



CARTAS PARA QUEM ME FAZ DANÇAR

Moacir Romanini Junior (Mestrando em Artes da Cena – Unicamp)

Resumo:

A partir de uma vivência prática ocorrida na sede do Lume Teatro, em março de 2015, esse estudo pretende dar luz a aspectos sobressalentes que emergiram da disciplina Mimese e Dança, ofertada aos alunos da pós-graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da Unicamp e ministrada pela professora e atriz do Lume, Ana Cristina Colla, e pela dançarina e pesquisadora, Prof.^a Ana Clara Amaral. Como possibilidade de aproximação entre a experiência da prática e a interlocução com o leitor, essa escrita se faz por meio de cartas, as quais foram endereçadas às matrizes coletadas nesse processo artesanal de criação.

Palavras-chave: *Mimesis Corpórea; Dança; Teatro;*

Abstract:

Based on a practical experience that took place at Lume Teatro's headquarters in March 2015, this study intends to give light to aspects that emerged from the Mimesis and Dance subject, offered to postgraduate students in Arts Scene, the Institute of Arts of Unicamp and taught by professor and actress of Lume, Ana Cristina Colla, and the dancer and researcher, Prof. Ana Clara Amaral. As a possibility of approximation between the experience of the practice and the interlocution with the reader, this writing is done through letters, which were addressed to the matrices collected in this artisanal process of creation.

Keywords: *Bodily Mimesis; Dance; Theater;*

[Antes das cartas]

Ainda era verão...

Em março de 2015, na sede do Lume Teatro em Campinas, uma turma maciça ocupava a sala de ensaios. Ministrada por Ana Cristina Colla e pela professora convidada, Ana Clara Amaral, a disciplina “Mimese e Dança” era ofertada pelo Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da Unicamp.

Desenvolvida pelo Lume Teatro, a Mímesis Corpórea é uma metodologia que consiste na coleta e apreensão minuciosa de matrizes físicas e vocais que se dá por meio da observação, codificação e teatralização de ações – físico/vocais – de pessoas, animais, fotografias, obras de artes visuais e monumentos encontrados no universo cotidiano e/ou pessoal do ator (FERRACINI, 2006, p. 256). Daquilo que comumente é entendido por mimese e que linguisticamente mora no mesmo campo semântico da palavra “imitação”, esse processo de investigação, criado e desenvolvido pelos atores do Lume, transpõe esse lugar do “mimético” para instalar-se em uma observação apurada daquilo que emana orgânico das matrizes que geram as ações. Cabe ao ator munir-se de lentes para encontrar os micros detalhes que se escondem nas frestas dos materiais coletados durante o processo de investigação para então, recriar:

[...] a mimese corpórea, como entendida no Lume, se coloca: não como mera tentativa de cópia, reprodução ou mesmo representação do que foi observado, mas como busca de recriação que tem, como ponto de partida, as observações de ações físicas e vocais encontradas no cotidiano. (FERRACINI, 2006, p. 226).

Como proposta dessa vivência e como mais um modo de transposição da imitação para a compreensão das organicidades das matrizes, essa experiência propunha ainda a articulação do procedimento de mímesis corpórea com o fazer-pensar da linguagem da dança. Para tanto, foi considerada a qualidade de observação detalhada e os modos de recriação da mímesis corpórea direcionada à exploração do movimento dançado. Dessa forma, foram exploradas noções como eixo global, peso, qualidade e fluxo de movimento no espaço, abordadas a partir de princípios da Técnica Klauss Vianna, explorando ainda os direcionamentos ósseos do Processo dos Vetores como âncora e motor do movimento que nasce da observação (AMARAL, 2015, p. 67).

Sobre os dez dias intensamente vividos ali, escrevi cartas endereçadas às imagens²³ que mais se fixaram durante a investigação. Esse formato, sugerido por Colla, tornou-se também o registro final da disciplina e que agora é aqui compartilhado. Retornar àquelas imagens foi um reencontro com as matrizes que, impressas em sulfite, reacenderam certas memórias musculares, memórias da carne. Dessa materialidade celulose, o objetivo foi revisitá-las na tentativa de restabelecer aquela intimidade dos dias de março.

Foi também uma tentativa de exercitar uma qualidade de escrita que procura diminuir

²³ Cabe ressaltar, no entanto, que em um processo de investigação e criação por vias da Mímesis corpórea, as matrizes que geram as ações não se resumem apenas à imagens impressas em papel, como fotografias ou reproduções de obras de arte, mas também, por exemplo, na observação de pessoas e monumentos e em registros de áudio contendo diferentes qualidades timbrísticas de vozes variadas. Na experiência aqui vivenciada, foram realizados trabalhos de observação no centro de Barão Geraldo, bairro onde se encontra a sede do Lume.

a distância entre a experiência da prática e o seu registro. É, assim, a escrita a própria prática e, mais do que chamá-la assim, eu a chamaria de registro gráfico, que para além da palavra abre espaço para que imagens-textos possam tomar corpo de parágrafos ou páginas.

Portanto, convido-o a dançar também.

[Carta 1]

São Paulo, 9 de abril de 2015

À Bruxa, de Salvator Rosa²⁴ [Figura 1]

Prezada Senhora...

Venho através desta, muito mais que cumprimentá-la, informá-la sobre um certo uso, uma certa ocupação momentânea realizada entre os dias 16 e 27 de março do corrente ano, sobre alguns de seus pertences. No entanto, já me desculpo aqui sobre a utilização dos termos “uso” e “pertences”, bem como “ocupação”, o que parecerá estranho e desrespeitoso assim que tudo for revelado, mas espero que compreensível, assim que esclarecido. Desejo também não acumular má sorte ou ser vítima de um feitiço, já que a senhora é uma Bruxa, uma respeitosa Bruxa, grifaria.

Embora cronologicamente, estruturalmente e ósseamente diferentes, foi o seu corpo que ocupei nos dias acima citados. Sou ator e entre diferentes maneiras de trabalhar, de acessar outras corporalidades, empreendi-me nos últimos dias em um processo de Mímesis corpórea e Dança coordenado pelas professoras Ana Cristina Colla e Ana Clara Amaral – as quais são cúmplices, caso haja sanções. Mas sim, ocupei-me de sua imagem.

Trata-se de uma ocupação por inteiro, de músculos e vísceras, de veias e nervos saltados, de desarranjo, desconforto, conforme Salvator Rosa a apresentou. Sem licença, ocupei-a sem medo, desmedidamente. Coloquei-me, inicialmente, a registrar exatamente a sua imagem: o braço ao céu, numa imposição de força, o outro com os dedos devidamente enrijecidos como se segurasse algo, costas levemente arqueadas, de joelhos ao chão, a musculatura do pescoço em tensão, e um olhar para o céu com a boca aberta e pronta para um grito – era um grito! Repetidas vezes cheguei até a senhora nessa imagem, prestando atenção para que cada canto da minha musculatura estivesse como a sua: repuxados, como se um vento forte ampliasse essa força e, da terra, viesse outra força que levasse a figura toda para cima e para frente.

Após esse momento inicial, que consistia nessa cópia fiel, a repetição de sua imagem foi me levando a outros estágios de percepção e, por indicações, pude dançá-la. Não se

24

Trata-se da obra, “A Bruxa” (1649) do pintor barroco italiano Salvator Rosa.

trata aqui, novamente, de um desrespeito, uma vez que nem mesmo havia informado à senhora sobre esta ocupação, quanto mais de uma dança. Mas entenda senhora, quando aqui menciono dança não me refiro a uma dança codificada, quando então posso definir que estilo é este ou aquele, mas aqui chamo dança a fluência de sua imagem em mim que, borrada, distorcida e pouco a pouco transformada, foi sendo minha, foi deixando de ser a senhora, e sendo eu. Os seus ossos não cabem em mim, a sua idade não é a minha, o seu sexo não é o meu, não tenho seus seios caídos – com todo respeito, senhora, mas a idade é ingrata! – então tive que guardá-la dentro de mim, desse tamanho que sou. E a guardei cuidadosamente, embora a revirei muitas vezes, tentando me encontrar aí.

A partir de sua imagem, pude alcançar outro nível de compreensão física, já que somos tão diferentes e meu objetivo era agarrar-me a este corpo aí. Na repetição da construção da sua imagem em mim, pude sentir algumas dores que talvez a senhora tivesse sentido no momento em que Salvator à registrou. Mas, terão dores as imagens?

Embora, naquele momento, eu não tivesse parado para pensar sobre uma possível dor que talvez a acometesse, eu sentia dores reais, tamanha era a forma dilacerada de sua musculatura. Mas não adiantaria também tentar “socá-la” em mim, não caberia: uma pontinha de osso se sobressaltaria aqui ou ali, um dedo seria maior que o outro, sobraria espaços onde não deveria. O que eu devia era acomodá-la em mim, aparar alguns lados, ir lapidando a cada dia, me apropriando de sua imagem, até esquecer. E foi nesse momento, no momento em que me esqueci completamente da senhora, é que me vi ali dançando outra imagem, a minha própria, apropriada; uma prazer grande.

Bem, minha senhora, espero que com esse relato tenha ficado clara a forma de uso ou ocupação de sua imagem por mim, da qual nos últimos dias parti no desejo de encontrar um outro lugar onde eu pudesse dançar.

Agradeço sua existência e aparição em formato A4...

Assim, despeço-me.

[Carta 2]

São Paulo, 10 de abril de 2015.

Ao Boi da cara vermelha. [Figura 2]

Senhor Boi, tomo licença para escrever essas ligeiras linhas a fim de lhe esclarecer sobre alguns aspectos que, de alguma forma, vez ou outra, nossos caminhos se cruzaram. A escolha de sua imagem impressa para um processo de criação vivido por mim nos últimos dias não foi aleatória. Escolhi exatamente porque sua força, vigor e risco me acompanham há muito tempo e que, embora não se recorde, já tivemos um contato físico que décadas depois ainda reverberam em mim, toca a minha memória, a minha pele.

Poder tocá-lo nos últimos dias foi como reavivar algumas memórias e, por isso, segue o fragmento de uma delas. Antes, adianto que não houve um final nada feliz para essa memória:

Meu pai era açougueiro, mas não um açougueiro vestido de branco, como vemos hoje. Branco, em açougues dos anos 80, em pequenas cidades do interior do país, estava sempre por detrás de uma sujeira comum: fio cinza-chumbo por debaixo das unhas, poeira e sangue. Todos os dias, um gado era sacrificado, multiplicando-se em dezenas de pedaços, vísceras, pelo, couro. No único matadouro da cidade – com menos de cinco mil habitantes – não havia vigilância, e a coisa toda era realizada segundo à lei de cada dono do boi. Eu, pequeno, era sempre levado por meu pai até este local de matar. Ainda na cabine da camionete que transportava o gado, ia assistindo o bicho por um vidro sujo que nos separava dele e da carroceria. Mesmo já de alguma forma acostumado com aquela cena, ia sempre crescente em mim um pânico, dado o transtorno da fera. Chegando no matadouro, a camionete encostava no brete e despejava o gado ali. Cada vez mais aflito, como alguém que sabe seu fim, o bicho (e sua baba!) aguardava, enquanto lá dentro os instrumentos de abate eram preparados: água com sabão – para que quando lá dentro, escorregasse e caísse no chão -, marreta – para acertar sua testa -, e facas, muitas – para perfurar, tirar couro, cortar carnes nobres e partir articulações. Uma serra grande também era sempre utilizada. Devidamente paramentado, meu pai aguardava a vinda do gado por um corredor. E a sequência, sempre a mesma: marreta na testa do bicho, que escorrega no chão ensaboado e cai transtornado. Faca-fio sangra o gado, que jorra. Como em um ritual de passagem, meu pai me fazia, ainda muito pequeno, a assistir o abate. Como se não bastasse, de forma a tornar a minha presença utilitária, alçava-me para cima do gado morto, dizendo: ah, vira homem, menino! Ali em cima daquele pelo quente eu pesava de forma a colaborar com a dissecação do bicho. Dele, jorrava um fio vermelho e quase sem fim. Eu, tentava tomar coragem para não decepcionar o meu pai que parecia me ver ali como símbolo de virilidade, um troféu, uma coroação do masculino. No alto, eu ensaiava uma quase brincadeira de balançar sobre o dorso ainda quente do animal; sempre sem sucesso. E foram muitos os bois em que fui colocado em cima, naquilo em que meu pai, talvez inconscientemente, considerava como um rito de ser homem.

Desde essa época, essa imagem vez em quando retorna. Ficou adormecida durante anos, confesso, mas fortemente reavivada quando novamente tocada em alguns processos de criação. Sou ator, e sempre estamos à procura de matrizes criadoras que nos afetam. Sejam imagens, sons, cores, sabores, memórias. E insistentemente tenho escavado sua imagem.

O motivo maior dessa carta é para tentar esclarecer onde, dessa vez, encontrei-o em mim. Confesso que agora aconteceu de uma maneira inusitada, eu diria que até mesmo engraçada. A imagem que tenho de você é de uma “fuçada” em um monte de terra vermelha que ganhou o ar. Uma chuva vermelha provocada por sua força.

Quando, nesse processo de criação detive-me à sua imagem para criar, a ideia de

movimento era tão presente que só foi possível chegar a um ponto final partindo desse mesmo movimento que a foto registrava. Eu precisava realizar a ação para chegar à imagem, como se não fosse possível alcançar uma espécie de verdade se assim não fosse. Entre todas as imagens trabalhadas, essa foi sem dúvida a que mais me induziu ao movimento anterior. Assim, fiquei pensando nas infinitas portas de entrada das imagens em um processo de Mímesis corpórea, de como cada uma delas acessa diferentes modos de agir. A única ação a tomar diante delas, acredito, é permitir-se. Inicialmente há certo cuidado com a estrutura física da imagem – em seu caso o movimento da região do pescoço e um certo peso dada a robustez – até que essas estruturas deixam de ser externas e passam a percorrer diversas vias internas: fora-dentro. E é somente no fluxo, na repetição, na tentativa de desvendar, na insistência é que passa a haver esse jogo, essa outra via, aquela pela qual o trabalho do ator tende sempre a apoiar-se à procura do que chamamos “orgânico”: dentro-fora.

Talvez tenha sido a primeira vez que me atentei sistematicamente à existência desse contra-fluxo, dessas vias inversas, e de como ele é o próprio disparador da dança.

Ao Boi, agradeço a colaboração de novas descobertas...

[Carta 3]

São Paulo, 13 de abril de 2015.

À mulher de Henri de Toulouse–Lautrec.²⁵ [Figura 3]

Te vi de costas e por mim já bastava. Sem saber como era sua face, imaginei-a: cansada! Em meu processo de criação a partir de sua imagem, tentei rasgar o papel para imaginar possíveis faces. Mas sempre cansada. Acho que o cansaço veio do cansaço, ou seja: ao tentar desenhar sua forma em mim, uma posição aparentemente simples de uma mulher sentada de costas apresentou-se como algo difícil de sustentar. As costas em uma musculatura toda firme, feito tábua, ísquios devidamente posicionados para suportar a posição, braços apoiados nas pernas em uma angulação precisa para cansar, doer. Então, o cansaço imaginado foi fruto do cansaço real em repetir.

E na sequência, questionei-me como você havia sentado ali, qual caminho teria feito para chegar até ali e, depois disso, como teria levantado. Mas esse caminho, lá por mais tarde quando o processo se findava, concluí que era o encontro com as outras imagens, uma borrando a outra pra ser outra coisa, pra ser a minha própria imagem borrada.

E como nos outros casos, com as outras imagens, eu também a esqueci. E foi bom!

Saudações!

²⁵ Trata-se de “*A Toilette*” (1896), uma das obras mais conhecidas do pintor francês pós-impressionista Henri de Toulouse–Lautrec.

[Carta 4]

São Paulo, 13 de abril de 2015

À Miss Universo. [Figura 4]²⁶

Moça!

Quantos lados terá você? Respondo: muitos! A resposta por mim é dada – e acredito que certa – pela experiência. Entre as muitas imagens que percorri para criar tantas outras, a sua colocou-me em uma posição de constante desequilíbrio. Essa sua rotação de pernas, digna de grandes misses, é uma aula de como entender a precariedade do equilíbrio e de como essa desestabilização é interessante para buscar, na criação, outro tipo de apoio para manter-se.

Foi a partir da construção dessa base precária que construí todo o restante, como se a casa tivesse que ser edificada daquele jeito, porque o alicerce só a favorecia de uma única maneira. Então, me vi em meio a muitos vetores, apontando para todos os lados, tracionando para frente, trás, lado, teto, chão e diagonais. E no topo da casa, um sorriso congelado, de uma beleza congelada. Uma imagem que me fazia quase acreditar que você só teria um único braço. Não, mas nenhuma miss universo seria maneta, não permitiriam. Então o seu braço direito se escondia lá atrás, onde ninguém via. Insisti em sua imagem em mim, e ela me rotacionava. Como se abaixo de mim existisse uma plataforma que de forma automática girava, me girava. E nesse giro, eu buscava montar e desmontar a sua imagem em mim, buscando pequenas ações. E nessas idas e vindas é que eu acabava por encontrar aquilo que eu não procurava, mas me vinha este caminho “entre”, que é onde eu moro para além das matrizes.

E assim, eu agradeço por atentar-me ainda mais para a infinitude de lados que temos, mais ainda dos que eu já supunha compreender.

[Carta 5]

São Paulo, 13 de abril de 2015

À Malabarista de Facas. [Figura 5]²⁷

Habilidosa Senhorita,

²⁶ Essa matriz refere-se a uma fotografia da americana Sylvia Hitchcock, coroada como Miss Universo em 1967.

²⁷ Essa imagem-matriz, possivelmente realizada entre os anos de 1890 e 1910, refere-se a uma artista circense malabarista de facas.

De você herdei certa elegância. Sim, acredito que para ter a sua habilidade só mesmo uma elegante precisão é que sustenta estas facas entre você e o ar, passando por sua boca, mãos, ar. De você herdei ainda um olhar preciso que passeava entre os lados, uma visão periférica aguçada que me colocava aceso a todo instante, passeando por cada canto sem se perder. E dessa visão que “balança” me veio ainda um outro balançar da bacia. E quando andava, era como se lançasse estas facas e as visse voando a minha frente, acima e dos lados.

Confesso que, na sobreposição de imagens as quais trabalhei nos últimos dias, eu nem sabia mais onde encontrá-la. E nesse caso, diferente do que aconteceu com as outras imagens as quais eu as esquecia, em seu caso eu a perdi. Você acabou existindo, mas escondida nas frestas das outras imagens. Mas entenda: eu não desisti de sua presença, não a esqueci, não a abandonei, eu a perdi. Perder é saber que a coisa ainda existe e que em algum canto ela se encontra, mas você não sabe qual. Valeria São Longuinho! Mas insisti em perdê-la.

Agradeço por certo gingado!

[Carta 6]

São Paulo, 13 de abril de 2015.

Para mim aos cinco anos. [Figura 6]²⁸

De você, moleque amarelo, eu tive esse olhar de uma quase tristeza na hora de cortar o bolo branco de glacê feito pela Tia Baiana. Talvez a tristeza vinda de um cansaço por, provavelmente, estar desde bem cedo ansioso pela hora da festinha.

Uma saudade da sua meninice!

P.s.: É como se, criança, eu percebesse algumas novidades: o cabelo encaracolado da Bruna, as bolinhas da blusa da Priscila, a sobancelha suada da Fernanda. O que eu vejo e qual o tamanho das coisas que vemos todos os dias mas não percebemos, não temos uma escuta para esse micro que se revela em outras dezenas de micro-macros?

²⁸ A imagem aqui referida é a fotografia de uma festa de aniversário quando eu completava cinco anos de idade.



Em sentido anti-horário:
[Figura 1]: A Bruxa, de Salvator Rosa; [Figura 2]: o boi da cara vermelha; [Figura 3]: A Toilette, de Henri de Toulouse-Lautrec; [Figura 4]: a Miss Universo (1967) Sylvia Hitchcock; [Figura 5]: a malabarista de facas; [Figura 6]: eu em minha festa de aniversário de 5 anos.





suja
edita
escolhe
distorce
bruscamente
dobra
borra
estende
mancha
cola

Mosaico: a partir das qualidades de movimento e ação trabalhadas durante o processo (à esq.), construí colagens das imagens-matrizes afim de conferir no plano gráfico algumas possibilidades que tentava experimentar corporeamente.

[Carta Final]

São Paulo, 14 de abril de 2015.

À Ana Cristina Colla.²⁹

Cris!

Escrevo para tentar traçar alguns caminhos percorridos nos últimos dias, quando estivemos experienciando novos modos de criar. Antes, gostaria de tornar claro um percurso dessa escrita. Como poderá notar, escrevi outras cinco cartas e um bilhete, endereçadas a seis imagens utilizadas durante o processo criativo. Estas foram as imagens que mais se fixaram em mim durante o trajeto e, por isso, quis me aproximar delas novamente, como se tentasse no plano da escrita, ser tocado por elas. Obviamente que se trata de outro toque, diferente de quando estive olhando para elas em sala de criação. Mas tentei “fuçá-las” na escrita como uma tentativa de desdobrar esse material.

Dessa forma, me coloquei novamente a contemplar em separado cada imagem. Em um primeiro momento veio a lembrança do processo: como eu havia me posicionado frente a elas, como as coisas nasciam, como desenvolviam? Mas como as imagens, em sua materialidade, em sua “coisidade”, como mencionado por Heidegger³⁰, também poderia ser capaz de suscitar outros aspectos. Então me repositionei frente a elas e tentei revê-las, não para julgar meu próprio processo vivido na sede do Lume, na tentativa de: “Ah, poderia ter feito desse ou daquele jeito”. Mas de como essa imagem e a memória do vivido me suscitariam novos pensares. Foi então que notei a presença de alguns espaços onde, talvez, pudessem abrigar preciosidades no momento em que eu criava.

Esses espaços, assim como em algum momento comentado por você em sala de criação, é o “entre”. Esse vão entre mim e a imagem, entre os fluxos, entre o dentro-fora/ fora-dentro. Em um olhar de fora para o processo vivido, este “entre” é, a meu ver, onde mora a dança, onde mora a diluição da imagem fotográfica e a minha imagem para ser outra(o). Como em um momento de abandono, de esquecimento, mas não de vazio. Pelo contrário, é um momento pleno de criação. Conforme Eleonora Fabião: “Entre” não é lá, nem cá; não é antes, nem depois; não é isto ou aquilo; não é eu, você, nem outro.” (FABIÃO *apud* BONFITTO, 2013, p. XIII)

Nesse processo de criação via Mímesis Corpórea pude então por alguns momentos perceber onde se encontrava este vão e de como ele existia no momento do esquecimento. Entendendo “esquecimento” como aquele momento em que já não sabemos de onde

²⁹ Na procura de pontos evidenciados nessa experiência, reservei uma última carta à Ana Cristina Colla, professora dessa disciplina, conforme já mencionado, na tentativa de friccionar questões emergentes dessa investigação. Por trazer aspectos variados do processo por via da Mímesis Corpórea, essa carta é também endereçada a você, que agora lê, em mais uma tentativa de compartilharmos dessa artesanaria criativa.

³⁰ Sobre **coisidade**, vale grifar que para Martin Heidegger, uma das principais características da obra de arte é a coisidade da obra. O autor assinala que há uma necessidade ontológica da obra existir encerrada numa materialidade.

nasceu aquilo que faço agora. No penúltimo dia do processo foi quando eu comecei a esquecer as imagens e me vi nelas e elas estavam em mim. Não existia, no entanto, uma força mental programada para esquecer, mas aconteceu. A isso poderia chamar de fluência, organicidade, presença:

Esta fluência vem quando arredondamos os cantos das coisas, quando eu não chego “lá”, mas passeio por lá, encontro alis, navego entre as imagens como se as diluísse e os borrões se encontrassem para formar outras tantas imagens. (Notas pessoais do diário de bordo)

A este momento da criação responsabilizo a apropriação, pelo prazer em fazer, em agir. Acredito que é nesse instante de apropriação, quando uma espécie de olhar de fora se posiciona e quando esses olhares de fora e dentro se equalizam é que passa a existir essa apropriação do feito. É como se eu me visse fazendo, me divertisse com o que vejo e, ao mesmo tempo, com esse olhar de dentro, existisse um prazer por ser. É o que tenho dito quando estou criando: “agora eu já posso brincar com tudo isso”. E aquele espaço “entre” vai sendo preenchido: Apropriar para esquecer. Esquecer o endereço mas lembrar o caminho. O endereço é o suporte ósseo, cada imagem, a voz, o andar, o gesto, a ação. O caminho é o amálgama de todos eles.

Nessa liberdade da escrita, aproveito para brevemente discorrer sobre este instante que me acomete agora, neste exato momento, às 11:23 horas do dia 14 de abril de 2015. Apenas um parágrafo como se fosse um aposto para dizer apenas o quanto também é prazerosa a possibilidade de escrever nesse fluxo contínuo. A escrita então se torna parte e não um dever para se relatar o vivido.

Voltemos.

No dia em que Rachel Scotti Hirson³¹ esteve conosco, uma nova maneira de acessar processos criativos se “presentificou” para mim. Nascia ali um novo caminho para que, certamente, fosse absorvido em minha prática. Essa maneira de perceber por detrás das coisas, dos objetos, e a possibilidade de enxergar novas vidas e fluência nesse lugar foi um estímulo para que outras qualidades viessem a interferir na criação. Foi nesse dia que surgiu uma coragem para as vocalidades – esse lugar tão difícil! – a partir de um outro grau de escuta para o que me rodeava, para o espaço, e ao mesmo tempo para um estado permanente de vida. Não havia ali um desejo de representar, mas um turbilhão de energia que me dançava:

A constatação de uma qualidade particular da presença cênica nos levou a perceber a distinção entre técnicas cotidianas, técnicas do virtuosismo e técnicas extracotidianas do corpo. Essas últimas estão relacionadas à ‘vida’ do ator e do dançarino. Elas caracterizam essa ‘vida’ antes mesmo que ela comece a representar ou expressar algo. (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 16)

31 Rachel Scotti Hirson, atriz do Lume e professora da Pós-Graduação em Artes da Cena, do Instituto de Artes da Unicamp, foi convidada a participar da disciplina durante um encontro. Em seu trabalho, Hirson ampliou as matrizes de criação coletadas até então. Como proposta, os atores deveriam observar algum monumento, ou seja, algo inanimado que fosse encontrado no caminho até a sede do Lume: uma árvore, uma placa, um poste, ou uma casa em ruínas, como foi a minha escolha. Dessa observação microscópica caberia um exercício de imaginação sobre os elementos constituintes da matéria: que vida haveria dentro das coisas?

Esse trabalho vivido com a Rachel, bem como em todo o processo, mais do que querer visualizar verossimilhanças com as imagens, tentar enxergar o quanto fui fiel às matrizes, o quanto a minha voz era como a do Marcão Cabeleireiro³², opto por mergulhar nas fendas. E para mim, a fenda seria a dança, o momento anterior de se dizer que aquilo era um ser ficcional, mas antes, que aquilo era um estado de ficção, que não sendo mais eu, era alguma coisa entre uma imagem e eu, uma infinitude de contra fluxos, vai e volta, que me punha a dançar.

Que vida tem dentro da coisa?
Arrastar as seivas do fungo. Que cor ele tem?
É verde, de pontas ainda mais verdes,
que mais próximas do fora foram secando.
Quanto tempo leva?
Pra crescer, esparramar, secar as pontas, carcomer as pontas?
Onde apoiar o líquido que corre dentro?
Está na carne, no osso, dentro dele, lá no fundo.
Esse sinal de vida escorre e dança.
Dança-me!
E daí o musgo dentro da casa em ruínas dança, e a casa dança... (Notas pessoais do diário de bordo)

Agradeço por dançar junto!

Referências:

AMARAL, Ana Clara. Dança e Mimese Corpórea. **Revista Conceição/Conception**. Campinas, v. 4, n. 2, p.65-76. jul./dez. 2015.

BARBA, Eugênio. SAVARESE, Nicola. **A Arte Secreta do Ator**: um dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: É Realizações, 2012.

BONFITTO, Matteo. **Entre o Ator e o Performer**: alteridades, presenças, ambivalências. São Paulo: Perspectiva: Fapesp, 2013.

FERRACINI. Renato. **Café com Queijo**: Corpos em Criação. São Paulo: Editora Hucitec, 2006.

³² Em um dos trabalhos de coleta de matrizes fui até o centro de Barão Geraldo, bairro onde se encontra a sede do Lume, e pude conversar, observar e registrar certas qualidades físico/vocais do Marcão Cabeleireiro, enquanto ele cortava o meu cabelo. Essas qualidades serviram para esse processo de recriação.

Curriculum Vitae Resumido:

Moacir Romanini Junior

Ator, performer, professor e pesquisador em artes da cena. Formado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Londrina (UEL), em 2006, fez parte do T.O.U. Teatro durante sete anos. Atualmente é mestrando em Artes da Cena pela Unicamp, sob a orientação de Matteo Bonfitto. Em sua trajetória destaca como principais vivências as participações nas oficinas com Mário Biagini (Itália), Claudio Máximo Paternó (Itália), Matteo Bonfitto (Performa), Carlos Simioni (Lume), Naomi Silman (Lume), Ana Cristina Colla (Lume), Fernando Montes (Colômbia), Inês Marocco (UFRGS) e Thais D'Abronzo (UEL).