

Um Dia... – Um Passo Adiante

Ana Cristina Colla
Naomi Silman
Raquel Scotti Hirson
Lume

O projeto que originou o espetáculo "Um Dia...", teve início a partir de um desejo comum das três atrizes - Ana Cristina Colla, Raquel Scotti Hirson e Naomi Silman – de dar corpo à situação de trauma. Cabe, aqui, dizer que Ana Cristina e Raquel vêm trabalhando juntas desde 1990 e que têm, portanto, uma linguagem comum que vai da pré-expressividade à expressividade e que navega sobre as linhas de pesquisa do LUME. No caso de Naomi, ela vem se envolvendo em projetos do LUME desde o final de 1997 e participando dos diversos workshops ministrados neste período. Entretanto sua formação inicial deu-se na Escola de Drama da Universidade de Londres (Goldsmiths College), onde o tema de sua monografia final foi a arte feita a partir de situações traumáticas, especificamente o Holocausto; posteriormente, estudou teatro físico na Escola de Jacques Lecoq em Paris. Naomi entrou no projeto para fazer a direção cênica, mas também como alguém que acompanha o trabalho das atrizes desde o princípio, ajudando-as na pesquisa do material e no desenvolvimento e codificação das ações físicas, com estímulos precisos de quem pode ver "de fora".

O texto que se segue é uma descrição dos mecanismos de criação que antecederam a finalização do espetáculo e de sua elaboração em si.

O projeto já existia em nossa mente, mas ainda não havia sido colocado em prática porque ainda estávamos envolvidas com a pesquisa que se sucedeu ao trabalho de campo na Amazônia e seu

posterior desenvolvimento, o que resultou no espetáculo *Café com Queijo*. Nesse entremeio fizemos uma viagem a Israel (outubro/98) para apresentações de espetáculos do LUME e fomos visitar o museu do Holocausto (Yad Vashem) em Jerusalém. A visita ao museu nos impressionou e acabou trazendo um dado novo para a nossa futura pesquisa: a situação das pessoas que vivem nas ruas das grandes cidades brasileiras. A idéia surgiu enquanto estávamos vendo as fotos dos guetos judeus e visualizamos uma incrível semelhança com a situação atual da rua. Nossas conversas tomaram uma dimensão maior e decidimos trabalhar com diversos materiais que nos colocassem em contato, não mais somente com o Holocausto, mas com pessoas em situação de guerra, entendendo-se também por guerra o quadro social que estamos vivendo no Brasil.

Primeira Fase

No primeiro momento selecionamos alguns livros, dentre os que já estávamos lendo, com os quais gostaríamos de trabalhar; incluindo, além de textos, fotografias e fotografias de pinturas. Eram eles: *O Pássaro Pintado*, de Jerzy Kosinski; *A Trégua*, de Primo Levi; *Terra*, de Sebastião Salgado e *Art of the Holocaust*, de Janet Blatter e Sybil Milton. A indicação bibliográfica completa destes livros e de outros que utilizamos ao longo do processo estão no final deste texto.

Para o primeiro dia de trabalho prático cada qual se responsabilizou por fazer uma pré-seleção de frases e fotografias retiradas destes livros, que estariam disponibilizadas de forma bem acessível para todas. Assim, tínhamos xerox de diversas fotografias e frases soltas escritas em tiras de papel que espalhamos em um canto da sala para que fossem a nossa fonte inicial de coleta de ações.

Além do material em papel, selecionamos alguns objetos que nos remetiam ao tema e que eram em geral quinquilharias encontradas na rua ou no lixo. Nesta primeira fase utilizamos pneus de carro e um cavalinho feito de palha. Outros objetos vão aparecendo ao longo do processo.

Deixamos também algumas músicas à mão no caso de resolvermos utilizá-las como outra fonte de coleta de ações.

A Dinâmica de trabalho

O Aquecimento:

O LUME desenvolveu e vem aperfeiçoando no decorrer desses 15 anos um treinamento físico específico para o ator. Além do treinamento pré-expressivo, que engloba o técnico e o energético, há treinamentos específicos para cada linha de pesquisa do LUME. Afora isso, sempre encontramos dinâmicas de trabalho que se adequem melhor às especificidades de cada momento do trabalho.

Neste caso, optamos por um aquecimento que tivesse a seguinte dinâmica:

Aquecimento individual, onde cada uma utiliza livremente elementos do treinamento do LUME.

Aquecimento em conjunto utilizando como base a dança dos ventos – elemento do treinamento criado por Iben Nagel Rasmussem (atriz do Odin Teatret da Dinamarca) em conjunto com os atores da Ponte dos Ventos, seminário anual do qual Carlos Simioni, ator do Lume, é membro desde 1989.

“A dança dos ventos consiste em um passo ternário, harmonizado com a respiração - que é binária – da seguinte forma: o passo ternário tem um acento forte ao início que deve coincidir com a expiração.

A dança dos ventos é fundamental, pois é uma maneira de desenvolver a fluidez da energia da qual, por sua vez, depende a organicidade do ator.

Apoiando-se no passo ternário da dança dos ventos, o ator pode realizar todo tipo de variações: passos largos, curtos, rápidos, lentos, mudanças de ritmo, etc.” (Burnier 1994. 156)

Aquecimento em conjunto utilizando jogos, de maneira a criar uma relação lúdica com o trabalho que estávamos nos propondo a desenvolver e também entre as três pessoas envolvidas, pois queríamos adentrar neste novo universo de trabalho com a mesma pureza e curiosidade infantil. Isto contribuiu muito para que estivéssemos de coração aberto para pesquisar um tema tão doloroso e para que conseguíssemos tornar essa dor algo expressivo e com diversos sentidos. Do contrário, talvez corrêssemos o risco de envolver

o trabalho em um manto negro dentro do qual não conseguiríamos respirar.

Estes jogos buscam sempre uma dinâmica bastante física, incluindo objetos como a bola e também competições das mais diversas, assim como as crianças o fazem. É importante salientar que durante todo o aquecimento trabalhávamos juntas, de maneira a criarmos uma atmosfera de trabalho onde direção e atuação estivessem amalgamadas. Somente no momento dos trabalhos mais específicos de criação de matrizes, a diretora tomava o posto de observadora.

Um outro motivo que nos levou à escolha dos jogos, foi que necessitávamos quebrar com a dinâmica de treinamento que vínhamos desenvolvendo até então dentro dos trabalhos conjuntos no LUME e criar uma nova, que ecoasse apontando novos rumos. Muitas vezes esses jogos eram entremeados de elementos do treinamento anterior, como saltos, quedas, rolamentos, lançamentos, entre outros, mas sempre alterando o foco para a questão lúdica.

Cabe ressaltar que a vivência de tantos anos de treinamento impressos no corpo de cada uma de nós, fazia com que os jogos não fossem banalizados como simples brincadeiras infantis sem maiores conseqüências, mas permitiu que realizássemos constantemente uma ponte entre as duas abordagens, vindo apenas acrescentar novos dados.

Esse tipo de treinamento permeou quase todos os meses de trabalho, passando por algumas variações de acordo com o acréscimo de novos elementos que foram inseridos no decorrer do processo. Em alguns momentos os jogos foram abolidos para darem origem a outras dinâmicas. Às vezes deixávamos mais tempo livre para o trabalho individual onde cada ator repassava seu material codificado.

Hoje percebemos o quanto essas ações lúdicas foram fundamentais para a “ventilação” de nossas pesquisas, já que manipulávamos em tempo integral um material cuja densidade nos levava a um estado de exaustão, emocional e física, que muitas vezes teria se tornado improdutivo. Eram como respiros por onde podíamos escoar nossas tensões para renovarmos as forças.

Em 1996, o LUME, dando continuidade aos intercâmbios com a dançarina japonesa de butoh Natsu Nakajima, com o apoio da

FAPESP, realizou um mês de trabalhos em sua sede. Nesse período, Natsu desenvolveu diversas ações lúdicas com objetos, como lençóis, canetas, prendedores de roupa, papéis, entre outros, realizando diferentes dinâmicas que deram origem a coreografias que reuniam o material coletado. Ela nos conduzia para que nos sentíssemos e agíssemos inconscientemente como crianças e desse estado surgissem as ações. Pode parecer simples, num primeiro olhar, mas resgatar verdadeiramente esse espírito infantil e toda a pureza que ele contém, requer muito esforço para adultos calejados. Na época, um dos motivos levantados por Natsu para adotar os jogos como tema do encontro era que o LUME “estava muito sério”.

As pesquisas que englobam o trabalho com o clown desenvolvidas no LUME, constantemente nos fazem entrar em contato com essa pureza e espontaneidade primeiras, básicas para qualquer ator, independente de sua estética teatral.

Concluimos, a partir dessas diferentes vivências, o quão fundamental é para o ator um eterno reciclar de energias e dinâmicas de trabalho, imprescindíveis para a manutenção de sua arte. O olhar sempre atento e a coragem de buscar novos rumos nos impede de nos acomodarmos no terreno já conquistado.

A Mimesis corpórea

No presente projeto tínhamos como objetivo primeiro a abordagem de diferentes materiais sob a ótica da mimesis corpórea. Acabamos por coletar material das seguintes fontes: textos literários, fotos, desenhos, pinturas, animais e pessoas que moram nas ruas.

Mas nos propusemos, também, a dar novos passos na maneira de abordarmos a mimesis corpórea. Passamos anos desenvolvendo a “observação profissional”, expressão utilizada por Luís Otávio Burnier para denominar o olhar treinado que após muito observar, detecta informações que estão na vida revestidas pela dimensão cotidiana de uso do corpo; que não são evidentes, nem óbvias num primeiro olhar, mas estão impressas, determinando o ritmo, os impulsos, as tensões, os níveis de energia, a organicidade na articulação do todo e a coloração de cada pessoa. Esses elementos compõem o que denominamos de corporeidade:

“Por corporeidade entendo o uso particular e específico que se faz do corpo, a maneira como ele age,

como ele intervém no espaço e no tempo, a dinâmica e o ritmo de suas ações físicas e vocais. Ela, como vimos, em relação ao indivíduo atuante, antecede a fisicidade. A fisicidade é o aspecto puramente físico e mecânico da ação física; é a espacialidade física deste corpo, ou seja, se ele é gordo ou magro, alto ou baixo, carrancudo ou caquético. A fisicidade de uma ação é portanto para nós a forma dada ao corpo, o puro itinerário de uma ação, já a corporeidade, além da fisicidade, é a forma do corpo habitada pela pessoa. Assim a corporeidade envolve também as qualidades de vibrações que emanam deste corpo, as cores que ele, por meio de suas ações físicas irradiam.” (Burnier 1994. 219)

O enfoque da mimesis tem consistido, cada vez mais, no “preenchimento” das ações coletadas, na vida posterior que será dada ao material codificado. Detectar o que difere uma pessoa da outra, tornando-a única. Para isso o ator deve estar atento para observar o todo e o detalhe, tanto da ação física como da vocal (intensidade, musicalidade, altura, intensidade).

Ao mesmo tempo, cada universo, cada grupo de pessoas possui elementos próprios que o caracterizam. Nas pesquisas realizadas no Amazonas é perceptível a sensualidade emanada pelo povo; nos idosos do interior do país a dor e a solidão do abandono, bem como o suicídio lento e coletivo dos povos indígenas. Cada um desses fatores aparece impresso na energia emanada por essas pessoas. Como dar corpo a essas energias, impossíveis de serem registradas, descritas ou fotografadas, tem sido um de nossos focos principais.

Para atingirmos esse objetivo, partíamos sempre, inicialmente, para a fase mecânica de transposição para o corpo das ações físicas observadas. Cada pessoa, foto ou pintura era imitada separadamente com enfoque na sua fisicidade para, num segundo momento, serem “revestidas” de suas cores próprias. É claro que, na prática, as fases acabam por se interligar. Depois de codificadas, as ações eram teatralizadas, interferindo elementos como ritmo, espacialidade etc., mesclando-as, muitas vezes, entre si, compondo, assim, um novo conjunto.

Qual seria, então, nosso novo passo? O primeiro passo foram as perguntas, com certeza, oriundas de práticas anteriores e reflexões com todo o corpo de pesquisadores do LUME: Será que após anos de observação e incorporação de ações externas poderíamos nos permitir pular etapas? Se a essência da mimesis que buscamos está na corporeidade e não na fisicidade, sendo fácil reproduzir as ações e difícil reproduzi-las com vida, será possível partirmos direto para a corporeidade sem passar mecanicamente pela fisicidade? Será possível partirmos do todo, não mais o todo individual, mas o todo que compõe determinado grupo, que os torna semelhantes entre si? Após incorporadas suas qualidades de vibrações, os elementos que compõem o todo, podemos com eles revestir quaisquer ações, sejam elas oriundas de pessoas, fotos, textos ou animais? As mesclas de matrizes já poderiam ser feitas desde o primeiro momento? Corremos assim o risco de colocar nossa pessoa cotidiana num primeiro plano, ofuscando e comprometendo o material coletado?

Foram estas algumas das perguntas que permearam esses meses, muitas delas talvez não tenham surgido no primeiro momento do trabalho, talvez também não tenham sido as únicas. Para tentar explicar algumas conclusões a que chegamos através da prática aliada à reflexão, descreveremos alguns elementos que compuseram a nossa prática de coleta de ações, via mimesis corpórea. Temos por certo que esse é apenas o começo de uma longa jornada, cuja prática nos conduzirá a novas conclusões e com certeza a novos questionamentos.

Portanto, unindo os dois tópicos (aquecimento e mimesis corpórea) e o material selecionado, iniciamos nosso trabalho da seguinte maneira: cada atriz tinha um tempo largo para entrar em contato com o material, fazer uma seleção das fotografias e frases e observar com bastante cuidado o material escolhido. Depois partíamos para o aquecimento, que se ligava sem pausa à etapa propriamente de dar corpo ao material observado. Neste momento Naomi partia para a observação e anotação de tudo o que as atrizes faziam. Depois de um período aproximado de duas horas, procurávamos repassar fisicamente os momentos mais importantes e incluíamos algumas propostas de relação entre o material das atrizes. Para finalizar, conversávamos sobre o trabalho do dia e fazíamos anotações em nossos diários de trabalho. Esta dinâmica de trabalho percorreu quase

todo o processo, passando por pequenas variações que surgiam de acordo com o ponto da pesquisa em que nos encontrávamos.

Abordagem: Fotos, Desenhos e Pinturas

Foram basicamente três as formas de abordagem na transposição para o corpo:

Imitação precisa da imagem da foto, fiel à fisicidade observada, quase como uma colagem da foto no próprio corpo. Nesse caso, o preenchimento e as ações surgem num momento posterior.

Imitação precisa de uma parte, que depois será colada e acrescentada de outras partes. Por exemplo, o que denominamos **mãos Kosovo**, uma coletânea de mãos de fotos de jornais que haviam chamado a atenção, mãos em prece, mãos pedindo, mãos enxugando lágrimas, mãos acolhendo, mãos entre cercas, mãos passando bilhetes, entre outras, expressivas e em primeiro foco. Essas imagens são corporificadas independentemente do seu uso posterior. Normalmente, esses pequenos detalhes vêm ressaltar ou colorir a ação final, quando compostos com matrizes mais complexas.

Imitação da imagem da foto como um todo, transposição para uma ação física pessoal equivalente à imagem observada. “A equivalência, entendida aqui como o oposto da imitação, reproduz a realidade por meio de outro sistema, para cuja representação o ator encontra tensões musculares que permitam uma nova relação de seus gestos e movimentos no espaço”¹. Aqui a busca se dá no como traduzir em ações o todo sugerido pela foto, dando origem a uma nova imagem. Como exemplo, a matriz **nazistas**, onde não tentamos reproduzir cada uma das pessoas em saudação, mas sim encontrar um equivalente pessoal em ações que traduzam a impressão sugerida pela foto como um todo.

A primeira forma de manipulação descrita é a que mais estava presente nas pesquisas anteriores realizadas pelo LUME. As duas últimas surgem como novas possibilidades. A última maneira - essa sim, que colocaremos em foco, pois nos conduzia a um novo passo e com ela realizamos a maior parte da coleta e manipulação de nosso material – mostrou-se muito valiosa, pois já vem preenchida, desde o primeiro contato, de ações físicas e vocais. O ator parte para a

¹ Ferracini, Renato – A Arte de Não Interpretar como poesia Corpórea do Ator –pág 135, citando Barba e Savarese, Dicionário de Antropologia Teatral, pág. 96)

improvisação carregado de imagens, que deve traduzir em ações físicas, dando corpo e vida a uma figura antes estática, sem passar primeiro pela manipulação mecânica, dando origem, conseqüentemente, a ações que, acredito, não teriam surgido se fossem criadas da maneira realizada até então.

Para melhor entendermos quais fatores estão inseridos nesse ponto, remontamos a Luís Otávio Burnier, que em sua tese de doutorado, ao descrever o processo de criação do espetáculo Wolzen, já levantava a questão, referindo-se aqui à manipulação de fotos, como então trabalhava na época: *"O original sendo figuras estáticas, acarretavam em imitações também estáticas. O primeiro problema era que ao imitar uma fotografia ou um quadro, tínhamos acesso à forma e não ao possível conteúdo humano e vivo. Imitava-se, num primeiro momento, tão somente a forma, mas tínhamos que encontrar, depois, um conteúdo vibratório, uma determinada qualidade de vibração que pudesse habitar e vivificar esta forma. Um outro problema decorrente do tipo de original, era que as imitações eram estáticas, não eram ações. Tínhamos que transformar o estático em ações."* (Burnier 1994.228)

Deparamo-nos com duas questões básicas, provenientes desta forma de manipulação inicial: a criação de ações para uma figura estática e a colocação de conteúdo vibratório que vivificasse a ação criada.

Nas pesquisas anteriores, experimentamos algumas possibilidades, colocadas aqui resumidamente. Com relação à criação de ações, partíamos da figura estática, já transposta para o corpo e imaginávamos o momento anterior e o posterior da foto a ser tirada e/ou criávamos seqüências, unindo cinco ou seis fotos e caminhando de uma para outra, criando movimentos que as interligassem, variando ritmo, direção no espaço, intensidade, reduzindo ou ampliando as ações. A questão da transformação desse material, de origem fabricada, para algo orgânico e natural era solucionado acrescentando a ele o conteúdo vibratório tantas vezes manipulado, por cada um de nós, em sala de trabalho, durante os treinamentos físicos. Então realizávamos quotidianamente um mergulho em nossas energias potenciais, tornando-as possíveis de serem retomadas e coladas em diferentes ações.

De posse dessas informações retomamos a pergunta feita inicialmente, no que se refere à terceira forma de abordagem, agora após experimentação prática: é possível partirmos direto para o preenchimento da figura e para a criação de ações correspondentes sem antes passarmos pela manipulação mecânica?

Mesmo com a pesquisa ainda em processo, ousamos afirmar que sim. Porém, acreditamos que para partir diretamente para a corporeidade é necessária uma vivência anterior, calcada na observação, imitação e codificação precisa da imagem observada, aliada a um treinamento que dê ferramentas ao ator, despertando suas energias potenciais, instrumentalizando-o para que encontre equivalentes em vida, projetando a imagem num plano real. Do contrário, incorre-se no risco da imprecisão e maculação da imagem observada, tornando-a mecânica e sem vida.

Como já tínhamos povoado o trabalho com imagens e informações coletadas dos livros que andávamos pesquisando ou mesmo de observações ocasionais das ruas, tínhamos presente o universo que pretendíamos aprofundar e desenvolver. Cada uma de nós, fervilhava de sensações que necessitavam ser corporificadas. Com a manipulação das fotos, foram trazidas para o trabalho imagens precisas, já selecionadas de acordo com o que cada uma desejava dar voz, ou melhor, corpo. Com essas informações em mente, já partíamos para a prática diária, mesclando as fotos observadas, com os textos escolhidos, dando vida a ações, que desde o nascimento, eram uma fusão de todo o material que vínhamos manipulando.

Acreditamos que as duas abordagens aqui colocadas, são, na verdade, complementares. A opção por uma delas não invalida a outra, podendo ambas ser utilizadas dentro do mesmo processo de criação; somente cremos que cada uma das abordagens conduz a um resultado específico, que aí sim difere entre si. Pode ser essa uma afirmação prematura, necessitando de maiores experimentações para se chegar a uma conclusão. De qualquer forma é uma nova semente a ser desenvolvida.

Abordagem: Texto Literário

Começamos realizando um mergulho na literatura referente ao Holocausto para nos familiarizarmos com o tema. Paralelamente, selecionávamos matérias de jornal referentes à situação no Brasil das pessoas que habitam as ruas, dos sem-terra, dos conflitos na Febem,

nas favelas, nos presídios, ou seja, tudo o que tivesse alguma relação com o universo pesquisado.

Toda a pesquisa bibliográfica foi voltada para a prática, ou seja, os textos recolhidos não foram estudados enquanto sua qualidade literária ou enquanto fonte de pesquisa histórica, embora, é claro, tenham ampliado nossos conhecimentos a respeito do tema. Ela foi feita para servir de fonte viva para a criação de matrizes físicas, visto que nossa investigação está relacionada ao corpo-em-vida do ator.

Como já dissemos anteriormente, de posse desses livros cada uma de nós selecionou frases, escolhidas livremente, com as quais partiríamos para a coleta do material. Eram, em sua maioria, frases permeadas de imagens e sugestões de ações físicas. Antes de partirmos para o trabalho prático, líamos individualmente as frases escolhidas de modo que, cada vez mais, fizessem parte do nosso universo imagético. Em nenhum momento nos preocupávamos com o contexto da frase no texto do qual se originou. Não nos importava o significado da frase mas as ações físicas por ela sugerida.

Pela primeira vez trabalhávamos com frases na coleta de ações dentro do enfoque da mimesis corpórea. O texto literário, entre todos os elementos que utilizamos para coletar matrizes, é o de apreensão mais subjetiva, já que não possui, como fotos e/ou pessoas uma fisicidade imediata. Esse era nosso desafio, darmos corpo a imagens que não existiam no plano físico, somente em nosso universo imagético, portanto pessoal.

Nesse caso, são inúmeras as possibilidades de leitura, sendo totalmente individual a forma de corporificar as sugestões colhidas das frases. Não era a interpretação racional que nos interessava, muito menos a ilustração no espaço do significado das palavras; o que importava era o eco interior e as conexões com os demais temas, que dariam origem a ações concretas.

Com Natsu Nakajima, no segundo intercâmbio realizado com os atores-pesquisadores do LUME, tivemos uma primeira experimentação do que seria a transposição para ações de frases soltas. O primeiro contato fora com algumas frases de Hijikata, seu mestre e um dos criadores do Butoh. No princípio, foram frases curtas que já vinham associadas a ações coreografadas anteriormente, as quais deveríamos imitar após serem executadas pela própria Natsu. Algumas frases como exemplo:

*o olhar segue um peixe grande no céu,
menino olhando para um ninho de pássaro ostensivamente,
menino olhando para o ninho e de tanto olhar seu rosto virou
um ninho,
no quarto escuro existe um cego solitário,
vem uma luz, que pode ser a luz da manhã, iluminando a testa
e os dentes,
o cego absorve, assimila para si essa luz.*

Essas frases correspondiam a ações envolvendo somente o rosto e pequenos movimentos. Outras frases foram sendo introduzidas, com ações envolvendo todo o corpo. Para encerrar o processo cada ator elaborou um poema, transpondo a seguir em ações, formando uma coreografia que foi apresentada para todos. Somente experimentamos a criação livre após termos tido contato com as ações coreografadas anteriormente, o que nos dava uma idéia de como representar as palavras, transpondo-as para nosso corpo, sem abordá-las realisticamente.

Na época, Ana Cristina criou o seguinte poema, construindo livremente uma seqüência de ações, partindo das imagens sugeridas pelas palavras:

*Uma criança olha pela janela
Sente a noite invadindo seu ser, gelando por dentro
Frio
Solidão
Medo
Fantasmas formam-se no escuro
Fecha os olhos para não ver...
Os sons da noite continuam a bater
Tapa os ouvidos para não ouvir
Toda ela se enrijece como um galho seco prestes a
desmoronar com a força do vento
Abre os olhos... e vê as estrelas da noite
O céu como uma colcha cheia de furos
E se ilumina por dentro*

Citamos esse exemplo, pois o consideramos como um primeiro contato com esse tema. Ao partirmos para a improvisação com frases, no presente trabalho, possuíamos uma vivência anterior, que acreditamos tenha nos possibilitado caminhar mais rapidamente. Partindo dessa primeira experiência, pudemos aprofundar nesse universo, ampliando as possibilidades de manipulação e coleta de ações através dos textos.

A seguir, exemplificaremos algumas matrizes surgidas de frases, com o nome correspondente e a frase que a originou:

MATRIZ: Hurbineck

FRASE: Haviam-no tirado do vagão, como um bloco inanimado, e agora jazia no chão sobre um flanco, enroscado e rígido, numa desesperada posição de defesa, com os joelhos espremidos contra o rosto, os cotovelos colados nos flancos, e as mãos em cunha com os dedos apontados contra as costas. (*A Trégua* – Primo Levi).

MATRIZ: Olhar Hurbineck

FRASE: ...era um olhar ao mesmo tempo selvagem e humano, aliás, maduro e judicante, que ninguém podia suportar, tão carregado de força e tormento. (*A Trégua* – Primo Levi).

MATRIZ: Hurbineck esticando

FRASE: ...seus membros cediam elasticamente sob a pressão, mas, tão logo abandonados, estalavam para trás, assumindo a posição inicial. (*A Trégua* – Primo Levi).

MATRIZ: Mãos sem cerimônia

FRASE: Mãos piedosas, mas sem cerimônia. (*A Trégua* – Primo Levi).

MATRIZ: Marta

FRASES: Seu rosto murcho e pequeno era coberto de rugas, a pele escura e avermelhada como uma maçã assada. e O corpo ressequido tremia tangido por tempestades interiores. (*O Pássaro Pintado* – Jerzy Kosinski).

MATRIZ: Dança da neve

FRASES: Banhavam-se solitárias nas poças deixadas pela chuva. e Assim que ele cantou, dançando, depravado em cima da neve e abriu as suas asas pretas. (*O Pássaro Pintado* – Jerzy Kosinski).

MATRIZ: Fraqueza

FRASES: Combatera como um homem, até o último suspiro, para conquistar a entrada no mundo dos homens, do qual uma força bestial o teria impedido. e Sentia-me enfraquecido pela fome e pelo frio. (*A Tréguia* - Primo Levi).

MATRIZ: Coração rebentou no peito

FRASE: Uma dor aguda sob as costelas, lá onde o coração, para sempre retido, bate as asas. (*O Pássaro Pintado* – Jerzy Kosinski).

Em alguns momentos, selecionávamos um capítulo inteiro do livro, líamos em conjunto e em seguida partíamos para a coleta de ações. Esse procedimento também se mostrou bastante interessante, pois de alguma forma o fato de as imagens terem uma progressão desenvolvida durante o capítulo todo, fez com que as ações surgidas tivessem um fio de ligação entre si. Isto deu origem a duas matrizes importantes, *Tlúia* e *Homem do Pântano* com um repertório de ações físicas e vocais, que pareciam compor um personagem específico.

No momento da coleta de ações ou mesmo durante a criação da seqüência final, jamais trabalhamos com a idéia de um personagem definido, pois consideramos que isso possa limitar a criação. Cada matriz criada pode se ligar a muitas outras, sendo que cada ligação

poderá dar origem a uma interpretação diferente por parte de quem assiste. Muitas possibilidades de junção são experimentadas até que seja escolhida aquela que mais se encaixa ao que se deseja expressar. O ator deve se manter fiel às características e qualidades específicas de cada matriz, reproduzindo-as como quando de seu nascimento. Daí a necessidade de memorização e corporificação de cada micro componente da ação, o que, por conseqüência, permite ao ator navegar plenamente por sobre o trilho traçado, sem gastar sua energia em o que executar, somente no como.

Após inúmeras improvisações, cada atriz possuía um repertório individual de ações, surgidas a partir da manipulação das fotos e dos textos, sem que nenhuma relação tivesse sido estabelecida entre as duas. Antes de partirmos para a coleta e/ou junção dos materiais, necessitávamos que ele estivesse automatizado em nossos corpos para não se perder no momento da relação. Passamos a introduzi-los no treinamento inicial, permeando alguns dos jogos estabelecidos, ou, na maior parte das vezes, mesclado à dança dos ventos.

A dança dos ventos acabou, também, por nos auxiliar na manutenção da vivacidade das ações após sua codificação, impedindo que elas se cristalizassem após inúmeras repetições. Substituíamos as paradas por matrizes, executando-as em toda intensidade gerada pela dança dos ventos. Aos poucos, íamos suprimindo os passos da dança, realizando somente as paradas, que agora eram compostas de matrizes, o que acabou por gerar a dança das ações.

A dança das ações era realizada normalmente após o treinamento inicial, com os corpos dinamizados. Cada atriz podia navegar livremente por entre as ações coletadas, experimentando diferentes ligações que surgiam no decorrer da improvisação, sem necessidade de nenhuma construção lógica. Nesses momentos Naomi assistia ao trabalho, anotando os pontos mais interessantes, para serem retomados posteriormente. A dança das ações sempre nos estimulava, pois descobríamos a cada dia um novo sentido para o material coletado. Cada ação possui uma carga energética distinta, criada pelos elementos que a caracterizam, como por exemplo a intensidade da tensão muscular, mobilizando assim diferentes estados e sensações. A cada ligação diferente, um novo caminho é realizado pela musculatura, imprimindo novas cores.

Quando já tínhamos uma grande quantidade de matrizes codificadas e fixadas, Naomi começou a propor alguns tipos de relação entre os dois trabalhos, que foram os que se seguem:

- Relação livre entre as matrizes: ficávamos improvisando livremente, cada qual dentro de seu universo de matrizes, mas fazendo com que essas matrizes "conversassem" entre elas. Esta é uma maneira de trabalhar muito específica do LUME; uma maneira que torna-se possível após um longo período de treinamento, pois o ator deve aprender a criar uma relação com seu parceiro tendo como ponto de partida códigos muito objetivos, já codificados. O ator tem que estar atento para fazer com que a relação aconteça, sabendo o momento exato de deixar com que essa relação interfira em seu trabalho (quando a matriz original toma outra dimensão), mas também sabendo o momento de deixar o diálogo acontecer sem que uma matriz interfira diretamente na outra, ou seja, a relação acontece para quem vê externamente, mas o ator continua realizando sua matriz exatamente como foi concebida. Neste caso, o papel de Naomi é fundamental. Ela é o "olho de fora" que tem a percepção da relação criada, que toma nota e que ajuda as atrizes a retomarem aquilo que de mais interessante tenha surgido.

- Relação proposta: neste caso a proposta de relação vem de fora. Naomi, já conhecendo muito bem o material de cada atriz, pode fazer experiências de contato entre elas. Às vezes, uma matriz adquire um novo sentido ao se encaixar com a matriz da outra atriz. Como esta experiência é dinâmica e essencialmente prática, é muito importante o domínio dos códigos, pois as propostas vão se alterando à medida que Naomi vai se aproximando de seu objetivo ou mesmo se afastando dele, o que faz com que novas experiências devam ser feitas. Neste ponto começam também a aparecer mesclas de matrizes, que são misturas de duas ou mais matrizes em um só corpo. Por exemplo: **pedindo sopa com grito silencioso** (duas matrizes distintas que podem ser mescladas em uma única, criando outra forma, outra dimensão, outra dinâmica para a ação).

- Relação com objetos: nesta fase utilizamos somente três objetos - um cavalinho de palha e dois pneus. Os objetos trazem um dado novo para o trabalho, pois é necessário saber colocar a matriz em relação com eles e ao mesmo tempo estar em relação com a outra atriz. A presença de objetos em improvisações normalmente traz novas possibilidades de manuseio do material, pois obriga o ator a estar em

relação com mais um elemento, ou seja, mais um foco e, portanto, mais uma dificuldade. Agora são diversos elementos que necessitam estar vivos e dinâmicos, ou, do contrário, a improvisação tem vida curta. Através da experiência com o trabalho de clown (outra linha de pesquisa do LUME), aprendemos duas coisas muito importante sobre objetos: primeiro que ele deve também poder "falar", no sentido de também interferir na qualidade da ação e segundo que ele pode criar diversas formas e sentidos, não estando necessariamente preso ao seu significado mais usual. Neste caso foi muito mais fácil trabalhar com os pneus, que assumem com tranquilidade diversos papéis.

- Relação com música e tema proposto: Normalmente, nas pesquisas desenvolvidas no LUME, com exceção do trabalho com o clown, evitamos o uso de músicas no momento da criação de matrizes, pois consideramos que ela interfere diretamente, imprimindo um ritmo externo ao ator, determinando características da ação surgida. Até o momento, sentíamos necessidade da experimentação e descoberta de nuances de ritmo, coloração, dinâmica, entre outros elementos, surgidas a partir de uma dinamização pessoal e não impressas externamente.

Novamente retornamos a Natsu Nakajima, que nos fez vivenciar diversas possibilidades de utilização da música, sendo uma delas a reação corpórea imediata aos sons e ritmos propostos pela música. Deveríamos reagir sem pensar, apenas realizar no espaço o que a música sugere. Cada ator reage de acordo com a forma que ecoa em seu corpo a vibração ouvida, dando sua leitura pessoal.

No presente projeto, surgiu o desejo de trabalharmos com músicas gravadas desde o momento da criação de matrizes, estimuladas por Naomi, que possuía uma vivência anterior realizada na escola de Jacques Lecoq. Para as atrizes seria uma nova experiência, que se mostrou estimulante, dando origem a seqüências significativas. Iniciamos com uma música de Schubert ("Quinteto de Cordas em Dó-Maior" - Adágio), executado por o Amadeus Quartet e o tema o *encontro*. Com esses dois elementos, Naomi propôs que as atrizes fizessem uma improvisação utilizando ou não as matrizes já codificadas. Para este tipo de improvisação é ainda mais importante o treinamento pré-expressivo e o domínio das matrizes, pois é muito fácil banalizar a situação se o ator não tem elementos objetivos que o ajudem a manter viva a improvisação. Quando dizemos viva, queremos dizer verdadeira, mas dentro de uma visão extra-cotidiana, que é a

maneira através da qual podemos fazer passear por nossa musculatura diversas sensações que não podem ser nomeadas, pois não são nossos sentimentos cotidianos como tristeza, alegria etc. Trata-se novamente de um diálogo de matrizes, que foram criadas em situação extra-cotidiana, de representação, mas que devem dialogar segundo um tema cotidiano, que é o encontro. Outro dado, é que não nos mantínhamos “presas” à música, realizando sempre o ritmo ou a dinâmica sugerida, muitas vezes as ações surgiam como um contraponto ao que a música propunha; ressoando em paralelo ou em sentido contrário.

Em alguns casos, deveríamos apenas deixar a música ecoar por nossa musculatura, sem nenhum tema externo ou utilização de matrizes codificadas. No “escuro”, apenas com as sensações manipuladas até então. Foi o que aconteceu com a música Vletrmx21 do Grupo inglês Autechre. Realizamos essa improvisação, logo após termos chegado de nossa primeira pesquisa de campo pelas ruas de São Paulo. Estávamos impressionadas com a qualidade de energia de algumas pessoas da rua, principalmente com aqueles que utilizavam drogas e andavam quase que como fantasmas em um corpo morto. Não havíamos ainda experimentado no corpo essa transposição e tínhamos medo desse momento, pois nos parecia muito distante do que havíamos já experimentado e não gostaríamos de correr o risco de realizar uma imitação superficial de um drogado, caindo em estereótipos. Quando começou a música, apenas pensamos em respirar junto com ela, deixando que sua vibração ecoasse pelo corpo. Vletrmx21 é composta de um som constante que vibra continuamente, sem quebras, tendo um efeito quase hipnótico. Foi surgindo uma sensação de vazio, de quase aniquilamento, cada movimento exigia um esforço enorme, em câmera lenta. Aos poucos, algumas ações observadas foram aparecendo, o olhar vago, a coçada no cabelo, a respiração difícil, a boca seca, compondo assim um corpo semi-vivo. Essa foi a origem da matriz corpo mole, cujas novas ações foram sendo acrescentadas, porém sem utilização de música.

Três coisas muito importantes aconteceram em decorrência da relação:

- 1- Novas matrizes individuais surgiram, sugestionadas pelo diálogo de ações, obrigatório em uma relação;
- 2- surgiram matrizes em dupla;

3- todas as novas matrizes que surgiram vieram carregadas das imagens que tínhamos dos textos que havíamos lido ou de fotos que havíamos visto, mesmo que não estivéssemos objetivamente buscando essas imagens. O fato de estarmos tão fortemente em contato com o tema o trouxe para a prática na sala.

Tendo em mãos toda esta gama de material, individual e coletivo, criamos seqüências que continham todas as matrizes, pois esta é uma maneira prática de guardar o material. Isto foi feito porque entraríamos em outra etapa do trabalho e era necessário conservar o que já estava codificado. Optamos também por gravar em vídeo essas seqüências para recorrermos a essas filmagens posteriormente, caso fosse necessário.

Segunda Fase

A segunda fase foi muito similar à primeira no que tange ao processo de trabalho. O que mudou agora foi o material de pesquisa. Trabalhamos com dois trechos do livro *Lojas de Canela*, de Bruno Schulz e com diversas fotos retiradas de jornais atuais, contendo temas como a guerra na Iugoslávia, habitantes de rua, catadores de lixo e situação dos presídios brasileiros.

Alguns novos objetos foram incorporados: sacolas de plástico, papéis de bombom e pedras pequenas. Ao invés de colocar no trabalho todo o tipo de objetos que nos lembravam a temática que estávamos pesquisando, optamos por ir selecionando aos poucos estes objetos para entendermos sua ressonância no corpo, na ação e também na cena.

Novamente exemplificamos algumas matrizes e os estímulos dos quais partiram:

FRASES:

MATRIZ: Homem das bardanas

FRASES: Acocorava-se na minha frente, imerso até as axilas nas bardanas. Vi seus grossos ombros cobertos de uma camisa suja e um desmazelado farrapo de jaquetão. Agachado como se quisesse dar um salto, sentava assim, parecendo carregar nos ombros um grande peso. O seu corpo arquejava de tanta tensão, e do seu rosto de cobre, resplandecente ao sol, escorria suor. Estava parado, mas parecia

trabalhar duro, lutar sem qualquer movimento contra um fardo enorme. Fui hipnotizado pelo seu olhar, que me prendia como tenazes. (*Lojas de Canela* - Bruno Schulz).

MATRIZ: Homem das bardanas - voz e corrida

FRASE: Profundamente chocado vi como, estourando do riso de seus poderosos pulmões, levantou-se devagar e, curvado feito um gorila, com as mãos nos farrapos das calças que caíam, fugiu dando saltos enormes sobre as chapas ondulantes de bardanas - Pã sem flauta, retirando-se em pânico para sua floresta natal. (*Lojas de Canela* - Bruno Schulz).

MATRIZ: Tuia espantando moscas

FRASES: Tuia balbucia a meia voz, cochila, resmunga baixinho e pigarreia. Um enxame compacto de moscas cerca a sua figura imóvel. Mas, de repente, todo esse amontoado de trapos sujos, farrapos e pandarecos começa se mover como se animado pelo rangido dos ratos que ali habitam. As moscas acordam assustadas e levantam vôo num grande, barulhento enxame, cheio de um zumbido furioso, clarões e lampejos. (*Lojas de Canela* - Bruno Schulz).

Nesta fase da pesquisa começamos a introduzir a imitação de pessoas. Fizemos contato com um grupo chamado Mano a Mano, liderado por Simone Frangella, que fez sua tese de Mestrado no IFCH - UNICAMP sobre meninos de rua de Campinas. O objetivo do grupo não é exatamente tirar os meninos da rua, mas levar educação até eles, através de conversas e jogos, para que, a longo prazo, eles possam tentar fazer uma opção diferente. O contato com o grupo nos colocou um pouco mais próximas deste universo e muito pudemos aprender com a experiência deles. Além da experiência em Campinas, fomos a São Paulo (somente por um dia) e observamos pessoas na Praça da Sé, na Estação da Luz, em Santa Cecília e no Anhangabaú. O objetivo aqui, como já mencionado, era menos a imitação precisa das pessoas e mais a observação do ambiente, dos objetos, da vibração que paira no ar destes ambientes. A observação era mais do corpo coletivo que do corpo individual. A observação na rua nos levou a introduzir alguns outros objetos nas improvisações, como sacos com latinhas de cerveja e cobertores.

Introduzimos também a palavra. Dos jornais que estávamos utilizando para observar fotos, Naomi propôs que selecionássemos algumas frases dos textos e as memorizássemos, de modo que ela pudesse pedir algumas falas durante as improvisações.

Voltamos ao *Pássaro Pintado*, de Jerzy Kosinski, mas agora trabalhando com o primeiro capítulo inteiro e não somente com as frases soltas. Era como se estivéssemos povoadas das diversas imagens que nos saltaram aos olhos durante as leituras e pudéssemos navegar livremente por todas. Somente depois que já tínhamos algumas ações codificadas, voltamos ao livro para identificarmos os trechos que mais se assemelhavam ao material corporal e vocal que já tínhamos. (somente agora falamos em matriz vocal, mas esclarecemos que algumas matrizes corporais surgem acompanhadas de voz). Por causa do texto, incluímos um novo objeto no trabalho, que é uma lata pequena com carvão dentro:

Assustava-me a solidão. Mas lembrei-me das duas coisas que Olga considerava básicas para sobreviver sem ajuda de ninguém. O conhecimento de plantas, animais, venenos e ervas medicinais; a posse de fogo, ou de um "cometa". O primeiro era mais difícil de obter pois requeria grande experiência. Mas o segundo consistia apenas numa lata de conserva, aberta numa extremidade e cheia de furos de pregos nos lados, à qual se amarrava uma alça de arame para poder balançá-la quer como um laço, quer como um incensório.

O fogãozinho portátil servia como uma fonte constante de calor e como cozinha em miniatura; bastava enchê-lo de qualquer combustível, mantendo sempre algumas brasas no fundo. Rodando a lata energicamente, o ar entrava pelos buracos agindo como um fole, enquanto a força centrífuga mantinha seguro o combustível. (...) A descrição do texto nos chamou a atenção porque é um tipo de objeto também bastante utilizado pelas pessoas que vivem na rua.

Também introduzimos novas fotos nesta fase, que são do livro *A Vanished World*, que traz fotos de judeus poloneses na década de trinta.

Algumas matrizes:

FRASES:

MATRIZ: Menino de olhos fechados

FRASES: (...) zangou-se e me amaldiçoou, chamando-me de cigano blasfemo, bastardo e aparentado com o Diabo. (...) Invisível e astuta, a doença se infiltra no corpo através do ar, da água, por contato com um animal ou outra pessoa, ou mesmo - e nesse ponto lançou-me um olhar desconfiado - através de um par de olhos escuros separados por um nariz adunco. Tais olhos, conhecidos como pertencentes a bruxas e ciganos, podiam aleijar, trazer peste ou morte. Por isso me proibia de olhá-la diretamente ou a qualquer animal da casa. (...) para agradá-la, eu andava na cabana de olhos fechados, esbarrando nos móveis e virando os baldes, lá fora pisoteava os canteiros e tropeçava como um inseto ofuscado pela luz. (*O Pássaro Pintado* - Jerzy Kozinski).

MATRIZ: Cobra

FRASES: A serpente imobilizou-se, o corpo anelado percorrido de longos arrepios. Em seguida rastejou calmamente para fora da própria pele, parecendo de súbito mais magra e mais jovem. (*O Pássaro Pintado* - Jerzy Kozinski).

MATRIZ: Esquilo

FRASES: Os meninos então debruçaram-se, encharcando o esquilo com o líquido de uma lata. (...) Um dos meninos tirou uma madeira em brasa de dentro da lata que trazia pendurada no ombro, e com ela tocou o bichinho, jogando-o ao chão. Incendiou-se imediatamente. Com um guincho que me cortou o fôlego, saltou para o alto como se quisesse escapar ao fogo. As chamas o envolveram; somente a cauda inquieta ainda se agitou por um segundo. (*O Pássaro Pintado* - Jerzy Kozinski).

IMITAÇÕES:

MATRIZ: Intelectual da rua (duas fontes)

FONTE 1: um senhor, habitante de rua, com longas barbas brancas, observado em São Paulo, no Anhangabaú. Ele lia jornal sentado no chão, recostado em um poste.

FONTE 2: frase retirada de jornal (*O Estado de São Paulo* - 29/03/99 - página A11), que ele fala enquanto lê o jornal: (...) invadir várias aldeias, incendiar casas e executar sumariamente todos os que oponham resistência.

MATRIZ: Mendigo da Bela Vista

FONTE: mendigo observado no bairro Taquaral, em Campinas. Primeiramente sentado na escada da padaria e depois deitado em um canto sujo, cheio de restos de comida pelo chão. Como no diário de trabalho: apático, bêbado, mole, com um pequeno balanço de cabeça, meio hipnótico.

Terceira Fase

O trabalho que realizamos nesta etapa, na verdade já estava nos acompanhando desde o início, ainda quando estávamos conversando sobre os objetivos do projeto. Isto porque a Profa. Dra. Suzi Frankl Sperber, havia nos alertado a respeito de uma cena que aparece no livro *A Trégua*, de Primo Levi, no capítulo que chama “O Teatro”, despertando em nós o interesse em transpô-la para o corpo. A cena acontece em um campo de refugiados na Rússia, por onde Primo Levi passou alguns meses após a guerra. É a seguinte:

"Outro grande sucesso foi a canção do “chapéu de três pontas”. Essa é uma canção rigorosamente desprovida de sentido, que consiste num único quarteto, sempre repetido (“O meu chapéu tem três pontas/Tem três pontas o meu chapéu/Se não tivesse três pontas/Não seria o meu chapéu”), sendo cantado com uma melodia batida e gasta pelo costume, tanto que ninguém mais reconhece a sua origem. Todavia, sua característica, a cada repetição, é que uma das palavras do quarteto não seja pronunciada, devendo ser substituída por um gesto: a mão côncava na cabeça para dizer “chapéu”, uma batida de punho no peito para “meu”, os dedos que se apertam, subindo, e seguindo a superfície de um cone, para “pontas”: até que, ultimada a eliminação, a estrofe se reduz a uma balbuciante mutilação de artigos e de conjunções não mais exprimíveis por sinais, ou, segundo uma outra versão, ao silêncio total, escandido por gestos rítmicos.

No grupo heterogêneo dos “romenos”, devia encontrar-se alguém que tinha o teatro no sangue: na sua interpretação, esse capricho infantil tornou-se uma pantomima sinistra, obscuramente alegórica, cheia de ressonâncias simbólicas e inquietantes.

Uma pequena orquestra, cujos instrumentos haviam sido fornecidos pelos russos, começava por um exangue motivo, em tons baixos e surdos. Balançando lentamente no ritmo, entraram em cena três personagens sinistros: vestindo capas negras, com capuzes negros na cabeça, e dos capuzes emergiram três vultos de palor cadavérico e decrépito, marcados por profundas rugas lívidas. Entraram com hesitante passo de dança, tendo nas mãos três velas longas apagadas. Ao chegarem ao centro da ribalta, seguindo sempre o ritmo, inclinaram-se para o público com dificuldade senil, dobrando-se lentamente sobre os rins anquilosados, com pequenos puxões: para se curvarem e reerguerem empregaram dois minutos, que eram angustiantes para os espectadores. Readquiriram penosamente a posição ereta, a orquestra ficou muda, e os três fantasmas começaram a cantar a estrofe insossa, com voz trêmula e entrecortada. Cantavam: e a cada repetição, com o acumular-se dos espaços, substituídos pelos gestos incertos, parecia que a vida, junto com a voz, fugia deles. Pronunciada pela pulsação hipnótica de um único tambor em surdina, a paralisia progredia lenta e irreparável. A última repetição, no silêncio absoluto da orquestra, dos cantores e do público, era uma dolorosa agonia, um esforço moribundo.

Terminada a canção, a orquestra recomeçou lugubrememente: as três figuras, com um esforço derradeiro, tremendo em todos os seus membros, repetiram a reverência. Conseguiram incrivelmente reerguer-se, e com a vela que vacilava, com horrenda e macabra hesitação, mas sempre segundo o ritmo, desapareceram atrás dos bastidores."

Desde então tínhamos o desejo de colocar esta cena em prática, já que sabíamos que um lado da pesquisa corporal com certeza enveredaria por uma busca deste corpo esquelético que aparece na descrição de Primo Levi. Não queríamos, entretanto, partir da descrição do texto sem antes termos elementos corporais concretos que nos colocassem próximas da situação descrita. O material, à maneira do LUME, sempre parte do ator, para depois ser inserido em algum contexto externo a ele. Mesmo no caso da mimesis corpórea, que parte da observação de algo externo ao ator, o que mais importa é a dinâmica muscular interna que cada ator constrói durante o

treinamento pré-expressivo. De nada adiantaria observar uma pessoa, por exemplo, se não tivéssemos a prática de dilatar nossas próprias energias potenciais para emprestá-las àquelas ações observadas e imitadas. Assim, deixamos a cena “de molho” por um tempo.

Mas a cena trazia algo que nos interessava, mesmo quando ainda dávamos os primeiros passos da pesquisa, que era o fator lúdico da canção e da desconstrução da canção. Naomi, que já viveu em Israel, lembrou-se de como aprendeu esta canção em hebraico, em sua infância. Como não nos recordávamos exatamente da letra e do ritmo em português, optamos por aprendê-la em hebraico e depois fazer uma tradução. Nossa canção ficou assim:

*La kova sheli shalosh pinot
Shalosh pinot la kova sheli
Lulei hayu lo shalosh pinot
Lo laya ze ha kova sheli*

*O meu chapéu tem três pontas
Três pontas tem o meu chapéu
Se não tivesse três pontas
Não seria esse o meu chapéu*

Com isso, esta canção veio nos acompanhando em todo o processo, pois a utilizávamos no nosso aquecimento e, às vezes, em improvisações. Também treinamos bastante a parte gestual e a desconstrução dos gestos e da canção, até conseguirmos fazê-la com certa desenvoltura. Uma brincadeira de criança, mas com um certo olhar lá na frente.

Após este longo período de coleta de matrizes e contato intenso com textos, fotos e imitações que, inevitavelmente, nos levaram a uma dinâmica física específica, entendemos que já estávamos próximas deste corpo em situação de trauma e que já podíamos voltar à essa cena.

Não fechamos uma cena exatamente, mesmo porque ela vai estar inserida no contexto de um espetáculo e, portanto, ainda passará por variações; mas experimentamos colocar diversas matrizes nestes corpos que fazem essa dança lúgubre. Optamos por experimentar uma sobreposição de matrizes, mas sempre matrizes que nos levavam à sensação deste corpo torturado, esquartejado, “desmilingüido”. Esta

sobreposição é dura (dolorosa fisicamente, por causa do excesso de tensão necessária) e, por isso, sempre a fazemos com comandos de fora. Naomi observa e, durante a ação, vai pedindo para que introduzamos esta ou aquela matriz. Além disso, também variações dentro da própria matriz, que significa transformá-la no espaço, no tempo, na tensão etc.

Como trabalharíamos, a seguir, com material vivo, tivemos a idéia de registrar nossas fotos e frases em um painel, para que pudéssemos sempre olhá-lo e nos remeter àquelas imagens e às matrizes delas surgidas.

Quarta Fase

A mimesis corpórea já nos levou diversas vezes ao zoológico, pois embora não tenhamos trabalhado a imitação de animais com um objetivo cênico determinado, ela nos auxilia muito enquanto treinamento da observação e também da composição física. O que mais nos impressiona sempre nessas visitas é o olhar vago daqueles animais presos e solitários. Os macacos chamam mais a atenção, talvez pela proximidade com a nossa espécie.

Quando começamos nosso trabalho de observação, enfocando as situações de guerra, rua, prisão, detectamos a mesma vagueza no olhar dessas pessoas. Entendemos, portanto, que era importante dedicarmos parte do nosso tempo a esses macacos presos e acabamos percebendo que havia neles uma dinâmica corporal também semelhante à das pessoas da rua. A relação que estabelecem com o próprio corpo e também com o espaço, principalmente o chão, são quase comuns. É impressionante perceber que qualquer um de nós, vivendo longe das condições de higiene a que estamos habituados e sem todo o aparato de cadeiras e mesas que nos cercam, estaríamos muito próximos daqueles macacos.

Passamos a fazer visitas ao Bosque dos Jequitibás, em Campinas, onde vivem macacos-prego, mico-de-cheiro e um babuíno; e ao Parque Ecológico de Paulínia, onde vivem macacos-prego, dois babuínos e um macaco preto de tamanho médio, sem identificação.

Algumas características, de atitudes e sentimentos, ficam bem marcadas nestes animais: repetição descontrolada de ações, nitidamente decorrente da falta de espaço; desânimo; tristeza; olhar vago; desprezo. Quando estão em grupo, têm necessidade de tocar no

outro – deitam uns por cima dos outros; se coçam; comem juntos a mesma castanha, como se estivessem se beijando etc.

Quando trabalhamos com animais, seja a partir da imitação, seja a partir da sensação da dinâmica física que suscitam, o objetivo posterior é o que chamamos de humanização do animal, ou seja, uma maneira de aproveitar a dilatação muscular que foi acionada, para preencher um corpo humano. Para isso, é necessário primeiramente fazer o animal em seu limite máximo, com musculatura e energia bem dilatadas, para depois ir reduzindo a musculatura no espaço, até que se assemelhe à forma humana, sem, no entanto, perder a dilatação interior que o animal gerou. Para que o efeito procurado seja conseguido, é importante que o ator continue executando as ações como se fosse o animal, pois isto gerará uma certa estranheza que nos interessa, já que tira o espectador do plano cotidiano e o leva para uma esfera de novas sensações; ainda que o ator execute ações cotidianas.

Transcrevemos algumas das anotações de observação para contextualizar o tipo de ações que nos interessava:

Para olhar, muda a cabeça de direção dando um breque a cada mudança, abrindo e fechando os olhos, subindo as sobrancelhas rápido;

saltos repentinos pequenos, num só tempo;

comendo mamão sentado, esgueirando ou correndo dos outros que querem sua comida;

paradas, nas quatro patas, nas duas patas ou sentado;

coçadas rápidas, na nuca ou algum lugar do corpo;

no meio do andar, pára dando pequenas olhadas;

jogos de perseguição, alternando quem persegue, macho e fêmea. Ela foge na maior parte do tempo, passando próximo ou se esgueirando , sempre provocando;

macho parado chamando a fêmea com pequenos balanços de corpo, mostrando os dentes, quase sorriso;

ao andar, gira em torno do próprio corpo, rápido;

comendo algo duro, puxando, segurando com uma mão, olha o alimento, olha para fora, dá várias mordidas e joga o alimento fora;

olhando a comida do outro para ver se era melhor, pega rápido o mamão e corre para o topo.

Manipulamos esse material durante um longo tempo, mantendo-o como quando surgiu. Aos poucos, as ações foram sendo incorporadas no repertório de ações de pessoas imitadas, acrescentando um olhar, um pequeno gesto, encaixando-se perfeitamente, sem causar estranhamento. Muitas delas foram humanizadas, sem que esse processo necessitasse de muita atenção, dialogando com as diferentes qualidades de energia, de forma bastante natural.

Acabamos por inserir na seqüência final, um dos tópicos observados nos macacos e bastante trabalhado durante o nosso treino com jogos: o circuito de ações. Ao observarmos o mico-de-cheiro, que no caso vivia em uma pequena gaiola, vimos que ele realizava uma seqüência de ações que se repetia ininterruptamente, de maneira esquizofrênica e bastante agressiva; o mesmo estado observamos em algumas pessoas, ações executadas repetidamente e sem sentido. Acabamos por elaborar uma seqüência de matrizes, mesclando ações do macaco, de pessoas e de fotos, que se repetem continuamente. A cada nova repetição há o aceleração no ritmo da ação executada, até sua desconstrução.

Quinta Fase

Essa foi a última etapa na coleta de materiais, bastante esperada e também temida. Queríamos ter acesso a essas pessoas, aproximarmos de seu modo de viver, de seus conflitos. Era como dar nome e voz às pessoas a quem há tanto tempo estávamos dando vida através de fotos e/ou textos.

A pesquisa de campo é sempre um momento de confronto, com conceitos estabelecidos, com emoções armazenadas. Nunca se sabe o que virá, mesmo após tantas viagens desvendando pessoas. Mesmo com todas as etapas estabelecidas previamente, o “olhar profissional” treinado para ver de forma objetiva: pontos de tensão, de que parte do corpo parte o deslocar, ritmo das ações, peso, dinâmica, olhares, ações etc, é sempre uma pessoa observando outra pessoa,

com emoções de ambos os lados. Impossível manter-se neutro e intocável. Mesmo porque essas emoções sempre são valiosas posteriormente para o trabalho.

No caso da pesquisa nas ruas, havia ainda o medo desse universo, desconhecido para nós e tão manipulado pela mídia. Não tínhamos noção de qual era o perigo real de qualquer tentativa de aproximação. Qual a melhor maneira de abordagem? Conseguiríamos estabelecer algum tipo de diálogo? Seríamos hostilizadas?

Nos projetos anteriores, o foco da pesquisa de campo sempre foram as viagens pelo interior do Brasil e o contato com as pessoas que vivem em pequenos povoados. O que para nós, sempre foi bastante natural, pois as relações se assemelhavam diretamente com nossas cidades de origem. Apesar de todas as “surpresas” que encontrávamos pelo caminho, nos sentíamos “em casa”, conhecendo previamente os códigos necessários para o contato. No caso das ruas, a descoberta desses códigos seria o primeiro desafio.

Ana Cristina, relendo seu diário de trabalho, encontra, materializado, um desses momentos de conflito: “Sinto-me por demais estrangeira. Como penetrar nesses seres e ser por eles penetrada para poder traduzi-los? Será que tenho essa coragem? Ou essa capacidade?”

Decidimos começar aos poucos, com pequenas visitas às ruas de Campinas, antes de adentrarmos nas ruas de São Paulo e Rio de Janeiro, dois focos estabelecidos previamente. Estávamos sempre atentas a esse universo, em qualquer cidade que estivéssemos, como ocorreu na Bolívia, quando participamos do Festival de Teatro de Sucre e pudemos observar um grande número de pessoas que vivem nas ruas, de origem indígena. Na medida em que realizávamos a observação, partíamos, em seguida, para a manipulação do material em sala de trabalho.

Acabamos, por questões práticas, elegendo São Paulo como a próxima cidade. Alguns lugares selecionados: Praça da Sé, Estação da Luz, Anhangabaú, Santa Cecília, Minhocão, Largo do Arouche, região do mercado.

Cabe agora retomar uma das questões colocadas inicialmente, no início do tópico mímesis corpórea: Será possível, na construção da corporeidade, partirmos do todo, não mais do todo individual, mas do

todo que compõe determinado grupo, que os tornam semelhantes entre si?

Com esse desafio em mente, iniciamos a coleta em São Paulo. Não partíamos, como antes, em busca da Dona Maria ou do Seu Sebastião, mas de uma identidade comum. O foco principal era a descoberta do coração conjunto dessas pessoas. Elas possuíam como elo, mesmo sem o terem elegido espontaneamente, a ausência de vínculos formais com a sociedade estabelecida; viviam nas ruas e ali estabeleceram suas casas, em meio aos transeuntes, que muitas vezes mais pareciam intrusos em sua sala de estar. Esperávamos que esse elo estivesse impresso em seus corpos. Não era mais a personalidade individual que nos interessava mas sim a descoberta do corpo coletivo.

Com esse objetivo, realizamos grande parte das observações à distância, com apenas alguns contatos diretos. Normalmente, partimos para a pesquisa de campo munidos de gravador, máquina fotográfica e caderno de anotações, elementos que haviam se tornado imprescindíveis no registro do material observado, auxiliando numa posterior retomada. No caso das ruas, deparamo-nos, logo no primeiro momento, com algumas dificuldades: como retirar a máquina fotográfica sem chamar a atenção e passar por “gringo” ou correr o risco de sermos obrigados a realizar uma “doação espontânea”? O gravador, somente escondido e à distância. O caderno de anotações, somente no final do dia, em casa, longe de olhares ou em algum momento fortuito. Estávamos em meio à miséria e à degradação pessoal; ninguém deseja ser fotografado nessas condições ou se sentir alvo da curiosidade alheia. Até mesmo o olhar insistente, a permanência por um tempo prolongado em um mesmo local, colocava-nos em evidência e, muitas vezes, fomos alvo de olhares hostis, mudas palavras de desconforto. Invadíamos as “casas” dessas pessoas; ali elas comiam, dormiam, beijavam-se, tomavam banho nas pequenas fontes, lavavam suas roupas, varriam suas calçadas. Em meio ao tráfego, aos transeuntes, aos animais, viviam seus dias, alheias ao barulho, tentando se livrar da sujeira que, em alguns casos, mais parece uma segunda pele.

Nesse caso, éramos nós os invasores. Eles em muito se assemelhavam aos macacos, em meio à sujeira e restos de alimentos, coçando-se sem parar. Vivem como animais enjaulados?

Quando lá no fundo sentimos essa pergunta ecoar, automaticamente em nossa memória surgiu um dos trechos do livro “A Trégua” de Primo Levi. Era a descrição do transporte dos judeus rumo aos campos de concentração. Dezenas de pessoas confinadas em pequenos vagões de trem; mulheres, homens e crianças, durante dias sem nada para comer, beber ou um lugar reservado onde pudessem evacuar. Sem nenhuma idéia do rumo que tomariam suas vidas. Numa das paradas do trem, os vagões foram abertos e foi permitida uma rápida saída, devendo todos manter-se próximos ao trilhos, cercados pelos soldados alemães com suas metralhadoras apontadas. A primeira reação, profundamente constrangedora e humilhante, foi acercarem-se dos trens e em meio aos olhares dos soldados, aliviarem suas necessidades fisiológicas. Tendo ao fundo as risadas e zombarias dos SS: “Olha como agem, são realmente animais, porcos e nojentos!”

E é exatamente a esse tipo de comportamento que nossa sociedade democrática conduz as pessoas que passam a vida nas ruas. E muitos de nós assumem de bom grado o lugar dos SS.

Dividimos agora, em pequenos grupos, alguns dos elementos observados.

Pudemos perceber que existem gradações de comportamentos que diferem as pessoas que estão há muitos anos nas ruas, daquelas que estão há um tempo médio e as que acabaram de chegar.

É claro que existem indícios externos, como o grau de sujeira, o estado das roupas, a condição física, mais ou menos gordo, determinados pelos anos de “dieta alimentar”; além do inchaço, provocado pela bebida. Mas existem, também, diversos elementos corpóreos impressos e possíveis de serem lidos. Víamos nos corpos o caminho percorrido da vida ao aniquilamento, semelhante às descrições que tanto havíamos lido a respeito dos guetos no período da 2ª Guerra Mundial. Como é simples e rápido conduzir o ser humano a um alheamento de si mesmo, tolhendo sua individualidade, numa seqüência de humilhações, privando-o de si mesmo.

“Jogado no lixo? Quem sou eu? Imundo, sujo, imundo, eu sou eu? Eu sou eu? Não posso nem pô a mão em ninguém que óia aí a imundice, sujeira, aí ó, não tá vendo isso aí? Isso é homem? Um homem pode vivê numa imundice dessa, hein? Eu não posso ser eu. Eu

quero voltar a ser eu novamente”. (Esse foi um dos pedidos de socorro que escutamos em nossa busca).

Sempre comentávamos: “Esse acabou de chegar nas ruas” ou “Esse está aqui há muito tempo”.

Quais os elementos corpóreos que pudemos observar, além dos indícios externos?

A maneira de olhar era um dos sinais que mais chamava a atenção. A gradação ia do “olho que vê”, percebe o que está à volta e se relaciona com o mundo externo, ora se esquivando, desviando o olhar; ora pedindo; ora agredindo, fixando os olhos em desafio; até atingir o estágio do olhar ausente, que olha mas não vê, alheio a tudo, fechado em seu pequeno mundo.

No último caso, podíamos ficar horas observando sem conseguir nenhuma reação, sendo que muitas vezes o olhar era dirigido em nossa direção; mas éramos como fantasmas, habitantes de uma outra dimensão. Esses olhos nos varavam vendo além dos nossos corpos.

Com relação à fala, um percurso semelhante se estabelecia. Alguns conseguiam ainda desenvolver diálogos, que seguiam uma ordem lógica, com plena consciência de sua situação.

“De um ponto de vista político ou filosófico ou seja lá o que for, o Brasil já não pertence aos brasileiros, a nossa pátria tá fugindo da mão da gente, lentamente. Cada uma casa que um estrangeiro compra, é um Brasil que já não é mais nosso, e prá quê esse povo fica com essa ambição de guardá dinheiro, fazê palácio, fazê isso e fazê aquilo, chegando até um ponto de ir a Deus. E de vez em quando Deus fica aborrecido e manda metê fogo, incendeia tudo, ou então um tremor de terra que derruba palácio e derruba tudo deles, enquanto os outros fica tudo aí morrendo de fome.”

Outros ainda dialogavam, porém com uma seqüência de pensamento que mesclava fatos reais com elementos fantasiosos, em grande parte de fundo religioso.

“Meu nome é Luciana Avelino da Silva; único apelido por profecia Ana Estéril, outro, José. A gente, aqui, agora estamos em Recife, não estamos em São Paulo; aqui se chama Pigali, ali Paris velho, ali, ali, Paris novo, e aquele que tá ali deitado é semelhante, mas não tem nada a vê, como o que tá lá em Olinda, chamado Pai Edú.. Ai pra cá de Olinda tem o farol; do farol o senhor vê a casa da Gama, o ‘Barão egoísta’; quem colocou esse apelido nele foi uma professora minha de geografia, que estudou na Universidade de Nice; por isso que eu só passei doze meses lá. Então, quando eu voltei, eu já sabia o que ia enfrentar. Eu fui preparada pela igreja do alto Santa Terezinha.”

Outros “conversavam” apenas consigo mesmos, com pequenos murmúrios e xingamentos, às vezes dirigidos a seres invisíveis, ou melhor, somente visíveis a eles, ou ainda desenvolviam longas conversas com uma árvore, com a lata de lixo, com o caixote.

As coçadas no corpo, devido à sujeira acumulada, também tinham gradações, que iam desde a coçada ocasional, de tempos em tempos, até a compulsiva, em movimentos rápidos e freqüentes, em diversas partes do corpo, principalmente na cabeça, assemelhando-se às coçadas dos macacos.

Os corpos variavam entre os ativos, cujo ritmo na execução das ações era semelhante à grande parte das pessoas; esses normalmente se ocupavam vendendo pequenos objetos encontrados nos lixos, ou lavando roupa e limpando o local onde dormem. Os super ativos, que realizavam ações em ritmo muito acelerado, muitas delas sem nenhum sentido prático, talvez sob o efeito de alguma droga; os muito lentos, que variavam entre o entorpecimento provocado pelo álcool ou droga, que os fazia ficar horas dormindo no asfalto fervendo, em posições totalmente desconfortáveis e os que, devido a fome, frio e privações, chegavam quase ao nada, à ausência de ações, quase um ser amorfo, cuja respiração era o único indício de vida.

Andavam quase sempre sozinhos, com alguns raros casais; somente os adolescentes e as crianças estavam freqüentemente em bandos, com dinâmicas de relacionamento que também nos remetiam aos macacos.

A solidão nos pareceu uma constante. Surpreendeu-nos a quase ausência de relações entre eles. Na estação da Luz, ao redor do Parque, a calçada era totalmente cercada de pessoas, compondo pequenas ilhas, cada uma separada da outra por pequenos espaços. Nenhuma relação, apenas cercados de alguns poucos objetos, como cobertores, canecas, sacos plásticos ou tendas improvisadas.

Entre os adolescentes percebíamos a ausência da censura e a necessidade de provocação. Como em um trecho do diário de Ana Cristina:

“Na Praça da Sé, encontramos duas meninas adolescentes cheirando cola, em saquinhos plásticos. Calças largas caídas, top e jaqueta aberta. Pararam próximas a nós para conversar, numa atitude provocativa. Algumas frases: ‘Eu deixo você passar a mão na bunda do cara, se você me deixar bater em uma mulher’. Em seguida, elegeram uma loira que passava pela calçada e uma delas lascou-lhe um tapão. A loira continuou andando assustada e as duas partiram tranqüilamente para outra direção.”

Ao retornarmos para a sala de trabalho, ficamos vários dias dando corpo ao material recolhido. O processo de incorporação das ações observadas, como havíamos estabelecido de início, diferiu em alguns pontos da maneira com que trabalhávamos até então, já que pretendíamos, como anunciado no início, dar vida aos elementos constitutivos da corporeidade do todo e não mais de pessoas individuais.

As ações foram codificadas uma a uma, independentes de que pessoa a originou. No momento seguinte já estávamos colocando essas mesmas ações em relação com todo o material recolhido anteriormente, atentas às possibilidades de encaixe. Mesmo que provenientes de fontes tão diversas, todas as matrizes apresentavam pontos em comum, o que nos permitiu facilmente realizar diversas experimentações.

Aos poucos, conseguíamos dar corpo aos elementos que considerávamos o coração da corporeidade observada, não só das pessoas da rua, como dos animais, das fotos e dos textos explorados.

Conforme nos aprofundávamos na exploração das matrizes e nas diversas possibilidades de mesclas entre os materiais, percebemos que existiam qualidades de energia, possíveis de serem

compartimentalizadas segundo as dinâmicas e tensões musculares. Foi de fundamental importância o momento em que conseguimos sacar das matrizes essas qualidades de energia, que independentes de sua origem, de fotos, pessoas ou animais, possuíam vida própria, podendo ser “coladas” em qualquer matriz. Essas energias nada possuem de subjetivo, visíveis somente no imaginário do ator, do contrário, são constituídas de tensões musculares precisas, variando a intensidade de uma para outra e possíveis de serem reproduzidas, bastando que sejam retomados os elementos impressos na memória muscular.

Assim, chegamos às qualidades que denominamos **corpo mole, corpo poderoso, corpo torturado, corpo ativo, corpo louco e corpo vazio.**

Na posse desta definição, que se tornou mais um código para nós, pudemos criar um treinamento específico para este projeto. Tendo o domínio destes signos, podemos fazer nossos corpos “passearem” por eles, utilizando os códigos que já conhecemos, mas também deixando com que o corpo descubra novas ações, contanto que estejam inseridas nas qualidades citadas acima.

Através desse processo podemos chegar a uma dança das vibrações, diminuindo a fisicidade, até chegarmos à emanção do conteúdo vibratório, podendo com ele habitar diferentes formas.

Luís Otávio Burnier, em sua tese de doutorado, descreve como uma das principais características da Dança Pessoal ou Dança das Energias, a dinamização das energias potenciais que se manifestam por meio de tensões musculares. Consideramos prematuro, nesse momento, fazer qualquer reflexão sobre os possíveis pontos de encontro entre a Dança Pessoal e a Mímesis Corpórea, mesmo porque para melhor entendimento seria necessário contextualizar os princípios da Dança Pessoal, tal qual a compreendemos no LUME. A Dança Pessoal trabalha com a manipulação de ações decorrentes de diversas qualidades de energia, buscando explorar no corpo energias potenciais e primitivas do ator, que estão sendo dinamizadas em seu treino pessoal; é um processo de dentro para fora. Perguntamos: é possível chegarmos a esse mesmo ponto através da Mímesis Corpórea, ou seja, com ações originárias de fora para dentro? As qualidades de energia surgidas, através da Mímesis Corpórea, possuem os mesmos elementos que surgiram pelo processo do mergulho pessoal?

No presente projeto, “encurtamos” o tempo de passagem pela manipulação mecânica, indo rapidamente para a teatralização do material, sem que com isso nos sentíssemos menos puristas. Vejo que a Mímesis Corpórea é uma metodologia em constante aprimoramento, cujos princípios desenvolvidos e estabelecidos até o momento, formam uma base preciosa que dá ao ator ferramentas precisas, instrumentalizando-o no aprimoramento de sua arte. Indica caminhos, através de princípios pré-estabelecidos, que foram sendo fixados após anos de experimentações prático-reflexivas, realizadas por diferentes pesquisadores. Com o presente trabalho, buscamos acrescentar e expandir esses mesmos princípios, arriscando-nos na tentativa de novas descobertas. Consideramos esse apenas o princípio de um novo passo, que com certeza trará frutos possíveis de serem incorporados aos que já se encontram estabelecidos.

Dando continuidade à nossa pesquisa de campo, viajamos para o Rio de Janeiro, agora com um novo foco em mente: a tentativa de contato direto com algumas pessoas que vivem nas ruas, a fim de estabelecer alguns diálogos, através de algumas perguntas básicas e muito simples, inspiradas no documentário Do outro lado de sua casa, de Marcelo Machado, projeto Olhar Eletrônico, 1985, gentilmente cedido pelo Vídeo Brasil. Perguntas como: qual é o seu sonho? você tem amigos? o que é ser um cidadão? entre outras.

Desejávamos, agora, conhecer de perto essas pessoas, ter contato com suas histórias e experiências pessoais. Não mais deduzir, mas ouvir delas próprias suas emoções e pensamentos.

É claro que ainda possuíamos diversos receios e dúvidas de qual a melhor maneira de abordagem, mas por algum motivo que não sabemos explicar, com certeza ligado ao estilo de vida característico de cada cidade, não encontramos as mesmas dificuldades de São Paulo. Logo no primeiro contato, acabamos por ficar horas conversando com Dona Titina, sentadas no meio-fio, em meio ao tráfego da Glória. Seu Antônio, Laura, Rosângela, Seu Sebastião, Seu Elcídio, Marcos, um a um, foram dividindo conosco seus sonhos:

“Eu tive tanto sonho, eu tive tanto sonho que eu acabei dormindo e esqueci do sonho. Esqueci do sonho.”

“Eu num tenho mais sonho não, já sonhei muito já, nunca realizei nada, então agora com a idade piorô. É, agora transformou-se em pequenos sonhos. O maior

sonho que eu tinha realmente era conhecer os Estados Unidos. Tinha uma verdadeira obsessão pelos Estados Unidos. Mas passô, agora tenho um pouco é de desilusão deles.

“Sonho em arrumar uma namorada pra mim, assim que nem essas duas princesa, que eu tô aqui do meu lado, que nem essas duas princesa. Pô, eu só um tutu, eu só um garoto bonito, 18 anos, num só feio, pô.”

“Meu sonho que eu tinha eu perdi agora pocos tempo. Minha esposa morreu nova, nova, aqui. Ia fazê 31 ano agora em janeiro e morreu aí. Eu num tenho mais sonho ni um. Meu sonho agora é ir juntos vê se acaba lá.”

Sua solidão:

“Eu nunca gostei de amigos. Minha amiga era minha mãe e minha família. Eu num tenho amigo nesse mundo. Eu num tenho, eu num gosto, por causa de que são muitos enganos, é falsas irmãs.”

“Eu me sinto melhor sozinha, sempre me senti melhor sozinha. Sô muito, nasci muito, como é? Solitária. Sô muito solitária.”

Sua revolta:

“Eu fui assassinada. Eu fui assassinada pequenininha. Pequeninha eles no meu corpo, entram no meu corpo, dando porrada, entram no meu corpo, levando porrada.”

Cada uma das frases possuía, agora, um rosto, um nome, uma voz. Impossível retornar sem a sensação de destroçamento.

Na cidade do Rio de Janeiro, as pessoas viviam em pequenos grupos, alguns jogando baralho para passar o tempo ou conversando. Vendem cacarecos, estendidos em panos pelas calçadas. Guardam tudo em carrinhos de feira ou supermercado. No entardecer, ocorre o momento da evasão, quando juntam seus pertences, deslocando-se para um novo local, onde provavelmente devem passar a noite. Pessoas de todas as idades. Todas com uma vida pra contar, memórias distantes, do tempo em que possuíam famílias, uma cama

pra dormir, alguém pra dividir os sonhos. Sim, não nasceram nas ruas como muitas vezes nos pegamos a pensar. E nenhuma reclamação, “já realizei minha vida”, desenvolvendo uma lógica própria que lhes permite sobreviver, “já pensô se todos fossem bancário como era que ia sê? Se todos fosse industrial como era que ia sê? Se todos fosse dono de multinacionais como era que ia sê? Tem que cada um ser uma coisa, não pode ser todos iguais, tem os níveis inferiores e superiores e tem o baixo, que é o meu”.

Sentíamo-nos do avesso, ao retornarmos para a sala de trabalho, com a necessidade de darmos voz a essas pessoas. Pudemos perceber, ao comparar as matrizes que havíamos coletado em sala de trabalho com as que coletamos no território das ruas, uma semelhança na corporeidade. O que acabou por confirmar o caminho percorrido, nos auxiliando na mescla dos materiais.

É importante salientar que no processo de pesquisa descrito, o foco está na coleta do material e sua manipulação. Não estabelecemos como meta o espetáculo final, nem um roteiro estabelecido previamente, este virá como consequência do processo de pesquisa. Esta é a etapa final, quando mergulhamos no material coletado, experimentando diferentes junções das seqüências de ações físicas, partindo da associação de elementos aparentemente díspares que virão a compor o texto cênico. Assim iniciamos a construção da obra final, com todos os “tijolos”, “telhas” e “cimento” armazenados, bastando o levantamento das paredes e a distribuição dos cômodos.

Construindo o Espetáculo Cênico

Obviamente, poderíamos continuar esta pesquisa indefinidamente, e possivelmente iremos fazer isto em muitos de seus aspectos. Entretanto, se tornou necessário descobrir se o material por nós elaborado iria comunicar algo para alguém sem o nosso *background* do processo de pesquisa e isto só seria possível se confrontássemos nossos resultados com uma platéia.

Durante o processo, discutimos muitas possibilidades para dar forma e teatralizar o material coletado. Buscamos por um longo tempo, sem sucesso, encontrar um texto que servisse como estrutura básica e que nos desse uma narrativa ou apontasse para um universo particular que abrangesse algo do que nosso material expressava. Acabamos percebendo que teríamos que construir nossa própria estrutura dentro da qual o material seria inserido.

Observando o material coletado, procuramos por pistas que nos levassem à forma do espetáculo. Durante um de nossos dilemas, pensamos em criar uma performance para um espaço aberto, já que muito do material se originava de pessoas que moravam na rua ou sem o conforto e a proteção de uma vida normal. Além disso, por estarmos cada vez mais rodeados pela miséria e mais e mais sem a capacidade de ver e responder a isso, pensamos em confrontar as pessoas com este universo onde elas normalmente não esperariam ter que olhar. Estávamos extremamente impressionadas por uma imagem particular que vimos no zoológico de Campinas: um babuíno dormia em isolamento em sua grande jaula quando um grupo de crianças chegou e começou a gritar para ele: “macaco feio... olha o macaco feio... vamos acordá-lo”. Isso nos deu a idéia de situar o espetáculo dentro de uma jaula colocada em um espaço público. No final, optamos por uma performance dentro de um espaço fechado, mais convencional por razões práticas e também porque achamos ser capaz de sugerir a idéia de “estar enjaulado”, sem necessariamente usar o objeto. Trabalhando no estúdio do LUME descobrimos a janela, que as atrizes usavam em alguns momentos, o que evocava a idéia de que elas estavam trancadas dentro, incapazes de sair, sendo a imagem da jaula uma metáfora.

Esta idéia de preferir a sugestão, ao contrário da especificidade, tornou-se uma tendência geral para a montagem do espetáculo. Não queríamos estar confinadas em apenas um universo particular e assim tentamos evitar, quando possível, os contextos específicos, preferindo criar um mundo que evocasse inúmeras associações, sempre no contexto da extrema miséria humana. Durante os ensaios, havíamos feito muitas experimentações com sacos plásticos pretos, latas, cobertores e outros “lixos” que tínhamos observado pessoas usando nas ruas, que posteriormente descartamos por ser demasiadamente associado ao universo dos moradores de rua. A trajetória de nossa pesquisa havia partido do tema geral inicial para, sendo quebrada em muitos mini-universos de associações e evocações similares, ser novamente generalizada criando algo mais universal e sugestivo.

Para criar a estrutura, percebemos que precisaríamos fazer um mergulho na experimentação de possíveis seqüências. Foi decidido que a diretora traria uma estrutura básica construída a partir do material já existente e pelos muitos momentos já trabalhados e

refinados, e que ela seria testada na prática para ver o resultado. Naomi primeiramente fez uma lista daquilo que considerava serem os momentos mais fortes e interessantes. Depois ela criou uma ordem para estes fragmentos, atentando para a conexão e a transição orgânica entre cada um deles, levando, ainda, em consideração o ritmo geral da estrutura. Este ritmo geral é o fluxo progressivo da obra. Zeami, mestre japonês de teatro Noh, descreveu isto seis séculos atrás quando disse: *“Todo fenômeno no universo se desenvolve através de uma certa progressão. Até o grito de um pássaro e o som de um inseto segue esta progressão. Isto é chamado Jo, Ha, Kyu.”* (Oida 1997. 30)¹

Sue Morrison, professora de clown, que trabalhou com o LUME em fevereiro de 1999, ilustra este ponto de maneira diferente com sua definição de estrutura para todo e qualquer espetáculo teatral, clown ou não: 1) introduza você mesmo 2) traga-me para dentro do seu mundo 3) transforme-me 4) leve-me de volta com uma nova consciência.

A estruturação do espetáculo foi como tentar completar um quebra-cabeça gigante, encontrando a chave para a colagem dos vários pedaços. É um processo muito difícil de se descrever porque é totalmente prático, de tentativas e erros, e é baseado na percepção do que está funcionando ou não. Além do que, o espetáculo, enquanto obra, somente emerge completamente no momento único do vivo intercâmbio entre atores e público.

Trabalhamos, durante algum tempo, sobre a estrutura básica sugerida pela diretora, testando pouco a pouco, fazendo ajustes, de modo que uma forma orgânica começasse a surgir. A diretora precisa constantemente cuidar para que as atrizes estejam confortáveis e seguras com aquilo que estão fazendo em cada momento, ao mesmo tempo que mantém a distância para perceber a progressão do espetáculo como um todo. Citando Peter Brook novamente, quando ele fala sobre a atividade do diretor: *“o que ele mais precisa desenvolver*

¹ “(a palavra jo significa literalmente ‘começando’ ou ‘abrindo’, ha significa ‘quebra’ ou ‘desenvolvimento’, e kyu tem o sentido de ‘rápido’ ou ‘clímax’). Segundo esta estrutura, você começa lentamente e então, gradativa e suavemente acelera até um pico veloz. Depois do pico, existe usualmente uma pausa e então se recomeça o ciclo de aceleração... Jo, Ha, Kyu, é usado para dar suporte a todos os momentos de uma performance bem como para sua estrutura. No teatro japonês, toda peça tem Jo, Ha, Kyu; cada ato e cada cena tem Jo, Ha, Kyu; e cada fala individual terá seu próprio Jo, Ha, Kyu interno... do ponto de vista do público existe uma sensação real de estar constantemente sendo carregado para a frente.” (explicação da editora Lorna Marshall no Oida, 1997, p. 30-31)

Tradução dos trechos citados por Ricardo Puccetti.

em seu trabalho é uma capacidade de ouvir... dia após dia ele olha o que está acontecendo na superfície, e interiormente ele deve estar ouvindo, ouvindo os movimentos secretos do processo escondido... até que de repente suas orelhas ouvem o som secreto que ele está esperando e seus olhos vêem a forma interior que esperava para aparecer.” (Brook 1995.119).¹

Esta forma interior é o mesmo “fluxo progressivo” que mencionamos anteriormente.

Nesta fase ainda existia muito trabalho a ser feito e muitos “furos” a serem completados. Existiam algumas cenas para as quais tínhamos uma idéia muito clara, mas as atrizes ainda precisavam de tempo para elaborar todo o material necessário. Quanto mais trabalhamos, mais necessitamos “decupar” o espetáculo em seus detalhes, até que todos os momentos estejam preenchidos. Este é um processo quase infinito e pode continuar por longo tempo mesmo depois que o espetáculo esteja pronto, já que novas descobertas chegarão a partir das apresentações. Luís Otávio Burnier claramente expressa esta necessidade do detalhe em relação ao trabalho do ator: *“É importante que cada ação física esteja constituída por um conjunto de infinitos detalhes... Como disse Stanislavski , o ‘em geral é o inimigo da arte” (Burnier 1994. 224).*

Idéias para o cenário, figurinos e iluminação também começaram a aparecer neste momento final do processo. Em vários períodos dos ensaios, nós utilizamos alguns pneus. Procurando por elementos cênicos mais definitivos, nós agora preenchemos o espaço com vinte pneus. Isto oferece muitas possibilidades para uma cenografia básica: lugares onde as atrizes podem sentar, onde colocar objetos que gostaríamos de manter escondidos da platéia até certo ponto, e mesmo como um tipo de balanço para se pendurar. Tentando manter a idéia de simplicidade, escolhendo o menor número de elementos que possam ser usados de diferentes maneiras, nós acrescentamos aos pneus jornais moldados em várias formas. Os jornais servem como cenário (borboletas de papel com as bordas queimadas, uma referência aos desenhos de crianças em campos de concentração); figurinos (as atrizes cobertas por guirlandas de jornais amassados que nos lembram os muitos moradores de rua cobertos por camadas e camadas de roupa, carregando em seu corpo tudo o que

¹ Tradução do trecho citado, Ricardo Puccetti.

possuem; ou dormindo debaixo de jornal ou papelão); objetos cênicos (usado até mesmo em sua função original, ser lido, e mais tarde, como material para fogueira) etc...

Como já mencionamos, a música teve um importante papel no processo de pesquisa e também foi usada no espetáculo resultante. Novamente, não nos interessou criar um mundo musicalmente homogêneo. Temos uma mistura muito eclética que inclui clássico, música eletrônica contemporânea, rock psicodélico e a canção “Wonderful World” de Louis Armstrong (tocada em baixa rotação). Aqui a função da música não é sugerir um período ou universo particular, mas sublinhar ou fazer um contraste com a ação cênica. Novamente evocar ao invés de descrever ou representar.

O ator Yoshi Oida disse que: *“Todo e qualquer aspecto singular do teatro deve conseguir ser ‘raro e único’... é preciso ter surpresas, mudanças repentinas de direção, e momentos únicos... não por sua capacidade em chocar, mas por encontrar verdadeiramente caminhos originais de fazer a verdade da peça ganhar vida”* (Oida 1997. 110).¹

É trabalho do diretor e dos atores conseguirem isto em conjunto. Tivemos o privilégio de compartilhar este raro e único processo juntas, de termos tido tempo e recursos para mergulharmos em um mundo que poucos de nós, em nossas vidas cotidianas, deseja contemplar, enquanto não formos tocados por isto. Mesmo assim, tudo está ao nosso redor, onde quer que escolhamos olhar. E precisamos olhar. Usando as palavras de Primo Levi:

*“Vocês que vivem seguros
em suas cálidas casas,
vocês que, voltando à noite,
encontram comida quente e rostos amigos,
pensem bem se isto é um homem
que trabalha no meio do barro,
que não conhece paz, que luta por um pedaço de pão,
que morre por um sim ou por um não.
Pensem bem se isto é uma mulher,
sem cabelos e sem nome,
sem mais força para lembrar,
vazios os olhos, frio o ventre,
como um sapo no inverno.*

¹ Tradução do trecho citado, Ricardo Puccetti

*Pensem que isto aconteceu:
eu lhes mando estas palavras.
Gravem-na em seus corações,
estando em casa, andando na rua,
ao deitar, ao levantar; repitam-nas a seus filhos.
Ou, senão, desmorone-se a sua casa,
a doença os torne inválidos,
os seus filhos virem o rosto para não vê-los."*

Bibliografia

BLATTER, Janet e MILTON, Sybil. **Art of the Holocaust**. Itália: Layla Productions Book, 1981.

BOGEN, Alexander. **Revolt**. Israel: Ghetto Fighters House, 1989.

BROOK, Peter. **There Are No Secrets** : Thoughts on Acting and Theatre. Methuen Drama, 1995.

BURNIER, Luis Otávio. **A Arte de Ator: Da Técnica à Representação**. São Paulo, 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar Como Poesia Corpórea do Ator**. Campinas: Editora da UNICAMP, FAPESP e Imprensa Oficial, 2001. 300p.

FRANGELLA, Simone M. **Capitães do Asfalto: A Itinerância como Construtora da Sociabilidade de Meninos "de rua" em Campinas**. Campinas, 1996. Dissertação (Mestrado em Antropologia) Universidade Estadual de Campinas.

KORCZAK, Janusz. **Diário do Gueto**. Tradução de Jorge Rochlitz. São Paulo: Perspectiva, 1986.

KOSINSKI, Jerzy. **O Pássaro Pintado**. Tradução de Christiano Oiticica e Marina Colasanti. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

LANZMANN, Claude. **Shoah: Vozes e Faces do Holocausto**. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Brasiliense, 1987.

LEVI, Primo. **A Trégua**. Tradução de Marco Lucchesi. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEVI, Primo. **Collected Poems**. Tradução para o inglês de Ruth Feldman e Brian Swann. Londres: Faber and Faber, 1992.

LEVI, Primo. **É Isto um Homem?**. Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

OIDA, Yoshi e MARSHALL, Lorna. **The Invisible Actor**. Methuen, 1997.

SALGADO, Sebastião. **An Uncertain Grace**. Tradução para o inglês de Asa Zatz. Aperture Foundation, 1990.

SALGADO, Sebastião. **Terra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

SCHULZ, Bruno. **Lojas de Canela**. Tradução de Henryk Siewierski. Rio de Janeiro: Imago, 1996. Coleção Lazuli.

SHIRER, William L. **The Rise and Fall of the Third Reich: A History of Nazi Germany**. Londres: Bison Books, 1987.

SILMAN, Naomi. **Between Memory and Metaphor**. Graduação (Trabalho de conclusão de curso Drama e Artes Teatrais) Goldsmith's College - Universidade de Londres.

The Holocaust. Jerusalém: Yad Vashem, 1988.

VISHNIAC, Roman. **A Vanished World**. USA: Sanders Printing Corporation, 1983.

WEISS, Peter. **The Investigation**. Traduzido para o inglês por Alexander Gross. Inglaterra: Robert Hartnoll.