

LUME e Anzu: Um Intercâmbio

Raquel Scotti Hirson
LUME

O confronto de trabalho entre os atores-pesquisadores do LUME e a bailarina de Butoh Anzu Furukawa deveu-se à idéia de unir as duas práticas em um resultado cênico baseado em elementos do romance de Gabriel García Marquéz, “Cem Anos de Solidão”. O resultado de cinco meses de trabalho, incluindo pesquisa de campo na Amazônia, elaboração do material coletado em campo e confronto de metodologias entre Anzu e o LUME foi o espetáculo “*Afastem-se vacas que a vida é curta*”, que estreou no dia 19 de setembro de 1997, na Sala Luís Otávio Burnier, em Campinas.

Do período de três meses de trabalho com Anzu, selecionei alguns elementos técnicos que mostram a maneira como esse confronto se deu e os acréscimos que trouxe para o treinamento dos atores do LUME. O treinamento técnico transcorreu de acordo com o conceito que segue.

No primeiro dia de trabalho, Anzu propôs que trabalhássemos durante os três meses segundo um conceito totalmente novo para nós, onde nos movimentaríamos partindo do princípio de que nosso corpo é um enorme saco de água e de que nossos ossos são como ilhas boiando nesse imenso saco. Em complemento a isso, trabalharíamos como se tivéssemos perdido o chão, ou seja, como se estivéssemos pendurados no ar. Além disso, consideraríamos o umbigo como o centro do corpo, de onde partiria a maioria dos movimentos.

Aceitamos a proposta já com a nítida sensação de perda do chão, pois até então havíamos desenvolvido todo o nosso treinamento partindo do princípio de que o ator precisa ter bases fortes, para a partir delas voar. Para adquirir essa base, usamos, por exemplo, o conceito de raiz, ou seja, a imagem de que da sola de nossos pés brotam raízes que nos fixam no chão. Ou ainda, a idéia de que os movimentos partem da região abdominal, passando pela coluna vertebral, mas não tão precisamente do umbigo, como propõe Anzu.

Além desta mudança básica de princípios de dinâmica física, exemplificarei tópicos de treinamento que foram trabalhados no período em questão.

Aquecimento

Cada ator do LUME desenvolveu, de acordo com suas necessidades, um aquecimento pessoal que abarca experiências diversas. Portanto, mesmo para trabalhos em conjunto, são reservados alguns minutos para esse aquecimento. Embora de maneira pessoal, partimos todos do princípio de que o aquecimento é o momento de acordar a musculatura e as energias potenciais do corpo, o que também significa não executá-lo de maneira simplesmente mecânica. O aquecimento deve funcionar como base real para os elementos a serem trabalhados na sequência, como alguém que constrói a sua própria casa.

Com Anzu realizávamos um aquecimento conjunto, construído a partir de elementos propostos por ela mesma. Fixamos, então, um arsenal de elementos que abriram nossos dias de trabalho durante três meses.

Para que todos estivessem seguros dos elementos, estipulamos uma metodologia muito utilizada no LUME, onde a cada dia uma pessoa exerce a função de líder do aquecimento, definindo a sequência a ser seguida e o aprofundamento em cada tema proposto. O aquecimento conjunto já era, na verdade, o primeiro tema de trabalho, visto que tinha duração aproximada de uma hora. Essa dinâmica de liderança gera as seguintes vantagens:

Para o líder: além de desenvolver uma didática própria, passível de ser utilizada em *workshops* que ministrar, o líder tem a vantagem de guiar o aquecimento da maneira mais orgânica para si.

Para os outros: poderem realizar o aquecimento livres de qualquer preocupação mental ou intelectual, visto que há um líder exercendo esse papel, permitindo com que os outros sejam precisos na vivência física dos elementos propostos.

O aquecimento visava a utilização de musculaturas esquecidas, para que no momento em que partíssemos para exercícios

mais elaborados, o corpo estivesse pronto para realizá-los. Eram exercícios de alongamento e força organizados de maneira a se desenrolarem num crescendo, e sempre com elementos surpresa ou de risco, para que o objetivo de acordar a musculatura e as energias não se perdesse.

Acrescentamos ainda, ao aquecimento, música popular brasileira e música trazida da Amazônia. A música como pano de fundo, pouco influenciando diretamente no aquecimento. Suas funções eram:

- Estarmos nós e, principalmente a Anzu, em contato com a música e os sons da Amazônia, material que fez parte de nossa pesquisa de campo e que poderia servir de estímulo para nossa criação. O contato com esse universo nos remetia diretamente às experiências da viagem, produzindo um gosto especial nos exercícios, já que traziam para a sala de trabalho a atmosfera de paz do ambiente da floresta.

- Aproximar Anzu do universo brasileiro, visto que o material coletado estava profundamente enraizado em nossa cultura.

- Trazer para o aquecimento noções de tempo musical, facilitando nosso posterior contato com elementos de dança.

- Tornar, é claro, o aquecimento o menos entediante possível.

O princípio de nos guiarmos pelo umbigo, ou seja, de colocar o "*motor de arranque*" dos movimentos no umbigo, foi utilizado em exercícios como:

- Levantar do chão através do umbigo, estando deitado de barriga para cima e com as pernas dobradas para trás (joelhos, canelas e peitos dos pés encostados no chão).

- Levantar o tronco a partir do umbigo e produzir uma onda com o mesmo, estando de pé com a base bem aberta e o tronco deslocado para frente.

- Sair completamente do chão, estando deitado de bruços, utilizando apoio de mãos e pontas dos pés.

- Produzir uma onda em diagonal que começa no umbigo e termina na cabeça, estando de joelhos e com tronco deslocado para frente.

Exercícios Acrobáticos

Desde as primeiras conversas com os atores do LUME, Anzu demonstrou interesse em trabalhar exercícios acrobáticos como base de treinamento, o que nos ajudaria a adquirir força muscular necessária para as partituras físicas que ela viria a propor mais tarde.

Anzu, então, trabalhou conosco seis tipos de exercícios, onde desenvolvemos certas capacidades interessantes, dentre elas a perda do medo. Também adquirimos uma capacidade de concentração absoluta, premissa para um bom trabalho acrobático, e também conhecimento da utilização da musculatura exata no momento exato. Outro ponto trabalhado foi a necessidade de permanecer com plena consciência de toda a musculatura, ainda que em posições de risco, além da consciência da manutenção da calma nessas situações.

Os atores do LUME, quando desenvolveram seu treinamento, também se preocuparam em criar elementos que colocassem o ator em situações de risco, ou seja, situações extra-cotidianas que pudessem deixar vir à tona energias potenciais como a de um guerreiro ou um felino; potenciais fortes e vigorosos. É o caso do exercício que denominamos PANTERA, em que com olhos fechados e, posteriormente abertos, os atores são estimulados, por elementos externos ou pelos companheiros, a se defenderem ou atacarem, utilizando uma fisicidade específica para o exercício. No entanto, como descrito na conceituação, os atores estão com suas bases fixas, ou seja, com firmeza e segurança da região do quadril para baixo, que é o que lhes permite ter agilidade. Na acrobacia, essa base é retirada, obrigando o ator a desenvolver outro tipo de percepção.

A idéia de desenvolver um treinamento acrobático acabou resultando, também, em elementos que foram levados literalmente para a cena no momento da construção do espetáculo, ou mesmo em cenas que exigiram dos atores a destreza desenvolvida com esse trabalho.

Danças Indígenas

Durante a pesquisa de campo aprendemos duas danças indígenas no povoado de Taracuá, às margens do Rio Uaupés. Durante o mês de junho, a minha equipe de pesquisa de campo ensinou essas danças para os outros atores. Nos primeiros dias de trabalho com Anzu, fizemos para ela uma demonstração dessas danças, com o intuito de descobrirmos que tipo de material poderíamos retirar daquilo. Até então, para mim, as danças tinham algo de forte em sua pulsação que, além de gerar uma euforia, me fazia entrar em contato com vibrações internas, em decorrência do fato de dançar buscando a maneira como vi as mulheres de lá dançarem.

Anzu identificou outra qualidade nas danças. Percebeu que ambas tinham um ritmo que fazia com que o tempo forte caísse sempre no pé direito de quem estava dançando, gerando uma qualidade que ela chamou de “manco”, pois as danças lhe davam a sensação de terem sido criadas por um manco.

Partindo desse princípio do manco, Anzu complicou a dança indígena, criando uma seqüência de passos bem mais complexos, num trabalho de desdobramento. O cerne continuou sendo a dança indígena, mas a partir de seu desdobramento, foi reconstruída sob outro enfoque, não remetendo o espectador desavisado à origem da mesma. Do desdobramento, Anzu partiu para a desconstrução do novo material para, então, construí-lo em cena.

Nesta experiência, Anzu utilizou uma maneira de trabalhar bem semelhante à que vem desenvolvendo em sua pesquisa, que é o estudo do movimento a partir da organização de seres microscópicos. Melhor dizendo, partindo de fragmentos desordenados, cria-se uma determinada combinação, que virá a formar um organismo completo dentro de uma determinada estrutura cênica.

Elementos Técnicos

A partir dos elementos técnicos trabalhados no LUME, que estão contidos no treinamento cotidiano dos atores, Anzu propôs diferentes nuanças ou acréscimos de conceitos e execução. Essa

dinâmica de troca de experiências enriquece muito o trabalho, pois ajuda a alertar para a complexidade de determinados exercícios. Dentre eles:

- **FORA DO EQUILÍBRIO:** Chamamos de Fora do Equilíbrio a situação de risco em que o ator se coloca ao se permitir sair de seu eixo, provocando uma inclinação que vai até o limite de sustentação de seu próprio equilíbrio. Em decorrência disso, a força necessária para não permitir sua queda e a transformação dessa força em energia, através de um lançamento no espaço. Anzu parte do mesmo princípio, mas executa o "Fora do Equilíbrio" a partir do deslocamento do eixo na região central do corpo, onde está o umbigo, e não do eixo total. Para tanto, mantém a base aberta e os joelhos bem flexionados, inclusive no momento de retomada do equilíbrio, quando termina o exercício. Embora com resultados semelhantes, os exercícios propõem ações diametralmente opostas, pois no primeiro trabalhamos no nível mais alto que conseguimos, para que no momento da perda do equilíbrio a necessidade de sustentação seja verdadeira. Já Anzu propõe que estejamos no limite oposto, o que exige, no momento de perda, uma velocidade tremenda no movimento de pernas para a retomada da base.

- **DANÇA DOS VENTOS:** A Dança dos Ventos é um elemento muito importante do nosso treinamento, que embora adaptada às necessidades do LUME, foi criada por uma atriz do Odin Teatret da Dinamarca, Iben Nagel Rasmusen, juntamente com dez atores de diversos países com quem desenvolve um trabalho permanente. Dentre eles está um dos atores fundadores do LUME, Carlos Simioni.

A dança está fixada em um ritmo ternário que se repete, e posso chamá-la de um grande e amplo tema de trabalho onde estão contidos outros micro-temas. Um dos fortes motivos que nos levam a explorar esse tema é sua capacidade de auxiliar na busca de uma expansão de energia no espaço, ou seja, um caminho muito preciso para fazer com que o espaço existente entre os limites do corpo do ator e do espectador esteja preenchido com a vibração e a história que esses corpos carregam e produzem.

Também trocamos com Anzu maneiras de utilizar essa técnica. Ela nos auxiliou nesse trabalho, detectando alguns pontos de contato com elementos que estávamos usando no treinamento proposto por ela. São eles:

- Anzu trabalha muito com mudanças bruscas entre relaxamento e tensão, em diversos tipos de exercícios. O relaxamento acontece como consequência de um corte feito no fio imaginário que nos faz ficarmos pendurados no ar, como explicado na conceituação; e a tensão exige vigor e precisão, pois ocorre como uma parada em suspensão no espaço. Esse mesmo princípio é usado em posições e situações distintas, ou ainda como uma dança de uma marionete que está continuamente perdendo seus fios. Na Dança dos Ventos já utilizávamos o mesmo princípio das paradas, mas Anzu acrescentou o relaxamento imediatamente anterior à parada, o que a torna mais precisa e vigorosa. E ainda, a preocupação em dar à parada uma direção oposta à do relaxamento, aumentando ainda mais o contraste esperado.

- Outro conceito interessante na visão de Anzu é a distinção entre pequeno e grande, tendo em vista que, em se tratando de corpo, para que determinada parte esteja grande, alguma outra tem que estar pequena. Como não visualizava essas nuances em nossa maneira de executar a Dança dos Ventos, propôs que em alguns momentos utilizássemos um nível realmente baixo, o corpo como uma bolinha, para que disso surgissem as nuances. (São como momentos-relâmpago, pois estão contidos dentro de uma dança). Como a simetria exagerada desse momento de “bolinha” deixava a ação um pouco desinteressante, propôs que realizássemos pequenas variações e quebras de coluna.

- KOSHI: O elemento técnico que denominamos Koshi teve seu nome retirado da língua japonesa, que usa essa palavra para denominar o ponto central do corpo, localizado na região abdominal. Trabalhar o Koshi significa movimentar-se a partir desse ponto, mantendo a "cadeira presa", ou seja, mantendo a região dos quadris presa durante a ação. Como didática de aprendizado e de treino, quando trabalhamos o Koshi, realizamos ações mais lentas, para que a memorização da sensação se dê de maneira bem clara. No entanto, realizada essa etapa de aprendizado, o Koshi deve estar presente, mesmo que a dinâmica se altere.

Anzu propôs uma qualidade de andar, ou de locomover-se, onde a presença do Koshi é fundamental. Essa qualidade é quase um deslizar pelo chão, e ela denomina “shuffle”. O objetivo era a realização de um deslizar acelerado, gerando a leveza necessária para o que estávamos buscando.

- VOZ - Durante a realização desse confronto com Anzu, utilizamos a voz quando relacionada à Mimesis Corpórea, ou seja, variações dentro das vozes das pessoas que imitamos na Amazônia. Quando digo variações me refiro ao fato de termos, a partir das matrizes vocais, substituído falas das pessoas imitadas por trechos retirados de "Cem Anos de Solidão". Neste tocante, Anzu pouco interferiu, pois estava muito distante de sua área de conhecimento. No entanto, sua contribuição de musicista foi fundamental para o estudo das canções.

A voz cantada foi utilizada mais enfaticamente pela atriz Ana Elvira Wu, que em conjunto com Anzu realizou dois tipos de montagem: uma foi feita a partir do trabalho que Ana Elvira realiza de imitação de vozes cantadas da Mongólia, tendo sido utilizada a melodia de uma das canções para encaixar trechos de Márquez. A outra também foi permeada por textos de Márquez, mas sobrepostos a uma canção de uma índia que Ana Elvira imitou.

Improvisação

Da pesquisa de campo, Carlos Simioni e Luciene Pascolat, que tiveram mais contato com Yanomamis, nos contaram sobre dois rituais de iniciação desses índios. A iniciação está ligada à transição da adolescência para a fase adulta. Os rapazes precisam deixar as mãos dentro de luvas cheias de formigas venenosíssimas e as moças têm seus cabelos arrancados fio por fio. Passar nessas provas significa ter coragem suficiente para ser um adulto.

Partindo dessas imagens, para nós muito fortes, Anzu propôs que realizássemos improvisações individuais, com base em ações físicas. Os resultados, em alguns casos, muito se assemelharam às danças pessoais de cada um, o que significa ter sido um trabalho totalmente conectado com nossas vibrações internas. Algumas ações das improvisações foram retiradas e melhor exploradas do ponto de vista técnico. No entanto, ao final desta fase, já bastante conhecida e explorada no LUME, Anzu nos surpreendeu com um dado novo: a seleção de algumas ações físicas mais trabalhadas para serem reproduzidas pelos outros.

Neste momento encontramos um obstáculo, pois Anzu enxerga as ações físicas como possibilidades de coreografias, e nós as enxergamos como material pessoal. Como a idéia do confronto era exatamente a possibilidade de depararmos-nos com novas maneiras de trabalhar um material, investimos na realização da prática de Anzu. A experiência foi interessante, mas não houve tempo hábil para encontrarmos as conexões e a "vida" das ações que nasceram da improvisação do outro. Aparentemente não era uma experiência muito diferente da Mímesis Corpórea, por também tratar-se de imitação, mas essas ações se transformaram em dança e se afastaram muito do universo com o qual estamos familiarizados.

Clown

Anzu, assim que chegou ao Brasil, disse-nos que além do desejo de desenvolver a pesquisa de Mímesis Corpórea, também estava muito curiosa em saber como seria trabalhar com um grupo que pesquisa o clown. Durante a temporada que esteve conosco teve a oportunidade de assistir a duas encenações de um dos espetáculos de clown do LUME, "*Mixórdia em marcha ré-menor*", o que deu margens ao trabalho em sala.

Embora soubéssemos que uma maneira interessante de trabalhar o humor contido no texto de Márquez fosse através da utilização cômica do corpo, o clown apareceu no trabalho com Anzu de maneira espontânea. Em apenas um momento me lembro precisamente de ter sido solicitada uma "atitude clownesca" para a realização de um pequeno trecho de uma cena.

Os clowns apareceram em momentos da criação onde havia brechas para a improvisação, principalmente quando dava margens à relação entre os atores envolvidos na cena que estava sendo criada. Isso ocorreu porque trabalhamos o clown sempre em relação com outro(s) clown(s), com a platéia ou com um objeto. Nesse caso, então, quando um ator se encontrava em alguma situação de improviso, inevitavelmente o clown aparecia, pois tanto nós quanto Anzu estávamos abertos para que isso acontecesse.

Ainda não sei exatamente como denominar as misturas que surgiram do confronto com Anzu, mas posso dizer que essas situações

clownescas apareceram em momentos onde a linguagem teatral estava mais presente. Digo isso porque também utilizamos o clown em partituras de dança. Como a linguagem da dança em si era uma coisa nova para nós, em vários momentos o erro ou a dificuldade exposta eram inevitáveis, e acabavam funcionando como elementos cômicos. Como Anzu é muito rigorosa na criação e na execução, esses momentos de erro tinham que ser corrigidos e solucionados, mas em alguns momentos estanques eles se tornavam interessantes e acabavam ganhando espaço na partitura.

Para Anzu, desenvolver um trabalho somente com atores era uma coisa nova. Então, em determinadas situações, ela se deparava com dificuldades reais nossas e não encontrava saída para realizar as partituras de dança. Assim, surgiam outros tipos de espaços para incluirmos o clown.

Mimesis Corpórea

O trabalho com a Mimesis Corpórea foi iniciado da seguinte maneira: primeiramente Anzu conheceu todas as imitações que trouxemos da Amazônia, familiarizando-se com o material com que iríamos trabalhar. As imitações foram mostradas a ela exatamente no ponto de codificação em que estavam, e como esse ponto já significava um montante de material muito grande, não demos continuidade ao trabalho de elaboração do material iniciado antes de sua chegada. Além das imitações em ação, mostrávamos também o correspondente nas fotos, dando margem para que Anzu fizesse comentários a respeito da qualidade da imitação e, principalmente, a respeito da idade que aparentávamos ter enquanto imitávamos os velhos.

Em consequência dessa mostra, começamos um trabalho de cópia uns dos outros. Simultaneamente, enquanto uma pessoa realizava as ações físicas (sem as vocais) da imitação, outra copiava as ações que eram possíveis de serem captadas, sem preocupação com a exatidão. A partir dessa idéia inicial, trabalhamos diversas imitações e cópias, criando situações de relação que não necessariamente estivessem ligadas à realidade das pessoas imitadas. Num segundo momento, trabalhamos as imitações com música, como se fosse uma dança de ações. Esses experimentos funcionaram apenas como exercícios, fazendo com que as imitações estivessem

muito bem fixadas e já experimentadas em diversas situações. Os exercícios favoreceram a utilização posterior das imitações em cenas.

Depois das imitações terem sido experimentadas de formas variadas, iniciamos um tipo de transformação mais complexa, pois começamos a partir do princípio de que essas imitações tinham entre 150 e 200 anos. Era como se a matriz inicial passasse por um processo de encolhimento e enrugamento extremos, gerando um novo estudo a respeito de utilização da musculatura.

Quando entramos no processo de elaboração do espetáculo em si, Anzu trabalhou de maneira bem pessoal com cada ator, de acordo com a criação das cenas. Como estávamos tratando da fase que denominamos teatralização, vale ressaltar que muitas ações, incluindo as vocais, foram ampliadas, como se tivesse sido colocada uma lente de aumento sobre elas. Seguem alguns exemplos de imitações minhas que foram reestruturadas e transformadas de acordo com o objetivo de cada cena:

- D. Maria Fernandes - Houve espaço para utilizar a imitação completa dela, incluindo ações que realizava sentada e caminhando, além da ação vocal. Na ação vocal encaixamos textos retirados de “Cem Anos de Solidão”, além da inclusão de alguns textos da própria D. Maria.

- D. Carmem - Utilizei sua maneira de caminhar, juntamente com uma frase de Márquez sobreposta à sua ação vocal, dita repetidas vezes. Para a realização do objetivo da cena, fiz uma pequena alteração na curvatura de sua coluna, exagerando a corcunda que ela tinha, em função da sacola que carregava na cabeça.

- Nurú - Utilizei somente sua ação vocal encaixada em uma frase do texto de Márquez, mas realizando ações totalmente diferentes da matriz original da imitação.

- Sr. Teotônio Ferreira - Utilizei sua imitação vocal com frases retiradas do texto, e somente ações de sua posição de pé, sem caminhar. Para dar sentido à cena, optamos por exagerar uma leve gagueira que ele tem, o que significa apenas acentuar esses momentos, sem fugir da matriz original.

O trabalho com Anzu Furukawa no LUME teve muitos outros componentes que espero analisar posteriormente. Aqui optei por detalhar a parte técnica mais relacionada ao período de treinamento,

com menos enfoque na criação em si. O confronto de metodologias deixou clara a importância de um constante intercâmbio com pessoas que buscam objetivos semelhantes, percorrendo caminhos distintos. Saímos, sem dúvida, acrescidos e alimentados desse encontro.