento da etapa prática, realizada com a atriz-dançarina Rosimeire Silva⁴, aluna de graduação do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas do

⁴ A escolha da atriz se deu pelo fato de ela já ter certa familiaridade com o vocabulário e algumas técnicas adotadas, assim como devido ao seu interesse pessoal pelo projeto. Optei por participar

Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, investiguei procedimentos de estruturação da ação física, visando a construção de um corpo fictício. A composição da ação física se dá através da geração de matrizes que podem ter origens as mais variadas, como eixos temáticos, textos dramáticos ou poéticos, experiências de movimento, memórias pessoais, reelaboração de imagens, entre outras. Neste trabalho, invisto na criação de um repertório de ações a partir de materiais pessoais, tais como fotografias, exploração de aspectos da memória (autobiográfica) inscrita no corpo, provocação de perguntas geradoras de respostas psicofísicas, além de práticas específicas que visam trabalhar a relação interno-externo numa perspectiva somática.

Este estágio da pesquisa consistiu em uma prática psicofísica realizada em dois ou três encontros semanais com três horas de duração cada, num período de quatro meses (num total de 35 encontros), divididos em um período de treinamento e um período de criação. Na etapa de treinamento, que ocupou metade de cada encontro, trabalhou-se com exercícios que buscam desenvolver um uso não-cotidiano do corpo, através de um trabalho com a respiração, a exploração do (des)equilíbrio, o enraizamento, jogos de improvisação e diversas experiências de movimento e de organização espacial.

Na etapa de criação, também presente a cada encontro, trabalhou-se na composição de ações físicas através da exploração da relação dialética entre organicidade, ou impulso, e artificialidade, ou estrutura formal do movimento corporal na *performance*. A atriz-dançarina articula os aspectos físicos e subjetivos do seu corpo através das ações, trabalhadas tecnicamente, desenvolvendo um processo autoral que se concretiza através da elaboração de uma dramaturgia corporal. Nesta etapa, se estabeleceu um diálogo com a obra de Ana Cristina Cesar. Não se tratou de recriar seus poemas através do movimento, mas de trabalhar a relação dialógica buscando uma possível transcrição poética⁵ de sua obra.

ativamente das práticas por mim propostas. Obviamente, em diversas ocasiões abdiquei de estar “em trabalho” em prol de um distanciamento necessário à observação e à análise das situações criadas, mas entendo que minha participação como agente (de forma ativa e não somente como “espectadora”) foi fundamental para um melhor entendimento e percepção dos problemas que se apresentam ao ator-dançarino neste tipo de processo.

⁵ O termo transcrição é utilizado aqui no sentido de propor uma compreensão dos procedimentos de composição em ambas as linguagens (movimento e literatura) em busca de uma correspondência nos modos de constituição dos discursos, visando a configuração de um novo pensamento. Ver FALKENBACH, 2005.

De fato, criaram-se duas teias paralelas: na primeira, trabalhamos com a geração de ações a partir de práticas que revelam aspectos subjetivos, ligados a experiências pessoais da atriz. Na segunda, criamos ações vocais e “jogos” físicos com a palavra poética. Num determinado momento, estas duas teias começaram a ser tecidas conjuntamente: partituras que se sobrepõem e se entrelaçam, gerando novos significados, diferentes dos originais, a partir desta fusão (novamente, a busca do terceiro lugar). Trata-se de um método de estudo que visa, entre outros, instrumentalizar o ator com uma sintaxe – não se trata de perseguir resultados espetaculares, mas, sobretudo, de pesquisar processos.

O estudo dos procedimentos adotados e dos processos vivenciados possibilitou a sistematização de algumas práticas que são descritas detalhadamente no Apêndice A, acrescidas de imagens. No Apêndice B, que consiste em um DVD, apresento em vídeo, através de imagens em movimento e de curtos textos explicativos, as diferentes etapas do projeto e suas subdivisões, esperando desta forma estabelecer um diálogo com o leitor e compartilhar de maneira mais efetiva as possibilidades desenvolvidas e as descobertas feitas no decorrer desta pesquisa.

1 TRABALHO SOBRE *SI MESMO* E AÇÃO CONSCIENTE

No século XX, assistimos (e participamos de) uma série de transformações no teatro que permitiram ao ator um “transbordamento” da dimensão técnica e da finalidade exclusivamente espetacular para a construção de uma via para o trabalho atoral que consiste fundamentalmente em uma disciplina de si, buscando uma “dilatação da percepção e até mesmo da consciência” (TAVIANI in DE MARINIS, 1996, p. 145, trad. nossa).

A começar por Constantin Stanislavski (1863-1938), e seguindo uma linha que inclui Vsevolod Meyerhold, Yevgeny Vakhtangov, Émile Jaques-Dalcroze, Adolphe Appia, Gordon Craig, Jacques Copeau, Louis Jouvet, Étienne Decroux, Jacques Lecoq, Rudolf Laban, Jerzy Grotowski e Eugenio Barba, diversos encenadores e pedagogos da cena novecentista implementaram fundamentos ao trabalho do ator, pautados na relação do seu físico com sua própria interioridade, trazendo visibilidade ao que ficou conhecido como um movimento de refundação das tradições do corpo cênico. Nesta nova acepção, o trabalho do ator, em diálogo permanente com práticas e doutrinas externas ao próprio teatro, tem como fim último o desenvolvimento do indivíduo e de uma consciência aprimorada de si.

O conceito de *si mesmo*, diretamente relacionado à noção de identidade, vem sofrendo profundas reformulações na contemporaneidade. A concepção de sujeito pós-moderno está apoiada numa identidade móvel, “formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2005, p. 13)⁶. Este sujeito assume diferentes identidades em diferentes momentos, muitas vezes contraditórias entre si, gerando perspectivas identitárias transitórias, em permanente deslocamento.

⁶ O autor remete-se a outra obra sua para discutir mais profundamente esta idéia: HALL, Stuart. *Minimal selves*. In: *Identity: the real me*. ICA Document 6. Londres: Institute for Contemporary Arts, 1987.

Esta noção contrapõe-se à concepção sociológica clássica, segundo a qual a identidade seria formada na interação entre o eu e a sociedade, preenchendo o espaço existente entre o mundo pessoal e o mundo público, quando se poderia falar em uma essência interior ou um núcleo “formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais ‘exteriores’ e as identidades que esses mundos oferecem”⁷. Ao invés de uma identidade coerente e unificada, a multiplicação de sistemas de significação e representação próprios da pós-modernidade nos apresenta a perspectiva de atuação através de identidades múltiplas, em constante transformação.

Para o neurocientista português Antonio Damásio, o *si mesmo* seria “a coleção de imagens que representam os aspectos mais constantes do organismo e suas interações com o ambiente e os outros seres vivos”. Ele propõe considerar como o âmago da noção de *si mesmo* a estrutura do corpo (vísceras, estrutura muscular, óssea e outras) e a identidade singular da ação, que compreenderia as atividades cotidianas, as relações com os outros e as escolhas pessoais feitas durante a vida (DAMÁSIO apud GREINER, 2005, p. 80).

O trabalho sobre *si mesmo*, como foi denominado inicialmente por Stanislavski e posteriormente desenvolvido por diversos fundadores e refundadores de tradições cênicas, tornou-se uma das grandes idéias-força do teatro novecentista. Trata-se de um trabalho técnico que envolve o ator enquanto ser humano integral, no qual corpo, mente e espírito não podem ser separados. A abordagem psicofísica, que implica necessariamente no crescimento pessoal do ator, está no centro das atenções.

Para Marco De Marinis, seja no teatro ou fora dele, para o ator ou para o ser humano em geral, o trabalho sobre o corpo e o movimento é o principal aspecto do trabalho sobre *si mesmo*, constituindo a primeira e imprescindível etapa do caminho em direção à ação consciente ou voluntária, que no teatro chamamos de ação física ou real. Neste sentido, é a ação física que representa o objetivo último do trabalho sobre *si mesmo*. “A tarefa do ator é fundamentalmente aprender a agir, a agir realmente, ao invés de fingir. É sobre isso que se baseia a arte dramática, a arte do ator” (DE MARINIS, 1997, p. 165, trad. nossa)⁸.

⁷ Ibid., p. 11.

⁸ Todas as traduções de partes deste texto apresentadas daqui em diante foram feitas pela autora.

René Daumal⁹ refere-se à ação voluntária como depurada de qualquer resíduo de automatismo. Para ele, ação se opõe a movimento ou ainda a ação sem pensamento. Na busca de uma relação mais íntegra entre pensamento e ação, Daumal propõe impregnar de pensamento, de consciência, toda ação, partícula por partícula, assim como impregnar de ação todo o pensamento, momento a momento.

Para ser real e, portanto, eficaz em cena, é preciso que a ação física seja autêntica, sentida, vivida, que seja fundada em uma correspondência orgânica entre externo e interno do ator e, portanto, em uma estreita relação corpo-mente. Esta busca implica numa investigação das relações entre o corpo empírico, ligado à aparência, e o transcendental, investindo-se na experiência epifânica do ator, no “tornar visível o invisível”¹⁰.

As novas bases pedagógicas implementadas pelos principais encenadores do século passado visam, mais que uma preparação física dos atores, “uma educação completa que desenvolveria harmoniosamente o seu corpo, o seu espírito e o seu caráter de homens” (COPEAU apud FERAL, 2000, p. 5). A realização de tal projeto prescinde de uma coletividade, quase nunca adquirindo formato individual e autônomo. Com frequência, demanda a presença de um mestre e toma a forma de um treinamento coletivo.

1.1 O TREINAMENTO COMO LUGAR DE ENCONTRO DO *SELF*¹¹

O treinamento do ator se sedimenta como o lugar onde o trabalho sobre *si mesmo* se efetiva. Ali se implementam exercícios e práticas voltados a fazer coincidir interioridade e exterioridade, investindo em um corpo que possa agir como veículo do pensamento ou, ainda, propiciando condições para a criação do que Rudolf Laban chama de “pensar por movimentos” (LABAN, 1978, p. 42).

Sua filosofia faz referência a uma busca “nas profundezas virgens do ser íntimo”, baseada em princípios como totalidade orgânica, expressão vital e ritmo

⁹ DAUMAL apud DE MARINIS, 1997, p. 166.

¹⁰ Esta expressão, com variações do tipo “fazer visível o invisível”, está presente em toda a obra de Eugenio Barba.

¹¹ Entendemos *self* como a “soma dos processos conscientes e inconscientes, ou seja, o todo da personalidade” (BYINGTON, 1987, p. 8).

cósmico, que criam espaço para que o intérprete trabalhe visando o “espelhamento dos processos ocultos do ser interior” (LABAN, 1978, p. 28). Em Laban, o ator-dançarino realiza esta unificação entre ação e pensamento, aperfeiçoada através de um trabalho orientado para o mundo interior, onde os impulsos surgem continuamente e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar.

Seu treinamento com atores e dançarinos está voltado para o uso do Esforço¹² e das direções espaciais. Ao treinar atores, Laban fez com que desenvolvessem seu sentido de espaço e tempo, suas habilidades de observação e sensibilidade para a dinâmica do movimento. Entendendo que o teatro dispunha de pouca plasticidade, e pouca ou nenhuma noção da tridimensionalidade humana, buscou em seus atores novos parâmetros dentro de seus próprios corpos, aplicando princípios já conhecidos e utilizados na dança (RENGEL, 2003, p. 111).

A noção de Esforço tem aqui importância fundamental. Definido como “o impulso interno que dá origem ao movimento” (LABAN, 1978, p. 32), cuja manifestação se dá através de diversas combinações possíveis de fatores de movimento, o Esforço é um aspecto do Sistema Laban cuja utilização é essencial na construção de um corpo fictício. No estudo das diferentes dinâmicas humanas e sua relação com tudo que se move no universo, Laban encontrou qualidades psicofísicas ligadas à predominância de um ou outro elemento, gerando um estudo comportamental e uma atribuição de significado a partir da observação das características pessoais de movimento. O humor de uma pessoa, por exemplo, afeta seu uso do Peso, Espaço, Tempo e Fluência¹³, e isso se torna visível através dos seus movimentos. Diferentes combinações de Esforços dão origem a diferentes estados de espírito, como se o impulso interior para o movimento trouxesse cor e textura às nossas ações.

A palavra Esforço vem do alemão *Antrieb*, que significa impulso, propulsão, ímpeto. O impulso é algo que antecede as ações físicas, sendo estas o resultado de suas combinações. Ele é fruto da relação do homem com seu mundo interior, que encontra na ação sua válvula de escape. Ele se configura, portanto, em algo físico,

¹² Por questões metodológicas, as grandes categorias da Análise Laban de Movimento (Corpo, Espaço, Forma e Esforço) têm grafia iniciada por maiúscula, identificando assim divisões que abarcam subdivisões na organização do sistema.

¹³ Estas subdivisões dizem respeito às qualidades dinâmicas do movimento, que podem ainda ser qualificadas de acordo com sua atitude frente ao elemento em questão, seja ela conflitante, que implica em resistência, ou complacente, de entrega (ex.: Tempo acelerado ou desacelerado).

que se manifesta na musculatura do corpo. Para Grotowski¹⁴, “antes da ação física existe o impulso, que empurra dentro do corpo [...]. Na realidade, a ação física, se não inicia de um impulso, vira algo de convencional, quase como um gesto. Quando trabalhamos com os impulsos, ela fica enraizada no corpo”.

Ao relacionar as qualidades de movimento com a dimensão coreológica, investigando as relações espaciais entre corpo e ambiente, Laban une cinética e espacialidade, gerando precisão no movimento e garantindo intenção espacial à organicidade já presente no impulso, inaugurando uma perspectiva inovadora no que diz respeito às relações interno-externo no corpo do ator-dançarino. Este deve conhecer as condições dos Esforços empregados, dos impulsos internos a partir dos quais têm origem os movimentos. Além de conhecê-los, deverá poder alterá-los conscientemente, mudar suas qualidades, a forma segundo a qual é “liberada a energia nervosa”, exercitando a escolha dos aspectos interiores que serão externalizados através de ações corporais deliberadas (LABAN, 1978, p. 35).

O treinamento, para ele, consiste fundamentalmente em capacitar seus alunos (atores e dançarinos) a explorar o movimento a partir de princípios fixos e precisos, mas atentos a seus ritmos internos, sem jamais perder a percepção de si e do outro e a conexão com seus impulsos mais profundos. Assim, a dança torna-se, no seu entender, um meio de “dizer o indizível”, transcendendo a própria condição humana (BOURCIER, 2001, p. 295).

As experiências comunitárias de Monte Verità¹⁵ (1900-1920), na Suíça, que reuniram durante duas décadas artistas europeus dos mais diversos segmentos, de Carl Jung a James Joyce, evidenciam a busca deste ideal de reforma da vida humana. Ali, a dança torna-se o ponto culminante de uma vida alternativa que almeja novos valores éticos e estéticos que propiciem o surgimento de um novo homem. Trata-se, sobretudo, da criação de um círculo místico que aposta no renascimento espiritual da humanidade.

O movimento de origem alemã da *Körperkultur* (cultura do corpo), disseminado por toda a Europa, provoca uma verdadeira revolução nos hábitos e na mentalidade

¹⁴ GROTOWSKI apud RICHARDS, 1993, p. 105 (trad. nossa). Originalmente publicado em italiano por Thomas Richards (RICHARDS, Thomas. *Al lavoro con Grotowski sulle azione fisiche*. Milão: Ubulibri, 1993), a partir de uma conferência de Grotowski em Liège, 1986.

¹⁵ Neste período, Laban freqüentou Monte Verità assiduamente, onde liderou uma série de experiências de movimento que deixaram marcas profundas na cultura alemã, especialmente junto aos jovens.

vigentes. Esta redescoberta do corpo, que já caracterizava a sociedade e a cultura ocidental no final do século XIX, produz em diversos níveis e campos “uma nova e aprofundada atenção à fisicalidade e ao movimento e às suas possibilidades de utilização, incluindo a estética ou expressiva” (DE MARINIS, 1997, p. 163, trad. nossa).

A reforma promovida pelos valores da *Lebensreform*¹⁶ em busca de uma “terceira via” possível, com forte interesse por doutrinas esotéricas, como a teosofia e a antroposofia, assim como estreitas relações mantidas com a psicologia e a ainda embrionária psicanálise, propunha “um vínculo indissolúvel entre o homem e as forças e ritmos cósmicos e perseguiram uma liberação do espírito na união (...) com transcendências definidas de formas diversas, mas igualmente universais e permanentes” (CASINI-ROPA, 1987, p. 296-297, trad. nossa).

Na definição dos princípios da *Körperkultur*, e sua tradução em prática pedagógica, foram determinantes tanto as teorias e experimentações provenientes do território teatral quanto as pesquisas no âmbito da dança (Cf. CASINI-ROPA, 1987). Neste contexto, o ator, cuja formação até então era fundamentada na caracterização psicológica da personagem, ou na representação mimética dos sentimentos, passa a compor o corpo cênico a partir de sensações cinestésicas, da construção de esquemas corporais codificados e tornados visíveis na cena. A retórica do corpo cria novas convenções, traduzindo emoções em ações psicofísicas, e arregimenta uma série de criadores que propõem um novo olhar para a formação do intérprete.

¹⁶ A *Lebensreform*, ou reforma da vida, promovida nas primeiras décadas do século XX na Europa (particularmente na Alemanha), pregava, entre outros, uma volta “às forças genuínas da vida” e uma regeneração do homem e da sociedade através do vegetarianismo, da relação saudável com a natureza, da recusa ao álcool e do afastamento das grandes metrópoles. A fundação da comunidade de Monte Verità, nas montanhas de Ascona, localizadas na parte italiana dos Alpes Suíços, deu concretude a esta “utopia”, reforçada pelo ambiente quase mágico da região (clima subtropical, riqueza mineral e presença de lagos e vasta vegetação). Este ambiente filosófico e cultural foi, em parte, responsável pela criação do Círculo de Eranos, um centro de estudos mitológicos que contou com figuras como Carl G. Jung, Rudolf Otto, Karl Kerényi, Joseph Campbell, Mircea Eliade, Gilbert Durand, Gershim Scholem, Henry Corbin e Gerardus van der Leeuw e recebeu, durante duas décadas, alguns dos principais intelectuais e artistas europeus. Ver CASINI-ROPA, Eugénia. *Il corpo ritrovato: danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte*. In: *Teatro e Storia*. Bologna: Il Mulino, 1987 e GREEN, Martin. *Mountain of truth: the counterculture begins Ascona, 1900-1920*. Lebanon, New Hampshire: University Press of New England, 1986.

A noção de círculo místico evidenciada neste período, ainda que com formato e objetivos bastante distintos, mas mantendo a idéia de “criação de um mundo dentro do mundo”, pode ser encontrada no Teatro-Laboratório dirigido por Grotowski nos anos 60, na Polônia. Em determinada fase de sua trajetória artística, por ele denominada de parateatral (porque vai além do teatro – não é teatro, mas está próximo a ele), Grotowski abandona as preocupações especificamente teatrais para concentrar-se numa busca de ordem espiritual.

Surge, neste momento, o conceito de “ato total do ator” – este alcança um nível de intensidade, de plenitude e autenticidade semelhante ao que o homem experimentava em outras épocas durante o ritual. O ator (re)encontra a integridade e a indivisibilidade primitiva, a essência, através deste ato total, que Grotowski define como um momento de “auto-penetração”, de entrega (GROTOWSKI, 1992, p. 30). Este ato de autenticidade, desnudamento, ou oferecimento de *si mesmo*, é propiciado em grande parte pela prática do yoga, ou do yoga do ator, uma disciplina que conjuga prática física e mental, uma espécie de superação da condição individual em direção ao encontro do fluxo vital no “aqui e agora”, na “experiência do presente no presente” (DE MARINIS, 2004, p. 63).

Baseado na filosofia hindu, Grotowski acredita que é possível partir da subjetividade para chegar à objetividade, ou seja, é possível elaborar técnicas capazes de captar uma objetividade profunda atravessando o território da subjetividade, partindo da experiência individual. Na montagem de *O Príncipe Constante*, em 1965, o processo criativo do ator não se relacionou com o texto, mas com memórias de sua vida privada¹⁷. O ator se torna autônomo e independente do referencial dramaturgico. A revelação do eu está no centro da investigação de Grotowski, fortemente motivada por sua própria biografia: “No fundo, tem sido esse interesse pelo ser humano, pelos outros e por mim mesmo, o que me levou ao teatro (...)”¹⁸.

Barba se refere à aquisição de um *ethos*, como um comportamento cênico, ou, ainda, como uma ética de trabalho modelada pelo ambiente, considerada uma

¹⁷ Na etapa prática deste projeto, o exercício da Diagonal da Vida, descrito na página 79, propõe o resgate de memórias de períodos significativos da vida da atriz através do movimento. Depois de selecionados, aprimorados e ressignificados, estes fragmentos são utilizados como material compositivo (ver Apêndice A, p. 117-119 e 132-134 e Apêndice B - Geração de ações / Diagonal da Vida).

¹⁸ Entrevista feita pela jornalista sueca Marianne Ahrne e publicada no dossiê “Grotowski posdomani”, organizado por Ferdinando Taviani e incluído no número 20/21, 1998-99 da revista italiana Teatro e Storia.

noção central para todos os reformadores do treinamento. “*Ethos* como comportamento cênico, quer dizer técnica física e mental; como ética de trabalho, como mentalidade modelada pelo ambiente: o meio humano em que se desenvolve a aprendizagem.” (BARBA apud FÉRAL, 2000, p. 9).

O treinamento deve ser concebido como uma formação contínua para permitir que o ator mantenha seu psicofísico em permanente estado de criação. Não existe vínculo direto entre esta prática e a produção espetacular, portanto, sua validade não deve ser entendida a partir de uma possível geração de competências e habilidades aplicáveis no momento da representação, mas através de um desvelamento e de um “ultrapassar limites” indispensáveis à criação de um corpo-em-ação. Composto inicialmente de uma série de exercícios acrobáticos, como rolamentos, posturas invertidas, giros aéreos e outros inspirados na experiência com Grotowski nos anos 60, aos poucos o treinamento proposto por Barba foi sendo acrescido de outros exercícios, advindos de distintas artes marciais, criados pelo coletivo a partir de suas próprias necessidades.

Lluís Masgrau, ator integrante do Odin Teatret (companhia dirigida por Eugenio Barba), define o trabalho do ator como resultado de uma tensão entre dois pólos: a técnica e a criatividade. O campo da técnica, que abarca os instrumentos profissionais que o ator utiliza, como os princípios, as regras e os conceitos, seria o que Stanislavski chamou de trabalho sobre *si mesmo*. O da criatividade consiste no trabalho do ator sobre a personagem, que é o modo como ele utiliza estes instrumentos (MASGRAU, 1996, p. 157, trad. nossa).

No Odin Teatret, decidiu-se explorar uma porção muito específica do “trabalho sobre *si mesmo*”: o trabalho do ator sobre sua própria presença cênica. Ali, como no teatro de Grotowski, as improvisações se constituem em uma exploração da própria subjetividade¹⁹ e não se relacionam com a idéia tradicional de personagem: “Nas mãos do diretor polonês, o personagem teatral se transforma em uma espécie de tela objetiva com a qual se cobre e até se protege a subjetividade nua do ator” (MASGRAU, 1996, p. 158, trad. nossa). As improvisações no grupo dinamarquês, que invariavelmente ocorrem através de um trabalho individual sobre um tema dado, consistem em um “diálogo físico” entre ator e tema, no qual o indivíduo investe nas reações psicofísicas que emergem em resposta ao estímulo inicial (WATSON, 1993,

¹⁹ A exploração da subjetividade como fundamento da construção artística, encontrada também na obra de Ana C., aponta para uma imbricação entre as relações de ator-personagem e autor-ficção.

p. 78). A partir de tais improvisações, surge um trabalho compositivo, estabelecido através de padrões de ações físicas que podem ser repetidos. Nesta etapa, trata-se, sobretudo, de trabalhar com “ideogramas físicos”, criados pela composição dos elementos de movimento, quando se exercitam as tensões musculares e as associações psicofísicas pessoais (WATSON, 1995, p.132).

A personalização do treinamento, prática adotada pelo grupo, traz para o ator a possibilidade de se autodefinir, de controlar suas energias, ultrapassar suas resistências e o medo, ampliando os limites de si mesmo. Desenvolvido inicialmente pela atriz Iben Nagel Rasmussen e depois implementado em todo o coletivo, o treinamento individual consiste em uma seqüência de exercícios físicos e vocais que o ator ou a atriz define a partir de seu desejo ou necessidade de desafiar suas próprias habilidades e limitações. De acordo com Rasmussen, o treinamento deve fazer “voar”: o ator está ali para aprender questões técnicas. Deve aprender bem três ou quatro ações e começar a improvisar compondo os materiais aprendidos ou, ainda, saltando de uma ação para a outra, entrelaçando, trocando e alternando sua ordem, variando o ritmo, a temperatura e a energia. A busca desse “fluido energético” deve se dar não apenas quando há outras pessoas em volta, que estimulam o ator, mas também quando ele está sozinho se relacionando com o espaço (RASMUSSEN, 1997, p. 179). Em entrevista sobre seu processo individual, a atriz Julia Varley afirma que

durante o processo de trabalho, como atriz, não estou interessada em uma viagem introspectiva para me conhecer, mas em proteger o modo incompreensível de raciocínio destas células, concentrando-me em como dar-lhes espaço aberto para correrem. (VARLEY, 1996, p. 114, trad. nossa).

Assim, a atriz cria e encontra espaço para a construção de um corpo “não cotidiano”.

Barba refere-se ao treinamento como contendor de valor por si mesmo – trata-se de uma finalidade, não um meio, e consiste, sobretudo, em trabalhar as leis do equilíbrio e do desequilíbrio, “das forças contrárias à obra em todo e qualquer movimento” (FERAL, 2000, p. 7), trabalhando não sobre o corpo e a voz, mas sobre as energias. Os “princípios-que-retornam”²⁰ são utilizados para promover esta

²⁰ Os princípios-que-retornam, fundamento das “técnicas extra-cotidianas” utilizadas por Barba no que ele define como campo da pré-expressividade, são princípios transculturais, encontrados em

modificação constante que se produz sob os olhos do espectador, a que se denomina presença.

É neste sentido e com este propósito que tem lugar o treinamento do “ator que dança”. Os exercícios do treinamento físico permitem desenvolver um novo comportamento, um modo diferente de mover-se, de agir e reagir, uma determinada destreza, que só tem validade se atinge a profundidade do indivíduo. Em Barba (1994, p.128), “os exercícios físicos são sempre exercícios espirituais”, em busca de uma reorganização interna que permita o surgimento de um “pensamento-em-vida”.

Ao possibilitar a criação de uma disciplina para o ator, que ganha uma dimensão espiritual, tanto em Barba quanto em Laban, o treinamento promove um aprimoramento técnico cuja eficiência depende do contexto no qual está inserido. Para Grotowski, “não se pode trabalhar sobre *si mesmo* sem um quadro estruturado, sem uma partitura do que se faz. Se não houver uma estrutura, tudo se dissolve, vira um caldo” (apud DE MARINIS, 1997, p. 169). A noção de ação física ocupa aqui lugar central, posto que são as ações, dispostas em seqüências fixas e repetíveis, porém passíveis de transformação²¹, que propiciarão a organização formal dos materiais criados pelo ator-dançarino.

1.2 AÇÕES EM TRABALHO: COMPOSIÇÃO DA AÇÃO FÍSICA E CONSTRUÇÃO DE UMA DRAMATURGIA DO CORPO E(M) MOVIMENTO

É consenso entre os precursores do teatro contemporâneo que “não se pode chegar à ação real, isto é, a agir realmente em cena, através do espontaneísmo ou do naturalismo” (DE MARINIS, 1997, p. 166). E para alcançar tal propósito, é preciso trabalhar com a disciplina e a busca da precisão da forma. É a partir do trabalho técnico sobre a forma, a estrutura, a partitura montada sobre princípios precisos, que

diferentes práticas performáticas do ocidente e do oriente, que propiciam ao ator-dançarino um uso diferenciado de seu corpo numa situação de representação.

²¹ Aqui surge a noção de partitura, utilizada por diversos diretores (de Stanislavski a Barba), que diz respeito à composição artificial das ações físicas, pressupondo uma investigação das relações entre interioridade e forma, possibilitando ao ator uma codificação de seu material criativo. Para maior aprofundamento no tema, consultar o artigo de Patrice Pavis “Da Stanislavskij a Wilson. Antologia portatile sulla partitura”. In: DE MARINIS, Marco (org.). *Drammaturgia dell'attore*. Porreta Terme: I Quaderni del Battello Ebbro, 1996.

a ação física pode tornar-se “real” na cena. Caso contrário, perde-se em estereótipos, automatismo, “falsa espontaneidade”. Para adquirir esta qualidade desejada, é necessário que a ação seja construída a partir de duas premissas: a precisão, que implica em organização formal dos materiais, e a organicidade, que surge da presença integral do ator, construída através dos laços que este estabelece com sua interioridade.

Para Stanislavski, criador do conceito de ação física, ação real é ação crível. “Não há ações físicas dissociadas de algum desejo, de algum esforço voltado para alguma coisa, de algum objetivo, sem que se sinta, interiormente, algo que as justifique” (STANISLAVSKI, 1989, p. 2). No seu entender, não há ação real em cena sem a presença total, psicofísica do ator. Esta presença se manifesta em ações conscientes, sentidas, que não podem ser realizadas mecanicamente, mas “em conformidade com o impulso da alma” (STANISLAVSKI apud DE MARINIS, 1997, p. 167).

A presença da ação como motor do drama já estava anunciada na poética aristotélica, que define a tragédia como “imitação de uma ação” (ARISTÓTELES, 2002, 1450a), evidenciando o entendimento de arte como mimesis do humano. Mas é no século XX, a partir da conceituação elaborada por Stanislavski no Método das Ações Físicas, que a noção de ação ganha novos contornos e passa a ser compreendida como o “elemento estruturante do fenômeno teatral”, passando a ser estudada e desenvolvida na prática dos principais criadores teatrais²² (BONFITTO, 2002, p. 21).

O diretor teatral brasileiro Luís Otávio Burnier (1995, p. 35), discípulo do mímico francês Étienne Decroux e fundador do LUME²³, de Campinas, além de integrante da ISTA²⁴, se refere ao ator como “o poeta da ação”, considerando esta a

²² Em seu livro *O ator-compositor*, Bonfitto resgata as origens do conceito da ação física e traça um panorama dos principais artistas/encenadores do século XX que a utilizaram em seus procedimentos compositivos. Com ênfase no trabalho pioneiro de Stanislavski, Bonfitto reconstitui os elementos constitutivos da ação para os diversos criadores estudados. Considerando a existência deste importante apanhado histórico e estético, não vou me dedicar a resgatar as origens e desenvolvimento da ação física, mas me ateei a utilizar o termo a partir do uso feito por Barba e Laban.

²³ O LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais) é um grupo de pesquisa ligado à Universidade Estadual de Campinas. Fundado em 1995, dedica-se à pesquisa sobre a arte do ator. Entre suas atividades, estão a criação de espetáculos, realização de oficinas, edição de uma publicação (Revista do LUME) e pesquisas acadêmicas.

²⁴ Luís Otávio Burnier (1956-1995) integrou até sua morte a International School of Theatre Anthropology (ISTA), tendo participado ativamente de várias sessões, e supervisionou a tradução

unidade mínima, a menor partícula vivente de seu texto. Assim, a poesia do ator reside em como ele vive e representa suas ações. As ações físicas seriam resultados de processos viventes, do engajamento de um todo da pessoa do ator, gerando uma seqüência, uma sucessão de signos, utilizada de forma consciente, dentro de uma dimensão volitiva.

De forma semelhante, Laban afirma que a dança pode ser considerada “a poesia das ações corporais no espaço” (LABAN, 1978, p. 52). Sua ação é uma seqüência de movimentos, fruto de uma combinação entre fatores expressivos, nominados e reconhecíveis, que atuam como elementos diferenciadores das características expressivas individuais, assim como produtores de um “corpo vivo”. Para ele, a construção das ações funciona como um processo de exteriorização dos impulsos interiores, sejam eles funcionais ou expressivos.

Enquanto resultado desta combinação de fatores essencialmente qualitativos, de origem cinética, a ação em Laban deve ser relacionada ao estudo das leis de sua teoria do Espaço (Harmonia Espacial ou Corêutica)²⁵. Isto se dá através da organização do material em seqüências formais às quais serão agregadas outras dimensões ligadas às direções espaciais e às referências geométricas - ocupação da kinesfera, percurso e extensão do movimento - ampliando sensivelmente as possibilidades de codificação e atribuição de significado, e gerando uma leitura aprofundada e precisa das qualidades presentes nas ações. Surge, a partir dessa perspectiva, a noção de “Ações Básicas de Esforço”, ações nas quais fica evidente uma atitude do agente perante os fatores de movimento Espaço, Peso e Tempo²⁶, assim como sua relação com a espacialidade. Sua expressão nasce de um impulso e se manifesta fisicamente, conjugando a experiência “interna”, subjetiva, com aquela “externa”, concreta, visível no movimento do corpo.

Em Laban, o mecanismo de construção da ação é pautado no conhecimento das mudanças internas de comportamento e das suas motivações externas. As

para o português da obra “A arte secreta do ator: dicionário de Antropologia Teatral”, de Eugenio Barba e Nicola Savarese, publicado no Brasil em 1995.

²⁵ A Corêutica ou Harmonia Espacial é o estudo da organização espacial dos movimentos, desenvolvida por Laban, que se tornou a estrutura de base a partir da qual outros aspectos de sua teoria foram forjados. A partir do princípio de tridimensionalidade do corpo humano, foram estabelecidos dimensões, planos e formas geométricas que configuram percursos através dos quais o movimento pode ser identificado.

²⁶ As Ações Básicas de Esforço são: Flutuar, Socar, Deslizar, Chicotear, Pontuar, Torcer, Sacudir e Pressionar. A sua nomenclatura diz respeito às qualidades encontradas nos impulsos internos de acordo com os fatores Tempo (Súbito/Sustentado), Espaço (Direto/Indireto) e Peso (Forte/Leve).

transições entre as diversas ações, que criam um fluxo contínuo de movimento, têm importância fundamental em sua teoria, posto que é na habilidade de realizar a transição, ou de efetivar as mudanças dinâmicas e espaciais compreendidas nas diferentes combinações de Esforços, que consiste o trabalho do ator-dançarino. Para Milton de Andrade, “não se trata somente de uma questão de lógica seqüencial das transições”. O ator, além de reconhecer os ritmos, os comportamentos e as dinâmicas utilizadas, deve compreender que é nas transições²⁷ que os impulsos internos se revelam. O ator-dançarino, em Laban, torna-se, assim, “o mediador da verdade da vida interior e do mundo invisível dos valores” (DE ANDRADE, 2002, p. 247, trad. nossa).

A idéia de transição também é cara a Barba, no que diz respeito à construção das ações, ou à construção de uma “técnica extra-cotidiana” para a cena, cujo resultado consiste na criação de ações “não-cotidianas”. Para ele, uma ação física é a menor ação perceptível, reconhecível por uma modificação (que pode surgir de uma tensão quase imperceptível) em toda a tonicidade corporal (sua ação física implica em um engajamento da coluna vertebral). Esta ação, que produz alterações nas tensões do corpo, produzirá também uma alteração na percepção do espectador, uma das condições para a existência de uma ação orgânica (BARBA, 1999, p. 368).

Ao criar seqüências de ações físicas, organizando seus materiais de forma a poder reelaborá-los e transformá-los em colaboração com o diretor, o ator-dançarino busca alterações rítmicas e espaciais, de intensidade e de equilíbrio, visando gerar variações e oposições que tornem vivo o seu comportamento cênico. É nessa concepção de montagem (termo utilizado por Barba preferencialmente ao de composição), que implica em uma tecedura das ações com o objetivo de criar uma dramaturgia própria, que se dá a importância das transições. Montar implica em compor ritmos, mais do que palavras, imagens ou relações. Montar é criar uma nova

²⁷ Podemos pensar em uma relação entre este espaço de transição e a teoria dos fenômenos transicionais proposta pelo psicólogo norte-americano Donald Woods Winnicott (1886-1971). Winnicott propõe uma teoria da transicionalidade, que marcaria o início da “desmistura”, da quebra da unidade mãe-bebê. No início da passagem da dependência absoluta para a dependência relativa, os objetos transicionais exercem a indispensável função de amparo, por substituírem a mãe que se desadapta e desilude o bebê, e constituem a base para a experiência cultural individual. Essa área intermediária, entre a realidade interna e a externa, é fundamental na definição dos estados de integração e não-integração e para a formação de conceitos de eu e não-eu na criança (WINNICOTT, 1975).

síntese de fragmentos e materiais retirados de seus contextos originais. As ações, elaboradas inicialmente como peças autônomas, ganham novos significados quando submetidas a uma nova dinâmica, baseada em tensões e movimento, e é nesta montagem rítmica que, como em Laban, o invisível ganha visibilidade (BARBA; SAVARESE, 1991, p. 158).

Aqui as noções de ação e movimento se aproximam e se confundem, posto que se tratam de conceitos próximos, porém com diferenças significativas. Em uma palestra proferida no Festival de Teatro de Santo Arcangelo, na Itália, em junho de 1988, Grotowski buscou esclarecer uma questão recorrente que diz respeito a esta confusão entre movimento e ação. Para ele,

o movimento, como na coreografia, não é ação física. Mas cada ação física pode ser colocada em forma, em ritmo, pode vir a ser, mesmo a mais simples, uma estrutura, uma partícula de interpretação perfeitamente estruturada, organizada, ritmada. Do externo, nos dois casos, estamos diante de uma coreografia. Mas no primeiro caso, coreografia é somente movimento e no segundo é o externo de um ciclo de ações intencionais. Quer dizer que no segundo caso a coreografia é parida no fim, como a estruturação de reações na vida. (GROTOWSKI apud BURNIER, 2001, p. 33).

A partir desta explanação, podemos concluir que o movimento pode ser descrito como parte integrante da ação e que, devidamente trabalhado, pode gerar a ação. Ele pode tornar-se ação física quando deixa de ser exclusivamente “deslocamento espacial”, enquanto elemento plástico, moldável, e passa a representar algo, “se torna *signo*”, representando ou significando algo além de si mesmo (BONFITTO, 2002, p. 108). Caberia, então, ao trabalho de composição das ações físicas desenvolver processos de transformação do movimento em ação, relacionando as estruturas formais e os impulsos ligados à dimensão orgânica. É, sobretudo, a experiência no nível pré-expressivo, fundamentado no longo trabalho cotidiano de exploração dos princípios-que-retornam, que possibilita a esse ator-dançarino trabalhar sobre seus materiais. A sua presença na cena deriva da alteração de seu equilíbrio e do jogo de oposições, “que dilata a dinâmica do corpo” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 81). Esta dilatação obtida é premissa para que se possa dar a amplificação das ações que caracterizam o comportamento cotidiano,

através de um “gasto excessivo de energia”, tanto no nível físico quanto no mental²⁸, base de um “comportamento não cotidiano”.

Para Barba, o caráter real da ação se refere à qualidade do processo: a ação do ator é real se estiver disciplinada por uma partitura, que indica a existência de uma “coerência orgânica” (BARBA, 1994, p. 174). Ele faz referência a uma “dramaturgia da partitura”, que serviria em primeiro lugar para fixar a forma da ação, animando-a de detalhes, impulsos e contra-impulsos. Dela dependem a precisão e a qualidade da presença do ator. Seu objetivo é trabalhar em nível “microscópico”, passando de um desenho criado de maneira genérica a um outro definido nos mínimos detalhes (BARBA, 1994, p. 181). A partitura implica na existência de uma sub-partitura²⁹, que se constitui em uma “idéia por trás da ação, o fundamento da partitura, o ramal de associações ou de imagens, o corpo invisível da ação”, trazendo à tona relações dicotômicas como visível/invisível, consciente/inconsciente. Funcionando como uma série de “pontos de apoio” que sustentam a “memória emocional e cinestésica” do ator, a sub-partitura ajuda a alimentar, através das experiências pessoais vivenciadas, a composição precisa das ações na partitura e o próprio jogo do ator na cena (PAVIS, 2003, p. 90).

O encenador define dramaturgia como trabalho das ações (*drama-ergon*), ou a maneira pela qual as ações trabalham, entendendo aqui ações (neste caso, tudo o que tem a ver com a dramaturgia) como “todas as relações, todas as interações entre as personagens ou entre as personagens e as luzes, os sons e o espaço”. Ou seja, as ações não se restringem ao que é dito e feito, mas abarcam “tudo que trabalha diretamente com a atenção do espectador em sua compreensão, suas emoções, sua cinestesia” (BARBA; SAVARESE, 1995, p. 68).

Assim, podemos entender que a composição, ou a montagem, é o que “organiza” a dramaturgia, ou as ações em trabalho, utilizando-se de distintas variações rítmicas, configurando uma dramaturgia que não é literária, mas que é fundamentalmente definida pela integração dos materiais presentes na cena, em particular aqueles de natureza corporal. No livro *Drammaturgia dell'attore* (DE

²⁸ No entender de Barba, o pensamento é também um movimento, uma ação; portanto, o ator pode partir tanto do corpo quanto da mente, desde que reconstitua sua unidade.

²⁹ A noção de sub-partitura, segundo Patrice Pavis, consiste em um “esquema diretor cinestésico e emocional, articulado com base nos pontos de referência e de apoio do ator, esquema esse criado e representado por ele, com a ajuda do encenador, mas que só pode se manifestar através do espírito e do corpo do espectador” (PAVIS, 2003, p. 92).

MARINIS, 1997, p. 17)³⁰, Barba define a dramaturgia do ator como “acima de tudo, a capacidade de construir o equivalente da complexidade que caracteriza a ação na vida”, que deve ter um impacto sensorial e mental sobre o espectador. Seu objetivo é estimular reações afetivas, trabalhando a capacidade do ator de reconstruir a complexidade das emoções, tornando-as fisicamente concretas.

De modo semelhante, ao se referir ao significado do movimento, procurando aferir-lhe carga sígnica, aproximando-se, portanto, do universo da ação tratado até agora, Laban define a ação simbólica como geradora de uma variedade de imagens no espectador (LABAN, 1978, p. 137). Segundo ele, se pesquisarmos até a raiz do seu significado, veremos que a ação, e as nuances de movimento que ela comporta, remete sempre aos movimentos que lhe deram origem, mantendo a qualidade dos esforços internos empregados. Estas ações de caráter simbólico, organizadas em seqüências específicas dotadas de ritmos e formas próprias, constituem a própria idéia de dramaturgia do movimento.

Encontramos nas diversas “dramaturgias” (do ator, do corpo, do movimento) definidas pela exploração do intérprete de sua própria corporalidade através de suas ações físicas, a busca de um mundo menos polarizado, no qual as relações se re-estabelecem o tempo todo, e onde se abre espaço para a investigação do “entre”. A pesquisadora Christine Greiner, no livro *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*³¹, ao dialogar com teorias da comunicação, da arte, da filosofia e da ciência, define dramaturgia do corpo como “uma espécie denexo de sentido que ata ou dá coerência ao fluxo incessante de informações entre o corpo e o ambiente”. Sua definição diz respeito ao corpo cotidiano, o “corpo no mundo”, não necessariamente ao corpo-artista, mas também pode se aplicar a ele.

Assim como a noção de sujeito hoje está apoiada numa identidade móvel, permeável, reformulada continuamente a partir das relações dentro-fora que se estabelecem o tempo todo, o ator-dançarino contemporâneo que trabalha na perspectiva de criação de uma dramaturgia “autoral”, organizando suas próprias ações no tempo e no espaço, lida constantemente com as “imagens do corpo [que] se constroem no trânsito entre o dentro (imagens que não se vê, imagens-

³⁰ Trata-se do capítulo *Un amuletto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell'attore*, de autoria de Eugenio Barba.

³¹ GREINER, 2005, p. 73.

pensamento) e o fora (imagens implementadas em ações) do corpo”³², configurando processos de comunicação em movimento permanente.

Nesse sentido, as ações utilizadas pelo ator-dançarino em seu processo de construção dramaturgica podem ser vistas como potências que só se realizam na medida em que geram “nexos de sentido” ou uma “coerência orgânica”. Como as informações no processo comunicativo, que se constroem na mediação, se tornando efetivas na medida em que são inteligíveis, as ações só se tornam operantes quando estão entrelaçadas, configurando um texto que, longe de ter origem literária, é fundamentado na semantização do corpo (em cena).

³² GREINER, loc. cit.

2 INTERIORIDADE E ORGANICIDADE NA CONSTRUÇÃO DE UM CORPO FICTÍCIO

A construção da ação física e a sua organização formal em partituras, conforme visto no capítulo anterior, prescindem de uma coerência interna em cada ação ou na interação entre as diversas ações. Esta coerência, ou totalidade psicofísica possibilitada pela interrelação constante entre corpo e mente, é denominada organicidade – um fluxo dinâmico que conecta o ator-dançarino com suas tensões interiores no ato de realização da ação física.

Os conceitos de organicidade e interioridade estão diretamente relacionados com o binômio interno-externo³³, ou seja, com a relação entre “impressão”³⁴ e expressão, ou ainda, entre sentimento e forma, não configurando, no entanto, qualquer contradição entre técnica interior e artifício. Susanne Langer descreve esta “relação” (entre conteúdo emocional e formal) como paradoxal, por implicar em uma falsa polaridade, composta por “pólos” que não são complementos lógicos, nem configuram uma relação de positivo e negativo, mas que estão associados, respectivamente, “com as negativas um do outro”. Assim, o sentimento estaria associado à espontaneidade, à informalidade e, portanto, a uma certa indiferença à forma. De outro lado, a forma estaria vinculada à formalidade, a regras, portanto a uma certa repressão do sentimento. No seu entender, a divisão polar, ou dual, é uma categorização inadequada. Não se trata, no caso da arte, de “resolver” um paradoxo, mas, sobretudo, de “aceitá-lo como fundamental”. Também não se trata, absolutamente, de buscar uma supremacia de um dos pólos sobre o outro, mas de

³³ E também com os binômios esforço-recuperação, função-expressão, mobilidade-estabilidade, que consistem nos quatro grandes temas que permeiam o Sistema Laban de Análise do Movimento. Cada tema, assim como outros aspectos do Sistema, é formado de polaridades, conceitos aparentemente opostos, mas, que na verdade, se influenciam e se transformam mutuamente de forma dinâmica e permanente. Ver FERNANDES, 2002, p. 247-250.

³⁴ Aqui entendida como afeto, sensação ou sentimento, aquilo que fica registrado no “interno”.

viabilizar um “reconciliamento” de idéias opostas, encontrando-se um ponto de equilíbrio entre elas (LANGER, 1980, p. 17-22)³⁵.

De forma semelhante, o pesquisador americano Stanley Keleman³⁶ se refere ao binômio forma e sentimento como “um *continuum* da liquidez à solidez, da experiência interna à expressão externa”. Para ele, uma das funções dos sentimentos é organizar estados de percepção consciente e ação. “Criando continuamente organização, buscando expressão, o sentimento torna-se forma”. Tal organização dar-se-ia através da construção de vínculos e caminhos entre a organização líquida e o comportamento muscular. “Há uma relação de reciprocidade entre a diferenciação da forma e a intensidade do sentimento.” (KELEMAN, 1987, p. 48-51). Assim como a forma é fruto da configuração dos sentimentos, o sentimento também depende da forma e pode ser alterado a partir de mudanças na estrutura, num processo permeável e permanente.

A idéia de atenuação das fronteiras entre interno e externo na conformação do sujeito, apostando-se sobretudo em uma relação dinâmica entre dentro e fora, em um sistema integrado no qual admite-se que a relação entre as partes modifica o todo, é fundamental no pensamento contemporâneo sobre o corpo. Nízia Villaça refere-se à busca de mapeamento do movimento pendular de um corpo “construído no encruzilhamento de discursos, instituições e corporeidade, entre natureza e cultura, indivíduo e coletividade, interioridade e exterioridade, privado e público, real e irreal”, para discutir o entrelaçamento das polaridades e das constantes transformações às quais tais oposições são submetidas, provocando uma reconfiguração da própria noção de identidade (antes referência estável, fixa e natural, agora marcada fundamentalmente pela mutação) (VILLAÇA, 1998, p. 13).

Da mesma forma, Lucia Santaella ressalta que a crise do sujeito, que coloca em questão a própria corporalidade, transformou o corpo em um “nó de múltiplos investimentos e inquietações”. No lugar do sujeito antigo, proliferariam novas imagens de subjetividade: “distribuída, socialmente construída, dialógica,

³⁵ Langer define a graduação feita por Nietzsche das obras de arte como o uso mais célebre dessa “polaridade de ‘princípios’ opostos”. O filósofo teria classificado as obras entre os extremos do puro sentimento e da pura forma, catalogando-as em dionisíacas ou apolíneas, segundo a preponderância de um ou outro princípio (LANGER, 1980, p. 18).

³⁶ Stanley Keleman fundou e dirige atualmente o *Center for Energetic Studies* em Berkeley, na Califórnia. Sua prática em educação somática-emocional visa o estudo da vida do corpo e sua conexão com aspectos emocionais, imaginativos e sexuais da experiência humana. Entre seus interesses, estão os estudos sobre as relações entre a estrutura formal e a experiência, entre formas somáticas, comportamentais e os sentidos de si.

descentrada, múltipla, nômade, situada, inscrita na superfície do corpo, produzida pela linguagem, etc.” (SANTAELLA, 2004, p. 10 e 17). Esta fluidez, ou ausência de contornos fixos, constituiria a base para um novo entendimento sobre as relações entre corpo e meio, problematizando uma possível hierarquização entre interioridade e exterioridade, organicidade e artificialidade, espírito e matéria. Sandra Nunes aborda esta questão discutindo o fluxo de informações entre o dentro e o fora do corpo, a partir de relações com as ciências cognitivas. No seu entender, existe, em diversas teorias (ou pedagogias teatrais) do século XX, uma tendência a considerar que “o que ‘vem de dentro’”, ou seja, a ação que nasce no interno, teria “maior organicidade e verdade do que o que ‘vem de fora’”, sendo os aspectos subjetivos apontados como elementos de uma suposta maior qualificação da ação. Esta noção é ampliada e revista quando abre espaço para o “trânsito entre o dentro e o fora”, através de um foco ora direcionado para os conteúdos interiores, ora para os estímulos exteriores, gerando uma “relação de alternância entre corpo e mente e corpo e meio” (NUNES, 2006, p. 74).

Grotowski define organicidade como “uma corrente quase biológica de impulsos que vêm do ‘interno’ e vão para o cumprimento de uma ação precisa.” (apud RICHARDS, 1993, p. 104, trad. nossa). Em seu teatro, “o resultado do trabalho do ator deve ter um caráter de artificialidade, mas, para que isso ocorra de maneira dinâmica e sugestiva, é necessário um certo empenho interior do ator” (GROTOWSKI apud BARBA, 1994, p. 164). Burnier complementa referindo-se à organicidade como “algo de vivo e orgânico, a capacidade de encontrar e dinamizar um determinado fluxo de vida”, permitindo-lhe que dirija a ação do corpo (BURNIER, 1995, p. 54). Este fluxo dinâmico deve ocorrer entre a ação física externa e as macro e micro tensões interiores pulsantes do ator³⁷. Ou seja, do seu ponto de vista, a organicidade seria o contato interior que o ator tem, na realização da ação física, com sua própria pessoa e suas energias potenciais, configurando-se em uma organização extremamente complexa, que implica na interrelação entre órgãos e mesmo entre células. Grotowski resume: “a ação física deve apoiar-se e fundar-se

³⁷ A prática de Movimento Autêntico, ao estimular o realizador a “ouvir” e seguir seus impulsos internos, propicia a integração de experiências de sensações e emoções, investindo na qualificação da presença através do movimento. As ações criadas a partir desta prática são potencialmente dotadas, em sua origem, de forte conexão com associações pessoais do ator-dançarino. Depois, em sua reestruturação, passam a ganhar um certo caráter de “artificialidade”, não perdendo, no entanto, a relação com os impulsos originais. Ver capítulo 5, p. 80, Apêndice A, p. 112-113 e Apêndice B – Geração de Ações / Movimento Autêntico.

sobre associações pessoais, íntimas do ator, sobre suas baterias psíquicas, sobre seus acumuladores internos” (GROTOWSKI apud BARBA, 1994, p. 164).

No entanto, é preciso diferenciar a noção de organicidade “real e viva”, que se refere a um real fluxo de vida que propicia a execução de uma ação, e a “impressão de organicidade”, presente na construção artificial de uma representação cênica (BURNIER, 1995, p. 53). Neste sentido, a constituição de uma partitura de ações codificadas, artificiais, não condiz com a idéia de naturalidade, mas com a “impressão de natural” causada no espectador, dada a sensação de coerência interna gerada pelo sistema em questão. Para Barba, a ação “que produz alterações nas tensões do corpo, produzirá também uma alteração na percepção do espectador, uma das condições para a existência de uma ação orgânica” (BARBA, 1999, p. 368).

Em Laban/Bartenieff³⁸, a noção de organicidade se relaciona com a respiração, o suporte muscular interno³⁹ e o conceito de alinhamento dinâmico, princípios que dão suporte à execução dos impulsos internos, ou esforços, que, por sua vez, propiciam dinâmicas e texturas diferenciadas às ações fisicalizadas (ou externalizadas) pelo ator-dançarino. O suporte muscular interno (que inclui a noção de centro do corpo como irradiador do movimento) e a perspectiva do processo respiratório (ou o enchimento e o esvaziamento) como primeiro e fundamental movimento humano, facilitador e propulsor de toda e qualquer outra forma de movimentação, provêm a conexão dos órgãos internos e sistemas de modo a tornar o movimento eficiente e integrado. O alinhamento dinâmico está ligado à consciência das relações entre corpo e espaço, consistindo nas sutis mudanças e tensões provocadas permanentemente e em seus efeitos no corpo e no movimento humanos.

Ao estabelecer relações entre as organizações presentes na natureza e no ser humano (“quando uma estrela deixa a órbita, outras estrelas compensam e criam novas formações, gerando novas constelações”)⁴⁰, Laban se refere a esta

³⁸ Quando me refiro a Laban/Bartenieff, como uma espécie de dois-em-um, estou me referindo ao sistema gerado pela conjugação entre as duas teorias, que implica também na inclusão de pesquisas desenvolvidas por discípulos a partir das teorias originais.

³⁹ Os termos originais são *breath support*, *core support* e *dynamic alignment*. Para maior aprofundamento, ver BARTENIEFF, 1993 e FERNANDES, 2002.

⁴⁰ Laban também compara a exploração humana do espaço ao mundo dos elétrons e átomos, que utilizariam o espaço como meio de estabelecer novos ritmos. Por trás, existe a idéia fundamental de que o ser humano, através de seus movimentos, está ligado aos movimentos dos planetas e da

reorganização interna resultante das múltiplas tensões e contra-tensões, que interagem e provocam uma nova configuração do sistema, que podemos entender como a busca desta coerência interna ou organicidade. Ao mover uma parte, o restante é afetado de alguma forma. Esta noção é evidenciada no conceito de Harmonia Espacial (ou Corêutica)⁴¹, que trata das relações entre interno e externo, natureza e corpo humano, e das formas geométricas encontradas no universo.

Para Laban, “o movimento só tem sentido se progredir organicamente e isso significa que deve-se escolher as fases que se seguem umas às outras em sucessão natural” (LABAN, 1976, p. 4, trad. nossa). Assim ele introduz o conceito de escalas de movimento⁴², que consistem em seqüências naturais da dinamosfera⁴³, ou em cadeias de ações dinâmicas com seus estados de ânimo correspondentes⁴⁴, e podem ser relacionadas à noção de partitura. Seu estudo do movimento lida com a ordem espacial dos percursos que o corpo realiza na kinesfera e também com a conexão entre o movimento externo e a atitude interna de quem se move. O movimento seria a forma de o homem experienciar seus anseios, tornando-se a manifestação visível de seus estados emocionais, intelectuais e espirituais. “Uma das experiências básicas das dinâmicas de movimento é que as suas diferentes nuances espaciais sempre mostram claramente atitudes mentais e emocionais distintas”, configurando a própria noção de fluxo dinâmico entre interno e externo (LABAN, 1976, p. 27, trad. nossa).

matéria, sendo parte do ritmo do universo. “O universo está preenchido de movimento incessante.” (LABAN apud THORNTON, 1971, p. 28-30).

⁴¹ Para maior aprofundamento, ver capítulos 1 e 3, páginas 29 e 53.

⁴² Ver capítulo 3, p. 53.

⁴³ A dinamosfera, ou esfera dinâmica, é um diagrama que representa a cruz tridimensional embutida dentro do cubo. Esta figura representa a configuração espacial das polaridades das qualidades de esforço em relação aos fatores de movimento e a configuração espacial harmônica das oito dinâmicas de movimento (RENGEL, 2003, p. 45).

⁴⁴ Os *inner moods*, aqui traduzidos como estados de ânimo, são as atitudes mentais e emocionais proporcionadas pelas experiências de movimento através das variações espaciais propiciadas pelas distintas escalas, em diferentes figuras geométricas, tais como o cubo e o icosaedro. (LABAN, 1976, p. 55).

2.1 RESPIRAÇÃO E PRESENÇA: ALÉM DA APARÊNCIA

A respiração é o primeiro ato do ser humano ao nascer, sendo também a primeira relação que ele estabelece com o exterior. Por meio dela, o homem mantém contato permanente e ininterrupto com o mundo que o rodeia, num intercâmbio vital de primeira necessidade. José Gaiarsa afirma que a relação “mais importante e vital” que o homem estabelece é com o invisível. Cessada essa relação, cessa a vida. Assim, no seu entender, a respiração “é o invisível que nos dá a vida” (GAIARSA, 2002, p. 69). No mesmo sentido, Laban ressalta que no corpo humano inerte, a única movimentação observável resulta da respiração (LABAN, 1978, p. 113).

Do ponto de vista do Desenvolvimento Neurocinesiológico⁴⁵, a respiração constitui-se no primeiro padrão de organização corporal e está presente na fundação de todos os demais. A consciência e percepção de seu papel como suporte do movimento é fundamental no treinamento cinestésico do ator-dançarino, consistindo, portanto, em uma das bases do trabalho sobre *si mesmo*. Onde quer que a respiração esteja bloqueada no corpo, padrões futuros estarão bloqueados também. Da mesma forma, onde ela estiver livre, padrões futuros se desenvolverão eficientemente.

Para Irmgard Bartenieff⁴⁶, o suporte respiratório interno é o que propicia a geração de correntes cinéticas, que desencadeiam o movimento e conectam partes diferentes do corpo: “o movimento é conduzido pelo fluxo da respiração”

⁴⁵ DNC, ou Desenvolvimento Neurocinesiológico, consiste no estudo das transformações graduais ocorridas nos sistemas nervoso e muscular, simultaneamente, em direção a uma maior complexidade. Trabalha-se com seis estágios, que configuram seis organizações corporais distintas. São elas: Respiração celular, Irradiação central, Espinhal, Homóloga, Homolateral e Contralateral. Para maior aprofundamento, ver HACKNEY, Peggy. *Making connections: Total body integration through Bartenieff fundamentals*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998 e FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2002.

⁴⁶ Irmgard Bartenieff (1890-1981), dançarina e coreógrafa alemã, ex-aluna de Rudolf Laban, foi a pioneira e a principal responsável pela difusão das teorias de Laban nos Estados Unidos. Sua aplicação do treinamento adquirido por vários anos na Europa esteve focada em práticas terapêuticas e na reeducação do movimento, exercitadas de forma contínua nos setores de reabilitação motora e fisioterapia em diversos hospitais americanos ao longo de décadas. Em 1978, fundou o Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (LIMS), em Nova York. Seus Fundamentos (*Bartenieff Fundamentals*) fazem parte do Sistema Laban de Análise do Movimento e do treinamento aplicado no LIMS, além de configurarem importante legado à prática de dança contemporânea.

(BARTENIEFF apud ANDREWS; SCOTT, p. 18). Através de uma respiração essencialmente abdominal, o processo respiratório estimula a musculatura profunda do abdômen e pélvis, facilitando a movimentação e estabelecendo uma sincronia para a expressão tanto corporal quanto vocal. Os exercícios utilizados no seu sistema (*Bartenieff Fundamentals*)⁴⁷ trabalham a relação entre a respiração e a consciência das conexões musculares e ósseas como cadeias dinâmicas que estão permanentemente se reconfigurando e estimulam o aluno a perceber como a respiração influencia e provoca inúmeras mudanças sutis nos órgãos internos, que reverberam em mudanças mais aparentes na cabeça, tronco e membros. Ao desenvolver a habilidade de integrar a consciência interna do movimento e a articulação do corpo no espaço, o ator-dançarino caminha rumo à qualificação de sua presença na cena⁴⁸.

O trabalho constante de recolhimento e expansão física relacionado com a expiração e a inspiração, respectivamente, visa, entre outros, liberar o corpo de suas tensões desnecessárias, impulsionando-o para a experiência motora, na qual a consciência da tridimensionalidade (aprimorada pelas correntes respiratórias) está sempre presente. A respiração é o primeiro (e o último) movimento de vida e “personifica”, de certa forma, o trabalho sobre o binômio interno-externo.

Em Bartenieff (1993), a respiração é identificada como a passagem de ar através das cavidades internas do corpo – boca, garganta, peito – comprimindo e expandindo o abdômen. Os diferentes graus e extensões das articulações do corpo são explorados e seus papéis, como forças primárias de controle da extensão do movimento, são estabelecidos. A sensação das três dimensões do corpo e sua relação com os padrões espaciais, assim como a divisão do corpo em segmentos (superior e inferior, direito e esquerdo, anterior e posterior), permite uma maior consciência no uso das cadeias musculares e auxilia a diminuir a dependência excessiva na força muscular para a execução do movimento.

⁴⁷ Os Fundamentos de Bartenieff consistem em uma seqüência de seis exercícios básicos (*Basic Six*) que trabalham com 12 princípios: A Respiração e as Correntes de Movimento, o Suporte Muscular Interno, a Dinâmica Postural, as Organizações Corporais e o Desenvolvimento Neurocinesiológico (DNC), as Conexões Ósseas, a Transferência de Peso, a Iniciação e o Seqüenciamento de Movimento, a Rotação Gradual, a Expressividade para a Conexão Corporal (Esforço) e a Intenção Espacial (FERNANDES, 2002, p. 40). Ver Apêndice A, p. 110.

⁴⁸ Em nossa prática, os exercícios respiratórios foram um dos fundamentos do trabalho. Em depoimento pessoal, a atriz-dançarina Meire Silva se refere ao desenvolvimento de uma “capacidade de entrega” e a uma maior “conscientização e controle das potencialidades físicas e emocionais” (SILVA, 2006. Depoimento pessoal). Para ter acesso aos exercícios aplicados, ver Apêndice A, p. 107-110 e Apêndice B – Treinamento / Respiração / Grounding / Fundamentos de Bartenieff.

Alexander Lowen (1910), criador da Bioenergética⁴⁹, considera que a energia produzida através da respiração e do metabolismo determina nossa vitalidade e a forma como estamos na vida. No seu entender, quanto mais vigorosos estamos, mais energia temos. Rigidez e tensão crônica diminuiriam a vitalidade e rebaixariam o nível de energia, que diz respeito à carga e descarga presentes nos movimentos realizados. Sua prática está focada em ajudar o indivíduo a perceber e liberar as tensões que o impedem de respirar naturalmente. Em tese, adultos tenderiam a apresentar padrões desorganizados de respiração, devido a tensões musculares crônicas, distorcendo e limitando sua própria capacidade respiratória. Seu objetivo, então, seria voltar a proporcionar a experiência da respiração como uma ação que engaja o corpo todo, na qual toda a musculatura estaria envolvida em algum grau, particularmente os músculos profundos da região pélvica. O movimento respiratório é pensado como uma grande onda, que flui da pélvis até a boca e vice-versa. A Bioenergética não busca regular ou controlar a respiração, mas trata fundamentalmente de “deixar que você respire”, devolvendo ao indivíduo um fluxo natural encontrado na primeira infância (LOWEN, 1985, p. 44).

Em Grotowski, encontramos o trabalho sobre a respiração como um fundamento da pesquisa sobre a organicidade. Ele inclui uma série de exercícios e técnicas voltados à liberação do fluxo respiratório regular do ator, entendendo que a respiração correta pode ser capaz de dissolver bloqueios físicos e emocionais, “liberando assim o ator de tudo que é inútil e danoso à criação artística”. (GROTOWSKI apud COLAIANNI, 2003, p. 63-64). Ele entende que a respiração pode ser observada e mesmo conduzida, mas uma vez que o ator esteja totalmente comprometido com uma ação, “não podemos controlar a respiração, é o próprio organismo que respira. Qualquer intervenção impediria o processo orgânico. [...] Se ele começa a intervir no seu processo orgânico, então começam todas as dificuldades” (GROTOWSKI apud ALEIXO, 2004, p. 157).

⁴⁹ A Bioenergética é definida por Lowen como “uma maneira de entender a personalidade em termos do corpo e de seus processos energéticos”, considerando esses processos (produção de energia através da respiração e do metabolismo e sua descarga no movimento) as funções básicas da vida. Sua tese fundamental é que corpo e mente são idênticos, logo, o que ocorre na mente reflete o que acontece no corpo e vice-versa. O trabalho bioenergético inclui tanto procedimentos manipulatórios quanto exercícios voltados para localizar as tensões instaladas no corpo e liberá-las através do movimento, visando aumentar a vitalidade no corpo (LOWEN, 1985, p. 11). A aplicação do *grounding* no treinamento das atrizes visou trabalhar o enraizamento e a consciência da materialidade do corpo Ver Apêndice A, p. 107 e Apêndice B – Treinamento / Grounding.

A respiração é o elo de ligação entre sua pesquisa com atores sobre o corpo orgânico e a disciplina do Hatha Yoga⁵⁰. O teórico italiano Ferdinando Taviani ressalta:

O trabalho do indivíduo sobre si, aquele que pode reconduzir-nos à noção de yoga num sentido amplo⁵¹, [...] é uma disciplina que: 1) conjuga a prática física e a mental; 2) tende à superação da condição biográfica; 3) consiste em exercícios bem precisos ou partituras detalhadas e definidas, nas quais se deve encontrar, respeitando-as, a saída da repetição mecânica para o refluir irrepitível e não premeditado da *vida* aqui e agora (ou a experiência do presente no presente); 4) fornece aos seus estados intermediários instrumentos utilizáveis com fins práticos, pessoais ou profissionais (TAVIANI apud COLAIANNI, 2003, p. 63, trad. nossa).

Deste modo, estabelece relações entre o trabalho sobre *si mesmo* necessário ao ator e aquele vinculado à prática do yoga. Tanto em um campo de estudo quanto no outro, o movimento representa o instrumento através do qual se deve exercitar cotidianamente a busca do corpo orgânico, da fluidez expressiva. A investigação do yogue se concentra nos movimentos, nas posturas corporais, na observação e na manipulação da respiração, que o treinariam rumo a uma purificação de diversos canais presentes no organismo, numa prática tanto física quanto espiritual. Uma correta prática respiratória restitui segurança e autocontrole, distanciando o homem “da desordem e da confusão causadas pela mente” (COLAIANNI, 2003, p. 64).

José Hermógenes de Andrade Filho (mais conhecido como professor Hermógenes), mestre brasileiro de Hatha Yoga e autor de mais de vinte livros sobre o tema, entende que a respiração pode ser um meio de obter a unificação (ou yoga) entre o eu profundo e o eu consciente, de acordo com as categorizações da psicanálise freudiana. Para ele, cada ser humano possui um duplo ritmo respiratório – um ligado à vida de relação ou consciente e outro à atividade inconsciente ou

⁵⁰ O Hatha Yoga, também conhecido como yoga vigoroso, assim como outras formas de yoga, visa “transcender a consciência egóica e realizar o Si Mesmo” através do desenvolvimento do potencial do corpo, ou de uma “transmutação do corpo” (FEUERSTEIN, 2005, p. 66 e 73). *Ha*, em sânscrito, significa Sol e *Tha*, Lua. *Hatha* é a conjunção de ambos os astros, unindo também os princípios a eles associados, como positivo, ativo, masculino (Sol) e negativo, passivo, feminino (Lua), buscando a união consciente dos dois grandes princípios ou aspectos dinâmicos do corpo-mente. O Hatha Yoga estabelece a integração corpo-mente através de uma ênfase no aperfeiçoamento do corpo físico (BLAY, 2001, p. 31).

⁵¹ A palavra yoga vem do sânscrito e significa jugo, junção, união, comunhão, integração. A disciplina do yoga busca uma integração das forças do corpo, mente e espírito de forma equânime, visando uma comunhão com o todo. “O Yoga é chamado de unificação das dualidades” (Yoga-Bija). “O Yoga é a união da psique individual com o Si Mesmo transcendental” (Yoga-Yâjnavalkya). Consultar FEUERSTEIN, 2005.

vegetativa. A integração que se conseguiria no plano respiratório, através da prática da respiração integral, seria então estendida ao plano psíquico, em que se integrariam os dois sistemas nervosos: cerebrosinal e simpático. Como conseqüência, tem-se uma natural aquietação da mente, diminuindo as divagações do pensamento e aumentando a capacidade de absorção energética no organismo⁵², ampliando, portanto, sua percepção de presença no aqui-agora.

De modo semelhante, o pesquisador de origem alemã Georg Feuerstein também se refere ao controle da respiração como a maneira pela qual a força vital pode ser mais imediatamente afetada. Do ponto de vista do hatha yogue, não é possível realizar a obra do yoga sem dominar a respiração. “Enquanto houver respiração no corpo, haverá vida. O fim da respiração é a morte. Portanto, deve-se conter a respiração.” (PRADÎPIKÂ apud FEUERSTEIN, 2005, p. 478). Em sua descrição, a força vital, denominada *prana*, polariza-se ao longo do eixo da coluna, compondo-se de dois pólos: um dinâmico, na base da coluna, e outro estático, no topo da cabeça. O praticante deve buscar unir os dois pólos, estabilizando primeiramente a corrente alternada de força vital que anima o corpo. Este fluxo tem um pólo positivo e um negativo, que no nível material correspondem ao sistema simpático e parassimpático. O esforço perseverante de concentração desta energia bipolar no canal central, redirecionando a força vital, consiste na obra fundamental do Hatha Yoga. As posturas de yoga foram criadas, em sua maioria, com o objetivo de harmonizar esta força vital no corpo, de modo a mantê-lo forte e equilibrado⁵³. O controle da respiração (*pranayama*) seria a ordenação da força vital em suas diferentes formas (FEUERSTEIN, 2005, p. 471-472).

Em seu livro *Em busca de um teatro pobre* (1992), Grotowski defende a respiração total (torácica superior e abdominal) como a mais eficaz para o ator, mas alerta que “(...) o ator deve praticar diferentes tipos de respiração, desde que as várias posições e ações físicas exijam um outro tipo de respiração que não a total” (GROTOWSKI, 1992, p.121-122). Para ele, é necessário acostumar-se à respiração total, ou seja, o ator deve ser capaz de controlar o funcionamento dos órgãos

⁵² “*Prana* [ou respiração] é considerada a base e origem de todas as formas de energia como também de matéria, pois matéria, a ciência o afirma, não passa de energia condensada. (...) É profundamente influenciado pelos estados mentais (pensamentos e emoções) e reflete tudo sobre o organismo físico.” (HERMOGENES, 2005, p. 84).

⁵³ O mestre indiano B. K. S. Iyengar afirma que dualidades como ganho e perda, vitória e derrota, fama e vergonha, corpo e mente, mente e alma, desaparecem através do domínio dos *ásanas* (ou posturas) (IYENGAR, 1985, p. 44).

respiratórios, posto que tudo em seu trabalho está intimamente ligado com a respiração (tanto o trabalho com o corpo como o de emissão da voz). Daí a necessidade de uma série de exercícios para criar uma conscientização do processo respiratório. Seu ator procura, através da experimentação física, a eliminação de bloqueios criados pela intrusão excessiva e constante da mente no uso do corpo. A respiração, um método e uma técnica repetíveis, permitiriam ao ator obter com eficácia um estado de concentração e de calma mental⁵⁴. Esta, assim como outras funções orgânicas, representa um dos instrumentos através dos quais o indivíduo pode alcançar uma “liberdade completa”, tornada visível através do aprimoramento de um “corpo orgânico”, ou seja, de um corpo que age primeiramente a partir das exigências do organismo e, somente em segunda instância, seguindo os estímulos mentais (COLAIANNI, 2003, p. 67).

Para Colaianni,

não é possível falar em organicidade sem esclarecer o papel decisivo que a respiração desempenha. Para que o ator se disponha à busca de si mesmo, é necessário harmonizar o movimento do corpo com a respiração. Um corpo livre para agir é um corpo liberado da relação subalterna com os estímulos mentais, é um corpo regulado pelo ritmo da inspiração e da expiração (COLAIANNI, 2003, p. 68-69, trad. nossa).

Barba traz estas questões para o centro da discussão quando fala sobre a energia e a conquista da presença física, que consistiria num problema fundamental do ator: “como manter o pensamento e a ação ligados entre si” (BARBA, 1994, p. 83). O trabalho sobre os *sats*⁵⁵ é o caminho apontado para “penetrar no mundo celular do comportamento cênico” e eliminar a separação entre pensamento e ação física, que caracteriza, por economia, o comportamento na vida cotidiana. Ao comprometer o corpo inteiro, o *sats* permite que o corpo reaja com tensões inclusive na imobilidade, dado que ele é “impulso e contra-impulso”, é suspensão da ação, é “a mola antes de saltar” que dilata as dinâmicas do corpo (BARBA, 1994, p. 84-87).

Em diferentes tradições teatrais, as noções de energia, presença e respiração se confundem ou se entrelaçam. Em Bali, energia é definida pelo termo *bayu* (vento,

⁵⁴ No treinamento realizado pelas atrizes na experiência laboratorial, algumas posturas de yoga eram praticadas como introdução ao treinamento, aprimorando a consciência da respiração e proporcionando maior concentração e inteireza ao trabalho psicofísico (ver Apêndice A, p. 107 e Apêndice B – Treinamento / Posturas de yoga).

⁵⁵ Ver Apêndice A, p. 110.

respiração). No teatro Nô japonês, usa-se *ki-hai* (espírito, sopro) para designar energia, que significa “profunda concordância do espírito com o corpo”. *Ki-hai* é equivalente ao termo em sânscrito *prana* (*pneuma, spirit*), que é respiração (*breath*) (BARBA, 1991, p. 77-83). Ainda no Japão, a palavra *koshi* (quadris) é utilizada para definir a presença do ator, indicando a importância da alteração do tônus muscular (provocada pelas tensões opostas na parte superior e inferior do corpo) na adoção de um equilíbrio precário e, portanto, em um desprendimento excessivo de energia.

A Antropologia Teatral utiliza os termos “anima” e “animus” (do latim, ar, sopro) para designar as diferentes gradações de energia no trabalho do ator-dançarino⁵⁶. Trata-se de “um vento que anima as ações dos *performers*” (BARBA, 1991, p. 83, trad. nossa). Para que este vento sopra, é preciso dominar posições corporais precisas baseadas numa bem articulada distinção entre tensões fortes e suaves, já entrelaçando a noção de energia com a de ritmo e ligando-a definitivamente ao princípio que a constitui por definição: a oposição. É a capacidade do ator-dançarino de explorar a gama de possibilidades entre um pólo e outro, evidenciando o “perfil dominante” de sua energia e, ao mesmo tempo, revelando o seu duplo, que lhe permite trabalhar com eficácia a organicidade de sua presença cênica (BARBA, 1994, p. 98).

Assim como Laban, com sua noção de “arquitetura viva”⁵⁷, estabelece relações com as idéias de estabilidade e movimento, portanto, de equilíbrio e tensão, oposição, entre formas traçadas no espaço, Barba investe na interação entre opostos para a qualificação da ação na cena. Em ambos, encontramos a relação com as polaridades como fundamento no trabalho criativo do artista cênico. Estas polaridades visam, fundamentalmente, dilatar as dinâmicas do corpo para que este, em metamorfose contínua, possa atingir um “estado de presença”, no qual as relações entre interno-externo (ou ainda entre natureza e cultura, corpo e meio) estão permanentemente se transformando e se reconfigurando, constituindo o que se denomina um “corpo vivo” em cena.

⁵⁶ Barba utiliza os termos *animus* e *anima* como uma interação entre opostos que pode ser pensada como pólos de um campo magnético, como a tensão entre corpo e sombra (BARBA, 1994, p. 96).

⁵⁷ O termo “arquitetura viva”, presente no imaginário espacial de Laban, reflete a idéia de movimento e estabilidade da arquitetura de sua época, relacionando-a com as formas geométricas, como o cubo. Nas palavras dele, “movimento é, por assim dizer, arquitetura viva – viva no sentido de troca de realizações assim como de troca de coesão. Esta arquitetura é criada pelos movimentos humanos e é constituída por trajetórias que traçam formas no espaço” (LABAN, 1976, p. 5, trad. nossa).

3 O ATOR QUE DANÇA AÇÕES

A utilização do conceito de ator-dançarino, neste trabalho, revela uma opção por uma noção híbrida, não só presente, mas insistentemente debatida na cena contemporânea, que pressupõe um formato mesclado no qual dança e teatro se permeiam, compartilham procedimentos e ensinam um ao outro suas especificidades. A ocupação significativa deste território fronteiro na produção cênica atual talvez revele a incessante busca e uma certa predileção por processos investigativos movediços, em permanente transição, que privilegiam a criação de experiências artísticas transdisciplinares, apoiadas na mútua contaminação.

Para Peter Burke (2003, p. 31), “devemos ver as formas híbridas como o resultado de encontros múltiplos e não como o resultado de um único encontro, quer encontros sucessivos adicionem novos elementos à mistura quer reforcem os antigos elementos”. No caso específico da dança e do teatro, o hibridismo parece dissolver a uniformidade presente em ambos os campos quando vistos como artes independentes, operando transformações em suas estruturas originais e criando uma linguagem com tendência ao relativo, ao provisório.

O encenador Eugenio Barba, que aplica o termo aos seus atores, define seu trabalho como um teatro que dança – aqui dança e teatro são entendidos como termos equivalentes – no qual a única divisão que existe é entre técnica cotidiana e extra-cotidiana. No seu entender, todas as formas tradicionais asiáticas, que estão na base do diálogo estabelecido pela abordagem transcultural de sua prática, são “teatro que dança” (BARBA, 1989, p. 14)⁵⁸.

Os princípios por ele decodificados na Antropologia Teatral não levam em conta as distinções tradicionais entre teatro, mímica ou dança. Para ele, “a rígida

⁵⁸ No livro LE THEATRE QUI DANSE. Anthropologie Théâtrale (3). Lectoure: Bouffonneries, revue trimestrielle nº 22/23. 1989, particularmente na introdução e nos capítulos *Théâtre Eurasien* e *La fiction de la dualité*, Barba faz diversas referências à utilização dos termos teatro e dança em sua prática e em diversas práticas orientais.

distinção entre teatro e dança revela uma ferida profunda, um vazio de tradição que continuamente corre o risco de levar o ator em direção ao mutismo do corpo e o bailarino em direção ao virtuosismo” (BARBA, 1994, p. 41). No seu entender, este tipo de diferenciação não encontra qualquer ressonância nos mais diversos tipos de manifestações teatrais, desde as tradições clássicas asiáticas até os artistas de outras épocas históricas, como o jogral, o ator da *Commedia dell'arte* ou do teatro elisabetano.

Nas formas do teatro japonês, por exemplo, particularmente no *Nô* e no *Kabuki*, o que se entende por interpretação é uma somatória das habilidades de dança, canto e rítmica, configurando um “teatro total”, que integra movimento, interpretação e intensa produção vocal. De um ator japonês, espera-se que domine as três áreas. Neste teatro, “dança’ é a expressão visual do personagem, o contexto, suas relações, sua emoção, mais do que puro movimento”. A palavra dança se aplica igualmente ao ator (OIDA, 2001, p. 15-16).

Assim como Barba, Laban não vislumbra distinções significativas entre teatro, dança e mímica. Ele se refere à arte do palco como tendo origem na mímica, que seria a representação de movimentos internos por intermédio de mudanças externas visíveis. A mímica seria então o tronco da árvore que se ramificou na dança e no drama. No início do século XX, a idéia de uma nova dramaturgia do corpo foi amplamente veiculada por ele através de sua proposta de síntese entre dança e teatro, até então compreendidas no ocidente como artes independentes. Para ele, o problema fundamental do teatro é aprender a “raciocinar em termos de movimento” com o propósito de atingir o seu domínio (LABAN, 1978, p. 46). Este tipo de pensamento

não se presta à orientação no mundo exterior, como o faz o pensamento através das palavras mas, antes, aperfeiçoa a orientação do homem em seu mundo interior, onde continuamente os impulsos surgem e buscam uma válvula de escape no fazer, no representar e no dançar. (LABAN, 1978, p. 42).

O sistema de treinamento de Laban, surgido a partir do trinômio *Tanz-Ton-Wort* (Dança-Teatro-Palavra), que consistia em uma série de exercícios expressivos e improvisações pautadas nas relações entre o uso da voz e do corpo, defendia a habilidade de dança em todos os indivíduos, não apenas naqueles treinados em técnicas de dança. O treinamento, tanto para o ator quanto para o dançarino, buscava desenvolver a expressão corporal, entendendo a fala como parte integrante do processo. Portanto, era necessário a ambos o conhecimento de todo o instrumento, incluindo corpo, fala e canto. Na dança-teatro de Laban, que propõe, desde sua origem, uma descompartimentação das artes cênicas, abrindo espaço para a teatralidade, o dançarino era um ser integrado que “pensava-sentia-fazia” (BARTENIEFF apud FERNANDES, 2000, p. 22), reforçando o caráter multidisciplinar das artes no início do século XX.

A presença, ou busca, desta fusão ou apropriação mútua encontra espaço em diferentes momentos da história do espetáculo, em que encontramos referência a uma “estimulação recíproca de linguagens”. Mikhail Bakhtin liga a noção de hibridismo a dois conceitos centrais em seu pensamento: “polifonia” e “heteroglossia”, que se referem à variedade de linguagens que podem ser encontradas em um mesmo texto”⁵⁹ (BAKHTIN apud BURKE, 2003, p. 52).

No livro *O teatro do corpo manifesto: teatro físico* (2005), a pesquisadora Lúcia Romano propõe semelhanças e diferenças entre dança-teatro e teatro físico, ressaltando, entre outros, a direção dos vetores presentes na utilização da linguagem como fator diferenciador. No seu entender, os dois conceitos “traduzem respostas diferentes para ‘o quê’ representar e ‘como’ fazê-lo”. Assim, no caso da dança-teatro, haveria uma “flecha” partindo da dança, como se a mesma quisesse “fagocitar” o teatro, buscando sua própria autonomia. Inversamente, no caso do

⁵⁹ Em seu livro *Dialogic Imagination*, Bakhtin (1983, p. 293) descreve heteroglossia como “a voz cujas interações sociais são dotadas de múltiplas perspectivas que, individualmente ou socialmente, denotam a aleatoriedade da linguagem”. Em lingüística, polifonia é, para Mikhail Bakhtin, a presença de outros textos dentro de um mesmo texto, causada pela inserção do autor num contexto que já inclui previamente textos anteriores que lhe inspiram ou influenciam. A polifonia é um fenômeno também identificado como *heterogeneidade enunciativa*, que pode ser mostrada (no caso de citações de outros autores em obras acadêmicas, por exemplo) ou constitutiva (como a influência de dramaturgos clássicos em Shakespeare, que não é mencionada diretamente, mas transparecida). Esse conceito de polifonia, segundo Bakhtin, está errado e em realidade está confuso com o conceito de intertextualidade, em que um texto não é mais único e sim um entrecruzamento de vários outros textos. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Bakhtin.

teatro físico, a flecha partiria do teatro em direção à dança, investindo na sua dominação. Essas “flechas” são indicativas da síntese pretendida, provocando uma “direção de contágio”, que caracteriza as influências recíprocas e as tentativas de autonomia engendradas pelas duas artes no decorrer da história (ROMANO, 2005, p. 42).

Patrice Pavis ressalta que o objetivo da dança-teatro é “fazer com que coexistam *cinese* e *mimese*; ela confronta a ficção de uma personagem construída, encarnada e imitada pelo ator, com a *fricção* de um dançarino” (PAVIS, 1999, p. 83). Ao resgatar a função milenar da personagem como suporte de signos, investe na criação de ações simbólicas que dão sustento a uma dramaturgia e a uma encenação, aproximando-se do universo teatral. Referindo-se ao “dançarino-ator” do *Tanztheater*⁶⁰, afirma que este hesita entre dois tipos de gestual que pratica alternadamente: o gesto dançado e o gesto mimético, mudando sem parar de estratégia: “ora se deixa levar pelo movimento muscular, ora imita e codifica o mundo que representa” (PAVIS, 2003, p. 116).

Estas diferenças de nomenclatura (dança-teatro, teatro-dança, teatro físico⁶¹) têm sido atualmente motivo de intensa polêmica em busca de definições claras num território cujos limites são difusos por natureza e sinalizam a forte presença desta contaminação mútua na produção contemporânea. A fisicalização dos sentimentos, ou dos impulsos internos, ou ainda das múltiplas subjetividades, revela a busca de uma linguagem a meio caminho entre o gesto e o pensamento. Este percurso, feito ora pelo teatro ora pela dança, é compartilhado por vários encenadores e coreógrafos, que reconhecem no movimento uma conexão possível entre a experiência visível e a invisível. Ao centrarem no corpo sua atividade criadora, articulando saberes e fazeres que se deslocam ininterruptamente de um território ao outro, admitem a primazia da experiência vivida na constituição e na multiplicação de sentidos.

⁶⁰ Companhia de dança fundada e dirigida pela alemã Pina Bausch.

⁶¹ É importante ressaltar que, além das possíveis semelhanças com o universo da dança-teatro, o termo teatro físico abarca uma série de possibilidades estéticas geralmente ligadas ao universo circense.

3.1 A BUSCA DE UM TERCEIRO LUGAR NA POÉTICA DO CORPO

A noção de ator-dançarino empregada contemporaneamente parece estar impregnada das relações de transmigração estabelecidas entre Oriente e Ocidente no que diz respeito à representação. O rompimento de alguns paradigmas duais em diversas correntes do pensamento contemporâneo provoca uma revisão conceitual também no campo teatral, o qual podemos situar numa “zona de transição”.

Nessa perspectiva, encontramos vários binômios que podem, à primeira vista, ser lidos como opostos/complementares, mas que deveriam ser entendidos como os extremos de uma linha tênue que procura um terceiro lugar possível, o que se instala no “entre”. Cito entre eles os duplos dança-teatro, movimento-ação, interno-externo, Ocidente-Oriente, estabilidade-mobilidade, movimento-pausa, todos diretamente relacionados com a problemática da construção cênica do ator.

Milton de Andrade se refere ao empirismo dos fenômenos transicionais como o “húmus formador da cultura do ator”, a partir do qual se estabelecem as bases de um paradigma de pesquisa e uma prática teatral. No seu entender, “o empírico teatral se dá nesta zona de oscilação entre matéria e criação, subjetividade e percepção, análise da mente e ‘cura’ do corpo, ser e ambiente” (DE ANDRADE, 2004, p. 1), entendendo ambiente como transformação e encontro. Para ele, o espaço de investigação na prática do ator está fundado na busca da alteridade e, portanto, na experiência intercultural.

Esta busca é compartilhada pela atriz Julia Varley, integrante do Odin Teatret, coordenadora e promotora de uma série de encontros internacionais denominados “Transit”⁶², que reforça a importância da transição – do espaço existente entre dois pontos fixos – como uma espécie de questionamento das estruturas já existentes em busca de novos caminhos. “Meu objetivo é tornar o encontro possível”, afirmou ela

⁶² O *Transit Festival* surgiu em 1995 com a proposta de gerar oportunidades de encontro e troca de diferentes experiências no âmbito teatral, privilegiando a participação de comunidades artísticas que vivem e produzem fora dos grandes centros culturais (ou o que alguns chamam de “terceiro teatro”). As quatro edições já realizadas, sob a coordenação de Julia Varley, em Holstebro, na Dinamarca, deram continuidade a ações já desenvolvidas anteriormente pelo *Magdalena Project*, uma rede mundial de mulheres de teatro criada em 1986. A palestra em questão foi realizada na edição de 2004, sob o nome *Roots in Transit*, quando se reuniram atores, diretores e pesquisadores de todo o mundo durante dez dias para apresentar espetáculos, realizar *workshops*, discutir e refletir sobre raízes identitárias e a fusão multicultural que caracteriza este tipo de prática.

diante de uma platéia multicultural formada por mais de uma centena de pessoas de teatro de trinta e cinco nacionalidades diferentes. Ao reunir no mesmo espaço-tempo técnicas que vão da *Commedia dell'arte* às máscaras balinesas, integrando ininterruptamente procedimentos orientais e ocidentais, Varley experimentava em um grande coletivo uma prática que seu grupo já vivencia há mais de 40 anos: um encontro de raízes em trânsito, raízes em constante movimento. Entre as perguntas lançadas à “platéia”, algumas permanecem no ar: “como vamos de um ponto a outro? O que é essencial levar conosco?”.

Aqui se mesclam e dialogam as noções de enraizamento e transição, talvez num entendimento de que o percurso só é possível a partir do ponto fixo. Julia Kristeva assinala que o estrangeiro tem sua experiência calcada no desenraizamento, no nomadismo, que ele não pertence “a nenhum lugar, nenhum tempo, nenhum amor” (KRISTEVA, 1994, p. 15). Barba se situa neste lugar, ou melhor, neste não-lugar: “O teatro me permite não pertencer a nenhum lugar, não estar ancorado a uma só perspectiva e permanecer em transição” (BARBA, 1994, p. 22). É esta identidade nômade que norteia sua abordagem intercultural, fundamentada num encontro entre alteridades, e é a partir dela que se constroem os chamados “princípios que retornam”.

Ele salienta que seu leitor não deveria se surpreender com o fato de ele usar os termos “ator” e “dançarino” indiscriminadamente, uma vez que o encenador se move com certa indiferença entre Oriente e Ocidente: os princípios de vida que pesquisa não estão limitados à distinção entre o que se define como teatro, dança ou mímica. Esta relação próxima, ou a falta de delimitação, entre teatro e dança, se daria muito mais pelos princípios adotados do que pelo estilo de representação. Nessa lógica, os mesmos princípios que sustentam a vida do dançarino também podem dar sustentação à vida do ator (BARBA; SAVARESE, 1991, p. 13).

Esses princípios estão fundamentados em um uso extra-cotidiano do corpo, que derivaria de uma alteração do equilíbrio e de um jogo de tensões opostas que provoca uma dilatação das dinâmicas do corpo e, portanto, da presença cênica do ator-dançarino. De acordo com a Antropologia Teatral, a característica mais comum a atores e dançarinos de diferentes culturas e tempos é o abandono do equilíbrio cotidiano em prol de um equilíbrio “precário” ou “extra-cotidiano”.

Este equilíbrio dinâmico proposto por Barba (a que Laban se refere como equilíbrio instável ou fora do equilíbrio⁶³, explicitado na execução de suas escalas de movimento⁶⁴), baseado nas tensões corporais, é um “equilíbrio em ação”: ele gera a sensação de movimento no espectador mesmo quando só há imobilidade (BARBA, 1991, p. 40). Em Laban, o “equilíbrio é o resultado de duas tensões contrastantes da mobilidade. Ele nunca é completa imobilização, existe sempre a absoluta presença do movimento” (RENGEL, 2003, p. 52).

Aqui também a idéia de transição se faz presente. As direções espaciais propostas pela Corêutica e evidenciadas nas escalas espaciais e figuras geométricas sinalizam pontos de referência a serem alcançados no espaço (ver Figuras 1, 2 e 3, p. 54). A cada ponto corresponde hipoteticamente uma fusão de dinâmicas (com variações de Peso, Espaço e Tempo) que deve ser experimentada no corpo do ator-dançarino. É importante observar que o que interessa não é o ponto em si, mas o percurso estabelecido entre dois pontos, que é efetivamente onde acontece a experiência do movimento: a transição.

A noção de equilíbrio instável está diretamente relacionada com outro dos princípios que regem a vida do ator-dançarino: a oposição. A energia, definida como a força muscular e nervosa modelada pelo ator numa situação de representação⁶⁵, não resulta de uma simples e mecânica alteração de equilíbrio – ela é a

⁶³ Fora do equilíbrio ou *off-balance* (no original) diz respeito à busca de uma não-verticalidade como forma de manter o corpo todo vivo e ativo. No domínio do movimento, o equilíbrio instável desempenha um papel importante. Ele acontece quando o centro de gravidade do corpo tende a alterar sua relação vertical normal com o ponto de suporte. Quanto mais afastado o centro de gravidade estiver do ponto de suporte, mais instável é o equilíbrio. (LABAN, 1978, p. 102). Existe um outro termo, aplicado por Bartenieff, que diz respeito à dinâmica encontrada na instabilidade (e também na pausa), diretamente relacionado com a organização corporal provocada por um equilíbrio precário. A noção de alinhamento dinâmico (*dynamic alignment*, no original) é um dos 12 princípios de Bartenieff. Trata-se de um alinhamento contínuo, promovido por linhas imaginárias em constante modificação, realizado pelo corpo quando disponível para o movimento, a partir de um impulso interno (BARTENIEFF, 1980).

⁶⁴ As escalas de movimento são séries de movimento organizadas em formas lógicas, elementos-chave da Corêutica ou Harmonia Espacial. Seu estudo prático consiste na execução de escalas, que funcionam como possibilidades de direções espaciais organizadas em seqüências progressivas, que servem ao movimento como as escalas musicais servem à música. Trata-se de estruturas ordenadas no tempo e no espaço como pontos de referência para processos de configuração móvel, ou ainda, seqüências que determinam os percursos mais econômicos e expressivos que ligam os pontos das diversas figuras geométricas (cubo, icosaedro, octoedro, etc.). No treino das escalas, vive-se a experiência da passagem do equilíbrio estável para o instável e novamente para o estável. Ver LABAN, 1976 e RENGEL, 2003.

⁶⁵ Esta definição, de autoria de Ferdinando Taviani, consta na introdução do verbete “energia” em *A arte secreta do ator*: dicionário de antropologia teatral. (trad. Luís Otávio Burnier). Campinas: HUCITEC, 1995. Em *A canoa de papel*, Barba se refere à “energia” como um “como” (*como* movimentar-se, *como* ficar imóvel, *como* tornar visível o invisível). Para o ator, ter energia significa saber *como* modelá-la.

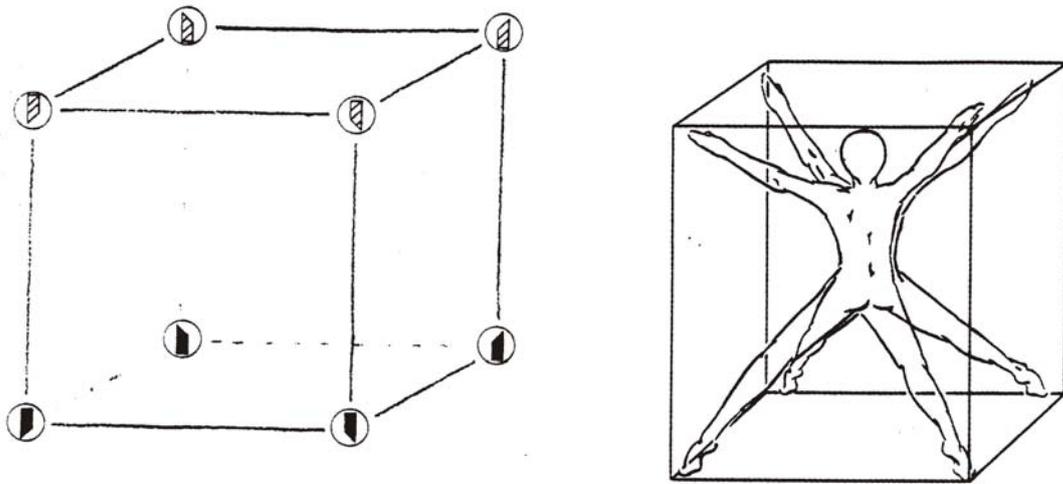


Figura 1 - Cubo com direções das diagonais e figura humana
 Fonte: Laban, Rudolf. *The language of movement: a guide to Choreutics*. Lisa Ullmann (ed.).
 Boston: Plays, 1976.



Figura 2 - Treinamento com escalas (equilíbrio instável)
 Atrizes: Marisa Napolini e Meire Silva
 Fotos: Cleide de Oliveira



Figura 3 - Uso das escalas com texto e combinações de Esforço
 Atrizes: Marisa Napolini e Meire Silva
 Fotos: Cleide de Oliveira

conseqüência da tensão entre forças opostas. A oposição entre diferentes tensões pode ser percebida pelo espectador como um conflito entre forças elementares, que é revelador da vida do corpo do ator. Esta “dança das oposições” é dançada dentro do corpo antes de ser dançada com o corpo, não correspondendo necessariamente a um movimento no espaço, configurando novamente um espaço transicional.

A partir do entendimento de algumas relações que permeiam a noção contemporânea de ator-dançarino, podemos pensar neste como um *performer* que busca um espaço original de atuação. Não se trata única e simplesmente de recolher do teatro e da dança suas particularidades e fundi-las em um corpo híbrido, mas, sobretudo, de criar um espaço outro, que abre um campo de investigação particular forjado a partir de tensões múltiplas, onde possa se dar a descoberta do terceiro termo de cada binário.

O ator-dançarino a que nos referimos deve estar apto a realizar traduções intersemióticas, transformando em ações as diversas referências e estímulos utilizados em seu processo criativo. Ele também deve buscar a construção de sentido, preenchendo semanticamente os distintos materiais que compõem seu universo de trabalho. Assim, compreendemos que este “terceiro lugar”, no qual localizamos este ator, está diretamente relacionado com a noção de ator-compositor proposta por Bonfitto. Trata-se de um ator que é criador de um projeto estético e tem domínio de seus instrumentos de atuação, mantendo uma atitude constante de busca “de um ‘desconhecido’ gerador de experiências pregnantes e transformadoras” (BONFITTO, 2002, p.124). Este ator irá, com freqüência, trabalhar com um nível de complexidade alto, próprio desta fusão que a ele se atribui: ao invés de trabalhar com pontos fixos, reconhecíveis, aventura-se em campo movediço, transitório, híbrido, porém, fértil e pleno de possibilidades.

4 UM DIÁLOGO POSSÍVEL COM ANA CRISTINA CESAR

Assim como o conceito de ator-dançarino com o qual estou trabalhando, a escrita de Ana Cristina Cesar parece estar impregnada da busca de um terceiro termo, de um espaço transicional, seja no uso do gênero literário, seja na busca da alteridade (o diálogo com os outros “eus” e com o leitor), seja ainda na linguagem que resiste à definição e distinção precisa entre o que é autobiográfico, verdadeiramente confessional, e o que é fictício, construção, artificialidade. Sua “prosa poética” denuncia um estilo ambíguo que revela no próprio nome a fragilidade da definição dos limites entre prosa e poesia. Assim como na dança-teatro, ou no teatro-que-dança, encontramos uma fusão (ou contaminação mútua) entre gêneros tradicionalmente configurados, na prosa poética encontramos igualmente a instalação de um campo movediço no qual a delimitação das fronteiras se encontra pouco nítida.

A literatura de Ana Cristina Cesar (Rio de Janeiro, 1952-1983) é considerada uma das mais importantes contribuições poéticas das últimas décadas no Brasil. Apontada pela crítica especializada como ícone da geração dos anos 1970, sua obra rompe com paradigmas, seja no que tange as divisões tradicionais entre os gêneros literários (prosa e poesia), seja na escolha de um “formato autobiográfico”, pautado em diários e correspondências, ou ainda na construção de uma identidade feminina. Ana⁶⁶ promove um abalo nas tradições estabelecidas, derrubando fronteiras e ampliando limites em busca de sua própria identidade literária (e, por quê não dizer, de sua identidade de mulher), facilmente detectáveis no recorrente “quem sou eu?” espalhado por sua obra.

Sua poesia se instala em um terreno fronteiro de criação, no qual identificamos uma série de binômios com os quais a autora declaradamente se

⁶⁶ Ana Cristina Cesar adotou diversos nomes artísticos: Ana, Ana C., Ana Cristina C., Ana Cristina Cesar. Uma vez que, no campo da literatura, mesmo em trabalhos científicos, são utilizados os heterônimos, e não o sobrenome, adotarei o mesmo critério em seu caso particular.

debate, configurando uma obra em permanente oscilação entre “pontos fixos”, avessa a rótulos, num exercício constante de rompimentos e aproximações. Ao lidar com as tênues fronteiras entre vida e arte, real e fictício, objetivo e subjetivo, literário e não-literário, a poeta propõe uma escrita original, na qual impõe uma perspectiva em que intimidade e vida pública, interno e externo, poesia e prosa, se confundem e se imbricam, compondo o tecido único em que se constitui sua obra literária. Analisando por este prisma, podemos dizer que Ana Cristina Cesar se insere também, assim como os criadores mencionados no capítulo anterior, nesta “zona de oscilação”, transicional, com a qual nos interessa estabelecer e aprofundar contato no exercício de composição cênica.

Ana Cristina Cruz Cesar nasceu no dia 2 de junho de 1952, no Rio de Janeiro. Filha de intelectuais, de família classe média protestante, viveu sua adolescência carioca em meio à ditadura, mas preferiu o movimento poético ao estudantil. Juntou-se a uma turma de escritores “marginais”⁶⁷, desviando-se desde cedo dos caminhos já consagrados nas letras. Esta “marginalidade”, evidenciada por publicações fora do sistema editorial convencional, também se fazia presente no comportamento, na opção estética, política e econômica. Tratava-se, sobretudo, de criar ou dar vazão a uma cultura à margem: “à margem da intelectualidade, à margem da sociedade de consumo, à margem da moral estabelecida, à margem da atuação política direta na esquerda revolucionária” (CAMARGO, 2003, p. 29). Mas Cesar se diferencia do grupo e sua obra se sedimenta a partir de uma marcante erudição e um rigor formal raramente encontrados em sua geração.

Ainda adolescente, a poeta participou de um programa de intercâmbio da juventude cristã (International Christian Youth Exchange) e permaneceu por um ano na Inglaterra, estudando na Richmond School for Girls⁶⁸. Datam deste período seus

⁶⁷ A “geração marginal”, responsável, nos anos 70, por uma produção literária à margem do circuito editorial formal (geralmente tratava-se de edições independentes, de baixo custo e comercializadas em circuitos alternativos) foi formada por nomes da literatura nacional como Paulo Leminski, Armando Freitas Filho, Francisco Alvim, Cacaso, Geraldo Carneiro, João Carlos de Pádua, Eudoro Augusto, Luiz Olavo Fontes, entre outros. Mais tarde, Ana Cristina Cesar e Paulo Leminski foram considerados por muitos críticos como as melhores traduções desta geração. O pertencimento de Ana Cristina a este grupo sempre foi considerado ambíguo. Seu comportamento atípico, dentro de um determinado modelo de marginalidade, destacou-a como uma poeta marginal “especial” (Ver MONTEIRO, André. *A poesia marginal como potência do espontâneo*. Disponível em: http://www.revistaetcetera.com.br/17/poesia_marginal/p4.htm).

⁶⁸ Para maior aprofundamento em seus dados biográficos, consultar CAMARGO, Maria Lucia. *Atrás dos olhos pardos*. Uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar. Chapecó: Argos, 2003 e MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina Cesar*. O sangue de uma poeta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996. Coleção Perfis do Rio.

primeiros vínculos com a língua inglesa, estreitados mais tarde em nova estadia na Inglaterra para um mestrado em tradução literária, na Universidade de Essex⁶⁹. Sua intensa atividade profissional se desdobrou em produção literária (além do livro *A teus pés*, lançado em vida, ela foi colaboradora constante do *Jornal Opinião*, da *Revista O Beijo* e do caderno *Mais*, da *Folha de São Paulo*, na década de 1970), em atividades jornalísticas (foi resenhista ativa na *Folha de São Paulo*) e na carreira acadêmica como professora de literatura na UFRJ, entre outras atividades. Além de *A teus pés*⁷⁰, lançado em 1982, sua produção literária publicada inclui os livros póstumos *Inéditos e dispersos*, com escritos que vão de 1961 a 1983, e *Correspondência Incompleta*, uma reunião de cartas e cartões-postais enviados pela autora a amigos próximos no período de cinco anos (1976 a 1980). Atualmente sua obra encontra-se disponível em traduções para o inglês, francês e espanhol⁷¹.

O conflito entre a vida acadêmica, marcada fortemente pela reflexão teórica, e a produção literária, ligada à prática criadora e ao ritmo dos jornais e da profissionalização editorial, a acompanharam até sua morte precoce⁷², configurando mais uma dentre as várias “tensões” identificadas em sua vida-e-obra⁷³. Para Maria Lucia de Barros Camargo⁷⁴, “a poesia de Ana Cristina se faz do choque entre textos: os textos de Ana confrontam-se tanto entre si como com os múltiplos e variados textos que compõem a tradição literária da modernidade” (CAMARGO, 2003, p. 59).

⁶⁹ Em 1979, Ana Cristina Cesar viajou para a Inglaterra como bolsista da Rotary Foundation. Na Universidade de Essex, em 1980, obteve o título de *Master of Arts*, com uma tradução comentada do conto *Bliss*, de Katherine Mansfield. A partir desse momento, passou a traduzir para o português poemas de Emily Dickinson, Sylvia Plath e da própria Katherine Mansfield.

⁷⁰ *A teus pés*, publicado pela Editora Brasiliense (através da Coleção Cantadas Literárias), reúne quatro livros já editados anteriormente de forma independente (*A teus pés*, *Cenas de Abril*, *Correspondência Completa* e *Luvras de Pelica*).

⁷¹ Cesar, Ana C. *Intimate Diary*. Trad. Patricia Paige; Celia McCullough; David Treece. London: Boulevard Books, 1997; Cesar, Ana C. *Gants de peau & autres poèmes*. Trad. Michel Riadel e Pauline Alphen. Paris: Ed. Chandeigne, 2005; Cesar, Ana C. *Guantes de gamuza y otros poemas*. Tradução de Teresa Arijon e Sandra Almeida. Córdoba: Ed. Bajo la Luna, 1992 e Cesar, Ana C. *Álbum de retazos*. Org. e trad. Luciana di Leone; Florencia Garramuño e Carolina Puente. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

⁷² Cesar cometeu suicídio aos 31 anos, jogando-se do sétimo andar do prédio onde moravam seus pais, em Copacabana.

⁷³ Ítalo Moriconi fala do conflito que a acompanhou até a morte entre “o tesão pela academia e o tesão por uma vida literária mais próxima ou inteiramente mergulhada no ritmo nervoso dos jornais e da profissionalização editorial. Quando estava na universidade, sonhava em sair dela. Quando estava fora, queria voltar.” Sua especialização em tradução literária teria sido uma tentativa de unir os dois pólos que tanto a estimulavam: a reflexão teórica e a criação poética (MORICONI, 1996, p. 26-27).

⁷⁴ Camargo é professora de Teoria da Literatura na UFSC e defendeu tese de doutorado sobre Ana Cristina Cesar, em 1990, na USP. Trata-se da primeira tese acadêmica realizada sobre a poeta no Brasil. Em 2003, o material foi publicado sob o título *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*, pela Editora Argos.

Trata-se, sobretudo, de uma poesia

que se faz de tensões, de mistérios, de violências, de delicadezas, (...) de uma escrita que se constrói como jogo de múltiplos ocultamentos, que toca nos limites entre a confissão da intimidade e a literatura, fazendo da confissão a ficção. (CAMARGO, 2006, p. 75).

Nesse jogo de relações intertextuais, Cesar estabelece um diálogo tanto com as vozes que a alimentam, formadas por inúmeros poetas que leu e admirou⁷⁵, como entre as múltiplas vozes que inventa para si mesma e que contribuem para romper a dicotomia arte-vida, gerando uma “poesia do eu”⁷⁶ que se escreve na borda, movida por processos de subjetivação e dessubjetivação”. O dialogismo se configura como forma presente na maior parte dos poemas: “o poema tem lugar em um intervalo entre o ‘eu’ e os ‘tu’ que proliferam”, sugerindo aqui a idéia de criação que se instala no “entre” (CESAR, 2006, p. 331, trad. nossa⁷⁷).

Estava no canto do quarto esperando o carteiro soar quando resolvi te escrever assim mesmo.

Assim mesmo sem resposta, abrindo meu caderno de notas seis meses depois.

Folheio seis meses à toa; a folha não é macia nem tem marca d’água extra forte com dobras de envelope que viaja de avião, selado com dois anjos inocentes que rasguei.

Dois anjos inocentes!

A folha é muito dura e hoje é o dia mais longo do ano com ou sem você.

Thank you very much, thank you very much. A próxima canção que eu vou cantar é Me Myself I (aplausos fortes e breves e mais longos) que neste verão quero dedicar a você que não me escreve mais e é diretamente responsável pelo meu flerte com o homem dos correios. Tonight... maybe one of these days... he wrote a letter about a girl... Are you ready? One, two, three – estou mestre em abrir envelopes.

“Kiss you anelipsy

if...?”

Se o quê?

Entendeu agora por que a folha é dura e chupa a tua tinta?

Bota tudo, ele me falou.

Over here on the piano...

And on this side of the stage...

Não estou pegando direito. Por que estão vaiando agora? Você será possível que não avisou que se mudou? Eu estou escrevendo para a peça vazia, para a louca senhoria, para a locatária com mania? Me desculpe mas isso é uma grande covardia. (CESAR, 1982, p. 106).

⁷⁵ Entre as referências mais constantes, estão Carlos Drummond de Andrade, Charles Baudelaire e Manuel Bandeira.

⁷⁶ A expressão “poesia do eu” em relação à literatura de Ana Cristina Cesar foi cunhada por Flora Sussekind.

⁷⁷ Daqui em diante, todas as referências a este texto são de tradução nossa.

Sua forma de composição poética se dá através de colagens de falas, seqüências de tons e ritmos, fragmentos de conversas, estabelecendo um pacto de cumplicidade com o leitor, que se evidencia nos formatos de diários e correspondências explorados por Cesar, reforçando uma certa “pulsão subjetivadora”. Mas para Florencia Garramuño, este tom pessoal, confessional, aparece sempre

atravessado por forças que descentram o sujeito: numerosas citações, traduções de outros poetas e restos de conversação desviam esta intimidade dos poemas até uma certa exterioridade que sem dúvida não conduz nos poemas a um abandono do sujeito, mas a uma constante imbricação entre exterioridade e intimidade. Exterior e interior, ou o eu e seu interlocutor, não se opõem nestes poemas, mas se interseccionam precisamente neste ponto móvel que é o sujeito. (CESAR, 2006, p. 14-15, trad. nossa).

Distante de uma noção de sujeito “essencializado, dotado de uma identidade unitária, autônoma, privada, estável, de contornos fixos”, a escrita de Ana parece se aproximar da noção de subjetividade apresentada por Gilles Deleuze, através de “formas de subjetividade múltiplas, heterogêneas, de confins fluidos”, que nos permitem repensar “os essencialismos e os binarismos” sem abdicar “do corpo como material sobre o qual a cultura, a história e a técnica escrevem.” (SANTAELLA, 2004, p. 21-23).



Figura 4 - Ana Cristina Cesar
Fonte: MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.



Figura 5 - Ana Cristina Cesar
Fonte: MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996.

4.1 FEMININO, INTIMIDADE E CORPORALIDADE

Camargo define sua literatura como alicerçada em três aspectos: o jogo intertextual com a tradição literária (Ana parte da tradição para superá-la), a escolha dos gêneros confessionais (o pano-de-fundo de sua escrita é autobiográfico, através do qual o leitor é levado a uma ambivalente relação com esta alusão a uma “desconhecida mulher moderna”) e as múltiplas faces de mulher (mulher que se desdobra em muitas imagens, em muitos “eus”, múltiplas vozes ecoando num texto), que articulam elementos contraditórios e fazem sua obra situar-se sempre nos limites. “Espaços de risco por onde essa poesia transita. [...] Construídos literariamente, estão configurados em múltiplas e ricas imagens, os ambíguos lugares da subjetividade” (CAMARGO, 2003, p. 289).

No seu entender, vários jogos de oposições (ou de falsas oposições) se estabelecem, configurando o caráter híbrido formador de sua obra. O hibridismo presente no formato “poema em prosa” aponta para a necessidade de se olhar para as relações simbólicas que se estabelecem entre as duas estruturas (uma participando da outra), problematizando assim a falsa oposição entre poesia e prosa. Da mesma forma, a tensão que se estabelece entre seus laços com as tradições literárias e o espontaneísmo presente na produção de sua geração são reveladores de uma tensão entre presente e passado que encontra espaço em sua prosa poética: “tensão entre a tradição de modernidade e o seu próprio tempo aparentemente sem tradições” (CAMARGO, 2003, p. 53; 2006, p. 99).

Regina da Cunha Lima, tendo como referência João Alexandre Barbosa (quando trata da organização dos significantes na leitura da obra literária), se refere à tensão presente em seus poemas: “na verdade, o que se chama de literatura é o trabalho com os significados responsáveis pela criação daquela multiplicidade de significados que tecem a tensão que envolve e desafia o leitor [...]” (BARBOSA apud LIMA, 1993, p. 99)⁷⁸. Sua estética seria, então, um “saturamento” dessa tensão, que geraria uma leitura “nervosa”, com um sentido de urgência. Garramuño se refere a

⁷⁸ A autora também faz referência à “tensão entre significado e significante” ou a uma “hesitação entre som e sentido” (citando Paul Valéry) como própria do ritmo observado na poesia de Ana Cristina Cesar (LIMA, 1993, p. 152). Esta referência está presente em Giorgio Agamben quando trata do fim do poema: “a poesia não vive senão na tensão e no contraste (e, portanto, também, na possível interferência) entre o som e o sentido, entre a série semiótica e a série semântica”. Ele cita Valéry: “Le poème, hésitation prolongée entre le son et le sens” (AGAMBEN, 2002, p. 142).

uma “tensão constante entre poesia-da-experiência e poesia da auto-reflexão, entre dicção aparentemente muito pessoal e postura quase sempre ‘em guarda’”, que deve ser entendida não como contradição, mas como um deslocamento do sujeito, que se “descentra em vozes”. Fundamentada em dois eixos – o sujeito e a experiência -, a escrita de Ana Cristina não trata necessariamente de uma “experiência pessoal, íntima, única e original”, mas pode utilizar esta experiência como material poético, tornando indistinguíveis o exterior e a intimidade resultantes desta tensão entre vozes diversas (CESAR, 2006, p.18).

Sua poesia, normalmente expressa em primeira pessoa, conduz o leitor a uma sensação de intimidade (é como se espiássemos a intimidade alheia pelo buraco da fechadura, diz Camargo), reforçada por sua instalação em zona dúbia, localizada em algum lugar entre a lírica e a biografia. A confissão própria do diário íntimo e das correspondências que aqui, propositalmente, cria “efeitos de intimidade” e se estabelece como literatura (diversos autores estudiosos de sua obra, como Sussekind, Moriconi e Camargo, se referem à “falsa confissão” presente através de termos como “simulacros de correspondência”, “pastiche pós-moderno” e “auto-exposição fingida”), é intermediada pela visão e opinião do interlocutor, que contamina o universo dos vários “eus” que se multiplicam no texto, num jogo constante que se alterna entre revelar e esconder, expor e guardar, evocando “impressão de simplicidade, impressão de expor o coração a nu” (CAMARGO, 2003, p. 220)⁷⁹.

Para o poeta e curador de sua obra Armando de Freitas Filho, as cartas, concebidas como matrizes de sua criação literária, se revelam “verdadeiros exercícios prévios” de materiais que mais tarde passariam a constar em sua produção literária. Nesse sentido, diferentemente do entendimento de carta como escrita não fabricada, porque inserida na realidade cotidiana de quem a escreve, envolvendo as representações do mundo social em que o autor está inserido, a correspondência escrita por Ana Cristina parece estar imbuída de uma certa “estetização” (VIEGAS, 1998, p. 77). Nas correspondências publicadas em *Correspondência Incompleta* (compilação de cartas selecionadas trocadas com

⁷⁹ Camargo se refere à “consciência da língua como consciência da forma, incompatível, em princípio, com a “ausência” de forma e de estilo na confissão que se expressa em cartas e diários”. No seu entender, em Ana C., esta falta é figurada. É forma. Assim como em suas atividades de tradutora, a poeta busca “a preservação da contradição, revelando a impressão de simplicidade [...]” (CAMARGO, 2006, p. 220).

quatro amigas no decorrer de cinco anos), podem-se encontrar trechos que remetem a poemas que passaram a figurar em seus livros posteriormente. “Ela se confessa, sim, mas faz (fala de) literatura o tempo todo.” (CESAR, 1999, p. 9).

O tempo fecha.
Sou fiel aos acontecimentos biográficos.
Mais do que fiel, oh, tão presa! [...]
(CESAR, 1982, p. 9)

Diferentemente das cartas, em tese escritas a um destinatário real, o diário íntimo consiste num texto para si mesmo, que não encontra (nem busca) interlocução, configurando uma dialética entre interno e externo. “O diário íntimo é, em princípio e por definição, um texto em que o outro não tem lugar. Um texto só para si mesmo, cujo destinatário seria o próprio autor [...]” (CAMARGO, 2003, p. 113). No entanto, encontramos em Ana Cristina textos escritos em forma de diário que possuem dedicatória (por exemplo: “à Clara”, em *Jornal Íntimo*. In: *A teus pés*, 1982, p. 80-81). Para Ana Cláudia Viegas, se o diário fosse considerado uma escrita essencialmente privada, “nele se excluiria o pacto com o leitor”. Em seu entender, tanto o diário quanto a carta constituem um exercício solitário, no qual subjetividade e alteridade mesclam-se e interagem continuamente, explicitando a exigência do “outro” para a constituição de toda e qualquer identidade. Identidade essa que, por vezes, se apóia no receptor não como parceiro, cúmplice, mas para evidenciar a incomunicabilidade. A busca da interlocução revelaria, mais que tudo, a própria busca de expressão. “[...] Ao falar de si, o outro já se faz presente, na medida em que o subjetivo e o objetivo não se encontram como instâncias isoladas. O que há é justamente o espaço de interação entre o eu e o outro.” (VIEGAS, 1998, p. 53-54).

Ítalo Moriconi se refere a sua escrita como uma “reescrita de si própria” (MORICONI, 1996, p. 96). Para ele, Ana faz da apropriação de seu próprio material já escrito, e dos materiais escritos por outros (versos e trechos de outros poetas), um recurso fundamental no seu processo de criação artística, uma espécie de colagem e remixagem, baseado em distorções, readaptações, paráfrases, alusões, reforçando o que Ana chama de construção, reinvenção, que distanciaria sua literatura da confissão pura e simples. Sua palavra não deve ser confundida com simples expressão espontânea da intimidade, pois, sobretudo, demanda rigor e qualificação literária: “Certamente não foi para fazer confissão que Ana Cristina

escreveu e publicou seus fragmentos de diário íntimo. Foi para fazer literatura.” (CAMARGO, 2003, p. 60). No entender de Moriconi, esta linguagem que lhe é própria, constituída de uma troca convencionada de intimidades, seria permitida às mulheres e proibida aos homens em nossa cultura. Mas ele mesmo observa que não se pode “amarrar o texto de Ana a um projeto de identidade feminina. [...] A noção de identidade calcada na sexualidade resiste à classificação dicotômica.” (MORICONI, 1996, p. 107).

Ana Cristina se situa fora da perspectiva e da militância feministas, mas investiga e questiona a existência de um tom predominantemente feminino na (sua) escrita, admitindo na linguagem diferenças entre “textos masculinos” e “textos femininos”. Sua busca de identidade na palavra, na linguagem, na poesia, esbarra e se encontra na busca de sua identidade feminina. Para Camargo, a construção dessa identidade está disseminada pela obra de Ana – “seja na linguagem seja na relação com os modelos masculinos, seja nas múltiplas imagens de mulher que aí convivem”. Sua voz feminina fala do cansaço de ser homem, ou ainda, do cansaço de ter de igualar-se aos modelos masculinos. “Ana sabe que a mulher moderna está cansada de ser homem. Quer outra possibilidade de ser [...]. É preciso deixar de ser homem para ser plenamente mulher.” (CAMARGO, 2003, p. 269-270).

16 DE JUNHO

Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem. Ângela nega pelos olhos: a woman left lonely. Finda-se o dia. Vinde meninos, vinde a Jesus. A Bíblia e o Hinário no colinho. Meia branca. Órgão que papai tocava. A bênção final amém. Reviradíssima no beliche de solteiro. Mamãe veio cheirar e percebeu tudo. Mãe vê dentro dos olhos do coração mas estou cansada de ser homem. Ângela me dá trancos com os olhos pintados de lilás ou da outra cor sinistra da caixinha. Os peitos andam empedrados. Disfunções. Frio nos pés. Eu sou o caminho, a verdade, a vida. Lâmpada para meus pés é a tua palavra. E luz para o meu caminho. Posso ouvir a voz. Amém, mamãe. (CESAR, 1982, p. 76).

Camargo se refere ainda a uma “busca de uma palavra ‘pós-feminista’, capaz de resgatar uma feminilidade diferente, que associa as conquistas da liberação sexual, das lutas da mulher, com a preservação da ‘porção mulher’, sem perder, contudo, sua porção-homem” (CAMARGO, 2003, p. 80). Mas o que é ser homem ou ser mulher? Para Moriconi, sua poesia trabalha no espaço dessa dúvida, “corporificada” em seu texto. Sua opção teria sido a de lidar com as duas máscaras

(a de homem e a de mulher), ocupando um “entre-lugar” que evidencia o eterno conflito de Ana entre o desejo de

ocupar um lugar no universo intelectual e ao mesmo tempo preservar a especificidade da condição de mulher, desenvolvendo uma reflexão, uma prática e sobretudo uma estética que representassem um abalo na divisão tradicional de lugares entre os gêneros. (MORICONI, 1996, p. 70).

O jogo com as ambivalências é assumido como algo que não precisa ou não deve ser “resolvido” ou “superado” na busca dessa identidade que não se quer rígida: “a identidade se constrói e reconstrói num processo interminável de negociação e conflito entre masculino e feminino” (MORICONI, 1996, p. 108). O que a poeta identificaria como feminino na linguagem está fundamentalmente ligado a uma idéia de “politização dos afetos”, ou ainda, de “pessoalização da política”. Trata-se, principalmente, de focar na interlocução, na relação entre texto e leitor, no “aqui-agora”, na perspectiva de corporalização levada ao extremo (MORICONI, 1996, p. 50-51).

Ana se refere a um tipo de sensibilidade feminina caótica, sutil, desorganizada:

Ela é uma sensibilidade talvez meio histórica. A mulher é histórica por tradição. Mulher histórica é uma figura do século XIX pesquisada, não é? [...] Inclusive *hístero* quer dizer ‘útero’, a palavra grega. Quer dizer, mulher é aquela que histeriza o tempo todo, aquela que joga no corpo, aquela que fala com o corpo. (CESAR apud MORICONI, 1996, p. 109)⁸⁰.

Seu entendimento do feminino (“O feminino é imagem projetada. A mulher é texto. O corpo é texto”⁸¹) estaria ligado a uma certa “pessoalização da relação entre texto e leitor, à *corporificação* (histerização) da interlocução da leitura através de sua concretização material como dado de construção formal do texto” (MORICONI, 1996, p. 109-110).

⁸⁰ A fala é uma resposta de Ana a uma interpelação sobre o suposto caráter feminino de seu livro, em debate organizado por Beatriz Resende na Faculdade da Cidade, no Rio de Janeiro, em 1983.

⁸¹ MORICONI, 1996, p. 108.

A referência à “histerização” dos corpos femininos, encontrada na obra de Foucault⁸², abre espaço para uma leitura do corpo como superfície onde se inscreve a história de cada indivíduo (incluindo aí tanto as aventuras e desventuras pessoais quanto as coerções de natureza sócio-cultural), ou como “superfície e cena de uma inscrição cultural: ‘o corpo é a superfície de inscrição dos acontecimentos’”⁸³ (FOUCAULT apud BUTLER, 1999, p. 165-166, trad. nossa). Para Foucault, os valores culturais emergem como resultado de uma inscrição no corpo, entendido como meio, de fato, uma folha em branco.

Elizabeth Grosz, ao estudar os corpos primitivos como superfícies⁸⁴ onde se instalam tatuagens, cortes, incisões e perfurações, observa que, mais do que revelar a “interioridade do sujeito”, estas inscrições têm a função de expandir e intensificar a sensibilidade erotogênica do corpo, produzindo diferentes regiões de maior intensidade e significado do que outras. Diferentemente, em corpos “civilizados”, as inscrições são lidas como “profundidades psíquicas”. Nesse caso, as marcas corporais podem ser lidas como sintomas, signos, pistas para elucidar um conjunto psíquico de significados (GROSZ, 1994, p. 138, trad. nossa).

Em Ana Cristina Cesar, encontramos o desejo de “incorporar a linguagem como tatuagem”, em versão civilizada, elucidatória, talvez, mas também como artifício erótico, lembrando, de certa forma, a perspectiva dos corpos primitivos⁸⁵. O sentido de urgência, a que já me referi anteriormente, é tratado por Moriconi como voracidade:

“Voracidade de incorporar a linguagem como tatuagem, transformar o próprio corpo em corpo-fonte, corpo-letra, estuário e caixa de ressonância, sangue da tradição que ela quer sugar para eliminar sua própria palidez de folha branca e limpa, erotismo da leitura secretando lesma prateada o desejo da escrita: auto-erotismo.” (MORICONI, 1996, p. 95).

⁸² Em *História da Sexualidade*, Foucault se refere à histeria como um efeito da saturação de poder no corpo feminino, entendendo o corpo como o local onde se inscrevem os acontecimentos (ele é marcado de história) e onde se dá a dissolução do Eu.

⁸³ Citando Foucault: “The body is the inscribed surface of events”. (FOUCAULT apud BUTLER, 1999, p. 165).

⁸⁴ Ver GROSZ, Elizabeth. The body as inscriptive surface. In: *Volatile bodies*. Toward a corporeal feminism. Indiana: Allen & Unwin Pty Ltd., 1994.

⁸⁵ Aqui novamente podemos fazer referência ao pensamento foucaultiano, no sentido de o corpo, ou a corporeidade, ser o lugar onde se crava um sinal, um padrão, uma “assinatura de uma conformação de ‘verdades’ (estéticas, sexuais, políticas, artísticas, dentre outras)” (SILVEIRA, Fernando; FURLAN, Reinaldo. *Corpo e Alma em Foucault*: Postulados para uma Metodologia da Psicologia. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642003000300012).

A idéia de um corpo que é texto (“aquela que fala com o corpo”⁸⁶), de uma certa “histerização” da linguagem⁸⁷, traça um possível caminho de seu diálogo com o feminino, também explicitado nas referências literárias e nas traduções que elegeu assinar: Emily Dickinson, Sylvia Plath, Katherine Mansfield, Clarice Lispector. A busca de um *tom* feminino, mais do que um tema, norteia o percurso de Ana em direção a uma palavra “original”, de mulher, sua. Para tanto, subverteu normas, se expôs, rejeitou identidades fixas e apostou num sujeito plural⁸⁸. “A identidade é *texto*”. (MORICONI, 1996, p. 109).

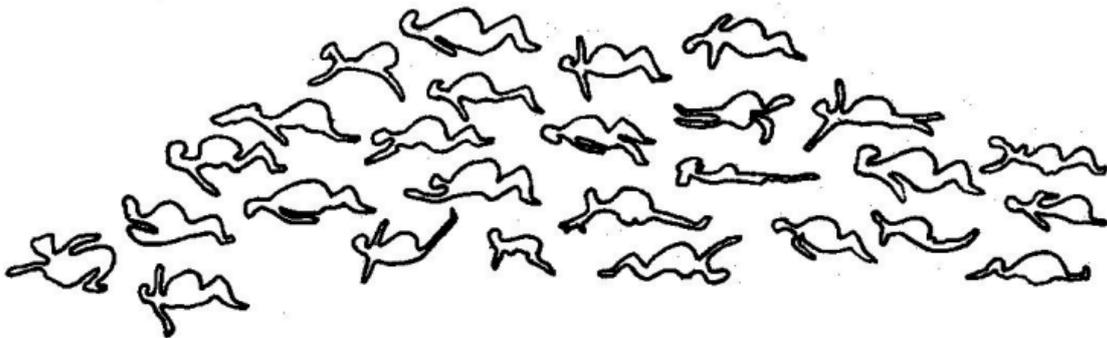


Figura 6 - 26 mulheres grávidas tomando banho de sol na praia
Desenho de Ana Cristina Cesar
Fonte: Caderno de Portsmouth, Inglaterra, 1/07/1980

⁸⁶ In: CESAR, Ana. (org. Armando Freitas Filho). *Escritos no Rio*. SP: Brasiliense/UFRJ, 1993.

⁸⁷ Garramuño ressalta que na poesia de Ana Cristina a escritura não se separa da experiência. Pelo contrário, é a própria escritura que se converte em experiência: “são vários os poemas em que se associam escritura e corpo em um vórtice vertiginoso em que obra e corpo se consomem.” (CESAR, 2006, p. 23).

⁸⁸ As faces múltiplas apresentadas por Ana nas fotos que ilustram o livro *Inéditos e dispersos* levou-a a ser comparada ao estilo da fotógrafa americana Cindy Sherman, conhecida por seus auto-retratos, que revelam múltiplas identidades. Moriconi complementa: “E agora? Onde a arte, onde a vida? O texto é corpo. O corpo é texto. Intercambialidade entre texto, corpo, imagem fabricada.” (MORICONI, 1996, p. 109).

O potencial dramático latente em sua literatura é apontado por vários pesquisadores. Flora Sussekind se refere a uma forma “teatralizada de composição”. A proximidade com o universo teatral é reforçada em outros comentários da crítica literária, como na alusão a “colagens rítmico-teatrais”, “monólogo dramático”, “forma teatralizada de composição” ou a “processos de dramatização do lírico” (SÜSSEKIND, 1995, p. 13, 23 e 24), nos quais se evidenciam a auto-exposição e a dramatização de conversas, colagens de falas e citações.

Camargo se refere a um certo “travestimento” do eu que se exhibe, ocultando-se, através de diversas vozes de origens distintas (das tradições poéticas ao cotidiano banal), que incorporam tons trágicos e cômicos (CAMARGO, 2006. p. 77), configurando as “falsas confissões” ou reinvenções reivindicadas por Ana. Heloísa Buarque de Hollanda chama a atenção para a presença do simulacro em sua obra:

a graça para mim é que tudo ali era falso [...]. Hoje todo mundo fala em simulacro, no mundo como uma construção, mas na época isso era muito novo. Ana era fascinada pela questão do falso e o que eu vejo hoje nas suas cartas são diversas camadas de encenação, como se a vida e a literatura sempre se confundissem para ela. (HOLLANDA apud PIRES, 1999)⁸⁹.

David Treece, um dos tradutores da sua obra para a língua inglesa, sugere que sua poesia deva ser lida, e ouvida, como *performance*, remanescente de *Home of the Brave*, de Laurie Anderson⁹⁰. Para ele, a escrita de Ana Cristina é feita do “mutável e fluido terreno do esquete, cuja linguagem se recusa a fixar significados ou pronunciar verdades”, iluminando a vida moderna a partir de uma perspectiva feminina e erótica, repleta de ambigüidades, clichês e referências. Ele segue, descrevendo a “cena” proposta pelo poema *Epílogo*, em que a poeta, vestindo suas luvas de pelica, abriria a mala de couro repleta de cartões-postais, pretexto para revelar à “platéia” curiosa e excitada uma sucessão de histórias confessionais feitas da fantasia privada e coletiva⁹¹.

⁸⁹ Disponível em <http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/ficcao.html>.

⁹⁰ A artista performática experimental americana, misto de poeta, escritora, artista plástica e musicista, é conhecida, principalmente, por suas originalíssimas performances ao vivo, nas quais mescla uma infinidade de mídias, como música eletrônica e acústica, slides, figurino, vídeos, filmes e efeitos especiais. O show intitulado *Home of the Brave*, mesmo nome do álbum de músicas, data de 1984. Considerada um ícone dos anos 80, Laurie Anderson integra uma geração de artistas da contra-cultura, que inclui figuras como Philip Glass, John Cage, William Burroughs, Allen Ginsberg, Frank Zappa e outros.

⁹¹ Ver resenha assinada em <http://www.babelguides.com/view/work/15933>. Acesso em 31/03/2007, 15h15. Tradução nossa.

I am going to pass around in a minute some lovely, glossy-blue picture postcards.
 Num minuto vou passar para vocês vários cartões postais belos e brilhantes.
 Esta é a mala de couro que contém a famosa coleção.
 Reparem nas minhas mãos, vazias.
 Meus bolsos também estão vazios.
 Meu chapéu também está vazio. Vejam. Minhas mangas.
 Viro de costas, dou uma volta inteira.
 Como todos podem ver, não há nenhum truque, nenhum alçapão escondido, nem jogos de luz enganadores.
 A mala repousa nesta cadeira aqui.
 Abro a mala com esta chave mestra em cerimônias do tipo, se me permitem a brincadeira.
 A primeira coisa que encontramos na mala, por cima de tudo, é – adivinhem – um par de luvas.
 Ei-las.
 Pelica.
 Coisa fina.
 Visto as luvas – mão esquerda... mão direita... corte perfeito...
 Isso me lembra...
 Um jovem artista perdido na elegante Berlim da Belle Époque, sozinho, em vão procurando por prazer. [...] (CESAR, 1982, p. 116-119)

Por outro lado, Lima observa que a poesia de Ana C. é poesia-tevê, videoclip (no mesmo livro, ela se refere anteriormente a uma poesia “que é mais cinema que teatro”)⁹², cuja velocidade fragmenta a unidade, “onde o corte recupera uma autonomia sua” (LIMA, 1993, p. 224). A própria Ana Cristina se refere à idéia do corte como ligada à poesia moderna que, para ela, é cheia de arestas, angulosa, não tem desenvolvimento coerente, linear. “[A poesia] é toda quebrada mesmo. Ela tem a ver, inclusive, com alguma coisa do urbano, que é assim cortado, caótico, fragmentado. Ela é fragmentária.” (CESAR apud VIEGAS, 1998, p. 71). Nesse sentido, a conformação de sua poesia dá vazão a este sujeito plural, descentrado, (des)construído socialmente que aposta numa revisão das estruturas binárias, substituindo o “ou isso ou aquilo” por “isso e aquilo”.

A poesia de Ana Cristina Cesar compõe um dos binômios (movimento-texto) explorados neste projeto e traz, em seu interior, outras relações duais com as quais nos deparamos no decorrer deste estudo. “Seu texto é corpo, seu corpo é texto”. A

⁹² Em *Le cinéma de Guy Debord: image et mémoire*, Giorgio Agamben, ao discutir a técnica compositiva de Debord no cinema, estabelece relações entre o cinema e a poesia. Para ele, a principal característica do cinema é a montagem, que por sua vez conta com duas condições de existência (os “transcendentais”): a repetição e o corte. O corte seria a prova de que o cinema está mais perto da poesia que da prosa. Assim, os *enjambements*, próprios da poesia, em teoria impraticáveis na prosa, trabalham a não-coincidência, a disjunção entre som e sentido. E cita também a definição de Valéry: “o poema, uma hesitação prolongada entre o som e o sentido”. Disponível em: <http://perso.orange.fr/espace.freud/topos/psych/psyssem/cinedebo.htm> .

apropriação de alguns aspectos de seu modo de composição funcionou como mote para a experimentação de uma linguagem cênica fundamentada em um equilíbrio entre falsas estruturas duais, posto que é na sua integração e no entrelaçamento que a criação encontra espaço e se realiza. A partir da apreciação de elementos presentes em sua escritura, nos interessa experimentar em e com sua literatura os princípios de trabalho que norteiam esta pesquisa, em direção à construção do corpo cênico e de uma dramaturgia do corpo.

Nessa perspectiva, na experiência prática, propusemos procedimentos criativos que investiam no “pulso confessional”, estimulando o resgate da memória instalada no corpo e revelada através dele, mas imediatamente trabalhada como linguagem, posto que a ação física gerada, ao ser decupada, analisada e transformada, passava a se constituir em construção “artificial”, “desenhada”, partitura. Assim como no texto de Ana, onde vida e obra são inseparáveis, dada a fusão entre confissão e ficção ali instaladas, buscamos criar um ambiente no qual a mescla entre confissão (as experiências, as memórias, o aqui-agora, o olhar para dentro de si mesmas das atrizes) e ficção (o texto de Ana Cristina) gerasse uma persona que “é e não é personagem de si mesma”.

O diário pessoal de Ana Cristina, que “está de olho no interlocutor”, encontra aqui um correspondente, posto que a estetização da confissão na cena é condição para que “a verdade das confissões [seja] estilizada pela linguagem plural do literário” e do teatral, provocando tensões e leituras múltiplas, sem impor uma interpretação única (VIEGAS, 1998, p. 44; 53). Em sua poesia, assim como em nossa cena, a noção do que é verdadeiro ou autêntico deve ser problematizada, posto que os significados se constroem no espaço de interação entre autor/leitor, ator/espectador, interior/exterior, o eu e o outro se definindo mutuamente num diálogo possível entre vozes diversas⁹³. Assim como a poeta, a atriz se confessa, sim, mas faz teatro o tempo todo. Afinal, também em Ana Cristina, a “intimidade era teatro” (CESAR, 1982, p. 50).

⁹³ Em nosso processo criativo, esse diálogo entre alteridades foi fundamental. As impressões trocadas entre as atrizes (em uma relação ator/espectador) sobre suas experiências na construção de materiais foram decisivas na seleção do que iria para a cena efetivamente (ver registros das atrizes no Apêndice A, p. 113 e 118).

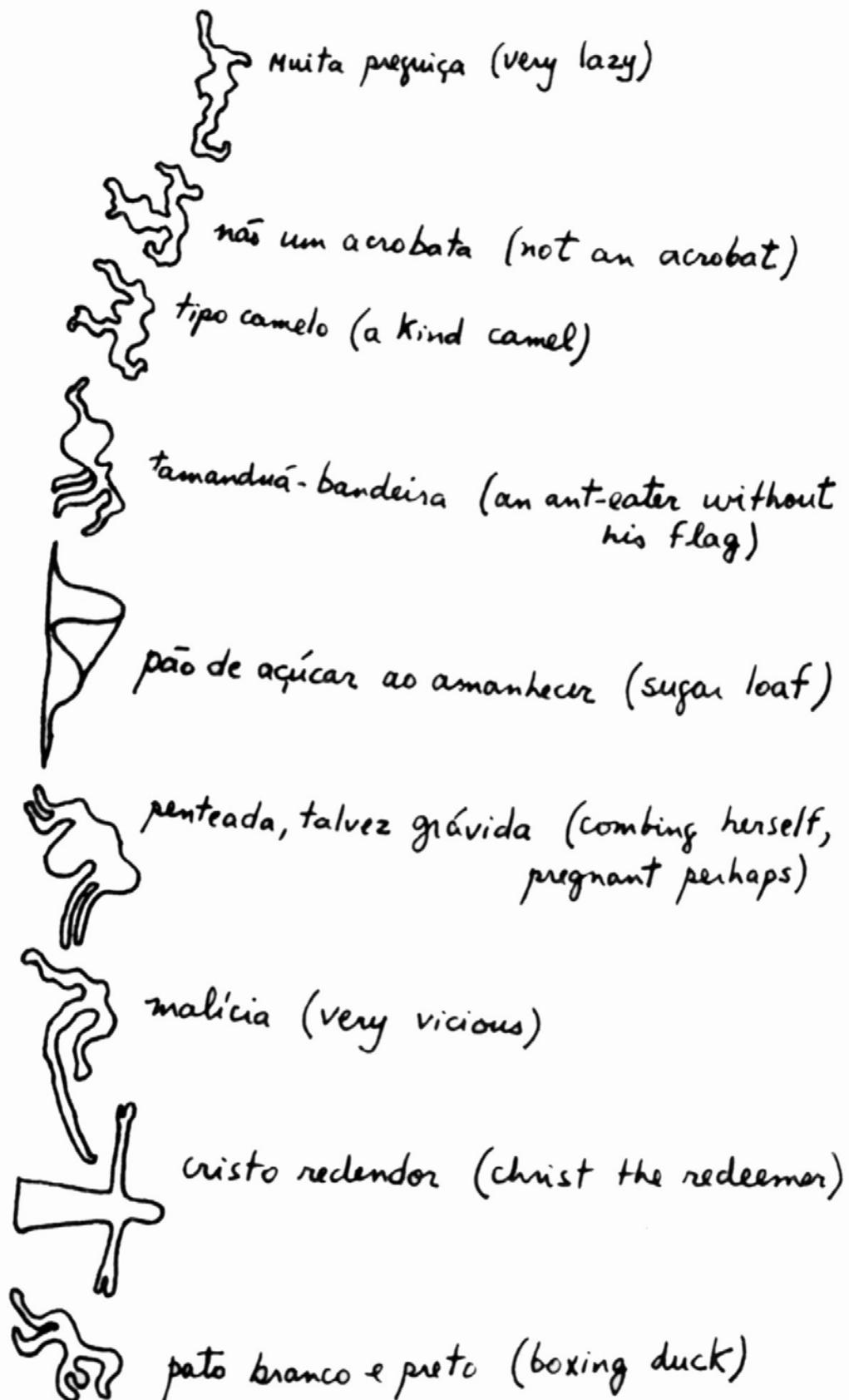


Figura 7 – Desenho de Ana Cristina Cesar
 Fonte: Caderno de Portsmouth, Inglaterra

5 EXPERIMENTOS E ELABORAÇÃO DE PROCEDIMENTOS NA COMPOSIÇÃO DO CORPO CÊNICO

Neste capítulo, descreverei alguns dos procedimentos adotados no projeto laboratorial, que possibilitou uma experiência prática, conjugando a fundamentação teórica adotada neste trabalho, através de conceitos e princípios presentes nas teorias de Laban e Barba, e o diálogo estabelecido com a literatura de Ana Cristina Cesar. Uma descrição mais detalhada, seguindo os passos do trabalho cotidiano, pode ser encontrada nos apêndices A e B, respectivamente memorial descritivo e DVD, onde também se encontram imagens (fotos e vídeo), visando uma percepção mais aprimorada dos procedimentos aplicados.

O projeto laboratorial, que consistiu em 35 encontros de três horas cada, realizados no decorrer de quatro meses (agosto/dezembro de 2006), teve como objetivo criar um espaço de trabalho investigativo sobre as transições entre interioridades e exterioridades do corpo na cena, instalando um campo de pesquisa voltado para a criação e composição de ações físicas e sua relação com poemas de Ana C. Esta pesquisa propôs, entre outros, a sistematização de procedimentos que venho investigando e adotando no processo compositivo do ator-dançarino. Na primeira etapa do projeto, participei junto com Rosimeire Silva (Meire) de todas as atividades propostas. A partir da metade do trabalho, aproximadamente, passei a privilegiar a função de orientadora/diretora, em detrimento do trabalho como atriz, de forma a garantir os encaminhamentos que julguei adequados na condução do projeto. Cada encontro foi dividido em duas etapas de duração similar: treinamento e criação.

O treinamento tinha por objetivo propiciar às atrizes a vivência de um processo de pesquisa individual em busca de formas de incorporar as leis e princípios que regem o corpo cênico, com atenção a seus ritmos internos individuais e a conexão com seus impulsos mais profundos. O trabalho consistiu em uma seqüência fixa de exercícios, ligados ao suporte da respiração, enraizamento,

padrões de organização corporal e práticas baseadas no Hatha Yoga, além de uma seqüência voltada para trabalhar com as energias⁹⁴ do corpo, que sofria alterações a cada encontro.

A partir das perspectivas do trabalho de Laban e Barba, que dão sustentação a esta pesquisa, o treinamento deve propiciar uma reorganização interna no corpo do ator-dançarino que permita o surgimento de um “pensamento-em-vida” ou de um “pensamento através do movimento”, que instaura relações dinâmicas e simbólicas de integração do *self*. No treinamento, visamos trabalhar com os princípios que geram um uso extra-cotidiano do corpo. Não se trata de adquirir uma técnica específica, mas, sobretudo, de treinar o corpo-mente do ator-dançarino de forma que toda sua prática e criação passem a estar impregnadas de um determinado modo de comportar-se em cena. “O treinamento é, em outras palavras, uma das maneiras na qual a metáfora de Craig se concretiza: um teatro antes do drama, uma arquitetura em movimento.” (BARBA, 1994, p. 159).

A etapa de criação consistiu, fundamentalmente, na geração de ações psicofísicas tendo como matrizes diferentes práticas e experiências de movimento a partir das quais são gerados materiais que se transformam e se adequam, tornando-se as partículas, ou as ações físicas, com as quais o ator-dançarino criará sua partitura de ações. Os processos que dão origem às ações são vários e têm em comum o objetivo de estimular a criação de materiais “vivos”, ou seja, compostos por uma relação orgânica no que diz respeito às motivações originais.

Após sua criação, os fragmentos selecionados são decupados e analisados, passando por um processo de transformação de movimento em ação. Nesta etapa, é importante entender o movimento como elemento constituinte da ação física. Esta, além de conter espacialidade e plasticidade (elementos componentes do movimento), deve ser dotada de um caráter sígnico. Ou seja, a ação deve representar algo, deve constituir-se em um signo, que provoca transformação tanto em quem age como na percepção de quem observa. A análise minuciosa dos elementos constitutivos das ações criadas era feita com base no Sistema Laban de Análise do Movimento, acrescido de outras referências que se revelaram importantes no decorrer do trabalho (ver Tabela 1, p. 84). A análise das ações visa, entre outros, gerar uma consciência aprimorada do uso do corpo no espaço e

⁹⁴ Este trabalho consiste em um “acordar o corpo”, através da dinamização de suas energias. Trata-se de um trabalho intenso, que envolve tanto o físico quanto o mental.

facilitar o registro do material, que pode, assim, ser resgatado com maior facilidade sempre que necessário.

As ações, então, agora com o *status* de materiais de trabalho, são colocadas em relação com outros materiais, assim como com estímulos externos (textos, música, objetos, ritmos, outros atores, etc.), criando contexto para a configuração de uma dramaturgia do movimento. Depois de criado um repertório de ações, ao longo de três meses, trabalhou-se na organização de pequenas montagens desse material.

5.1 MEMÓRIA PESSOAL E EXPERIÊNCIA PSICOFÍSICA

O trabalho buscou a criação de ações corporais a partir das experiências psicofísicas das atrizes. Na tentativa de diálogo com a obra de Ana Cristina Cesar, desenvolvi um processo criativo que propiciasse o surgimento de imagens poéticas diretamente relacionadas com as memórias autobiográficas individuais, procurando, a partir deste material subjetivo, estabelecer relações com “o outro”, a escrita da poeta (um elemento externo dialógico), também ela impregnada de subjetividades. Além da utilização de seus poemas, adotei práticas que buscavam estabelecer pontos de contato com seus modos de composição.

A investigação do trânsito dentro-fora/fora-dentro revelou-se um dos fundamentos da pesquisa, dado que sempre se trabalhou na perspectiva de não criar um único ponto de partida na criação das ações físicas. Ainda que os materiais geralmente surgissem a partir de exercícios que propunham um mergulho mais “interno”, a imediata organização em estruturas formais, visando a precisão e o detalhamento, implicava em um ciclo de transformação e reconfiguração constantes, a forma gerando novos conteúdos e os ressignificando. Os modos de composição encontrados na literatura de Ana Cristina Cesar funcionaram como chaves de ignição para este trânsito permanente.

A aplicação de procedimentos visando objetivos determinados, tais como treinamento cinestésico, ampliação de repertório de movimento, reconhecimento de padrões pessoais, exploração e composição espacial e dinâmica de ações psicofísicas, esteve sempre relacionada à busca de um engajamento total das

atrizes envolvidas, que se deu através da construção de um vocabulário sensível que gerasse disponibilidade e estímulos operativos para a criação poética. O domínio deste vocabulário, constituído a partir de princípios e técnicas compartilhados no decorrer do trabalho, visou, entre outros, instrumentalizar a atriz-dançarina a desenvolver suas habilidades expressivas e compositivas com o objetivo de trabalhar rumo à construção de uma dramaturgia do corpo que dialogue profundamente com sua experiência pessoal (sua história, sua memória, sua organização somática). Neste percurso, a relação com a memória, ou com o corpo-memória, teve papel fundamental. O filósofo francês Henri Bergson refere-se à memória do corpo como

“constituída pelo conjunto dos sistemas sensório-motores que o hábito organizou, [sendo], portanto, uma memória quase instantânea à qual a verdadeira memória do passado serve de base. [...] Para que uma lembrança reapareça à consciência, é preciso com efeito que ela desça das alturas da memória pura até o ponto preciso onde se realiza a ação”. (BERGSON apud ALEIXO, 2004, p. 150).

Ao discutir a relação dual entre matéria e memória, Bergson refere-se ao corpo como “um centro de ação”, um local onde as impressões escolhem de forma inteligente o caminho para se transformarem em movimentos. As lembranças, decorrentes de experiências do passado, se materializam no presente através de sensações que, por sua vez, provocam movimentos. Desta forma, temos a imagem como elemento próprio do estado presente. Estado este que é, por definição, sensório-motor, ou seja, é “sensação e movimento ao mesmo tempo” (BERGSON, 1999, p. 162-163).

Joseph Campbell propõe pensarmos no ser humano como um processo vivo que está permanentemente organizando e corporificando tudo aquilo que encontra. As histórias que contamos e as histórias que vivemos falam da nossa forma de corporificação. Com o corpo, aprendemos a dar forma a nossas experiências, que ganham permanência à medida que são corporificadas. Para ele, o mito pode funcionar como organizador desta experiência somática:

o mito é uma história que brota da história do processo corporal para orientar a vida e indicar valores. [...] O mito é um contar histórias, uma

expressão direta das nossas experiências, estejamos ou não conscientes disso. A história que contamos a nós mesmos é a história do nosso próprio processo. Esse processo é o ingrediente essencial do nosso *self* subjetivo. (CAMPBELL, 1999, p. 27-29).

Nesse sentido, o mito trataria da evolução da experiência subjetiva do corpo, permitindo o compartilhamento das experiências internas, funcionando como um conector entre mundo interior e exterior. O mito trata da jornada do corpo, recriando a si mesmo continuamente, de um modo particular, para formar a estrutura pessoal individual do *self*. Este *self* abarcaria um reservatório de formas herdadas, de imagens corporais e de comportamentos do passado.

A idéia de um corpo-memória (ou corpo-ancião), que ativaria essa ancestralidade, esse encontro possível entre o homem das cavernas e o homem contemporâneo que cada um traz dentro de si, é utilizada por Grotowski, cujo trabalho esteve fortemente fundamentado em estruturas míticas e arquetípicas: “Um dos acessos à via criativa consiste em descobrir em si mesmo uma corporeidade antiga à qual estamos religados por uma relação ancestral forte.” (GROTOWSKI apud BURNIER, 2001, p. 159). A busca do ator consistiria, para ele, numa permanente tentativa de reavivar a memória. Memória esta que não se inscreve apenas na mente, mas no corpo, na musculatura, no soma, enfim.

A ativação dessa memória, entendida como “princípio da sensibilidade, algo que está impresso no corpo”, através do movimento, pode proporcionar “uma profunda ligação corpo-memória-pessoa que humaniza e dá sentido à técnica, combatendo seu aspecto mecânico e frio”. Cabe ao orientador do trabalho desencadear o processo que pode suscitar no ator-dançarino o desejo de ir além da técnica, gerando estímulos e sentidos que alimentem esta busca e possam dinamizar “energias potenciais e humanas, tanto para o ator como para o espectador”. Trata-se, sobretudo, de “operacionalizar a transferência de algo oriundo do ator e munido de significados profundos e específicos para o contexto do espetáculo teatral, ou seja, para a obra de arte” (BURNIER, 2001, p. 160-162).

Neste projeto, através de diferentes práticas, que serão descritas adiante, buscamos a ativação dessa memória no corpo, numa tentativa de explorar aspectos mais profundos e/ou esquecidos da experiência individual, explicitados no momento presente através do movimento. Todos os procedimentos utilizados para gerar material criativo tinham como objetivo primeiro gerar ações físicas que fossem

dotadas de uma dimensão interior, que promovessem o estabelecimento de contato consigo mesmo. Algumas destas práticas demandavam a existência de um observador e um executor simultaneamente, implicando em uma estrutura dialógica na qual a alteridade funcionava como elemento fortalecedor da identidade, o “eu” e o “outro” compartilhando a experiência e abrindo espaço para o que acontece no “entre”.

Em depoimento sobre algumas destas experiências, a atriz-dançarina Meire Silva relata:

O trabalho que foi desenvolvido neste período [...] abriu-me a percepção sobre a importância da engrenagem que há entre a espontaneidade e a técnica, em que as emoções são alicerce para a construção da linguagem corpórea. [...] A memória do corpo é o que ativa seus mecanismos emocionais, técnicos, psíquicos e impulsivos (espontaneidade), sendo uma maneira de se de acessar qualidades de expressão já vivenciadas e que podem ser acionadas com maior facilidade [...]. As lembranças são sempre reações psicofísicas, é nossa pele, nossos olhos que não as esqueceram... Estamos vivendo um processo de dar os nossos testemunhos e somos cúmplices de nós mesmas... (SILVA, 2006, Depoimento pessoal).

Os diversos procedimentos adotados investiram em uma “criação artificial” de ações físicas. Seu surgimento não era “espontâneo” ou voltado para atender a uma demanda de ilustração ou interpretação de uma dramaturgia dada. Também não trabalhamos com o texto como hierarquicamente superior. Fragmentos de textos foram sendo apresentados à medida que a construção individual de ações adquiria certa organicidade e autonomia sónica. Uma vez estabelecida, minimamente, uma teia formada por um conjunto de ações físicas, foi-se delineando uma segunda teia formada pela apropriação do texto de Ana Cristina Cesar. As duas teias foram sendo tecidas de forma entrelaçada, investindo-se nos pontos de encontro que eventualmente emergiam. A narrativa pessoal, em alguns casos impregnada no processo de geração de ações, foi aos poucos cedendo lugar à ficção. Ou, melhor dizendo, os conteúdos foram retrabalhados e reelaborados de tal forma que se tornou impossível separar ficção e narrativa pessoal, numa mescla propiciada pela junção dos materiais criados pelas atrizes e da poesia de Ana Cristina.

Após a geração de materiais e a análise minuciosa de cada elemento novo criado, passamos a experimentar relações entre ações físicas e texto, música e objetos. Aos poucos, foram-se construindo seqüências de ações físicas que eram

exploradas com fragmentos de poemas, investindo-se em diversas interpretações possíveis para o mesmo material (uma seqüência de ações era trabalhada com diferentes textos e um mesmo texto era trabalhado com diferentes seqüências de ações). Ao final do trabalho, elegemos alguns fragmentos (os que se revelaram mais “funcionais”, do ponto de vista poético, ou seja, o material que nos parecia “funcionar melhor” na cena) para fazer uma pequena montagem, que consistiu em uma partitura de ações acrescida de texto e música.

A seguir, faço uma breve descrição dos cinco procedimentos aplicados na construção das ações físicas, os quais denomino matrizes geradoras de ações⁹⁵. Trabalhamos com matrizes de diferentes naturezas: experiências pessoais e construídas, referências visuais e textos escritos não dramáticos.

A **Diagonal da Vida** é um exercício que consiste em a atriz atravessar o espaço da sala traçando uma diagonal. Neste percurso, deverá resgatar, através do movimento, registros e memórias de períodos significativos da sua vida. O exercício tem como objetivo estimular a memória corporal e pode ser utilizado como técnica de composição coreográfica. Entre outros, permite a experiência da materialização, no presente, de lembranças registradas no passado. Trata-se de uma “seleção de impressões” que se revelam através das ações do corpo.

Neste trabalho, a Diagonal foi dividida em duas etapas, infância e adolescência, realizadas em sessões distintas. Antes de o trabalho começar, são lançadas algumas perguntas com o intuito de auxiliar o contato com as memórias autobiográficas. A partir daí, a atriz dá início à sua experiência de movimento, que pode ter duração variável, mas deve respeitar o desenho da diagonal⁹⁶.

Ao final, o observador seleciona alguns fragmentos e eles são analisados e trabalhados separadamente, visando a transformação das frases de movimento em ações físicas, com intenção, espacialidade e qualidades de movimento precisas e repetíveis. Ao trabalhar estes fragmentos, selecionados a partir de sua “força poética”, a atriz os ressignifica, possibilitando que suas associações pessoais ganhem novos significados ao serem colocadas em relação com elementos oriundos

⁹⁵ De acordo com Bonfitto, por matrizes geradoras entende-se qualquer referência utilizada para a confecção das ações físicas. Como exemplo, cita textos escritos, dramáticos ou não, referências visuais, sonoras, experiências pessoais ou construídas (BONFITTO, 2002, p. 95)

⁹⁶ Aqui, de forma bastante simples, já se instala o binômio sentimento-forma (ou interno-externo). A vivência física de aspectos retidos na memória, que consiste em uma experiência também emocional, deve resguardar o percurso em forma de diagonal. Ou seja, a necessidade de manter-se atenta ao ambiente auxilia a atriz-dançarina a manter-se no aqui-agora, em seu empenho em “desenhar” suas ações (e sensações e emoções) no espaço.

de outras práticas, assim como textos, objetos e músicas. Ao selecionar o material que permanecerá em trabalho, o observador atua como uma espécie de diretor, posto que cabe a ele avaliar esta primeira etapa do processo criativo (ver Apêndice A, p. 117-110; 132-134 e Apêndice B – Geração de Ações / Diagonal da Vida).



Figura 8 - Ação “Preso a você”
Origem: Movimento Autêntico
Atriz: Meire Silva
Foto: Cleide de Oliveira



Figura 9 - Ação “Parte de mim”
Origem: Diagonal da Vida
Atriz: Meire Silva
Foto: Cleide de Oliveira

O **Movimento Autêntico** é uma prática de movimento, criada pela americana Mary Starks Whitehouse nos anos 50, fortemente influenciada pela sua formação como bailarina moderna (estudou na Escola Mary Wigman, na Alemanha) e sua experiência em análise junguiana, que lhe despertou o interesse pelo simbolismo e pela expressão de conteúdos na ação física humana.

O método explora o movimento como forma de comunicação que se estabelece entre o realizador e o observador, entre ver e ser visto. O realizador pratica de olhos fechados, ouvindo e seguindo seus impulsos internos e deixando vir à tona imagens e sensações que emergem de seu inconsciente. O observador acompanha e cuida do parceiro, evitando situações de risco e registrando, através de palavras e/ou desenhos, as imagens que lhe parecem mais interessantes.

No contexto deste projeto, cabe ao observador, após uma troca de impressões com o realizador, selecionar algumas seqüências de movimento que lhe

marcaram particularmente. Trabalhamos com a idéia de “imagens poéticas contentoras de vida”, estabelecendo assim uma direção para nortear as escolhas. Depois de selecionados, os fragmentos são analisados e retrabalhados pelo realizador, que os insere em seu repertório de ações físicas.

Entre outros, o exercício possibilita a descoberta de qualidades de movimento não usuais e anteriormente não disponíveis de forma consciente por quem se move. Assim, entende-se que movimentos podem provocar novos sentimentos e sentimentos podem provocar novos movimentos, gerando uma relação integradora entre conteúdo e forma. Da mesma maneira, estabelece-se uma via de mão dupla no que diz respeito à ênfase dada ao movimento (movimento como expressão ou como impressão): a possibilidade de uma troca constante e fluida entre o movimento que surge de um estado interno e aquele que produz emoção, para causar efeito nos estados internos, torna possível o entendimento do movimento como uma ponte entre os mundos interno e externo, cada um tendo um impacto no outro. Assim, “expressão e impressão podem formar um fluxo contínuo de duas mãos que constrói nova integração” (ADLER; CHODOROW; WHITEHOUSE, 1999, p. 261) (ver Apêndice A, p. 112-113 e Apêndice B – Geração de Ações / Movimento Autêntico).

A **Mimesis Corpórea** é um procedimento de criação de matrizes desenvolvido pelo LUME (Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais), de Campinas, que consiste na tecnificação de ações do cotidiano a partir da observação, imitação e codificação de um conjunto de ações físicas de certos tipos de pessoas com características específicas. O ator-dançarino seleciona seu objeto de estudo e observa, de forma precisa, movimentos, intenções, impulsos, ritmos e a própria articulação do todo – a organicidade que surge de suas ações.

A imitação de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano, assim como de ações presentes em fotos e quadros, gera uma seqüência de ações, que podem ser ligadas organicamente entre si, resultando num “equivalente pessoal” que cabe ao ator-dançarino preencher de “vida” e sentido. As ações físicas seriam, desta forma, resultantes de processos viventes, do engajamento completo do ator, gerando uma sucessão de signos que compõem e estruturam o ser ficcional (FERRACINI, 200, p. 202).

Neste projeto, trabalhamos com fotos de nossos álbuns pessoais. Foram selecionadas três fotografias da infância (0 a 11 anos, aproximadamente) e quatro da adolescência (11 a 17 anos, aproximadamente). Após serem observadas, as

fotos foram “imitadas”, criando-se, além da imagem contida na foto, a ação que lhe deu origem e a imediatamente posterior à retratada. É importante ressaltar que o que está em questão é a construção de uma “equivalência de aspectos orgânicos”, não a imitação pura e simples. Assim, as imagens-ações criadas a partir das fotos foram inseridas em outros contextos e aos poucos, na relação com objetos, textos e outras ações, foram sendo transformadas (ver Apêndice A, p. 121; 137 e Apêndice B – Geração de Ações / Mímesis Corpórea).

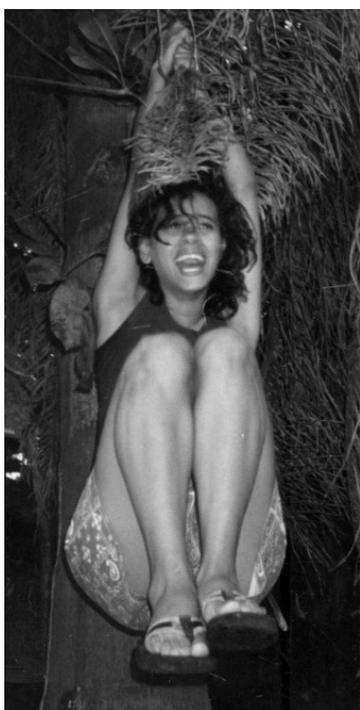


Figura 10 - Foto do acervo pessoal



Figura 11 - Ação “Estripulia”
Origem: Mímesis
Atriz: Meire Silva
Foto: Cleide de Oliveira

Poema. Este procedimento consistiu na criação de uma seqüência de movimentos inspirada no poema “Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecida. O tempo se fazia ao contrário.” (Ana C.). Depois de criada, a seqüência é apresentada, decupada, analisada e depurada, visando qualificar as partes que a constituem (ver Apêndice A, p. 122 e Apêndice B – Geração de Ações / Poema).

Quem sou eu? A partir do estímulo lançado por esta pergunta, cada atriz cria uma seqüência de movimento. Uma vez criada a seqüência, a atriz deve repeti-la seguidas vezes, clareando os percursos espaciais e as qualidades dinâmicas

utilizadas, as partes do corpo envolvidas, os planos, as oposições, enfim, os diversos componentes do movimento aplicados em sua criação. É preciso investir em uma ação consciente: há atenção para a respiração, o pé pisa firme no chão, as intenções estão claras, é preciso preencher a ação de vida. Trabalha-se no sentido de transformar a experiência de movimento em uma seqüência de ações definidas, reconhecíveis e repetíveis. A seqüência é decupada em várias ações ou microações, numa divisão que obedece a lógica interna das frases de movimento, das intenções, do uso do espaço (ver Apêndice A, p. 108 e Apêndice B – Geração de Ações / Quem sou eu?).



Fig. 12 - Ação "Abrir-se". Origem: Quem sou eu?
Atriz: Meire Silva
Foto: Cleide de Oliveira

Cada material novo gerado passou por um processo de análise que consiste em decupar cada ação, evidenciando as suas qualidades de movimento e relações com procedimentos adotados. Segue modelo de tabela de análise utilizado nesta etapa. Todas as ações criadas que permaneceram no repertório receberam este tipo de análise, que ajuda na definição, fixação e reprodução do material.

TABELA

Tabela 1 – Tabela codificada para análise e registro de ações⁹⁷

NOME AÇÃO	Presença a você
MATRIZ GERADORA	Movimento autêntico
ANÁLISE DO MOVIMENTO LABAN (CORPO, ESPAÇO, FORMA, ESFORÇO)	Corpo: braços flexionados ligados pelo punho, mãos abertas com dedos semi-abertos traçando círculos em forma de oito pelo espaço próximo até chegar à vertical em cima esquerda, pés enraizados, coluna ereta, cabeça segue braços e olhar acompanha. Parte em evidência: pulsos Espaço: eixo predominantemente vertical, kinesfera próxima, plano médio para alto Forma: esculpir; parafuso Esforço: tempo sustentado, peso leve e espaço indireto
AÇÃO BÁSICA REFERENCIAL	Flutuar
RITMO	Lírico
RELAÇÕES PESSOAIS DE SIGNIFICADO	Grudou em mim e me prende de tal forma que não consigo me desprender. Sensação dual de prazer e dor.
TEXTO	Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Preparei o chá. Lavei os sovacos e os pezinhos. Caso ele me cheirasse. Ai, que enjô me dá o açúcar do desejo.

⁹⁷ Esta tabela é referente a uma ação específica. O mesmo modelo foi aplicado a outros materiais.

5.2 CONSTRUÇÃO POÉTICA DA DRAMATURGIA NO CORPO

A definição da dramaturgia que se instala no (e é criada pelo) corpo se dá através dos diversos processos compositivos vivenciados pelo ator. Ao colocar suas ações “em trabalho”, organizando-as segundo uma lógica interna, a partir de relações com outros elementos integrantes da encenação, o ator-dançarino deve buscar articulá-las com as associações pessoais que o impulsionam e dão sentido às suas ações. É a partir de suas escolhas estéticas e ideológicas que vai se delineando a forma como a técnica corporal, aliada ao fluxo criativo que libera e expande suas energias potenciais, adquire organicidade e assume contornos fixos.

Em nosso projeto, a etapa da montagem é fundamental para dar visibilidade a esta construção poética que se realiza no corpo da atriz-dançarina. A montagem é entendida como uma colagem de materiais que têm relativa autonomia e são reorganizados para atuar num contexto diferente do original. Para Barba,

o conceito de montagem não apenas implica uma composição de palavras, imagens ou relacionamentos. Acima de tudo, isso implica a montagem do ritmo, mas não para *representar* ou *reproduzir* o movimento. Por meio da montagem do ritmo, de fato, refere-se ao próprio princípio de movimento, tensões, processos dialéticos da natureza ou pensamento. Ou melhor, no ‘pensamento que penetra a matéria’. (BARBA, 1995, p. 158).

Ou ainda

Montagem, em resumo, é a arte de colocar ações em um contexto que as leva a desviar-se dos seus significados implícitos. (BARBA, 1995, p. 162).

No processo de composição, a atriz cria seqüências autônomas, ou partituras, gerando uma linha contínua de ações. Estas ações, definidas com precisão no que diz respeito ao itinerário, ritmo, impulsos e tensões⁹⁸, assim como em relação às

⁹⁸ Assim como foram claramente definidas as matrizes geradoras de ações, assim também o foram os elementos constitutivos das ações. Trabalhou-se tanto com a perspectiva de Laban, utilizando as combinações entre direções espaciais e fatores de movimento, como com a perspectiva de Barba, utilizando como referência os princípios-que-retornam.

suas qualidades dinâmicas, demandam um corte justo, delimitando seu início e final, de forma que não se diluam no tempo e no espaço. É essa noção de corte, presente no cinema e na poesia⁹⁹ e resgatada aqui, que permite que uma nova linha seja traçada criando um desenho preciso. Uma vez que algumas seqüências já estão devidamente fixadas pela atriz, torna-se possível “jogar” com fragmentos, remontando-os, entrelaçando-os com outros trechos, experimentando novas configurações de sentido nas relações com o texto, que funciona como uma espécie de tema, posto que traz em si uma linha narrativa própria, fazendo emergir um novo contexto que sugere novas motivações e significados para as ações.

Por exemplo, a ação “Presa a você” (Figura 8 e Tabela 1) originalmente estava relacionada a uma imagem pessoal da atriz que remetia a uma sensação de prisão e dor e o desejo de se liberar. Quando colocada em relação com o texto, a imagem dos punhos unidos se “arredonda” e passa a sugerir uma cabeça pousada nas mãos. A atriz olha de lado, com o canto dos olhos, e se refere ao “quarto Augusto”, mostrado quase como um troféu, mas mantém a relação dual pré-existente de prazer e dor (podemos pensar num sub-texto do tipo: não sei se desejo sua presença, quero e não quero), reforçada no texto “ai que enjô me dá o açúcar do desejo” (desejo e repulsa). Neste exemplo, os significados imanentes das ações se alteram a partir das relações estabelecidas entre movimento e texto. Para Barba,

A ação não possui significado *próprio* por si mesma. O significado é sempre fruto de uma convenção, de uma relação. O próprio fato de que exista uma relação ator-espectador implica que significados sejam produzidos ali. A questão é se se quer ou não programar *quais significados precisos devem germinar na cabeça do espectador*. (BARBA, 1994, p. 150)

Aqui é o olhar da direção que define, a partir de sua percepção como primeiro espectador, as novas relações de significado possíveis, que podem e devem ser reforçadas, através de pequenas alterações nas ações ou no ritmo e/ou intensidade em que ocorrem. A composição que emerge desta nova configuração, entendida como “uma nova síntese de materiais e fragmentos retirados de seus contextos originais” (BARBA, 1995, p. 158), é comparada à montagem cinematográfica¹⁰⁰:

⁹⁹ Ver capítulo 4, p. 70.

¹⁰⁰ Da mesma forma que compara a montagem cinematográfica à teatral, Barba compara o ator de teatro ao de cinema, sugerindo que o ator de cinema pode viver sem a partitura em diversos

Se as ações do ator podem ser consideradas análogas à seqüência de filme que já é resultado de uma montagem, é possível usar essa montagem não como um resultado final, mas como material para uma montagem posterior. Esta é geralmente a tarefa do diretor, que pode tecer as ações de vários atores numa sucessão na qual uma ação parece responder a outra, ou numa reunião simultânea em que os significados de ambas as ações derivam diretamente do fato de elas estarem co-presentes. (BARBA, 1995, p. 160).

A partir da montagem proposta pelo diretor (que implica em reorganizar montagens anteriores já realizadas pelo ator - seqüências fixadas, autônomas e repetíveis), cabe aos espectadores encontrar novos e particulares significados para o que lhes é apresentado na cena, investindo-se numa potencialização semântica, que remete à idéia de leituras plurais do texto apresentada por Roland Barthes¹⁰¹.

Para que a montagem seja coerente, no sentido da organicidade, torna-se premente a necessidade de se inserir transições entre as diversas ações, geradas a partir de matrizes de distintas naturezas. A atriz deve encontrar ou criar as transições necessárias para que a(s) narrativa(s) seja(m) construída(s) de forma orgânica, gerando novas motivações que justifiquem esta reorganização. A forma de organização das seqüências depende das conexões pessoais que a atriz passa a fazer e diz muito do seu processo pessoal de apropriação das imagens e ações físicas e vocais e da sua capacidade de preencher de sentido as suas ações e transições.

momentos que não são montados por ele. Assim, “a intensidade e o desembaraço emotivo do ator cinematográfico [...] podem ser alcançados com a mesma probabilidade de êxito partindo tanto do exterior quanto do interior”. A ação é fotografada no seu melhor momento, não importando a sua “precisão-replicação”, mas a intensidade e a fotogenia da ação (BARBA, 1994, p. 164). Walter Benjamin, em seu célebre ensaio publicado em 1936, intitulado *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, atenta para as diferenças entre os dois tipos de ator, argumentando, entre outros, que a atuação do ator cinematográfico não é unitária, mas “decomposta em várias seqüências individuais, cuja concretização é determinada por fatores puramente aleatórios, como o aluguel do estúdio, disponibilidade dos outros atores, cenografia, etc. [...] Durante a filmagem, nenhum intérprete pode reivindicar o direito de perceber o contexto total no qual se insere sua própria ação.” Para ele, “nada contrasta mais radicalmente com a obra de arte sujeita ao processo de reprodução técnica, e por ele engendrada, a exemplo do cinema, que a obra teatral, caracterizada pela atuação sempre nova e originária do ator.” (BENJAMIN, 1985, p. 180-181).

¹⁰¹ Em *S/Z*, Barthes afirma: “Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos fundamentado, mais ou menos livre), é, pelo contrário, apreciar o plural de que ele é feito. [...] Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e jogam entre si sem que nenhuma delas possa encobrir as outras; esse texto é uma galáxia de significantes; não há um começo: ele é reversível, acedemos ao texto por várias entradas sem que nenhuma delas seja considerada principal, os códigos que ele mobiliza perfilam-se a *perder de vista* [...]” (BARTHES, 1970, p. 13).

De acordo com a experiência vivida pela atriz-dançarina,

no momento em que os registros corporais estavam assimilados, [...] foi possível realizar uma nova organização em que a improvisação estava pautada em códigos fixos, parte em que o processo já não mais se dividia entre objetivo e subjetivo, mas [tornou-se] sim um amálgama das idéias corpóreas, mentais e emocionais fluidamente dialogando. A reorganização do material vindo de diferentes estímulos não foi em nenhum momento sacrificante ou sacrificado, pois acredito que o processo de decupagem e codificação dos mesmos serviu para que os movimentos/ações não perdessem sua essência genuína e que, através dos códigos já memorizados corporalmente, se desenvolvesse uma improvisação de códigos fixos, o que para mim não abalou o dialogo entre os materiais e sim abriu-me a possibilidade de uma nova grafia corpórea [...]. (SILVA, 2006, Depoimento pessoal).

Aqui a função da sub-partitura é explicitada. Definida como um conjunto de elementos ou pontos de apoio que dão sustentação à mobilização interna do ator, atuando como uma espécie de “forro” que o auxilia a preencher e justificar a partitura, a sub-partitura pode ser constituída de “um ritmo, de um canto, de um modo particular de respirar, de uma ação que não é executada nas suas dimensões originais, mas é assimilada e miniaturizada pelo ator” (BARBA, 1997, p. 11, trad. nossa). Para a atriz-dançarina, tratou-se de “encontrar ações com sentidos interiores para depois preencher de sentido para a ‘personagem’”¹⁰². Estes “sentidos interiores” eram buscados (ou encontrados) desde através do acionamento de “memórias arquivadas” até em canções resgatadas da infância, tais como:

Santa coberta de ouro e de prata
descubra seu rosto queremos ver a sua cara.
Que anjos são estes que me rodeando
de noite e de dia com o Pai Nosso e a Ave Maria.
Somos filhos do conde, netos do visconde,
seu rei mandou dizer para todos se esconder.
(Canção popular)

A canção funcionou como elemento catalisador das imagens internas que se criaram e a auxiliaram a “dar vida” a uma ação ou a uma seqüência de ações.

¹⁰² Não trabalhamos na perspectiva de construção de personagens, no sentido convencional, mas na criação de um corpo fictício que deixa margem à vazão do “eu”. Não se trata da construção de uma “máscara”, mas, sobretudo, de um “actante” (entendido como tudo aquilo que atua).

Colocadas em diálogo com o texto de Ana Cristina Cesar, as ações são ressignificadas, mas carregam consigo o “pulso confessional” presente no resgate de subjetividades feito pela atriz-dançarina, que é transmutado em ficção, à medida que se mesclam e se confundem as grafias da atriz e da poeta. Os desejos e as inquietações pessoais da atriz fazem parte do conjunto de elementos utilizados para despertar e expandir sua energia e presença, de forma que seu corpo-mente se sinta plenamente comprometido com sua criação artística. Desta forma, a dramaturgia que se constrói a partir da experiência psicofísica da atriz-dançarina caminha no sentido de aumentar sua “capacidade de estimular reações afetivas”, tanto em si própria quanto nas diversas relações com o “outro” que se estabelecem no encontro teatral. Finalizo com as vozes da poeta e da atriz, entrelaçadas em trecho da montagem final:

Era noite e uma luva de angústia me afagava o pescoço. Composições escolares rodopiavam, todas as que eu lera e escrevera e ainda uma multidão herdada de mamãe. Era noite e uma luva de angústia... Era inverno e a mulher sozinha... [...] (CESAR, 1982, p. 74).

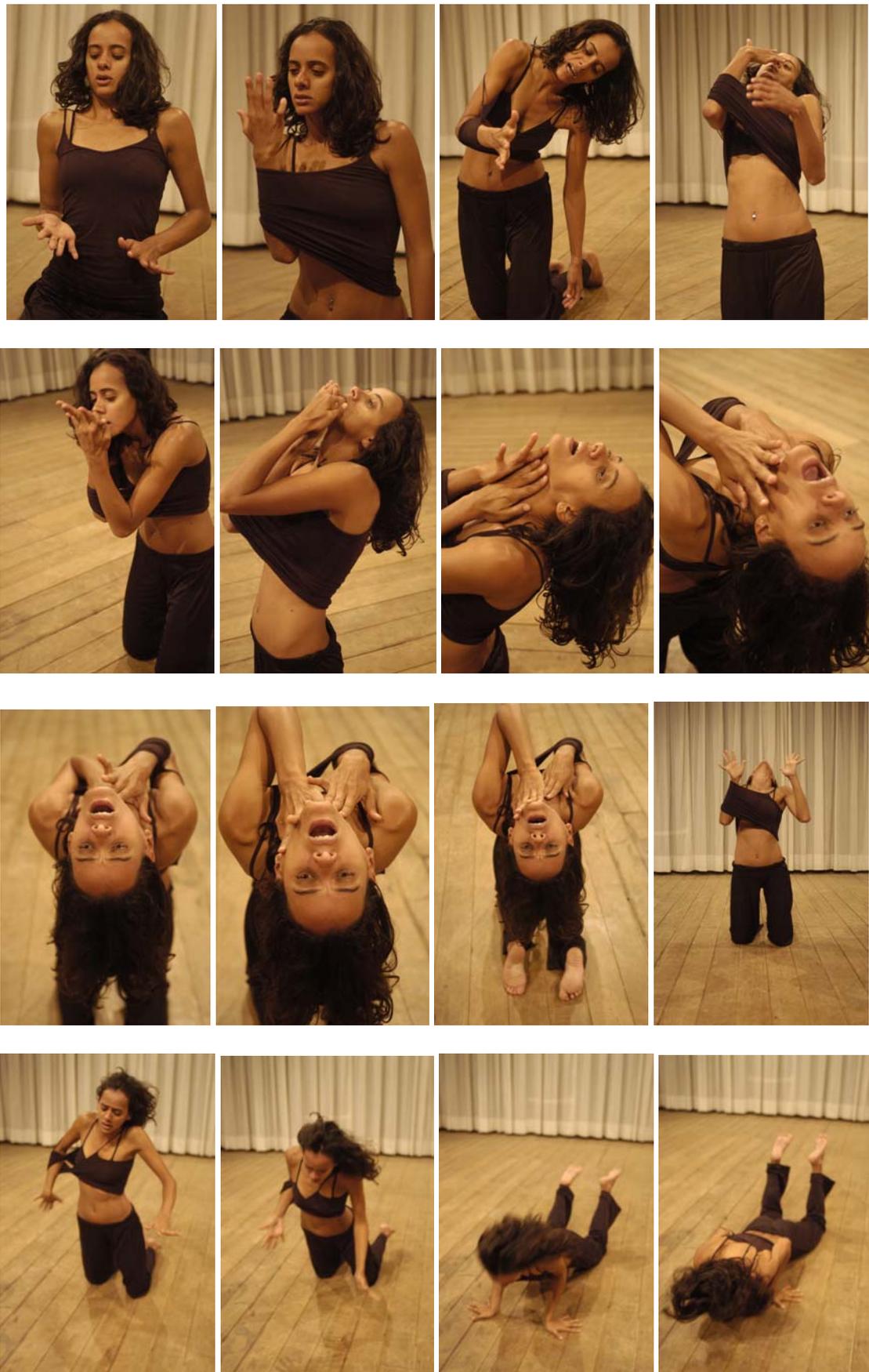


Figura 13 - Fragmento de montagem – Atriz: Meire Silva - Fotos: Cleide de Oliveira

CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

A perspectiva de criação de uma dramaturgia do corpo traz em seu bojo a necessidade de uma investigação profunda sobre aspectos visíveis e não visíveis do trabalho do ator. O processo de criação do intérprete da cena é sempre permeado pela dialética apresentada entre o impulso interno e sua manifestação externa que, longe de buscar uma “resolução”, atua como mola propulsora permanente da criação artística espetacular.

Neste projeto, que teve como propósito a articulação teórico-prática como instrumento de pesquisa, tive a oportunidade de vivenciar no dia-a-dia do processo criativo as questões que a própria argumentação teórica apresentava e que, no meu entender, ganharam uma dimensão muito significativa ao serem experienciadas. À medida que a fundamentação ganhava corpo e definição, eu me confrontava com a tentativa quase diária de solucionar os problemas que se colocavam nos corpos, tanto o meu quanto o de Meire, e de buscar caminhos de experimentação e sistematização de procedimentos nos quais acreditava (e continuo acreditando).

O diálogo proposto com a literatura de Ana Cristina Cesar, que teve como embrião o meu interesse pessoal por sua obra, foi-se revelando profícuo na medida em que aspectos de sua escrita e modos de composição foram ganhando luz e propiciando relações inimagináveis no momento inicial da pesquisa. Estas descobertas, entre outras tantas que se deram no decorrer do processo, são reveladoras da importância de se confiar e se investir nos processos de criação artística, que “se fazem fazendo”, como objeto de estudo, configurando um campo de investigação riquíssimo e, ao mesmo tempo, muito particular.

Podemos pensar em diversos paralelos entre conceitos e princípios que norteiam nossa abordagem na construção do corpo cênico e de uma dramaturgia do corpo e a relação dialógica com a obra da poeta. A rejeição às polaridades como elementos estanques, reforçada constantemente no pensamento e no processo criativo de Ana Cristina Cesar, encontra ressonância nas teorias de Laban e Barba,

seja no que diz respeito às relações entre os gêneros (dança e teatro, prosa e poesia), seja nos diversos elementos constituintes dos modos de composição (interno e externo, esforço e forma, confissão e ficção, *animus* e *anima*, corpo e ambiente, técnica e criatividade). Ao buscar o que se situa no “entre”, sua obra nos propicia chaves de aproximação a outros aspectos ligados ao transicional.

A tensão constante que se estabelece entre uma “poesia-da-experiência”, marcada por uma fala íntima, cotidiana, e o rigor formal, reforçado pela erudição e pelo domínio da linguagem, podem ser relacionados com as dimensões cinética e coreológica, propostas por Laban, em que o impulso interno propicia o contato com as atitudes que ativam o movimento (pulso confessional, vinculado à expressão interna), enquanto a forma define a direção e a espacialidade do percurso traçado (construção artificial, rigorosa, ligada ao estímulo externo, à relação com o ambiente), uma modificando a outra e sendo constantemente por ela modificada. De forma semelhante, Barba se utiliza da noção de partitura para estruturar, ou organizar formalmente, o que de outro modo ficaria no plano do espontaneísmo. Em seu *modus operandi*, as ações físicas devem ser disciplinadas pela existência da partitura, que tem por função, entre outros, fixar a forma e animá-la de detalhes, atuando em nível microscópico no trabalho do ator-dançarino, numa espécie de refinamento de linguagem.

Barba se refere ao processo compositivo de grandes atores da tradição ocidental que, ao invés de iniciar seu processo criativo pela construção da personagem, por um *quê*, fazem-no seguindo um roteiro baseado no *como*, “reunindo aspectos que a princípio pareceriam incoerentes do ponto de vista do realismo habitual, e terminando com uma síntese formalmente coerente” (BARBA, 1991, p. 70, trad. nossa). Laban, através de seu sistema de análise do movimento, propõe um estudo das relações entre estrutura e significado, enfatizando o *como*, combinando uma descrição tanto quantitativa quanto qualitativa do movimento. Seu intérprete está atento tanto à produção de movimento em si (e seus conteúdos dinâmicos) quanto à forma de arte que este adquire (sua estrutura espacial). Ana Cristina insiste na literatura como reinvenção, construção, trabalho, distinta da confissão pura. Para ela, o trabalho revolucionário de um escrito se dá ao nível da linguagem. “Trata-se de explorar com muita tenacidade metodológica o abismo que separa um desabafo pessoal de seu aproveitamento literário. Aproveitar ao máximo

o *distanciamento auto-irônico* implicado no gesto estético (...).” (MORICONI, 1996, p. 106).

No que diz respeito à montagem e à dramaturgia (novamente no sentido de ações em trabalho), Barba fala da importância do entrelaçamento simultâneo de várias ações na representação (construção de uma síntese de várias paisagens, mostrando vários elementos numa relação nova e artificial). Para ele, deve haver uma espécie de equilíbrio entre os pólos de concatenação (ligado a uma lógica mais linear de causa e efeito) e de simultaneidade (ligado à presença simultânea de várias ações). A tensão e a dialética propostas pela existência simultânea destas duas dimensões determinariam a vida de uma representação, a sua dramaturgia. Uma equivalência destes “efeitos de simultaneidade” pode ser encontrada na intertextualidade presente na obra de Ana C. As múltiplas referências, que mesclam situações cotidianas, vividas, pessoais, a outras que remontam a diferentes tradições literárias, compõem um mosaico, uma trama complexa com diferentes níveis de percepção, remetendo a uma perspectiva de leitura plural, que surpreende e motiva o leitor/espectador.

O conceito de montagem em Barba não implica em composição de palavras, imagens ou relações. Acima de tudo, implica na montagem de ritmos, ou seja, trabalha-se no princípio do movimento, nas tensões, no processo do “pensamento que penetra a matéria” (BARBA, 1991, p. 158, trad. nossa). Laban constrói suas cenas ou seqüências de movimento a partir de uma sucessão contínua de ações corporais marcadas pela variação rítmica, cada ritmo articulando em seu interno-externo uma ênfase expressiva distinta. A escrita de Ana apresenta-se impregnada das relações entre som e sentido que se evidenciam na sucessão de ritmos e tons que caracterizam sua composição poética. Em todos os três, podemos encontrar a profusão de fragmentos que encontram nova unidade em um contexto dado, diferente do original.

Podemos ainda explorar outras relações, como o uso constante de tensões/oposições e do paradoxo, a presença da alteridade na constituição da identidade, a estetização da subjetividade. Em várias práticas adotadas em nosso trabalho para a geração de ações físicas, instituiu-se “o outro” como um primeiro espectador/diretor, a quem era dado o “poder” de seleção dos materiais. Por exemplo, na prática da “Diagonal da Vida”, cabia à testemunha escolher os fragmentos mais relevantes da “confissão” alheia. Desta forma, a presença da

alteridade transforma o *self* original, permeando-o pelo “eu” do olhar deste primeiro espectador, promovendo um diálogo entre os “múltiplos eus” que surgem (o “eu” original, o “eu” visitado pelo olhar alheio, o “eu” de volta à origem transformado) e evocando a relação que se estabelece entre autor e leitor (aqui através da relação entre ator e espectador). Entre as duas atrizes, estabeleceu-se também uma relação dialógica, na qual a presença de uma era (também) definidora do sujeito – impulso e forma - que se apresentava na outra.

Do ponto de vista da construção cênica, podemos dizer que o trabalho com as palavras/ritmos/tons/sons de Ana Cristina possibilitou a criação de uma partitura de ações vocais, enquanto as práticas “confessionais” propostas geraram uma partitura de ações físicas. O resultado da intersecção entre estes pólos implicou em uma adaptação ou, ainda, uma transformação de cada um deles para dar origem a uma terceira possibilidade: o encontro. E é neste encontro que consistiu o investimento e o objetivo do trabalho laboratorial desenvolvido neste projeto.

Ficam algumas considerações de minha parte, no que diz respeito à metodologia utilizada, que podem servir para um trabalho futuro ou para outros criadores que queiram compartilhar e usufruir deste estudo. Houve propositalmente um despêndio maior de tempo com o trabalho psicofísico do que com o trabalho vocal (também ele psicofísico), no entanto, em minha avaliação posterior, senti necessidade de dedicar mais tempo à construção das ações vocais e ao trabalho com o texto como um todo. Dada a dificuldade sentida pela atriz-dançarina na apropriação pessoal dos textos de Ana C., considero que uma divisão mais equilibrada do tempo poderia ter-nos garantido um maior aprofundamento neste sentido. Da mesma forma, a disponibilidade de apenas três encontros por semana em um trabalho desta natureza acaba por revelar algumas fragilidades que despontam no processo, que poderiam ter sido sanadas através de um trabalho mais intensivo e com maior carga horária. De qualquer forma, estas eram as circunstâncias dadas para a execução do projeto laboratorial e acredito que seus objetivos tenham sido plenamente atingidos.

Nossa busca de instalação de um campo não-cotidiano no trabalho do ator-dançarino e da composição cênica foi reforçada pelas inúmeras disjunções provocadas pelas articulações entre texto e movimento, som e sentido, ação física e vocal, interno e externo, que funcionaram como mecanismos desestabilizadores na criação da poética do corpo. Este corpo, que utiliza a ação física como elemento

operativo de uma articulação entre aspectos físicos e subjetivos, culmina na construção de um outro corpo, fictício e simbólico, com forte carga sígnica e alta complexidade no manuseio de suas ferramentas criativas, capaz de gerar modos híbridos e genuínos de composição na cena contemporânea.

olho muito tempo o corpo de um poema
até perder de vista o que não seja corpo
e sentir separado dentre os dentes
um filete de sangue
nas gengivas
(CESAR, 1982, p. 59)



Figura 14 - Desenho de Ana Cristina Cesar
Fonte: Caderno de Portsmouth – Inglaterra, 1/07/1980.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, Janet. *Offering from the conscious body: the discipline of authentic movement*. Vermont: Inner Traditions, 2002.

AGAMBEN, Giorgio. O fim do poema. Trad. Sérgio Alcides. *Cacto* nº 1. São Paulo: 2002, p. 142-148.

ALEIXO, Fernando. A voz (do) corpo: memória e sensibilidade. In: *Urdimento: Revista de estudos pós-graduados em artes cênicas / UDESC, Florianópolis, Vol 1, nº 6, p. 149-163, dez. 2004.*

ANDREWS, Meade; SCOTT, Carol Boggs. *The Bartenieff Fundamentals: mobilizing the dancer's resources*. *Contact Quarterly*. Northampton: Contact Editions, Spring/Summer, 1986.

ARISTÓTELES. *Poética*. Tradução de Salvador Mas. Madrid: Biblioteca Nueva, 2002.

BARBA, Eugenio. *Além das ilhas flutuantes*. Campinas: Hucitec/Unicamp, 1991.

_____. *A canoa de papel: tratado de Antropologia Teatral*. São Paulo: Hucitec, 1994.

_____. Un amuleto fatto di memoria. Il significato degli esercizi nella drammaturgia dell'attore. In: DE MARINIS, Marco (Org.). *Dramaturgia dell'attore*. Porreta terme: I Quaderni del Battello Ebbro, 1996.

BARBA, Eugenio & SAVARESE, Nicola. *The secret art of the performer: a dictionary of theatre anthropology*. London: Routledge, 1991.

_____. *A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral*. (trad. Luís Otávio Burnier). Campinas: HUCITEC, 1995.

BARTENIEFF, Irmgard and Lewis, Doris. *Body movement: coping with the environment*. Pennsylvania: Gordon and Breach Publishers, 1980.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Lisboa: Edições 70, 1980.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: *Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERGSON, Henri. *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BLAY, Antonio. *Fundamento e técnica do Hatha Yoga*. São Paulo: Loyola, 2001.

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

BROOKS, Lynn Matluck. Harmony in space: a perspective on the work of Rudolf Laban. *The Journal of Aesthetic Education*. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, vol. 27, nº 2, Summer, 1993.

BURKE, Peter. *Hibridismo cultural*. São Leopoldo: UNISINOS, 2003.

BURKHARD, Gudrun. *Tomar a vida nas próprias mãos*. São Paulo: Antroposófica, 2000.

BURNIER, Luís Otávio. *A arte do ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. Unicamp, 2001.

BUTLER, Judith. *Gender trouble: feminism and the subversion of identity*. New York: Routledge, 1999.

BYINGTON, Carlos. *Dimensões simbólicas da personalidade*. São Paulo: Ática, 1988.

_____. *Desenvolvimento da personalidade, símbolos e arquétipos*. São Paulo: Ática, 1987.

COLAIANNI, Daniela. Il respiro e il corpo. In: DE MARINIS, Marco (org.). *Culture teatrali, studi, interventi e scritture sullo spettacolo*. Ferrara: Cartografica Artigiana, 2003.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. *Atrás dos olhos pardos: uma leitura da poesia de Ana Cristina Cesar*. Chapecó: Argos, 2003.

CAMARGO, Maria Lucia de Barros. Do fim do poema à idéia da prosa: para reler Ana Cristina Cesar. In: CAMARGO, Maria Lucia de Barros; PEDROSA, Célia (org.) *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

CASINI-ROPA, Eugenia. Il corpo ritrovato: danza e teatro tra pedagogia, ginnastica e arte. In: *Teatro e Storia*. Bologna: Il Mulino, 1987.

CESAR, Ana C. *A teus pés*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____. *Porthsmouth: Caderno de desenho*. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

_____. *Guantes de gamuza y otros poemas*. Tradução de Teresa Arijon e Sandra Almeida. Córdoba: Ed. Bajo la Luna, 1992.

_____. (org. Armando Freitas Filho). *Escritos no Rio*. São Paulo: Brasiliense/UFRJ, 1993.

_____. *Intimate diary*. Trad. Patrícia Peige; Célia Mc Cullough; David Treece. London: Boulevard Books, 1997.

_____. *Inéditos e dispersos*. Rio de Janeiro: Brasiliense, 2005.

_____. *Gants de peau & autres poèmes*. Trad. Michel Riaudel e Pauline Alphen. Paris: Ed. Chandeigne, 2005.

_____. *Álbum de retazos*. Org. e trad. Luciana di Leone; Florência Garramuño e Carolina Puente. Buenos Aires: Corregidor, 2006.

D'ELIA, Anna. *Diario del corpo*: frammenti, imagini, concessioni tra il sé e il mondo. Milano: Edizioni Unicopli, 2002.

DE ANDRADE, Milton de. *Affeto e azione espressiva nell'arte dell'attore*: studio sul rapporto corpo-anima nelle teorie di Johann Jakob Engel, François Delsarte e Rudolf Laban. Bolonha, 2002. 274f. Tese de Doutorado – Departamento de Música e Espetáculo. Universidade dos Estudos de Bolonha.

DE ANDRADE, Milton. Encontro, empiria e intercultura na prática investigativa do ator. In: *Anais do I Simposio Creación y Investigación en las Artes*. Universidad Nacional de Costa Rica (UNA), 2004.

DE MARINIS, Marco. Rifare il corpo. Lavoro su se stessi e ricerca sulle azione fisiche dentro e fuori del teatro nel novecento. In: *Teatro e Storia*. Annali 4 XII, 1997.

_____. (Org.). *Dramaturgia dell'attore*. Porreta terme: I Quaderni del Battello Ebro, 1996.

_____. (Org.). *En busca del actor y del espectador*. comprender el teatro II. Buenos Aires: Galerna, 2005.

FELDENKRAIS, Moshe. *Consciência pelo movimento*. São Paulo, Summus, 1977.

FÉRAL, Josette. Você disse “training”? In: BARBA, Eugenio et alii, p. 7-27. *Le training de l'acteur [O training do ator]*. Arles/Paris: Actes Sud-Papiers/Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, 2000. – [Tradução não publicada de José Ronaldo Faleiro]

FALKENBACH, Maria F. *Dramaturgia do corpo e reinvenção de linguagem*: transcrição de retratos literários de Gertrude Stein na composição do corpo cênico. Florianópolis, 2005, 139 p. Dissertação (mestrado em teatro). Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2005.

FERNANDES, Ciane. *O corpo em movimento*: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FERRACINI, Renato. *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2001.

FEUERSTEIN, Georg. *A tradição do Yoga: História, literatura, filosofia e prática*. SP: Ed. Pensamento-Cultrix, 2005.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

GAIARSA, José. *O que é corpo*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1986.

GREEN, Martin. *Mountain of truth: the counterculture begins Ascona, 1900-1920*. Lebanon, New Hampshire: University Press of New England, 1986.

GREINER, Christine. *O Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GROSZ, Elisabeth. *Volatile bodies: toward a corporeal feminism*. Indiana: Allen & Unwin Pty Ltd., 1994.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

HACKNEY, Peggy. *Making connections: Total body integration through Bartenieff fundamentals*. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HERMÓGENES. *Autoperfeição com Hatha Yoga*. Rio de Janeiro: Nova Era, 2005.

KELEMAN, Stanley. *Mito & Corpo*. São Paulo: Summus Editorial, 1999.

IYENGAR, B. *À luz da yoga*. São Paulo: Cultrix, 1980.

KELEMAN, Stanley. *Corporificando a experiência: construindo uma vida pessoal*. São Paulo: Summus, 1995.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LABAN, Rudolf. *Effort: economy of human movement*. London: Macdonald & Evans, 1965.

_____. *A life for dance: reminiscences*. Translated and annotated by Lisa Ullmann. London: MacDonald & Evans, 1975.

_____. *The language of movement: a guide to Choreutics*. Lisa Ullmann (ed.). Boston: Plays, 1976.

_____. *O domínio do movimento*. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

LANGER, Susanne. *Sentimento e forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.

L'ENERGIE DE L'ACTEUR. *Anthropologie théâtrale* (2). Lectoure: Bouffonneries, revue trimestrielle nº 15/16. 1986.

LE THEATRE QUI DANSE. Anthropologie théâtrale (3). Lectoure: Bouffonneries, revue trimestrielle nº 22/23. 1989.

LIMA, Regina Helena Souza da Cunha. *O desejo na poesia de Ana Cristina Cesar. 1952-1983: escritura de T(e)s*. Apres. Lúcia Fabrini de Almeida. 2.ed. São Paulo: Annablume, 1993. p.222-233. (Selo universidade. Poesia e semiótica, 4).

LOWEN, Alexander. *Bioenergetics*. Baskerville: Coward, McCann & Geoghegan, 1975.

_____; Lowen, Leslie. *Exercícios de Bioenergética: o caminho para uma saúde vibrante*. São Paulo: Agora, 1985.

MASGRAU, Lluís. Introdução: l'uno e il multiplo. In: DE MARINIS, Marco (Org.). *Dramaturgia dell'attore*. Porreta terme: I Quaderni del Battello Ebro, 1996.

MIRANDA, Regina. Conexões Corpo-Espaço: uma (re)leitura do Sistema Laban e sua aplicação nas artes cênicas. *Anais do Encontro Laban 2002. A linguagem do corpo: desenvolvimento e aplicações das teorias de movimento de Laban/Bartenieff*. Rio de Janeiro, 2002.

MORICONI, Ítalo. *Ana Cristina Cesar: o sangue de uma poeta*. Rio de Janeiro: Relume, 1996.

NUNES, Sandra Meyer. *As metáforas do corpomídia em cena: repensando as ações físicas no trabalho do ator*. Tese de doutorado. 199 p. SP: PUC, 2006.

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PALLARO, Patricia (org.). *Authentic movement: essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler, and Joan Chodorow*. Philadelphia: Jessica Kingsley, 1999.

PAVIS, Patrice. Da Stanislavskij a Wilson: Antologia portatile sulla partitura. In: DE MARINIS, Marco (org.). *Dramaturgia dell'attore*. Porreta Terme: I Quaderni del Battello Ebro, 1996.

_____. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. *A análise dos espetáculos*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

PEDROSA, Célia; CAMARGO, Maria Lucia de B. (org.). *Poéticas do olhar e outras leituras de poesia*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

PIRES, Paulo Roberto. Ficção íntima. *O Globo*, Rio de Janeiro, 24 set. 1999. Segundo Caderno.

RASSMUSSEN, Iben Nagel. La drammaturgia del personaggio. In: DE MARINIS, Marco (Org.). *Dramaturgia dell'attore*. Porreta terme: I Quaderni del Battello Ebro, 1996.

RENGEL, Lenira. *Dicionário Laban*. São Paulo: Annablume, 2003.

RICHARDS, Thomas. *Al lavoro con Grotowski sulle azione fisiche*. Milano: Ubulibri, 1993.

ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e comunicação: sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

SILVEIRA, Fernando; FURLAN, Reinaldo. *Corpo e Alma em Foucault: postulados para uma metodologia da psicologia*. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642003000300012. Acesso em: 18/04/2007, 23:15.

STANISLAVSKI, Constantin. *A preparação do ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SUSSEKIND, Flora. *Até segunda ordem não me risque nada: os cadernos, rascunhos e a poesia-em-vozes de Ana Cristina Cesar*. Rio de Janeiro: Livr. Sette Letras, 1995.

TAVIANI, Ferdinando. Passaggi e sottopassaggi. Esercizi di terminologia. In: DE MARINIS, Marco (Org.). *Dramaturgia dell'attore*. Porreta terme: I Quaderni del Battello Ebbro, 1996.

THORNTON, S. *A Movement Perspective of Rudolph Laban*. London: Macdonald & Evans, 1971.

VARLEY, Julia. Sottopartitura: ancora um termine sbagliato. Risposte a Patrice Pavis. In: DE MARINIS, Marco (Org.). *Dramaturgia dell'attore*. Porreta terme: I Quaderni del Battello Ebbro, 1996.

VARLEY, Julia (Org.) *Open Page – Theatre – Women - Character*. Odin Teatret Forlags: Holstebro, 2003.

VIEGAS, Ana Cláudia. *Bliss & Blue: segredos de Ana C.* São Paulo: Annablume, 1998.

VILLAÇA, Nízia; GÓES, Fred. *Em nome do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

WATSON, Ian. *Towards a third theatre*. London: T. J. Press Ltd., 1993.

WATSON, Ian. Eastern and western influences on performer training at Eugenio Barba's Odin Teatret. In: ZARILLI, Phillip. *Acting (re)considered*. London: Routledge, 1995.

WINNICOTT, D. W. *O brincar e a realidade*. Trad. José Octavio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

SITES CONSULTADOS

<http://pimentanegra.blogspot.com/2005/08/monte-da-verdade-monte-verit-ticino.html>. Acesso em: 12/11/2006, 15:30.

http://pt.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Bakhtin. Acesso em: 15/10/2006, 01:31.

<http://www.babelguides.com/view/work/15933>. Acesso em 31/03/2007, 15:15.

http://www.revistaetcetera.com.br/17/poesia_marginal/p4.htm. Acesso em 31/03/2007, 15:32.

<http://perso.orange.fr/espace.freud/topos/psycha/psysem/cinedebo.htm>. Acesso em 1/05/2007, 15:45.

<http://acd.ufrj.br/pacc/literaria/ficcao.html>. Acesso em: 24/03/2007, 22:48.

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65642003000300012. Acesso em: 18/04/2007, 23:15.

OUTRAS OBRAS CONSULTADAS

ANDREELA, Fabrizio. *Il corpo sospeso: la danza tra codici e simboli all'inizio della modernità*. Venezia: Ed. Il Cardo, 1994.

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

BARBA, Eugenio. *La terre de cendres et diamants: mon apprentissage en Pologne*. Saussan: L'Entretiens Ed., 2000.

CAMPELO, Cleide Riva. *Cal(e)idoscorpos: um estudo semiótico do corpo e seus códigos*. São Paulo: Annablume, 1997.

DALY, Ann. Isadora Duncan e la distinzione della danza. In: *Teatro e Storia*. Bologna: Il Mulino, 1997.

FÉRAL, Josette. *Acerca de la teatralidad*. Cuadernos de teatro XXI. Buenos Aires: Nuevo Generación, 2003.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro: repetição e transformação*. São Paulo: Hucitec, 2000.

FRANCO, Susanne. Ginnastica e corpo expressivo: il metodo Bode. In: *Teatro e Storia*. Bologna: Il Mulino, 1997.

HALL, Edward. *A dimensão oculta*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

HOGHE, Raimond; WEISS, Ulli. *Bandoneon: em que o tango pode ser bom para tudo?* São Paulo: Attar Editorial, 1989.

GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.

JAMESON, Fredric. *Pós-Modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 2000.

JAMESON, Fredric. *Modernidade singular: ensaio sobre a ontologia do presente*. Trad. Roberto Franco. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

JUNG, Carl Gustav. *O homem e seus símbolos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2002.

LELOUP, Jean-Yves. *O corpo e seus símbolos*. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

LITVINOFF, Valentina. *The use of Stanislavsky within modern dance*. New York: American Dance Guild, Inc., 1972.

LOTMAN, Yuri. *Estética e semiótica do cinema*. Lisboa: Editorial estampa, 1978.

MONTEIRO, Pedro Paulo. *Quem somos nós? O enigma do corpo*. São Paulo: Gutemberg, 2004.

NEIDHOEFER, Loil. *Trabalho corporal intuitivo*. São Paulo: Summus Editorial, 1990.

NEWLOVE, Jean. *Laban for actors and dancers*. New York: Routledge, 1993.

OUTEIRAL, José. *Conhece-te a ti mesmo*. São Leopoldo: Ed. Unisinos, 2002.

PEZIN, Patrick. *Le livre des exercices*. Saussan: L'Entretemps, 1999.

ROCHA, Thereza. O corpo na cena de Pina Bausch. In: *Lições de Dança*, vol. 2. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

RÜCKHÄBERLE, Hans-Joachim. Teatro è espressione, non interiorizzazione. In: *Teatro e Storia*. Bologna: Il Mulino, 1988.

WIGMAN, Mary. *El lenguaje de la danza*. Barcelona. Ediciones del Aguazul, 2002.

APÊNDICE

APÊNDICE A: Diários e confissões

APÊNDICE B: DVD com textos e imagens

Fotos: Cleide de Oliveira

APÊNDICE A: DIÁRIOS E CONFISSÕES

APRESENTAÇÃO

“Certamente não foi para fazer confissão que Ana Cristina escreveu e publicou seus fragmentos de diário íntimo. Foi para fazer literatura.” (CAMARGO, 2003, p. 60).

O texto que segue é um resumo diário das principais atividades realizadas nos 35 encontros deste projeto laboratorial. Trata-se do registro escrito das práticas adotadas e algumas impressões pessoais sobre o andamento do trabalho. Algumas imagens são apresentadas visando uma melhor percepção dos exercícios aplicados. Outras imagens (fotos e vídeo), assim como a descrição de alguns procedimentos, encontram-se no DVD em anexo (Apêndice B).

O relato de cada encontro está dividido em duas etapas: treinamento e criação. Alguns encontros fugirão desta estrutura por motivos que serão explicados eventualmente. Os encontros tiveram duração de três horas cada e uma periodicidade de duas a três vezes por semana, no decorrer de quatro meses.

O objetivo deste diário, mais do que explicitar os procedimentos aplicados e as impressões pessoais (subjetividades) resultantes do trabalho, é compartilhar com outros pesquisadores possibilidades de métodos compositivos que visem uma atitude de inteireza e entrega na constituição do fazer teatral, combinando abordagens que visam estimular o contato com associações pessoais a outras focadas na organização e composição destes materiais.

O processo de trabalho teve registro tanto em material fotográfico quanto em vídeo. Em cinco encontros, contamos com a presença de uma fotógrafa, que assistia ao processo e documentava materiais pré-definidos por nós. O equipamento de vídeo foi utilizado para captar principalmente experiências de movimento difíceis de visualizar de forma cristalizada, ou seja, através da fotografia. A câmara de vídeo foi operada pelas próprias participantes do projeto.

Ao final de cada encontro, faço um registro de minhas observações, enquanto condutora do trabalho, dos processos vividos e resultados obtidos (texto formatado em itálico). Eventualmente, constam também registros da atriz sobre determinados aspectos do trabalho (texto formatado entre aspas). No apêndice B, que consiste em um DVD, consta a descrição dos diversos procedimentos adotados, tanto na etapa de treinamento quanto na etapa de criação, acrescida de imagens. O material está dividido em quatro grandes ítems: 1) Treinamento; 2) Geração de ações; 3) Análise, improvisação e composição e 4) Percurso de uma ação. Cada item comporta sub-ítems com texto e imagens (vídeo ou fotos).

1º Encontro

“Um exercício é feito de memória do corpo.” (E. Barba)

Conversa sobre os objetivos do trabalho e a metodologia a ser adotada. Insisto no comprometimento pessoal e disponibilidade de tempo necessários ao projeto. Faço uma proposta de cronograma e lanço o propósito principal desta experiência laboratorial:

- Estimular e experimentar processos de composição cênica que visem a criação de uma ação física consciente, fruto de uma dimensão interior repleta de significados pessoais, estabelecendo um diálogo poético com a literatura de Ana Cristina Cesar.

Apresento propósitos paralelos que podem nos ajudar a realizar este percurso:

1. Trabalhar no sentido de transformar as experiências de movimento em ação física¹⁰³;
2. Buscar uma dramaturgia do ator, entendendo-a também como “a capacidade de estimular reações afetivas” (Barba);
3. Treinar a observação de si e do outro;
4. Treinar a seleção e composição de materiais;
5. Reavivar aspectos da memória pessoal inscritos no soma;
6. Instalar-se no campo da ação não-cotidiana;
7. Mesclar narrativa pessoal e ficção.

Neste primeiro encontro, éramos quatro atores. Pensamos e compartilhamos três palavras que pudessem resumir nossos propósitos pessoais no trabalho que se iniciava.

Eder¹⁰⁴: certeza; aprofundar-se; auto-conhecimento.

Marina: redescoberta; caminhos; sensações.

Marisa: foco; profundidade; entrega.

Meire: fé, criatividade, descoberta.

Peço a eles que resgatem fotos de sua infância e adolescência para uso futuro. Pergunto se alguém já teve um diário e/ou se já se correspondeu através de cartas com frequência. Conversamos sobre estas experiências pessoais. No encontro seguinte, fui informada de que dois deles não poderiam participar do trabalho devido à indisponibilidade de tempo. Decidimos dar continuidade ao projeto, Meire e eu.

¹⁰³ Como já foi explicitado no corpo do trabalho, a noção de ação física com a qual trabalhamos está fundamentada nas teorias de R. Laban e E. Barba.

¹⁰⁴ Éder Paulo e Marina Monteiro, atores e ex-alunos do Curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UDESC, participaram de alguns encontros e discussões preliminares, mas por questões pessoais não integraram o projeto na sua etapa de execução.

2º Encontro

“Quem sou eu?”

Neste encontro, contamos com a presença de duas atrizes além de mim, Marina e Meire, pois ainda havia a possibilidade de Marina integrar o trabalho. Como isso não aconteceu, a partir do terceiro encontro estamos somente Meire e eu. O registro deste encontro, portanto, inclui ainda a presença de Marina.

Treinamento

1. Em posição de lótus¹⁰⁵, executamos diversos ciclos respiratórios buscando trazer a atenção para o aqui-agora. A respiração é feita exclusivamente pelo nariz e a expiração emite um som “sussurrante”, como o praticado no yoga.
2. Seqüência de “mini-saudações ao sol”¹⁰⁶.
3. Espreguiçamento de todas as articulações do corpo. O corpo se move e dança a partir da sensação do fluxo respiratório, alternando movimentos de expansão e recolhimento. O movimento deve ser consequência do ritmo da respiração. O corpo forma “oitos” no espaço, lembrando a Banda de Moebius¹⁰⁷.
4. Seqüência de *grounding*¹⁰⁸. São feitas 6 variações visando obter vibrações nas pernas e quadris (de pé, contra a parede, deitada em arco, etc.) (Figura 26 e Apêndice B – Treinamento / *Grounding*).
5. Cachorro olhando pra baixo¹⁰⁹.

¹⁰⁵ Lótus é a posição clássica mais conhecida e utilizada para as práticas de respiração e meditação, além de se constituir em uma etapa inicial para a execução de outras posturas.

¹⁰⁶ A “saudação ao sol”, ou *suryanamaskar*, é uma seqüência de posturas que atua como preparo para outras posturas de yoga. É considerado um exercício completo por movimentar as várias seções da coluna, pernas, braços e músculos abdominais, além de agir sobre a circulação, distribuindo melhor o sangue e a linfa por todos os órgãos, e provocar uma combinação harmoniosa entre respiração e movimento.

¹⁰⁷ A Banda de Moebius é uma figura em forma de “8” representativa de várias inter-relações de conceitos nas teorias de Laban/Bartenieff. A figura é criada a partir da junção de duas extremidades invertidas de uma banda. Um lado e seu reverso se encontram numa relação de continuidade, ambos configurando ao mesmo tempo uma superfície interna e externa. A perspectiva proposta pela Banda de Moebius nos auxilia a compreender certos conceitos de Laban às vezes interpretados como dualidades. Assim, podemos revê-los como relações flexíveis, como um diálogo entre transições contínuas. Ver MIRANDA, Regina. *Conexões Corpo-Espaço: uma (re)leitura do Sistema Laban e sua aplicação nas artes cênicas*. Anais do Encontro Laban 2002 – A linguagem do corpo – desenvolvimento e aplicações das teorias de movimento de Laban/Bartenieff. Rio de Janeiro, 2002.

¹⁰⁸ *Ground* significa chão, base. *Grounding*, ter base. O termo, aplicado em linguagem bioenergética, designa o contato com o chão e, a partir disso, a conscientização do corpo e suas sensações. Trabalhar o *grounding* significa trazer o centro de gravidade mais para baixo, a partir de uma firme relação dos pés com o chão. A seqüência aqui utilizada consiste em uma variação de exercícios que provocam vibração nas pernas e na cintura pélvica, a partir de uma flexão dos joelhos, aliada a um ciclo de movimentos, sons e respiração.

¹⁰⁹ Postura do yoga que se assemelha a um cão se espreguiçando com a cabeça e as pernas dianteiras para baixo e as pernas posteriores para cima. Reduz a rigidez na cintura escapular, trabalha profundamente os músculos abdominais e desacelera a pulsação interna.

6. Escala diagonal¹¹⁰ grande e pequena – as 8 direções das quatro diagonais são exercitadas aplicando os esforços afins (por exemplo: diagonal frente-cima-direita com sustentado-indireto-leve), utilizando diferentes gradações espaciais da Kinesfera (espaço próximo, médio e distante), visando “aquecer” o corpo através de uma multiplicidade de dinâmicas e referências espaciais, despertando simultaneamente o sentido cinestésico e o espacial. O uso do centro do corpo e da não-verticalidade são reforçados nas transições entre pontos fixos, buscando maior consciência dos percursos realizados.

Criação

1. Cada atriz cria uma seqüência de movimento respondendo à pergunta “quem sou eu?”. Uma vez criada a seqüência, a atriz deve repeti-la seguidas vezes, clareando os percursos espaciais e as qualidades dinâmicas utilizadas, as partes do corpo envolvidas, os planos, enfim, os diversos componentes do movimento aplicados em sua criação. É preciso investir em uma ação consciente: há atenção para a respiração, o pé pisa firme no chão, as intenções estão claras, é preciso preencher a ação de vida. Trabalha-se no sentido de transformar a experiência de movimento em uma seqüência de ações definidas, reconhecíveis e repetíveis.
2. Cada atriz registra seu material em caderno apropriado, fazendo uma descrição técnica (o quê/como/onde em relação ao corpo/ambiente) e uma descrição sensorial (imagens, sensações, memórias, *insights*). Cada ação deve ser analisada (dinâmicas, intenção, forma, espacialidade, uso da respiração) e nomeada separadamente.
3. Cada atriz apresenta seu trabalho. A atriz que observa (A)¹¹¹ registra suas impressões sobre B e lhe propõe alterações visando retirar o que está supérfluo, buscando maior qualidade e presença no movimento. A vivencia as ações de B em seu próprio corpo. A comenta a seqüência de B a partir de sua própria experiência com o material (o que muda na minha percepção em relação à observação e à vivência?). O mesmo é repetido com B (B observa, registra, propõe mudanças e vive em seu corpo a seqüência alheia).
4. As duas executam suas seqüências simultaneamente, cada uma a sua. De fora, eu comando o jogo. Ao ouvir o nome de uma delas, ambas devem imediatamente assumir ações da pessoa referida. Desta forma, alternamos seguidamente as seqüências, que são realizadas sem qualquer ordem lógica, apenas seguindo o impulso produzido pelo estímulo da voz.
5. Num segundo momento, sem comando externo, as duas brincam com as inversões, criando relações entre si, que podem se dar através do olhar ou só da percepção. A pausa é permitida. Uma assimila fragmentos da outra.
6. Trabalham-se diferentes dimensões espaciais das ações criadas, gerando variações grandes e pequenas das mesmas ações.

¹¹⁰ A Escala Diagonal consiste em uma seqüência de movimentos que passam pelos oito pontos do Cubo (figura geométrica formada por seis lados e oito vértices, referencial na obra de Laban e facilmente reconhecível numa sala de aula, por exemplo). As diagonais formam as “esquinas” do Cubo, pontos que reúnem as extremidades das dimensões Vertical, Horizontal e Sagital.

¹¹¹ Na descrição de exercícios em que não for importante reconhecer quem é quem, me referirei simplesmente a A e B.

7. Distribuo fragmentos de poemas. Elas jogam com as dinâmicas produzidas pelos poemas. Insisto para que não haja “interpretação” ou “psicologização” dos textos. Elas buscam inserir os poemas no “texto corporal”. Tentam encontrar o seu lugar.
8. Cada uma apresenta uma versão da seqüência com texto e define seu formato final, inserindo algum fragmento “emprestado” da outra. Registra.
9. Para finalizar, proponho uma música (Bjork) e elas “dançam” suas ações, dialogando com os estímulos musicais. Trocamos impressões sobre o trabalho e sobre a experiência de se apropriar do movimento alheio.

Fragmentos de poemas utilizados:

“Estou muito compenetrada no meu pânico.”

“Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem.”

“Estou bonita que é um desperdício. Não sinto nada. Não sinto nada, mamãe.”

Registros das atrizes sobre as seqüências criadas:

A em relação a si mesma: “sou duas coisas ao mesmo tempo”.

A por B: “busca, segurança, superação de desafios”.

B em relação a si mesma: “caos, inconstância”.

B por A: “abrir e fechar, medo, traz e lança, caos”.

Observações:

As primeiras relações estabelecidas entre as duas ainda foram pouco orgânicas. É preciso encontrar o ponto de entrega de cada uma para que a troca seja mais fluida. Buscar diferentes registros vocais. Cada atriz se apropriou de materiais criados pela outra, estabelecendo uma “relação dialógica”, entre o “eu e o outro”. Investir nas “intersubjetividades”, no “dialogismo comum à maioria dos poemas” [de Ana C.] (CESAR, 2006, p. 33).



Figura 15 - Exercício respiratório



Figura 16 - Cachorro olhando pra baixo

3º Encontro

“O caso da presença imóvel e viva é o ponto limite de um problema fundamental do ator: como manter o pensamento e a ação ligados entre si.” (E. Barba)

Este encontro foi dedicado a um período de treinamento mais longo e retomada da seqüência criada no encontro anterior. O objetivo principal era retomar e reter o material já criado, transformando-o a partir de alguns estímulos novos.

Treinamento

1. Em posição de lótus, fazemos uma seqüência de exercícios respiratórios que incluem tempos específicos de inspiração, expiração e bloqueio do ar.
2. Seqüência de exercícios respiratórios em “posição de equilíbrio”¹¹² (Figura 15):
 - a) Respiração breve pelo nariz: expirar de forma breve e leve pelo nariz - 60 repetições.
 - b) Desobstrução do nariz: as narinas são presas pela ponta dos dedos, ocorrendo inspiração e expiração de forma alternada (direita e esquerda) – 30 repetições cada.
 - c) Expiração pela boca (5”), bloqueio (3”) e inspiração - 60 repetições.
3. Espreguiçamento e aquecimento articular com apoio no chão. Extensão e recolhimento. Acordar as articulações e gerar movimento a partir dos fluxos respiratórios¹¹³.
4. Seqüência de exercícios dos Fundamentos de Bartenieff:¹¹⁴
5. Seqüência de *grounding*.
6. Caminhada com enraizamento. Foco na relação dos pés com o chão, reforçando a consciência adquirida no exercício anterior. Joelhos semi-flexionados, pés firmes, porém articulados, centro de gravidade baixo.
7. Corrida com paradas em *sats*¹¹⁵. Procurar o olhar da parceira. Lançar bola imaginária. Variações com parada sobre um pé (equilíbrio precário).

¹¹² A posição de equilíbrio consiste em manter os braços abertos esticados ao lado (esquerda e direita), pernas esticadas à frente, num ângulo de elevação de aproximadamente 30º em relação ao solo, e tronco em ligeira diagonal para trás-cima. A frente deve permanecer tranqüila, sem rugas, e a boca entreaberta, como se sorrisse, com o ar sendo expelido por entre os dentes, soltando som. A atenção aos vetores é fundamental para a manutenção da postura, que é bastante exigente. Estes exercícios e outras variações decorrentes me foram ensinados por Jean-Pierre Romond, professor de Respiração-Fonação do Conservatório Nacional de Artes Dramáticas da França na década de 1980. Ver Figura 15 e Apêndice B – Treinamento / Respiração.

¹¹³ Os exercícios respiratórios geram intenso calor interno e esta energia pode e deve ser canalizada imediatamente para o movimento.

¹¹⁴ Os exercícios corporais desenvolvidos por Bartenieff, a partir dos “Fundamentos de Bartenieff”, são uma abordagem ao treinamento corporal que visa facilitar a relação entre as conexões internas (músculos, ossos, sistemas do corpo, respiração, etc.) e a expressão externa, encorajando um grande envolvimento psicofísico do agente. Inclui seis exercícios básicos e uma série de exercícios preparatórios. Em nossa prática, alternamos alguns deles.

¹¹⁵ Para Eugenio Barba, a noção de *sats* diz respeito a uma suspensão da energia numa espécie de “imobilidade em movimento”, comprometendo o corpo inteiro. É o ponto em que, empenhado muscular, nervosa e mentalmente, o corpo está “decidido a fazer”, fazendo uma espécie de preparação dinâmica para a ação. “O *sats* é impulso e contra-impulso, é a mola antes de saltar”. O

8. Em dupla, A ajuda B a encontrar e permanecer em posturas em equilíbrio precário. A manipula o corpo de B.
9. Corrida com paradas súbitas. Encontrar instantaneamente as ações criadas no encontro anterior. Reforçar vetores, clarear uso do espaço, trabalhar precariedade do equilíbrio.
10. Em dupla, trabalhamos a manipulação das ações, definindo suas formas e dissolvendo-as em seguida. Trabalhar só o impulso gerador da ação,

Repertório de ações criadas:

Meire: abrir-se; caos; inconstância I; dar e receber; inconstância II; procura; inconstância III; inconstância IV.

Registros da atriz:

“[é preciso] encontrar ações com sentidos interiores para depois preencher de sentido para a personagem. A proposta é [...] trazer para a partitura a temperatura particular que lhe é própria”.

Observações:

O trabalho com as ações em diferentes tamanhos (pequeno, médio e grande), assim como sua manipulação por outro corpo e a precisão na utilização dos vetores, ajudou a trazer intenção e “vida” (pulsção interna) ao material. O registro pessoal das perdas e ganhos proporcionados por esse contato é fundamental para que as transformações sejam efetivamente absorvidas por cada intérprete.



Figura 17 - Saudação ao sol



Figura 18 - Enraizamento

4º Encontro

“Eu vivo somente aqui e agora.” (J. Weir)

Após o treinamento, iniciamos um novo processo gerador de ações, através da prática do Movimento Autêntico. Foco: procurar relações conscientes entre as ações sem ignorar a existência do casual, do aleatório.

Treinamento

1. Prática de posturas de yoga (lótus e postura da criança) com o intuito de trazer o foco para o momento presente. Atenção à respiração.
2. Seqüência de exercícios respiratórios:
 - a. Inspiração, expiração e bloqueio, com aumento gradativo do tempo de cada etapa.
 - b. Em “posição de equilíbrio”, expiração pela boca com som, pés esticados à frente sobem e descem alternadamente – 60 repetições.
 - c. Em “posição de equilíbrio”, expiração pela boca com som, pés esticados à frente se cruzam horizontalmente, feito uma tesoura - 60 repetições.
3. Seqüência de saudação ao sol.
4. Novas posturas de yoga: cachorro olhando pra baixo, postura do guerreiro e invertidas. Foco na resistência, alongamento e consciência das partes e do todo.
5. Seqüência de *grounding*.
6. Trabalho em duplas com centro de gravidade baixo – uso de tecido. A sustenta B com lenço amarrado nos quadris. B caminha à frente e A oferece resistência. Joelhos semi-flexionados. Repetir sem tecido. Checar suporte do centro de gravidade na experiência do movimento.
7. Meire retoma as ações da seqüência “Quem sou eu?” assimilando aspectos do exercício anterior: a) onde está o centro de gravidade de cada ação? b) como oferecer resistência, ação contrária, ao movimento?

Criação

1. Primeira experiência de Movimento Autêntico¹¹⁶, com duração de 5 minutos. A deita no chão de olhos fechados, B toca em partes do seu corpo buscando sintonizar a respiração e permitir maior entrega do peso de A para o chão. B se afasta. A segue os impulsos de movimento que surgem, deixando fluir as imagens internas, que vão se transformando em novas configurações de movimento. Manter a consciência (onde estou, o que estou fazendo).
2. B mantém-se como testemunha: guarda, cuida, observa e registra. Deve ficar atenta para que A não corra riscos em relação ao espaço. Anota em papel imagens, impressões, elementos de movimento,

¹¹⁶ O Movimento Autêntico implica em um trabalho feito em dupla, no qual um atua como “moverdor” e o outro como “testemunha”. Chamarei de A o que se move e de B o que observa. Ver referências mais completas no Capítulo 5, p. 80.

insights. Traça uma espécie de mapa gestual, registrando e nomeando “blocos temáticos” (do que esta seqüência de movimentos está falando?).

3. Terminado o tempo estipulado, A discorre sobre sua experiência pessoal. Seu discurso deve refletir a própria vivência, através do tom de voz, cadência, auto-observação, etc. Em seguida, B expõe seus registros sobre A e seleciona 3 fragmentos de movimento que lhe pareceram particularmente interessantes (seja pela qualidade de presença, inteireza, clareza, força, precisão). Os critérios de escolha são compartilhados.
4. Os três fragmentos escolhidos são analisados, decupados e nomeados, a partir dos elementos de análise do movimento apresentados em ficha de análise (ver Tabela 2, p. 125). Trabalha-se na transformação do movimento em ação física, conferindo-lhe percurso claro, intenção precisa, início, meio e fim.
5. Todo o processo é repetido com a outra atriz. Os fragmentos transformados em ação física entram para o repertório individual de cada uma.
6. Fragmentos de poemas são distribuídos e cada uma “improvisa” os textos com as ações físicas recém-criadas. Jogos de ação/reação: a ação de uma reverbera na outra. A partir de uma configuração inicial dada, o jogo se desenvolve. Foco na relação. Respirar junto. Uma frase por vez. Atenção à outra. Brincar. Registrar.

Registros das atrizes sobre a experiência de Movimento Autêntico:

A em relação a si mesma: “chão, circular, espaço indireto, leveza, olfato, bem-estar”.

A por B: “feto, criança, fluidez no chão, bunda pra cima, marionete em círculos, espacato, chão, iniciação das partes, *sats* mole, macaco, saltos, tronco macio, rosto que se cuida, rosto e joelho, espiral, bebê, metade do corpo, arco, tobogã”.

B em relação a si mesma: “livrar-se, de dentro pra fora, força, sentidos, oposições”.

B por A: “controle nas pernas, direcionamento, serpente, torção, ponte com balanço, impulso central, centro-periferia, audição atenta, diálogo, braços presos atrás, querendo ir pra frente”.

Repertório de ações criadas:

Marisa (B): ponte; serpente; carroça.

Meire (A): macaco; diva; marionete.

Fragmentos de poemas utilizados:

“Gosto de mim, não gosto, gosto, não gosto.”

“My dear, o que importa é a carreira, não a vida. Contradição difícil. A vida parece laminha e a carreira é um narciso em flor.”

“Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam.”

“Não suporto perfumes. Vasculho com o nariz o terno dele.”

Registros da atriz sobre o trabalho:

“O movimento autêntico consiste em um movimento que é gerado pelo impulso interno em que a racionalização é negada. [...] Para mim foi muito difícil dissociar a racionalização dos movimentos e guardá-las na memória do corpo, pois no momento

em que me deixei levar apenas pelos impulsos, não consegui recuperá-los em minha memória... meu *insight* foi de ter mais cuidado com os movimentos em busca de limpá-los e melhor organizá-los para conseguir trabalhar na desconstrução dos mesmos... Calma e paciência são palavras-chave para se alcançar o conhecimento”.

Observações:

*Onde estão os conflitos? Busquei evidenciar os conflitos presentes nas ações (vou/não vou, gosto/não gosto, quero/não quero) através da resistência, das oposições no uso do corpo e da voz. “Perguntas são tentativas de descobrir sem revelar” (Pina Bausch). As combinações podem ser aleatórias, mas as intenções devem ser volitivas. O Movimento Autêntico é o exercício da presença, da inteireza. Proporciona o desenho de um mapa gestual como âncora. É preciso não falar o poema, mas **ser** o poema.*



Figura19 - Exercício com bastão



Figura 20 - Postura da prancha

5º Encontro

“Ser sensível’, para um ator, significa estar permanentemente em contato com a totalidade de seu corpo.” (P. Brook)

O trabalho do dia consiste principalmente em fixar os materiais já criados e encontrar novos sentidos. As ações são repetidas isoladamente, buscando-se a percepção do impulso gerador, seu desenvolvimento e finalização. Depois, alterna-se sua seqüência, buscando novos estímulos e significados.

Treinamento

1. Corrida no entorno do campus – 40 minutos.
2. Seqüência de exercícios respiratórios (variações de exercícios já feitos anteriormente).
3. Posturas de yoga (cachorro olhando pra baixo, invertidas).
4. Seqüência de *grounding*.
5. Prática das escalas com ações básicas (flutuar, socar, deslizar, chicotear, pontuar, torcer, sacudir, pressionar).

Criação

1. Repetir as três ações geradas através do Movimento Autêntico buscando relacioná-las com as ações básicas.
2. Decupar uma a uma, analisando impulso inicial, desenvolvimento e finalização.
3. Testá-las em Kinesfera ampla e próxima e em variações de níveis (de pé, deitada no chão, na cadeira). Encontrar equivalências.
4. Inserir frases. Testar frases com ações. Definir configuração inicial e testar diferentes possibilidades de seqüência.
5. Trabalhar relações: a ação de uma deve reverberar na outra. Respirar junto. Jogar. Brincar. Registrar. Do que essas ações falam? Que estados internos provocam? Anexar significados pessoais às ações. Ex.: Serpente: “Tenho que escolher. Quero tudo. É isso ou aquilo?”.

Registros da atriz:

“Quero poder encontrar em meu corpo as minhas diferentes fontes de energia. Poder penetrar em minha intimidade para desnudar-me e encontrar o que sou.”

Observações:

O trabalho com as escalas e as ações básicas proporcionou uma alteração de estado eficaz, estimulando também as ações vocais e o próprio entendimento do texto. As intenções das ações ficam mais claras a partir destas referências. Suas formas também se definem com maior nitidez. O aquecimento com a corrida foi válido. Trouxe vigor. Decidimos mantê-lo, se possível, uma vez por semana.

6º Encontro

“O movimento é conduzido pelo fluxo da respiração.” (I. Bartenieff)

Treinamento

1. Fundamentos de Bartenieff. Foco no contato com o chão.
2. Seqüência de exercícios respiratórios.
3. Posturas de yoga (guerreiro, saudação ao sol, cachorro olhando pra baixo).
4. Seqüência de cambalhotas e rolamentos em tempo extremamente lento.
5. Corrida com parada súbita. Retomada das três ações trabalhadas no encontro anterior.
6. Exercício com cadeiras. Duas cadeiras, uma de frente para a outra. A e B sentadas, respiram, acionam o impulso e executam uma ação.
7. Retomada das frases com ações. Estabelecer relação.
8. Trabalho com o bastão em dupla. Percepção do centro de gravidade. Inserir texto, sem criar situações. Falar com e para a outra. Buscar diferentes registros. Voz grave. Enraizamento.

Criação

1. Marisa cria seqüência para a pergunta “Quem sou eu?”. Decupar as ações, analisar, registrar. Clarear intenções, oposições, uso do equilíbrio, centro de gravidade, etc. Nomear e descrever cada ação separadamente.
2. Inserção dos textos trabalhados no segundo encontro.
3. Trabalho em dupla com a idéia de raias autônomas (percursos lineares imaginários), porém estabelecendo contato entre si. Cada uma traça sua própria raia, define seu território. Ações físicas e frases são lançadas aleatoriamente no decorrer do percurso.
4. De olhos fechados, brincamos com os trechos de poemas nas raias. Buscamos “contato”.

Repertório de ações criadas:

Marisa: agarro o mundo; mão de Midas; de tudo um pouco; estrela-guia; bebê.

Observações:

A relação dialógica ainda é frágil, as relações que surgem logo se dissolvem. Os textos vão ganhando novos significados à medida que as ações são incorporadas com maior propriedade. É preciso investir mais no diálogo, na relação.

7º Encontro

“O curso da vida não é certamente a nossa obra exclusiva, mas o produto de dois fatores, a saber, a série dos acontecimentos e a das nossas decisões. Séries que sempre interagem e se modificam reciprocamente. (...) Na maioria das vezes, (portanto), os acontecimentos e as nossas intenções básicas são comparáveis a duas forças que agem em direções opostas, sendo a diagonal resultante o curso da nossa vida.” (A. Schopenhauer)

Este encontro teve o treinamento voltado para reforçar as relações de ação e reação entre as duas atrizes. Na etapa de criação, foi apresentada uma nova prática geradora de materiais: a Diagonal da Vida, etapa da infância. Trata-se de nossa primeira investida na construção de narrativas no corpo exclusivamente (ou quase) a partir de memórias pessoais. Começamos a construir de maneira mais evidente uma dramaturgia pautada no movimento.

Treinamento

1. Espreguiçamento de todas as articulações. Início no chão, término de pé. Em dupla, uma sustenta o peso da outra, possibilitando maior estiramento. Consciência e exploração dos vetores.
2. Seqüência de exercícios respiratórios.
3. Seqüência de *grounding*.
4. Enraizamento dinâmico.
5. Saltos com paradas.
6. Corrida com paradas súbitas em equilíbrio precário.
7. Ativação intensa da musculatura repassando todas as ações já trabalhadas. A pausa não é permitida.
8. Ação e reação. Retomada de todas as ações como reações às ações da outra. Diálogo psicofísico intenso.

Criação

1. Primeira experiência com a Diagonal da Vida. Atemo-nos à etapa da infância (definida aqui como o período entre zero e 11 anos, ou o início da puberdade). Cada atriz deve atravessar a sala traçando uma diagonal no chão, de um lado a outro. Durante o percurso, deve vivenciar em movimento as memórias que surgirem de diferentes momentos de sua infância. Não há verbalização, mas pode haver emissão sonora. O exercício só termina quando a atriz atravessar toda a sala e sinalizar sua finalização. A sua duração vai de acordo com as necessidades individuais.
2. Algumas perguntas são lançadas como estímulo à geração de imagens pessoais. Elas funcionam como uma espécie de roteiro, que pode ser reformulado ou mesmo descartado. Como já foi dito anteriormente, algumas perguntas são feitas como “tentativa de descobrir sem revelar” (Pina Bausch).
3. A se move. Ao finalizar, comenta sensações, imagens, emoções surgidas. B relata suas impressões, apontando elementos de movimento observados (qualidades dinâmicas, uso do espaço, níveis, partes do corpo, etc.). B seleciona fragmentos de A para serem retrabalhados.
4. A experiência é repetida com a segunda atriz. Após a seleção de fragmentos

de ambas, as duas trabalham as ações escolhidas, analisam, nomeiam, registram detalhadamente uma a uma. Repetem.

5. A etapa da infância, enquanto etapa de vida (infância, adolescência, maturidade, velhice) é relacionada com outros aspectos de estruturas quaternárias, estimulando diferentes perspectivas de geração de significados e de percepção da criação individual. Dentre elas, cito: ar (elemento), espaço (fator de movimento), nascimento (etapa), pensamento (faculdade-Jung), visão (sistema do corpo-Cohen), lírico (ritmo), leste (direção), primavera (estação). Estas relações são analisadas do ponto de vista do movimento: como seria o movimento em ritmo lírico? E o da primavera? Do elemento ar?

Exemplos de perguntas lançadas como estímulos¹¹⁷:

- a) Qual a sua primeira lembrança?
- b) Quais suas primeiras impressões sensoriais?
- c) Como era sua casa, o lar, as pessoas, o ambiente?
- d) De que você brincava?
- e) Seu lar era aconchegante?
- f) Que normas e costumes recebeu?
- g) Que atividades costumava manter? Como eram suas férias?

Registros das atrizes sobre a experiência da Diagonal da Vida – etapa Infância:

A em relação a si mesma: “saudade, inocência que não volta, cheiros agradáveis, comida que nunca mais, espelho que não se emenda, cheiro do mato, medo, vergonha de se reconhecer, brinquedos construídos e destruídos, medo de ser diferente, abraços carinhosos, sorrisos contagiantes”.

A por B: “respiração, nino, acalanto pessoal, bolha de sabão, amarelinha, decisão/impulso/soco, calcinha/esconde, saltos, brincadeira, dor, busca do entorno, descoberta do sexo”.

B em relação a si mesma: “responsabilidade, medo do abandono, tenho que ser boa, desafios, dou conta, esconderijo, cantinho do mundo, ser o outro, prazer proibido, ruptura, amor não correspondido, quero morrer, não quero virar mulher”.

B por A: “contradição: prazer x repugnância, pavor, recolhimento, apoio sem aconchego, bonequinha”.

¹¹⁷ Algumas destas perguntas foram inspiradas no trabalho desenvolvido pela médica antroposófica e escritora Gudrun Burkhard e descrito em BURKHARD, G. *Tomar a vida nas próprias mãos: como trabalhar na própria biografia o conhecimento das leis gerais do desenvolvimento humano*. SP: Antroposófica, 2000. Seu método de espelhamentos etários trabalha com a observação dos ritmos na biografia. Aqui estas questões foram utilizadas com outro propósito e tendo como suporte um exercício retirado do universo da composição coreográfica. A versão original do exercício da Diagonal da Vida me foi apresentada pela pesquisadora e professora Dra. Idamara Freire, que por sua vez a conheceu através de um coreógrafo inglês, durante um *workshop* realizado na Inglaterra. Nesta versão, não havia divisão em diferentes etapas da vida.

Repertório de ações criadas:

A: espelho quebrado; me descobrindo; quero crescer; vó; irmãs.

B: bronca; goiabeira; bonequinha; janela.

Observações:

O trabalho hoje entrou numa camada mais profunda. Conteúdos com intensa carga emocional vêm à tona e são transformados em “ações conscientes”. O desafio é selecionar aspectos interessantes dos movimentos criados e mantê-los vivos, ressignificando-os. Não nos interessa fazer psicodrama. Os afetos surgidos funcionam como memória, ou como isca, para gerar sentidos e narrativas que nos engajem psicofisicamente.



Figura 21 - Ação “quero crescer”



Figura 22 - Ação “janela”



Figura 23 - Ação “serpente”

8º Encontro

“O ator é um atleta do coração.” (A. Artaud)

Treinamento

1. Espreguiçamento e trabalho articulatório.
2. Seqüência de exercícios respiratórios.
3. Seqüência de *grounding*.
4. Enraizamento dinâmico.
5. Trabalho com bastão em dupla. Depois de algum tempo, o bastão é retirado, mas mantém-se a tensão propiciada pelo contato. Uso de texto, busca de relações.
6. Escala com ações básicas referenciais.
7. Escala com todas as ações do repertório individual. De acordo com as características cinéticas de cada ação, testar diferentes referências espaciais, experimentando múltiplas configurações.
8. Escalas com texto.

Criação

1. Retomada das ações geradas no encontro anterior.
2. Experimento das ações com texto (fragmentos de poemas já trabalhados anteriormente).
3. Improvisação individual e em dupla utilizando repertório de ações físicas e vocais.

Registros da atriz:

“(...) memórias arquivadas que precisam ser acionadas, às vezes, para lembrarmos de quem fomos para sabermos quem somos.”

Observações:

No encontro de hoje, fizemos a primeira sessão de fotos dos materiais já razoavelmente fixados, ainda que tudo esteja em processo permanente. As ações vão se transformando a cada encontro, mas já podemos dizer que existe uma base relativamente constante, fixa. Peço três fotos pessoais do álbum da infância para o próximo encontro.

9º Encontro

“Não podemos mostrar somente a força do fazer, devemos atingir a vulnerabilidade do ser-em-vida.”
(E. Barba)

Treinamento

1. Fundamentos de Bartenieff.
2. Torções.
3. Seqüência de exercícios respiratórios.
4. Posturas invertidas.
5. Seqüência de *grounding*.
6. Enraizamento dinâmico.
7. Trabalho energético sobre as ações.
8. Retomada das ações em tempo lento

Criação

1. Criação de ações físicas a partir de três fotos da infância (Mímesis Corpórea¹¹⁸). Criação do movimento anterior e do posterior à ação criada pela imagem da fotografia.
2. Repetição, análise de registro de cada ação.

Repertório de ações criadas:

A: comemoro a vida; vestidinho de boneca; paradoxo do acidente.

B: aniversário; boinha; madame.



Figura 24 - Ação “boinha”

¹¹⁸ A Mímesis Corpórea, termo cunhado pelo LUME (Núcleo de Pesquisas Teatrais da UNICAMP), consiste em um meio de apreensão de matrizes desenvolvido pelo grupo. Ela possibilita ao ator a busca de organicidade a partir de ações coletadas exteriormente, seja através de ações físicas e vocais de pessoas encontradas no cotidiano, seja através da imitação física de ações estancas presentes em fotos, por exemplo. Neste caso, o elemento estático deve ser transformado em ação.

10º Encontro

“Na observação do movimento, devemos visualizar todos os estágios intermediários de seu desenvolvimento. Na descrição do movimento, devemos registrar mentalmente as posições intermediárias mais importantes.” (R. Laban)

Treinamento

1. Corrida no entorno do campus – 40 minutos.
2. Seqüência de exercícios respiratórios.
3. Enraizamento dinâmico.
4. Trabalho energético sobre o repertório de ações.
5. Exploração de diversas possibilidades do elemento espaço (direto e indireto) com as ações da infância.

Criação

1. Criação de ações físicas a partir do poema “Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecida. O tempo se fazia ao contrário.” (Ana Cristina Cesar). Improvisar sobre o texto e selecionar. Repetir. Definir ações. Analisar e registrar.
2. Trabalhar a seqüência criada com música estabelecendo relações com as estruturas quaternárias em movimento (espaço, ar, lírico, primavera, etc.).
3. Apresentar com música.
4. Retomar sem música mecânica, inserindo canção relacionada à sua infância.
5. Trabalhar as duas seqüências simultaneamente criando relações com uma cadeira.

Repertório de ações criadas:

A: precoce em demasia.

B: menina tímida.

Canção da infância trabalhada:

“Santa coberta de ouro e de prata descubra seu rosto queremos ver a sua cara. Que anjos são estes que me rodeando de noite e de dia com o Pai Nosso e a Ave Maria. Somos filhos do conde, netos do visconde, seu rei mandou dizer para todos se esconder.”

Observações:

A canção veio à tona quando pedi que a atriz resgatasse alguma canção ligada à sua infância. Visivelmente ela funcionou como elemento mobilizador do interno, ajudando a atriz a explorar ou aprofundar a delicadeza singular que se apresentava naquela ação/situação específica.

11º Encontro

“Aquele que observa uma pessoa em movimento torna-se consciente não somente de seus percursos e ritmos, mas também dos humores que estes percursos carregam, porque as formas dos movimentos no espaço são sempre mais ou menos coloridas por um sentimento ou uma idéia.”
(R. Laban)

Treinamento

1. Fundamentos de Bartenieff no chão.
2. Seqüência de saudação ao sol.
3. Escalas no chão (oposições no corpo, uso de eixos e vetores).
4. Seqüência de exercícios respiratórios.
5. Seqüência de *grounding*.
6. Enraizamento dinâmico.
7. Trabalho com bastão.
8. Seqüência de cambalhotas com invertidas, postura do guerreiro.
9. Pular corda com emissão de textos já trabalhados.
10. Repassar as ações uma a uma (grande, médio e pequeno), checando suporte do equilíbrio, distribuição do peso, oposições, etc. Inserir texto.

Criação

1. Repassar todas as ações com música.
2. Criar uma seqüência a partir do repertório individual.
3. Apresentar. Registrar.

Registros da atriz:

“O enraizamento foi a descoberta do meu equilíbrio de energias entre as partes inferiores e superiores do corpo, a centralização e a irradiação de energias a partir do centro do corpo, o reconhecimento da involuntariedade que pulsa nos músculos que se encontram em camadas mais profundas que estão mais próximas à estrutura óssea. Foram exercícios que mostraram seus resultados visivelmente em minha estrutura corpórea, pois sinto minha musculatura das pernas fortalecida e meus pés inteiros e firmemente tocando o chão, passo a ter controle maior de meu equilíbrio, quando ponho meu corpo em desequilíbrio.”



Figura 25 - Pular corda



Figura 26 - Grounding

12º Encontro

“A auto-revelação requer um encontro entre o eu e o outro: aquele que revela precisa de alguém a quem revelar.” (R. Green)

Treinamento

1. Corrida no entorno do campus – 40 minutos.

Criação

1. Experiência de Movimento Autêntico, com duração de 15 minutos. Seleção de fragmentos de movimento. Repetição. Transformação em ação física. Análise e registro das ações.
2. Retomada da seqüência do encontro anterior. Improvisação com inserção de canção pessoal e poemas.

Registros das atrizes sobre a experiência de Movimento Autêntico:

A em relação a si mesma: “saudade, o que é meu e o que está comigo, colorir o espaço”.

A por B: “delicadeza, cuidado, devoção, sustentado, leve, direto/indireto, flutuar/deslizar”.

B em relação a si mesma: “carregar pedra X tudo pode ser mais fácil, dificuldade X tranquilidade”.

B por A: “oposições, dor e prazer”.

Observações:

Neste encontro, dedicamos um período para assistir dois vídeos sobre Ana Cristina Cesar e ler alguns poemas de sua autoria. Depois discutimos sobre características do seu trabalho e formas de nos apropriarmos de sua obra.



Figura 27 - Desenho de Ana Cristina Cesar – Caderno de Portsmouth

13º Encontro

“É sempre mais difícil ancorar um navio no espaço.” (Ana C.)

Treinamento

1. Seqüência de exercícios respiratórios.
2. Seqüência de *grounding*.
3. Enraizamento dinâmico.
4. Saltos.
5. Retomada das ações

Observações:

Neste encontro, trabalhei só, devido a problemas de saúde com Meire. Dediquei-me fundamentalmente a revisar as ações e trabalhar a seqüência com música.

Tabela 2 - TABELA CODIFICADA PARA ANÁLISE DE AÇÕES

NOME AÇÃO	Parte de mim
MATRIZ GERADORA	Diagonal da vida – adolescência
ANÁLISE DO MOVIMENTO LABAN (CORPO, ESPAÇO, FORMA, ESFORÇO)	Corpo: tronco em torção, cabeça pende em diagonal direita/alto/frente, olhar acompanha mão, a mão direita guia o movimento Espaço: eixo predominantemente vertical, kinesfera próxima, plano médio Forma: esculpir; parafuso Esforço: tempo sustentado/súbito, peso leve e espaço indireto
AÇÃO BÁSICA REFERENCIAL	Flutuar/Sacudir
RITMO (5 RITMOS SAGRADOS)	Fluido
RELAÇÕES PESSOAIS DE SIGNIFICADO	Ganhei um foco de direção e o perdi
TEXTO	Era noite e uma luva de angústia me afagava o pescoço. Composições escolares rodopiavam, todas as que eu lera e escrevera e ainda uma multidão herdada de mamãe... Era noite e uma luva de angústia... Era inverno e a mulher sozinha...

14º Encontro

“Ritmo não é apenas a duração do tempo, marcado por acentos. É também o resultado da interação das combinações de Esforço com as variações de padrões espaciais.” (I. Bartenieff)

Treinamento

1. Seqüência de exercícios respiratórios.
2. Seqüência de *grounding*.
3. Enraizamento dinâmico.
4. Dança dos Ventos¹¹⁹.
5. Trabalho com Cinco Ritmos¹²⁰.

Criação

1. Retomada das ações geradas pelo Movimento Autêntico.
2. Nominar e trabalhar cada uma a partir dos princípios utilizados (oposições, equilíbrio precário, equivalências, etc.).
3. Retomar a seqüência criada em encontro anterior, inserindo trechos de poemas e canção.
4. Repetir a seqüência com a música “Solitude”, de Billie Holiday.
5. Repassar a seqüência criando relações com a cadeira e com a outra atriz.
6. Leitura de novos poemas.
7. Aprendizado de uma canção popular russa, que pode vir a ter trechos inseridos no trabalho.

Repertório de ações criadas:

A: Cleópatra; porta; carrego o mundo; Augusto; três apoios.

B: empurrando o céu, acariciando a terra; inversão; mãos de Maria; nó; saci.

Registros da atriz:

“as lembranças são sempre reações psico-físicas, é nossa pele, nossos olhos que não as esqueceram... Estamos vivendo um processo de darmos os nossos testemunhos e somos cúmplices de nós mesmas...”

¹¹⁹ Dança dos Ventos é um exercício utilizado pelo LUME que consiste em uma espécie de dança que obedece a um ritmo ternário harmonizado com a respiração. A expiração coincide com o tempo mais forte do ritmo e a inspiração é realizada nos dois tempos mais fracos. A alternância entre enraizamento e leveza, ou entre energias opostas, é fundamental para sua correta execução.

¹²⁰ O trabalho com os Cinco Ritmos, desenvolvido pela coreógrafa americana Gabrielle Roth, implica na exploração de cinco ritmos distintos com o objetivo de conhecer seu próprio ritmo interno e observar o movimento a partir do uso do corpo e da energia. A vivência dos cinco ritmos em seqüência traz a sensação de intensa presença, de conexão com seu próprio corpo. Os cinco ritmos são: Fluido, Staccato, Caos, Lírico e Pausa.

15º Encontro

“Temos o livre arbítrio para decidir se tentaremos ou não impedir a transformação.” (P. Monteiro)

Treinamento

1. Espreguiçamento e trabalho articulatório.
2. Seqüência de exercícios respiratórios.
3. Seqüência de *grounding*.
4. Retomada dos Cinco Ritmos com 4 Estações de Vivaldi.

Criação

1. Retomada da seqüência com “Solitude”, de Billie Holiday, e texto.

Registros da atriz:

“O exercício dos cinco ritmos foi-me essencial para perceber as minhas tendências e encontrar outras possibilidades que fazem parte do meu corpo, mas que dificilmente acesso. Talvez seja por não ser muito cômodo, por estarem localizadas em camadas mais profundas, mas para mim foi de extrema importância poder saber que existem e que posso construir um caminho interno para acioná-las.”

Observações:

Neste encontro, fizemos nova seção de fotos, recuperando criações de encontros anteriores. Solicitei fotos do álbum da adolescência para o encontro seguinte.



Figura 28 - Ritmo Caos



Figura 29 - Ritmo Lírico

16º Encontro

“O essencial é que tudo deve vir do corpo e através dele. (...) Deve-se pensar com o corpo inteiro, através de ações.” (J. Grotowski)

Treinamento

1. Seqüência de exercícios respiratórios.
2. Trabalho na barra.
3. Posturas invertidas.
4. Seqüência de *grounding*.
5. Criação de equivalências do repertório de ações na cadeira.

Criação

1. Retomada das ações geradas pelo Movimento Autêntico.
2. Criação de movimento anterior e posterior à ação trabalhada.
3. Criação de uma seqüência com as ações.
4. Inserção de fragmentos de poemas.
5. Improvisação com música de Bjork.

Observações:

Surgiram ações interessantes no jogo com a cadeira. Comecei o trabalho com música, o que imediatamente contaminou de forma agradável o ambiente. O trabalho de recuperação e registro de ações foi muito produtivo e aprofundamos os elementos de análise, inserindo novos aspectos, como definição das formas utilizadas.



Figura 30 - Exercício com a cadeira



Figura 31 - Postura invertida

17º Encontro

“Como um músico ou um pintor, o ator é um compositor que sistematiza procedimentos quando planeja, combina, constrói e executa sua partitura de ações.” (S. Fernandes)

Treinamento

1. Seqüência de exercícios respiratórios.
2. Saudação ao sol.
3. Movimentos de expansão e recolhimento em deslocamento pelo espaço.
4. Seqüência de *grounding*.
5. Retomada do repertório de ações com o uso de um tecido.

Criação

1. Retomada das ações geradas pelo Movimento Autêntico.
2. Finalizar análise e mostrar.
3. Criação de seqüência com estas ações.
4. Inserção de poema e trabalho com música.
5. Repetir o poema com ações em diferentes velocidades e intensidades.

Observações:

Neste encontro, nos dedicamos a trabalhar mais intensamente a relação orgânica entre ações e música, ações e canção, ações e texto. Também conversamos prolongadamente sobre o desenvolvimento do trabalho, clareando conceitos e procedimentos adotados. Decido usar o nome genérico de “seqüência” de ações enquanto estamos testando possibilidades e improvisando. A designação de partitura deve ser assumida à medida que as ações se tornam claras e precisas.



Figura 32 - Ação “diva”



Figura 33 - Ação “agarro o mundo”

18º Encontro

“Toda *performance* começa e termina no corpo. Quando eu falo de espírito ou mente ou sentimentos ou psique, eu estou falando de dimensões do corpo. O corpo é um organismo de adaptabilidade infinita. Um joelho pode pensar, um dedo pode rir, uma barriga pode chorar, um cérebro pode andar e uma bunda pode ouvir.” (R. Schechner)

Treinamento

1. Seqüência de exercícios respiratórios.
2. Seqüência de *grounding*.
3. Cinco Ritmos.
4. Trabalho energético visando dilatação das ações.

Criação

1. Retomada da seqüência de ações criada no encontro anterior.
2. Jogo de alternâncias: uma trabalha o texto enquanto a outra trabalha a seqüência de ações. Experimentações com possíveis relações de sentido criadas a partir destas junções.

Fragmento de texto trabalhado:

“Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Preparei o chá. Lavei os sovacos e os pezinhos. Caso ele me cheirasse. Ai, que enjôo me dá o açúcar do desejo.”



Figura 34 - Ritmo Fluido

19º Encontro

“A teatralização é o elemento que rompe com a dimensão cotidiana de uma ação.” (L.O. Burnier)

Treinamento

1. Seqüência de exercícios respiratórios.
2. Posturas invertidas.
3. Seqüência de *grounding*.
4. Cinco Ritmos sem música.
5. Trabalho com ações em “câmara lenta”.
6. Retomada das ações (seqüências 1 e 2) de olhos fechados com e sem música.
7. Ações de olhos fechados sem música com a outra observando.
8. Inserção de poema. Alternância de dinâmicas.
9. Execução da seqüência de ações falando sem parar o que vier à mente dos textos já trabalhados, sem preocupação de repetir qualquer estrutura já fixada.

Observações:

Não criamos nenhum material novo. Detivemo-nos a testar diferentes possibilidades de “encontros” entre ações físicas e vocais. Discutimos longamente as mudanças de qualidade propiciadas pelo trabalho com olhos fechados. Novos sentidos se criam para o material já existente.



Figura 35 - Ações de olhos fechados



Figura 36 - Ações de olhos fechados

20º Encontro

“O corpo é a metáfora da vida, a expressão da sua existência. É a história da sua vida. O corpo sabe e o corpo conta o que sabe. ‘Estar’ significa preencher seu corpo com o espírito.” (G. Roth)

Treinamento

1. Fundamentos de Bartenieff.
2. Seqüência de exercícios respiratórios.
3. Seqüência de *grounding*.
4. Saltos e paradas.
5. Trabalho com tecido e cinco ritmos (vivência dos ritmos na manipulação do tecido).

Criação

1. Experiência com a Diagonal da Vida, etapa da adolescência. Os procedimentos são os mesmos já adotados na etapa da infância.
2. Após a vivência, seleção de fragmentos, análise, nomeação e registro do material.
3. A etapa da adolescência é relacionada com outros aspectos de estruturas quaternárias, dentre eles: fogo (elemento), tempo (dinâmica de movimento), desenvolvimento (etapa), sistema nervoso e endócrino (sistema do corpo-Cohen), intuição (faculdade-Jung), caos (ritmo), sul (direção), verão (estação), visando aprimorar e criar novas possibilidades de qualidades de movimento.

Exemplos de perguntas lançadas como estímulos:

- a) Quando entrou na puberdade, como lidou com as mudanças corpóreas?
- b) Na época, houve algum vislumbre da profissão?
- c) Você teve espaço físico e anímico?
- d) Como foi a escolha profissional?
- e) Quais eram seus ideais?
- f) Você foi respeitado em suas intenções profissionais?
- g) Que pessoas influenciaram você na época?
- h) Precisou trabalhar ou pode estudar?
- i) Como eram os relacionamentos com o sexo oposto?
- j) Como era o relacionamento com os pais?

Registros das atrizes sobre a experiência da Diagonal da Vida - Adolescência:

A em relação a si mesma: “separação, conflito, metade que vai e outra que fica, solidão, caminhos longos, passos curtos, espaço sufocado, e eu onde estou?, sensação de desespero, perda, medo, angústias, descobertas, muitas dúvidas no caminho, fragilidade, incompreensão, muita responsabilidade.”

B em relação a A: “pés fora do chão, intensidade, busca, procura, perda, diagonal longa, eterno retorno, como se não quisesse terminar nunca.”

Observações:

Não houve tempo de trabalhar a Diagonal com as duas atrizes, pois o trabalho foi intenso e lento. Deixamos para o encontro seguinte a segunda etapa. Novamente, é importante ressaltar que as perguntas servem apenas como estímulo à memória, não precisam necessariamente ser respondidas com movimento. Com frequência, uma imagem possibilita o desencadeamento de várias outras sem relação aparente.



Figura 37 - Ação "Parte de mim"

21º Encontro

“O movimento se bloqueia. O interior não se bloqueia.” (E. Barba)

Treinamento

1. Seqüência de exercícios respiratórios.
2. Seqüência de *grounding*.
3. Movimento Autêntico – 5 minutos (sem o intuito de gerar material criativo).
4. Retomada dos fragmentos selecionados no trabalho com a Diagonal da Adolescência.
5. Improvisação dos fragmentos de olhos fechados com música.
6. Improvisação dos fragmentos de olhos fechados com poemas.
7. Refazer as ações em 30% e na imobilidade (trabalhando só o impulso inicial do movimento).

Criação

1. Experiência com a Diagonal da Vida, etapa da adolescência, com a segunda atriz.
2. Seleção de fragmentos, análise, nominação e registro do material.

Registros das atrizes sobre a experiência da Diagonal da Vida - Adolescência:

B em relação a si mesma: “sujeitar-se a uma situação não desejada; rompimentos bruscos; mudanças sem transição”.

A em relação a B: “resistência; não querer crescer; tirar de dentro; para onde vou?; desconforto”.



Figura 38 - Ação “calcinha de borracha”



Figura 39 - Ação “touca com minâncora”

22º Encontro

“O espaço dinâmico, com sua impressionante dança de tensões e descargas, é o terreno fértil no qual o movimento floresce. Movimento é a vida do espaço.” (R. Laban)

Treinamento

1. Fundamentos de Bartenieff.
2. Seqüência de exercícios respiratórios.
3. Seqüência de *grounding*.
4. Saltos e paradas.
5. Trabalho energético com ações.

Criação

1. Retomada de fragmentos da Diagonal da Adolescência.
2. Improvisação individual dos fragmentos com música de olhos abertos e de olhos fechados.
3. Refazer tudo em 30%.
4. Inserção de texto.

Repertório de ações criadas:

A: asfixia; paixão; querer não é poder.

B: calcinha de borracha; touca com minâncora; contra a parede.

Observações:

Às vezes o trabalho com o texto se torna árduo. Sinto que é preciso dedicar mais tempo às ações vocais e ao entendimento do sentido dos poemas de Ana C. Talvez seja preciso dedicar tanto tempo ao trabalho com o texto quanto ao trabalho com as ações físicas, para descobrir mais nuances, registros vocais e adquirir maior intimidade com o material.



Figura 40 – Ação “Três apoios”

23º Encontro

“A intimidade era teatro.” (Ana C.)

Treinamento

1. Leitura e análise de três poemas novos.
2. Seqüência de exercícios respiratórios.
3. Seqüência de *grounding*.
4. Seqüência de acrobacias de solo.
5. Exercícios de bastão com texto.

Criação

1. Retomada das seqüências 1 e 2 com poema “do Augusto”.
2. Diagonais com poemas.
3. Experimentos e definição das seqüências de ações com poema (uma mais lânguida, a outra mais “repulsiva”).

Observações:

A partir deste encontro, passei a diminuir minha participação como atriz-dançarina e assumi de forma mais contundente o papel de condutora do processo. Isto se deu pela necessidade de estar mais presente e ativa na condução do trabalho de Meire. Achei importante dedicar-me mais detalhadamente ao seu processo de criação e composição. Ao final do encontro, conversamos sobre o papel da ação física como eixo estruturante do fazer teatral e sobre a inexistência de um actante-máscara, assim como de unidade psicológica no nosso trabalho. Não estamos construindo personagens. Os sentidos são criados pela própria corporalidade. O trabalho com o texto não deve buscar sentidos figurativos para o corpo na cena. Peço fotos da adolescência para o próximo encontro.



Figura 41 – Ações e poema

24º Encontro

“A minha vida é feita somente de fragmentos.” (A. D’Elia)

Treinamento

1. Espreguiçamento e trabalho articulatorio.
2. Seqüência de exercícios respiratórios.
3. Seqüência de *grounding*.
4. Trabalho energético com ações.
5. Trabalho de escalas com texto.

Criação

1. Criação de ações físicas a partir de três fotos da adolescência (Mímesis Corpórea).
2. Criação do movimento anterior e do posterior à ação criada pela imagem da fotografia.
3. Repetição, análise e registro de cada ação.

Repertório de ações criadas:

A: escola; dona da bola; estripulia; (e)terno amigo.

B: foto roubada; Paulinha; quem é você?; eu nos nós.



Figura 42 – Ação “Paulinha”



Figura 43 – Ação “Eterno amigo”

25º Encontro

“Façam sempre o que está intimamente ligado com suas próprias experiências.” (Grotowski)

Treinamento

1. Movimento Autêntico – 15 minutos (sem intenção de gerar material criativo).
2. Escalas com ações do repertório individual.

Criação

1. Trabalho com as seqüências 1 e 2, inserindo os poemas do “Augusto” e “Luva de angústia” com música.
2. Inserir canção da infância.
3. Leitura de três poemas e criação de uma trajetória espacial enquanto lê o texto em voz alta. Uso de deslocamentos, pausas, recuos, avanços, mudanças de planos, percursos retos ou sinuosos, etc. Buscar a compreensão mais imediata, ou seja, reagir imediatamente com o corpo.
4. Pesquisa das qualidades de movimento: repetir várias vezes o texto com uma qualidade, adicionar outras. Brincar com as ações básicas no movimento e na voz.

Observações:

Meu desafio no momento é gerar dinâmicas que possibilitem a construção de ações vocais com variações tão ricas quanto as das ações físicas.



Figura 44 - Movimento Autêntico

26º Encontro

“Ritmo é uma emoção liberada em movimentos ordenados.” (Platão)

Treinamento

1. Fundamentos de Bartenieff.
2. Posturas de yoga (invertidas).
3. Trabalho na barra.
4. Seqüência de exercícios respiratórios.
5. Seqüência de *grounding*.

Criação

1. Retomada das fotos da adolescência com o movimento anterior e posterior.
2. Perceber onde está o acento na frase expressiva. Treinar mudanças de acento¹²¹ (Impulsivo, Impactante, Acentuado, Balanço, Constante, Vibrato).
3. Trabalho com os poemas do “Hímen” e “Luva de angústia”: criação de trajetórias espaciais; retomada dos cinco ritmos; alteração de fraseado (acentuação das frases de movimento). (fotos e diagonal) com música.
4. Uma lê o poema, a outra trabalha as ações. Alternar. Repetir é possível.
5. Improvisação com ações da adolescência



Figura 45 - Ação “escola”

¹²¹ A constatação da existência de variação de acentos, ou ritmos, nas múltiplas e constantes variações de tensões no corpo levou Laban a estudar as diferentes ênfases expressivas encontradas no movimento. Para ele, as ênfases rítmicas estão baseadas nas polaridades de esforço e recuperação encontradas em diversos padrões de movimento presentes nas mais variáveis atividades, inclusive nas suas escalas de movimento. A partir de seus estudos, foram criados seis tipos, ou categorias, de fraseado, de acordo com a distribuição do acento expressivo na frase de movimento. São eles: Impulsivo, Impactante, Acentuado, Balanceado, Constante, Vibrato. Ver BARTENIEFF, 1993 e FERNANDES, 2002.

27º Encontro

“O corpo do ator revela a sua vida ao espectador em uma miríade de tensões de forças contrapostas.” (E. Barba)

Treinamento

1. Fundamentos de Bartenieff.
2. Seqüência de exercícios respiratórios.
3. Seqüência de *grounding*.
4. Corrida com *sats* e parada em equilíbrio precário.
5. Trabalho energético com ações.
6. Dança dos Ventos.
7. Cinco Ritmos: fazer pausas e trazer ações do repertório para o corpo de acordo com o ritmo solicitado.

Criação

1. Retomada das ações da adolescência e trabalho com o poema do “Hímen”.
2. Uma lê, a outra trabalha a seqüência de ações. Repetir é possível.
3. Testar o poema com diversas possibilidades de composição.
4. Retomada de fragmentos de poemas trabalhados anteriormente.
5. Improvisação de fragmentos de poemas com ações. Música: Solitude (B. Holliday).



Figura 46 - Ritmo Pausa



Figura 47 - Trabalho energético

28º Encontro

“Um ator tem habilidade quando tem *kung-fu*, literalmente ‘capacidade de agüentar duro, de resistir’.”
(E. Barba)

Treinamento

1. Seqüência de exercícios respiratórios.
2. Seqüência de rolamentos.
3. Trabalho articulatorio com ênfase nas oposições.
4. Trabalho de vibração da voz em contato com o chão (a partir do abdômen para o resto do corpo).
5. Pequenas seqüências com elementos de movimento reforçando vetores e equilíbrio precário com texto.
6. Pular corda com poemas e com canção.
- 7.

Criação

1. Retomada das seqüências 1, 2 e 3: 1 com texto na cadeira com música (Solitude - Billie Holliday), 2 com música (Born, never asked - Laurie Anderson), 3 com poema do “Augusto”.

Observações:

Neste encontro, ficou evidente a dificuldade em acessar canais mais profundos com a voz e a geração de sentidos na relação entre ação vocal e física. Após algumas tentativas com o poema da “Luva”, encontramos um momento de “verdade”, no sentido de ser algo com enorme organicidade, minimizando qualquer ação física ou vocal que não estivesse plenamente engajada e integrada ao todo. Eu pressionei a cabeça da atriz, gerando um impeditivo concreto à fluência do movimento. Parece que esta dificuldade a levou a buscar outros meios de expressão, a voz tornou-se mais grave e surgiu um registro diferente de tudo que já havia sido experimentado até então. Percebemos que algo de especial se passou.



Figura 48 - Exercício da escalada com texto

29º Encontro

“O teste de um impulso verdadeiro é se acredito nele ou não.” (J. Grotowski)

Treinamento

1. Fundamentos de Bartenieff.
2. Seqüência de exercícios respiratórios.
3. Escalada no chão com poemas.
4. Koshi – trabalho com resistência no centro de gravidade
5. Saudação ao sol com texto na expiração.

Criação

1. Trabalho com todo o repertório de ações criando resistência muscular contrária ao impulso da ação (busca do impulso interno e do engajamento do centro do corpo).
2. Repetir com texto.

Registro da atriz sobre o trabalho com resistência:

“Meu corpo passa a fazer um esforço muito maior, pois o peso sobre ele, juntamente com o obstáculo, torna a musculatura mais rígida. O foco no centro [de gravidade] ralenta a movimentação, o impulso gerador não acessa o seu limite como propulsor do movimento. Um cansaço de carregar pedras se instaura em mim... os vetores de oposição geraram um estado de resistência maior do que o normal. Passo a perceber que quanto mais trabalhamos os nossos limites, mais intensos podemos ser na concretização da expressividade que é geradora de movimento.”

Poemas trabalhados:

“Augusto”

“Hímen”

“Luva de angústia”

Observações:

A etapa de criação de cada encontro já não está mais relacionada com a geração de novos materiais, mas com a experimentação de possibilidades de seu uso e relação com outros estímulos. No entanto, decido manter o nome “criação”, pois no fundo, estamos re-criando sobre o material criativo já existente.

30º Encontro

“Toda *intenção* é filha de uma oposição ou contradição *que se manifesta muscularmente no corpo.*”
(L. O. Burnier)

Treinamento

1. Saudação ao sol.
2. Seqüência de exercícios respiratórios.
3. Seqüência de *grounding*.
4. Enraizamento.
5. Cinco Ritmos com texto.
6. Texto com música.
7. Movimento Autêntico – 10 minutos (sem intenção de gerar material criativo).

Criação

1. Repassar todas as ações originais – retomar o impulso gerador, as oposições, o desequilíbrio.
2. “Brincar” com o texto – seqüência aleatória.
3. Colocar em relação: uma de frente para a outra com cadeira, gerar seqüência aleatória com música.
4. Testar diferentes poemas com a mesma seqüência .
5. Registrar possibilidades interessantes de relação entre poemas e ações.

Registro da atriz sobre o trabalho com Movimento Autêntico:

“Senti uma coisa diferente hoje. Dei-me um pouco mais de liberdade. Durante muito tempo fiquei presa no certo e no errado. Hoje não. Em outros momentos, fiquei muito incomodada e me perguntava o que estava fazendo. Tentava entender racionalmente a proposta e não rolava. O trabalho de hoje trouxe mais colorido.”

Observações:

Este encontro funcionou como uma espécie de retomada do trabalho, após algumas sessões canceladas devido a problemas particulares. A vivência de Movimento Autêntico foi particularmente importante para provocar nossos corpos e possibilitar a descoberta de “novas subjetividades”. Conversamos sobre nossa busca de “algo mais” no corpo.



Figura 49 - Movimento Autêntico



Figura 50 - Movimento Autêntico

31º Encontro

“Através de reações e impulsos fixos, através de uma partitura de detalhes fixados, procurem o que é pessoal e íntimo.” (J. Grotowski)

Treinamento

1. Espreguiçamento e trabalho articulatório.
2. Seqüência de exercícios respiratórios.
3. Seqüência de *grounding*.
4. Escalada no chão com texto.
5. Ações com resistência

Criação

1. Testar e fixar seqüências com trechos de poemas (“Augusto”; “Hímen”; “Luva de angústia”; “Eu era menina”; “Binder diz”; “Gosto de mim, não gosto”).



Figura 51 - Ações com resistência



Figura 52 - Ações com resistência

32º Encontro

“A arte não está no geral, mas no detalhe.” (C. Stanislavsky)

Treinamento

1. Seqüência de exercícios respiratórios.
2. Seqüência de *grounding*.
3. Corrida com texto (fragmentos de “Cinema” e “Noite de Natal”).

Criação

1. Retomada da seqüência de “Luva de angústia”. Com música (Solitude e Born, never asked)

Observações:

O trabalho está cada vez mais concentrado no detalhamento da construção das partituras físicas e vocais. Dedicamos longos minutos, às vezes horas, ao trabalho com um trecho de poema e a construção de sentidos paralelos. O trabalho torna-se milimétrico, muitas vezes exaustivo, porém instigante e desafiador. É preciso se ater ao detalhe.



Figura 53 - Detalhe das mãos



Figura 54 - Detalhe dos pés

33º Encontro

“O teatro talvez seja uma das artes mais difíceis porque requer três conexões que devem coexistir em perfeita harmonia: os vínculos do ator com sua vida interior, com seus colegas e com o público.”
(P. Brook)

Treinamento

1. Seqüência de exercícios respiratórios.
2. Seqüência de *grounding*.
3. Cinco Ritmos.
4. Texto e movimento.

Criação

1. Definição da seqüência de “Luva de angústia”. Com música (Bjork). Trabalho sobre as transições e intenções.
2. Retomada da seqüência de “Cinema” com música (Solitude).
3. Experiências com os poemas “Eu era menina” e “Gosto de mim, não gosto” e as partituras de ações.
4. Exercícios com fragmentos de textos – eu atuo como “maestro” e defino as dinâmicas (intensidade, espacialidade, velocidade) impressas às ações vocais.



Figura 55 - Seqüência de “Quando você roça o ombro em mim, aquece...”



Figura 56 - Seqüência de “Eu era menina e já escrevia memórias, envelhecida...”

34º Encontro

“Nada tem sentido em si mesmo.” (F. Capra)

O encontro foi todo dedicado à finalização dos processos criativos em andamento. Retomamos os poemas, decupamos as ações e as seqüências já trabalhadas e nos focamos em dar ritmo, definir algumas transições ainda pendentes e fixar o material. Também trabalhamos a inserção das músicas. Integramos um fragmento de poema que ainda não estava sendo utilizado. À medida que novos elementos são agregados, como texto e música (e eventualmente objeto, figurino, etc.), as partituras de ações físicas sofrem ajustes, de forma a conformar os novos significados e ritmos que surgem.

Trabalhamos no sentido de adaptar as transições e criar equivalências quando necessário, alterando níveis (por ex., uma ação que originalmente era feita de pé passa a ser feita de joelhos de forma a gerar uma transição mais orgânica com a ação anterior ou posterior). Esta etapa é sempre muito desafiadora para o ator, que geralmente se apegua a uma lógica narrativa já estabelecida por improvisações anteriores e pelos sentidos que ele mesmo criou, e resiste a mudanças que possam colocar em risco esta aparente segurança. Nesse momento, é necessário romper sua resistência, dedicando o tempo necessário para que as novas configurações possam ganhar intimidade e organicidade em seu corpo-mente.

Trecho de poema trabalhado:

“Estou muito compenetrada no meu pânico.”



Figura 57 - Seqüência de “Estou muito compenetrada no meu pânico”



Figura 58 - Seqüência de “Acordei com coceira no hímen...”

35º Encontro

“(…) A ação não possui um significado *próprio* por si mesma. O significado é sempre fruto de uma convenção, de uma relação. O próprio fato de que exista uma relação ator-espectador implica que significados sejam produzidos ali. A questão é se se quer ou não programar *quais significados precisos* devem germinar na cabeça do espectador.” (E. Barba)

O último encontro do projeto foi destinado à gravação em vídeo e registro fotográfico de todo o material selecionado¹²². Montamos um pequeno solo, com aproximadamente 7 minutos de duração, no qual Meire executa uma partitura de ações físicas e vocais, elaborada no decorrer de todo o processo, sem configurar, no entanto, uma versão definitiva e acabada do resultado do trabalho. Trata-se, sobretudo, de uma versão, entre várias possibilidades, na qual resolvemos investir para vivenciar integralmente o processo de montagem deste material.



Figura 59 - Seqüência de “Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. (...)”



Figura 60 - Seqüência de “Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha. Lavei os sovacos e os pezinhos. Preparei o chá. Caso ele me cheirasse... Ai que enjôo me dá o açúcar do desejo.”

¹²² O material que denomino “selecionado” consiste no conjunto de ações físicas e fragmentos de textos que “resistiram”, ou seja, que, depois de transformados no decorrer do processo, foram aproveitados na pequena montagem que fizemos como fechamento do trabalho.

APÊNDICE B: DVD COM TEXTOS E IMAGENS

ANEXO

POEMAS DE ANA CRISTINA CESAR TRABALHADOS

Noite de Natal.
 Estou bonita que é um desperdício.
 Não sinto nada
 Não sinto nada, mamãe
 Esqueci
 Menti de dia
 Antigamente eu sabia escrever
 Hoje beijo os pacientes na entrada e na saída
 com desvelo técnico.
 Freud e eu brigamos muito.
 Irene no céu desmente: deixou de
 trepar aos 45 anos
 Entretanto sou moça
 estreando um bico fino que anda feio,
 pisa mais que deve,
 me leva indesejável pra perto das
 botas pretas
 pudera
 (In: Cenas de Abril/A teus pés, 1982)

“NESTAS CIRCUNSTÂNCIAS O BEIJA-FLOR
 VEM SEMPRE AOS MILHARES”

Este é o quarto Augusto. Avisou que vinha.
 Lavei os sovacos e os pezinhos. Preparei o chá.
 Caso ele me cheirasse... Ai que enjôo me dá o açúcar do desejo.
 (In: Cenas de Abril/A teus pés, 1982)

ARPEJOS

1

Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais. Passei pomada até que a pele (rugosa e murcha) ficasse brilhante. Com essa murcharam igualmente meus projetos de ir de bicicleta à ponta do Arpoador. O selim poderia reavivar a irritação. Em vez decidi me dedicar à leitura. [...] (In: Cenas de Abril/A teus pés, 1982)

16 DE JUNHO

Posso ouvir minha voz feminina: estou cansada de ser homem. Ângela nega pelos olhos: a woman left lonely. Finda-se o dia. Vinde meninos, vinde a Jesus. A Bíblia e o hinário no colinho. Meia branca. Órgão que papai tocava. A bênção final amém. Reviradíssima no beliche de solteiro. Mamãe veio cheirar e percebeu tudo. Mãe vê dentro dos olhos do coração mas estou cansada de ser homem. Ângela me dá trancos com os olhos pintados de lilás ou da outra cor sinistra da caixinha. Os peitos andam empedrados. Disfunções. Frio nos pés. Eu sou o caminho, a verdade, a vida.

Lâmpada para meus pés é a tua palavra. E luz para o meu caminho. Posso ouvir a voz. Amém, mamãe. (In: Cenas de Abril/A teus pés, 1982)

19 DE ABRIL

Era noite e uma luva de angústia me aflagava o pescoço. Composições escolares rodopiavam, todas as que eu lera e escrevera e ainda uma multidão herdada de mamãe. Era noite e uma luva de angústia... Era inverno e a mulher sozinha... Escureciam as esquinas e o vento uivando... Saí com júbilo escolar nas pernas, frases bem comportadas de pornografia pura, meninas de saioite que zumbiam nas escadas íngremes. Galguei a ladeira com caretas, antecipando o frio e os sons eróticos povoando a sala esfumaçada. (In: Cenas de Abril/A teus pés, 1982).

Estou muito compenetrada no meu pânico. Lá de dentro tomando medidas preventivas. Minha filha, lê isso aqui quando você tiver perdido as esperanças como hoje. Você é meu único tesouro. Você morde e grita e não me deixa em paz, mas você é meu único tesouro. Então escuta só; toma esse xarope, deita no meu colo, e descansa aqui; dorme que eu cuido de você e não me assusto; dorme, dorme. Eu sou grande, fico acordada até mais tarde. (In: Luvas de Pelica/A teus pés, 1982).

ANÔNIMO

Sou linda; gostosa; quando no cinema você roça o ombro em mim aquece, escorre, já não sei mais quem desejo, que me assa viva, comendo coalhada ou atenta ao buço deles, que ternura inspira aquele gordo aqui, aquele outro ali, no cinema é escuro e a tela não importa, só o lado, o quente lateral, o mínimo pavio. A portadora deste sabe onde me encontro até de olhos fechados; falo pouco; encontro; esquina de Concentração com Difusão. Lado esquerdo de quem vem, jornal na mão, discreta. (In: Cenas de Abril/A teus pés, 1982).

MY DEAR,

Chove a cântaros. Daqui de dentro penso sem parar nos gatos pingados. Mãos e pés frios sob controle. Notícias imprecisas, fique sabendo. É de propósito? Medo de dar bandeira? Ouça muito Roberto: quase chamei você mas olhei para mim mesmo etc. Já tirei as letras que você pediu.

O dia foi laminha. Célia disse: o que importa é a carreira, não a vida. Contradição difícil. A vida parece laminha e a carreira é um narciso em flor. O que escrevi em fevereiro é verdade mas vem junto drama de desocupado. Agora fiquei ocupadíssima, ao sabor dos humores, natureza chique, disposição ambígua (signo de gêmeos). [...] (In: Correspondência Completa/A teus pés, 1982).

JORNAL ÍNTIMO

À Clara

30 de junho

Acho uma citação que me preocupa: “Não basta produzir contradições, é preciso explicá-las”. De leve recito o poema até sabê-lo de cor. Célia aparece e me encara com um muxoxo inexplicável.

29 de junho

Voltei a fazer anos. Leio para os convidados trechos do antigo diário. Trocam olhares. Que bela alegriazinha adolescente, exclama o diplomata. Me deitei no chão sem calças. Ouvi a palavra dissipação nos gordos dentes de Célia.

27 de julho

Célia sonhou que eu a espancava até quebrar seus dentes. Passei a tarde toda obnublada. Datilografei até sentir câimbras. Seriam culpas suaves. Binder diz que o diário é um artifício, que não sou sincera porque desejo secretamente que o leiam. Tomo banho de lua. [...] (In: Cenas de Abril/A teus pés, 1982).