

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA, PÓS-GRADUAÇÃO E INOVAÇÃO
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS CONTEMPORÂNEOS DAS
ARTES - PPGCA
ESTUDOS DOS PROCESSOS ARTÍSTICOS

JOSÉ TOMAZ DE AQUINO JÚNIOR

O ATOR ESTRANGEIRO E A FLOR DO MANDACARU

NITERÓI – RJ
2015

JOSÉ TOMAZ DE AQUINO JÚNIOR

O ATOR ESTRANGEIRO E A FLOR DO MANDACARU

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Área de concentração: Estudos Contemporâneos das Artes
Linha de pesquisa: Estudos dos Processos Artísticos

Orientadora: Profa. Dra. Andrea Copeliovitch

NITERÓI – RJ
2015

Ficha Catalográfica elaborada pela Biblioteca Central do Gragoatá

A 657 Aquino Júnior, José Tomaz de
O ator estrangeiro e a flor do mandacaru/ José Tomaz de Aquino
Júnior. – 2015.
244 f. : il.

Orientador: Andrea Copeliovitch

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Artes e Comunicação Social, 2015.
Bibliografia: f. 224-230.

1. Butoh. 2. Dança- Japão. 3. Mímica. 4. Teatro- Técnica. I.
Copeliovitch, Andrea. II. Universidade Federal Fluminense. Instituto
de Arte e Comunicação Social. III. Título.

CDD 792.80952

JOSÉ TOMAZ DE AQUINO JÚNIOR

O ATOR ESTRANGEIRO E A FLOR DO MANDACARU

Dissertação apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes – PPGCA do Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense como requisito para obtenção do Título de Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes.

Niterói, 15 de maio de 2015.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Andrea Copeliovitch
(Presidente e Orientadora)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Profa. Lígia Dabul
(Membro interno)
Universidade Federal Fluminense – UFF

Profa. Dra. Tania Alice Feix
(Membro externo)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO

Ao meu pai
Seu Paderim
(in memorian)

À minha mãe
D. Penha Fontenele

À querida amiga
Inês Fabres

Ao Teatro MiMO

À vida que renasce na morte...

AGRADECIMENTOS

Agradecer é importante, é necessário. Eu tenho muito a agradecer...

A Deus, ao universo e à ancestralidade.

Aos meus irmãos Clodoaldo, Claudia, Sheila, Clotilde e à família Fontenele de Aquino.

À Andrea Copeliovitch, minha orientadora, que não me mostrou um único caminho, mas possibilidades de caminhar transitando entre poesia, academia e arte. Agradeço a generosidade, a constante disponibilidade, a meditação, a escuta e os ensinamentos que foram essenciais para a realização deste trabalho.

À querida amiga Edneia Tutti pela força, incentivo e colaboração no início desta viagem, ajudando-me a pensar o projeto.

À Jacqueline Peixoto e Emerson Santos, grandes incentivadores para meu ingresso na Pós-Graduação.

Ao Teatro MiMO: Melissa Caminha, Bárbara Leite, Paula Queiroz, Rafaela Diógenes, Felipe Abreu, Renata Oliveira, Marisa Carvajo, Bruno Lobo, Jonathan Pessoa, Geane Albuquerque, Goretti Smarandescu, Imaculada Gadelha, Maurilene Moreira, Fátmia Muniz e Kardec Miramez.

Aos artistas colaboradores do Teatro MiMO no processo do espetáculo *Sakura Matsuri – O Jardim das Cerejeiras*: Carlos Simioni, Victor de Seixas e David Limaverde.

Aos professores que me lançaram provocações e inquietudes: Lígia Dabul, Tania Rivera, Zeca Ligiéro, Jorge Vasconcelos, Marta Ribeiro e Luís Guilherme Vergara.

Aos professores Paulo Ess, Lourdes Macena, Fran Texeira e Mônica Marçal-Dominé, pela amizade e incentivo ao universo artístico e acadêmico.

Às professoras que compõem a banca de defesa Tania Alice Feix e Lígia Dabul.

À professora Tania Rivera pelas considerações na banca de qualificação.

Aos artistas e profissionais Gyohei Zaitso, Testsuro Fukuhara, Ana Cristina Colla, Cornine Soumm, Luis Torreão, Luis Louis, Leela Alanis, Alexandre Brum Correa, Bya Braga, Silvana Abreu (*in memoriam*).

Ao Mestre Tadashi Endo pela disponibilidade em compartilhar algumas palavras sobre butoh, pela generosidade ao transmitir suas experiências, ao contar suas histórias, e principalmente, por ter me conduzido ao vazio.

Ao Miguel Cipriano, Pedro de Freitas e Mikaely Damasceno por terem proporcionado minha aproximação junto ao Tadashi Endo.

Ao Bernardo Araújo pela ajuda na tradução da entrevista com Tadashi Endo e à Angela Soares pela revisão do resumo em inglês.

Aos colegas que compartilharam pensamentos, palavras, vídeos e treinamentos em butoh: Juliana Weyne, Luann Machado, Lucia Santalice e, principalmente, à Juliette Yu-ming pelas conversas, por compartilhar seu curta e ter me concedido uma entrevista.

À Escola Nacional de Circo por permitir o meu ingresso no *workshop* de butoh com Tetsuro Fukuhara.

Às Mestres de Cultura do Cariri que, gentilmente, abriram as portas de suas casas para uma conversa: Dona Naninha, Dona Zulene, Dona Auzira e Dona Soledade.

Aos amigos da Casa Ninho, Joaquina Carlos, Rita Cidade, Monique Cardoso, Edceu Barbosa e Janio Tavares por terem me proporcionado o encontro com os mestres.

Aos médicos que se tornaram amigos e que cuidaram de minha saúde durante este ciclo: Vasanto Prem, Lúcia Bulcão, Cláudia Portela, Gilvana Carvalho, Georgia Fortes e Janaína Nara Camelo.

À Inês Fabres, pela amizade, carinho, comidinhas gostosas e por todas as vezes que precisei utilizar sua casa como lar, escritório e biblioteca.

Aos irmãos cariocas Cairê Fabres e Yamê Fabres que, generosamente, emprestaram-me sua mãe Inês.

À Goretti Smarandescu, Goretti Lima e Paulo Smarandescu pela receptividade e generosidade em abrir as portas de sua casa desde Fortaleza até os últimos meses de Mestrado na cidade de Rio de Janeiro.

À Lua Ramos, Roberta Bonfim, Francisco de Assis e Paulo César, Iderley Colombini, Danielle Araújo, amigos que me abrigaram, deram carinho e conforto, na cidade do Rio de Janeiro.

À casa Gira Mundo pela acolhida e espaço para treino. Obrigado Wellington Dias, Isabel Viana e Sarah Marques.

À Casa do Estudante Pascoal Carlos Magno e aos seus funcionários que me acolheram na minha chega à Cidade Maravilhosa.

Aos colegas da turma de Mestrado, pelas conversas, reflexões, críticas, sugestões, afetos, carinho, cumplicidade e troca de aflições, em especial à Marcia Franco, Ti Almeida, Letícia Carvalho, Alface Cátia Leitão e Anderson Arêas.

Ao coletivo *4i20* por ter me ajudado a pensar o termo ator estrangeiro, em nossos estudos práticos sobre corpo, performance e estados de presença. Agradeço aos participantes:

Guilherme Folly, Tomás Saraiva, Felipe Ribeiro, Cristian Estevan, Larissa Morais, Lucas Mattos, Goretti Smarandescu, Júlia Vita e Douglas Ramalho.

Aos estudantes do Curso de Artes da UFF que me ajudaram a repensar o termo *pseudo-butoh*. Aos participantes da oficina *O Ator Estrangeiro* que, nas rodas de diálogo, me ajudaram a repensar esse termo. E ao SESC, Centro Cultural Banco do Nordeste e Casa Ninho por possibilitarem a realização dessa oficina em suas respectivas programações.

Aos queridos amigos e familiares que me apoiam no período em que estive ausente de Fortaleza e que, de alguma forma, contribuíram para a realização desta pesquisa, em especial ao Bucker Nunes, D. Teinha Queiroz, Tia Graça Melo, Izabel Gurgel, Silêda Franklin, Rildete Góis, Felipe Sales, Cícera Viera, Silvero Pereira, Gyl Giffoni, Lukas Nóbrega, Leir Pontes, Andreia Pires, Dayane Oliveira, Rafael Ikuno, Rafael Abreu, João Osmar, Iago Domingos, Raísa Campos, Profa. Denise Pedron, Lauriene Senna, Jhou Santos, Anderson Barroso, Ítala Isis, Moksha Prem, Prem Abodha, Preta Marques, Rafaela Solano, Marcelo Tosta, Talita Honorato, Thaís Teixeira, Loreta Dialla, Carin Louro, Marcia Aquino e Thiago Aquino.

Ao Edglê Lima, Higor Monteiro, Ailton Santana, Kardec Miramez, Izabela Wégila, Joaquina Carlos, Inês Fabres, Ângela Soares, amigos que colaboraram na produção dos vídeos *Memórias de Infância para Copeliovitch* e *A flor do Mandacaru para Tadashi Endo*.

Ao Sítio Caldeirão nas pessoas da Sra. Maria de Lima e do Sr. Raimundo Batista de Lima.

Aos amigos que me cederam material para a pesquisa: Paula Queiroz, Fernando Yamamoto, Luciano Matricardi, Angela Soares, Juliana Carvalho, Cathie Pucca e Ana Cecília Reis.

Ao Douglas Ramalho pelo presente *Pequenas Estórias*, de João Guimarães Rosa.

Ao Carlos Simioni por ter cedido o registro de sua demonstração técnica *Prisão para Liberdade*.

Ao André Feitosa pela proposição e parceira em realizar o *I Seminário Estéticas e Sombras: Experimentações pós-Butoh no Ceará*.

À Juliana Capibaribe por me apresentar a Deriva e à Fran Bernardino por continuar esse caminho comigo.

À CAPES, pelo apoio financeiro com a manutenção da bolsa de auxílio.

Agradeço, em especial, ao Kardec Miramez, Paloma Fraga, Pablo Oliveira e Leonardo Braga pela amizade, carinho, conversas e, principalmente, pela disponibilidade e em se fazerem sempre presentes, mesmo distantes.

Nunca desista no meio do caminho. O mais importante quando procuramos pedras preciosas, é cavar com determinação até que elas apareçam. Se continuarmos a cavar no mesmo lugar, uma hora nós as encontramos.

Yoshi Oida.

RESUMO

O teatro oriental de forma geral baseia-se em uma codificação de técnicas que são apreendidas pelo ator durante um longo e contínuo processo de treinamento com a finalidade de dinamizar suas energias potenciais. Na busca de princípios norteadores para a criação de um trabalho com atores dentro de uma perspectiva transcultural, que nos permite incorporar técnicas ocidentais às tradições cênicas orientais, o Teatro MiMO vem pesquisando as linguagens da Mímica, do Treinamento para o ator e do Butoh, como caminho facilitador na construção do espetáculo *Sakura Matsuri - O Jardim das Cerejeiras*. Pretende-se discutir o percurso que resultou no termo *bio-flor*, suas transformações e reverberações com base no trabalho do ator, como estrangeiro do próprio corpo, em seu treinamento pessoal revelando possibilidades de um ator que se descobre a cada dia em sala de trabalho na busca de uma dança pessoal que revele a sua flor da vida. E dessa maneira, analisar, por meio da construção poética do grupo Teatro MiMO, o processo de criação do referido espetáculo a partir do diálogo ético e estético entre essas três linguagens através de uma pesquisa participante a fim de confrontar discursos e práticas que envolvam o tema abordado.

Palavras-chave: Butoh. Mímica. Treinamento para o ator. Preparação Corporal.

ABSTRACT

The oriental theater in general is based on a codification of techniques, these are learned by the actors during a long and continuous process of training with the object of boosting their potential energies. In searching the guiding elements for the creation of a work with actors in a transcultural perspective, which allow us to incorporate the occidental techniques to the oriental scenic traditions, the MiMO Theater has been researching the languages of Mimics, the Training for actors and the Butoh, as a constructing way for the play Sakura Matsuri – The Cherry Orchard. It is intended to discuss the route that resulted in the term bio-flor, its transformations and reverberations from the actor's work as a foreign of the own body in the personal training, revealing possibilities of an actor that self discovers each day in the training room in searching of a personal dance that reveals the flower of his life, then analyzing the process of creation of the referred play through the poetic making of the group MiMO theater, from the ethic and esthetic dialog between these three languages in a participating research with the object of confronting discourses and practices that involve the issue addressed. Key-words: Butoh. Mimics. Training for actors. Corporal preparing.

Keywords: Butoh. Mime. Training of actor. Corporal preparing.

SUMÁRIO

A PRIMEIRA VIAGEM	13
I. O ATOR ESTRANGEIRO	21
1. Arrumando a mala	21
2. De malas prontas	24
3. Uma viagem.....	27
4. Um encontro	31
5. Turista ou estrangeiro?	35
6. Uma cidade chamada corpo.....	43
7. Teatro Turista	52
8. O ator estrangeiro	61
II. O MANDACARU.....	75
1. Escolhendo a semente.....	76
2. Plantando a semente	79
3. Semenando a semente.....	91
3.1. O LUME Teatro e o Teatro MiMO	98
3.2. A Mímica e o Teatro MiMO	108
4. Germinando a semente	131
4.1. As Lavadeiras	131
4.2. Mulheres	135
III. A FLOR.....	141
1. O desabrochar da flor	142
1.1. Butoh – Dança da Resistência	143
1.2. Bioesfera.....	158
2. Colhendo as flores	168

IV. O ATOR ESTRANGEIRO E A FLOR DO MANDACARU.....	170
1. Sakura Matsuri: O Jardim das Cerejeiras – do Pseudo-Butoh à Bio-Flor.....	170
1.1. Jineh Butoh: Poetizando as mímicas do corpo e A incrível história do poste que virou árvore.....	175
1.2. Sakura Matsuri: O Jardim das Cerejeiras	179
1.2.1. Um encontro: Simioni e o Teatro MiMO	182
1.3. Do Pseudo-Butoh à Bio-Flor	187
1.4. Bio-Flor: Seria isto um manifesto?.....	191
1.5. A Flor do Mandacaru: Matsuri	202
2. Um pensamento: Dançar ou não dançar (butoh), eis a questão!	209
V. ÚLTIMA VIAGEM? Os flamboyants, os ipês e a flor do mandacaru.....	216
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	224
APÊNDICES	231

A PRIMEIRA VIAGEM

Ao longo da minha formação e prática como ator e diretor teatral, tenho buscado experiências que norteiam processos criativos entre inteirezas e referências culturais. Nesse sentido, em 2008, quando ainda era aluno do Curso de Artes Cênicas, do Instituto Federal do Ceará (IFCE), entrei para o grupo de pesquisa *Poéticas do Corpo*, orientado pela Profa. Dra. Mônica Braga Marçal Domine. Em meio às experimentações (treinamentos, pesquisas e discussões) do grupo, fui convidado a dividir alguns saberes práticos e teóricos que eu detinha com o estudo sobre Mímica a partir dos cursos que fiz com Leela Alaniz e Luis Louis, na cidade de São Paulo, em 2007. Posteriormente, estudei Mímica com Courinne Soum (2011), Alexandre Brum Correa (2011), Victor de Seixas (2012) e Luís Torreão (2013).

Esse grupo de estudo em Mímica era formado por quatro integrantes, contando comigo, e resolvemos batizá-lo de Teatro MiMO, que iniciou sua prática de treino com 9h de encontro semanais, aumentou para 12h e chegou a 24h. O grupo, inicialmente, teve como foco de estudo a Mímica (escalas corporais e dinamoritmos em Decroux (1985)), e o Teatro Corporal (com base nas considerações de Artaud (1993), Grotowski (1987), Barba (2009) e Burnier (2001)), fomentando em seu processo criativo a dramaturgia a partir do treinamento corporal como norte de composição cênica, sem a preocupação de gerar obras finalizadas, mas valorizando o percurso para se chegar à obra e refletindo o processo de aprendizagem.

A ideia inicial de ser exclusivamente um grupo de estudo prático sobre o corpo foi modificando-se na medida em que o coletivo produziu experimentos cênicos que resultaram nos espetáculos: *As Lavadeiras* (2009), *Varre Varre* (2009), *Mulieres* (2010), *A Incrível História do Poste que virou Árvore* (2011) e *Sakura Matsuri - O jardim das cerejeiras* (2012), além de performances e intervenções urbanas pela cidade.

Especificamente, os espetáculos *As Lavadeiras* e *Mulieres* resultaram, quanto ao processo de criação, numa corporalidade dos atores na qual resolvemos investigar para criar o novo espetáculo: *Sakura*. No entanto, com esse processo, surgiu a intervenção: *A Incrível História do Poste que virou Árvore*, uma performance que utilizava alguns princípios de Butoh, realizado em praças da cidade. Assim, *Sakura*, estreado em 2012, no I Festival Internacional de Artes Cênicas do Ceará, concretiza-se enquanto cena a partir dos processos criativos desses

três espetáculos. Ao longo das etapas de criação do *Sakura*, observei que surgia uma expressividade corpórea que se assemelhava à dança-teatro¹ Butoh.

Esse corpo que surgiu no processo criativo é resultante dos treinamentos em Mímica e Treinamento Pré-Expressivo, estabelecendo diálogos com o Butoh. A partir desse tripé, iniciamos no MiMO a investigação da construção de uma possível poética no processo artístico do grupo e assim surgiu a palavra *pseudo-butoh*, uma nomenclatura provisória, inicialmente, sugerida para a prática corporal que o Teatro MiMO vinha desenvolvendo como resultante dos treinamentos para o aperfeiçoamento do processo do espetáculo *Sakura Matsuri - O jardim das cerejeiras*. Nesse sentido, a palavra *pseudo-butoh* não se refere a um conceito ou definição fechada; é passível de mudanças. Nasce da artesanaria do grupo. Tentativa de nomear as inquietudes, descobertas e reflexões do MiMO numa prática própria e que pretendi investigar, nesta pesquisa, partindo da seguinte indagação: Quais elementos presentes no diálogo entre a Mímica, o Treinamento Pré-Expressivo e o Butoh que possibilitariam a reflexão de uma prática, seus atravessamentos e convergências, como índices para pensar uma poética no MiMO que resultasse no termo *pseudo-butoh*?

Apesar de origens históricas diferentes, em nossas práticas, no âmbito corporal, havia semelhanças entre as três linguagens como: foco em centros energéticos, presentificação do ator, processos de sofrimento e dor, descoberta de uma dança pessoal, afirmação de vida e, especificamente no Butoh, a relação com a morte²; o que sugeri, naquele momento, a escolha do nome *pseudo-butoh*.

Essa nomenclatura surgiu por tomarmos emprestadas algumas referências estéticas do Butoh como a dilatação do tempo, o devir, a maquiagem, a referência ao Expressionismo Alemão, o onírico e ao Surrealismo para a composição visual do espetáculo *Sakura Matsuri*. Surgiu também por questionamentos éticos e estéticos acerca do modo de querer se apropriar de um

¹ A dança-teatro é uma corrente artística alemã surgida na década de 1920 que teve como um dos principais responsáveis por essa manifestação Rudolf Laban, com a sua escola de movimento expressionista, e posteriormente, seus seguidores como Mary Wigman, Kurt Joss e Pina Bausch, esta última retoma o termo na década de 1970 e busca, assim como Laban, a relação corpo-espírito-emoção-vida-movimento, assumindo-se enquanto movimento artístico ao “[...] expressar emoções e conflito do homem por meio do corpo em busca da “essência das coisas” [...] Nesse sentido pode-se dizer que o aspecto fundamental do teatro de dança está no compromisso ideológico de traduzir o ser humano, assumido pelo artista por meio de sua arte.” (SÁNCHEZ, 2010, p.15).

² No Butoh a morte aparece como passagem, o fim de um ciclo e início de outro. Não se exalta a morte, mas a vida que brota dela.

pensamento que norteia a prática do MiMO, e não apenas copiar o Butoh e deixá-lo na superficialidade. Não se trata, portanto, de uma imitação, de uma repetição ou da realização da cópia pela cópia, trata-se mais da fomentação de um pensar poético do que ainda não tomou forma ou do como fazer essa construção poética.

No MiMO, percebemos, por meio de nossos encontros, treinos, ensaios e diálogos, que o processo de criação de um grupo está pautado numa prática que gera reflexões e que estas constituem um campo de conhecimento na pesquisa teatral. “Cada grupo de pesquisa de linguagem teatral acaba por desenvolver seu próprio vocabulário e método, proveniente de sua prática e cuja preocupação é, antes de mais nada, orientar o processo de criação do ator”. (MACHADO, 2006, p.92).

Acredito que o processo criativo de um grupo de teatro possui um caráter investigativo. Entendemos, no MiMO, que as linguagens são em si diferentes e assumimos que estávamos investigando o que seria essa poética *pseudo-butoh* a partir das experiências vivenciadas nas linguagens citadas e em comunhão com a cultura local. Como corpos nascidos e criados no Ceará, com um gesto cultural, com base num processo não intencional chegaram a uma linguagem similar ao Butoh? Como trouxemos uma linguagem estrangeira para o próprio corpo, surgida de maneira espontânea?

Esta pesquisa trata do exercício de reflexão pautado numa prática que busca novos saberes, atravessada por uma cultura nordestina que olha para o mundo e que tem um modo de perceber e se apropriar disso. Segundo Barba (2009), o mestre europeu da Mímica, Etienne Decroux, codificou uma técnica equiparável à tradição oriental. Para o mestre, “as artes não se assemelham em suas obras, mas em seus princípios” (Decroux *apud* Burnier, 2001, p. 65), como bem analisados por Barba, quando versa sobre os princípios-que-retornam, princípios esses comuns nas tradições cênicas de cada país e que era possível analisar princípios análogos em outras culturas.

Os elementos com os quais dialogamos da cultura oriental tem seu respaldo prático no Butoh. Mas em que medida eles podem fomentar uma poética para o MiMO, num modo de pensar e fazer teatro hoje, com uma busca de criação, de crescimento e amadurecimento para o grupo? Como se construiria uma poética a partir da linguagem da Mímica, do Treinamento Pré-Expressivo e agora do Butoh, seus atravessamentos e convergências?

Essas questões me levaram a repensar o termo *pseudo-butoh* que, ao longo desta pesquisa, foi se transformando, sob influência dos encontros com butoítas, leituras sobre o assunto e na análise de minhas experiências – com o Teatro MiMO, nas oficinas *O Ator Estrangeiro*³, no grupo de estudos *4i20*⁴ e em minha prática enquanto artista. O trânsito proporcionado por esses encontros resultou em uma nova nomenclatura para a prática que estávamos desenvolvendo. Primeiramente, fora chamado de *bio-butoh*. Hoje, chamamos de *bio-flor: a flor do mandacaru*.

Para a construção desse pensameto, eu proponho algumas viagens para falar sobre experiências. Tentarei transpor em palavras processos e vivências que perpassaram, e ainda perpassam, o meu corpo durante esse tempo em que estou no Teatro MiMO. Falarei sobre o que vivi, escreverei sobre o que me atravessou, em conformidade com as palavras de D. Naninha, Mestre de Incelencias, da Região do Cariri (CE):

Se eu lhe disser uma coisa meu fih... Olha isso aqui foi passado assim e assim. Você pode acreditar porque ou eu vi ou se passou-se comigo. Porque eu não vou lhe dizer uma coisa que... ah... fulano. Quando eu for lhe contar uma história assim, eu ouvi dizer, eu lhe digo: Eu ouvi dizer. Não foi coisa que eu vi. (informação verbal)⁵.

Assim, busco refletir sobre uma prática com a consciência que foi, também, nas rodas de diálogo, após os treinos, que o sentido (sinestésico foi posto em palavras, mas não necessariamente transformado em informação) foi sendo construindo. Da mesma maneira que, numa roda de diálogo, uma conversa tem diversas vozes que cortam o fluxo do diálogo e do pensamento, eu proponho conversas paralelas por meio de notas de rodapés, ora explicativas, ora informativas, ora poéticas, ora, simplesmente, uma referência. Em alguns momentos, em nossa conversa, aparecerá o Kardec. Então, vocês se perguntarão: – *Quem é Kardec?*

³ Oficina realizada em Fortaleza, no Centro Cultural Banco do Nordeste e no SESC; e na cidade do Crato, na Casa Ninho. Os *workshops* foi realizado como parte da pesquisa prática deste trabalho para a elaboração do primeiro capítulo.

⁴ Grupo de estudos em corpo e performance que se reuniu de setembro à dezembro de 2014, na Casa Gira Mundo, Lapa-RJ. O grupo acontecia às sextas, das 15h30 às 22h, com três momentos, um prático no qual treinávamos estados de presença por meio de técnicas psicofísicas, meditação etc; o segundo momento é a pausa para o café coletivo e um terceiro momento teórico com discussões de textos. O grupo recebeu esse nome devido ao nosso primeiro encontro ter iniciado às 4h20.

⁵ Diário de bordo: *Visita aos mestres*. Cariri. 04 jan. 2015.

– *Oi, Tom. Preciso deixar o livro que eu peguei emprestado pra você na biblioteca, senão, eu pagarei multa.*

– *Opa! Kardec, você apareceu em um ótimo momento! Estava, exatamente, falando sobre você.*

– *Oi, pessoal! Tudo bem?*

Então, este é o Kardec! Inicialmente, estagiário da Casa de Artes, do IFCE. Integrante do Teatro MiMO. Kardec é o amigo que dialoga comigo. Ora ele assume a postura de algum professor, ora é minha orientadora, ora é o grupo MiMO, ora algum mestre, ora sou eu. Algumas vezes, ele pode ser meu amigo imaginário, como quando somos crianças e falamos com fadas e duendes após termos comido as sementes da papoula no jardim, escondidos de nossa mãe. Eu e Kardec conversamos bastante quando nos encontramos, e também por telefone, quando estou fora de Fortaleza. Nossas conversas são caóticas, com o fluxo do pensamento de um atravessando a fala do outro e vice-versa. Dessa maneira, tentei trazer para este trabalho um pouco dessa sensação, como quando saímos, em um único dia e transitamos, em passagem, entre Fortaleza, Aracati, Canoa-Quebrada, Caponga. Deixamos o fluxo nos levar, como em uma conversa ou em uma deriva.

Caminhar para mim é uma desculpa para ver, para cheirar, para ouvir... Caminho para levar meus sentidos a dar um passeio. Tanta coisa: os patos, os gansos, os eucaliptos, as libélulas, a brisa acarinhando a pele – os pensamentos esquecidos dos deveres. Sem pensar, porque, como disse Caeiro, “pensar é estar doente dos olhos.” (ALVES, 2002, p. 81).

A Internacional Situacionista foi uma vanguarda artística que atuou na França no período entre 1957 e 1972. Difundia ideias sobre a cidade, urbanismo e arquitetura levantando uma crítica à cidade como prisão mental e física do espetáculo. Adotou como princípio a psicogeografia, indicando que o espaço geográfico age diretamente sobre o comportamento afetivo do indivíduo. “O adjetivo psicogeográfico, que conserva uma incerteza bastante agradável, pode então ser aplicado as descobertas feitas por esse tipo de investigação, aos resultados de sua influência sobre os sentimentos humanos, e inclusive de maneira geral a toda situação ou conduta que pareça revelar o mesmo espírito de descobrimento.” (DEBORD, 2007, p. 36). Com efeito, a psicogeografia aparece como um dos procedimentos para fundamentar a Teoria da Deriva como um procedimento de passagem rápida por ambientes urbanos variados, esquecendo as preocupações e relações naturais (afetivas, de trabalho, lazer), se propondo a vivenciar a cidade de modo que impulse uma percepção-concepção

do espaço urbano enquanto território desconhecido, para ser decifrado e reconhecido de outros pontos de vista, através da experiência direta, permitindo-se aos encontros que surgem, a recepção do espaço e o que ele lhe proporciona.

O conceito de deriva está ligado indissolavelmente ao reconhecimento de efeitos da natureza psicogeográfica, e à afirmação de um comportamento lúdico-constructivo, o que se opõe em todos os aspectos às noções clássicas de viagem e passeio. Uma ou várias pessoas se lançam à deriva renunciando, durante um tempo mais ou menos longo, os motivos para deslocar-se ou atuar normalmente em suas relações, trabalhos e entretenimentos próprios de si, para deixar-se levar pelas solicitações do terreno e os encontros que a ele corresponde. (DEBORD, 2007, p. 66).

A psicogeografia, nesse contexto, pode ser definida como a reação emocional que o ambiente gera no corpo do indivíduo no momento de passagem por um determinado espaço repleto de memórias. Ao passar por um espaço que tem imbuído em sua memória ou que sugere a partir do inconsciente coletivo a criminalidade, sem que o indivíduo transeunte perceba o porquê, o corpo provavelmente passará a sentir uma apreensão, receio ou até mesmo medo, devido à configuração dos elementos naquele determinado espaço. Da mesma forma, quando se passa em um ambiente agradável, como num parque ou em uma praia ao pôr do sol, o corpo pode vir a sentir uma vontade de liberdade, uma nostalgia ou uma sensação de paixão etc.

Inspirações? Tive várias. Não é fácil debutar na academia. Uma tarefa árdua. Principalmente, quando não se busca respostas, métodos e fórmulas, mas estratégias e rastros que indiquem um trabalho pulsante para e sobre o ator. Assim sendo, precisei recorrer à tradição. Fui atrás dos meus mestres.

Sempre tive receio em utilizar a palavra mestre. Em princípio, com a relação que advém: mestre-discípulo. Um que detém o conhecimento e o outro que está com sede de aprender. Um que indica os caminhos e àquele os segue na busca do crescimento. Não acredito muito nessa relação. Prefiro acreditar na relação homem-homem que Grotowski instaurou em sua fase Parateatral (1969 – 1977), tornando o conhecimento cíclico entre os participantes daquela experiência.

Conheci Tadashi Endo⁶ e convivemos por duas semanas: uma em Fortaleza e outra em São Paulo. Com ele, pude perceber o que seria um mestre. Aquele que propõe relações de troca,

⁶ Tadashi Endo é dançarino de butoh. Criador do Butoh-Ma, desenvolveu uma trajetória própria de dançar a partir de seus encontros com os criadores da dança: Hijikata e Ohno. Visita, frequentemente, o Brasil

que dá e recebe e não apenas é sugado pelo carrapato parasita do discípulo. O verdadeiro mestre abre possibilidades de diálogo. Não é a relação daquele que detém a sabedoria com quem busca saber. Mas a relação daquele que está descobrindo e que vai descobrir junto com o outro que iniciou agora o processo de descoberta. Assim, apoiei-me em alguns interlocutores que me inspiraram profundamente no processo de escrita, pesquisadores da arte de ator como Andrea Copeliovitch e o seu livro *O ator guerreiro frente ao abismo* (2009), apresentado em estrutura de peça teatral com diálogos e trocas de e-mail entre os personagens. Inspirei-me na escrita poética e na narrativa dos relatos de processo das atrizes do Lume Raquel Scotti Rirson (*Tal qual apanhei do pé: uma atriz do Lume em pesquisa*. (2006)) e Ana Cristina Colla (*Da minha janela vejo... Relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume* (2006) e *Caminhante, não há caminho. Só rastros*. (2013)). Nas contações de histórias do ator japonês Yoshi Oida (*O ator errante* (1999) e *O ator invisível* (2007)) e, embora não muito comentado neste trabalho, nas parábolas do mestre Stanislavski (*A preparação do ator* (1989), *A construção da personagem* (1994) e *Minha vida na arte* (1989)).

A relação tempo-espço nesta escrita também não obedece ao raciocínio lógico. As datas dos acontecimentos não estão cronologicamente dispostas. Começo em 2014, narrando minha infância, quatro páginas depois, volto no tempo e estou em 2007, 2008, 2013... Os espaços se fundem, aparecem e somem. De repente, eu ou Kardec, situamos o espaço no qual estamos. Pode acontecer de começarmos o diálogo numa lanchonete, em Icapuí, no ano de 1998 e terminarmos o mesmo diálogo pegando um voo para o Rio de Janeiro, no ano de 2013.

O trabalho que vos apresento propõe um diálogo. Não apenas pelas palavras aqui escritas e pelas notas de rodapés que conversarão com você, mas também pelas imagens. Sugiro que a leitura desta narrativa seja acompanhada de um computador, conectado à internet. No decorrer desta viagem, deixarei alguns *links* de vídeos, músicas e fotos, que lhe permitirão uma melhor participação no diálogo proporcionando um conhecimento sobre o Teatro MiMO, sobre algumas fontes de pesquisa para a elaboração deste texto, bem como passarão a conhecer um pouco, também, sobre a minha pessoa. Sugiro, ainda, que antes da leitura deste

ministrando oficinas e apresentando espetáculos. Tem uma relação direta com o LUME teatro, tendo dirigido três espetáculos do grupo: *Shi-Zen – 7 Cuias*, *Sopro e Você*. Atualmente, mora na Alemanha, em Göttingen, onde criou o MAMU, centro de estudos em butoh.

trabalho, vocês assistam aos vídeos do *Apêndice C*, para uma melhor compreensão do objeto de pesquisa discorrido ao longo destas páginas.

Busquei, nesta escrita, lhe convidar para um cafezinho cearense, ou quem sabe, um café com o Tomaz⁷. O que aqui se apresenta escrito pode até ter um toque de fantasia, de poesia e quem sabe até pareça uma ficção de teledramaturgia. Mas os acontecimentos aqui narrados, filmados e transcritos foram reais, aconteceram. Não necessariamente na ordem em que se apresentam nesta narrativa e, da mesma maneira, não tão poéticos. Como num café com o Tomaz, ambas as partes passam a se conhecer, exponho-me nestas páginas falando de minha vida, minha infância, minhas questões, dificuldades, frustrações e decepções. Sobre você? Quem sabe um dia você resolva marcar um café para me falar um pouco...

Vamos juntos nesta viagem na busca de uma flor que nasce a partir de uma dança pessoal dentro de um contexto poético nas práticas atorais. Façamos as malas, escolhamos o meio de transporte e sigamos viagem.

⁷ *Tomaz um café com o Tomaz*, performance iniciada no ano de 2011. Falarei sobre ela no decorrer deste trabalho.

I. O ATOR ESTRANGEIRO

Um jovem perguntou a um sábio: – Como não errar?
 O sábio respondeu: – Conquistando experiência.
 Então o jovem perguntou: – Como eu conquisto experiência?
 Respondeu o sábio: – Errando!⁸

1. Arrumando a mala

Quando eu era pequeno me chamavam de Júnior. Eu tinha os cabelos cacheados, era sorridente e risonho. Posso até arriscar que era uma criança sapeca. Não era tão magro nem tão moreno como eu sou agora. Ao passar de poucos anos, as influências de minha descendência indígena começaram a se manifestar. Meus cabelos ficaram lisos e a pele mais escura. Nasci na capital, mas meu pai é um sertanejo da *Área Q*⁹ e minha mãe uma descendente de índios da etnia Tremembé, região da Almofala. A dor do ar entrando nos meus pulmões aconteceu pela primeira vez às 19 horas e 30 minutos de um dia 9 de abril, na cidade litorânea de Fortaleza, a Terra do Sol. E eu chorei. Naquele momento eu nascia e começava também o meu processo de morte. Nascemos para morrer em algum dia no futuro – próximo ou distante.

A cidade de Fortaleza possui esse nome devido à sua formação que se deu ao lado da base militar holandesa Forte de Schoonenborch, posteriormente, chamada de Fortaleza de Nossa Senhora da Assunção. Nossa Senhora virou padroeira e restou para a cidade apenas: Fortaleza, capital da Terra da Luz¹⁰.

⁸ Provérbio sobre o sábio. Autor desconhecido.

⁹ *Área Q* é um filme de Gerson Sanginitto, com locações no Ceará e em Los Angeles. Uma ficção científica que aborda a temática alienígena, comum na região da *Área Q*, região montanhosa em meio ao sertão cearense com sua caatinga. Local propício para as OVNIS aterrissarem. O nome é devido as cidades da região começarem com a letra Q: Quixadá, Quixerê, Quixeramobim e Quixelô. É nesta região que se encontra a Pedra da Galinha Choca, monumento esculpido pela natureza que lembra uma galinha deitada chocando seus ovos, preparando sua ninhada para vir ao mundo.

¹⁰ Ceará, a Terra da Luz. O *slogan* se dá devido ao fato de que no dia 25 de março de 1884, a terra do humor – como hoje é conhecida devido ao legado de humoristas como Renato Aragão, Chico Anysio e Tom Cavalcante – foi a primeira província do Brasil a libertar seus escravos, na cidade de Redenção, que ficou conhecida como o *Rosal da Liberdade*.

Mas a Terra do Sol, antes de se tornar a quinta capital do país e de ser um dos roteiros mais cobiçados pelos turistas¹¹, fora erguida com a força do sertanejo que, no êxodo rural, mudava em busca de melhores condições de vida por conta da estiagem. Como aconteceu com a construção de grandes capitais como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, com a mão de obra barata dos retirantes e boias-frias nordestinos e nortistas.

Assim, meu pai, o Seu Paderim, mudou-se de sua Quixadá natal para Fortaleza, onde encontrou a Dona Penha, que viera da cidade de Acaraú. Desse encontro, minha mãe teve seu corpo transformado e pariu 5 filhos – sim, quando os encontros são verdadeiros e potentes o corpo se transforma, pois ele passa a ser suporte e vetor de várias experiências. Eu, o caçula, não era para ter nascido. Nasci apenas para que a Dona Penha pudesse fazer a cirurgia de ligamento das trompas de falópio¹². Anterior a mim, vieram os gêmeos. Era neste parto que a cirurgia deveria ter sido feita, mas ela não aguentou o dia marcado e teve parto normal. Rapidinho, tiveram que deixar de ver TV algumas noites para proporcionar o encontro do espermatozóide Tomaz, oriundo de meu pai com o óvulo de minha mãe.

Nasci Júnior e levou 18 anos para me tornar Tomaz. Essa transformação se deu no encontro com o Teatro, mas até esse encontro acontecer, o Júnior viajou bastante pelo interior, pelo litoral e pelo Rio de Janeiro, sempre na companhia de seus pais. No sertão, subiu *nos pé de pau*, comeu *fruta do pé*¹³, brincou no açude, viu as lavadeiras à beira do rio, andou pela caatinga e pela seca. Viu o gado morto e a terra rachada. Viu pela primeira vez a beleza da flor do mandacaru. Ah! Ia esquecendo, no litoral também tem seca. Na cidade de Acaraú, com suas belas praias também tem sertão, e lá, o Junior foi para a farinhaada – casa onde se produz a farinha de mandioca –, passou querosene no corpo¹⁴ e caminhou pela lama do manguezal onde viu o homem de lama, camuflado para pegar caranguejo. Passeou pelo chiqueiro de porco, pelo curral. Alimentou o gado, o porco e a galinha caipira e também os viu serem mortos. Presenciou a dança da morte desses bichos e percebeu que a Dona Morte dá um único

¹¹ A cidade de Fortaleza é quadrada. O planejamento de suas ruas e avenidas é cartesiano e foi pensado para facilitar o trânsito de automóveis e pedestres. Desta forma, para o viajante, andar pela cidade é confortável, não oferece riscos de se perder, pois facilmente ele se localizará. Para esta pesquisa, como veremos adiante, interessa-nos, como metáfora, uma cidade na qual possamos nos perder no fluxo de suas ruas.

¹² Meus pais tinham planejado um filho macho e outra fêmea. Nas duas primeiras tentativas, veio o sexo feminino: Cláudia e Sheila. Tentaram uma terceira vez e nasceram os gêmeos: Clotilde e Clodoaldo. Então tiveram que brincar mais um pouco e foi dessa brincadeira que eu nasci.

¹³ As palavras em itálico são expressões populares da região e querem dizer subir em árvore e comer fruta direto da árvore, respectivamente.

¹⁴ Passa-se querosene no corpo para evitar que as mutucas fêmeas – mosca da família dos *Tabanídeos* – lhe piquem. Mutuca significa furar, picar. A picada desse inseto dói e causa coceira.

golpe certo. Depois de atacar com sua foice, ela para seu caminhar, senta confortavelmente em seu camarote e espera. Ela dá apenas esse golpe para poder observar a beleza da última dança feita para ela, do último suspiro. Podemos pensar que nesse encontro há também uma transformação. A transformação de um corpo que morre, que vira um corpo morto. E que mesmo morto gera vida como o adubo que ajuda as plantas a crescerem em direção ao sol.

Para o Rio de Janeiro, Júnior não foi de avião. Foi de ônibus observando a paisagem, vendo a vegetação, sentindo as mudanças climáticas de cada região e conhecendo outros Brasis a cada parada. Percebeu que existiam outros sotaques além do fortalezense. Pois, naquele período ele não tinha consciência que o Ceará era composto de 7 regiões e cada uma tinha uma prosódia bem particular. Na verdade, foi na Cidade Maravilhosa que ele percebeu que tinha sotaque quando imitaram o seu *di* e *ti*¹⁵ que ele nem falava. Foi lá também que ele percebeu que o seu estado devia ser muito importante, já que todas as pessoas o chamavam de Ceará.

No Rio de Janeiro, Júnior não foi ao Pão de Açúcar, ao Cristo Redentor, à Rocinha, não foi ao Shopping Center e ao Maracanã. Júnior gostava era de brincar com seus primos, visitá-los, ir à restinga, subir os morros, andar pela mata e sempre ia onde estavam os pescadores na Barra, para comprar peixe fresco com seus pais. Às vezes, arriscava até a pescaria de vara na pedra do Leme. Junior ia por caminhos que não sabia aonde o levariam, mas como toda criança aventureira queria experimentar aquelas sensações da descoberta de um novo mundo: a Mata Atlântica.

Junior foi construindo memórias a partir das experiências ao longo da infância e adolescência e aos 18 anos, como num rito de passagem, no palco, ele virou Tomaz. Não queria que o conhecessem como Júnior, o mais moço, o caçula, ou ainda, o frágil. Queria ser forte para utilizar o aprendizado/conhecimento transformado em memória e construir o seu ser cênico, tornar-se ator. E então, a partir da morte em vida de Júnior, dessa metamorfose, dessa transformação, nasceu o Tomaz – eu que também sou ele – que seguindo os caminhos de Júnior, continuou a viajar pelo Brasil, em busca de encontros.

¹⁵ As palavras com forte acentuação tônica nas finalizações *d-e /di/* e *t-e /ti/* são geralmente pronunciadas na região sul do Ceará, na Chapada do Araripe, que sofreu forte influência da prosódia pernambucana. A TV importou essa prosódia para as novelas, o que unificou o *di* e o *ti* como sendo o sotaque oficial do Nordeste, pessimamente reproduzido por Suzana Vieira, na novela *Senhora do Destino*. O Cariri é o berço da cultura popular cearense e tem nomes importantes da História e da Cultura do Ceará como Padre Cícero, Beata Maria de Araújo, Beato Zé Lourenço, Bárbara de Alencar, Patativa do Assaré, Irmãos Anicetos, dentre outros.

2. De malas prontas

Mãe,
quando temos vontade de viajar, precisamos
esquecer o lugar de onde viemos?¹⁶

De malas prontas fui para São Paulo estudar Mímica. Fiquei na terra da garoa por um ano e meio. Aquela fora de fato a minha primeira viagem longa. Sem certeza de volta para as férias de julho ou para as festas de fim de ano. No aeroporto, minha mãe disse: – *Não esquece da gente, telefona. – Mãe, e quando viajamos, esquecemos o lugar de onde partimos?* Dei-lhe um beijo e seguimos para a sala de embarque.

São Paulo representava para mim a experiência de um Macunaíma em busca da muiraquitã capturada pelo Gigante Piaimã, que, engolido pela cidade grande, volta para a sua Uraricoera natal modificado, mas ainda assim, Macunaíma – o herói sem nenhum caráter (ANDRADE, 2008).

Ao sair da capoeira, o anti-herói, viveu experiências que não seriam possíveis se lá permanecesse. Desceu o Amazonas e desembarcou no Tietê com o objetivo de resgatar o amuleto da sorte e a essência de um amor perdido. Viajou com seu *copo vazio*, pois não sabia o que o esperava. Para cada situação que ia enfrentar, uma estratégia era articulada, uma experiência era vivida e um conhecimento, adquirido. Como uma árvore trepadeira, ele foi lançando suas raízes em volta do inimigo e o venceu dentro da sua própria emboscada.

– *Júnior, você colocou os livros que estavam em cima da cama na bagagem de mão?*

Sim, para ela eu ainda sou o Júnior, o filho de D. Penha e do finado Paderim. Apenas no Teatro que ela me chama de Tomaz.

– *Coloquei, mãe! Aliás, vou escolher um para ler no voo. Beijo!*

– *Atenção, senhores passageiros do voo 2007, com destino à Guarulhos, previsão da aeronave em solo daqui há 4 horas.*

¹⁶ Radicais e Radicante, de Nicolas Bourriaud (2011, p. 54).

– *Alô! Mãe, a senhora ainda está no aeroporto? O voo atrasou... Ah! Então, deixa. Não! Não precisa voltar, não. Ficarei por aqui na sala de embarque lendo. Beijo!*

O indivíduo deste início do século XXI lembra, para nos atermos ao léxico botânico, essas plantas que não contam com uma raiz única para crescer, e sim avançam para todo lado nas superfícies que lhes aparecem, prendendo-se, como a hera, por meio de várias gavinhas. A hera é um vegetal *radicante*, porque faz nascer suas raízes à medida que avança, ao contrário dos *radicais*, cuja evolução é determinada pelo ancoramento em algum solo. (BOURRIAUD, 2011, p. 49-50)

– *A hera é um vegetal radicante. Será que Macunaíma é um homem radicante? Vou aproveitar que o voo está atrasado e continuar a leitura deste capítulo.*

No capítulo “Radicais e Radicantes”, Bourriaud (2011) aponta a diferença entre o artista radical e o artista radicante. Ele começa a sua análise a partir do movimento modernista, no qual define os artistas daquele período como artistas radicais, que se utilizavam de uma prática artística de subtração, iam em busca da “raiz-princípio” (BOURRIAUD, 2011, p. 50), com a finalidade de encontrar uma arte radical, original, sem contaminações. Um misto de enraizamento identitário – que “Em seu nome se desenvolve o racismo e as ideologias tradicionalistas, a exclusão do outro.” – e uma radicalidade modernista – que “envolve a humanidade inteira no fantasma do recomeço.” (BOURRIAUD, 2011, p. 48-49).

Ele aponta o artista que surge após o modernismo como radicante e não radical. Para esse indivíduo a raiz-princípio não é mais que um rótulo para afirmar uma identidade. É também uma maneira para descobrir o que a obra tem de única e lançar uma tendência, criando uma escola ou um modo de pensar/fazer arte pautado na origem e com isso, adentrar na lógica do mercado: o que tem de original na minha obra? Para o artista contemporâneo, a raiz-princípio não é o importante, pois não se pensa em radical, mas em radicante.

O radicante pode, sem nenhum prejuízo, romper com suas raízes primeiras e reaclimatar-se: não existe origem única, existem enraizamentos sucessivos, simultâneos ou cruzados. O artista radical pretendia voltar a um lugar original; o radicante se põe a caminho, e isso sem dispor, sem nenhum lugar a voltar. Em seu universo não há origem nem fim, a não ser que ele próprio resolva defini-los. É possível levar consigo fragmentos de identidade, com a condição de transplantá-los em outros solos e aceitar sua permanente metamorfose.” (BOURRIAUD, 2011, p. 51).

Bourriaud traduz essa palavra do vocabulário botânico. Radicante são as árvores que, para se fixarem, lançam suas raízes em diversos pontos como a plantas trepadeiras, os morangueiros,

que criam raízes secundárias ao lado da raiz principal, não possibilitando a distinção entre as raízes secundárias e a principal. Suas raízes nascem na medida em que avançam, não se fixam no solo. Ele estabelece essa analogia e aponta esse indivíduo singular e plural ao falar que

O radicante se desenvolve conforme o solo que o acolhe, acompanha suas circunvoluções, adapta-se a sua superfície e aos seus componentes geológicos: ele se *traduz* nos termos do espaço em que se move. Por seu significado simultaneamente dinâmico e dialógico, o adjetivo *radicante* qualifica o sujeito contemporâneo dividido entre a necessidade de um vínculo com seu ambiente e as forças do desenraizamento, entre a globalização e a singularidade, entre a identidade e o aprendizado do Outro. Ele define o sujeito como um objeto de negociações. (BOURRIAUD, 2011, p. 50).

Ele convoca para essa discussão o homem nômade. Na verdade, a imagem de um artista nômade que não fica apenas em sua origem, que não produz apenas em/a partir de suas raízes e se identifica com aquele tipo de produção categorizando-o para o mercado, facilitando o passe de venda de suas obras. Nem aquele artista do multiculturalismo que reproduz o padrão euro-americano, que se coloca em uma categoria *ready-made*¹⁷. Ele propõe um artista do êxodo que lança suas raízes e se alimenta.

Em sua saga, Macunaíma realiza um fluxo migratório – emigra e imigra – e assume o caráter de não ter caráter. Transforma-se em índio guerreiro, em príncipe branco, é cavalo de santo no terreiro de Tia Ciata e polaca francesa. É uma árvore trepadeira que lança suas raízes e conquista Ci, a Rainha das Icamiabas Guerreiras, que derrota Boiúna Luna, que enrola Véi, a Sol. É o herói sem caráter em suas negociações, seja no Urariocoera ou na cidade grande. Ele não possui apenas a identidade fixa de um índio da Tribo Tapanhumas, mas traduz-se no homem brasileiro. Seria Macunaíma esse indivíduo do qual fala Bourriaud? Um artista que negocia sua poética com o ambiente no qual está inserido ou se inserindo, lançando raízes sem abandonar a sua raiz-princípio, em confluência, em um diálogo que soma e se multiplica, mas não subtrai?

– *Atenção, senhores passageiros do voo 2007 com destino à Guarulhos, seu embarque é imediato pelo portão de número 9.*

– *Caracas, já se passaram 4 horas! São Paulo, aí vou eu!*

¹⁷ “Assim, a vida cultural é feita de tensões entre reificação pura e simples pressuposta pela inclusão de si mesmo em uma categoria ready-made (esteta amante de ópera, adolescente gótico, leitor de romances históricos...)” (BOURRIAUD, 2011, p. 36).

3. Uma viagem

O audaz navegante, que foi descobrir os outros lugares valetudinário.
 Ele foi num navio, também, falcatruas. Foi de sozinho.
 Os lugares eram longe, e o mar.
 O audaz navegante estava com saudade, antes da mãe dele, dos irmãos, do pai.
 Ele não chorava. Ele precisava respectivo de ir¹⁸.

Era uma vez um audaz navegante. Ele partiu sozinho para além-mar, deixando em terra sua família que, por sua vez, sabia que ele ia descobrir os lugares que ela nunca ia descobrir se permanecesse ancorado. Seus irmãos diziam inclusive que ele jamais iria voltar. Ele, particularmente, não gostava de mar, mas teve de partir sem a companhia de um grande amor. Aventurou-se no mar. Viveu o perigo. Obteve experiências de um mar em fúria em um dia de tempestade. Para ele, o perigo era total enquanto o amor estava distante, em terra firme, do outro lado do mar. Até que, em um dia de escuridão, ele acendeu a luz do mar e venceu todas as barreiras, aprendeu a lidar com o medo, encontrou e levou consigo o grande amor. Juntos viraram vaga-lumes. (ROSA, 1974)

O audaz navegante em sua viagem em um mar “valetudinário” (ROSA, 1974, p. 139), encontrou com seus medos, com o perigo, com a escuridão e com seu grande amor. Ele foi compreendendo e se compreendendo no mundo, se inserindo naquele novo universo e percebendo quem ele era. Em cada encontro, ele percebeu que algo bom ou ruim poderia acontecer, permitiu-se a viver a experiência que findou por levá-lo ao encontro com o amor e a sua transformação em vaga-lume.

– *O navegante de Guimarães Rosa viveu experiências teve um encontro e passou por uma transformação. É, de alguma forma ele foi afetado.*

– *Acredito que sim, Kardec! O encontro quando é verdadeiro, ele afeta, transforma. Afeto não é apenas aquilo que aprendemos: carinho, amor, cuidado. É algo que te atravessa. Olha o que compartilharam no face, de Suely Rolnik (1989, p. 57):*

“afetar” designa o efeito da ação de um corpo sobre outro, em seu encontro. Os afetos, portanto, não só surgiam entre os corpos [...] como eram fluxos que arrastavam cada um desses corpos para outros lugares, inéditos: um devir [...] uma

¹⁸ Partida do Audaz Navegante, de João Guimarães Rosa (1974, p. 139).

desterritorialização atravessando de ponta a vida de uma sociedade, desmapeando tudo.

- *É, o afeto, o encontro e a experiência nos tiram do lugar comum. Falando em experiência, eu li um texto que dizia que a experiência “é o que nos passa, o que nos acontece, o que nos toca. Não o que passa, o que acontece, o que toca”.*
- *Também li esse texto. É um artigo de 2002, do Jorge Larrosa Bondía. O trecho que você citou está na página 21.*
- *Eita! Que memória de elefante, Tom.*
- *Que nada! É porque quando li esse texto, ele ficou reverberando e ainda reverbera. Qualquer passagem que você comente dele, eu sei exatamente em qual página está.*
- *Duvido!*
- *Bora apostar?*
- *Bora! La vai:*

A experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova. [...] O sujeito da experiência tem algo desse ser fascinante que se ex-põe atravessando um espaço indeterminado e perigoso, pondo-se nele à prova e buscando nele sua oportunidade, sua ocasião. [...] A experiência é a passagem da existência, a passagem de um ser que não tem essência ou razão ou fundamento, mas que simplesmente “ex-iste” de uma forma sempre singular, finita, imanente, contingente.

- *Página 25, Kardec.*
- *Acertou!... Mais uma:*

[...] fazer uma experiência com algo, significa que algo nos acontece, nos alcança; que se apodera de nós, que toma, que nos transforma. Quando falamos em “fazer” uma experiência, isso não significa precisamente que nós a façamos acontecer, “fazer” significa aqui: sofrer, padecer, tomar o que nos alcança receptivamente, aceitar, à medida que nos submetemos a algo. Fazer uma experiência quer dizer, portanto, deixar-nos abordar em nós próprios pelo que nos interpela, entrando e submetendo-nos a isso. Podemos ser assim transformados por tais experiências, de um dia para o outro ou no transcurso do tempo.

- *Essa é fácil. É a única citação destacada que tem no texto, está na página 25. Bondía cita um texto de 1987, “La esencia de habla”, de Martin Heidegger, para falar da experiência e seu poder de transformação.*
- *É... O audaz navegante como o sujeito da experiência se transformou e virou vaga-lume. Ele se oportunizou a quebrar o fluxo, se expôs, não se preocupou com a informação, a*

opinião, o tempo e o excesso de trabalho, ele foi um pirata em alto mar, um estrangeiro. Talvez seja como o guerreiro que fala Andrea Copeliovitch.

– Li algumas coisas sobre esse ator guerreiro. Um ser de luz que está pronto para viver ou morrer no abismo do desconhecido. Que vive o presente e vai à guerra sem respostas, sem a certeza se voltará. Ela também fala de experiência, sabia?

– Não!

– Copeliovitch (2014, p. 93), ao analisar etimologicamente a palavra experiência, aponta a experientiação como uma viagem, uma travessia. Um movimento para fora rumo ao desconhecido. “A experiência é o percurso do filho pródigo que sai do desconforto da casa paterna para vivenciar e conhecer o mundo, para criar mundo, é a viagem de Ulisses, a travessia do mar vermelho, [...]. Para experienciar é preciso correr perigo, pois algo pode e deve ser modificado.”

– Correr perigo é o que faz o sujeito da experiência, pois ele vai em direção ao território do desconhecido, se expõe com tudo o que a exposição oferece de vulnerável e risco, como comenta Bondía (2012). Ele ainda nos fala que o sujeito da experiência não é aquele se põe, impõe, opõe ou propõe, mas é um sujeito exposto, somente com a exposição é que o sujeito sofre a experiência e não com a posição, oposição, imposição ou proposição. “É incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre.” (BONDÍA, 2012, p. 25).

– Bingo! Macunaíma e o audaz navegante são esses sujeitos, então.

– Cala a boca, Tom! Vai começar o espetáculo!¹⁹

¹⁹ Espetáculo de butoh *Tobari*. Grupo Sankai Juku. Direção Amagutsu Ushio. Porto Alegre em Cena, set. 2010. Teaser disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HEzjeLYK5Lg>>. Acesso em: 28 dez. 2014.



Figura 1 – Espetáculo de butoh *Tobari*. FONTE: Sankai Juku (2014).

- *Caracas, você viu os vaga-lumes, no final, Tom?... Tom?... Tom, acorda!*
- *Estou acordado, Kardec!*
- *Então?*
- *Então, o quê? O quê?*
- *O que eu te perguntei. Não vai responder?*
- *Ahn?!... Não consigo falar nada... Eles me tiraram o chão... Vamos para o hotel? Amanhã cedo voltaremos cedo para Fortaleza.*
- *Atenção, senhores passageiros do voo 2010, com destino à Fortaleza, embarque imediato pelo portão 7.*
- *Você viu os vaga-lumes, no final da peça, ontem, Tom?*
- *Eram “estrelinhas pia-pia”... É isso, Kardec! Homens, serpentes, flores, vaga-lumes, estrelinhas pia-pia, era tudo e ao mesmo tempo nada. “A gente não vê quando o vento se acaba” (ROSA, 1974, p. 40)²⁰. Viajei, cara! Era um trânsito de imagens, uma metamorfose... Acho que fui afetado. Vou propor ao grupo para estudar o pseudo-butoh: uma emulsão de treinamento energético, mímica e dança pessoal.*
- *Já eh!*

4. Um encontro

Quanto mais ando a procura de gente mais me encontro sozinho no vago... e eu nem sabia mais o montante que queria, nem aonde eu extenso ia... mas talvez o que sentia, solidão²¹.

Assim falou Guimarães Rosa pela boca de Copeliovitch (2014, p. 225). Vivemos hoje, segundo Bondía (2012), na sociedade da informação, da opinião, da falta de tempo e do excesso de trabalho. Queremos deter a sabedoria – no sentido de estar bem informados –, para podermos dar uma opinião, para não sermos os ignorantes da conversa. Sempre querendo o novo, não podemos perder tempo, pois fazemos muitas atividades ao longo do dia. Desse

²⁰ “Ela apreciava o casacão da noite – “Cheinhas!” – olhava as estrelas, deléveis, sobre-humanas. Chamava-as de “estrelinhas pia-pia”. Repetia: – “Tudo nascendo!” – essa sua exclamação diletta, em muitas ocasiões, com o deferir de um sorriso. E o ar. Dizia que o ar estava cheio de lembrança. – “A gente não vê quando o vento se acaba...””. (A menina de lá, de João Guimarães Rosa (1974, p. 40)).

²¹ Grande Sertões Veredas, de João Guimarães Rosa (1984, p. 268-269) *apud* Copeliovitch (2014, p. 225).

modo, temos a sensação de estar com as pessoas. Mas, são atributos que inibem qualquer possibilidade de experiência.

Esse fragmento de Guimarães Rosa aponta que, cada vez mais, estamos dentro de nosso próprio mundo e quando nos abrimos ao convívio, nos abrimos ao convívio virtual, conversando com um espelho, com o holográfico do humano. Nos sentimos sós. Buscamos conforto nas mídias e nas autoestradas de comunicação. Abrimos os diversos aplicativos que fizeram para não nos sentirmos sozinhos, para encontrar novos amigos pelo mundo, esquecemos de cultivar aqueles que estão próximos a nós, no dia a dia, e quando falamos com estes, utilizamos as mídias. Hoje, ninguém mais telefona se não tiver *whatsapp*; toda sua comunicação com o mundo exterior é extinta. A única coisa concreta – o celular – que lhe fazia ter contato com humano foi suprimida pela palavra escrita ou pela imagem fotográfica – hoje, o *whatsapp* já conta com mensagem de voz e serviço de chamada telefônica. Criamos mecanismos para nos aproximar que nos distancia. Em segundos, você pode conhecer o mundo. Em segundos, você pode conhecer as pessoas do bairro e transar com os vizinhos, mas depois do papo e da foda, fica-se sozinho. O sexo das autoestradas não possibilita afeto, muito menos encontro. Tudo foi tão *fake* como a conversa virtual. A presença física da pessoa é tão passageira que você continua sozinho e solitário, envolto em sua solidão. Resumindo, você não participa de um encontro.

O termo encontro, em nossa viagem, tem como referência as experiências de Grotowski – diretor polonês, conhecido por suas comunicações acerca do Teatro Pobre –, em duas de suas fases: *Teatro dos Espetáculos* e o *Parateatro* ou fase florestal.

Segundo Grotowski (1987), o *Teatro Pobre* se caracteriza por conter no ato teatral apenas o essencial para que o espetáculo aconteça. Está pautado na relação ator-público, na qual o público é inserido dentro dos espetáculos – não necessariamente na cena – para o ato de comunhão plena acontecer. Diferenciando-se do *Teatro Rico*, com sua maquinaria e reprodução de cenários e ambientes como no cinema e tv. Um teatro de coleção de técnicas e efeitos.

O *Teatro dos espetáculos* compreendeu o período entre 1959 até aproximadamente 1969/70. Nesse período, foram produzidos 12 espetáculos, sendo os mais conhecidos: *Kordian* (1962), *Akropolis* (1962), *A Trágica História do Doutor Fausto* (1963), *O Príncipe Constante* (1965)

e *Apoclypsis cum Figuris* (1969). Período caracterizado pela arte como apresentação. A força dos experimentos estava concentrada no processo atoral, nos limites dado a estrutura de um espetáculo. Foi nesse período que aconteceu o encontro potente entre Grotowski e Ryszard Cielask para a criação, em 1963, do espetáculo *O Príncipe Constante* (1965). Desse encontro, os dois saíram afetados um pelo outro, o que desencadeou mudanças na pedagogia cênica de Grotowski, que passou a dar mais atenção à força da palavra *encontro* e, mais tarde, por volta de 1970 – 1976/77, iniciou a fase *Parateatral*. Esse período teve o intuito de proporcionar encontros potentes entre os atores e os 9 participantes selecionados, dentre 1000 pessoas inscritas. O primeiro encontro aconteceu na fazenda Brzezinka, há 40km de Wroclaw, na Polônia, em 1972. Estavam presentes Grotowski, 6 atores do Teatro Laboratório, dentre eles Cieslak e os 9 participantes. Foi uma época na qual ele criticava a morte em vida e, também, o teatro que para ele passou a ser esse lugar de morrer em vida, de fingir. Era necessário encontrar um sentido para a vida. Construir uma vida sem mentira. Também foi um momento de horizontalidade e quebra de hierarquias. Instaurou-se uma relação homem-homem. Uma irmandade e não mais a relação mestre-discípulo, diretor-ator. Grotowski acreditava que para o encontro ser verdadeiro, os participantes deveriam se isolar do cotidiano. Eram “períodos de oito dias e oito noites na floresta alternavam com o tempo de repouso de três ou quatro dias, durante os quais cada um voltava à sua vida privada, às suas ocupações pessoais, retornava à cidade.” (MOTTA LIMA, 2012, p. 239).

Para o diretor polonês, o encontro é um “nascimento duplo e partilhado” (GROTOWSKI, 1987, p.22). Suas investigações estavam pautadas na relação entre ator e plateia. Para ele, qualquer elemento poderia faltar ao teatro, exceto o ator e o público. Deveria haver uma espécie de comunhão latente e direta naquela relação. E, por conseguinte, ele desenvolveu procedimentos para resgatar a potência em vida do ator. Não havia uma preocupação em repassar técnicas, mas uma preocupação para que o ator descobrisse a sua própria técnica pessoal, a partir de exercícios que o levassem a um encontro consigo e gerasse um encontro potente, do mesmo, junto ao público. Naquela pesquisa, Grotowski desenvolveu alguns treinamentos, tentando eliminar as barreiras da resistência psicofísica do ator, um duelo entre o ego e o estar a serviço da arte.

O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma ação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima e o espectador assiste a uma série de

impulsos visíveis. Nosso caminho é a *via negativa*, não uma coleção de técnicas, e sim a erradicação de bloqueios. (GROTOWSKI, 1987, p.14-15).

A palavra encontro carrega em sua etimologia a característica de opostos, de duelo, de confronto. Do Latim *incontrare*. In (em); *Contra* (contra oposto); encontro de adversários²². No caso daqueles atores, esse duelo acontecia consigo para vencer as suas barreiras psicofísicas, proporcionando uma autopenetração e gerando uma potência viva para a cena, e, conseqüentemente, construir o território da esperada comunhão com o público.

Em uma entrevista, em junho de 1967, concedida ao escritor e crítico literário iraquiano Naim Kattan, durante a Expo-67²³, Grotowski falou sobre o teatro como a arte do encontro. O seu discurso foi proferido a partir da relação entre o teatro como dramaturgia e o teatro como acontecimento cênico. Segundo ele, teatro não é literatura, mas um encontro potente entre criadores, que envolve o artista cênico e proporciona uma autorevelação e uma autotranscendência. O texto teatral tem que ser um encontro, proporcionar uma possibilidade de um confronto sincero.

A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúdico. (GROTOWSKI, 1987, p. 48-49).

Dessa forma, o encontro proporcionado por Grotowski não é um encontro apenas para dentro, para as descobertas de si, mas um encontro com e para o outro. Não é solitário.

– *Aceita Tomaz um café com o Tomaz ou seguimos viagem?*²⁴

²² Para as pesquisas etimológicas realizadas neste texto, foi consultado o site: <<http://origemdapalavra.com.br/site>>. Acesso em 25 jan. 2014.

²³ A *Expo 67* ou *Exposição Mundial de 1967* aconteceu na cidade de Montreal no Canadá. Iniciou em 28 de abril de 1967, contendo 90 pavilhões organizados entre nacionais, regionais e temáticos. Um dos grandes eventos da exposição foi o *Festival Mundial do Entretenimento*, com ópera, ballet, teatro, orquestras, grupos de jazz, outros eventos culturais.

²⁴ *Tomaz um café com o Tomaz* é uma performance que iniciei em 2011 e contabiliza mais de 100 encontros com brasileiros e estrangeiros que se encontravam no Brasil, sobretudo no Ceará, e em minhas viagens pelo país, devido as circulações com espetáculos teatrais e outros trabalhos. A performance objetiva um encontro entre mim e algum *faceamigo* para de fato nos conhecermos um pouco e sair das auto-estradas de comunicação. Nesses quatro anos de performance, 6 ações foram pensadas: Não me cutuque, me convide para um café; Quizz-café; Café nas ruas; Café com cearenses no Rio de Janeiro; Café com os usuários de aplicativos de relacionamentos; Café com as estatuas nas praças onde quem participa leva seus escritos para ler para as estatuas. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kZAMsxglRCY>>.

5. Turista ou estrangeiro?

Somos muitos Severinos iguais em tudo na vida:
na mesma cabeça grande que a custo é que se equilibra,
no mesmo ventre crescido sobre as mesmas pernas finas
e iguais também porque o sangue, que usamos tem pouca tinta.
E se somos Severinos iguais em tudo na vida,
morremos de morte igual, mesma morte Severina.²⁵

Herdei do Junior o gosto por viajar. Posso dizer que sou um viajante. Sou aquela pessoa que gosta de explorar, conhecer novos lugares e novas culturas. Tenho prazer em caminhar em direção ao desconhecido. Perder-me na cidade. Do latim *viare* (viajar, viajar); *via* (caminho, trilha, estrada); pegar a estrada. Aquele que se desloca em trajetos longos. Durante meu percurso artístico, como pessoa de teatro, tive a oportunidade de conhecer vários Brasis. Falta conhecer as capitais da Região Norte, Curitiba, Brasília e Campo Grande. As viagens se apresentavam para mim como possibilidades de encontro. Encontro consigo, com outro, com a família, com a cidade, com o desconhecido.

Hoje, a comunicação encerra os contatos humanos dentro de espaços de controle que decompõem o vínculo social em elementos distintos. A atividade artística, por sua vez, tenta efetuar ligações modestas, abrir algumas passagens obstruídas, pôr em contato níveis de realidade apartados. As famosas “auto-estradas de comunicação”, com seus pedágios e espaços de lazer, ameaçam se impor como os únicos trajetos possíveis de um lugar a outro no mundo humano. Se por um lado a auto-estrada realmente permite uma viagem mais rápida e eficiente, por outro ela tem o defeito de transformar seus usuários em consumidores de quilômetros e seus derivados. Perante as mídias eletrônicas, os parques recreativos, os espaços de convívio, a proliferação dos moldes adequados de socialidade, vemo-nos pobres e sem recursos, como o rato de laboratório condenado a um percurso invariável em sua gaiola, com pedaços de queijo espalhados aqui e ali. (BOURRIAUD, 2009, p. 11).

No início das minhas viagens, excitado com o novo, queria conhecer os pontos turísticos das cidades as quais visitava. Queria registrar todos os momentos por meio de uma mídia fotográfica e expô-los nas autoestradas de comunicação. Registrava aquele momento e o colocava no *Orkut*. Queria expor momentos que, na verdade, eram apenas meus, experienciados por mim e que, talvez, a força daquele encontro não ultrapassasse a mídia digital e findasse como uma imagem morta. O filósofo alemão Francis Wolff (2005), em seu artigo “Por trás do espetáculo: o poder das imagens”, reflete sobre as imagens da Antiguidade Clássica à Idade Média nas quais a maioria eram imagens religiosas de mortos, deuses ou

²⁵ Morte e vida Severina, de João Cabral de Melo Neto (2009, p. 100).

mortos-deuses. A imagem “representa o passado como o presente e o futuro, e representa sempre a mesma coisa, os vivos como os mortos, os mortos como os vivos. [...] faz reviver os mortos e mostra o tempo passado não como passado, mas como sempre presente. (WOLFF, 2005, p. 28). O autor aponta a significação da palavra *imagem* em latim: espectro ou molde em cera do rosto dos mortos; em grego: fantasma dos mortos, espectro ou alma dos mortos que deixa o cadáver.

Com o decorrer das viagens fui percebendo que não queria mais a moldura de uma experiência e aprisioná-la na rede. Queria guardar memórias vivas e não apenas passagens efêmeras registradas por um *click*. Comecei a fotografar menos e ir em busca de um outro lado da cidade. O lado que não é vendida para os viajantes. Deixei de comportar-me como turista. Do Francês *tourisme*. De *tour* (ao redor, circuito, volta, circunferência). Do Latim *tornare* (polir, arredondar, girar como num torno). Aquele que se desloca sem fixar residência em outro local, motivado por situações diversas – lazer, trabalho etc. – e retorna a seu lugar de origem. Queria me perder na cidade, caminhar sem percursos previamente agendados, pôr-me em deriva²⁶ e estar naquele local como um estrangeiro.

– *Engraçado, Tom, quando falamos em experiência, me veio a palavra estrangeiro.*

– *Deve ser porque experiência tem o ex de exterior, de exílio, de existência, de estranho e também de estrangeiro – extraño e extranjero, em espanhol. Realizar uma experiência tem um quê de por-se em risco, em perigo. O Radical é periri que também se encontra em periculum que tem o per de travessia.*

– *Então, a palavra experiência carrega esse misto de travessia e perigo. Como o audaz navegante, como Macunaima ou como os muitos Severinos.*

– *Isso, Kaka, um pirata em alto mar. Aquele per de travessia, também lembra o per de pirata que atravessa um espaço perigoso e indeterminado e expõe-se a prova para conquistar os tesouros dos mares.*

– *Ou do rio.*

– *Ahn?...*

– *Tom, tive contato com o Larrosa Bondía a partir do livro, da Cristina Colla, do Lume Teatro, publicado em 2013.*

– *Caminhante, não há caminhos. Só rastros.?*

²⁶ Teoria da Deriva, de Guy Debord (2009), comentada na introdução desta pesquisa.

– *Esse mesmo. Ela fala, a partir de sua experiência com Tadashi Endo, de travessia. Que atravessar o rio significa morrer, que ele liga a um elo desconhecido e misterioso. “O quão perigosa é essa travessia? Até onde sou capaz de me arriscar nas águas ora turbulentas, ora calmas, barrentas ou cristalinas? A morte como condição primeira para se transportar para a outra margem. Este mundo, o outro mundo. Tenho que me lançar, deixar-me morrer para nascer.” (COLLA, 2013, p. 126). E que tesouro maior há na vida que o renascimento após a morte?*

– *Esse papo tá muito butoh. Bora voltar pro estrangeiro. Em outro momento a gente retoma esse assunto.*

– *Partiu!*

Copeliovitch (2014), a partir de Georg Simmel (1971), fala sobre o estrangeiro e sua solidão. Ela inicia apontando, em Simmel, a relação entre os judeus e os senhores feudais na Idade Média. Devido a uma tradição de não poderem se ajoelhar a nenhum homem, eles não poderiam se tornar vassalos e receber a confiança das terras. Era, então, um povo sem terras com costumes diferentes dos vigentes que não inspirava confiança aos senhores feudais. Mas o que é um estrangeiro?

Essa relação do judeu na Idade Média é um exemplo muito claro do ser estrangeiro, não possuindo terras, o judeu não era tributável. Era o estranho, aquele de quem não se sabe dizer muita coisa. O estrangeiro é aquele que está sozinho em relação a uma comunidade. É diferença e alteridade. A partir do outro, o estrangeiro se dá conta do seu estado de solidão. (COPELIOVITCH, 2014, p. 225).

O estrangeiro ao adentrar no desconhecido de uma nova cidade se sente sozinho, solitário. Quando aparece na cidade pela primeira vez ainda tem o deslumbre de ser de outra cidade, mas quando vive o dia a dia é apenas mais um. Sofre para ser aceito na nova sociedade. As portas se fecham. Ele é tomado como o todo, o coreano, o americano, o europeu, o paraíba ou o baiano. Como um Severino, ele se iguala aos olhos da multidão, se não for de uma cultura majoritária – homem branco-hétero-euro-americano – tende a esconder o seu gesto e vira coisa. Vira mais um estranho. E é na sua solidão que ele se fortalece e encontra a sua presença e se faz gente dentro da nova sociedade na qual navega.

Em São Paulo, aprendi que no Sul e Sudeste, quem usa chinelo é pobre e confundido com marginal, exceto nas capitais litorâneas, mas, mesmo assim, o chinelo é bem visto no contexto de praia, no centro essa configuração muda. Fui detido na Avenida Paulista, em pleno horário

comercial, caminhando pelo parque Trianon. E na Lapa²⁷, à noite, por estar parado perto dos mendigos, usando o *wifi* aberto de uma lanchonete. Em ambos os casos, eu estava de chinelo de dedo e vestindo uma roupa que, naqueles horários, não condizia com a atmosfera do lugar.

[...] a sensação de flutuar no espaço como uma medusa à deriva persiste, fazendo nascer uma nova fonte de angústia. Para além desta cama onde estou deitado, tudo me parece estranho; por que estou só? E por que neste lugar? Por que na minha idade, não tenho casa, nem família? [...] Nas cidades grandes, onde o turismo atrai muito de seus compatriotas, o japonês é sempre bem vindo, desde que seja de passagem. A partir do momento que decide ficar, tudo muda. (OIDA, 1999, p.16).

Oida chega em Paris em meio à manifestação estudantil de 1968. Ser oriental era motivo de perseguição pela polícia. Ele relata o caso de um ator oriental que foi seguido e espancado na cabeça, demorando um mês para se recuperar. “Para me proteger, tentava esconder meu rosto quando saía do hotel. Quando vinha algum policial em minha direção, dava meia-volta e ia em direção oposta. Nunca na minha vida tive tanto desejo de ter um biótipo ocidental”. (OIDA, 1999, p. 23).

O falso estrangeiro de alguma forma para ser aceito na roda da nova sociedade vive um embate entre assumir mais fortemente seu gesto e receber o novo gesto cultural o qual vivencia. Por alguns momentos, ele se descaracteriza, usa roupas da nova cultura, adere a um corte de cabelo etc., tenta uma antropofagia que fica na casca, pois sua essência é o que vale e lá dentro, ela ainda pulsa viva, embora ele queira sufocá-la. Nesse ponto, o turista como está de passagem, é mais aceito, a cidade o recebe como ele é e lhe é cordial. Ele não precisa se adequar aos parâmetros estéticos da cidade a qual passa, nem se anular. Não está preocupado em antropofagizar nada. No caso do verdadeiro estrangeiro, ele se perde das regras na nova cidade e vive a sua experiência, assumindo-se do seu jeito – mesmo que seja detido pela polícia –, sem querer reproduzir a cultura alheia ou entrar na roda da mesmice e da repetição de uma fórmula. Ele se proporciona a uma antropofagia por afetação, por atravessar e ser atravessado, o que fica nele da nova cidade é devido à força da experiência e não de uma vontade em se igualar ao nativo, portanto, de uma representação.

²⁷ Por mais que a Lapa-RJ seja o lugar da diversidade, os frequentadores vão do lixo ao luxo, no período noturno, embora algumas pessoas que estejam de passagem usem o chinelo, não é comum os frequentadores da *nigth* vestirem o chinelo, sejam eles da Zona Sul, Zona Norte ou Barra. Com excessão do grindo, usando o chinelo, encontra-se algum morador de passagem que fora comprar alguma coisa como um lanche, e as pessoas a margem: travestis (antes da labuta), cracudos, mendigos e marginais.

O estrangeiro é o estranho ao comum de um determinado tempo/espaço. [...] É aquele que passa, que vai pelos caminhos... e, se ele não foi ainda, poderá ir um dia, porque não tem laços, não tem propriedade. Porém, podemos pensar hoje que o estrangeiro pode possuir propriedade, ter laços... O estrangeiro é sempre aquele que se vê em sua solidão. Estrangeiro é Fernando Pessoa que volta a visitar uma Lisboa estrangeira à qual não pertence. O estrangeiro é o ator, saltimbanco, andarilho que ia de cidade em cidade, vendendo sua arte. E só é estrangeiro o filho pródigo que deixa a casa paterna e sai. Estrangeiro é cada um de nós em sua jornada pelo mundo. Somos estrangeiros e sós em nossa solidão e inexplicabilidade. (COPELIOVITCH, 2014, p.225).

Mas que tipo de estrangeiro eu seria? Um turista também é um estrangeiro. Qualquer pessoa pode ser um estrangeiro, tendo em vista que basta ser algo de fora, como um corpo desconhecido e não-familiar. Como um vírus, um corpo estranho e que, em algum momento, adentra o meu organismo para vivê-lo. Dessa maneira, adotei em minhas viagens o termo estrangeiro, não apenas como sinônimo para *gringo*, a pessoa vinda do exterior, mas também, para o indivíduo que vive o fora, desconhece sua própria cidade e quer explorá-la. Por que não arriscar também, para a pessoa que desconhece o próprio corpo e quer vivê-lo?

– *Ih, Tomaz! Isso tá ficando chato.*

– *Tudo bem, Kardec. Vou narrar uma história.*

– *Vai atacar de Walter Benjamin?*

– *Como assim?*

– *Uai, Tom, Benjamin aponta o narrador como o sujeito da experiência, aquele que a partir de suas experiências ou experiências dos outros, narra as histórias e fatos acontecidos “e incorpora as coisas narradas às experiências dos seus ouvintes”. (BENJAMIN, 1994, p. 201).*

– *Como fala a Dona Naninha*²⁸ “Olhe, que só falo das histórias que aconteceram comigo ou que eu vi acontecer de perto” (informação verbal)²⁹.

– *O narrador é o artesão, o cartógrafo sentimental de Rolnik (1989), ou o sujeito da experiência, em Bondía (2012). É o sujeito da não-representação, da não-informação. A narração mesmo depois de um tempo ainda tem a capacidade de causar espanto e reflexão. A informação, já passou. Serviu àquele tempo. Tem que ser nova a cada instante senão não serve. O narrador é aquele que tem a faculdade de intercambiar experiências. São as*

²⁸ Tive o prazer de conhecer a senhora Ana Gomes de Souza Silva, a Mestre Naninha, em janeiro de 2015, na região do Cariri, sul do Ceará. Mestre Naninha é mestra da dança coco e de incelencias – pessoa responsável por encomendar a alma do morto para o outro mundo. Os mestres são as pessoas mais velhas de uma comunidade que tem um conhecimento adquirido de pai para filho e/ou a partir da própria experiência de vida e que repassam esse conhecimento da tradição. Conheci além de Naninha, as mestres rezadeiras Mestre Soledade e Mestre Auzira – com 100 anos de idade e que não reza mais porque sua missão já acabou –, e a mestre de lapinha e também rezadeira, Mestre Zulene Galdino.

²⁹ Diário de bordo: *Visita aos mestres*. Cariri. 04 jan. 2015.

rezadeiras da tradição, as mestres de incelencias, do Cariri e as dramistas, de Guaramiranga.

– *Não sei se serei esse narrador aí que você está falando. Acho que não tenho cacife para tanto. Vou falar daquilo que é meu, que me atravessou. De uma experiência particular da qual fiz parte. Vou preferir me assumir ator, aquele contador de histórias, como disse Peter Brook, pela boca de Oida (1999).*

– *Pois ande, homem, conte sua história.*

Em dezembro de 2013, fui à Vitória apresentar um artigo em um Seminário na Universidade Federal do Espírito Santo. Foi uma vitória chegar em, e retornar de Vitória. Ao chegar, na quarta-feira, em Vix, nome carinhoso dado à cidade pelos seus moradores, a pessoa responsável pela minha recepção não apareceu. Meu celular estava quebrado. Fiquei no aeroporto esperando alguém que não conhecia em uma terra desconhecida. Caminhei pelo pequenino aeroporto com uma plaquinha escrita: *Tomaz*. Após 1h30, de atraso, meu anfitrião apareceu. Já hospedado, percebi que deixara a plaquinha *Tomaz* no aeroporto. A placa, feita com a minha pasta escolar, continha o artigo que eu iria apresentar naquela tarde. Retornei ao aeroporto e a localizei no setor de achados e perdidos. No dia seguinte, quinta, meu anfitrião saiu e me deixou trancado dentro de casa até às 13h. Na volta para casa, à noite, o ônibus não passou. Fiquei no ponto até às 00h20. No terceiro dia, sexta-feira, meu anfitrião saiu de casa com a chave. Ele me emprestou um celular. Combinamos que eu o telefonaria quando eu estivesse livre para pegar a chave e retornar para casa, uma vez que ele iria para a *nigth*. E jacaré atendeu o telefone? Nem ele! Fui dormir na casa de colegas que acabara de conhecer. No dia seguinte, esses colegas saíram e me deixaram trancado em casa. 11h da manhã. Volto para casa de meu anfitrião. É sábado, dia de voltar ao Rio. Voo atrasado. Código de defesa do consumidor. Fui a um hotel. No dia seguinte, soube que o voo havia sido cancelado.

Passar esses dias – sem programação determinada, exceto pelo Seminário de Artes, neste caso em específico, e deixando o acaso tomar conta das situações que aconteceram –, proporcionou um reviramento no fluxo que o meu corpo pretendia ter durante os quatro dias em que fiquei em Vitória. Sucessões de encontros e desencontros comigo e com o outro. Encontros e desencontros de mim.

Hoje, quando viajo, prefiro não me colocar na condição de viajante-turista, aquele que atravessa a cidade e tem um percurso programado. Aquele que viaja e vai a locais

determinados, roteirizados, sem o espaço-tempo de troca e afetação. Apenas atravessa e reclama do serviço. Geralmente, não é atravessado pela cidade. Curte tudo rapidamente, como as curtidas *facebookeanas*. Tem momentos e os coleciona. Momentos momentâneos que ficam registrados na memória da imagem no *pc, tablet, ipad, ipod, iphone, smartphone, face, instagram* etc. ou simplesmente num papel fotográfico. Parece-me que não ficam momentos duradouros, permanências e afetações gravadas na memória do corpo³⁰.

Prefiro me colocar como viajante-estrangeiro. Como aquele que se dá, encontra-se e modifica-se. Perde-se de si na cidade do outro ou até mesmo na sua própria cidade. Passa por um processo de autoconhecimento. O estrangeiro se confessa ao cidadão, assume sua fragilidade em caminhar pela cidade. Pergunta e não tem medo de errar ou se perder no caminho, pois a aventura da descoberta, o percurso, o processo para se chegar ao local destinado é o grande acontecimento. E não apenas o local em si. Vai para aonde quer, na hora que quer. Disponibiliza de tempo para explorar o desconhecido, mesmo que fique apenas em um único bairro. É vetor de um conhecimento aberto.

Ao contrário, o viajante-turista, geralmente, já tem seu percurso planejado, formatado com a ajuda de um guia, amigo ou agente de viagem. Para ele, quanto mais objetivo for o percurso, melhor, pois o seu tempo é valioso, não existe a possibilidade de perdê-lo para descobrir-se e aprofundar-se na cidade. Ele é um colecionador de momentos momentâneos. Vai aonde o ensinam. Precisa de uma receita, um modelo de diversão. Geralmente, vai para onde a massa vai, quer conhecer e não experienciar, bater uma foto e registrar. Não tem tempo para explorar. O tempo destinado é para ficar na casca, na superfície da cidade, não há tempo para ir à parte feia do município, salvo quando essa parte está espetacularizada como as favelas cariocas, carinhosamente chamadas de comunidades³¹, mas, mesmo assim, passam por um

³⁰ Não excluo a possibilidade de o viajante-turista viver uma experiência. Mas talvez, por ele, geralmente, não se permitir ao “acaso” (DEBORD, 2007) e a ser um sujeito “ex-posto” (BONDÍA, 2002), a “experiência” (BENJAMIN, 1994) não aconteça e ele continue sendo “voyeur” (CERTEAU, 2009) da cidade a qual visita.

³¹ Em 2007, fiz um trabalho para BAND TV. Fazia um dos *clowns* no *Programa Band Vida* (espécie de Criança Esperança da emissora paulistana). No ensaio, contagiado com as crianças da Casa de David – onde prestava serviço como voluntário – uma instituição, em Guarulhos, que cuida de pessoas portadoras de necessidades especiais, falei esse termo para a diretora do programa. Esta veio irada: – *Eles não são portadores de necessidades especiais, eles são deficientes mesmo. Você é portador. Você porta a sua mochila e a retira das costas no momento em que quiser. Eles não, eles não podem tirar a deficiência deles na hora que eles quiserem. Ou você acha que essa criança queria ficar brincando de tirar e colocar a síndrome de down dela?* E assim seguimos, criando eufemismo que maquiavam a realidade. Não existe mais o velho, é maior idade. É portador de necessidades especiais e não deficiente, é secretária do lar e não empregada. Adotamos um eufemismo linguístico que esconde o mundo para vivermos melhor e, assim, não existe mais favela, é comunidade. Soa mais

processo de gentrificação que esconde a *lama social*. Enfim, para o cidadão viajante-turista, o percurso não importa, apenas a paisagem e o fim – o local específico, como, por exemplo, os passeios pelas praias do Nordeste: 3 praias em um dia! Não disponibiliza de tempo para explorar o desconhecido, quer estar em vários lugares no mesmo dia. O turista quer dizer ao mundo que foi a um determinado lugar e registrá-lo. É vetor de um conhecimento fechado.

O viajante-estrangeiro se aventura na descoberta do local e o vive em suas errâncias. Ele provoca e é provocado. Atravessa e é atravessado. Mas como ser estrangeiro na sua própria cidade? Como ser atravessado por ela? Como ser estrangeiro no seu próprio corpo? Como atravessá-lo e deixar ser atravessado por suas questões?

– *Não sei, Tom!*

– *Nem eu, Kardec.*

Pensei que seguindo o rio eu jamais me perderia:
 ele é o caminho mais certo, de todos o melhor guia.
 Mas como seguí-lo agora que interrompeu a descida?
 Vejo que o Capibaribe, como os rios lá de cima,
 é tão pobre que nem sempre pode cumprir sua sina
 e no verão também corta, com pernas que não caminham.
 Tenho que saber agora qual a verdadeira via
 entre essas que escancaradas frente a mim se multiplicam³².

– *O Severino da Maria do finado Zacarias, lá da Serra da Costela, limites da Paraíba, também não tem a resposta.*

Ele está como o guerreiro, em frente ao abismo (COPELIOVITCH, 2014), sem saber que caminho tomar. Tem a promessa de um rio que desagua no mar, que o leva ao caminho de sair do sertão. Mas quando esse caminho é interrompido? Incertezas. Vive a experiência de desvendar esses caminhos, para se encontrar em sua travessia e acaba descobrindo que não existe caminho. Ao olhar para trás só existem os rastros de sua caminhada. Marcas do seu pé na areia. Marcas de seu corpo nas terras que passara. Nos enterros que fizera. Nas incelencias que rezara.

cínico que carinhoso. Parece que usando comunidade esquecemos das mazelas de uma parte da cidade. A linguagem se torna eufêmica e cria uma realidade que parece maravilhosa, que suaviza e todo mundo se ama.

³² Morte e vida Severina, de João Cabral de Melo Neto (2009, p. 107).

Um rio que se corta, que se fragmenta, que não dá pistas nem oferece caminho. Uma travessia sem percurso definido. Como o audaz navegante, o viajante-estrangeiro se aventura nesta indefinição ou silencia parado no corte, em sua solidão. É através dela que “nascemos e morremos. A solidão é do âmbito do mistério pois nos lança em direção a nós mesmos no vazio e na infinitude. Solidão deixa de ser o contrário da angústia, pois é o ser humano em silêncio, atento e aberto para a escuta: possibilidade do encontro.” (COPELIOVITCH, 2014, p.226).

Acredito que o turista também pode ser estrangeiro e vice-versa, mas vou preferir adotar o termo estrangeiro para aquele que não passa apenas uma curta temporada – férias, excursão, negócios etc – em determinado sítio e retorna para sua origem. Assim, utilizarei o termo estrangeiro, como aquele que é de fora, que não faz parte da família ou de um grupo e não necessariamente precisou se deslocar de sua cidade para fazer uma viagem.

6. Uma cidade chamada corpo

Para o ator, a experiência se dá, principalmente, quando o seu saber está impresso no corpo.³³

Era uma vez um meninozinho. Ele viajou para além mata. Adentrou a capoeira. Deixou na cidade grande seus pais. Fora com os tios “passar dias no lugar onde se construía a grande cidade. Era uma viagem inventada no feliz; para ele, produzia-se em caso de sonho. Saíam ainda no escuro, o ar fino de cheiros desconhecidos” (ROSA, 1994, p. 21). Foi no lago. Fora de avião. Seu primeiro voo rumo ao que não se sabe. Ao campo, capoeira, terreiro. Viu de muitos os bichos que lá moravam e se afeiçãoou por um peru. Viu de árvores as mais diversas, de bichos os mais diferentes, de cantos os mais estranhos. “Ele queria poder ver ainda mais vívido – as novas tantas coisas – o que para os seus olhos se pronunciava” (ROSA, 1994, p. 22). Viu também de tudo ser destruído e brotar uma nova cidade. Acabou a fantasia. Findou o que se era. Mas o menino não entendia, que mesmo no fim, a mata e as negras árvores ainda eram um mundo, eram trevas; desconhecido. Ele descobriu a transformação. Ele estava nos ares. “Voava, porém, a luzinha verde, vindo mesmo da mata, o primeiro vagalume. Sim, o vagalume, sim, era lindo! – tão pequenino, no ar, um instante só, alto, distante, indo-se. Era, outra vez em quando, a alegria.” (ROSA, 1994, p. 26).

³³ Caminhante, não há caminhos. Só rastros, de Ana Cristina Colla. (2013. p. 39).

- *Vagalume de novo, Tom?*
- *A culpa é do Seu Guimarães. Ele quem gosta de estrelinhas pia pia..*
- *Acho que você está se repetindo. Tá seguindo uma receita ou um método de escrita?*
- *Será que Oida (1999, p. 52) te responde? “Não existe receita para se fazer um chá perfeito, assim como também não há para se pintar um Ticiano ou um Cézanne.” ou ainda “Não tentem copiar exatamente o percurso de outra pessoa; sirvam-se de seus conhecimentos mas mantenham-se alertas de que a “paisagem” particular de nosso próprio caminho é única” (OIDA, 2007, p. 157).*
- *Sim!*
- *Tô tentando me encontrar em uma linguagem, embora só possamos perceber um caminho depois de tê-lo percorrido... Lembra que nos treinos do MiMO, após montarmos o Mulieres, fechamos essa questão: a sistematização é não ter sistematização? Que teríamos uma organização das etapas do treinamento do dia, mas não necessariamente uma metodologia. Que cada espetáculo tem um processo diferente e é sempre um novo recomeço...*
- *Afetado pelo o que nos perpassou. Pelas memórias que ficaram gravadas em nosso corpo... Lembro, demais! Lembro inclusive que isso causou discussões no processo de treinamento que resultou na montagem do Sakura, que foi por um caminho totalmente diferente daquele que estávamos acostumados.*
- *Então, estou tentando aplicar isso também à minha escrita.*
- *Falando em memória, Tom, olha só o que o Renato Ferracini pensa.*

A memória não é acúmulo de lembranças, mas virtualidades potentes e presentes num corpo-agora. Aquilo que chamamos de lembranças se borra em suas bordas e núcleos e deixam rastros de vibração de supostas lembranças originárias. Não é arquivo a ser acessado porque essas virtualidades não são armazenadas, mas existem em uma duração de intensidades que atualizam e pressionam uma atualização de ação e afeto presente. Portanto, a memória é uma duração que se recria e se atualiza o tempo todo. MEMÓRIA É CRIAÇÃO e também RE-CRIAÇÃO. Uma constante criação e recriação de atuais que são gerados por virtuais em turbilhonamento. (FERRACINI, 2006, p. 31-32).

- *Eita, só no CTRL C + CTRL V. Queria ver você falando com suas palavras.*
- *Ora, a memória é fruto da experiência que ficou gravada e gerou conhecimento. Quando passo por outra experiência similar, a mesma pode vir à tona modificando-se com o diferencial da nova experiência, assim, ela se recria em sua criação. É o fruto da travessia do rio que fala Cristina Colla...*

- *Gostei de sua interpretação. Acredito que mais lá na frente, eu utilize o que compreendeu como memória.*
- *Mas e você, não vai continuar a viagem?*
- *Se vou, e graças a você, eu tive uma epifania! Vou mudar o estilo da minha escrita.*
- *Eita!*

Habitamos em uma cidade repleta de ruas, avenidas, becos etc. Habitamos em uma cidade, mas não a percebemos por estarmos inseridos em uma sociedade mercantil que a cada hora se reinventa, reconstrói-se, mas o corre-corre cotidiano não nos deixa perceber essas transformações. Habitamos as linhas que perpassam a cidade como formigas em um sistema de produção que armazena comida para o inverno. Apenas produzimos, buscamos mais valia, acumulamos bens e esquecemo-nos de estar, de viver, de habitar. Somos “voyeurs” (CERTEAU, 2009, p. 157) de nossa própria cidade.

Essa característica urbana da cidade finda por criar sujeitos universais e anônimos por meio de uma organização e administração funcionalista que põe “cada um no seu quadrado”³⁴. De um lado a cidade é redistribuída, saudável (Zona Sul) e do outro é esquecida, doente (Zona Norte). Põe às margens os problemas sociais para deixar a cidade organizada para a especulação, gestão e higienização.

Certeau (2009) identifica o lugar como um espaço habitado, ou seja, lugar e espaço coexistem, apesar do espaço carregar uma noção mais abstrata que o lugar – espaço no percurso, espaço de tempo, espaço aéreo, marítimo etc. Assim, para o historiador e filósofo francês, o lugar seria um espaço praticado. E como um espaço praticado, o lugar sofreu algo, foi atravessado por experiências, passou por relações, criou histórias e identidade. O que leva ao encontro com a ideia de lugar proposto por Auge (1994) definido como um espaço identitário, relacional e histórico.

A construção de experiência está ligada a um percurso que vem de fora a nossa pessoa, que nos atravessa, passa por nós. O ser humano vai adquirindo experiência a partir do momento no qual ele vai passando pelas situações nas quais a vida lhe oferece, seja sozinho, em família ou em sociedade. Dessa forma, acredito que a vida é construída por experiências, externas ao

³⁴ Música da cantora americana, naturalizada brasileira, Sharon Acioly, disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=5F2OpXCnzpo>>. Acesso em: 5 mar. 2014.

corpo, que passam pela pessoa penetrando-a, proporcionando aprendizado e construindo memórias. Assim, o ser humano se torna experiente. Apreendido de algo que o atravessou. O que o atravessa, deixa um aprendizado. Trilha um percurso. Em contato com a experiência, o homem entra em contato consigo e se experimenta, passa a conhecer-se. Como saber a dor de uma injeção se a pessoa não passou por aquela experiência? Seja aquela uma experiência visual ou tátil. Nesse sentido, a experiência vai nos constituindo e mudando o nosso fluxo, o nosso percurso, o nosso rumo. Vamos constituindo nossas memórias, nosso corpo e o nosso ser no mundo. Vamo-nos fazendo presença.

A experiência é o que nos passa e o modo como nos colocamos em jogo, nós mesmos, no que se passa conosco. A experiência é um passo, uma passagem. Contém o 'ex' do exterior, do exílio, do estranho, do êxtase. Contém também o 'per' de percurso, do 'passar através', da viagem, de uma viagem na qual o sujeito da experiência se prova e se ensaia a si mesmo. E não sem risco: no experi está o periri, o periculum, o perigo. (BONDÍA, 2004, p. 67).

– *Lá vem você de novo com Bondía. Você já explicou o que é experiência.*

– *É que eu achei essa outra explicação mais organizadinha. Mais bonitinha!*

Compreendemos o mundo e o percebemos por meio da experiência, que se dá no momento do presente, e com isso geramos o conhecimento. É também por meio da experiência, da relação do homem com o meio, que despertamos esse encontro e descoberta de si, que despertamos emoções adormecidas a partir do próprio corpo que tem memória e que pulsa vida. Por meio de uma experiência – seja ela a quebra do fluxo ou um processo de troca nas relações do ser com o ambiente – e na vivência, é que talvez possamos perceber a nossa existência, as nossas formas de relação consigo, com o outro e com o mundo que nos cerca. Essas percepções se dão pelo/no corpo. Merleau-Ponty (2011, p.3-4) nos fala que

Tudo o que sei do mundo, mesmo devido à ciência, o sei a partir da minha visão pessoal ou de uma experiência do mundo sem a qual os símbolos da ciência nada significariam. Todo o universo da ciência é construído sobre o mundo vivido, e se quisermos pensar na própria ciência com rigor, apreciar exatamente o seu sentido e seu alcance, precisamos primeiramente despertar essa experiência do mundo da qual ela é experiência segunda. [...] eu não poderia aprender nenhuma coisa como existente se primeiramente eu não me experimentasse existente no ato de apreendê-la.

Meu corpo. Seu corpo. Corpos no espaço. Um lugar de passagem, sem encontros. Qual a última vez que você se percebeu que você se tocou? Que você se despiu frente ao espelho e se viu revirado ao avesso? Que você teve um encontro verdadeiro consigo? E com o outro?

eu,
 um não lugar.
 um lugar de passagem
 pr'aqueles que chegam
 pr'aqueles que ficam
 pr'aqueles que se vão
 até eu me
 vou³⁵.

Em seu texto, o ator Bruno Lobo, nos proporciona uma imagem do corpo contemporâneo como um espaço que não se define como identitário, nem como relacional, nem como histórico. Revela-nos a fortaleza virtual do indivíduo que habita na sociedade contemporânea que nos “impõe, na verdade, às consciências individuais, novíssimas experiências e vivências de solidão, diretamente ligadas ao surgimento e a proliferação de não-lugares.” (AUGE, 1994, p. 86). Seu texto nos instiga a pensar acerca das relações humanas de acordo como elas acontecem na contemporaneidade: efêmeras, passageiras, sem porosidade, com o sentimento de vazio e solidão. Um corpo ausente de presença, portanto, inabitável.

A atual conjuntura da vida contemporânea, na qual somos bombardeados de informações que nos chegam via meios de comunicação de massa e mídias sociais, permite-nos estar mais ligados e antenados ao mundo e ao outro. A comunicação que outrora demorava dias para chegar, hoje acontece em tempo real, aproximando as pessoas e reforçando os laços afetivos. A ideia do progresso da humanidade acarretou o crescimento industrial e mercantil da humanidade, e trouxe, com ela, a mecanização do homem e o aceleração dos meios de comunicação. Hoje, sabemos que ao aderir às novas mídias, o que procurarmos acerca de algum assunto ou de uma pessoa, desde que esses dados estejam disponíveis na rede, nós os obteremos. Logo, estamos mais próximo das pessoas, ou pelo menos, sentimo-nos mais próximo. Um efeito virtual.

– *Tom!*...

– *Psiu, Kardec! Deixa eu continuar.*

Auge (1994, p. 75) nos apresenta o não-lugar como “redes a cabo ou sem fio que mobilizam o espaço extraterrestre para uma comunicação tão estranha que muitas vezes só põe o indivíduo em contato com uma outra imagem de si mesmo.”, ou ainda como

³⁵ Texto de Bruno Lobo, integrante do Teatro MiMO durante o projeto *Poetizando as mímicas do corpo*. Este texto foi postado no dia 08 de abril de 2011, no blog do processo: <<http://umnaolugarnatural.blogspot.com.br/2011/04/eu-um-nao-lugar.html>>. Acesso em: 05 mar. 2014.

espaços constituídos em relação a certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. Se as duas relações se correspondem de maneira bastante ampla e, em todo caso, oficialmente (os indivíduos viajam, compram, repousam), não se confundem, no entanto, pois os não-lugares mediam todo um conjunto de relações consigo e com outros que só dizem respeito indiretamente a seus fins. Assim como os lugares antropológicos criam um social orgânico, os não lugares criam tensão solitária. (AUGE, 1994, p. 87).

O espaço do turista seria o espaço do não-lugar. Espaços de passagem, definidos para facilitar o viajor a se localizar e a realizar suas tarefas mais facilmente. Diferindo-se do lugar que não tem esse fim de se fazer passagem, mas, talvez, permanência. Daí advém a percepção do corpo contemporâneo como um corpo não-lugar, que apenas passa como num “efeito teflon” (FERRAZ, 2013, p. 7), termo cunhado por Maria Cristina Franco Ferraz em seu artigo “Estatuto paradoxal da pele e cultura contemporânea: da porosidade à pele-teflon”. Teflon

é o nome comercial de um polímero acidentalmente descoberto na década de 30 (o politetrafluoretileno), que foi registrado pela empresa americana DuPont e patenteado em 1946. [...] em uma frigideira *teflon*, qualquer drama se desfaz: os ovos surfam sobre o deslizante material inorgânico, sem atrito ou necessidade de mediação. Essas características do *teflon* – material com o mais baixo coeficiente de atrito e maior grau de *impermeabilidade* – repercutem nas superfícies fechadas e deslizantes dos corpos-carapaça. Para as “alegrias” do marketing e do capital, nada mais adequado do que aquilo que não provoca atritos; nada mais conveniente do que impermeabilidades ambulantes.” (FERRAZ, 2013, p.7).

O filósofo português José Gil (2004) *apud* Ferraz (2013, p. 7) nos fornece a imagem de um “corpo carapaça” ou ainda um “corpo-fortaleza vazia” ao comentar que “É o corpo afetivo que se esvaziou. [...] O espaço de circulação está disponível (e a ‘liberdade’ também), mas perdeu a qualidade, a singularidade e a abertura. Já não é um espaço de possíveis, mas a circulação de *zombies*.”. Como resultado dessa discussão com Gil, Maria Cristina Franco Ferraz nos apresenta o teflon como um material possível para a impermeabilidade, que não provoca atritos, fazendo uma reflexão com o comportamento humano atual. “Nesse modo *teflon* de viver e de se movimentar, os corpos vão deixando de se afetar ou aderir mutuamente.” (FERRAZ, 2013, p.7). Um território impossível para a realização de encontros.

– *Tom, tá ficando chato!*

– *Cala a boca, Kardec! Senão eu perco o hermetismo da coisa.*

– ...!

Os não lugares definem-se, portanto, como lugares de passagem, com informações precisas e específicas. Geralmente, são lugares padronizados para facilitar a sua utilização pelo viajor que por ali passa, mas não faz permanência. Geralmente, os banheiros em shopping estão perto dos telefones públicos e em corredores com placas indicativas “que tomamos emprestadas quando rodamos na autoestrada, fazemos compras no supermercado ou esperamos no aeroporto” (AUGE, 1994, p. 88). E assim se instaura as condições de circulação nesses lugares que estão aparentemente na paisagem contemporânea, ou seja, a paisagem está repleta de avisos que ajudam o fluxo a circular, para uma melhor operacionalização do lugar. Daí a ideia do corpo não-lugar, como metáfora para o corpo do turista, um corpo em passagem, mas não em Deriva. Pois, não se deixa afetar pelo acaso, não se deixa viver o presente, uma vez que o não-lugar talvez “esteja cheio das preocupações da véspera, já preocupado com o dia seguinte” (AUGE, 1994, p. 94).

Pode-se dizer, então, que é um espaço do efêmero, do agora, mas um agora programado, não respirado, com o tempo marcado para tudo. É viver uma megalópole 24h por dia. Não é um agora no momento do presente que gera o encontro, mas um agora burocrata, sem quase possibilidade de afetação que gera um saber da informação, e não da sabedoria. Não se pode perder o tempo do agora burocratizado: um presente sufocado pelo tempo, sem respirações e habitações.

Que minha solidão me sirva de companhia.
Que eu tenha a coragem de me enfrentar.
Que eu saiba ficar com o nada e mesmo assim me sentir como se estivesse plena de tudo.³⁶

– *Tava faltando poesia, Tom! É teu?*
– *Quem me dera. É de Clarice Lispector...*

Em seu texto “Meu Deus, me dê coragem”, Clarice também vai de encontro com a ideia de vazio e solidão, mas, diferentemente do ator Bruno Lobo, o vazio e a solidão que a escritora aponta pode ser compreendido como uma não-ausência. Um vazio habitável, possível de penetração. A solidão do reviramento frente ao espelho. “Chego a questionar meu corpo. Mas como questioná-lo se ele é uma das únicas certezas que tenho? Ele é, ele existe, nós somos, nós existimos. Daí a escuridão.” (COLLA, 2013, p. 50).

³⁶ “Meu Deus, me dê coragem”, de Clarice Lispector. Disponível em: <<http://www.vidaempoesia.com.br/claricelispector.htm>>. Acesso em: 14 jul. 2013.

Adentrar a cidade corpo é adentrar na escuridão do vazio. É pegar uma carona no navio do audaz navegante, fazendo companhia ao Macunaíma e ao Severino lavrador. A cidade corpo, à primeira vista parece uma cidade escura, mas ela emana luz. Porém, precisa-se encontrar e acender a vela de sua luz interior e descobrir a flor que lá habita. Para ser descoberta, precisa do cartógrafo do qual fala Rolnik (1989) e não de uma foto de satélite do *Google Earth* que transpassa imagens sem afetações para um mapa. Uma representação vendida a R\$ 1,99 nas papelarias.

A cidade corpo, como a cartografia, pode ser pensada como uma viagem em terras estrangeiras. Sentir-se estrangeiro dentro da própria morada como o meninozinho de Seu Guimarães que “para a seu tempo ser dadamente descoberto, fizera-se primeiro estranho e desconhecido.” (ROSA, 1974, p. 23). Aventurou-se na nova cidade sem modelos de diversão, sem saber o que fazer, apenas viveu o presente e foi afetado. Descobriu o mundo do humano.

O meninozinho do seu Guimarães abre uma porta para pensarmos o cartógrafo e o praticante da deriva – enquanto um estudo psicogeográfico e passagem por diversas ambiências que possibilita a ampliação de formas já conhecidas entre as relações humanas, o ambiente e os sentimentos, na construção de situações motivadas pelo acaso/encontro que afeta. O praticante da deriva é aquela pessoa que sai pela cidade sem destino traçado e que por estar aberto ao acaso, com um corpo poroso, consegue ver a cidade além do cotidiano aparente. Consoante, o cartógrafo seria a pessoa capaz de desenvolver um estranhamento com a cidade ao sair do fluxo, tirando-o do convencionalmente reconhecível, e do campo de conforto, deixando-se afetar. Assim, o cartógrafo

absorve matérias de qualquer procedência. Não tem o menor racismo de frequência, linguagem ou estilo. [...] é um verdadeiro antropófago: vive de expropriar, se apropriar, devorar e desovar [...] O que ele quer é mergulhar na geografia dos afetos e, ao mesmo tempo, inventar pontes para fazer sua travessia: pontes de linguagem. [...] ele não segue nenhuma espécie de protocolo normalizado. O que define, portanto, o perfil do cartógrafo é exclusivamente um tipo de sensibilidade, que ele propõe a fazer prevalecer, na medida possível, em seu trabalho. (ROLNIK, 1989, p. 65-66).

Com efeito, venho tecendo a imagem de um corpo como lugar, logo, uma cidade. Uma cidade impressa de experiências, repleta de imagens vivas que a perpassaram e agora são dinâmicas, não ficaram estagnadas na lembrança, mas se refazem, recriam-se vivas grafadas na memória.

“Se o corpo é memória e não um armazenador de lembranças a serem acessadas de acordo com o nosso desejo, o trabalho do ator é criação e recriação de memórias em tempo integral. A cada nova atualização, novos fluxos são gerados.” (COLLA, 2013, p. 76).

Voltando à experiência em Vitória, embora participando de um congresso, com uma viagem planejada para apresentar um artigo, se eu tivesse me colocado na condição de turista, não poderia ter tido o encontro com minha infância junto aos animais, ter relembado a minha alergia ao pelo de gato, ter entrado em contato com os meus medos e devaneios nas casas nas quais fiquei trancado em Vix. E, assim, ter redescoberto a mim. Não estaria aberto às possibilidades de caminhos e descobertas a partir do erro e da não programação da vida. Desse modo, não se teria o espaço para uma verdadeira escrita de si que se dá nessa relação com o mundo que te atravessa, que é elemento ativo dentro do percurso criativo do artista. Essas falhas, borramentos e errâncias aparecem como proposição do novo, dos encontros, dos desencontros e despedidas, como possibilidade de devir. Nessa deriva do estrangeiro, aparecem novos percursos, novas trilhas desconhecidas na cidade que é o seu corpo.

– *Ufa! Até que enfim acabou! Tava parecendo um acadêmico falando. Ô coisa chata!*

– *Sério?*

– *Seríssimo.*

– *E o que é ser acadêmico, Kardec?*

– *Ora, é você encher seu pensamento de citações, colocando os autores para discutirem... Você apenas comentou, mas faltou eu ver o Tomaz. Você falou que não queria entrar em um modelo de escrita e acabou se institucionalizando. Tava parecendo até aquele personagem da primeira temporada da novelinha Malhação, o professor de artes marciais, Dado, que tudo o que ele falava era proveniente do pensamento de outra pessoa, com o bordão: – Li num livro!*

– *A questão não é essa, Kardec, é simplesmente respeito, saudar aos que vieram antes. Saber que você não é o único a pensar sobre determinado assunto, que a pólvora, a roda e o fogo já foram descobertos. É reverenciar a ancestralidade da mesma linhagem: Stanislavski-Meierhold-Copeau-Artaud-Grotowski-Barba-Brook-Lume... é saber que a referência te apoia no texto.*

– *Enfim!*

- *Mas que bom que você achou que tô parecendo um acadêmico falando! Já é um ensaio para a minha próxima viagem: a academia. Rio de Janeiro, aí vou eu!... Vou tentar a prova do Mestrado!!!*
- *Show, Tom! Mas lembre-se: a academia na nossa área está se propondo mais aberta, basta você ver algumas teses e dissertações de alguns programas, como a tese da professora Bya Braga, da UFMG, com o título Etienne Decroux e a artesanaria de ator, que dialoga com o leitor por meio de notas de rodapés, algumas notas ocupam o espaço de quase uma página inteira. Também tem os livros do LUME³⁷, editados pela UNICAMP-FAPESP, que apontam um outro caminho de fazer referências em notas de rodapés, com citações longas e, às vezes, compactando autores e páginas diferentes na mesma nota. Ou ainda os artigos da Associação Brasileira de Artes Cênicas (ABRACE), no GT Territórios e Fronteiras.*
- *É, Kardec, Apolo e Dioniso, Macunaíma e Maanape, Yin-Yang caminham juntos...*
- *Quando viaja, Tom?*
- *Outubro, mas até lá ainda quero conversar com você sobre o turista e o estrangeiro. E prometo não ser tão catedrático.*
- *Já eh!*
- *Mas antes, quero finalizar com esta frase de Oida (2007, p. 59) “Se começarmos a realmente habitar nossos corpos, veremos como a mais sutil mudança no corpo afeta a paisagem interior.”*

7. Teatro turista

[...] a experiência é cada vez mais rara por falta de tempo. [...] A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre os acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio. O sujeito moderno não só está informado e opina, mas também é consumidor voraz e insaciável de notícias, de novidades, um curioso impenitente, eternamente insatisfeito. Quer estar permanentemente excitado e já se tornou incapaz de silêncio. Ao sujeito do estímulo, da vivência pontual, tudo o atravessa, tudo o excita, tudo o agita, tudo o choca, mas nada lhe acontece. Por isso a velocidade e o que ele provoca, a falta de silêncio e de memória, são inimigas mortais da experiência.³⁸

- *Tom, promessa é dívida! Você disse que não ia ser acadêmico e já começa com esse bifão do Bondia.*

³⁷ Livros oriundos das dissertações e teses dos atores-pesquisadores do LUME.

³⁸ Nota sobre a experiência e o saber da experiência, de Jorge Larrosa Bondia (2002, p. 23).

- *Ano de 2002, página 23. Hehe.*
- *Isso, zoa! Vou acabar não acreditando mais em você.*
- *Beleza, Kaka, pois então senta. Senta que lá vem a história!*

Em 2013, estava trabalhando em uma peça de uma atriz global, em um teatro no Shopping da Gávea. A peça era de quinta a domingo e a pauta do teatro era destinada ao teatro profissional, com um elenco profissional e uma equipe profissional. Na quinta, havia a sessão do espetáculo no qual eu trabalhava às 21h. Na sexta, havia um espetáculo antes, às 19h30 e outro depois, às 23h. No sábado, haviam 7 espetáculos: 13h30, 15h, 16h30, 18h, 19h30, 21h, 23h. Resolvi, em um dia, me proporcionar a experiência de viver um *festival de esquetes*. Acabava uma peça, as cortinas fechavam, o público saindo e o cenário sendo trocado, microfones sendo testados, atores das peças seguintes com hora para entrar no camarim (enquanto um espetáculo acontecia, os atores da próxima peça estavam se maquiando ou alguns atores vinham maquiados de casa, como a atriz da peça que eu trabalhava, assim, ela chegava ao teatro 30 minutos ou 15 minutos antes do espetáculo começar, ou um pouco antes para vender seu livro na fila da bilheteria). Vi uma correria nos bastidores, na cabine técnica, nos camarins etc. Pareceu-me que todos os espetáculos tinham uma forma: muito movimento, atores dançando, cantando e/ou dublando um *playback*, braços, mãos e rosto em evidência, muito figurino e iluminação.

Lembro do texto *As artimanhas do tédio*, de Peter Brook, no qual ele aponta um fato curioso sobre um grupo teatral da África do Sul que descobriu em seu livro *O teatro e seu espaço*³⁹, as condições apropriadas para fazerem o seu teatro. No livro, Brook (1970) fala que basta ter um espaço vazio, um palco nu, um observador e um homem atravessando este espaço para que a ação cênica aconteça. As palavras de Brook foram basilares para o movimento Teatro Negro, que compreendia os distritos segregados da África do Sul. Para eles, seria impossível a realização do teatro sem um edifício teatral com infraestrutura e modelos euro-americanos: equipamentos de luz, som, efeitos, indumentárias etc, mas, entretanto, viram *uma luz no fim do túnel* e realizaram suas investigações, pois, em conformidade com Brook, acreditavam que tinham o que era necessário para fazer teatro: o espaço vazio que permite o surgimento de um “fenômeno, porque tudo que diz respeito ao conteúdo, significado, expressão, linguagem e

³⁹ Livro escrito antes das viagens do Centro Internacional de Pesquisas Teatrais (CIRT) pela África. O livro é composto a partir de quatro palestras com o título: *O espaço vazio – O teatro hoje*, a partir da observação do teatro realizado em grandes centros urbanos como Londres, Paris e Nova Iorque.

música só pode existir se a experiência for nova e original. Mas nenhuma experiência nova e original é possível se não houver um espaço puro, virgem, pronto para recebê-la.” (BROOK, 1999, p. 4).

No Shopping da Gávea, pareceu-me que não se teve tempo para criar esse espaço vazio, para um processo. Os diretores já sabiam a fórmula: selecionavam atores que se adequavam àquela forma. Estes decoravam um texto, fixavam uma coreografia, gravavam a trilha sonora ou cantavam ao vivo, vestiam uma fantasia⁴⁰ e iam para o palco estrear e seguir temporada.

Tudo me pareceu muito rápido, como se não tivesse tempo para a experiência acontecer de fato. Tudo muito vomitado, com uma técnica cênica que ficava na casca, alguns espetáculos com diretor de movimento, outros não, logo, alguns mais limpos e outros mais sujos no movimentar dos atores. Porém, mesmo limpo, parecia-me que aquela limpeza era marcada. Se colocassem aqueles atores dentro de outra estrutura, eles não conseguiriam executar movimentos limpos. Tive a impressão de que eles tinham fixado apenas a limpeza dos movimentos daquele espetáculo e/ou daquele personagem, em específico. Era como se não possuíssem uma técnica em vida que perpassasse seus corpos e imprimissem neles o conhecimento, mas eram sujeitos “da formação permanente e acelerada, da constante atualização, da reciclagem sem fim, [...] que usa o tempo como um valor ou uma mercadoria, [...] que não pode perder tempo, que tem sempre que aproveitar o tempo [...] que não pode ficar para trás.” (BONDÍA, 2002, p.23).

Eram atores que tinham uma técnica de habilidades (jazz, balé, canto), de informação (não pode falar na coxa porque o microfone está ligado, o ator deve ficar na beira frontal do foco, se for virar tem que virar pela direita porque abre a cena etc) ou de convenção dos padrões teatrais (não ficar de costas, abrir a cena, simetria na disposição espacial para não deixar o palco pesando de um só lado, se for monólogo, o ator deve realizar o espetáculo no proscênio) dentre outros. Não estou dizendo que esse tipo de técnica é ruim, mas, como aponta Bondía (2002), é apenas o acúmulo de informação e não a experiência em si. Faltava para aqueles atores (sem querer fazer uma leitura generalizante da situação) treinar o seu corpo-em-vida

⁴⁰ Stanislavski (1994), em seu livro *A Construção da personagem*, nos fala que o figurino tem o poder de revelar mais que um esteriótipo, transmite uma leitura da personalidade e do interior de cada pessoa. Que o ator não deve esquecer do seu eu interior quando estiver fazendo uma pesquisa de caracterização. Assim, se eu visto a roupa da Madrasta má da Branca de Neve, eu estou Madrasta má da Branca de Neve. O figurino é, portanto, um estado e não uma peça de roupa que possibilita uma significação como uma fantasia em um cortejo carnavalesco.

(BARBA, 2009), transformar seu corpo em matéria prima e não em instrumento de trabalho⁴¹. De fato, faltava-lhes a essência, mas não a essência segundo as questões morais que formaram sua personalidade por meio da inculturação e da informação, mas conforme Grotowski (1988 *apud* SLOWIAK E CUESTA, 2013, p. 127), uma essência que é “o não recebido de outrem, aquilo que não provém do exterior, aquilo que não se aprende.” Que não é simplesmente uma informação, mas é inerente ao ser e brota a partir de um processo, como num ritual. Grotowski teve presente este termo em suas investigações desde o Teatro Laboratório até a Arte como Veículo, período o qual “ele tenta criar um ritual para o atuante – para levar determinadas pessoas em direção à sua essência” (GROTOWSKI, 1988 *apud* SLOWIAK E CUESTA, 2013, p. 127).

A Informação não é experiência. E mais, a informação não deixa lugar para a experiência, ela é quase o contrário da experiência, quase uma antiexperiência. Por isso a ênfase contemporânea na informação, em estar informados, e toda retórica destinada a constituirmos como sujeitos informantes e informados; a informação não faz outra coisa que cancelar nossas possibilidades de experiência. O sujeito da informação sabe muitas coisas, passa seu tempo buscando informação, o que mais o preocupa é não ter bastante informação; cada vez sabe mais, cada vez está melhor informado, porém, com essa obsessão pela informação e pelo saber (mas saber não no sentido de “sabedoria”, mas no sentido de “estar informado”), o que consegue é que não lhe aconteça. (BONDÍA, 2002, p.21-22).

– *Kardec, dessa forma, compreendo aqueles atores, do pseudo-festival de esquetes do Shopping da Gávea, como disseminadores de um teatro turista.*

– *Teatro turista?*

– *É um teatro de rápida digestão e repleto de efeitos, como os que eu fazia no hotel do maior parque aquático da América Latina, quando eu comecei a fazer a teatro. Um teatro como o que você na Broadway ou como o do seu intercâmbio na Inglaterra, que a única vez que você*

⁴¹ Um dia, a professora Bya Braga (UFMG), falou que o corpo era material de trabalho e não, instrumento. Essas palavras foram proferidas no módulo *Corpo e Emoção*, do curso Teatro e Conexões Contemporâneas, da Vila das Artes, em Fortaleza-CE. Aquela frase ficou reverberando em mim. De fato, como um pedaço de argila é o material que se transformará numa escultura ou vaso de flores, nosso corpo é matéria prima desse artesanato, dessa artesanaria cênica. É ele quem vai sofrer a alquimia da transformação. É ele que vai ser moldado, mexido, fragmentado, molhado, secar e ir ao forno até se transformar, numa bela obra de arte. A matéria prima é a coisa a ser transformada, a pedra bruta a ser lapidada pelo instrumento que está fora dela. O instrumento é algo que o profissional porta (médico – estetoscópio; escritor – computador, caneta, papel; dentista – a broca, a amálgama; o professor – livros, pincel, projetor; dentre outros), e se o profissional porta, carrega consigo o instrumento, este não está nele, não faz parte dele. Vem de fora, é externo a ele. Logo se o instrumento está fora dele, o corpo não pode ser instrumento, pois instrumento é o que está fora do corpo. Da mesma maneira que a matéria prima é por essência o material a ser modificado então, podemos dizer que a matéria prima do trabalho do ator é o corpo; que o corpo é o material de trabalho do ator, pois ele não carrega o corpo, não utiliza o corpo para trabalhar algo fora, ele trabalha o seu próprio corpo, suas potencialidades e suas relações com outro e com o espaço.

*foi ao teatro, foi apenas para ver o ator que fez o Harry Potter. Um teatro rico, sintético, de voyeurs. Um teatro morto.*⁴²

– *Teatro rico, sintético, de voyeurs ou morto?*

– *Te explico, Kaka. O teatro sintético ou teatro rico são termos utilizados por Grotowski (1987), em oposição ao que ele vai desenvolver em sua primeira fase, o teatro pobre.*

– *Teatro pobre?*

– *É, teatro pobre. Mas isso te explico depois. Vou me concentrar no rico. Então, esse teatro seria uma síntese de disciplinas sob o comando de um diretor.*

– *Matemática, História e Geografia?*

– *Você tomou chá, foi? Está lento, hoje, hein? Disciplinas como literatura dramática, cenografia, iluminação, representação etc... Então, um teatro que serve como acessório para o texto dramático, para por em evidência o ator e seu virtuosismo. Um teatro de puro entretenimento, não que eu seja contra, pois eu adoro os humoristas cearenses e o teatro esporte carioca.*

– *Teatro esporte?*

– *É, Kardec, teatro esporte!!! Vai assistir MTV que você entende o que é, sem precisar de grandes explicações.*

– *Calma, Tom!*

– *É que você tá parecendo meus sobrinhos de 7 anos. Desse jeito, eu vou perder o raciocínio. Você fica só me interrompendo! Posso continuar?*

– *Pode.*

– *Brook (1970) aponta o teatro morto como irmão gêmeo do teatro comercial, com toda sua infraestrutura e efeitos: com “bons atores, na maneira que parece ser a mais correta – a peça parece viva, colorida, é musicada, e todos ostentam belos figurinos, exatamente como se imagina que deve ser o melhor dos teatros clássicos.” (BROOK, 1970, p. 3). Um teatro que se paga para ter o prazer, como o negócio com uma prostituta.*

– *Pesado isso.*

– *São palavras dele: “as prostitutas tomam o dinheiro e depois dão o prazer.” (BROOK, 1970, p.3).*

– *Faz sentido! Dentro de nossa sociedade judaico-cristã, seria uma arte impura.*

⁴² Brook (1970) chama de *Teatro Morto*, o mau teatro, o teatro comercial, aquele que se prostituiu, que ganha dinheiro e dá prazer. Teatro da maquinaria cênica, de infraestrutura e efeitos grandiosos. Similar à ideia do *Teatro Rico*, em Grotowski (1987). O ator deste teatro é aquele que recebe um papel e quer representá-lo. Busca técnicas alheias para servi-lo. Não passou por um processo de treino e acaba por trilhar um caminho mais rápido para chegar ao seu objetivo. O inverso da lei do maior esforço, de Decroux. Poderíamos chamá-lo de ator turista, que visita seu papel, mas não o atravessa e nem se deixa atravessar por ele.

– *Ele ainda fala que seria um teatro que é inerente a qualquer lugar e tempo: “O teatro Morto penetra na grande ópera e na tragédia, nas peças de Molière e nas peças de Brecht. E não existe melhor lugar para o teatro Morto se instalar com tanta facilidade, segurança, conforto, do que nas peças de Willian Shakespeare.” (BROOK, 1970, p. 3). Ele ainda aponta nesse teatro a figura do “conhecedor” (BROOK, 1970, p. 3), que se diverte ao confirmar suas teorias sobre o teatro ao assistir espetáculos desta natureza – figurino: bem costurado; maquiagem: bem desenhada; interpretação: variante entre canastrão e imitação; corpo: é, o ator tem corpo, ele soube se movimentar e cair; etc –, como os críticos teatrais comuns no Eixo Rio-São Paulo, que “Infelizmente, usa o peso de sua autoridade para prorrogar a existência do tedioso Teatro Morto.” (BROOK, 1970, p.3). Transformando uma peça ruim em sucesso.*

– *E o teatro voyeur?*

– *Nenê, quer papinha na boca, quer? Você tá querendo demais, Kardec! Leia os textos: Acabar com as obras-primas e O teatro e a crueldade⁴³, de Artaud, que você compreenderá. Mas vou dar um indicativo: é como se fosse um teatro de vizinhas, no qual os espectadores são fofoqueiros que ficam na janela, tipo as Marias namoradeiras, na calçada vendo a vida alheia passando sem nada lhes afetar, onde o que acontece no palco é uma cópia sem vida do que acontece no cotidiano. Uma imitação simplória da vida.*



Figura 2 – Maria namoradeira. FONTE: Site Feminina Intuição. [20--]⁴⁴.

⁴³ Os dois textos citados se encontram em: O teatro e seu duplo, de Antonin Artaud (1993. p. 71-84).

⁴⁴ Maria namoradeira. Disponível em: <<https://femininaintuicao.files.wordpress.com/2012/09/maria-namoradeira.jpg>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

– Ah!... Tô ligado... O teatro turista seria esse teatro rico em (d)efeitos, que, em vez de oferecer a sensação de um vôo ao público, põe a atriz e o ator em um cabo de aço, que a qualquer dia pode romper, como aconteceu no musical Peter Pan, em São Paulo. Um teatro que pretende tornar o visível em invisível, que camufla, maquia, engana por meio de efeitos. E não, um teatro que pretenda tornar o invisível, visível.

– Assim, se esses atores são fomentadores de um teatro turista, posso chamá-los de atores turistas, aqueles que visitam seu corpo, mas não o vivenciam. Que obtém a maior quantidade possível de informações e repetem perfeitamente o que lhes foi informado, como se tivessem lido ou escutado as informações turísticas sobre o Cristo Redentor (jazz), a Torre Eiffel (balé), a Pedra da Galinha Choca (canto), para depois reproduzir esse saber aos amigos (plateia). Falta-lhes deixar de lado o medo do desconhecido e assumir a insegurança do perigo de pular no abismo, como um espaço de investigação poética, propício a via negativa, a eliminação da atuação mecânica, como um espaço de trânsito repleto de incertezas. Estar no abismo é como ser um copo vazio apto a receber mais água, é sempre voltar a sala de treino quando sentir que caminha para a cristalização de sua poética, é estar aberto para se visitar. É como se existisse um “abismo dentro do abismo e assim por diante, em movimento perpétuo que não termina nunca.” (COPELIOVITCH, 2009, p. 35).

– Entendi, falta-lhes, quem sabe, um trabalho de descoberta de si.

– Ou ainda, se proporcionarem a experiência de serem romeiros⁴⁵, que saem de sua cidade para outras desconhecidas. A única certeza que tem é sobre as missas que irão assistir, mas os horários, o padre, a hospedaria; as caravanas são diferentes a cada ano – a hospedaria muitas vezes é encontrada apenas quando se chega na cidade, vão perguntando uma por uma se ainda existe vaga. Querem visitar a estátua ou casa do santo (dependendo da cidade), mas pode ser que não dê certo, vai depender do dia e do horário que se disponibilizarem. Não é um programa reservado com antecedência antes de iniciarem a viagem. Geralmente, não são

⁴⁵ Os romeiros são cidadãos que se deslocam de sua cidade motivados pela fé no santo que se apegaram por algum motivo: devoção, graça alcançada, promessa etc. Os romeiros saem em romaria para a cidade onde se encontra a Basílica do santo que são devotos, e lá acompanham o período das novenas, visitam as casas de milagres, participam dos terços e das missas, ou seja, são movidos por sua fé. É bastante comum no Nordeste, embora tenham outras regiões no país que tenham esse tipo de manifestação religiosa. Acompanhei de perto as romarias a São Francisco das Chagas de Canindé, durante minha infância, período que meu pai saía de Fortaleza e caminhava três dias e três noites, em excursão pelo sertão, para chegar no domingo, dia da grande celebração em homenagem ao padroeiro da cidade. Em Juazeiro do Norte, tem as três maiores romarias do Estado: da Mãe das Candeias, em fevereiro, de Nossa Senhora das Dores, em setembro e a romaria dos finados, em novembro. Na capital e no interior acontecem festejos religiosos como procissões e novenas ao padroeiro do estado, São José, a quem os agricultores pedem chuva como indicativo de uma boa colheita durante o ano. Conforme a crença, se não chover no dia 19 de março, dia de São José, o homem do sertão sofrerá uma grande estiagem; se chover, vai ser um ano de grande fartura no campo. Porém, em 2015, vive-se a seca verde: chove, a vegetação muda de paisagem, mas a água não é suficiente para encher os reservatórios e para o plantio.

passaios comprados ou agendados com uma agência/guia turístico. Falta para o ator turista ser esse romeiro, essa pessoa que está em busca de uma essência movida por uma fé, em busca de uma unidade.

– *Achei interessante esse ator turista. Pode me explicar?*

– *Depois. Você me deu uma ótima ideia quando falou de visível e invisível: vou terminar de ler O ator invisível, de Yoshi Oida, para me ajudar a pensar tanto no ator turista como no ator estrangeiro.*

– *Beleza! Vou dormir. Quando terminar de ler, apaga o abajur, ok?*

– *Ok!*

No teatro kabuki, há um gesto que indica “olhar para a lua”,
quando o ator aponta o dedo indicador para o céu.
Certa vez, um ator, que era muito talentoso,
interpretou tal gesto com graça e elegância.
O público pensou: “Oh, ele fez um belo movimento!”.
Apreciaram a beleza de sua interpretação e a exibição de seu virtuosismo técnico.
Um outro ator fez o mesmo gesto;
apontou para a lua.
O público não percebeu se ele tinha ou não realizado um movimento elegante;
simplesmente viu a lua.
Eu prefiro este tipo de ator:
o que mostra a lua ao público.
O ator que é capaz de se tornar invisível.⁴⁶

– *Boa noite, Kardec!*

⁴⁶ O ator invisível, de Yoshi Oida (2007, p. 18).

8. O ator estrangeiro

E: – “Eu também, Zito. Você vai voltar sempre aqui, muitas vezes?”

E: – “Se Deus quiser, eu venho...”

E: – “Zito, você era capaz de fazer como o audaz navegante? Ir descobrir os outros lugares?”⁴⁷

– *E aí, Tomaz, terminou de ler o Oida?*

– *Virei a noite!*

– *Então, você já pode me explicar o que é o ator turista.*

– *Ainda não! Precisamos fazer uma última viagem: Canoa Quebrada.*

– *Quando?*

– *Dia primeiro.*

– *Vai estar lotado, sem local pra se hospedar por causa do Réveillon.*

– *Faz parte do passeio. Vamos feito o audaz navegante, rumo ao infinito do mar. Partimos dia primeiro e voltamos dia 2 ou 3 ou 4 ou 5... Mochila nas costas e deixemos as trilhas nos guiar.*

– *A que horas parte o busão?*

– *Às 8h30, na Rodoviária.*

– *Fechado.*

– *Alô, Tom. Cadê você? O busão sai em 15 minutos.*

– *Tô chegando. No mototáxi.*

– *Vem logo, mah! Apressa o mototaxista. Se perdermos esse ônibus, o próximo será só às 11h.*

– *Relaxa, Kaka. Vive o presente. Vai dar tempo.*

– *Espero que sim.*

– *Ceguei!*

– *Atrasado, hein?!*

– *Relaxa rapaz, tu veio trabalhar no escritório do Eike Batista ou você veio ter uma experiência? Ela já começou a partir do momento que saímos de casa. Nosso espírito já se preparou pra ela, agora é só viver o calor do momento, o trânsito faz parte. Tudo o que*

⁴⁷ Partida do Audaz Navegante, de João Guimarães Rosa (1974, p. 144).

acontecer vai influenciar no nosso passeio. No stress. Como em uma deriva, deixe apenas seu corpo aberto para captar a cidade.

– ?...

– *Lembra da viagem que fiz à Vitória, em 2013? Que não roteirizei o meu percurso?*

– *Lembro.*

– *Faremos o mesmo. Nos perderemos na cidade.*

– *Como? Lá é apenas uma rua.*

– *Você quem pensa, meu caro amigo. Você quem pensa... Se permita a ter um corpo poroso, como os moradores de rua que participaram da minha performance do café⁴⁸.*

– *Oxe, se aparece um besta feito você, fica sentado oferecendo café grátis com biscoito, o povo que tá com fome, claro que vai lá comer.*

– *Oxe, que nada rapaz! Muitos deles ficam mais de meia hora conversando comigo e só tomam um copinho de café, nem biscoito comem. Falam de suas experiências. Contam histórias que aconteceram com eles e com os outros. E você acaba se envolvendo no discurso deles. Estão presentes vivendo o agora e lhe levam para esse território também.*

– *A Mestre Zulene é quem fala “O que vou fazer amanhã, meu fi? E eu sei? Ih... Só Deus sabe. Eu? Eu num sei nem de hoje!” (informação verbal)⁴⁹.*

– *Viu, escute a Mestre e viva o agora... Fechando a gestalt dos cafés nas ruas, o morador de rua é tão sincero e verdadeiro em sua narrativa que quando você se dá conta, você já esqueceu o estereótipo do cracudo, do bêbado, do esquizofrênico e da periguetete. Eles transcendem essa forma social que interpretamos e você observa o ser humano, aberto ao encontro e vivendo o dia a dia em sua perseverança. São narradores da experiência.*

– *Tá certo, senhor sabe tudo! Mas eu quero é saber do tal ator turista.*

⁴⁸ Ação número 3 – Café nas ruas. Iniciei esta ação no dia do meu aniversário, em 2014. Saio as ruas com 2 banquinhos, uma placa – *TOMAZ UM CAFÉ COM O tomaz. Aceita um café?* – garrafa com leite, café, água e biscoito. Caminho por um perímetro urbano e deixo o espaço me escolher para sentar e deixar o encontro acontecer. Realizo esta ação nas cidades a qual viajo. Geralmente quem participa são os moradores de rua. Registro da ação realizada, em janeiro de 2015, na cidade de Juazeiro, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1F5gPto5z6E>>.

⁴⁹ Diário de bordo: *Visita aos mestres*. Cariri. 06 jan. 2015. Mestre Zulene, é mestre de Lapinha – presépio vivo feito com crianças –, é rezadeira popular, ensaiadora de quadrilha, coordena um grupo de danças populares e é idealizadora do projeto: Criança brinca com criança. “– *Elas têm de brincar com elas mesmo, meu fi. Se for brincar com adulto, os adulto faz elas obedecer os mando deles. Vão mandar elas ir comprar bebida na bodega e isso num dá certo, não.*” Neste projeto as crianças ensinam as disciplinas escolares uma para as outras. Cada uma tem uma função definida: uma criança é o diretor, outra o coordenador, outras são professores. Elaboram o quadro de disciplinas e horários dos professores. Pedem apoio dos moradores para o material do lanche, e Mestre Zulene cozinha e prepara a merenda. As crianças ensinam Mestre Zulene as disciplinas escolares e ela ensina às crianças as manifestações da cultura popular.

– *No ônibus, eu te explico. São 3h30 de estrada, dará tempo. Mas vou ter que voltar àquele papo chato cheio referências de alguns teóricos, senão meu pensamento não terá validade, ok?*

– *Sei não... Mas comece a me explicar senão não dará tempo.*

Com base em nosso encontro com Certeau (2009) e Auge (1994), quando conversamos sobre corpo-cidade, podemos pensar em uma relação entre o turista e o estrangeiro. O turista apresenta-se como um *voyeur*. Age na cidade a qual visita como um passageiro. Em sua relação com a cidade, esta assume para ele a imagem de um não-lugar. O estrangeiro age na cidade como um caminhante. Para ele, não há um só caminho. Ele atravessa as trilhas que a cidade lhe sugere.

Ambos, turista e estrangeiro colocam-se em movimento na cidade a qual visitam. Do latim *agere* (fazer, colocar em movimento, agir). Eles agem sobre a cidade, portanto, atuam sobre ela. Podemos dizer que eles se comportam como agentes ou atuantes. Do latim, *actor* (agente, aquele que faz ou executa alguma coisa). Em consonância, podemos relacionar essas pessoas que viajam às pessoas que agem e atuam, desse modo, atores. Temos, então, nessa nossa viagem, o ator que vai por um caminho planejado, geralmente o mais fácil e o mais rápido por ter uma programação a cumprir, ou seja, o *ator turista*. E temos, também, o *ator estrangeiro*, aquele que se perde, que se permite a explorar diversos itinerários para completar seu percurso ou ainda o homem nômade ou artista radicante de qual fala Bourriaud.

– *Tô ligado!*

– *Tá ligado?*

– *Tô! Tô ligado que ainda existe um ator estrangeiro na parada!*

– *Oxe, se tem, homem! Olhe, pois continue ligado que, a partir de agora, tecerei minhas palavras tendo em vista as inquietações que perpassaram meu corpo durante a minha pouca experiência de vida... Kardec,*

São inquietações que surgiram a partir de minhas viagens e meu comportamento como estrangeiro. Principalmente, depois da viagem à Vitória. Estudar butoh, uma dança da não-técnica, também me levou a pensar a partir da minha prática como ator e preparador corporal, do Teatro MiMO, o que seria esse ator estrangeiro. Não pretendo apresentar uma cartilha, uma forma – pois acredito no trânsito e na transformação das coisas – nem me colocar no

lugar deste ator que explora o desconhecido do seu corpo, mas apenas, discutir a partir da minha poética de treinos uma possibilidade potente de ator.

Em maio de 2008, na cidade de Fortaleza, fui membro fundador do grupo Teatro MiMO, juntamente com três colegas da graduação – Ana Bárbara Leite, Melissa Caminha e Paula Queiroz. Naquela ocasião, assumi a função de preparador corporal e reunimo-nos em sala de treino sem saber aonde aqueles encontros iriam nos levar. Queríamos estudar o nosso corpo cênico. Começamos com a Pantomima e a arte do Mimo Corporal, que iniciou seu movimento com o francês Etienne Decroux, após contato com Jacques Copeau⁵⁰ e a sua escola *Vieux Colombier*.

A mímica, no século XX, foi uma das primeiras poéticas a sistematizar uma gramática corporal para o ator (escalas corporais simples e complexas, contrapesos, dinamoritmos, figuras de estilo etc). Preocupava-se com a poética do ator, sua artesanaria, com o intérprete como o elemento primordial da cena. Decroux falava em uma lei do maior esforço para o menor resultado.

Na mímica corporal moderna inaugurada por Etienne Decroux o movimento é condensado, enquanto que o espaço poético é expandido. Cenário, figurino, texto, tudo é suprimido para que o ator dilate a sua presença cênica. Teatro, para Decroux, é a arte de ator. “É preciso ensaiar a peça antes de escrevê-la”, costumava dizer, defendendo a primazia do ator sobre o autor. Decroux defendia que o corpo era o centro da expressão. Na hierarquia dos órgãos de expressão, coloca o tronco em primeiro lugar, seguido dos braços e das mãos e, por fim, o rosto. Desenvolve sua Mímica Corporal lutando contra o movimento natural do corpo, que segue as leis cotidianas: o menor esforço para o maior efeito. Decroux inverte a frase e cria o que, para ele, seria uma das mais importantes leis da arte: o maior esforço para o menor efeito. “Se eu pedir a um ator que me expresse alegria, ele me fará assim (fazia uma grande máscara de alegria com o rosto), mas se eu cobrir o seu rosto com um pano ou uma máscara neutra, amarrar seus braços para trás e lhe pedir que me expresse agora a alegria, ele precisará de anos de estudo”, dizia. (CAFIERO, 2003, p.31).

Percebemos que nosso trabalho, no MiMO, estava assumindo um caráter de treino pré-cena, que consiste em toda uma preparação que o ator realiza antes da cena ser apresentada ao público. Um trabalho de descoberta de si. Um encontro entre o ator e os seus pares e que não se destina aos olhos do mundo. Esse tipo de treinamento chamando de *pré-expressivo* foi

⁵⁰ Francês que nos anos 1920 preocupou-se com a pedagogia do ator, criando uma escola de teatro na tentativa de uma educação que desenvolvesse harmoniosamente o corpo. Nosso contato com Copeau foi a partir de leituras de artigos e passagens em livros.

proposto pelos pensadores da Antropologia Teatral e desenvolvido por Barba – ator e diretor italiano, radicado na Dinamarca e fundador do grupo teatral *Odin Teatret*.

Com o intuito de pautar suas experimentações e práticas na poética do ator, esses pensadores, em seus percursos, foram estudar os rituais religiosos/tribais: o homem em estado de rito que conseguia mostrar sua essência verdadeira. Em seus processos psicofísicos, o ator caminha em direção a uma linha limite ao *transe* – com a consciência que está fazendo teatro – fazendo “uma total doação de si mesmo. Essa é uma técnica de “transe” e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de “transiluminação”.” (GROTOWSKI, 1987, p. 14), para expressar, depois de um processo exaustivo, suas potências e o contato com o seu interior, possibilitando, posteriormente ao treinamento em sala, uma vida cênica verdadeira e pulsante. Assim, a partir de estudos e de experimentações práticas e fundamentando o seu fazer teatral na perspectiva do trabalho do ator, Grotowski, em sua primeira fase, nos proporciona a imagem de um ator

[...] que realiza uma ação de autopenetração, que se revela e sacrifica a parte mais íntima de si mesmo – a mais dolorosa e que não é atingida pelos olhos do mundo – deve ser capaz de manifestar até o menor impulso. Deve ser capaz de expressar, através do som e do movimento, aqueles impulsos que não estão no limite do sonho e da realidade. Em suma, deve ser capaz de construir sua própria linguagem psicanalítica de sons e gestos, da mesma forma como um grande poeta cria sua linguagem própria de palavras. (GROTOWSKI, 1987, p.30).

- *Como um Guimarães Rosa, um João Cabral e um Patativa do Assaré, Tom?*
- *Acredito que sim, Kardec.*

Ainda sobre o treinamento pré-expressivo, identificamo-nos no MiMO com a imagem do “ator guerreiro” proposta por Copeliovitch (2007), que como tal se prepara para ir à guerra. Nesse campo de tensão criativa, o ator está em estado de presença, de prontidão, ou “ele mata ou ele morre”. Para alcançar essa qualidade, ele treina exaustivamente para ir à “batalha teatral” que ocorre no espaço vazio, ou seja, pleno de possibilidades criativas.

O ator guerreiro usa técnicas rigorosas para se preparar, como um guerreiro que treina com seu arco, mas muitas vezes seu campo de batalha será o caos ou o precipício, situações das quais somente o inusitado (ou a arbitrariedade da peste) poderá salvá-lo. Mas essa guerra é jogo, como jogo de criança - extremamente sério. Nesse jogo do ator há três participantes: o ator, o personagem, o espectador, e a função desse ator guerreiro/artaudiano/performer é criar um jogo o

personagem/plateia; um jogo no qual ambos estejam em perigo. (COPELIOVITCH, 2007, p.14).

No momento de sua construção poética, o artista entra em contato com o vazio e nesse encontro ele traz a vida. No instante o qual ele mata a morte⁵¹, surge a vida, um novo desenho, uma nova corporalidade. Ele entra no vazio e resgata um ser pleno, que vive o presente como o ator guerreiro, de Copeliovitch. Nesse vazio, o ator vai de encontro a “uma busca onde a morte diária torna-se mais do que desafio à reconquista do ontem intangível, mas a possibilidade necessária e preciosa à re-utilização do momento originário da criação, reafirmando-se assim o contato com a essência da origem da vida.” (ISAACSSON, 2006, p. 82).

Dessa maneira, em nossos encontros, elencamos as seguintes etapas para a realização dos treinos:

- A) Ritualização do espaço – momento de chegada ao espaço e da articulação com o mesmo: a limpeza e o esvaziar. Oida (2007, p.22) comenta que

Antes de começar qualquer coisa é preciso limpar o espaço de trabalho. Esvaziá-lo, desfazer-se de tudo que é inútil e ordenar apenas algumas cadeiras necessárias ou certos acessórios, cuidadosamente, próximos às paredes do ambiente. Depois limpe-se o chão. Se os atores se derem esse tempo e se entregarem a isso no começo do dia de ensaio, o trabalho tende a ser bom.

- B) Chegada e pré-aquecimento – relação de cada um com o seu espaço individual e seu corpo no espaço;
- C) Treinamento e criação – práticas corporais, psicofísicas e treinamento em mímica e energético. Descoberta das energias potenciais, trocas energéticas, experimentações e criação;
- D) Baú e roda diálogo – fechamento das atividades do dia guardando as descobertas pessoais utilizando a imagem de um baú ou caixa de recordações e uma roda de diálogo finalizando o trabalho do dia.

– *Que fome, Tom. Essa Canoa Quebrada não chega? Tô com o estômago vazio.*

– *Boa, Kardec, o vazio, do Latim...*

⁵¹ Utilizo a palavra morte como metáfora às formas cristalizadas, à “atuação mecânica” (STANISLAVSKI, 1989) e às energias nocivas a vida cênica e ao trabalho do ator.

Vacuuus “vazio”, relacionando a *vacare*, “estar vazio”, de onde vem o Espanhol *vacaciones*, o Francês *vacance*, o Inglês *vacation*, todos querendo dizer “férias”, isto é, quando a gente está vazio de obrigações e horários. A relação com o vazio no processo atoral diverge do vazio como o entendemos: algo desprovido de conteúdo. O vazio seria um ponto zero e não a ausência de presença, mas um local possível para a vida brotar: um local de potência. O ator estrangeiro seria aquele que se exporia em um espaço gerado a partir do desnudamento pessoal, da anulação do ego através de um processo psicofísico proporcionado pela via negativa, como um espaço de erradicação de bloqueios, clichês e marcas pessoais. A conexão corpo-mente é efetivada no momento do vazio pleno. Corpo e mente caminhando juntos, afetando-se sem hierarquia, sem divisão ou compartimento estanque. É a imagem de um “casulo” (BARTHES, 1980, p.122) – um corpo externo que recebe luz, alimenta-se, ilumina-se para depois brotar; um corpo interno, alimentando-se e trabalhando sobre si. Quando se está no vazio “você é convidado a desaparecer ou nascer para si próprio, metamorfoseando-se. É preciso passar pelo vazio para que a metamorfose ocorra, para que você não seja só a cópia de si mesmo, mas possa fundir-se ao espaço e por ele ser habitado e para nele habitar.” (COLLA, 2013, p. 103).

– *Isso é muito butoh. Entrar no vazio para deixar o corpo dançar e permitir que o trânsito aconteça. Tom, você sabia que para Tatsumi Hijikata o vazio era a entrada para uma outra dimensão de percepção? Que para Kazuo Ohno chegar ao não pensar é fruto do pensar muito, e pensando muito você chegaria a exaustão do pensar que joga tudo fora entrando no vazio? E que para Tadashi Endo⁵², um corpo vazio é o essencial para o trabalho iniciar? O esvaziar-se de si que cria um novo espaço a ser preenchido com o que está por vir. Um espaço em branco que pode ser pintado com outras cores. Daí vem a corpo pintado de branco no butoh, passível a transformações. (COLLA, 2013).*

– *Bonita essa ideia de o vazio e o branco caminharem juntos.*

– *Branco e vazio. Vazio e branco. Branco e vazio. Vazio e branco...*

– *Kardec,*

Por conseguinte, a imagem do casulo remete há um local de disponibilidade para a liberdade do corpo, como possibilidade de transformação, metamorfose, devir. Como um local de

⁵² Hijikata, Ohno e Endo são dançarinos de butoh – dança surgida no Japão, após a 2ª Guerra Mundial. Os dois primeiros são os criadores da dança.

abrigo temporário e em trânsito, uma “matéria flutuante”⁵³ (UNO, 2012, p.40) que pode ser relacionado com o trabalho do ator sobre si mesmo, para depois brotar sua potência. É nesse vazio pleno do casulo que as suas feiuras, mazelas, medos, emoções e a lama do seu corporeidade podem aparecer. Assim, o ator estrangeiro é aquele que habita esse território do casulo, precisa das sombras – do que é velado, do mistério, do inexplicável – e não da certeza da luz. Arrisca-se no desconhecido, adentra o vazio permitindo emergir, sinceramente, em um abandono consciente, suas potências e qualidades no processo de descoberta de si. Não é um ator que coleciona técnicas – acrobacia, malabares, dança de salão, sapateado, jazz, cantocoral etc – para ter um melhor desempenho no espetáculo, mas aquele que trabalha uma técnica pessoal oriunda de treinamentos.

– *Tom, o Tadashi Endo* (apud COLLA, 2010, p. 120) no processo de montagem do espetáculo *Você*, da atriz Cristina Colla, falou que

Se o dançarino já preparou toda a sensação antes, ele não está no vazio... já está acabado. Nesse momento (vazio) é o seu corpo que está dizendo algo, não é você. Quando o ator está nesse momento de desistir, é nesse momento que ele deve continuar; é nesse momento que chega algo para quem está assistindo. Não importa tanto a coreografia e todo esse trabalho. O mais importante é isso, o vazio, e como você continua com isso... Se o corpo está vazio (som, sentimento e pensamento) eu posso fazer qualquer coisa com ele. Nesse momento, é o seu corpo que está falando, não é você.

Nesse sentido, o vazio não é o oposto do cheio. Não é uma falta, uma ausência, uma negação. É um silenciar e não um tagarelar. É o corpo em branco que será pintado, inclusive de trevas e escuridão. A pessoa que adentra o vazio seria o homem afirmativo, como o guerreiro em Copeliovitch (2009, p. 157) que “não desperdiça sua energia com pensamentos incessantes que fortaleceriam sua autoimagem e sua autorreflexão/mundo.” Nesse território há a impossibilidade da representação.

Sob a ação do flagelo, os quadros da sociedade se liquefazem. A ordem desmorona. Ele assiste a todos os desvios da moral, a todas as derrocadas da psicologia, escuta em si mesmo o murmúrio de seus humores, corroídos, em plena destruição, e que, num vertiginoso desperdício de matéria, tornam-se densos e aos poucos

⁵³ “O corpo designa uma diferença que se evidencia, que se espessa constantemente em matéria flutuante, abrindo-se aos agenciamentos e às conexões, a todas as crueldades que lhe atravessam. É um plano imanente que se adensa ao se abrir, que se desterritorializa ao se recolher. “Dilatar o corpo de minha noite interna”, exterioridade invaginada, dobrada dentro, interioridade extirpada, aberta. O corpo é a única matéria desmaterializada para Artaud. Ele é o inconsciente do inconsciente, ou a única consciência do inconsciente. Tudo o que Artaud viveu, ele o fez para descobrir a realidade deste “corpo da noite interna.” (UNO, 2012, p. 40-41).

metamorfoseiam-se em carvão. Será tarde demais para conjurar o flagelo? Mesmo destruído, mesmo aniquilado e pulverizado organicamente, e queimado em suas entranhas, ele sabe que não se morre nos sonhos, que neles a vontade atua até o absurdo, até a negação do possível, até uma espécie de transmutação da mentira com a qual se refaz a verdade. (ARTAUD, 1993, p. 9).

A peste que assolou a Europa durante o século XIV aparece na obra de Artaud (1993) como uma possibilidade de vazio. Uma doença que lhe tira do cotidiano, que elimina os corpos moldados, que põe a vida em ruínas, em risco. Tirando o homem de seu conforto e apresentando-lhe o desconhecido e o perigo da transformação. Não é um novo corpo que surge. Não é o apocalipse – *Acabou, pronto! Vamos fazer outra coisa!* –, mas a partir do apocalipse e da contaminação continuar trabalhando. Assim, a peste aparece como possibilidade de um ator alquímico que se contamina/transforma e contamina/transforma o público promovendo uma metamorfose que caminhe em direção a comunhão, a arte do encontro, proposta por Grotowski. Esse trabalho do ator de por o seu corpo em ruínas, pode ser chamado de crueldade. É, portanto, no vazio afirmativo, na ausência do ego, que acontece a crueldade, a vida brota, acontece o algo irrepresentável, a experiência.

Chegar nesse vazio envolve um conjunto de habilidades que são desenvolvidas através do treinamento. O ator como o músico deveria afinar cada nota do seu corpo. Conhecer as escalas musicais que constrói sua poética. Nutrir-se em estratégias que lhe darão no futuro uma base sólida para construir sua liberdade cênica. Construir, assim, uma prisão para a liberdade⁵⁴ ou, em conformidade com Decroux, acionar a lei do maior esforço para o menor resultado.

A técnica permite a experiência da personalidade. É uma obrigação, uma linguagem e diz: << Deve ser assim e não assim. >> Ela nos dá ordens. Ela elimina os mais fracos, usa o talento e exalta a genialidade. Ela nos permite selecionar personalidades. Aquele que consegue se exprimir além da técnica prova a potência de sua personalidade. A técnica é a possibilidade de fazer fisicamente o que é concebido ou pelo menos o que se acredita ser. Para adquiri-la, a luta é longa, porque o corpo nos trai. A técnica é a obediência do corpo, do corpo todo, ao

⁵⁴ Título dado pelo ator Carlos Simioni, do Lume Teatro – UNICAMP, para artigo publicado na revista *Trilhas*, do Instituto de Artes da UNICAMP, no número 1, do ano 1. Simioni também utiliza este título para a demonstração técnica de seu trabalho que faz pelo mundo. Nela, o ator aborda o seu treinamento físico cotidiano, a construção de técnicas de expansão e dilatação do corpo no espaço e no tempo, as técnicas de manipulação de diferentes qualidades de energias e sua distribuição no espaço. Em um segundo momento, Simioni mostra ao público a prisão em que a técnica pode colocar o ator e a impossibilidade de se livrar da técnica e a descoberta desta como trampolim para a transcendência de seu trabalho, chegando ao período de hoje, quando suas pesquisas levam o ator para outro plano de representação e de comunhão com o espectador. Mais informações em: <<http://lumeteatro.com.br/interna.php?id=15>>. Acesso em: 13 fev. 2014.

espírito. A escola pode ensinar a técnica e a arte do belo, mas ela não faz a paixão. (DECROUX, 2003, p.119-122, tradução nossa).⁵⁵

Decroux acreditava que o ator deveria ter pleno controle da sua matéria-prima e do seu meio de expressão: o seu corpo. Apenas dessa maneira ele estaria livre para uma criação atuando sobre seu próprio material sem ser dominado, mas conduzindo e transformando o seu meio de expressão.

Colocando-o de novo, pela última vez, na mesa de autópsia para refazer sua anatomia. O homem é enfermo porque é mal construído. Temos que nos decidir a desnudá-lo para raspar esse animalúculo que o corrói mortalmente, deus e juntamente com deus os seus órgãos. Se quiserem, podem meter-me numa camisa de força, mas não existe coisa mais inútil que um órgão. Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar.⁵⁶

Artaud também participa desse encontro dando-nos a imagem de um *corpo sem órgãos* – um corpo que se liberta do próprio estado de ser corpo, refeito em sua anatomia, reorganizado em sua estrutura sem os automatismos que bloqueiam o comportamento humano nos níveis físico, mental e intelectual. Um corpo que dança ao inverso, ao avesso. Que experiencia o limite do real e se mantém energia em movimento. Como na via negativa grotowskiana, o corpo sem órgãos é uma transgressão do corpo cotidiano e propõe uma integridade corporeamente, na arteficialidade do ator que descobre a si – e do *atleta afetivo*. Para ele, o ator, como um atleta, deveria treinar os seus músculos. O atleta para ganhar vigor no corpo físico, já o ator deveria trabalhar sua musculatura afetiva para ganhar vigor nas suas emocionalidades e potência cênica. O atletismo afetivo carrega a imagem do corpo do ator como um campo de afeto que designa o contágio; que modifica, desestrutura e reorganiza a organização preexistente; um campo de afeto que não está ligado à expressão de emoções cotidianas.

⁵⁵ Fragmento retirado de entrevistas recolhidas por Thomas Leabhart, Claire Heggen et Yves Marc, de 1968 a 1987 e organizado por Patrick Pezin, em seu livro *Étienne Decroux, mime corporel: textes, études et témoignages*. “La technique permet d’éprouver la personnalité. Elle est une obligation, un langage et elle nous dit: << Il faut faire comme ça et pas comme ça. >> Elle nous donne des ordres. Elle elimine les médiocres, elle utilise le talento moyen et elle exalte le génie. Elle nous permet de sélectionner les personnalités. Celui qui arrive à s’exprimer malgré la technique prouve la uissance de sa personnalité. La technique c’est la possibilite de faire physiquement ce que l’on conçoit ou pour le moins ce qu’on croit faire. Pour l’acquérir, la lutte est longue, car le corps nous trahit. (...) La technique, c’est l’obéissance du corps, de tout le corps, à l’esprit. (...) L’école enseigne la technique et l’art du beau mais elle ne donne pas la passion.” (DECROUX, 2003, p.119 - 122).

⁵⁶ Fragmento extraído da transmissão radiofônica intitulada *Para acabar com o julgamento de Deus*, realizada por Artaud, Roger Blin, Marie Casarès e Paule Thévenin. Disponível em: <<http://linconcevableunivers.blogspot.com.br/2010/11/para-acabar-com-o-julgamento-de-deus.html>>. Acesso em: 29 set. 2013.

Então, no seu treinamento, o ator estrangeiro confronta-se com seus egos, percebe seus truques de representação, sua “atuação mecânica” e seus “carimbos” (STANISLAVSKI, 1989). Faz-se notar a potência que estava dentro de si e era inexplorada. É um ator que põe seu trabalho em questão, observa-se, trabalha-se, erra e descobre-se para não se resignar em fórmulas prontas de atuação, nem utilizar seus clichês próprios e/ou os universais. Ele transcende a ideia de um Teatro Morto (BROOK, 1970) e toma consciência de um teatro vivo, com dedicação e rigor na proposição de um espaço sagrado, considerando “a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral.” (GROTOWSKI, 1987, p. 14).

Na experiência do Teatro Laboratório proporcionada por Grotowski, deveria haver um autossacrifício por parte do ator, como em uma entrega total ao amor. Ele não deveria ser um ator cortesão preocupado com a existência do seu corpo, repleto de habilidades e acumulando técnicas, mas preocupar-se com a não-existência de um corpo, com uma técnica de eliminação, proposta pela via negativa, e assim, tornar-se um ator santo. (GROTOWSKI, 1987). A artesanaria do ator consistia em impedi-lo de realizar algo. A ideia era que esse algo brotasse a partir de uma liberdade muscular⁵⁷, como na imagem de um transe, a partir dos treinos que geravam uma dança de emoções e potências corporais até então desconhecidas. Isso leva a pensar em um ator que não tem técnicas fechadas. Cada processo é um novo aprendizado. Uma tentativa de conseguir eliminar as barreiras que bloqueiam o ator.

O ator estrangeiro, como o ator da autopenetração, em Grotowski (1987), é um ator que cartografa sentimentalmente o seu corpo, conhece-o intimamente, sabe as possibilidades do seu organismo e tem fôlego para ir além nesse trabalho sobre si. Ele se auto-sacrifica. Debruça-se, em seus encontros e descobertas, sobre sua parte mais íntima para ser capaz de extrair a menor partícula de vida e verdade. Um trabalho doloroso e cruel em confluência com Artaud (1993) e o seu *Teatro da Crueldade*, um teatro da não-mentira e da pulsação de vida.

⁵⁷ Liberdade muscular é um dos elementos discutidos por Stanislavski em sua preparação de atores. O termo fora traduzido para o português, a partir da tradução inglesa, como relaxamento ou descontração dos músculos. Michele Zaltron, e sua dissertação *Imaginação e desconstrução em K. Stanislavski*, traduziu o termo diretamente do russo como liberdade muscular. “Enquanto se tem essa tensão física é impossível sequer pensar em delicadas nuanças de sentimento ou na vida espiritual do papel. Por conseguinte, antes de tentar criar qualquer coisa vocês têm de por os seus músculos em condição adequada, para que não lhes estorvem as ações. [...] a pressão de um músculo num só ponto, conseguira desequilibrar-lhe o organismo todo, espiritual e fisicamente.” (STANISLAVSKI, 1989, p. 123-124).

Essa crueldade está pautada nas descobertas do trabalho sobre si, em um olhar mais profundo, em exposição do íntimo sem juízo de valor durante o processo de treinamento. Dessa forma,

Os encontros de que lhes falo exigem de nós, num certo sentido, a totalidade de nós mesmos, a um ponto que é quase insuportável, ou, digamos, quase irreal; embora seja real, a coisa é tão extrema nessa exigência de totalidade que se um de nós, que participamos desse tipo de encontro, começar a mentir, tudo estará aniquilado. Então temos de aceitar o fato de que estamos sempre à beira do tudo ou nada. Por se tratar de um ato de vida, esse ato é provisório, vulnerável, frágil. É justamente isso que devemos aceitar. (GROTOWSKI, 1974 *apud* MOTTA LIMA, 2012, p. 281).

Se o ator turista é aquele que tem tudo programado, que usa seu corpo de maneira metódica e anda com um mapa interpretado pelas vias da razão, será impossível ele alcançar essas descobertas potentes do seu “bios cênico”⁵⁸ (BARBA, 2009) e penetrar a si mesmo. Ele precisaria estar em estado de uma consciência inconsciente. Desse modo, os mapas que percorrem a cartografia do seu corpo-cidade não devem passar apenas pela via da consciência cartesiana, mas pela via do psicofísico gerando uma autopenetração para que ele venha a se perder dentro de si e a libertar-se das resistências e bloqueios que o assolam. Para que ele se revele e não revele apenas a fotografia do seu passeio pela sua cidade-corpo.

– *Tom, você falando de vazio e treinamento, me lembrou o livro que eu tava lendo da Andrea Copeliovitch (2009): O ator guerreiro frente ao abismo. No livro ela relata a saga do herói Carlos Castaneda, o antropólogo, o homem branco superior com suas certezas que vai pesquisar sobre ervas psicotrópicas com Don Juan, o índio ignorante – conforme a nossa noção de civilização. Porém essa lógica é invertida. Don Juan manipula esse jogo e Carlos é quem faz o papel de bobo.*

– *Interessante essa atitude de Don Juan. Geralmente, quando vamos a campo, tendemos a tratar os mestres de cultura como inferiores por não deterem o conhecimento acadêmico. Ficamos propondo situações e perguntas, querendo as respostas ao que estamos pesquisando, como um repórter em busca de um furo de reportagem.*

– *O aprendiz de feiticeiro, Carlos Castaneda, que está em busca do conhecimento, enfrenta desafios, passa por perigos, encontra amigos e inimigos. Em seu aprendizado, foi preciso silenciar ao ser apresentado, por seu mestre Don Juan, a um mundo de mistério. Para agir nele era preciso ser um guerreiro contra o eu individual. Nessa missão, Don Juan apresenta*

⁵⁸ Em seu livro *A Canoa de Papel*, Barba (2009) tece comentários sobre a Antropologia Teatral como um estudo sobre o ator e para o ator com base no treinamento pré-expressivo. Este treinamento tem por finalidade restaurar o corpo em vida do ator, conferindo-lhe um estado potente de presença cênica, ou seja, o seu *bios cênico*.

diversas técnicas ao seu discípulo, mas para utilizá-las, ele deveria silenciar o seu diálogo interior.

– *Isso me lembra uma história que eu li no livro do Oida (2007).*

– *O ator invisível?*

– *Esse mesmo. No livro, Oida conta que certa vez um estudante de espada fez uma demonstração ao seu mestre que o elogiou, mas advertiu que faltava alguma coisa. O estudante refletiu por dias sobre aquilo e não conseguiu descobrir o que estava faltando, havia algum segredo que ele não seria capaz de compreender e livrou-se dos pensamentos de como usar a espada e ficou lá, exposto ao mestre, em silêncio, esvaziando-se. O mestre com um sorriso no rosto disse-lhe que, naquele momento, ele havia compreendido o segredo de lutar, que isso só é possível quando se joga a espada fora.*

– *É o que fala Copeliovitch (2009, p.157), ao comentar o que seria imobilidade para Don Juan, que ele chama de parar o mundo, a capacidade de zerarmos e abraçar as possibilidades do mundo de mistério. “Suspendemo-nos por um instante sobre a tênue linha do momento presente e permanecemos ali, abissais e abismados, o mundo parado, e cada instante torna-se gigantesco e único.”*

– *E o que você ia falar sobre as técnicas de Don Juan?*

– *Que dentre as técnicas, Don Juan apresenta o Ver, como a capacidade de enxergar além da forma, como a capacidade de manipular a energia e a sair do sentido semiológico, do penso, logo existo. É a qualidade de ser vidente, de construir mundos que fogem à realidade cartesiana. De ver como um Nagual⁵⁹.*

– *Kaka, o poeta Manoel de Barros, em entrevista de 2007, fala que os artistas não veem apenas com o olhar cotidiano, encaixotado. “Ele tem visões. A visão vem acompanhada de loucuras, de coisinhas à toa, de fantasias, de peraltagens. Eu vejo pouco. Uso mais ter visões. Nas visões vêm as imagens, todas as transfigurações. [...] As coisas, como estão no mundo, de tanto vê-las nos dão tédio. Temos que arrumar novos comportamentos para as coisas. E a visão nos socorre desse mesmal.”⁶⁰*

– *Por isso, o Ver não pode ser registrado, fotografado ou ser compreendido pela lógica do Tonal. Carlos, encontra seu mestre, Don Juan, pela última vez em frente ao abismo. Para*

⁵⁹ Segundo os feiticeiros o mundo se divide em Tonal e Nagual. “Tonal é o conhecido, o mundo que se traduz por palavras (...) todos os conceitos, todas as emoções, tudo o que é conhecido, cognoscível, nomeável faz parte do Tonal. Nagual é o que há em volta, o Mistério. Sobre o Nagual nada se pode dizer, pois o Nagual está além do conhecimento das palavras...” (COPELIOVITCH, 2009, p. 145).

⁶⁰ Manoel de Barros em entrevista, *Caminhando para as origens*, aos jornalistas Bosco Martins, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues. [Caros Amigos]. 2007. Trecho disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2011/02/manoel-de-barros-natureza-e-sua-fonte.html>>. Acesso em: 11 jan. 2015.

finalizar seu aprendizado, ele deve pular no desconhecido e sobreviver. E mesmo que sobreviva, não verá mais seu mestre, pelo menos não mais nesse mundo. Apenas sobrevivendo ao abismo, Castaneda obterá o conhecimento e se tornará um nagual, aquele que repassa o conhecimento/experiência, e assumirá o lugar de seu mestre. (COPELIOVITCH, 2009).

– Do mesmo jeito que acontece com as mestres rezadeiras, que repassam o seu conhecimento da cura popular para uma nova rezadeira, quando termina a sua missão. Uma tradição iniciada na Idade Média e trazida ao Brasil na Colonização⁶¹.

– Acho que compreendi, Tom. Como o estudante de espada, o ator estrangeiro se expõe na tentativa de encontrar um vazio pleno no próprio corpo, mas não sabe o caminho. Trilha percursos sem mapas, guias ou agentes. Coloca-se em sala de treino e no seu caminhar, não sabe como chegar lá. Vive o aqui e o agora do guerreiro. Lança suas raízes como um artista radicante e só depois de ter chegado é que talvez, olhando para trás, consiga ver seus rastros e tudo comece a ficar claro.

– Opa, chegamos em Canoa Quebrada! Depois falamos mais sobre isso. Agora é tomar banho de mar e pular as sete ondinhas, que tenho ficado muito doente ultimamente.

– O último a cair na água é a mulher do padre.

– Já eh!

⁶¹ Sobre rezadeiras e outras manifestações populares do Ceará, consultar: <<http://digitalmundomiraira.com.br/Patrimonio.html>>. Acesso em: 11 jan. 2015.

II. O MANDACARU

Mandacaru quando fulorá na seca,
é um sinal que a chuva chega no sertão...⁶²

- *Tom, achei interessante a homenagem que fizeram ao Dragão do Mar⁶³, colocando uma estátua dele no final da Broadway⁶⁴. Não sabia que ele era filho de Aracati.*
- *Aracati não é famosa apenas por ter uma das mais frequentadas praia do mundo. Lá também nasceram o ator Emiliano Queiroz, o romancista Adolfo Caminha, além do abolicionista Dragão do Mar.*
- *Mas o que eu achei mais interessante foi que, em pleno litoral, acima das falésias, tinham muitos cactos. E eles tinham flores!*
- *É óbvio, cabeça! Apesar de ser praia, o clima ainda é o semi-árido e a vegetação predominante ainda é a caatinga... Lembra da música do Luiz Gonzaga: “Mandacaru quando fulorá na seca, é um sinal que a chuva chega no sertão...” Você não percebeu que à noite choveu.*
- *Sim. Mas, eu pensava que isso era apenas licença poética.*
- *Eu também pensava, até que ano passado, eu estava no Rio de Janeiro e fui comemorar o aniversário da Marcinha, no Arpoador. Lá, tinham muitos cactos e todos floridos. Foi só a noite cair que começou um temporal com direito a vários raios que iluminavam mais que a iluminação pública... Ei, Kaka, a que horas o ônibus parte?*
- *Às 9h40.*
- *Caracas, já são 9h10! Termina logo seu café e vamos comprar nossa passagem. Hoje, no finalzinho da tarde viajarei para o Cariri. Vou ministrar uma oficina de Mímica.*
- *Massa, Tom. Se eu tivesse com grana iria com você... Estava querendo aprender Mímica pra me ajudar no jogo cênico com o meu clown.*
- *Tranquilo, quando eu voltar a gente treina.*
- *Beleza... Mas me conta, como foi que o MiMO nasceu?*

⁶² Música, *O Xote das Meninas*, composta em 1953, por Luiz Gonzaga, o rei do baião, em parceria com o médico e compositor Zé Dantas. Disponível em: <<http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/luiz-gonzaga/o-xote-das-meninas/2490628>>. Acesso em: 02 mar. 2015.

⁶³ Jangadeiro e abolicionista, Francisco José do Nascimento ou o Chico da Matilde, era conhecido também como Dragão do Mar, devido ao fato de, em 1881, recusar-se a transportar os escravos vendidos para o Sul do país, tendo como uma de suas principais atitudes o fechamento do Porto de Fortaleza para impedir o embarque de escravos.

⁶⁴ A Avenida Broadway é a principal de Canoa Quebrada, liga a entrada da cidade às falésias. Nela se concentram os bares, restaurantes, comércio, boutiques, lojas de artesanato e pousadas. À noite, é famosa pela variedade de opções para diversão: bar do reagge, bar do forró, boates, bar glbtt, dentre outros. Na Broadway também acontecem os festivais de Jazz, Cinema, Dança e Teatro, ao longo do ano.

- *E tu quer que eu te conte agora, faltando 30 minutos pro ônibus sair. Paga logo essa conta e vamos, macho!*
- *Relaxa! Vai dar tempo.*
- *Então, partiu busão?*
- *Partiu busão!*

1. Escolhendo a semente

Não negar o deserto, atravessá-lo, perpassá-lo,
encontrando a vida do outro lado.⁶⁵

– *Alô! Pai? Tá tudo bem com o senhor?... Tão vindo da casa da D. Estela? Massa! E como tá a saú... Oi, mãe!... É, eu percebi que o pai tá dirigindo. Agoniado como sempre. Rsrtrs. Ele tá bem?... E a saúde?... Ah! Que bom! Fico mais aliviado... Ligo para vocês amanhã... Meia hora depois, ela me liga: – Júnior, meu filho. Estava tudo bem há 30 minutos atrás. Mas fomos assaltados. Os assaltantes colocaram um revólver na minha cabeça e na do seu pai, depois bateram nele, levaram a carteira e o relógio. Ele começou a passar mal do coração. Foi fazer um B.O. Depois foi dirigindo para o hospital. No meio do caminho parou o carro. Ligamos para o S. Claudio e para D. Estela, que foram até onde a gente estava, e o levaram para o hospital. Quando ele sentou na cadeira de rodas... *Ele faleceu! E voltei para Fortaleza, naquela madrugada. Aquela viagem que eu fizera para São Paulo, em 2007, sem certeza de volta para as férias de julho ou para as festas de fim de ano, findou em 2008, com a morte de meu pai. Naquela noite, liguei para dizer que o amava, mas não deu tempo. Ele passou o telefone para minha mãe. Havia sonhado há três dias que ele ia embora para as terras do além-mar...**

- *Que louco isso! Você sonhou que seu pai ia morrer!!!*
- *Que o meu pai ia morrer, que a Katiana ia perder a consciência e se internar em um hospital psiquiátrico, que eu ia cair em um buraco de esgoto em plena avenida movimentada e quase seria atropelado por um carro...*
- *E tudo isso aconteceu?*
- *Sim!*

⁶⁵ A arte de ator, de Luís Otávio Burnier. (2001. p. 91).

- *Chega, Mãe Dinah!*⁶⁶ *Você devia ganhar dinheiro fazendo previsões, seu vidente.*
- *Foi exatamente o que a Katiana me disse quando o marginal entrou na casa dela e apontou uma arma em sua cara. Meia hora antes, eu havia ligado para ela dizendo que isso ia acontecer.*
- *Passado!*
- *Mas eu prefiro usar intuições e não vidência, apesar dos espíritos dos meus vizinhos aparecerem para se despedirem de mim na noite em que a vida deles acabava, na Terra. O meu mapa astral disse para eu acreditar nas minhas intuições.*
- *Ah! Então, você teve uma intuição para criar o MiMO.*
- *Eu não, mas Melissa Caminha (Mel) e Paula Queiroz (Paulinha), sim. Eu tinha acabado de chegar de Sampa, após a morte do meu pai. Retomei as atividades do Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo. Era final de março. Paulinha e Mel queriam treinar mímica. Comentaram na especialização com a Bárbara Leite (Bah), que também era do Poéticas, e, consoante, iniciamos os nossos encontros. As meninas eram recém-formadas no curso de Artes de Cênicas e eu reabri a minha matrícula. Amadurecemos a ideia em abril e assim o MiMO iniciou seus treinos, em maio de 2008, a partir da arte da Mímica. Foi dessa forma que...*

O MiMO nasceu a partir de uma morte que gerou encontros. Começamos nossos trabalhos práticos com a Pantomima, realizando breves passagens pelo Mimo Corporal. Naquele início, e acredito que ainda hoje, a Pantomima fora abordada não como a representação da realidade, a arte da ilusão no espaço ou como uma arte puramente técnica, mas com uma estratégia que permitia ao ator tornar-se consciente do seu corpo e de suas potencialidades expressivas, bem como proporcionar uma melhor articulação com o espaço e com o outro. No primeiro semestre, nos reuníamos 9h/semana. Passamos logo em seguida para 12h. Antes de completar 2 anos, sentimos a necessidade de 20h semanais de encontro. E por fim, em 2012, achamos de comum acordo que treinássemos 16h/semana com a possibilidade de um horário extra caso necessitasse, pois o grupo não tinha apoio financeiro para realizar sua pesquisa de linguagem. Todos eram voluntários.

⁶⁶ Codinome da vidente Benedicta Finazza que ficou famosa ao prever a morte, em um acidente aéreo, do grupo musical Mamonas Assassinas, em 1996. Mãe Dinah faleceu em 3 de maio de 2014.



Figura 3 – Teatro MiMO. FONTE: Tomaz de Aquino. (2011)⁶⁷

Algumas vezes, fomos premiados com editais públicos, como o V Prêmio Edital de Incentivo as Artes da Secretaria de Cultura do Estado do Ceará, em 2009, na categoria montagem de espetáculo, no valor de R\$ 12.000,00. Montamos o espetáculo *Mulieres*, dentro do prazo de 8 meses; III Prêmio Edital das Artes da Secretaria de Cultura de Fortaleza, em 2010, na categoria manutenção de grupo, no valor de R\$ 60.000,00 para 8 meses de trabalho. Realizamos com este edital a Mostra Repertório Teatro MiMO com os espetáculos *As Lavadeiras*, *Mulieres* e *Varre Varre*, com ingressos a preços populares; uma oficina de mímica de 20h e duas demonstrações técnicas, ambas atividades foram gratuitas. E no final de 2010, I Prêmio Edital de Formação e Intercâmbio entre Grupos de Teatro de Fortaleza, da Secretaria de Cultura de Fortaleza, no valor de R\$ 22.500,00, a serem utilizados no período de 5 meses, nos quais realizamos a performance intervenção *A Incrível história do Poste que virou Árvore*.

Nesse período, novos integrantes juntaram-se ao Grupo: Felipe Abreu, Rafaela Diógenes (Rafa), Jonathan Pessoa (John), Bruno Lobo, Marisa Carvajo e Renata Oliveira (Renatinha).

⁶⁷ Na foto, no sentido horário: Marisa Carvajo, Renata Oliveira, Tomaz de Aquino, Felipe Abreu, Bárbara Leite e Rafaela Diógenes.

Melissa foi fazer Mestrado em Barcelona e Paula, o registro do processo do espetáculo *O capitão e a Sereia*, do Grupo Clowns de Shakespeare⁶⁸, e nunca mais voltaram.

Em 2011, iniciamos o processo de montagem do espetáculo *Sakura Matsuri – O Jardim das Cerejeiras*, e convidamos algumas estudantes da Licenciatura em Teatro do IFCE: Goretti Smarandescu (Go), Geane Albuquerque (Ge), Fátima Muniz, Imaculada Gadelha e Maurileni Moreira (Mauri), as duas últimas, já haviam trabalhado conosco no intercâmbio entre Poéticas e MiMO. Com exceção de Marisa e Bruno, o grupo era composto por discentes e egressos do Instituto Federal de Educação Tecnológica do Ceará (IFCE).

O IFCE foi por muito tempo morada do MiMO, uma vez que os atores eram crias da casa, então tínhamos uma facilidade para reservar a sala de treino. Mas também buscamos parceria com a rede SESC e quando não tínhamos espaço, íamos para casa de um dos integrantes, praças e a Praia de Iracema. Experiências que contribuíram para a ética do grupo, influenciando na sua poética. Em consonância, fora adotado, a cada 15 dias, o treino ao ar livre, de preferência na praia, iniciando às 7h da manhã, do sábado. Os treinos regulares eram de 8h às 12h, e quando passamos para o turno da noite, começávamos às 18h30 e finalizávamos as atividades às 22h30. Esse fluxo de espaço e horários permitiu-nos o pensar uma ética para o grupo que partiu do treinamento rigoroso a uma descontraída ida à padaria tomar um café quando os corpos denunciavam que naquele dia era dia de padaria. Não sei se felizmente ou infelizmente, mas fomos poucas vezes à padaria. Dessa forma, fomos escolhidos pelos interesses comuns em trabalhar o teatro corporal e escolhemos nossa maneira ética de nos organizar.

2. Plantando a semente

Um caminho é válido tanto quanto o outro,
mas somente se percorrido até o fim.⁶⁹

Quando nos escolhemos – Paula, Melissa, Bárbara e Eu –, começamos o trabalho plantando uma sementinha: o treinamento. Paula fazia parte de um grupo de teatro comercial e infantil. Estava cansada de receber um texto, memorizar e criar personagens em escala industrial.

⁶⁸ Fundado em 1993, na cidade de Natal (RN), o Grupo desenvolve uma pesquisa de linguagem estética sempre com a colaboração de artistas de diversos lugares dentro e fora do País. O grupo tece sua poética com foco na construção da presença cênica do ator, musicalidade da cena e do corpo, e no teatro popular. Mais informações disponível em: <www.clowns.com.br>. Acesso em: 15 jan. 2015.

⁶⁹ A canoa de papel, de Eugenio Barba (2009. p. 31).

Melissa havia feito o primeiro módulo do mesmo curso de Mímica, também tivera contato com Jesser de Sousa, do LUME, e queria continuar esse estudo corporal. Bárbara participara por um ano de um grupo de improvisação corporal, na faculdade de Artes Cênicas e estava querendo dar continuidade. Então, essa era a única certeza que tínhamos: treinar. Mas não o treinar como um militar ou um atleta. Similar aos os atores, esses profissionais também canalizam suas energias produtivas para algo extra-cotidiano, porém não precisam mostrar sua humanidade durante o trabalho.

Vemos um homem forte e musculoso que levanta pesos, não entramos em contato com suas fraquezas, debilidades, vulnerabilidades, com suas energias humanas. Já no caso do artista, esse contato não é só importante como deve ser dilatado, ampliado e projetado. A criação artística pede essa abertura e disponibilidade. [...] o treinamento do ator não pode, portanto, negligenciar um trabalho que permita o contato corpo-pessoa. Ele deve ao contrário, abrir os canais para essa comunicação, permitindo o desenvolvimento da pessoa e o modelar e o articular de seu corpo. (BURNIER, 2001, p. 63).

Esse plantio foi lento. As meninas queriam que eu repassasse a técnica da mímica que eu aprendera em São Paulo. Tratava de repassar uma técnica codificada e elaborada. Porém, eu estava preocupado com uma questão: como repassar uma técnica sem que ela fique apenas na imitação e na forma? Em uma cópia sem vida? Ou ainda, em como deixar o ator vivo, mesmo dentro de uma técnica? Essas questões talvez tenham aparecido devido ao meu contato com o Grupo LUME, em *workshops* e em leitura de livros e revistas. Acredito, também, que esse contato tenha influenciado as estratégias de treinamento do MiMO.

Meu primeiro contato com a Mímica se deu de maneira rígida, poderia dizer, inclusive, militar. Remetia-me ao período no qual eu fui escoteiro: ficávamos em uma fila indiana, copiando o movimento que o colega da frente executava, com bastante vigor e precisão, enquanto o Chefe ficava ditando as ordens. No curso de mímica, havia uma preocupação de descoberta com o corpo para encontrar a melhor maneira de executar a parede, a escada, o copo, os dinamorritmos, as figuras de estilo etc. Mas tudo ficava na superfície ou era levado para um fim cômico. Tudo era muito grande, muito dilatado, muito preciso, muito desenhado e, principalmente, muito copiado. Realizámos uma fotocópia do professor. Para mim, faltava o essencial: a vida e o afetar. Como que a partir da cópia de um movimento proposto pelo professor, eu poderia entrar em contato com minhas emoções e não apenas desenhar o corpo no espaço, mas articular o corpo com o espaço? Como eu poderia descobrir onde estava o Tomaz naqueles movimentos ou o que era do Tomaz e fora transformado ou o que era apenas

movimento e fora transformado, por mim, quando o movimento atravessou o meu corpo? E, assim, fui o patinho feio da turma, o retardatário. Enquanto todos estavam acompanhando o conteúdo da semana, eu ainda estava tentando assimilar o conteúdo de duas ou três semanas passadas.

Carlos Simioni, ator-fundador do LUME Teatro – em entrevista, de 1998, concedida à Daniela Fossaluzza e Eliane Pinheiro, intitulada *A Independência do Ator* –, quando indagado sobre a incorporação das técnicas desenvolvidas por Eugenio Barba e o Odin Teatret ao seu treinamento de ator, fala-nos que

Quando copiava outras técnicas, eu não copiava sem saber. Pegava e colava uma técnica no meu corpo e transcendia essa técnica com o meu treinamento, com aquilo que já tinha a partir do meu ponto de vista. É diferente de pegar um ator ‘virgem’ que nunca trabalhou o corpo, e ensinar uma técnica de fora, colada. Ele vai entrar na execução da técnica mecânica primeiro. (SIMIONI, 1999, p. 116).

Tinha essa preocupação em não reproduzir uma técnica mecânica. Dessa forma, não pedia para que elas me imitassem fazendo a mesa, a parede ou o copo, mas pedia que descobrissemos, em nosso corpo, onde estava a alavanca para cada uma dessas figuras, apoiadas nos princípios básicos da Mímica: a relação entre tensão-relaxamento e respiração-movimento. Assim, para fazer a mesa, eu pedia que elas pressionassem uma mão contra a outra e observassem como estava a respiração, a tensão nos braços e o desenho das mãos e dos dedos. Depois, pedia que elas relaxassem e observassem as mesmas coisas. Repetia isso várias vezes, até que esse jogo de tensão e respiração pudesse ir para o espaço, como se uma mão imaginária estivesse se confrontando com a mão humana. Da mesma maneira, o trabalho com os dinamorritmos, isto é, a o ritmo dinâmico do movimento. Não propunha que imitassem a qualidade do dinamorritmo *antena da lesma* (foguinho, sustinho), mas os colocava para andar, lentamente, de olhos fechados e estourava balões de aniversário, proporcionando sustinhos reais. E, então, fui buscando estratégias de como repassar o treinamento buscando essa conexão externa-interna. A brincadeira consistia em como gravar no corpo aquela qualidade de movimento e respiração e depois levá-la ao espaço, e não, imitar uma posição imaginária no espaço e depois buscar um tipo de respiração e de tensão.

Na mesma entrevista, Simioni (1999, p. 114) coloca uma questão: “Como você dá vida e consegue colocar presença nesses movimentos aprendidos? É um trabalho que não fica escasso, pelo contrário, dá asas ao ator.” Ele coloca essa questão quando fala do espetáculo

Afastem-se Vacas que a Vida é Curta (1997), dirigido pela butoísta japonesa Anzu Furukawa. Naquele momento, segundo Simioni, o butoh não fazia parte da poética do grupo, o que constituía para o LUME uma técnica de aculturação, ou seja, uma técnica de incorporação de outras culturas à sua prática, assimilando seus princípios.

Barba, em sua *Antropologia Teatral*, vem propor a fruição de uma técnica extracotidiana em detrimento de uma técnica cotidiana. Como em Decroux, Barba acredita que o trabalho do ator deveria se apoiar na lei do maior esforço para o menor efeito.

As técnicas cotidianas do corpo são, em geral, caracterizadas pelo princípio do esforço mínimo, alcançar o rendimento máximo com o mínimo uso de energia. As técnicas extracotidianas baseiam-se, pelo contrário, no esbanjamento de energia. Às vezes, até parecem sugerir um princípio oposto em relação ao que caracteriza as técnicas cotidianas, o princípio do uso máximo de energia para um resultado mínimo. (BARBA, 2009, p. 34).

Na VIII sessão internacional da ISTA (*International School of Theatre Antropology*), que aconteceu de 1994, dentro da programação do FILO (Festival Internacional de Londrina), com duração de dez dias, Barba explica, no folheto explicativo aos participantes da ISTA, que o termo antropologia é usado “no sentido de que é um novo campo de estudo acerca do ser humano em uma situação de representação organizada, quando as técnicas corporais cotidianas são substituídas por técnicas extracotidianas” (BARBA, 1994 *apud* MARIZ, 2007, p. 77), e para a elaboração de tal técnica, ele observou princípios comuns em manifestações artísticas e culturais europeias (Mimo Corporal, Pantomina, Balé, Dança de Salão), sul-americanas (Capoeira, Candomblé) e asiáticas (Nô, Kabuki, Buyo, Katakali, Legong, Baris). Parafraseando Decroux, Barba (2009, p.33) fala que “as artes se parecem em seus princípios, não em suas obras” e, assim, foi em busca desse corpo extracotidiano que conferiria ao ator um corpo presente, dilatado, ‘decidido’, ‘vivo’, ‘crível” (BARBA, 2009, p. 25). Esse corpo seria acionado por meios dos princípios que retornam – equilíbrio precário, dança das oposições e princípio da omissão – que estão em um nível pré-expressivo, ou seja, em um nível no qual “tem a ver com a energia do ator em estado puro.” (BARBA, 2009, p. 36).

- Equilíbrio de luxo – Barba analisa a posição de base e o caminhar em diversas manifestações culturais. Percebe a qualidade de energia que é produzida quando o artista está em uma posição de base não cotidiana – como deixar os quadris fixos, flexionar um pouco os joelhos, e deixar o tronco levemente inclinado para frente –

alterando o equilíbrio devido a posição extracotidiana da coluna e da distribuição do peso, deixando-o instável, ocasionando uma imobilidade ativa que dilata as tensões⁷⁰ do corpo.

- Dança das oposições – Microtensões, vetores imaginários que partem do corpo do ator puxando-o para frente-trás, esquerda-direita, cima-baixo, diagonais opostas e também constituem a qualidade do movimento em forte-suave, vigoroso-brando, rápido-lento, rude-delicado. Essa dança de opostos está presente não apenas no movimento global, mas em diferentes partes do corpo e o ator não precisa necessariamente se deslocar pelo espaço.
- Princípio da omissão – Consiste em utilizar apenas o necessário, apenas os elementos essenciais na ação. É a eliminação do supérfluo e a retenção de energia. São, segundo Tadashi Endo, os 70% que o ator mostra ao público, mas, que dentro, está tudo a 100%. A concentração de uma energia necessária para a realização de um movimento, ou seja, “a vida que se revela com o máximo de intensidade no mínimo de atividade.” (BARBA, 2009, p. 55).

Ainda em seu tratado teatral, Barba aponta dois tipos de atores: o ator do polo norte e o ator do polo sul e não, o ator oriental e o ocidental. Cair na divisão Ocidente-Oriente acarretaria “falsas associações com áreas culturais e geográficas concretas” (BARBA, 2009, p.30), o que permitiria uma leitura do Teatro Oriental, para nós ocidentais, como algo estranho, exótico, codificado e rico em elaboração técnica. Porém, em seu tratado, ele identifica formas tão estranhas, exóticas, codificadas e estilizadas na poética dos pedagogos teatrais ocidentais que se assimilavam às técnicas orientais. Dessa forma, o diretor italiano inverte a direção da bússola em Norte e Sul.

A busca desse ator estrangeiro vai em direção a esse norte. Os caminhos que ele traçou são próximos ao daquele que Barba vem chamar de ator do Polo Norte, aquele que é “aparentemente menos livre. [...] todo ator que tenha escolhido esse tipo de teatro deve adequar-se a ele e iniciar sua aprendizagem despersonalizando-se. Aceita um modelo de *pessoa* cênica estabelecido por uma tradição.” (BARBA, 2009, p. 30), logo, experiência, treina, mapeia. Já o ator do Polo Sul é o ator que constrói a partir de sua personalidade, de sua

⁷⁰ Tensão como forças contrapostas, em oposição, e não como enrijecimento muscular.

intuição. Constrói por meio da imitação, da leitura, da observação de um filme, da indicação do diretor. Quando precisa de algo, procura ajuda, ensaia, aprende e executa. Portanto, “é aparentemente mais livre” (BARBA, 2009, p. 31), o que pode acarretar maiores dificuldades em sua construção poética por buscar a lapidação do seu material de trabalho somente quando precisa. “Ao contrário do que parece à primeira vista, é o ator do Polo Norte que tem maior liberdade artística, ao passo que o ator do Polo Sul permanece facilmente prisioneiro da arbitrariedade de uma excessiva falta de pontos de apoio.” (BARBA, 2009, p. 31), da falta de princípios que o ajudem a construir sua “segunda natureza” (BARBA, 2009, p. 50), ou ainda a sua “prisão para a liberdade” (SIMIONI, *apud* BURNIER, 2001, p. 63).

O treinamento técnico apresenta um perigo: é possível tornar-se um prisioneiro dele. Vejo, às vezes, certos atores se movimentando no palco de uma maneira que denuncia terem recebido treinamento de dança clássica. Não sou contra o uso dessa técnica para complementar o treinamento do ator, mas ela não deve ficar visível na atuação. Do contrário, o ator tornou-se prisioneiro da técnica. (OIDA, 1999, p. 61).

Ao ficar diante de um determinado treinamento, o ator pode pensar que esta prática poderá aprisioná-lo, formatá-lo. Era comum, quando eu voltei para Fortaleza, algumas pessoas dizerem que a única coisa que eu saberia fazer seria mímica, pois minha movimentação cotidiana havia se modificado um pouco em função dessa arte: eu estava mais preciso e respirando mais. Porém, eu não pretendia me tornar um mímico, mas utilizar os princípios da mímica na minha formação de ator. Os jogos com o silêncio, as escalas corporais, os dinamorritmos, a criação de objetos espaciais, não me transformaram em um Marcel Marceau⁷¹, mas possibilitaram um mergulho no meu corpo aumentando as possibilidades de conhecimento das minhas potencialidades corporais e maneiras de como unir esses princípios e construir uma dramaturgia própria, um corpo cênico. Não utilizava a mímica para a construção de quadro mímicos, mas pensava em como usar a mímica para não fazer mímica. Assim, fui estudando a arte do mimo com os atores do Teatro MiMO. Passamos um primeiro momento (2008 – 2012), nos reunindo, assimilando princípios e construindo pontos de apoio para uma construção corporal, aprisionando-se para depois libertar-se.

– *Mas tanto treinamento para quê, Tom?*

– *Kaka, vou te responder usando as palavras de três artistas, pode ser?*

– *Pode.*

⁷¹ Marcel Marceau foi um mímico que estudou na escola de Etienne Decroux, mas seguiu o gênero da Pantomima, criando o personagem *Bip* e ficando conhecido mundialmente por seus quadros cômicos.

O ator e diretor Luís Otávio Burnier (2001), no início de seu trabalho com o LUME, acreditava que o treinamento além de ser físico e mecânico deveria atingir o universo interior do ator, proporcionar um espaço no qual ele se trabalhasse, aonde ele pudesse pensar em uma elaboração técnica, no sentido de um fazer, e não necessariamente o pensar em técnicas já estruturadas e codificadas para serem transmitidas, mas pensando em um treinamento pessoal, pensando em um fluxo de vida.

Em outros termos, a função do treinamento do ator é trabalhar os componentes de sua arte, [...]. Ele trabalha seus componentes constitutivos, a busca da organicidade interior na articulação coerente desses elementos, assim como as maneiras de dinamizar suas energias potenciais. (BURNIER, 2001, p. 64).

O ator Yoshi Oida (1999) aponta que o treinamento do ator japonês é muito rigoroso por ser um estilo de teatro com formas fixas no movimentar e no falar. O artista deve ter uma concentração máxima em seu treinamento, mas quando se aprende, a necessidade de pensar em como agir é colocada em cheque.

O objetivo de todos os sistemas de treinamento técnico é o de nos permitir executar o gesto conveniente sem pensar nisso. Mas, sem treinamento, é impossível de se obter uma concentração dessa qualidade. [...] Acho que um treinamento técnico ainda continua sendo necessário, para se aprender a liberar o corpo de seus hábitos cotidianos e chegar a controlar a consciência. Uma vez que essas técnicas são adquiridas, estão prontas para serem jogadas fora. Ou seja, o ator não se utiliza de seu treinamento técnico quando se encontra, mais tarde, no palco. Simplesmente aprendeu a liberar-se para poder representar. Treinamos para adquirir uma técnica que em seguida jogamos fora para passar ao estágio da criatividade. (OIDA, 1999, p. 60 – 61).

A performer Tania Alice Feix (2014) me perguntou: treinamento para quê? E em seguida fez algumas considerações.

Você tem diversas maneiras. Você sabe que, Grotowski na última fase da vida dele: Arte como veículo... Então não era um treinamento para você utilizar o corpo, para você ter mais flexibilidade, para você estar mais disponível, não era isso. Era o treinamento como prática espiritual, que é você se desfazer das coisas desapegáveis, o espaço, é abrir outras dimensões para você estar mais disponível para o mundo. Daí a dimensão do espetáculo, da produção artística é uma coisa que praticamente some não é uma coisa mais tão importante, não é mais importante, porque aquilo é apenas uma etapa possível dentro desse percurso, mas esse percurso é muito mais amplo (informação verbal)⁷².

⁷² Profª. Dra. Tania Alice Feix. Banca de Qualificação. Mestrado em Estudos Contemporâneos das Artes – UFF. 21 mai. 2014.

- *Te respondi ou você quer que eu chame outros artistas? Ou prefere que eu comente algum trecho do livro Treinamentos e modos de existência?*
- *Não. Não precisa. Acho que compreendi...*
- *Ainda bem! Porque eu procurei esse livro de Nordeste a Sudeste e não o encontrei.*
- *O que você disse?*
- *Eu?... Nada! Estava apenas pensando alto... Mas me diga, você entendeu?*
- *Sim, você pensa o treinamento como uma estratégia pessoal de descoberta, para atingir camadas interiores e não ficar apenas na superfície, para atingir o fluxo de vida. Treinamento como uma prisão para a liberdade, como a construção de um corpo colado ao espírito...*
- *Não se trata de treinamento para um virtuosismo do corpo, para uma disponibilidade corporal altamente precisa. Isso não é o fim em si. Isso pode ser interessante, mas é o fim do trabalho, é a obra levada à cena espetacular. Isto é, se for levada à cena, pois pode ser que tal treinamento nunca chegue a esse fim. Treinamento como uma não funcionalização do corpo. “Não é uma maneira de se preparar para alguma coisa, mas uma maneira de estar em evolução em não distanciar a arte da vida. Não é uma etapa preparatória para algum fim objetivo que já implica um raciocínio de produção ou um resultado imediato”⁷³. Não é apenas um treinamento funcional para ter força, disponibilidade, resistência e mil outras qualidades corporais. “É mais um treinamento para abrir espaço dentro de uma perspectiva que vai misturar arte e vida, e os elementos cênicos e performáticos surgem”⁷⁴ como rastros de um caminhar contínuo.*

Eugenio Barba aponta como estratégia desse treinamento em vida o nível pré-expressivo. Em suas pesquisas, dentre algumas questões, ele estava preocupado se existiria “um nível na arte do ator no qual ele esteja vivo, mas sem representar nem significar nada?” (BARBA, 2009, p. 35). Percebe-se que o diretor estava preocupado com uma peça fundamental no teatro: o ator, mais precisamente o seu estado de presença, “o corpo-em-vida do ator, capaz de fazer perceptível aquilo que é invisível.” (BARBA, 2009, p. 22). Assim, a presença cênica ou o corpo-em-vida do ator, é oriundo de uma técnica extracotidiana amparada pelos princípios-que-retornam que constituem o campo da pré-expressividade.

⁷³ Ibidem. 21 mai. 2014.

⁷⁴ Ibidem. 21 mai. 2014.

- Tom, vai com calma! Você estava falando do Teatro MiMO, do porquê começaram a treinar e para quê. Mas ainda não entendi o porquê você ter falado de Barba e da Antropologia Teatral.
- Uai, tinha que falar sobre ele para poder conversarmos sobre aquela questão que você colocou quando estávamos indo para Canoa Quebrada: que para algumas pessoas o treinamento pré-expressivo não existe...
- Ah, tá!
- Então, não é que não exista. Barba cunhou o termo, é fato! Mas há pessoas que preferem não usá-lo. Não me pergunte o motivo, pois desconheço-o... Talvez, simplesmente, não concordem.
- Talvez seja aquela história que escutamos em rodas de diálogos: Não existe Teatro Físico, pois todo teatro é físico.
- Então, não existe Teatro Naturalista, pois tudo é natural. Nem existe Mímica, pois o homem descobriu a capacidade de imitar desde a Pré-História.
- Nem Teatro Expressionista, pois tudo é expressão.
- Vai ver é isso, Kardec! Fala-se em uma não pré-expressividade por tudo já ser expressão.
- Então, vai ver é isso mesmo, tudo em uma sala de treino já é expressão.
- Sim, é fato! Meu sobrinho de 1 mês já expressa algo quando solta PUM!!!, ou quando sorri.
- Rsrtrs...
- Kardec, será que para essas pessoas, quando se fala em Antropologia Teatral – surgida a partir da observação e análise de espetáculos e manifestações culturais e artísticas em diferentes culturas, portanto, categorias estéticas – não se pode isolar as partes que compõem o todo – a cena espetacular – e analisar/treinar com o ator apenas esses princípios-que-retornam, que constituem a base para a pré-expressividade, separadamente da expressividade?
- Tom, Patrice Pavis, em seu Dicionário de Teatro (1999) aponta que, desconfiando da necessidade de expressão do ator para significar algo, Barba escolhe pegar

o ator antes da expressão, precisamente no nível pré-expressivo, que pode por isso ser considerado universal, como “a força que jorra de um corpo *enformado*” (BARBA, 1982, p. 83). [...] podemos nos perguntar se este “corpo *enformado*” já não é expressivo, mesmo que essa expressividade seja não-intencional e não-comunicativa. Pode-se não comunicar? (PAVIS, 1999, p. 20).

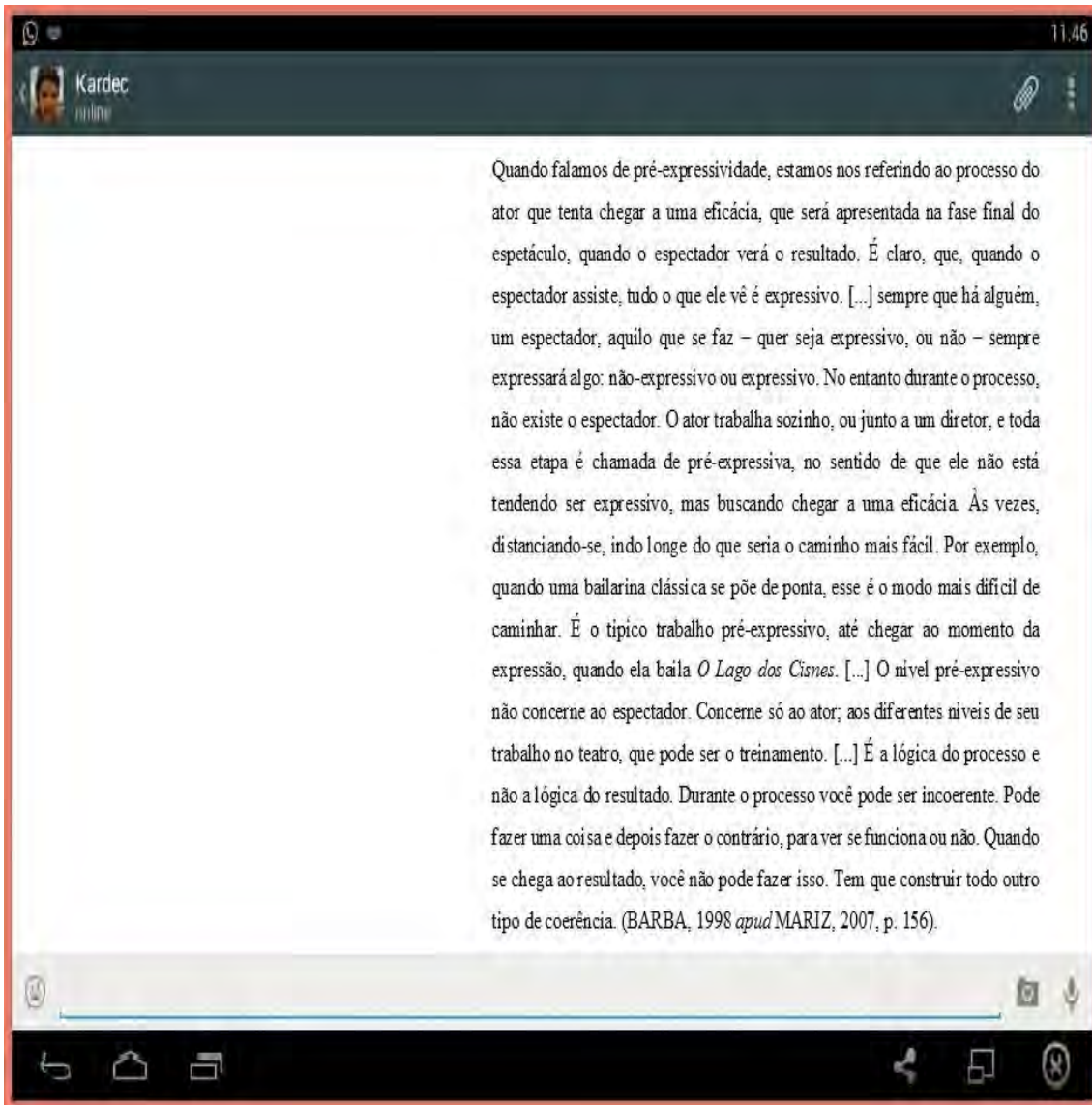
- Acho que tô entendendo. Ele quer dizer que o ator em estado de presença já comunica, significa, dá um sentido, ou seja, expressa? Porém, para ele chegar ao estado de presença

ele, provavelmente, passou por um treinamento. Ou então ele é um super ator, um Paulo Autran ou uma Sarah Bernardht.

– Pavis ainda aponta, em seu livro A análise dos espetáculos (2008), que a questão do bios cênico do ator não pode estar separada da questão estética apreciada por um público leigo ou especializado, “pois toda a superfície expressiva da dança passa despercebida em proveito dos grandes princípios da preexpressividade. [...] O sentido dos princípios preexpressivos não devem, muito pelo contrário, nos privar de uma experiência e de uma avaliação estéticas do objeto analisado.” (PAVIS, 2008, p. 261).

– Deixa eu pegar aqui no celular o fragmento de uma entrevista concedida a Adriana Dantas de Mariz, por Eugenio Barba, em 1998, na cidade de Belo Horizonte.

– Manda pelo whatsapp, que aí eu fico com esse texto pra mim também.



Barba escolhe um método para realizar sua pesquisa que é estudar o nível pré-expressivo independentemente do nível expressivo, visando um melhor aproveitamento no campo da pré-expressividade aplicada ao trabalho do ator. Ele tem consciência que ambas caminham juntas, mas não nega a separação para um estudo mais aprofundado. O que ele busca com essa separação é tão somente um trabalho do ator sobre si mesmo. Como o próprio Barba falou, é um estudo do processo, do como se realiza e não do para o quê resulta. Ou ainda, não é um treinamento para se mostrar simplesmente a mensagem, mas em como chegar a essa mensagem. Em um sistema teatral pautado na significação, na fabricação de um sentido lógico-racional ou ainda, em um Teatro Turista, o ator já está expressando algo no subir do pano, ao proferir um texto, ao utilizar seus gestos, ao falar por meio de mudras (no caso do teatro indiano), ao proporcionar a ilusão de empurrar uma parede ou beber algo em um copo (no caso da mímica); mas essa expressão não garante que ele consiga captar a atenção da

audiência, que ele cultive um nível de presença cênica capaz de afetar o espectador, como o mímico Pierre Verry, que em um espetáculo do mímico Marcel Marceau, passava apenas com um cartaz anunciando o próximo quadro⁷⁵.

Em sua *Antropologia Teatral*, Barba e Savarase (1995, p. 188) revelam-nos que

O nível que se ocupa como tornar a energia do ator cenicamente viva, isto é, com o como o ator pode tornar-se uma presença que atrai imediatamente a atenção do espectador, é o nível pré-expressivo e é o campo de estudo da antropologia teatral. Esse substrato pré-expressivo está incluído no nível de expressão, percebido na totalidade pelo espectador. Entretanto, mantendo este nível separado durante o processo de trabalho, o ator pode trabalhar no nível pré-expressivo, *como se*, nesta fase, o objetivo principal fosse a energia, a presença, o *bios* de suas ações e não seu significado. O nível pré-expressivo pensado desta maneira é, portanto, um nível operativo: não um nível que pode ser separado da expressão, mas uma categoria pragmática, uma práxis, cujo objetivo, durante o processo, é fortalecer o *bios* cênico do ator.

– *Acredito que poderia fazer um paralelo com os jogos no teatro, Tom.*

– *Vá em frente...*

– *Segundo o que compreendi, a partir da nossa conversa sobre a Antropologia Teatral, a pré-expressividade seria o jogo dramático, no qual todos participam, sem a presença de observadores, portanto, uma pré-cena. A expressividade seria o jogo teatral, já com a convocação de uma plenária, estabelecendo-se a relação ator-público, constituindo a cena e saindo do nível pré-expressivo.*

– *A pré-expressividade, Kardec, é comum a diferentes tradições culturais e constitui o campo de batalha do ator, é onde ele experimenta sem ansiar um resultado cênico imediato. Ela está preocupada com o processo do artista, com o caminho e não com o resultado. Assim, o ator tem tempo de fazer escolhas e viver essas escolhas, experimentá-las. Portanto, busca-se como expressar e não a expressão. Busca-se por meio de uma técnica extracotidiana, potencializar o ator antes de sua subida à arena para que, nesse momento, ele possa emitir sua radiação e contagiar a plateia com a sua presença cênica...*

– *Que foi gerada pelos princípios-que-retornam e as microtensões que estes causam no corpo.*

⁷⁵ “Pierre Verry, mímico cuja ação consistia em apresentar os cartazes dos números de Marcel Marceau, contou como tentava reunir o máximo de presença cênica no breve instante em que aparecia no palco sem dever – e sem poder – fazer nada. Para obter esse resultado nos poucos segundos de sua aparição, concentrava-se em alcançar um “equilíbrio precário”. Desse modo, sua imobilidade convertia-se em uma imobilidade dinâmica. Por falta de outra coisa, Pierre Verry era obrigado a reduzir-se ao essencial, e descobria o essencial na alteração do equilíbrio.” (BARBA, 2009, p. 40).

- *O treinamento pré-expressivo, portanto, segue como base para o Teatro MiMO, que conta como pontos de apoio o treinamento energético e o mimo corporal.*
- *Entendi, o treinamento se faz necessário não para se tornar um ator-atleta, mas um ator preparado em suas potencialidades humanas e corporais.*
- *O treinamento é um instrumento da experiência e do aprendizado. É um princípio ético. É por meio dele que o ator se descobre e se sabota, pondo em seu caminho obstáculos, quando percebe que um percurso está aparentemente fácil. É a sua usina nuclear que gera e modela energia. É a ostra que transforma a areia em pérola.*
- *Caracas, já estamos em Fortaleza!*
- *Vou ter que apressar! Ir em casa e retornar à Rodoviária para ir ao Cariri... Beijo, Kardec!*
- *Beijo, Tom!*

3. Semeando a semente

Setembro passou, com outubro e novembro
 Já tamo em dezembro, meu Deus que é de nós?
 Assim fala o pobre do seco Nordeste,
 Com medo da peste, da fome feroz.
 Sem chuva na terra descamba janêro,
 Depois feverêro, e o mermo verão.
 Entonce o rôcero, pensando consigo,
 Diz: isso é castigo! Não chove mais não!⁷⁶

– *Alô!... Oi, Kardec, tudo bem?... Sim, sim. Já estou na rodoviária. Na verdade, tô subindo no ônibus. Ele sai agora às 17h45... Não... Eu já fui a Região do Cariri antes. A primeira vez foi em 2001 para apresentar o espetáculo “A Invasão”, de Dias Gomes, na III Mostra SESC Cariri de Culturas... Não, eu conheci o LUME⁷⁷ quando fui para lá pela segunda vez... Deixa eu sentar que eu te conto.*

Em 2003, fui à cidade do Crato. Na época, eu era estudante do Curso de Arte Dramática (CAD), da UFC. Era a V Mostra SESC Cariri de Culturas. Fiquei sabendo que o LUME Teatro, iria apresentar 2 espetáculos – *Parada de Rua* e *Cnossos* – e iria ministrar um *workshop*. Quando fiquei sabendo da informação, as inscrições já tinham acabado. De mochila nas costas, eu, Carol Melo e Monique Cardoso, colegas do CAD, seguimos para o Crato. *A Parada de Rua* conquista todos no primeiro dia de Mostra.

⁷⁶ A Triste Partida, de Patativa do Assaré (1988, p. 32).

⁷⁷ Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da UNICAMP, que até o ano de 1994 chamava-se Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão (LUME).

No dia seguinte, a *Tribo de Atuadores Ói Nós Aqui Traveis*, de Porto Alegre, apresentara o espetáculo *A Saga de Canudos*, no lugar onde outrora fora o *Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*⁷⁸. Antes da apresentação começar, vi um moço de cócoras, com a mão no queixo. Aproximei-me. Seu nome era: – *Jésser de Souza*. – *Prazer, Tomaz, tudo bem?* – *Tudo!* – *Assisti vocês ontem na praça da Matriz, uma apresentação tão simples e que contagiou a plateia. Achei lindo vocês serem engolidos pelo público ao final da apresentação. Vocês que eram para ter proposto o caminho da parada, mas a energia construída foi tão grande que levou a gente para dentro do espetáculo e fomos nós quem ditamos o caminho e os cercamos no final.* – *Foi louco aquilo. Ao final, nós não tínhamos mais para onde ir. Ficamos detidos, sem termos mais nem como andar.* – *Parabéns! Muito bom!... Ei, fiquei sabendo que vocês vão dar um workshop a partir de amanhã, mas já está fechado. Teria como eu participar. Sou estudante do CAD e vim para cá exatamente para conhecê-los. Um amigo do Colégio de Direção Teatral disse que eu não poderia perder a oportunidade.* – *Aparece lá e vemos como articulamos.* – *Obrigado!... É... Que... Tem mais uma coisa... Eu... Eu... Vim com mais duas amigas que também querem participar...* – *Humm....* Então, ele deu um sorriso. O mais bonito foi que ele sorriu com aqueles pequeninos olhos verdes azulados ou azuis esverdeados: – *Aparece lá!* – *Obrigado!* – *Agora, vamos assistir ao espetáculo!*

⁷⁸ Movimento Messiânico ocorrido no Cariri entre 1926 e 1936, sob o comando do Beato José Lourenço.



Figura 4 – Caldeirão da Santa Cruz do Deserto. FONTE: Tomaz de Aquino. (2003)⁷⁹

⁷⁹ Fotos tiradas em 9 nov. 2003. Foto 1: Entrada da casa do Beato Zé Lourenço. Fotos 2 e 3: Apresentação do espetáculo *A Saga de Canudos*. Foto 4: Olho d'água.

Assistir aquela apresentação no Sítio Caldeirão foi uma experiência muito forte. A história de Canudos sendo contada em um lugar onde, em 1936, aconteceu um massacre similar. O Exército Brasileiro e a Polícia Militar do Ceará invadiram a terra cedida por Padre Cícero Romão Batista, em 1926, ao Beato José Lourenço. Foi o primeiro ataque aéreo da História do Brasil.

O Estado e a Igreja estavam com medo da comunidade do Caldeirão da Santa Cruz do Deserto tomar a proporção de um vilarejo e, com isso, perder suas terras e o controle dos camponeses que, naquele momento, representavam uma ameaça à ordem social, pois viviam em um esquema de produção comunitária no qual cada um recebia o necessário para sua sobrevivência e de sua família, recebiam de acordo com sua necessidade. Era um movimento messiânico, similar ao realizado pelo cearense Antonio Vicente Maciel, o Beato Antonio Conselheiro, no sertão baiano. O sítio caldeirão foi liderado pelo paraibano José Lourenço Gomes da Silva e, em 1930, contava com uma população de mais de 1000 pessoas.

Em 1932, em uma das maiores secas do Nordeste, fora criado o Curral do Governo, um campo de concentração que recebia os flagelados da seca, enquanto que na irmandade da Santa Cruz, quando estes chegavam, o beato abria os celeiros e os alimentava, incorporando-os à comunidade. Com a morte de Padre Cícero, em 1934, o beato é tido entre os romeiros como o seu sucessor, aumentando o número de pessoas no Caldeirão. Esse regime de vida compartilhada, era visto pelos militares como comunismo e, em 1936, o Caldeirão fora invadido. Mesmo pacificamente recebendo a invasão, os camponeses foram expulsos e tiveram suas casas incendiadas pelas tropas cearenses. Posteriormente, teve outro ataque, ainda pior, pois foi aéreo.

Como rezes bravias no curral, homens, mulheres e crianças se corrompiam uns contra os outros olhando-nos com ódio e terror. [...] Deve ter sido doloroso o espetáculo da primeira noite de ocupação. As suas inteligências simples nunca poderiam justificar tamanha violência.⁸⁰

⁸⁰ Relatório de Campanha do Tenente José Goes de Campos Barros. Documentário *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, de Rosemberg Cariry.

Após ser comprovada a ausência de Zé Lourenço nas lutas contra a polícia, ele pode voltar ao sítio, em 1938. Mas as terras foram revogadas pela Igreja. E ele, juntamente com os camponeses que sobreviveram, mudaram-se para Pernambuco.⁸¹



Figura 5 – Caldeirão da Santa Cruz do Deserto. FONTE: Tomaz de Aquino. (2015)⁸²

– *Caracas, Tom, que história triste: o cearense em guerra contra ele mesmo. Campo de concentração, bombardeio aéreo...*

– *Sempre fico sem palavras quando falo para alguém sobre o Caldeirão. Ainda não descobri o porquê, mas mexe muito comigo... É como se ele fosse uma flor que luta para nascer no calor e clima inóspito do sertão, no meio dos espinhos de um mandacaru. A flor grita, chora, fere-se, mas resiste a dor e mostra a sua beleza efêmera em suas doze horas de vida....*

⁸¹ Sobre o Sítio Caldeirão ver documentário *O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto*, de Roseberg Cariry. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D5ypWasqXo0>>. Acesso em: 17 nov. 2014.

⁸² Fotos tiradas em 13 mar. 2015. Foto 1: Entrada do Caldeirão, bem ao lado de onde ficava a casa do Beato José Lourenço. Foto 2: Casa do Beato. Foto 3: Olho d'água. Ao seu redor a comunidade foi desenvolvida, pois ele nunca secaria. Coincidência ou não, as duas vezes que fui ao Caldeirão, o olho d'água não estava seco Foto 4: Duas das três construções que restaram depois do massacre. A outra construção era a casa do Beato que fora destruída depois, por pessoas que foram saqueando, quando não marava mais ninguém no Caldeirão.

Sempre digo, julgo e penso
 Que o beato Zé Lourenço
 Foi um líder brasileiro
 Que fez os mesmos estudos
 Do grande herói de Canudos,
 Nosso Antônio Conselheiro.

Tiveram o mesmo sonho
 De um horizonte risonho
 Dentro da mesma intenção,
 Criando um sistema novo
 Para defender o povo
 Da maldita escravidão.

Em Caldeirão trabalhava
 E boa assistência dava
 A todos os operários,
 Com a sua boa gente
 Lutava pacificamente
 Contra os latifundiários.

Naquele tempo passado
 Canudos foi derrotado
 Sem dó e sem compaixão,
 Com a mesma atrocidade
 E maior facilidade
 Destruíram Caldeirão.

Por ordem dos militares
 Avião cruzou os ares
 Com raiva, ódio e com guerra,
 Na grande carnificina
 Contra a justiça divina
 O sangue molhou a terra.

Porém por vários caminhos,
 Pisando sobre os espinhos,
 Com um sacrifício imenso,
 Seguindo o mesmo roteiro
 Sempre haverá Conselheiro
 E Beato Zé Lourenço.⁸³

– *...Mas me conta, quando você foi para o Crato, você já sabia onde ia ficar, Tom?*

– *Eu não! A mãe de Monique morava no Crato. Ela e Carol ficaram lá. Eu deixei minhas coisas na casa dela e depois fiquei na casa que os alunos do Curso de Artes Cênicas, do IFCE, estavam alojados.*

– *E como foi o workshop do LUME?*

– *Muito bom. Saí de lá sentindo cada músculo, principalmente, das minhas pernas e da coluna. No primeiro dia, apenas andamos. Passamos 4 horas para reaprender a andar, sentindo cada parte do pé. Às vezes, no mesmo lugar, ora caminhando, ora em círculo, rápido, lento e assim por diante.*

⁸³ Beato Zé Lourenço, de Patativa do Assaré (1988, p. 131-132).

– E depois?

– Nos dias seguintes, trabalhamos com a ideia de enraizamento⁸⁴ e passos largos. Na sequência veio o passo e a respiração ternária e a ideia de uma flecha que atravessa o seu corpo e faz o movimento nascer do centro motor do movimento, para, enfim, sentirmos um pouco sobre o que seria o treinamento energético⁸⁵ e da dança dos ventos⁸⁶.

– Tom, você poderia me falar um pouco sobre o Lume.

– Desde então, o LUME é um grupo que me inspira bastante e tem uma influência ética no meu modo de pensar teatro: a possibilidade de treinar as potencialidades do ator independente de um espetáculo teatral. Foi dessa maneira que iniciamos o MiMO. Ainda fiz mais três workshops, com o Jesser, o Simi e a Cris.⁸⁷ Até que o MiMO, em 2011, teve a colaboração do Simi, no processo do espetáculo Sakura Matsuri.

– Não, Tom, eu quero saber mais sobre o Lume. Como surgiu o grupo, as linhas de pesquisa de pesquisa etc.

– Ah, tá! Falo sim... Alô, Kardec!... Kardec... A ligação tá falhando... Tô saindo de área. Escrevo um e-mail para você, quando chegar em Juazeiro. Beijo!

⁸⁴ “A base está em pisar da ponta dos dedos até o calcanhar, como se massageassem os pés. É, no entanto, importante que a qualquer momento se possa parar com o peso inteiro do corpo sobre a parte do pé trabalhada. O pé, neste exercício, deve “grudar”, “chupar” o chão, como se fosse um desentupidor de pia.” (BURNIER, 2001, p. 115).

⁸⁵ “Trata-se de um treinamento físico intenso e ininterrupto, extremamente dinâmico que visa trabalhar com energias potenciais do ator. <<Quando o ator atinge o estado de esgotamento, ele conseguiu, por assim dizer *limpar* seu corpo de uma série de energias *parasitas*, e se vê no ponto de encontrar um novo fluxo energético mais *fresco* e mais *orgânico* que o precedente>>.” (BURNIER, 1985 *apud* HIRSON, 2006, p. 44).

⁸⁶ “É uma maneira de converter a respiração – concretamente a expiração em uma fonte de energia. Normalmente, a expiração é um momento de relaxamento no qual nos esvaziamos de energia. A questão é como utilizar esse momento para renovar a energia. Na dança dos ventos a auto-renovação é realidade, ao fazer coincidir a expiração com o momento inicial do passo ternário. Dessa maneira, uma cadeia entre o final da respiração e o início do movimento produz a continuidade da energia através de uma auto-renovação.” (BURNIER, 2001, p. 131).

⁸⁷ Jesser de Souza, Carlos Simioni e Ana Cristina Colla.

3.1. O LUME Teatro e o Teatro MiMO



Kaka, escrevi o q vc me pediu, + ã tã conseguindo anexar o arquivo. Segue o texto, no corpo do e-mail, mesmo.

Bj,

Tom.

O LUME teatro, Laboratório UNICAMP de Movimento e Expressão, iniciou oficialmente suas atividades em 1985. Carlos Simioni, ator curitibano, havia feito, em 1984, o curso *A linguagem do corpo* com Luís Otávio Burnier, que tinha se formado em teatro na França e havia estudado Mímica com Etienne Decroux. Por convite de Simioni, Burnier fora dirigir um espetáculo do seu grupo de teatro, em Curitiba. Nesses dois primeiros encontros, Simioni teve contato com o *Treinamento Energético*⁸⁸. O elo entre os dois se fortaleceu. Burnier havia aceitado o convite da UNICAMP para dar aulas em sua extensão no Curso de Teatro da UNICAMP, naquele período ainda não existia o Departamento de Artes Cênicas. Ele pretendia criar um centro de pesquisa na arte de ator. Em 1985, ele conseguiu autorização da Universidade e Carlos Simioni, que já frequentava algumas sessões de trabalho que Burnier ministrava, mudou-se para Campinas.

“O que eu faço?” [...] “Não sei. Faça!”, respondi. [...] Aos poucos fui compreendendo que não se tratava de o *que* fazer, mas de *como* fazer. Dizia-lhe: “Faça qualquer coisa, mas faça. Deixe-se levar pelas sensações de seu próprio corpo, permita que ele o guie, o conduza. Não pense, *faça*.” (BURNIER, 2001, p. 85).

⁸⁸ “O ator expurgando ao máximo através do corpo, suas energias, e explorando suas potencialidades. Sete, oito, doze horas de treinamento físico energético, sem nenhuma técnica. Era o movimento pelo movimento, o máximo, extrapolar os seus limites até chegar ao esgotamento físico onde o ator parece não ter mais força.” (SIMIONI, 1999, p. 109).

Burnier, chegado do estrangeiro, tinha uma preocupação: não pretendia valorizar uma cultura em detrimento da brasileira. Não queria simplesmente chegar e colar uma técnica estrangeira ao corpo dos atores brasileiros. Não era seu intuito ser mais um colonizador. E colocou-se “a seguinte questão: será que a maneira particular de um indivíduo agir, de se colocar, de se mover no espaço e no tempo, ou seja, de *ser* corporeamente e *corporificar* suas energias potenciais, não poderia conter um germe de uma técnica particular de uso do corpo?” (BURNIER, 2001, p. 61). Ricardo Puccetti, ator que entrou no Laboratório em 1988, comenta que

muitos grupos não conseguiram descobrir a própria cara no trabalho porque repetiram simplesmente. O Luís nunca deixou, ele sempre frisou que a gente tinha de fazer do nosso jeito, tinha de encontrar a nossa maneira e tinha de evoluir e transformar. Então, esse início era bem no escuro, não se sabia o que fazer. (CAFIERO, 2003, p.54).

E, assim, trabalharam juntos – Burnier e Simioni – por dois anos, período em que se definiu a linha de pesquisa do grupo, e, principalmente, o foco em estudar a arte de ator por um caminho não interpretativo. O trabalho iniciou na casa de Burnier e Denise Garcia, sua esposa. Posteriormente, ficaram por seis meses no Centro Comunitário de Barão Geraldo (Campinas- SP) e, depois, permaneceram durante oito anos no salão paroquial da Igreja Santa Isabel. A partir de 1994, após ter o trabalho reconhecido pela UNICAMP, o laboratório transforma-se em Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais e o grupo muda-se para a atual sede, um casarão antigo em Barão Geraldo. Na rotina de treinamento do grupo consta períodos de treino que duraram até “doze horas por dia” (CAFIERO, 2003, p. 52). Em sua atual sede, o núcleo oferta oficinas, seminários, palestras e apresentações de espetáculos.

Daquela questão sobre a utilização de uma técnica particular de uso do corpo, apontada por Burnier, surgiu, a partir do trabalho energético, a *dança pessoal* ou “dança das energias” ou “dança das vibrações” (BURNIER, 2001, p. 62). Ana Cristina Colla explica que

Consiste na dinamização das energias potenciais do ator que se manifestam por meio de tensões musculares. 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. (COLLA, 2013, p. 29).

Além da primeira questão, Burnier tinha ainda mais duas: o trabalho com o “*clown*” (BURNIER, 2001, p. 62) e a sistematização objetiva de uma técnica para o ator a partir da

imitação, a “mímesis corpórea” (BURNIER, 2001, p. 62). Quando o ator Ricardo Puccetti, com sua grande paixão pelo *clown*, chegou ao grupo, Burnier – que também tinha um *clown*, que nascerá na França, no trabalho com Philippe Gaulier – viu a possibilidade de pensar sobre uma pesquisa *clownesca*. Puccetti aprendera sozinho, improvisando com o seu nariz a partir da observação dos filmes de Carlitos e de o Gordo e o Magro. Assim, surgiu a linha de pesquisa *o clown e o sentido cômico do corpo*, com a “possibilidade de uma elaboração técnica que trabalhasse com a dinamização de suas energias potenciais e humanas e com a consequente codificação corpórea, decorrente do estudo com o *clown*.” (BURNIER, 2001, p. 62). Sobre essa pesquisa o ator Carlos Simioni comenta os primórdios do trabalho:

Fomos satisfazer o desejo dele, e ver o que era o clown, que buscava energias frágeis, delicadas, humanas, dóceis, ternas, algo mais inocente e sutil. Era o outro lado de nosso trabalho, também tentando trazer para o corpo do ator. O que queríamos? Era buscar essas energias e dar corpo a elas, sem a intenção, então, de exagerar a dilatação corpórea. Portanto, timidez, alegria, desdém... Só que a nossa preocupação não era que o clown buscasse de fora esses movimentos, nas que tudo saísse de dentro dele. Como se abrissemos o corpo com um maçarico, no peito do ator. Protegido pela máscara, o nariz vermelho, o ator ou o clown pode se soltar, se deixar levar e codificar tudo o que descobrir. (SIMIONI, 1999, p. 121).

Sobre a última questão – mimese corpórea – Burnier comenta em seu livro “A Arte de Ator” que é o “processo de *tecnificação de ações do cotidiano* a partir da observação, imitação e codificação de um conjunto de ações físicas e vocais retiradas de contextos predeterminados, decorrentes de estudos das ações de certos tipos de pessoas com características específicas” (BURNIER, 2001, p. 62). Burnier estava no desenvolvimento dessa linha de pesquisa desde 1981 – quando montou o solo *Macário* e posteriormente quando dirigiu *Wolzen*, inspirado em *Valsa Nº6*, de Néelson Rodrigues – e se consolidou com o espetáculo *Taucoauaa panhé mondo pé*, o qual os atores viajaram pelo interior do Brasil: sertão de Minas Gerais, Baixo Rio Negro, dentre outras localidades. Jesser de Souza comenta que no início do processo, os atores estavam conhecendo o Brasil a partir da literatura,

Foi quando Luís Otávio interferiu no processo dos alunos. “Vocês querem falar do Brasil. Querem ‘cantar’ através do trabalho de ator a ‘melodia’ desse povo. Pois bem: vocês conhecem esse povo? Já o viram? Já o ouviram? Já sentiram seu aroma? Já conviveram com ele? Por exemplo, já compartilharam uma janta composta de farinha de mandioca e água na floresta amazônica? Ou uma ‘sopa de osso’ em Paranã (Tocantins), ou uma sopa de chuchu em Urucuia (sertão de Minas Gerais)? Já sentiram fome? Se a resposta for não, vocês não têm propriedade para representar esse povo. Não terão condições de realizar um retrato fiel desse povo, ou pelo menos parte dele. Para este fim, vocês têm que conhecê-lo”. (CAFIERO, 2003, p. 66).

Renato Ferracini, Ana Cristina Colla, Raquel Scotti Hirson e Jesser de Souza, integram o núcleo a partir de 1993, na ocasião de sua peça de conclusão de curso *Taucoauaa panhé mondo pé*. Entre a passagem de alunos, curiosos, e atores que passavam pelo laboratório, chega, em 1997, a londrina Naomi Silman. Hoje, a pesquisa do grupo ganhou outras linhas de pesquisa de acordo com o interesse de cada ator. Sempre com a base no energético-dança pessoal, os atores se aprofundaram no *clown* e mimese corpórea, e desenvolveram diálogos com o *butoh*, cavalo marinho, corpo da voz, ofertando oficinas uma vez ao ano, no Feverestival.



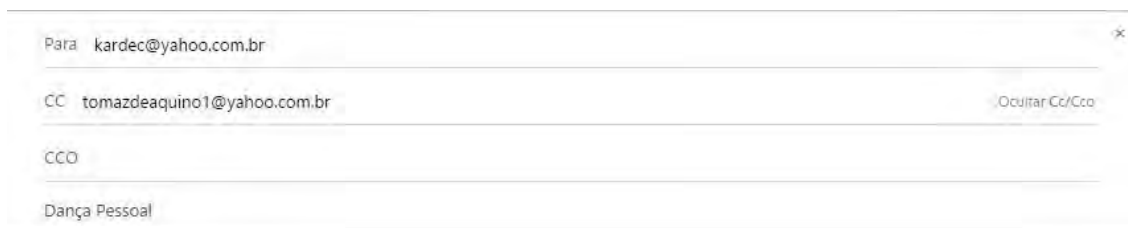
Kardec Miramez
Para eu

Hoje em 1:44 PM

Oi, Tom, fiquei interessado nessa dança pessoal, vc pode me falar um pouco +.

Ok. Bj.





Querido amigo, sobre sua colocação acerca da dança pessoal, vou lhe dar um retorno, contando uma experiência q tive com o Simioni, em 2011, quando ele veio trabalhar conosco no MiMO. Na ocasião, ele veio colaborar com a montagem do espetáculo Sakura Matsuri. Trabalhamos, por uma semana, com o energético, a dança pessoal, o transformar o peso em energia e o corpo da voz. Deixo no corpo do e-mail minhas anotações sobre o segundo momento, do dia 17/06/2011. Trabalho no qual Burnier (2001, p. 91) chamou de “hipertensão” e Simioni (1999, p. 112) chamou de “consciência total”. Deitados, ativamos os quatro abdômens, deixando o corpo se espreguiçar a partir deles, até conseguirmos ficar de pé. É a partir deles que o corpo se movimenta. Hipertensionar o corpo em todo processo. Você pensará que o corpo querará ir por um caminho, mas hipertensão o levará a outro. Não falsear, escutar o corpo, permitir que ele vá aonde ele queira ir. As palavras que seguem são anotações do meu diário de bordo. Inseri algumas citações agora, quando estava escrevendo para você. Bj, Tom.

O sofrimento. A lei do maior esforço para o menor resultado, de Decroux. O ator deve sofrer. Deve imprimir nos seus músculos as sensações. As emoções. Primeiro vem o sofrimento, depois o prazer. As descobertas. O como ativar. O descobrir as emoções impregnadas nos músculos. O sofrimento.

Tokuho Azuma, professora da dança clássica Buyo, repetia incessantemente a seus alunos que, para verificar se uma posição era praticada de modo correto, deviam estar atentos à dor: se não dói, esta errada. E, sorrindo, acrescentava: “Mas doer não significa necessariamente que esteja correto. [...] O mal-estar se torna então um sistema de controle, uma espécie de radar interno, que permite ao ator observar-se enquanto age. Não se observa através dos olhos, mas através de uma série de percepções físicas que lhe confirmam que tensões não habituais, extracotidianas, habitam o seu corpo. (BARBA, 2009, p. 47-48).

Corpo total. Cabeça não comanda. Nos músculos a dor se imprime e, com isso, as descobertas. O passar tudo para o rosto também. Observei que meu rosto estava descolado e

tentei mandar para ele também. Como é interessante perceber que uma parte está descolada do todo. Era nítido alguma coisa que surgia e que eu não sei nomear quando eu estava conectado.

Dor. Sofrimento. Artaud. Respiração. Músculos. Músculos que contém emoções. Emoções que não precisam ser nomeadas, mas sentidas e transformadas, guardadas. Emoções físicas, corpo físico.

“hipertensão muscular”, de onde toda uma qualidade de energia veio para o meu trabalho. Era como passar por mais um nível. Era como se todos os músculos, até então espirrando cada um por si, cada um para um lado, todos eles se encaixam formando uma única coisa. O meu dedo do pé e a minha orelha eram uma coisa só; não havia separação. Era uma unidade de trabalho muscular, corpórea e que gerou uma tal dilatação, uma tal presença e um movimento específico, muito lento, com uma sintonia de todos os nervos. E o Burnier entrou na sala, viu aquilo e ficou bobo. Aí ele falou: “Continue, continue”. Eu chamo esse estado hoje de consciência total, que foi o momento em que o corpo se uniu com o mental e virou uma terceira coisa. Foi aí que surgiu a “dança pessoal”. (SIMIONI, 1999, p. 112).

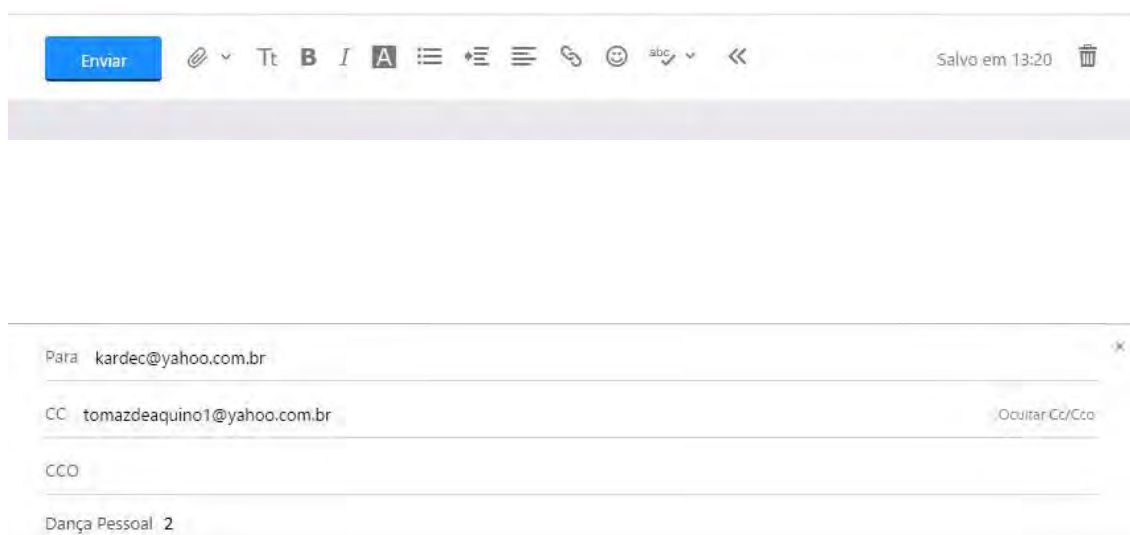
Após ficarmos em pé, continuávamos no “espremer” e, depois de um tempo, a sublimação, o paraíso, o corpo autônomo, que se movimenta livre pelo espaço, para onde quer ir. Leveza. Água + ar. Pureza total. Toxinas e tensões liberadas. Vontade de ficar ali a noite toda. Butoh. Emoções que movimentam. Consciência do todo. Precisão, prazer, cosmos, conectividade integral da pessoa. [...] Apesar de tanto sofrimento, de tanta rasgação e alimentação muscular, fiquei mais leve, com uma sensação boa no corpo. O corpo dançando o seu drama, que ontem foi um drama de felicidade e prazer. Ao acordar hoje, o corpo ainda dançava, movia-se só.

Ele tensionava ao máximo que lhe era possível cada um de seus músculos, tentando percorrer todo o corpo. Não era uma “crispação”, ou seja, uma forte tensão bloqueada, mas uma forte tensão que “passeava” pelo corpo, pelas musculaturas. Portanto, hiper-tensão era um trabalho em movimento constante. [...] O que nos importava era justamente a plenitude no fazer decorrente da conexão, do contato entre o corpo e a pessoa. Não nos interessava, as possíveis interpretações, leituras psicológicas, sociais ou culturais, mas simplesmente a fluidez orgânica entre a pessoa, seu corpo e o fazer artístico. (BURNIER, 2001, p. 92).

Simi disse que não seríamos mais os mesmos, pois entramos em contato com o nosso íntimo. Mas precisamos ir ainda mais fundo. Sinto que ainda posso ir mais. Apesar das descobertas, ainda sinto-me artificial. Falta a luz. Quero acendê-la em mim. Ser um ser de luz, que emana luz. Labuta! Labuta! Labuta! Ainda tem muita estrada para caminhar⁸⁹. “Qualquer feixe de luz deve ser seguido e, se for falso, ilusão, voltamos ao ponto de partida.” (BURNIER, 2001, p. 92).

⁸⁹ Diário de Bordo: *Treinamento Simioni*. Fortaleza. 17 jun. 2011.

Kardec, só mais uma coisa que eu não coloquei no Diário de Bordo e não comentei com você. É muito interessante esse trabalho de descoberta, de tocar energias mais internas e externas, principalmente quando tentamos esvaziar a mente. Não que ela não esteja conosco, o simples fato de pensar em não pensar, nós já estamos pensando. Mas me refiro a não deixar o pensamento racional dominar o treinamento, senão, nos primeiros 10 minutos, eu já estaria dizendo que não conseguiria, que estava doendo, que eu estava cansado. Ou ainda: esse sofrimento todo para que meu Deus?! Como é difícil atingir uma conexão corpo-mente e a “levar o corpo a um estado limítrofe, para que a partir desse estado seja possível tocar sensações desconhecidas.” (HIRSON, 2006, p. 56). Como é difícil acessar aquele corpo de consciência total, do qual falou Simioni.



Amigo, lembrei de outra coisa sobre o energético e a dança pessoal. São considerações do Diário de Bordo do workshop O Corpo Multifacetado⁹⁰ que participei com a Cris Colla. O curso é um híbrido das técnicas que o Lume vem desenvolvendo e influências do butoh que

⁹⁰ “Durante os últimos anos o LUME bebeu de várias fontes de trabalhos práticos orientais cujos elementos foram redimensionados e reestruturados para o trabalho que desenvolvemos, passando a compor o treinamento técnico dos atores. O foco do trabalho será na transmissão desses elementos técnicos híbridos experimentados que acabam por romper a fronteira entre a dança e o teatro. Mergulharemos no corpo como agente central, multifacetado, seja ele corpo concreto, cuja musculatura necessita alongamento, força, segmentação, enraizamento, entre outros, ou o corpo imagético, capaz de materializar diferentes qualidades de vibração, na busca de uma expressividade pessoal.” Proposta do curso *O Corpo Multifacetado*. Disponível em: <<http://www.lumeteatro.com.br/atividades-formativas>>. Acesso em: 13 nov. 2013.

passaram por lá: Natsu Nakajima (1995), Anzu Furukawa (1997) e Tadashi Endo (desde 2003). Segue no corpo do e-mail, fragmentos comentados de alguns dias.

Bj,

Tom.

Dia 1 – 23/02/2104

O pilar do primeiro dia de oficina foi apoiado na força das imagens. Nenhum movimento é apenas movimento, sempre há algo ali, uma metáfora, uma sensação, alguma coisa existe nele para que não fique apenas a forma. Embora ele inicie apenas pelo impulso corporal, mas no decorrer da dinâmica, isso vai sendo conduzido a ser transformado. Encher a mecânica de vida, para não ficar só o movimento mecânico e físico.

Dançar e ser dançado por essas imagens: galhos na cabeça, asas nos omoplatas, borboletas nos olhos, “macaco na cintura, elefante nos quadris, capivara nas pernas, ema nos pés, urubu nos braços e pato nas mãos. Loucura? Não. [...] surgem novas possibilidades de dinâmicas. Essas imagens contribuem para que o trabalho não fique mecânico.” (HIRSON, 2006, p. 56).⁹¹

Dia 3 – 25/02/2014

Hoje, percebi que Cris, por meio de imagens, está trabalhando diferentes qualidades de energia e nos fazendo entrar em uma dança pessoal. A imagem que ela propõe acaba nos levando a um universo diferente. O interessante é perceber aonde esse universo me leva, aonde posso chegar. Ele me leva, muitas vezes, a sensações que eu não sei transpor em palavras. Talvez fosse preciso aprofundar mais em cada exercício, passar mais tempo. Não para poder significar em palavras as sensações, mas para ser tocado ainda mais profundamente. Sinto muitas vezes que ainda tô na casca. Às vezes, quando começo a me penetrar, o exercício acaba. Será que em decorrência do treino com o MiMO, eu preciso de mais tempo para me conectar e alcançar uma consciência total? Será que cristalicei pensando

⁹¹ Raquel Scotti Hirson, ainda comenta em seu livro, quando fala de sua experiência com o butoh, a partir de Natsu Nakajima, que “As imagens propostas por Hijikata tinham um dado fundamental, que era a possibilidade de transformação interna a partir da própria sugestão da imagem.” (HIRSON, 2006, p. 63).

que preciso de muito esforço para adentrar às camadas interiores? Ou isso é receio de representar algo a partir da imagem? “Não existe um, só caminho” (informação verbal)⁹². Mas gosto dessa coisa de sentir o que não se sabe e ficar preenchido de algo que não sei o quê. Algo que queima, que esfria. Que pulsa e repousa. Que dói e suaviza. Um vulcão se preparando para entrar em atividade e é retesado. Mas será que ele vai explodir? “Quando pauso, o tempo se dilata, tudo cresce. Dou tempo para perceber algo que ainda não foi percebido por mim e nem pela plateia. Tempo para que algo que não era percebido, seja agora percebido.” (informação verbal)⁹³ Nem eu estou mais entendendo o que estou escrevendo. Divagações...

Consciência total é congruente ao vazio pleno que é diferente do vazio do nada...

No começo do butô – no fim dos anos de 1950, começo dos anos de 1960 – quando Hijikata atuava suas lições eram assim. Todo mundo correndo ou pulando, dançando. Duas horas só disso. Isto significa que o corpo precisa saltar realmente fora de sua estrada cotidiana. Nesse momento você fica como um louco. Você pode imaginar se você fizer por dez minutos. Por certo o seu corpo estaria tão... Eu não sei... Se alguém me carrega ou se alguém me mata... é o mesmo: eu estaria acabado. Mas esse corpo vazio é o ponto de partida e é tão importante. Assim, você pode tentar algumas vezes, tensões diferentes, mas por tempos maiores; e algumas vezes, mudar realmente o ritmo. Não devagar somente, mas realmente devagar.” (ENDO, 2009 *apud* COLLA, 2013, p. 121).

Dia 4 – 26/02/2014

Hoje, Cris falou sobre um “íntimo cerrado” e “íntimo compartilhado”. O primeiro seria quando eu fico apenas comigo. Tenho a experiência e fecho-me. Um prazer solitário. Já o segundo, é o compartilhamento com o outro, o que o corpo projeta no espaço e permite que o outro perceba. Um corpo além da forma. Existe um universo em volta da pessoa apesar dele estar parado, não fazendo nada. Esse nada seria estar vazio? Mas ontem, o vazio do nada foi diferente do vazio pleno. Acho que hoje esse nada quer dizer estrar pleno, ou seja, já é o vazio. O espaço do invisível. **Carlota Ikeda. Tadahi Endo. Carlos Simioni. Sankai Juku.** Seria esse íntimo compartilhado, um princípio do butoh? Os nomes desses artistas surgiram quando Cris falou desse tipo de corpo. Corpo compartilhado = vazio? Um corpo do espaço que é projetado pelo próprio corpo. Desenho de uma camada a fora.

⁹² Diário de Bordo: *O Corpo Multifacetado*. Cristina Colla. Campinas. 28 fev. 2014.

⁹³ *Ibidem*. 24 fev. 2014.

Hijikata⁹⁴ disse: “branco”, “vazio”. Então é realmente branco – e daí vem a razão de pintar a pele de branco, no butô – e vazio. Então eu posso colocar nesse branco uma cor vermelha, amarela, azul. [...] Mas se o dançarino já preparou toda a sensação antes, ele não está vazio... já está acabado. Nesse momento (vazio) é o seu corpo que está dizendo algo, não é você. [...] O mais importante é isso, o vazio, e como você continua com isso... Se o corpo está vazio (som, sentimento, e pensamento) eu posso fazer qualquer coisa com ele. Nesse momento, é o seu corpo que está falando, não é você. (ENDO, 2009 *apud* COLLA, 2013, p. 120).

Dia 6 – 28/02/2014

Hoje, repetimos o caminhar do fantasma. Ancestralidade, vários corpos que me habitam, relação entre o meu corpo e a imagem, o outro, o espaço, a matéria. Cris falou em esvaziar e não ser tão propositivo para poder ser flor, pedra ou qualquer outra imagem. Fizemos também uma dança das camadas. A camada interna e a externa e que outras camadas ainda existem. Um ovo por dentro e um ovo por fora. Uma construção dos nossos espaços no espaço físico. No invisível, algo acontece. Mas existem várias camadas internas e externas. Qual seria a primeira camada?

Se retomarmos a frase do Tadashi, segundo a qual o vazio é o ponto inicial do trabalho, e se entendemos que esse vazio é o estado pleno de potência e intensidades, estado de abertura, o ponto zero, temos aqui apenas o primeiro passo, a primeira camada, o estar pronto para ser (flor, velha, vento, trovão, papel). Simplesmente ser. (COLLA, 2013, p. 122).

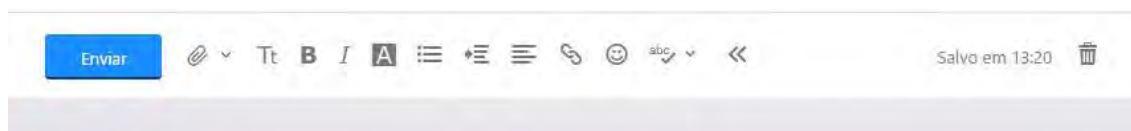
Kaká, lendo sobre butoh, treinamento energético e dança pessoal, penso que exista a possibilidade de um paralelo coerente. Hijikata por meio de uma exaustão do corpo levava os seus bailarinos a expurgar as energias, colocar para fora o automatismo cotidiano para entrar em contato com um outro estado de energias transformadas. É como se o treinamento energético fosse o responsável por lançar para fora, por tirar todos os móveis da casa e pintar as paredes de branco, e assim deixar o espaço vazio. Nesse vazio, o ator poderia imprimir sua cor, convergir para sua moradia as descobertas-desconhecidas, trazer alguns móveis, ou seja, a sua dança pessoal. Assim, “O butô tem uma ligação direta com a dança pessoal no que se refere ao mergulho na própria corporeidade para a criação de uma dança particular.” (COLLA, 2013, 29). Em entrevista a Valmir Santos e Jesser de Souza, Tadashi Endo (2005, p. 13) explica que “a dança butoh é incerta, não tem uma “forma” definida, não

⁹⁴ Tatsumi Hijikata, criador do butoh no final dos anos 1950.

existe uma “técnica Butoh”; cada um deve encontrar por si sua própria dança e sua maneira particular de criar.”

Outro Bj,

Tom.



3.2. A Mímica e o Teatro MiMO

– *Bom dia, pessoal! Hoje, será o nosso último encontro no nosso workshop de mímica. Trouxe um textinho que eu organizei sobre o Teatro Corporal. Não dará tempo de lermos, nem discutirmos, mas ao final, depois de vocês terem mostrado os exercícios, reservei um tempinho para fazer uma breve explicação.*

O país era a França, o século era o XX e o ano era o de 1913, quando Jacques Copeau, crítico e professor de arte dramática, criou o Teatro do *Vieux Colombier*⁹⁵ e falou em um palco neutro, colocando o ator como a figura mais importante da encenação. Ou seja, Copeau, estava preocupado com a supremacia do autor no teatro e do diretor como um mero tradutor da literatura dramática para a escrita cênica. Mas e o ator? E em 1921⁹⁶, criou a Escola do *Vieux Colombier*, procurando uma reforma para o teatro na Paris de 1920, foi buscar no Teatro Oriental (Nô e Kabuki), na Commedia Dell’Arte e no Teatro Grego, a base para fundamentar o seu teatro, que visava ressaltar o trabalho corporal do ator. Utilizava como ferramenta a máscara neutra, que suprimia a face, “destinava-se a fornecer, ao ator, um instrumento para liberar inibições, eliminar vícios de interpretação e ampliar o potencial expressivo.” (LOPES, 1990, 28). Copeau germinou, assim, a mímica corporal, elaborada e

⁹⁵ Cartaz de inauguração do Teatro do Vieux Colombier: “Apelo. *À juventude*, para reagir contra todas as covardias do teatro mercantil e para defender as manifestações mais livres, mais sincera de uma arte dramática nova; *ao público letrado*, para manter o culto das obras-primas clássicas, francesas e estrangeiras, que formarão a base do seu repertório; *a todos*, para apoiar um empreendimento que se imporá pelo baixo preço dos espetáculos, pela sua variedade, pela sua qualidade da interpretação e da encenação. A direção. Inauguração no dia 15 de outubro.” (COPEAU, 2013, p. XLI).

⁹⁶ Em algumas fontes de pesquisa, a Escola foi fundada em 1915. Preferi adotar o ano de 1921 em conformidade ao livro *Apelos*, que corresponde ao volume I, da coletânea de escritos de Copeau, intitulada *Registros*. Os seis volumes são: *Apelos (I)*, *Molière (II)*, *Os Registros do Vieux Colombier (III, IV, V)* e *A Escola do Vieux Colombier (VI)*.

desenvolvida, posteriormente, por Decroux, que fora seu discípulo e que defendia o corpo como o centro da expressão.

Decroux, inicialmente um orador político, procurou o teatro para melhorar a sua qualidade oratória. Em 1923, foi admitido na escola de Copeau e em 1924, assistiu a um exercício corporal, dos alunos veteranos. Aquela apresentação mudaria profundamente a sua vida. Ela seria a semente que durante um longo período Decroux semeou e germinou no que hoje conhecemos como Mímica Corporal Dramática⁹⁷. Mas por que mímica corporal?

Em primeiro lugar, existe a minha natureza. Por natureza, eu sou o que se poderia chamar de materialista espiritual. Isto significa que me sinto subjugado pelo espiritual quando ele doa sua forma ao material. Ou ainda: O que caracteriza nosso mundo é que ele está sentado. O mímico corporal se coloca de pé, ele se diverte ao representar o mundo. Estar na mímica é uma espécie de lição, estar na mímica é ser um militante, um militante do movimento em um mundo que está sentado. (DECROUX *apud* SOUM, 2009, p.11-12).

Para ele, o corpo é matéria de criação, é do próprio corpo que parte a ação criadora da obra. A ação não é externa à matéria como em uma escultura na qual o escultor transforma seu pensamento em ação a partir de um terceiro – a argila, pedra, isopor etc –, mas o pensamento é transformado em ação no e pelo próprio corpo. “Mímica é escultor e estátua ao mesmo tempo”⁹⁸ (DECROUX, 1985, p.12, tradução nossa). A arte de esculpir era a gênese da criação artística, observando pelo ângulo de que o escultor fosse o ser capaz de transformar a pedra bruta em manifestação artística.

É nele que habita o drama pessoal e também universal. Seu trabalho visa adentrar, por meio de sua gramática corporal, em uma prisão para a liberdade e construir uma segunda natureza, que possibilite ao ator expressar seus estados interiores, desbloqueando os automatismos que o impedem de construir uma vida cênica. Assim, em Decroux, “o material é o próprio corpo do homem que serve para remexer as ideias.” (SOUM, 2009, p. 11).

A partir de 1945, ele inicia sua pesquisa pessoal que resultará no Mimo Corporal. É nesse período que ele começa a dar aulas e a viajar pela Europa, chegando aos Estados Unidos em 1958. Nesse momento a Mímica se firma, a técnica fica mais precisa, intensifica-se e ele se

⁹⁷ Ou Mimo Corporal devido a traduções do Francês. Decroux utilizava a palavra *mime coporeal* para se referir a arte que estava praticando e não *mimic*. Daí para o português Mimo Corporal e não Mímica Corporal. Esta é uma discussão, em torno da tradução do termo, que está em pauta entre os praticantes de mímica no Brasil.

⁹⁸ “Mime is, at the same time, both sculptor and statue.” (DECROUX, 1985, p.12)

torna o mestre na “arte do corpo dramático. Desse corpo, ele dirá: “É o corpo que paga, é o corpo que sofre. Quando vejo um corpo se levantar, é como se eu sentisse a humanidade se levantar.” (SOUM, 2009, p. 17). Decroux retorna para Paris entre 1962-63 e passa a dar aulas em um pequeno cômodo em sua casa, em Boulogne-Billancourt, vivendo lá até sua morte.

Em sua mímica, Decroux colocava o tronco como o centro de um corpo expressivo, dizia que o “braço do mímico só deve agir concretamente: para a luta ou o trabalho.”⁹⁹ (DECROUX, 2011, p. 39), deixando em uma ordem hierárquica, o rosto na mais longínqua periferia, invertendo o movimento natural do corpo e das leis cotidianas criando então, a lei do maior esforço. Lei esta defendida também por Renato Ferracini quando discorre sobre o ator oriental ressaltando a importância do treinamento na arte do ator:

O ator oriental aprende novas maneiras de equilíbrio corpóreo, ações específicas e codificadas de mãos, olhos, pés e principalmente, uma técnica de dilatação do seu corpo muscular por meio de treinamentos específicos para a manipulação da quantidade e qualidade de energia que será utilizada em cena. (FERRACINI, 2003, p. 61).

O pai do mimo corporal suprimia todo o aparato técnico do teatro, inclusive o texto – o que o difere de Copeau – para revelar a supremacia do ator e para que o mesmo dilatasse a sua presença. Ele acreditava na comunicação silenciosa dos gestos, e não no silêncio como condição essencial para a existência da mímica. Pode-se utilizar variadas sonoridades, mas sua preocupação é que o som não camufle o jogo corporal do ator, pois ele dizia que teatro era a arte de ator.

Em seu trabalho é possível observar uma constante parceria com a música, tanto nos resultados como na prática, em sala de treino. Talvez pelo desejo de um trabalho que ressaltasse as desigualdades do corpo, as oposições. Ele falava que o corpo deveria ser desconexo. Não linear. Extra-cotidiano, fragmentado e desigual. E na música isto se faz possível, porque ela é não-linear. Segundo sua percepção, ela tem o ritmo e não-ritmo; então o corpo também deve ser assim, deve-se permitir essa não linearidade, essas desigualdades corporais por meio de três princípios que são a base de seus apontamentos:

1. Articulação;
2. Força muscular;

⁹⁹ Comunicação dada por Decroux aos seus alunos, em 1974.

3. Rigidez dos materiais de expressão.

No mimo corporal, a hierarquia dos materiais de expressão são as seguintes: primeiro o tronco, então os braços e mãos e, por último, o rosto. O tronco constitui o alicerce deste processo, o resto funciona como extensão, a serviço dele. Para Decroux (1985, p. 125, tradução nossa), “A primeira parte do corpo que podemos usar sem grande risco é o tronco.”¹⁰⁰, que apresenta possibilidades de trabalhos várias, possui peso, carga dramática, enquanto que a face e os braços são leves e têm poucas possibilidades se usados isoladamente. Ele, o tronco, constitui a sua preferência para o estudo do corpo, cujo cerne da representação não está nas extremidades e sim no miolo, no tronco, o centro do universo corporal, local onde brota a respiração, as emoções, sensações, onde ficam os órgãos vitais (exceto o cérebro), ou seja, local de vida.

Dessa forma, os atores poderão utilizar esse treinamento em seus futuros trabalhos, sejam eles realistas ou não, uma vez que a mímica não é utilizado para se fazer apenas o teatro silencioso, da expressão corporal ou da dança-teatro, mas em qualquer linguagem teatral, pois o seu treino é pensado como um meio de preparação para o ator e não para uma técnica específica de representação.

– Bem, pessoal, acho que é isso. Acabou! Obrigado pela semana maravilhosa, foi ótimo trocar com vocês. Nos vemos na próxima. Envio as fotos pelo Edceu. Agora vamos dançar, a praça da RFFESA nos espera!!!

¹⁰⁰ “The first of the part of the body that we can make use of without any great risk is the trunk.” (DECROUX, 1985, p. 125).



Figura 6 – Curso de mímica no CCBNB-Cariri. FONTE: Tomaz de Aquino. (2010)

– *Querido diário de bordo, estou feliz porque em breve passarei e riscá-lo novamente. Semana que vem irei viajar. Passar um tempo fora de Fortaleza. Vou estudar mímica com Corrine Soum, que foi a última assistente de Decroux; com Alexandre Brum Correa e Victor de Seixas, ex-alunos de Corrine; Leela Alaniz e Luís Torreão que foram assistentes de Thomas Leabhart que outrora fora assistente de Decroux; e com Luis Louis, que foi aluno de Damon Jones.*

– *Alô, Tomaz...*

– *Aff, mah! Eu ainda nem viajei e você já está com saudade, é?*

– *Ei, mah! Vamos fazer alguma coisa antes de você viajar.*

– *Praia do Futuro?*

– *Partiu!*

O pai da Mímica Moderna dividiu sua pesquisa corporal em exercícios ginásticos simples (escalas corporais simples, duplas, triplas – progressivas e regressivas; anelados – progressivos e regressivos; mãos; braços etc), exercício ginásticos complexos (ondulações – progressivas e regressivas; restabelecimentos; anelados duplo e triplo – progressivos e regressivos; olhos etc), exercícios complexos de expressão (anelados em duplo e triplo desenho; contrapesos – puxar, empurrar; dinamoritmo e causalidade; andares ou marchas etc), figuras de estilo (a oração, saudação, o Narciso, saudação à rainha dentre outros) e quadros mímicos (A via primitiva – 1931; O carpinteiro – 1937; A Lavanderia, A Usina, O halterofilista e O professor de boxe – 1939-40; A passagem dos Homens sobre a Terra – 1942; O combate antigo, O lutador, O burocrata e O espírito malino – 1945; O balé das máquinas em devaneio, As árvores – 1946; O pequeno soldado – 1950; A meditação – 1957-58; Os gangsters, Sonho de amor, O gelo pega fogo, Cena do parque, Mesa de convidados, Conferência – 1958-59).

As *escalas corporais simples* dividem a coluna em agentes ativos do movimento: cabeça, tórax e quadril e que, por sua vez, continua a divisão em órgãos de expressão: cabeça, pescoço, peito, cintura, quadril e perna-peso, trabalhando a independência e a autonomia de cada uma dessas articulações. Ao juntar uma parte com a outra, a nomenclatura é modificada, exemplo: cabeça mais pescoço corresponde ao martelo; martelo mais peito equivale ao busto; o busto mais a cintura constitui o torso; o torso mais o quadril é chamado de tronco; e este mais a perna-peso é relativo a torre eifel. Formando o *anelado simples*. Diz-se *progressivo* quando começa da cabeça para os pés, e *regressivo* quando começa no sentido inverso. O

restabelecimento acontece quando o movimento tende a voltar para o eixo 0, a linha da verticalidade do corpo. Então, a parte anterior vai retornando para o eixo, mas a parte superior permanece com o desenho. Porém, devido à parte anterior ter ficado vertical, a parte superior provavelmente sofre uma alteração na sua angulação, mesmo permanecendo com o mesmo desenho espacial.

A escala é realizada nas direções: frente-trás (profundidade), direita-esquerda (lateralidade), direita-esquerda (rotação). O *desenho duplo e triplo* acontece quando mais de um órgão de expressão é chamado para o movimento em uma direção diferente: cabeça (profundidade frente, lateralidade direita, rotação esquerda), podendo todos os órgãos de expressão participarem desse jogo.

Em aulas com Corinne Soum, Alexandre Brum e Luís Louis, nas escalas, o ator tem sempre de estar em estado de prontidão, em ponto de ataque, em imobilidade ativa ou em *sats*, como diria Barba e Savarase (1995, p. 84):

No instante que precede a ação, quando toda força necessária se encontra pronta para ser liberada no espaço, mas como que suspensa e ainda presa ao punho, o ator experimenta sua energia em forma de *sats*, preparação dinâmica. O *sats* é o momento no qual a ação é pensada-executada por todo organismo que reage com tensões também na imobilidade. É o ponto no qual se está decidido a fazer. Existe um empenho muscular nervoso e mental já dirigido a um objetivo. É a extensão ou a retração da qual brota a ação. É a mola antes de saltar. É a atitude do felino pronto para tudo: pular, recuar ou voltar a posição de repouso. É um atleta, um jogador de tênis ou um pugilista, imóvel ou em movimento, pronto a reagir. É John Wayne perante um adversário. É Buster Keaton antes de andar. É Maria Callas quando está para começar uma ária.

Decroux estabeleceu posições para os *braços*. Ele estabeleceu um ângulo de 45° entre uma posição e outra, assim: diagonal baixa (primeira posição), lateral (segunda posição) e diagonal alta (terceira posição); trabalhadas com volume, no âmbito da verticalidade, por meio das articulações do pulso, cotovelo e ombro, aproximando-os do eixo. Para as *mãos e dedos*: espátula, tridente, concha, lagarto, margarida. A junção dessas cinco posições em um movimento contínuo proporciona o desenho em movimento de uma onda entre as mãos e os dedos.

Já os *olhos*, as pupilas deslizavam como os raios de uma rosa dos ventos (norte, sul, leste, oeste, nordeste, sudeste, sudoeste, noroeste) e também se juntavam ao movimento total dos

órgãos de expressão: olhos, cabeça, peito, quadril para sudoeste ou olhos e cabeça para norte, peito rotação e lateral esquerda e profundidade frente dentre outras possibilidades. Recriou a *ondulação* da coluna “Primeiramente, ele trabalhou com a sequência de cada parte do corpo, uma depois da outra [...] A imagem usada por ele era de um trem que percorre uma curva: cada vagão passa pela curva, um depois do outro.” (BURNIER, 2001, p. 78).

Os *dinamoritmos*, ou seja, o ritmo dinâmico ou a densidade musical do movimento – um misto de ritmo, intensidade tensão e tempo aplicados ao movimento – aproxima-se do trabalho desenvolvido pelo dançarino e coreógrafo húngaro, Rudolf von Laban: a dinâmica do movimento – que compreende oito ações básicas (deslizar, flutuar, socar, empurrar, torcer, chicotear, pontuar e sacudir), auxiliadas pelos seguintes fatores do movimento: força/peso (leve ou forte), espaço (direto ou flexível), tempo (súbito ou lento). Em Decroux, temos: ressonância, pontuar, vibrar, global e foguinho/antena do caracol; são os dinamoritmos que afirmam a inflexão do gesto, enquanto a *casualidade* determina a relação de causa e efeito de um gesto a outro. A articulação corporal no espaço se enriquece com a articulação sobre o tempo, velocidade, intensidade, expansão e contração, “ataques” e pontuações.” (LEBRETON, 2011, p. 48).

Os *contrapesos* constituem a base do Mimo Corporal. Foi unânime a sua compreensão em todos os cursos logo nos primeiros momentos dos encontros. É a relação entre o corpo, peso-força e tensão. Em uma situação cotidiana, ao empurrar uma parede, colocamos nosso peso contra a parede. O peso-força localiza-se na perna de trás, porém em uma situação extracotidiana, o peso-força encontra-se na perna da frente. Pode-se pensar em dança das oposições, e no princípio de omissão-equivalência, o que confere ao corpo uma verdade dramática.

Os *andares* ou *marchas* estão relacionados ao estado interno da personagem e não da imitação ou invenção de um andar característico para a personagem. Assim, quando se faz o Marcha Napoleônica, cabisbaixo e com a mão no estômago (devido a úlcera), o ator está com algum estado alterado, um misto de preocupação e ira, bem como quando executa a Marcha Polonesa, que rasga o espaço, trazendo essa força do soldado indo à guerra.

As *figuras de estilo* são pequenos desenhos em movimento. De duração curta, são partituras inspiradas em uma ação como beber água em um copo, fazer uma saudação, olhar-se no rio e

a codificação desta ação inserindo-se os elementos da Mímica Corporal: dinamoritmos, escalas, causalidade, contrapesos etc. do mesmo jeito que acontece com os *quadros mímicos*, porém estes, além de serem destinados ao estudo da Mímica pelo praticante, também, podem ser levados à cena em espetáculos.

No último dia do curso, Luís Torreão nos disse: “Estou dando um objeto para vocês se divertirem pelos próximos dois anos” (informação verbal)¹⁰¹. Com essa frase, percebi que não se tratava em transmitir uma parte da técnica – por menor que fosse o recorte escolhido da mesma, para ser repassado nessas 20 horas –, mas oferecer um leque de possibilidades do que poderíamos fazer com o nosso corpo, a partir desse material minimamente disponibilizado sem a preocupação de ser um técnica codificada e rígida, com uma única forma de execução, mas como uma estratégia aberta para construção da poética de cada um dos participantes a partir de suas referências culturais. A mímica que Luis Torreão nos apresentou é sinuosa e longilínea, já ressignificada por Thomas Leabhart, seu professor. Essas características também apareceram nos encontros com Leela Alaniz e Victor de Seixas.

É interessante ressaltar o poder de transformação da técnica a partir de quem a pratica, ressignificando ao seu contexto cultural, como na oficina de Corinne Soum, na qual o corpo é retilíneo e hiperalongado, com acabamento das extremidades em pontas, talvez influências de sua formação clássica, em balé. Vale ressaltar que uma vez tido o contato com a técnica e tê-la apropriado à sua poética, ou seja, ter construído a sua prisão para a liberdade, vale fazer uso do poder de transformação que a mesma oferece em sua fragmentação e combinação. A ideia é nutrir o ator de um suporte para que ele possa pensar muscularmente, pensar com o corpo que acabara de aprender um novo vocabulário, uma nova linguagem, e, assim, o ator possa entrar no território da criação munido de estratégias, consciente de suas potencialidades, e realizar o que deseja e não apenas o que pode.

O corpo humano deveria seguir o exemplo do instrumentista. Ele deveria dizer “Meu corpo será como o teclado e o que eu planejar fazer será como solfejo, como notas”. Aí está! É isso o que eu fiz. Eu acreditei nisso. Eu estava mais preocupado – e vou terminar assim – mais preocupado em fazer uma arte do que em exibir uma genialidade [...]. A genialidade se apaga. A arte é eterna.” (DECROUX, 2009, p. 11).

¹⁰¹ Diário de Bordo: *O corpo articulado e a musicalidade do movimento – Oficina de Mímica Corporal*. Rio de Janeiro. 30 ago. 2013.

Creio que Decroux, que acreditava que o movimento era constituído por atitudes, quando ensinava, buscava uma maneira do aprendiz se posicionar em pé, não era apenas tomar uma posição frente ao palco, mas frente à vida. A mímica corporal “é mais que um movimento técnico-expressivo do movimento do ator, ela é uma forma de tomar uma postura e uma atitude diante do mundo” (STELZER, 2010, p. 44). Decroux não desejava uma técnica morta, mas uma técnica em vida, que pudesse ir além do que meros robôs repetindo os seus passos. “A escola pode ensinar a técnica e a arte do belo, mas ela não faz a paixão.” (DECROUX, 2003, p. 122, tradução nossa)¹⁰².

Acredito ser mais interessante construirmos a base e fluir o pensamento acerca do fazer com todo esse repertório – como nos aponta Torreão e como Victor de Seixas também trabalha – do que nos transformar em repetidores de formas fechadas, acreditando que existe apenas uma forma de fazer mímica, seguindo uma gramática repleta de regras e sem exceções.

¹⁰² “L’école enseigne la technique et l’art du beau mais elle ne donne pas la passion.” (DECROUX, 2003, p. 122).

O arqueiro





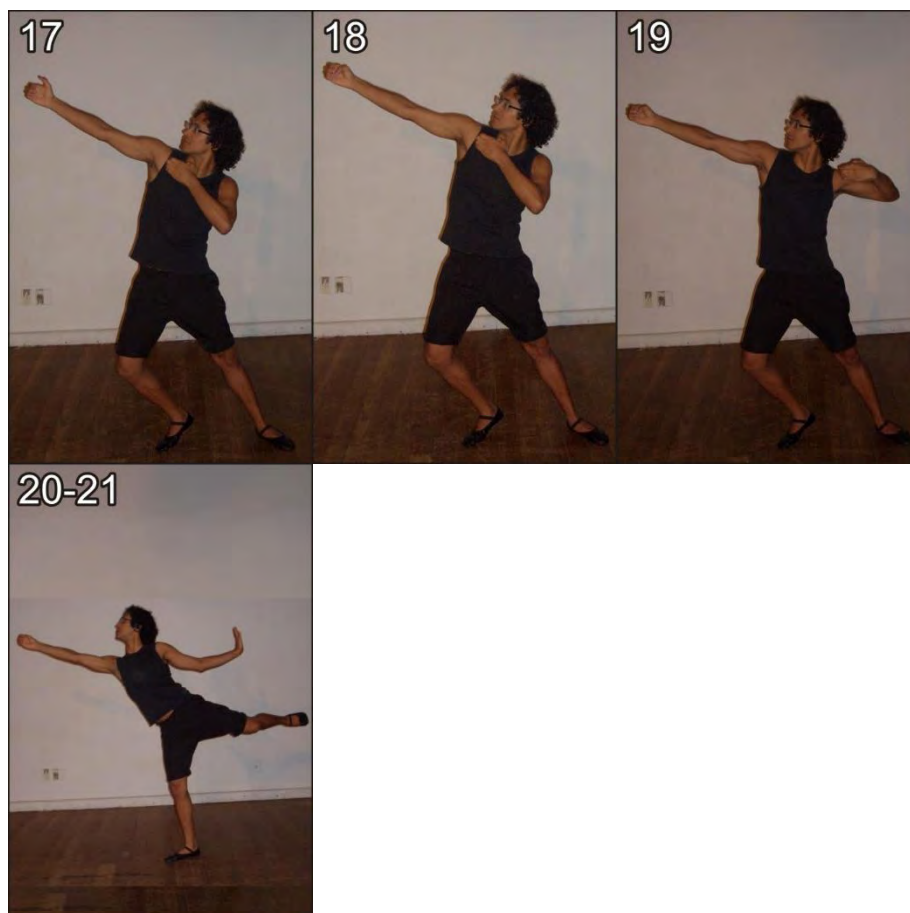
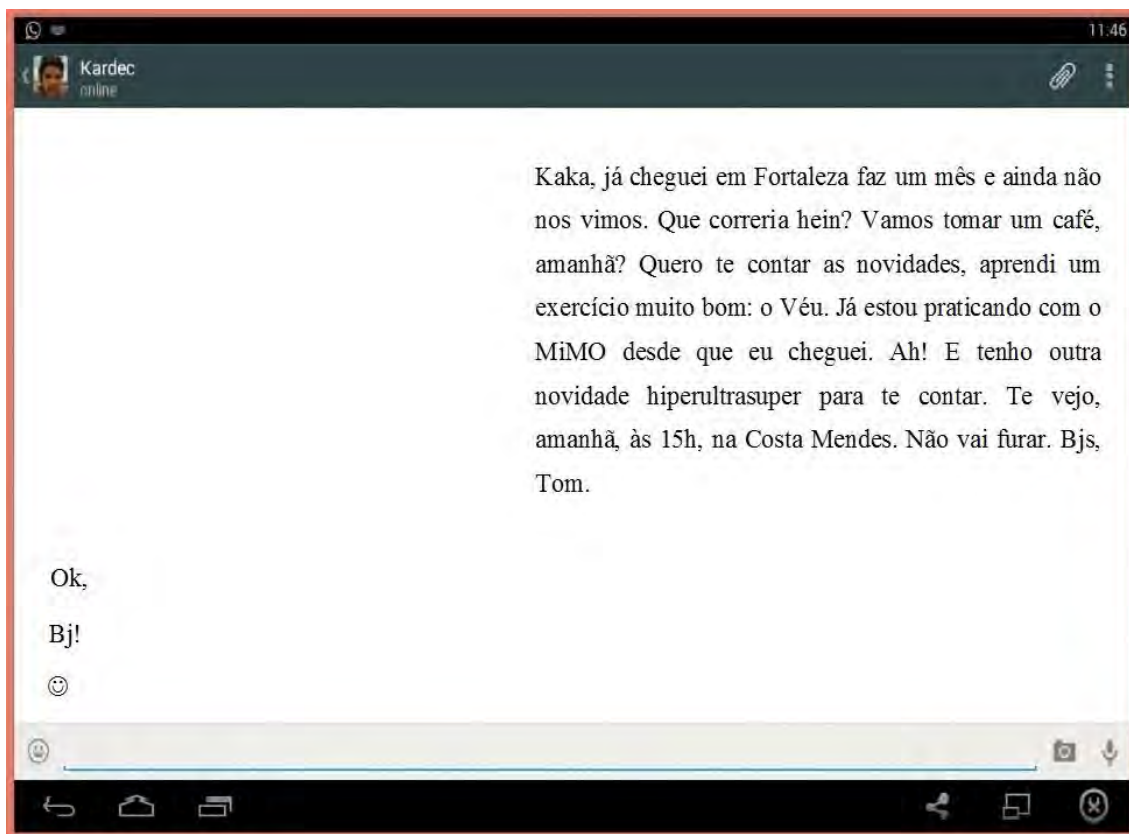


Figura 7 – O arqueiro. FONTE: Tomaz de Aquino. (2009)

Legenda

1. Segunda posição de pernas;
2. Dinamoritmo “toque-ressonância” na mão direita, que eleva o antebraço a altura da cintura;
3. Dinamoritmo “toque-toque-ressonância” na mesma mão para pegar o arco no ombro oposto.
4. Tirar o arco do ombro e desenvolver o braço direito de modo que fique esticado na altura do ombro direito;
5. Quando a mão direita desenvolver por completo, dinamoritmo “ressonância” no braço esquerdo que pontua quando fica estendido no alto;
6. Ponto fixo no cotovelo esquerdo, antebraço esquerdo desce para costas para pegar a flexa;
7. Quando mão esquerda pega na flecha, dinamoritmo “toque e vibração leve” e puxa a flexa;

8. Quando a mão chegar em cima, rotação da cabeça para a direita;
9. Levar a flexa de encontro ao arco a partir da articulação do ombro esquerdo;
10. Prender a ponta da flexa com o polegar direito;
11. Mão esquerda em lagarto pega a cauda da flecha e coloca na linha do arco;
12. Busto vai para lateral direita;
13. Torre eifel, também;
14. Dinamoritmo “vibração” para puxar a flecha;
15. Torre eifel vai para lateral esquerda;
16. Busto, também;
17. Torre eifel vai para lateral direita;
18. Dedo polegar direito solta a ponta da flecha;
19. Dinamoritmo “vibração” forte puxando a flecha;
20. Solta a flecha;
21. Braços direito e esquerdo, juntamente com a perna esquerda, ficam suspensos no ar.



- *E aí, turista, só quer saber de viajar. Quase não fica mais em Fortaleza.*
- *Turista, não! Estrangeiro, rapaz. Rsrrs.*
- *Rsrss... Mas me conta, que experiência foi essa que você teve que é tão maravilhosa assim.*
- *Menino, foi um exercício que o Luís Louis passou: o véu. Durante dias nos debruçamos sobre ele. Amarrávamos um lenço branco à cabeça com o intuito de tirar o foco do rosto e buscar a expressão em outras partes do corpo. Caminhar em direção as sensações, sentimentos, deixar o pensamento habitar o corpo. “Se o rosto está escondido, o corpo do ator torna-se um rosto inteiro, expressando a distância o que o rosto verdadeiro expressa em *close up*.” (Jean Cocteau *apud* LOPES, 1990, 54). *Decroux viu o véu na apresentação do espetáculo Katan, realizado pelos alunos veteranos da escola de Copeau, ele ficou encantado com o que viu**

Tendo completado apenas um ano, eu não estava autorizado a participar. Sentado tranquilamente na plateia, eu vi um espetáculo prodigioso. Consistia em mímica e sons. Tudo sem uma palavra, sem maquiagem, sem um figurino, sem um efeito de luz, sem acessórios, sem mobílias e sem cenário. O desenvolvimento da ação era inteligente bastante para conter várias horas em poucos segundos e diversos lugares em apenas um. Tínhamos simultaneamente em frente de nossos olhos o campo de batalha, a vida civil, o mar e a cidade. Os personagens passavam de um a outro com total credibilidade; o jogo era emocionante, compreensível, plástico e musical. Era junho de 1924. (DECROUX, 1985, p. 4-5, tradução nossa).¹⁰³

No primeiro ano em que estudou na Vieux Colombier, Decroux teve contato com o que seria a semente do Mimo Corporal: o curso de máscara neutra, ministrado pela principal colaboradora de Copeau, Suzane Bing. Em seu livro “Palavras sobre mímica” (1985), ele conta que “Um dos exercícios da escola consistia em treinar peças curtas, muitas delas trágicas, com o rosto coberto mas com o corpo quase nu.” (DECROUX, 1985, p. 15, tradução nossa)¹⁰⁴, ao se referir ao exercício com o véu. Corinne Soum (2009, p. 9) complementa informando que os atores “calçavam uma máscara (um véu) e deviam interpretar com a ajuda de seus corpos os diferentes temas da vida cotidiana, na cidade, no campo, ou temas

¹⁰³ “Having completed only one year, I was not allowed to participate. Sitting quietly among the spectators, I beheld an astonishing show. It consisted of mime and sounds. The whole performance took place without a word, without any make-up, without costumes, without a single lighting effect, without properties, without furniture and without scenery. The development of the action was skillful enough for them to condense several hours into a few seconds, and to contain several places in only one. Simultaneously before our eyes we had the battlefield and civilian life, the sea and the city. The characters moved from one to the other with total credibility. The acting was moving and comprehensible, of both plastic and musical beauty. We were in June 1924.” (DECROUX, 1985, p. 4-5).

¹⁰⁴ “One of the exercises at this school consisted of performing short plays, many of which were tragic, with the face covered but the body almost naked.” (DECROUX, 1985, p. 15).

diferentes evocando os diversos ciclos da vida.”. Jean d’Orcy *apud* Soum (2009, p. 9) nos conta que

Para aquele que veste a máscara, o que acontece? Ele se isola do mundo exterior: a noite que se impõe permitirá em primeiro lugar que ele rejeite tudo o que o atrapalha e, em seguida, por um esforço de concentração, atinja o vazio; a partir deste momento, ele poderá reviver e agir, mas, dramaticamente desta vez.

– *E como nasceu esse trabalho com a máscara neutra, Tom?*

O uso de máscaras no treinamento de atores teve suas origens num incidente, que ocorreu muitos anos atrás, no Teatro de *Vieux Colombier*, quando uma jovem atriz atrasou o ensaio porque ela não podia superar sua auto-crítica e expressar os sentimentos da sua personagem, através de ações físicas apropriadas. Cansado de ter que esperar que ela relaxasse, Jacques Copeau, o diretor, jogou um lenço sobre o rosto dela fazendo ela repetir a cena. Ela relaxou, imediatamente, o seu corpo tornou-se capaz de expressar o que lhe haviam solicitado. Esse incidente levou-o a explorar as possibilidades do trabalho com máscara no treinamento de atores. (SAINT-DENIS, 1982 *apud* LOPES, 1990, p. 32).

Assim, surge a máscara neutra na escola de Copeau, que não estava preocupado com os efeitos da máscara sobre a plateia, mas, exclusivamente, de seus efeitos sobre o ator. A partir de seu manifesto a favor da neutralidade em cena, Copeau buscava, em sua pesquisa com os atores, esse silêncio, essa imobilidade e, também, em como trabalhar sua expressividade e a eliminação dos vícios (clichês). O intuito maior era o de despir o ator, trazendo a atenção para o seu interior, pois a máscara esconde o seu rosto, a sua principal comunicação com a sociedade. A pupila é o único elemento visível. Nesse sentido, não se identifica a pessoa por trás da máscara, o que lhe causa uma despersonalização, uma neutralidade, libertando-o para o mundo.

De acordo com Copeau, controle e soltura são reações típicas do uso da máscara. A soltura que se segue à perda do rosto leva ao auto-conhecimento e à pesquisa das inúmeras possibilidades corporais que estavam adormecidas pela ditadura do rosto e, assim, a máscara controla os movimentos do corpo, escondendo-o, revelando-o, ao mesmo tempo. (LOPES, 1990, p. 30-31).

O autor norte-americano Sears Atwood Eldredge reuniu em sua dissertação depoimentos de Copeau por meio de alunos e professores de máscaras que tiveram contato com crítico francês. Em um desses depoimentos, Copeau nos fala que

Não é apenas o seu rosto que mudou, é toda sua personalidade, é a verdadeira natureza das suas reações, de forma que ele experimenta emoções que nunca poderia ter sentido ou simulado sem a ajuda da máscara. Se ele é um dançarino, todo o estilo

de sua dança, se ele é um ator, todos os tons de sua voz, serão ditados pela máscara.
(ELDREDGE, 1975 *apud* LOPES, 1990, 36).



Figura 8 – Teatro MiMO. Treinamento com o véu. FONTE: Tomaz de Aquino. (2011)

No Estúdio Luís Louis, tive contato com o véu como um elemento que possibilita uma viagem ao espaço pleno, ao vazio criativo. Seminu, o participante vestia o véu, conectava-se com sua respiração e esta, com o tronco. Ao entrar em contato com o centro motor do movimento – região compreendida entre o umbigo e a pélvis – a respiração tomava conta do tronco e se direcionava para as extremidades. O movimento não surgia aleatoriamente, estava conectado com a respiração e deixávamos o corpo responder as sensações que pudessem aparecer. Às vezes, demorava um pouco para ele se manifestar no tronco e se expressar nas mãos, às vezes, nem se manifestava. Percebi com a prática do exercício que a respiração era uma grande aliada nessa descoberta em busca de uma gestualidade verdadeira. Uma busca pela neutralidade da qual falou Copeau.

Para Mary Wigman, bailarina e coreógrafa alemã, o tronco também exercia papel fundamental em sua arte, assim como Decroux, era dele, do tronco, de onde os movimentos deveriam brotar chegando à extremidade, Wigman queria “que o movimento se desenvolvesse a partir do tronco: para isso é necessário envolvê-lo em ondulações que vão se espalhando até atingir suas extremidades” (AZEVEDO, 2004, p. 69).

Segundo Graham, é no tronco onde tudo tem início, é nele que as forças vitais se manifestam. Martha Graham, coreógrafa e bailarina americana, tem como ponto de partida para a investigação de sua técnica, a respiração “em seu fluxo e refluxo. A partir do movimento respiratório, pode-se perceber o centro motor do movimento” (AZEVEDO, 2004, p. 75). Para Graham, é no tronco onde tudo tem início, é nele que as forças vitais se manifestam. Como na dança, o trabalho em mímica tem a origem dos movimentos no tronco e são apoiados pela “inspiração e expiração, contração e relaxamento” (AZEVEDO, 2004, p. 74). É a respiração quem transforma a mecânica do movimento em corporeidade. O movimento surge a partir dela em uma conexão dentro-fora e cria uma unidade.

[...] o ponto de apoio de todos os movimentos está na região pélvica e genital, no centro da qual se agitam os tumultos do sexo. Ali se faz a junção entre as duas grandes linhas de força de toda a vida: vida do indivíduo na respiração, vida da espécie na sexualidade. A força da projeção externa e sua expressividade depende das cargas destas pulsões primordiais [...] (GARAUDY, 1980, p. 98 *apud* AZEVEDO, 2004, p. 75).

O véu aparece para inverter a hierarquia das extremidades – rosto, braços e mãos, tão comuns no século XIX – sobre o corpo. Copeau afirmava que esse ator representava por meio de

caretas, com braços que mentem e voz declamatória, e, assim, inicia sua pesquisa com o lenço ou o véu para galgar outra forma de expressão que não mentisse em cena. Após cobrir o rosto, o intuito era ativar a respiração e improvisar temas cotidianos como fome, medo e integravam a esses improvisos: sons e *grammelot*¹⁰⁵. Desse modo, nessa viagem para uma descoberta interior, por uma gestualidade verdadeira, chegava-se a uma organicidade,

uma “reação primária e primitiva”, não filtrada pela razão. Aqui, não se trata de uma organicidade que pode ser *reconstruída* [...], mas de algo que deve ser *reencontrado*. Portanto, neste caso, trabalha-se com a passividade da mente, a busca de um espaço que permita esse reencontro com uma organicidade primária. É o corpo-memória reencontrando a si mesmo, a sua integralidade orgânica (BURNIER, 2001, p. 54).

– Ah! Kardec, esqueci de lhe dizer, durante o período que estive fora, que também fiz um curso de máscara com o Grupo Moitará (RJ). O motivo de participar desse treinamento foram dois: trabalhar com a máscara teatral, pois nunca fizera esse tipo de treinamento e, o motivo principal, investigar a relação da máscara neutra com o treinamento do véu, proposto por Decroux. Venício Fonseca, o diretor do grupo falava que “a máscara neutra era a máscara base e que iria guiar o treinamento com as outras máscaras. Em uma ordem seria: máscara neutra, larvária, expressiva, meia máscara, acento. Porém, nenhuma máscara é superior a outra.” (informação verbal)¹⁰⁶ e que não poderíamos deixar de conferir o caráter de objeto sagrado que a ela está agregado. Usar a máscara é ritualístico. Copeau em sua escola não definiu um ritual para que seus alunos a utilizassem. Deixou que eles criassem sua própria ritualização. Assim, Jacques Lecoq, mímico francês, deixa seus alunos meditando oito dias sobre a máscara antes de vesti-las. No Grupo Moitará o ritual se deu da seguinte forma:

Primeiro nos relacionamos com a máscara de costas para a plateia. Tendo uma experiência sensorial, sentido seu formato, sua textura. Posteriormente, colocamos a máscara e tínhamos que achar a respiração dela e o ponto zero.

A máscara parece um elemento sagrado. Há uma ritualização para usá-la e, quando você chega perto dela, parece que ela lhe toma e convida-lhe a fazer parte do ritual. Passaria mais tempo com a máscara que utilizei em mãos, mas tinha que realizar o comando. Creio que ela

¹⁰⁵ “É uma palavra de origem francesa, inventada pelos cômicos *dell’arte* e italianizada pelos venezianos, que pronunciavam *gramlotto*. Apesar de não possuir um significado intrínseco, sua mistura de sons consegue sugerir o sentido do discurso. Trata-se, portanto, de um jogo onomatopéico, articulado com arbitrariedade, mas capaz de transmitir, com acréscimo de gestos, ritmos e sonoridades particulares um discurso completo.” (FO, 2004, p. 97).

¹⁰⁶ Diário de Bordo: *Treinamento do ator com a linguagem da máscara teatral*. Rio de Janeiro. 04 nov. 2013.

me convidava a ficar mais um tempo percebendo suas formas, seus contornos, seus mistérios. Quando vesti a máscara, de imediato a minha respiração mudou. Não foi uma representação da respiração. Simplesmente ela mudou. Parecia que aquilo tinha tomado conta de mim. Estava me sentindo cheio, preenchido. Não sei explicar. Não era um personagem. A única coisa que sei é que era um estado energético outro e que evocava uma presença e um estado de relação comigo que me expunha para fora. Não era apenas *out*, mas um *in-out*. Um *out* preenchido. No exercício de olhar o outro e depois olhar o outro com o corpo todo, fica evidente essa relação ao se vestir a máscara, pois é o corpo que olha o todo, o corpo que tem vida. Então, se é o corpo quem ganha vida, ele quem olha, isso se reverbera na máscara. Uma fusão cabeça-tronco. Ser completo, pleno. Ele falou que o ator dá vida a máscara e ela denuncia quando o ator está pensando. Ela grita: – *Ele quem está pensando e não eu*. A máscara traz esse jogo de conscientização do corpo por ele mesmo.¹⁰⁷

– *Kaka, a partir do exercício com o véu, percebi que a organicidade “é uma inter-relação integral corpo-mente-alma, uma espécie de totalidade psicofísica, como estar pleno, vivo e integrado.”* (STELZER, 2010, p. 39), *e que a respiração era a responsável por levar o ator a essa organicidade, por levá-lo ao vazio que levava ao impulso vital. Ela era o ponto zero, era o momento anterior ao acontecimento, era o fluxo da vida. Ela era o guia e a responsável pela conexão direta entre o interno e o externo.*

– *E como você está utilizando isso no MiMO?*

Então, começamos a praticar o véu como um elemento que conecta o ator, por meio da respiração, ao seu interior, despertando sensações, emoções e uma movimentação não predeterminada. O que surgiu como resultado desse exercício pré-expressivo foi uma dança pessoal, que em diálogo com Burnier (2001, p.141), pudemos compreendê-la como sendo uma dança que é oriunda do “treinamento pessoal. Ele tenta dissolver um sentido mais “mecânico”, de “exercício”, que pode estar embutido na palavra treinamento e introduzir uma dimensão mais fluídica, orgânica, viva através da palavra dança.”

Natsu Nakajima, atriz-bailarina de Butoh, “argumentava que para um ator ser ou mostrar algo novo, antes ele deve ser “nada”, estar no “vazio.”” (FERRACINI, 2003, p. 64). Similar à

¹⁰⁷ *Ibidem*. 05 nov. 2013

técnica do véu de Decroux, na qual o ator também deve se permitir a esse estado de estar no vazio para que o fenômeno aconteça e possa realmente, brotar verdade no trabalho do artista.

O Butoh caracteriza-se pela busca de uma elaboração de experiência pessoal e não de uma forma¹⁰⁸; não constitui uma técnica fechada; é, portanto, universal. O que o diferencia da Mímica Corporal, que embora apresente esse caráter subjetivo do véu, é uma técnica mais desenhada, mas o trabalho com seus princípios aborda uma relação com o vazio.

O momento de pureza para o ator equivale também a um estado mental, a um estado de disponibilidade, como um pedaço de solo pronto para ser fecundado, como na experiência com a máscara neutra. [...] De qualquer forma, para chegar a essa neutralidade é necessário controlar o tagarelar interno, esse diálogo interior incessante, que afirma o nosso mundo cotidiano, [...]. através do treinamento psicofísico o ator pode aprender a controlar o seu diálogo interior e viver intensamente o momento presente, desenvolvendo, assim, a sua capacidade de estar, a sua presença total. (COPELIOVITCH, 2009, p. 187)

Essa prerrogativa do vazio constitui um estado pré-expressivo na formação do ator, assim como é o véu. Dessa maneira, entendemos o exercício do véu, como um instrumento psicofísico para o treino do ator que “deve buscar sua gestualidade em si mesmo, e não se integrar em um sistema preexistente de signos.” (FERRACINI, 2003, p. 88).

Percebemos, então, uma semelhança entre a corporalidade dos atores ao treinarem o véu e os espetáculos de butoh que havíamos assistido, via *youtube* ou presencialmente. Observamos o tempo dilatado no movimentar do dançarino de Butoh e a mesma qualidade de movimento dos atores em treinamento. Constatamos, ainda, que as duas linguagens – o Butoh e a Mímica – *dançam* o cotidiano humano e os seus dramas. Dançam as diferentes metáforas que perpassam nossas vidas como a relação com a matéria, a natureza, o comportamento em relação aos outros seres, o comportamento em sociedade, os estados do coração e da alma, o pensamento e a memória.

– *Que massa, Tomaz!*

¹⁰⁸ “O que chamamos de forma? Uma unidade coerente, uma estrutura (entidade autônoma de dependências internas) que apresenta as características de um mundo.” (BOURRIAUD, 2009, p. 26). Estas palavras iniciais de Bourriaud nos remete ao *Sentido* de forma que se aplica a este contexto em questão, a forma como formatação, padrão ou enquadramento. Posteriormente, em sua discussão, o autor debate a forma como “formações”, ou seja, possibilidades estruturais de um mundo, a partir do “encontro fortuito” que gera zonas de confluências/colisões e possibilidades de criações aleatórias, conferindo um *sentido* mais subjetivo e individual da obra.

- *Massa é a novidade que eu tenho para te contar.*
- *Mais?*
- *Um hum.*
- *Pois manda, que tô ficando curioso.*
- *Peraí, que eu vou ao banheiro e já volto.*
- *Não, mah! Conta logo, depois tu mija.*
- *Pois, se prepara que agora é hora do show das poderosas¹⁰⁹.*
- *Fala, mah!*
- *Passei no Mestrado!!!*
- *Parabéns, Tom!!!*
- *E quando você viaja?*
- *Ano que vem.*

¹⁰⁹ Letra da música Show das Poderosas, de Anitta. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FGViL3CYRwg>. Acesso em: 07 nov. 2013.

4. Germinando a semente

Nós precisamos de muito trabalho para começar a falar com o nosso corpo. Esse é o nosso dever de casa.¹¹⁰



4.1. As Lavadeiras¹¹¹

As Lavadeiras foi o primeiro espetáculo do grupo. Surgiu de um exercício realizado no curso de Mímica com Luís Louis. Em cena, Melissa, Bruce e Estélio faziam três lavadeiras que tinham os seus sabões roubados por um pássaro. O roteiro era de Melissa Caminha e tinha a duração de três minutos. Após um ano de treinamento, resolvemos brincar com esse roteiro e ele se transformou em uma peça curta, com vinte minutos. Posteriormente, fomos trabalhando mais nessa célula e ele transformou-se em um espetáculo.

¹¹⁰ Caminhante, não há caminho. Só rastros, de Ana Cristina Colla (2013, p. 154).

¹¹¹ O espetáculo estreou no dia 05/05/2009, no Centro Cultural Dragão do Mar. Atrizes: Bárbara Leite, Melissa Caminha e Paula Queiroz.

Naquele momento, o grupo estava estudando a mímica, com foco na pantomima. O mimo corporal fora utilizado como uma ferramenta para a limpeza do corpo. Queríamos um corpo vigoroso, preciso e consciente e acreditávamos que o jogo com a mímica poderia proporcionar essa qualidade. Nessa abordagem silenciosa, as palavras-chaves são a escuta, o sentir o outro, a generosidade, o estar aberto para receber, a doação de si num processo, e sobretudo, o focalizar uma ação e a economia de movimentos, ou seja, trabalhar com o essencial, pois tudo comunica, até mexer a falange do dedo mínimo do pé esquerdo.

Melissa tinha, e ainda tem, uma paixão pelo *clown*. Então, essa passou a ser a contribuição dela nos treinos. Paula, com a narrativa, pois era contadora de histórias, e Barbara com o alongamento. O treino em *clown* teve uma grande importância. Enquanto a mímica estava dando um corpo mais disponível, construindo um corpo cênico e proporcionando um vocabulário para que as atrizes pudessem criar, o *clown* além de auxiliar no jogo entre as meninas, estava proporcionando um preenchimento ao trabalhar com ridículo de cada um. A máscara vermelha (nariz de palhaço) escondia para revelar o mais íntimo de cada um, e trabalhava o que estava escondido, o lado humano.

O *clown* é a exposição do ridículo e das fraquezas de cada um. Logo, ele é um tipo pessoal e único. Uma pessoa pode ter tendências para o *clown branco* ou para o *clown augusto*, dependendo da sua personalidade. O *clown* não representa, *ele é* – o que faz lembrar os bufões da Idade Média. Não se trata de um *personagem*, ou seja, uma entidade externa a nós, mas da ampliação e dilatação dos aspectos ingênuos, puros e humanos, portanto “estúpidos”, do nosso próprio ser. [...] O trabalho de criação de um *clown* é extremamente doloroso, pois confronta o artista consigo mesmo, colocando à mostra os recantos escondidos de sua pessoa; vem daí o caráter profundamente humano. (BURNIER, 2001, p. 209).¹¹²

Trabalhar com o clown nesse processo foi interessante, pois, a partir daí, assumimos a personalidade das atrizes em cena, o seu estado de *clown*, sem a máscara. Tomamos emprestadas as qualidades de cada uma que mais apareciam em jogo para colocar em suas lavadeiras, de forma dilatada. Assim, Melissa foi a bobona, Paula a mandona e Barbara a briguenta. Depois do espetáculo montado, ensaiávamos com o nariz de *clown* para descobrir novas possibilidades com esse jogo e alimentar ainda mais o interno das atrizes. O treino com o *clown* constituía para nós um pré-expressivo.

¹¹² *Clown Branco* – o patrão, o mandão, o intelectual, o cérebro. É o escada no jogo cômico, aquele que prepara o jogo para o outro *clown* fazer a piada. Nos *Os Trapalhões*, seria Dedé. *Clown Augusto* – o bobo, o ingênuo, o emotivo, cai nas garras do Branco, mas sempre se dá bem. Seria o Didi.



Figura 9 – Espetáculo As Lavadeiras. FONTE: Alex Hermes. (2009)

Burnier ao pensar o *clown* e o ator como o artista da exposição que iria se abrir e mostrar suas fragilidades, pensou em um retiro de *clowns* para protegê-los nessa descoberta. Nesse retiro eles ficavam onze dias sem contato com o mundo exterior. O intuito de Burnier era mexer profundamente em cada um, revelar o que se esconde por meio de situações de constrangimento para que se revele aquilo que está escondido. Você é surpreendido por uma situação e acaba respondendo a esta de uma forma inesperada, expondo-se, como o sujeito da experiência. Para esse trabalho, Burnier assume a figura do *Monsieur Loyal*, o dono do circo, que irá contratar o *clown* que o fizer rir. A vida do *clown* depende desse emprego e ele não vai embora enquanto não conseguir a vaga. Andrea Copeliovitch, com seu *clown* – Friula, uma turista que não falava português – carregando muitos adereços consigo, conta como foi sua experiência com Burnier.

A primeira coisa que *Monsieur* fez foi despir Friula de todos os seus acessórios, roupas largas, óculos, chapéus, permitindo que permanecesse apenas de shorts e top e com sua flauta. Proibiu-a de falar outras línguas que não o português. Enquanto isso, os insultos e gozações dos outros *clowns* iam despindo a minha própria alma, mexendo em complexos muito arraigados, complexos em relação ao meu corpo, à minha personalidade. Minha coluna se curvou e eu disse para mim mesma: “não vou chorar, não vou dar o braço a torcer, não quero que eles saibam o quanto isso me afeta”. E essa atitude fez com que eles tentassem adjetivos cada vez piores e que cada vez tocavam feridas mais doloridas. [...] Consegui minha admissão no circo

tocando flauta, que foi a única coisa que eu consegui fazer para expressar minha tristeza, pois não seria capaz de falar sem chorar. (COPELIOVIOTCH, 2009, p. 170-171).

Segundo Simioni (1999, p. 122), “Você sai daquele retiro como se tivesse acabado de, literalmente, de nascer. [...] É como uma irmandade e você confia nas pessoas porque você vê que todos estão inteiramente expostos”. Infelizmente, no MiMO, não passamos por essa experiência do retiro. Porém, Melissa, fez uma adaptação desse jogo: *Faça o Rei rir ou você perde sua cabeça!*

Trabalhar com o *clown* tornou-se recorrente no treinamento do grupo e reverberou em outros espetáculos, pela qualidade do jogo e também por assumirmos a nós mesmos, expondo-nos, ritualizando o instante presente, levando a construção de espetáculos nos quais nos preocupávamos com a pessoa e não com a criação de personagens. Para nós, o personagem existia quando revelava o ator, pois ele é o próprio ator em estado de potência. Quando se cria uma carapaça é qualquer coisa que se cria e que anula o ato teatral de acontecer. O personagem para nós é uma manifestação simbólica de como lemos o mundo e somos condicionados devido, talvez, à literatura, à TV, à semiótica e outros meios. Precisamos do personagem para compreender e acreditar que não é o ator que realiza aquele feito, que é capaz de matar seus filhos como uma Medéia enciumada. Mas, no entanto, é a ator sim quem executa a ação, quem expõe suas emoções, seu corpo para que o público interprete aquele personagem dramático. Ao ator cabe a ação e a teatralidade, e ao público, a interpretação. Assim, podemos compreender a personagem como uma manifestação simbólica do público em relação ao ator, que se revela como numa máscara que despe o ator de suas máscaras cotidianas e o revela em sua plenitude levando-o a um ato total.



Figura 10 – Espetáculo *As Lavadeiras*. FONTE: Deivyson Teixeira. (2009)

O exercício do véu, em *As Lavadeiras*, nos mostrou um momento de revelação ainda maior com o nosso interior, reforçando o trabalho com palhaço e o paradoxo do ator presente em cena, para que o público não veja o ator, mas veja o seu abismo, a sua sombra, seu duplo, sua segunda natureza ou ainda, o seu invisível.

O véu mostrou-nos, também, como trabalhar com o mimo corporal sem ficar apenas na forma dos exercícios simples, complexos e de expressão, criados por Decroux. Além do já relatado, ele nos trouxe uma movimentação dilatada no tempo, que organizada em estrutura cênica, o público identificou como Butoh. Reverberações...

4.2. **Mulieres**¹¹³

Eram três mulheres lúgubres, responsáveis por fabricar, tecer e cortar aquilo que seria o fio da vida de todos os indivíduos. Nona, Décima e Morta, que tinham respectivamente as funções de presidir a gestação e o nascimento, o crescimento e desenvolvimento, e o final da vida: a

¹¹³ Espetáculo estreou no dia 07/04/2010, no Centro Cultural Dragão do Mar. Atores: Bárbara Leite, Bruno Lobo, Felipe Abreu, Jonathan Pessoa, Marisa Carvajo e Rafaela Diógenes.

morte. A arte de tecer e de fiar é obra da grande mãe, da Deusa Aranha, que tece a teia da vida e fia a meada do destino. Como grande fiandeira, trama a vida humana como a escuridão e a luz.

A impressão é que estou para nascer e não consigo.
 Sou um coração batendo no mundo.
 Ocorreu-me de repente que não é preciso ter ordem para viver.
 Não há padrão a seguir e nem há o próprio padrão:
 nasço.¹¹⁴

As crianças vão até suas mães Moiras e são embaladas, alimentadas e ganham um pouco de força para a próxima etapa: enxergar. Rasgar o véu da escuridão. Dar conta de si no mundo. Logo após a primeira alimentação, as mães jogam as filhas no mundo e elas terão que voltar para tribo, após conseguirem livrar-se da escuridão.



Figura 11 – Espetáculo Mulheres. FONTE: Lima Filho. (2010)

Inicia-se, com essa sequência, o espetáculo Mulheres – uma tribo de gueixas-guerreiras ou amazonas orientais – com uma cena que surgiu a partir do *treinamento energético e do exercício com o véu* e que tinha uma semelhança com a movimentação dilatada no tempo da dança-teatro butoh. Em um dos exercícios, após o esgotamento físico, pedi às atrizes e aos atores que dançassem como que buscando a vida, saindo da escuridão da barriga da mãe, vendo a luz pela primeira vez, e, ainda, pedi que dançassem o sair de escombros, após uma hecatombe, sair debaixo de uma cidade que fora destruída pela guerra, buscar essa luz na

¹¹⁴ Água viva, de Clarice Lispector (1998, p. 36).

escuridão, a esperança, a vida. Surgia, naquele momento, o que chamei de *pseudo-butoh*, por ter consciência que não tínhamos nenhuma experiência prática com essa arte, mas ela estava nos motivando. Brincamos a partir do que conhecemos, a partir de vivências visuais de uma Carlota Ikeda, de um Tatsumi Hijikata, Kazuo Ohno, Tadashi Endo, e Lume. Brincamos a partir de fotos do *Google*, de microvídeos no *youtube*. De alguns textos que lemos sem interesse no período acadêmico e que nos parecia tão distante. Então, na preparação corporal, procurei caminhos de, a partir da base teórico-prática que tinha em teatro corporal, investigar essa construção poética. Experiências...

Em *Mulieres*, assumimos um espetáculo técnico. O treinamento consistiu em como levar para cena o que estávamos praticando em sala de treino. Assim, tentamos colocar os exercícios de mímica dramática que estávamos praticando. Mas como colocar um exercício puramente técnico como uma figura de estilo dentro da cena? Então, as cenas foram sendo construídas cada uma com o seu momento: o véu, posições de braços, caminhares, escalas corporais, figura de estilo e marchas. Queríamos criar com o vocabulário que estávamos começando a aprender. E como aconteceu em *As Lavadeiras*, não nos preocupamos em construir personagens, mas focamos no processo de treinamento. Preocupamo-nos em revelar o feminino que existe no Felipe, a criança que a Rafa fora, o guerreiro que se encontra na Bah, ou seja, não se tratava em representar uma rainha ou uma criança, mas no processo descobrir onde se encontra ou como resgatar essa energia infantil, feminina, guerreira, dentre outras. Consoante, em cena, temos a Rafa, o Felipe, a Bah e os outros atores, trabalhando, resgatando, jogando com essas qualidades de energia.

Tadashi Endo, conta que Zeami, criador do Teatro Nô, encontrou dois estudantes que deveriam representar a avó. Depois de um tempo de treinamento, eles apareceram para o teste. O primeiro aprendeu a representar, criou um corpo, mudou a voz, realizava uma mímica extraordinária de uma senhorinha, era tecnicamente perfeito. Mas Zeami escolheu o segundo, o que não fez o estilo

“velha mulher”. [...] Por que Zeami escolheu então o segundo estudante? O que não queremos ver não é esse estilo perfeito que o estudante fazia como “velha mulher”. Ele podia representar fantasticamente. Mas o segundo estudante... ele era “avó”. Ele não era mais ele. Ele não representava, mas sua existência – ele era como uma figura dupla – se modificou completamente por causa da coleta de memória, histórias antigas, exercícios passados... (ENDO, 2009 *apud* COLLA, 2013, p. 134).

Estamos nesse momento do processo, brincando com o chegar ao vazio, como alcançar esse estado de não-pensamento, de não-valor e começar a aceitar os nossos *eus* adormecidos. Estamos num processo de reconhecimento. Reconhecer-se. Reconhecer-se em si. Reconhecer-se no outro. Reconhecer-se no ar, no espaço, na terra. Deixar a mente livre para o caos e o corpo responder a esse caos deixando brotar a mais pura verdade, transmitindo e permitindo sair apenas o que é puro, verdadeiro, a real necessidade do que queremos falar, gritar naquele momento específico. É um trabalho que não está sendo fácil, mas está sendo prazeroso. Não está sendo fácil porque ainda pensamos muito, separamos corpo e mente, racionalizamos tudo, inclusive o fechar e abrir a narina no momento em que acontece um ciclo respiratório, o que dificulta na entrega e no mergulho ao vazio. O prazer vem, acima de tudo da doação. Vem quando vejo os meninos se entregando ou pelo menos tentando. Quando vejo que algum está chegando a um nível desconhecido depois de vencer o cansaço e me mostra coisas belas, me mostra o seu interior e me permite conhecê-lo mais um pouco. Vem também quando me exponho com eles.¹¹⁵

Dizem que a arte, e o teatro dentro dela, dentre muitas outras coisas, é transformadora. Para mim, o processo de “Mulieres” foi a prova prática disso. Além da beleza e intensidade de processos de montagem, ele acabou sendo ainda mais belo e poético por ter sido também um processo de construção, de reconhecimento, de amadurecimento – corporal, emocional, afetivo. Os laços criados por vermos as mesmas caras durante 20 a 24 horas por semana num contexto tão bonito e intenso amarraram a gente quase que num nó cego. Foi um processo meio que de dentro para fora e, claro, antes de chegar lá fora, deve-se explorar lá dentro. Para mim o mais marcante no processo foi isso, nem tanto a prática e avanço corporal que é a origem e base desse trabalho partindo da mímica, mas, sem querer desmerecer essa prática, que é o grande estímulo do grupo, o processo foi bem além disso, foi de exploração das motivações, limitações, condições e possibilidades interiores. É um mundo tão vasto, tanto esse de dentro quanto o mundo de possibilidades que o corpo nos permite que eu reconheço que esses meses, apesar de intensos e sacrificantes, mas extremamente prazerosos, foram só a pontinha do iceberg. Acho que mesmo em anos e anos de treino e pesquisa, nunca seremos capazes de desvendar toda a área e segredos do iceberg, mas fico feliz em tentar desvendar o máximo que eu puder, de preferência com essas pessoas.¹¹⁶

¹¹⁵ Diário de Bordo: *Mulieres*. 15 dez. 2009. (Tomaz de Aquino)

¹¹⁶ Palavras de Rafaela Diógenes, atriz do grupo MiMO, sobre o processo de construção do espetáculo *Mulieres*. Seu texto encontra-se no folder do espetáculo.

Tomaz, estou lendo Clarisse: *Água Viva*... Tem umas coisas aqui que me lembrei do que estamos construindo e uma sequência dos fatos que pode nos ajudar, espero que goste. Eu achei muito bom:

- Primeiro é o nascimento que ela relaciona ao nascer dos gatos que nascem envoltos de uma bolha ‘a placenta’, então a mãe lambe, lambe até que a bolha se rompe e esta come sua própria placenta. Passando 4 dias sem comer para produzir leite, após 4 dias ela bebe leite.
- Após o nascer o mundo se forma, mundo sem tempo onde a consciência é leve e é AR, não tem lugar nem época ele é o não lugar onde tudo vai existir.
- Pouco a pouco se aproxima o que vai ser, nasce no ar que a primeira flor a TERRA.
- O resto é AR e o resto é FOGO em perpetua mutação... então começa o tempo!
- Tudo acontece no movimento sensual da vida que corre feito água viva, todos os momentos correm nesse rio.
- Por fim, a morte pressentida se aproxima e eu compreendo que eu sou minha própria morte e o que há de bárbaro em mim procura o que é o bárbaro cruel fora de mim.
- Ela fala ainda que nós todos animais vegetais... seres do mundo nos alimentamos todos de seres putrefatos em decomposição sendo este um rito de purificação de forças, exemplifica por beber sangue que é a pura matéria da vida, é se bebo é porque está morto, mas eu irei purificá-lo como um rito.¹¹⁷



Figura 12 – Espetáculo *Mulieres*. FONTE: Lima Filho. (2011)

¹¹⁷ E-mail enviado pela atriz Marisa Carvalho, durante o período de construção de cenas do espetáculo *Mulieres*. Jan. 2010.

Estou de olhos fechados. Sou pura inconsciência. Já cortaram o cordão umbilical: estou solta no universo. Não penso, mas sinto o it. Com olhos fechados procuro cegamente o peito: quero leite grosso. Ninguém me ensinou a querer. Mas eu já quero. Fico deitada com olhos abertos a ver o teto. Por dentro é a obscuridade. Um eu que pulsa já se forma.

Espera: está ficando escuro. Mais.

Mais escuro.

O instante é de um escuro total.

Continua.

Espera: começo a vislumbrar uma coisa. Uma forma luminescente... Espera – pois sairei desta escuridão onde tenho medo, escuridão e êxtase. Sou o coração da treva.

Então a lua cheia entra toda e vem fosforescer de silêncios o quarto: é horrível.¹¹⁸



Figura 13 – Espetáculo Mulheres. FONTE: Lima Filho. (2010)¹¹⁹

É o mundo surdamente se formando. Se eu ouço é porque existo antes da formação do tempo. “Eu sou” é o mundo. Mundo sem tempo. A minha consciência agora é leve e é ar. O ar não tem lugar nem época. O ar é o não lugar onde tudo vai existir. A formação do mundo. Pouco a pouco se aproxima do que vai ser. O que vai ser já é. O futuro é para frente e para trás e para os lados. O futuro é o que sempre existiu e sempre existirá. A trombeta dos anjos-seres ecoa no sem tempo. Nasce no ar a primeira flor. Forma-se o chão que é terra. O ar e o resto é lento fogo em perpétua mutação. A palavra perpétua não existe porque não existe o tempo? E a existência minha começa a existir. Começa então o tempo?

Nasço.¹²⁰

¹¹⁸ *Água Viva*, de Clarice Lispector (1998, p. 36).

¹¹⁹ Cena construída a partir desse fragmento de *Água Viva*.

¹²⁰ *Ibidem*, p. 37.

III. A FLOR

É nascê, vive e morre
 Nossa herença naturá
 Todos tem que obedecê
 Sem tê a quem se quexá,
 Foi o autô da Natureza
 Com o seu pudê e grandeza
 Quem traçou nosso caminho,
 Cada quá na sua estrada
 Tem nesta vida penada
 Pôca Fulô e muito ispinho.¹²¹



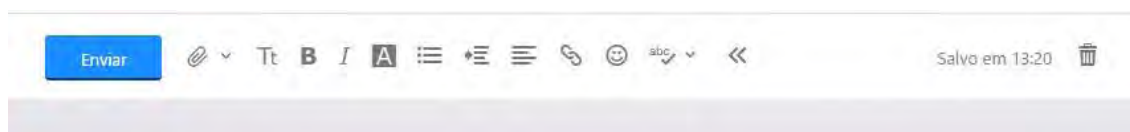
Oi, Kardec, td em paz?

Esse semestre está bem puxado no mestrado. Resolvi fazer quatro disciplinas para adiantar, mais estágio e seminário de orientação. Resultado: quatro artigos e o texto da qualificação.

Todo mundo na folia do Carnaval carioca. E eu aqui, no meu primeiro Carnaval, no Rio, em casa, escrevendo, escrevendo... Boa diversão em Fortaleza. Deixo dois textos que estou escrevendo para a qualificação. Se puder me dar um feedback, agradeço.

Bj,

Tom.



¹²¹ Ispinho e Fulô, de Patativa do Assaré (1988, p. 12).

1. O desabrochar da flor

Já fui à Copacabana,
Fui ao Campo de Santana,
Leblon, Misquita e Bangu.
Senti um desgosto forte,
Por sabê que o nosso Norte
É uma colônia do Su.¹²²

O *Shodô*, a arte da caligrafia japonesa, é composto pelos ideogramas *sho* (escrever, palavra) e *do* (caminho), o caminho da palavra ou ainda o caminho da escrita. Essa arte é grafada com pincel próprio, o *fudê*, e com uma tinta à base de carvão, o *sumi*, e todo “caractere é escrito em uma só pincelada, através de um pincel bem carregado, onde o movimento é rítmico e fluído.” (SAITO, 2004, p. 19). Não é apenas um traço num papel, mas uma ação imbricada pelo uso do corpo como alavanca da escrita, portanto, o *shodô* é também considerado um modo de expressar o comportamento humano. O ideograma *do* que indica caminho, o estar em movimento através de uma pincelada que expressa um gestual inacabado ou contínuo, revela uma escrita com a gestualidade de um corpo em trânsito, nômade e em movimento. Existe no *shodô* “algo de instância não determinada, não pronta e que se resolve no instante de sua execução.” (SAITO, 2004, p. 39).

A palavra cultura, em sua origem latina, uma língua basicamente campesina, deriva do verbo *colo* (eu trabalho, eu cultivo o campo); tem uma denotação primária ao agrícola (*culturus* – aquilo que se vai cultivar) e vai se modificando ao ser utilizada como sinônimo para educação e inteligência, o que acarreta à ideia de que um país/região político e economicamente desenvolvido, que pode impor sua soberania cultural a países/regiões mais pobres que findam por incorporá-la.

O verbo latino *gerere* traz a ideia de: portar sobre si, ou seja, conduzir algo. Esse algo pode ser entendido como uma atitude, uma movimentação ou até mesmo uma gesticulação, esta última palavra é derivada do particípio passado do verbo *gerere* – *gestus* – da mesma forma, deriva a palavra gesto, que indica postura, ação. Se o verbo traz consigo a ideia de carregar algo, esse algo fora construído (no passado), e quando o conduzo, atualizo-o no momento do

¹²² Coisas do Rio de Janeiro, de Patativa do Assaré (1984, p. 245)

presente. Assim, quando realizo um gesto, posso estar trazendo um pouco da história de minha família, da minha região ou do meu país: como comer baião de dois com pequi.¹²³ Trago, no gesto, minha memória, que se recria no momento em que se atualiza. Por sofrer uma atualização, o gesto não fica preso a uma estrutura fixa de interpretação, o que leva a pensar o gesto como uma herança cultural, como a forma de expressão de uma cultura, deixando de lado a ideia de que gesto possui um significado fechado.

Podemos pensar que o gesto imbricado na caligrafia japonesa constitui um traço cultural que aponta uma noção de cultura como um sistema aberto, em transformação, e não como um sistema fechado a significação, uma identidade. Não se trata de um gesto pessoal, mas um gesto ancestral e coletivo que permite se posicionar no mundo a partir de uma herança cultural aonde se efetuam transformações. Como o teatro-dança *butoh* que revela uma face do Japão com ideia mística do vazio e a imagem evanescente da natureza, rompendo a distinção entre Oriente e Ocidente com a consciência que é “difícil traçar identidades puras; e essa dança celebra este fato, ao mesmo tempo em que afirma uma essência própria.” (BOGEA, 2002, p. 33).

1.1. **Butoh – Dança da Resistência**

Quando Hijikata disse: “Este corpo morto começa a andar... Um corpo morto de pé.” Esta é uma das frases mais famosas de Hijikata: “Butô é cadáver. Um corpo morto de pé. Um corpo morto que caminha.” E Kazuo Ohno disse: “Butô está todo tempo carregando a morte. Nós nos movemos e todo o tempo a morte está aqui, por isso, nós podemos.”¹²⁴

Japão: uma cultura, duas bombas e uma dança

A cultura japonesa, como a conhecemos hoje, foi fruto de uma invasão cultural que iniciou no século XIX, na chamada Restauração Meiji (1868 – 1912). Esse foi o período no qual o Ocidente começou a influenciar, mais diretamente, os campos da vida nipônica como política, educação, ciência e arte. Tem-se, então, como resultado, o hibridismo do encontro entre a cultura tradicional japonesa e as culturas estrangeiras.

¹²³ Prato típico da Região do Cariri (CE).

¹²⁴ Tadashi Endo *apud* Colla (2013, p. 151).

Antes de sua modernização, na Era Edo (1603 – 1867), o Japão ainda era comandado pelos xoguns – espécie de senhores feudais. Até então, tinha realizado seus primeiros contatos com o Ocidente, no século XVI devido ao encontro com comerciantes espanhóis e portugueses e a uma pequena comunidade cristã instalada, por portugueses, em solo nipônico. No início do século XVII, o xogum Tokugawa elegeu Edo – hoje Tóquio – a capital do Japão, proibiu o cristianismo e fechou o Japão ao estrangeiro, deixando apenas em Nagasaki, uma pequena célula para o contato com mundo. Em meio à guerra do Ópio¹²⁵, os portos japoneses foram reabertos sob forte influência dos EUA. A população estava descontente com a Era Edo e almejava sair da crise que se alastrava no Japão. Com a reabertura dos portos ao estrangeiro, a crise aumentava gerando na população uma sede para uma restauração. Com a insatisfação ao comando político do período Edo e na tentativa de expulsar o estrangeiro, movimentos de restaurações foram nascendo e fortificando-se, gerando conflitos armados com os ingleses. Esses conflitos surgiram para firmar ainda mais a ideia de uma restauração política, uma vez que o Japão não tinha forças bélicas para expulsar o estrangeiro.

Em 1868, iniciou-se a guerra civil conhecida como a Guerra do Ano do Dragão. Aquele acontecimento foi o responsável pelo fim do xogunato e do antigo sistema feudal, inaugurando a Restauração Meiji (1868 – 1912), período no qual o Japão iniciou seu processo, mais pacífico e proveitoso, de comunicação com o estrangeiro, ou seja, de industrialização e modernização ou ainda a sua era da informação.

Entendemos a comunicação como uma troca de informações por meio de sistemas simbólicos na interação entre as pessoas, o meio e objetos, que independe da cultura e da maneira de expressão. Pode acontecer de forma verbal e não-verbal. Dessa forma, compreendemos em diálogo com Deleuze que comunicação é a transmissão e propagação de informação e que

uma informação é um conjunto de palavras de ordem. Quando nos informam, nos dizem o que julgamos que devemos crer. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem. As declarações da polícia são chamadas, a justo título, comunicados. Elas nos comunicam informações, nos dizem aquilo que julgamos que somos capazes ou devemos ou temos a obrigação de crer. Ou nem mesmo crer, mas

¹²⁵ Guerra entre a Grã-Bretanha e a China que ocorreu nos períodos entre 1839 – 1842 e 1856 – 1860. Os conflitos armados iniciaram devido ao déficit comercial que a Grã-Bretanha tinha em relação à China que exportava seda, porcelana e chá. Com isso a Grã-Bretanha traficava o ópio indiano para a China a fim de compensar seu déficit econômico. O governo de Pequim passou a proibir o tráfico o que levou a Grã-Bretanha a declarar guerra à China.

fazer como se acreditássemos. Não nos pedem para crer, mas para nos comportar como se crêssemos. Isso é informação, isso é comunicação; à parte essas palavras de ordem e sua transmissão, não existe comunicação. O que equivale a dizer que a informação é exatamente o sistema do controle. Isso é evidente, e nos toca de perto hoje em dia. (DELEUZE, 1999, p. 10-11).

Após a Era Meiji, teve início a Era Taisho (1912 – 1926), que foi marcada pela acirrada competição em busca de matérias-primas e a conquista de mercados internacionais. Foi nesse período que aconteceu a Primeira Guerra Mundial (1914 – 1918).

Logo em seguida, iniciou-se a Era Showa (1926 – 1989), período no qual o Japão e o mundo sofreram grandes influências políticas e econômicas ocasionadas pela Quebra da Bolsa (1929), Segunda Guerra Mundial (1939 – 1945), e, também, no Japão, a Modernização Norte-Americana (1945 – 1952), o Milagre Japonês (1952 – 1973) etc.

Com a ideia de uma ampla modernização, em outubro de 1873, teve início a Missão Iwakura, que dentre três missões, tinha a tarefa de aprender “tudo o que fosse possível para seguir um modelo criado a partir dessas investigações no Ocidente.” (GREINER, 1998, p.8). Ou seja, capturar um modelo de informação estrangeiro. A partir daquele ano, o Japão sofreu um processo de modernização com a importação da cultura Ocidental. O modelo sócio-político-cultural-artístico passou a influenciar a cultura japonesa. “Entre grandes e pequenas imposições, toda uma geração cresceu sentindo-se inferior quando confrontada com culturas ocidentais.” (GREINER, 1998, p.8). A substituição dos pincéis por lápis foi uma das mudanças que ajudaram na perda do gesto japonês dos ideogramas com traços inacabados. Criou-se a sociedade do ideograma bem desenhado.

O processo de modernização fora se implantando ao logo do tempo, modificando a gestualidade tradicional e recriando uma nova. Nas artes, aparecem influências de Stanislavski e Ibsen no gênero teatral *Shingeki*, que começou por volta de 1906 e ficou conhecido por realizar obras realistas nos anos 1920 e 1930. Essa manifestação ia a um vetor oposto ao *Kabuki* – surgido há mais de 290 anos, ainda no período Edo (1603 – 1867) e que tem sua história relacionada à prostituição. Inicialmente, constituído por danças e sátiras primitivas, ganhou uma estrutura dramática definida e banuiu a apresentação de mulheres. Passou a ser realizado, em meados da Era Edo apenas por homens. O *Kabuki* conta histórias e lendas da vida cotidiana, com elementos da dança, música e mímica. Destinava-se à nova

classe burguesa que não tinha acesso ao *Teatro Nô*¹²⁶, teatro japonês estilizado que utiliza música de coro, dança, drama e máscaras. Fundado por Kiyotsugu Kan'ami e seu filho Motokiyo Zeami, na Era Heian (século XIV). Utiliza-se de formas arcaicas do teatro japonês como o *Dengaku* (ritual sagrado de dança e música realizado nos templos xintos e budistas) e o *Sarugaku* (teatro circense oriundo da China que chega ao Japão por volta do século VIII). Mantém-se ainda hoje como arte refinada e com público elitista.

Da mesma maneira que o *Nô*, o gênero teatral *Shimpa* também era destinado às classes sociais mais elitizadas. Esse gênero teve seus primeiros passos ainda no século XIX e explorava a temática da guerra. No Pós-Guerra ficou conhecido como um drama sentimental e leve. O *Shimpa* foi responsável pela fusão entre o Ocidente e o teatro tradicional japonês.

Em 06 de agosto de 1945, os Estados Unidos da América lançaram sobre a cidade de Hiroshima a primeira bomba atômica, *Little Boy*. Três dias depois, em 09 de agosto de 1945, é a vez de Nagasaki ser surpreendida com o ataque nuclear, recebendo em seu solo a bomba *Fat Man*. Após o lançamento das duas bombas no final da Segunda Guerra, teve início no Japão o período conhecido como Modernização Norte-Americana (1945 – 1952), uma prévia para o assim chamado Milagre Japonês (1952 – 1973). Em meio a esses acontecimentos, surge uma questão: perder ou assumir uma nova gestualidade?

Compreendemos o período da *americanização* do Japão, chefiadas pelo general Douglas MacArthur, como um momento de maior choque de informação para a população: aceitar a América ou agarrar-se à tradição? “As bombas de Hiroshima e Nagasaki criaram disposições antagônicas e conflitantes. Mudanças nos hábitos e costumes e a desenfreada urbanização deixaram os japoneses confusos entre a obsessão pelo progresso e o refúgio na nostalgia.” (BAIOCHHI, 1995, p.25).

As novas leis civis e a influência americana ultrapassavam as questões políticas, econômicas e artísticas, ocasionando alterações nas relações humanas e comunitárias afetando a infraestrutura, a moradia e uma nova relação no sistema agrário. O embate se dava, dentre

¹²⁶ Ainda como referência as artes cênicas tradicionais japonesas, temos:

- *Bunraku*: teatro de manipulação aparente de bonecos surgido na Era Edo (1603 – 1867). Assim como o *Kabuki*, é um teatro antirrealista e antimimético.

- *Kyôgen*: Como o *Nô*, é originário do *Sarugaku*, porém, não utiliza máscaras como no *Nô*. Seria o teatro cômico japonês.

outros, em adotar mesas e cadeiras ocidentais, morar em condomínio criando um novo modelo de organização comunitária que alterava a relação de intimidade entre os moradores ou continuar na casa tradicional.

Pobre agregado, força de gigante,
Escuta amigo o que te digo agora,
Depois da treva vem a linda aurora
E a tua estrela surgirá brilhante.

Pensando em ti eu vivo a todo instante,
Minha alma triste desolada chora
Quando te vejo pelo mundo afora
Vagando incerto qual judeu errante.

Para saíres de tal fadiga,
Do horrível jugo que cruel te obriga
A padecer situação precária

Lutai altivo, corajoso esperto
Pois só verás o teu país liberto
Se conseguires a reforma agrária.¹²⁷

Todas essas influências vão constituindo uma hibridização ao povo japonês que permanece na tradição, mas adota um modelo de vida moderno-ocidental. Cada vez mais a americanização vai se tornando sinônimo de modernização. Greiner (1998, p.10) comenta que “os grandes inimigos” mostravam-se “grandes amigos”, apresentando novidades e hábitos confortáveis ao dia-a-dia sofrido e pobre, ao qual havia sido relegado o Japão.” A autora critica esta atitude nos advertindo “[...] que fica complicado separar as crenças dos desejos e das ações que constroem o cotidiano. Nessas relações, a imposição de “pequenos hábitos” indica mudanças enormes e mais profundas do que aparentam à primeira vista.”

Foi dentro desse contexto de revoluções humanas que surgiu, no ano de 1959, em Tóquio, os primeiros passos do *Ankoku Butoh* (dança das trevas ou escuridão). Uma arte de vanguarda japonesa que combina dança e teatro em espetáculos que contemplam temas como a sexualidade, o nascimento, a morte, a volta às origens, a ancestralidade, o grotesco etc. Uma manifestação influenciada pela Dança Expressiva Alemã (dança livre) e o Surrealismo. Desta maneira, surge o *butoh*, de Tatsumi Hijikata (1928 – 1986), como uma forma de resistir à americanização imposta naquele momento. Como forma de ir contra a informação que chegava e se proliferava como um vírus. Surge também como forma de resistir às informações acumuladas pela tradição. Como resistência à cultura ocidental, ao balé, às técnicas corporais

¹²⁷ Reforma Agrária, de Patativa do Assaré (1988, p. 178).

rígidas e fragmentárias, criando, assim, uma dança-teatro que tem em sua movimentação a imagem da escuridão, da sombra e das trevas, não apenas visual, mas como forma de resistência, assumindo uma dança do trânsito humano.

O butoh surgiu de uma crise de identidade que marcou o Japão de pós-guerra. Numa época atormentada entre a obsessão pelo progresso – como uma revanche em relação à desfeita da guerra – e a vontade de voltar ao nostálgico Japão de antes da invasão ocidental, o butoh vai agitar a apatia reinante nos meios artísticos e marcar pontos de reflexão sobre a vida e a identidade do “corpo cultural”. (MASSON-SÉKINÉ *apud* BAIOCCHI, 1995, p.11).

Butoh: dança das trevas

Quando escutamos a palavra butoh, qual a imagem que vem em nossa mente? Que representação mental para a imagem sonora B-U-T-O-H chega ao nosso imaginário? Corpos contorcidos? Caretas, língua para fora e corpos brancos?¹²⁸ Essas são as imagens que temos, geralmente, ao escutar os sons que compõem a grafia butoh. Talvez, como consequência do *beshimi kata*¹²⁹, de Hijikata, tenha nos chegado essa percepção da dança, o que levou a criar um estereótipo ocidentalizado. Iniciarei esta seção com um pensamento de Nourit Masson-Sékiné, artista plástica e escritora francesa, co-autora do livro *Butoh – Shades of Darkness*¹³⁰

É sempre difícil definir o butoh sem risco de modificar o poder de transformação inerente a esta arte. Lembro-me bem do quanto se divertiam os dançarinos de butoh vendo os ocidentais tentarem defini-lo. Lembro-me também da resistência que mostraram ao discurso racionalista que eles julgaram castrador da arte que representavam. (MASSON-SÉKINÉ, 1991 *apud* BAIOCCHI, 1995, p.11).

Definir o butoh não caracteriza para nós uma tarefa fácil, conforme Baiocchi (1995, p. 17) “É coisa para ocidentais. [...] o butoh é definido por sua própria evasão de uma definição. É uma palavra que amplia e desafia qualquer tentativa de conceituação. Uma dança sem convenções coreográficas.” Fazemos parte de uma cultura que busca o significado lógico para qualquer

¹²⁸ O corpo branco no butoh indica o vazio, segundo Hijikata (COLLA, 2013); e a neutralidade do gênero sexual (BOGEA, 2002).

¹²⁹ “Posição corporal do butô na qual o corpo tem convulsões espasmódicas, os olhos reviram e a língua sai para fora.” (GREINER, 1998, p. 97).

¹³⁰ O Livro de Sékiné e Viala é tido como a publicação mais completa sobre a dança-teatro butoh. O contato da artista plástica com o butoh se deu no Japão quando foi preparar uma exposição e conheceu Kazuo Ohno (1906 – 2010), o outro fundador da dança, juntamente com Hijikata. Para pesquisadores do butoh, Hijikata em suas pesquisas sobre o corpo morto foi o responsável por conferir uma forma à dança. Ohno teria sido o responsável por fornecer a alma e a leveza ao butoh. Segue referência completa: MASSON-SÉKINÉ et Jean Viala (1991). *Butoh, Shades of Darkness*. Tóquio: Shufunotomo Co.

significante. A cultura das definições. Para tanto, cremos ser difícil definir uma obra, principalmente, quando essa obra nos toca a partir do sentido-sinestésico e não apenas no sentido-racional, como é o caso do *butoh*. É difícil definir quando essa obra é a manifestação de uma ética, portanto, uma estética e prega o não-representacional. Logo, se o sistema de significação adota a representação como mola propulsora para compreendermos as relações sígnicas, ficará mais difícil ainda enquadrar o *butoh* dentro de um significado e propor, assim, uma definição. Poder-se-ia fazer uma tradução literal do termo (*ankoku* – trevas; *bu* – dança; *toh* – passos; dança dos passos nas trevas), mas prefiro seguir em confluência às palavras de Masson-Sékiné:

Segundo o intelectual e crítico de arte de vanguarda Yoshida Yoshie, “podem-se encontrar traços de resistência à ‘modernidade imposta’ na chamada *ankoku butoh*. O ideograma *bu*, que também se lê *mai*, evoca as danças xamânicas, as *miko* da antiguidade, realizadas pelas sacerdotisas que rodopiavam para provocar chuva. Ou as *tamafuri*, movimentos vibratórios dos corpos dos xamãs em transe. Sugere-se também o fato de sustentar-se nas bordas de outro mundo sobrenatural. Portanto, trata-se de um movimento que favorece a comunicação não verbal com o universo. O caractere *toh* representa o fato de pisar a terra, uma ação que consiste em chamar para si as forças dos espíritos da terra ou ainda a vontade de sacudir, acordar ou abalar o mundo. (...) Para chamar as forças da terra, procede-se de forma a fazer convergir toda a energia terrestre sob a planta dos pés. (...) Quanto ao termo *ankoku*, ou trevas, refere-se à origem do mundo que é inerente à obscuridade a qual, por sua vez, é repelida pela luz da modernidade. Esta noção de tenebras nos remete também ao mundo do inconsciente, que os surrealistas nos fizeram descobrir”. (MASSON-SÉKINÉ, 1991 *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 12)

Observa-se nesta passagem que, em sua origem etimológica, a palavra *Ankoku Butoh* pode ser apresentada como uma maneira de resistência às informações iluminadoras da modernização. Continuando a tentativa de galgar uma definição e uma origem para o termo, percebe-se em Baiocchi (1995, p. 23) algumas considerações. Foi Hijikata quem “acrescentou o adjetivo *ankoku* (escuro) ao substantivo *buyo*¹³¹ (dança)”, cunhando, dessa maneira, o termo “*ankoku buyo* (dança das trevas)”, que posteriormente passou a se chamar de *Ankoku Butoh* e, em 1978, já era grafada apenas como *butoh*. “A palavra romanizada aparece de várias formas:

¹³¹ Na era Meiji (1868 – 1912) a palavra *butoh* designava as danças de salão, principalmente as oriundas do Ocidente. *Buyo* designava a dança clássica japonesa e nasceu na Era Taisho (1912 – 1926). A partir dos anos 60, passou-se a usar *butoh* no lugar de *buyo*, já com outra denotação que não mais a dança das antigas lendas japonesas. Agora no sentido de nova dança que surgira com Hijikata e Ohno. Talvez, tenha alguma relação com a palavra *butohkai*, termo utilizado para designar os bailes na Era Meiji, nos quais os políticos, diplomatas, generais etc., assumiam posturas importadas do Ocidente. Desta forma, a palavra *butoh* pode ter sido cunhada de forma a criar uma oposição à *butokhai*.

butoh, butô, buto, butho e bûto. O significado da expressão butoh é amplo – não pode ser reduzido à compreensão de sua etimologia.”¹³² (BAIOCCHI, 1995, p. 23).

Concluo essa tentativa de definição e origem, da dança-teatro em questão, com uma explanação de Hijikata sobre sua criação:

[...] Minha dança se originou em um lugar que não tem nenhuma afinidade com os templos xinto ou templos budistas. Estou bem ciente de que meus movimentos são construídos a partir da lama. [...] Não há filosofia antes do butoh. Só é possível que a filosofia possa sair do butoh. As origens do butoh estão em uma terra selvagem habitada por espíritos elementares, que a mente racional não pode alcançar. (HIJIKATA *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 18)

Butoh – Dança da Resistência

Data de 24 de maio de 1959, os primeiros passos do *Ankoku Butoh*. Naquele dia, Hijikata apresentou com Yoshito Ohno, filho de Kazuo Ohno, a peça curta *Kinjiki* (Cores Proibidas)¹³³ baseada na novela de tema homossexual, de Yukio Mishima, escritor japonês, com quem mantivera longa parceria. Com cinco minutos de duração, a obra fora apresentada em um evento na Associação Japonesa de Dança. Yoshito encenava sexo com uma galinha entre as pernas findando por matá-la e depois sucumbia precipitações do corpo de Hijikata sobre o seu. Resultado: Hijikata perdeu o apoio da Associação – que vinha cultivando a dança moderna ocidental –, mas ganhou a parceria do escritor Mishima e do fotógrafo Eikoh Hosoe, fomentando um espaço híbrido entre corpo, palavra e imagem, ou seja, uma encruzilhada como lugar das “intermediações entre sistemas e instâncias de conhecimentos diversos.” (MARTINS, 2003, p.70).

Ao dançar butoh, o butoísta procura dançar o seu o *ma* – “intervalo de tempo-espaco onde tudo pode acontecer.” (GREINER, 1998, p. 101), assumindo essa relação de forma particular e longe do estereótipo ocidental de uma dança voltada para a terra, pesada, introspectiva e com a energia voltada para dentro. Busca-se uma dança no espaco-tempo *do entre* um

¹³² Em alguns momentos neste trabalho, o termo *butoh* aparecerá com a grafia *Butô*. Estas ocasiões se darão nas citações direta de Greiner (1998) e Colla (2013) que preferem utilizar, dentre as formas conhecidas para o termo butoh, a palavra butô.

¹³³ A novela de Mishima apresentava solo fértil para as provocações de Hijikata. “La parecia tudo concentrado: a repressão no Japão, a agressão ocidental, a arte, a morte, a sexualidade, o sofrimento tão particular que ganhava ares universais.” (GREINER, 1998, p. 19).

movimento e o outro. Esse espaço intervalar não é simplesmente um “tempo-espaço negativo” (GREINER, 1998, p. 41) onde nada acontece. É um espaço-tempo vazio, onde o movimento aparece, fica suspenso no ar, morre e recomeça. Não é o espaço do nada. “É difícil explicar o *ma*, é talvez como o intervalo entre um som e o próximo, ou entre as pedras no jardim [...]. Para isso é necessário que o tempo seja descontínuo, e que o espaço seja cortado em fragmento. Precisa haver um sentimento de permanência no tempo e no espaço.” (MYIABI ICHIKAWA, 1995 *apud* GREINER, 1998, p. 42).

O *ma* significa vazio e o espaço entre as coisas. Você precisa atravessar uma via expressa movimentada onde o outro lado quer dizer morte. Você está aqui e lá e seu espírito está esperando pelo último passo, calmo, quieto, nem vivo e nem morto, resistindo. Tadashi Endo, criador do Butoh-MA, carrega em sua dança essa filosofia do Zen Budismo. Endo complementa o que seria o *ma* japonês:

Para mim o espaço existe primeiro no cosmos, então na terra, então ao nosso redor, então na natureza, e então espaço, no corpo. Para mim é similar a paisagem é exemplo do corpo humano, e o corpo humano é exemplo da natureza. Nós temos o rio, nós temos a montanha, nós temos a floresta, também cachoeiras e terremotos, explosões, vulcões, tudo existe dentro do corpo também, exatamente como na natureza. Também no cosmo como muitas estrelas, às vezes, colidem, então novas estrelas se formam. O mesmo acontece com o homem e mulher quando casados, gerando uma nova geração. Esse ciclo é o mesmo. Esse é o espaço. No butoh, nós pensamos muito no espaço interior. Por fora, mais ou menos, eu não me movo, mas me movo muito por dentro, embaixo da pele. Então esse espaço é muito importante para a dança. O tempo durante nossa vida toda é muito curto. Mas se você sonha isso também é por um tempo muito curto, mas dentro do sonho acontecem histórias longas, às vezes, você se lembra de muitos anos no passado, como quando você era criança e brincou com a sua mãe ou pai. Meu pai morreu já fazem 38 ou 39 anos, mas ele ainda aparece nos meus sonhos, fala comigo, andamos juntos... Então, nos sonhos existem também tempos que existiram antes de eu ser nascido. Mas o tempo real é muito curto. Agora as pessoas podem viver uma vida um pouco mais longa que antes, 70, 80, 90 anos de vida, se tornou normal. Muitos anos atrás com 50 anos a vida se acabava. Ainda assim um tempo muito curto. Nos sonhos é um tempo tão maior, e isso acontece também na dança. Quando eu danço, o espaço é limitado, mas eu nunca sinto que tenha dançado somente nesse palco, eu me sinto, às vezes, no céu ou em uma montanha, embaixo de uma cachoeira. O espaço muda completamente. Então, o tempo quando eu danço por 1 hora, nunca é sentido como uma hora, 60 minutos. Então, como um sonho, o corpo surge no palco, ele não existe na realidade, ou uma flor, ela não existe na realidade, mas durante a dança, ele existe. Essa atmosfera é muito importante para mim, tudo acontece durante a dança. Se você acredita no que faz, como um sonho, você não pode controlá-lo. Mas se você sonha na cama, de alguma forma você se move, esse movimento você não vê, você não pode controlar. Esses movimentos curtos são como no palco onde você se move assim ou assim, mas é um movimento de 1 quilômetro de distância. Eu não danço no

palco do teatro para 100 pessoas, quem sabe um estádio de futebol ou quem sabe no Monte Everest, ou as Cataratas do Niagara, tudo é possível. (informação verbal)¹³⁴.

Um caminhar, na dança-teatro butoh, que resiste aos avanços industriais e modernizantes por meio de um corpo que “caminha para frente em direção do passado imemorial. Ohno encarna uma noção de realidade fora da noção de tempo-espaço linear da era industrial (rotina, stress, pressa, ansiedade).” (BAIOCCHI, 1995, p. 20). Quando dança seus movimentos revelam um ritmo interno como que mostrando a essência da natureza. Se pararmos para observar, a natureza tem seu tempo, tem seu ritmo, seu momento para acontecer: quanto tempo leva para uma flor desabrochar e um casulo virar borboleta? Assim é a vida e o tempo (outro) na dança butoh. Daí a imagem do tempo dilatado e a movimentação lenta nas obras em butoh em contraponto a dança contemporânea e acrobática dos norte-americanos e europeus¹³⁵. Maria Alice Verdi em sua dissertação de Mestrado *O butô de Kazuo Ohno*, compartilha o registro de algumas aulas, dentre elas, Ohno aponta que devemos “dançar como na vida. Em suas vidas, há sempre algo começando e algo terminando, há sempre movimento. Não existe sofrimento permanente ou felicidade eterna [...] A vida e a morte se alternam, completam-se.” (OHNO *apud* BOGEA, 2002, p. 28).

Como uma dança que resiste a luz da modernização, o butoh busca dançar a escuridão de um corpo morto. Ao morrermos, temos um cuidado com o corpo do morto que, geralmente, é enterrado dentro de uma urna (funerária) e participa de um ritual mínimo de passagem. Esse cuidado se dá, talvez, devido ao fato do nosso corpo morto ser o único traço que estabelecemos de nossa existência no mundo. Depois de mortos, teoricamente, paramos os nossos movimentos e deixamos de existir.

Mas ao morremos, o corpo morto não cessa os seus movimentos, as unhas e os cabelos continuam crescendo, a pele entra em um processo de transformação. Hijikata passou, em suas pesquisas acerca do corpo, a preocupar-se com o movimento corporal do corpo morto. Passou a analisar o corpo e a compará-lo em alguns momentos com o corpo que dança. Para

¹³⁴ Diário de bordo: *Palavras sobre Butoh com Tadashi Endo*. Fortaleza. 25 jan. 2015. Conversa realizada em um Tomaz um café com o Tomaz, no período em que Tadashi estava na cidade Fortaleza, apresentando o espetáculo *Fukushima Mon Amour*.

¹³⁵ Embora tenha chegado ao Ocidente, em 1978, como uma dança de movimentos lentos e pesados, nos quais o butoísta leva alguns minutos para executar um movimento básico como levar a mão à cabeça, esse tipo de movimentação não constitui uma regra ou uma forma de se dançar butoh. Nesta dança-teatro, outras movimentações, como o lento e o rápido, o leve e o pesado são exploradas, qualquer tipo de atitude ou qualidade de movimento pode ser explorada. Como na natureza, tudo está em constante transformação, em constante trânsito.

ele, a investigação primordial se dava na observação do corpo morto, que continuava em movimento, em transformação. Depois de morto, o corpo não realiza mais movimentos conscientes e organizados, mas mesmo assim se movimenta, mesmo que seja por um curtíssimo período. Esses movimentos também se dão em esfera fora do corpo, como as bactérias que o movimentam, degradando-o e, por consequência, transformando-o.

Observou essa movimentação também na galinha, após a mesma ter o pescoço degolado. Um corpo em convulsão, espasmódico. Que segue as leis da sua própria natureza, com movimentos mais primitivos e involuntários. Desta pesquisa sobre o corpo morto, surge o *beshimi kata*

O corpo no *butô* tem convulsões sem fim. É como se cada fibra dos músculos tivesse sua própria autonomia e estremeceesse violentamente como era pedido. Não é algum *kata* que chora ou está triste, são os músculos, eles mesmos, que estão chorando. A vontade não move os músculos, os músculos, por si mesmos, têm as suas próprias vontades. O tremor dos membros infecta também o olhar do espectador; esta vontade dos músculos chama para o poder penetrante da imaginação, daí ocorre a comunicação mútua entre audiência e dançarino. (IWABUCHI, 1988 *apud* GREINER, 1998, 29).

Nesse sentido, Iwabuchi nos remete à ideia de um corpo integral, sem a segregação ocidental corpo e mente, um corpo desautomatizado que nos faz lembrar, também, os estudos de Deleuze sobre Artaud (Corpo sem órgãos, a partir do texto *Para acabar com o julgamento de Deus*) e Grotowski (Via negativa, descrita no livro *Em busca de um Teatro Pobre*) em seus treinamentos para atores, a partir de suas pesquisas com a ancestralidade xamã e afro, respectivamente, na qual o corpo chega ao limite da barreira psicofísica para atingir o estado do vazio, o tempo-espaço do *ma*.

No *butoh*, dança-se a partir dessa ideia de um corpo morto, do que não se vê, mas do que está lá, em trânsito. Em transformação. Dança-se *butoh* no *ma*, esse microintervalo do tempo-espaço onde nada parece que vai acontecer visivelmente, mas tudo pode acontecer ou já está acontecendo, o invisível se manifesta. O espaço entre as pedras do jardim que aparentemente não tem nada, mas têm tudo: formigas, bactérias, poeira, ar. Elementos que passam e transformam esse espaço, cada um a seu tempo e que nos olham e não percebemos.

Tive duas experiências de quase morte. Uma aconteceu comigo e outra com uma planta. A minha experiência foi em um assalto. Tiraram o meu ar. Sem ar, a vida se vai. Fui asfíxiado.

Desmaiei. Naquele momento, quando meus olhos fecharam, tive a sensação que estava morrendo. Apaguei. Fiquei desacordado por uns dois ou três minutos. Não sei. Meu fluxo espaço-temporal fora interrompido e não foi possível precisar. Uma eternidade. Tudo era escuridão. Quando estava voltando ao mundo real, tive a sensação que estava fora do corpo. Imagens foram surgindo, flores foram nascendo em um jardim Van Gogh, borboletas passeavam ao meu redor em um céu Salvador Dali e luzes piscavam. Como em Edward Munch, as cores gritavam sobre meus olhos que eram meu corpo todo. Um corpo de olhos que – naquele espaço vazio ao qual me encontrava – sentia/via luz, a temperatura e a brisa. Porém, a experiência que mais chamou a minha atenção foi a da minha pele. Naquele momento, no espaço vazio, minha pele parecia se esticar, querendo descolar-se do meu corpo. Ao mesmo tempo uma sensação de formigamento se apoderou de toda minha pele, o oxigênio entrou em meus pulmões como se estivesse levando uma pancada e eu voltei para o Rio de Janeiro.

O que são os olhos para o corpo? onde estão os olhos do artista-corpo? No próprio corpo. E eles não estão apenas olhando o mundo exterior. Estão olhando o próprio corpo. Os olhos tem de descer até a sola dos pés. O corpo se dirige para um lado, mas os olhos atentos devem estar presentes também na sola dos pés. Não se dança o olhar de quem observa uma coisa. São olhos que não vêem, mas sabem olhar através do corpo. (OHNO *apud* BOGEA, 2002, p. 35)

A outra experiência foi na observação de uma planta na casa de uma amiga. Durante um mês, tomamos o café da tarde, juntos. Roberta me disse que estava vendo a morte de perto. E de fato, ela estava. A planta que ficava sobre sua mesa, com apenas uma flor, havia pegado um fungo e a cada dia, imperceptivelmente, ela ia se deteriorando. Todo dia era a mesma planta, mas a planta não era a mesma todo o dia. Havia um trânsito na tentativa de vida e na morte iminente daquela planta. Ela se transformava a cada dia. Apareceu um *botão* de flor, como em um último suspiro, como se quisesse estar bela para esperar a morte, como se quisesse indicar que ainda existia vida naquela iminência de morte.

Nas duas experiências é possível a observação de um *ma*. Na primeira, o meu corpo morto estava parado. Meu espaço-tempo fora fragmentado e microtransformações aconteciam no momento o qual permaneci desacordado. Parecia que as sensações no momento da volta, depois de eu ter habitado o vazio, dilataram a minha consciência ao ponto de eu perceber todo o meu corpo, cada poro. Um estado parecido como quando se dança butoh, com um movimento interno potente embaixo da pele e com os poros dilatados para permitir o trânsito

fluir. Na segunda, o corpo morto da planta continuava em trânsito na luta vida-morte. O que leva a pensar o *ma* como um tempo não cronológico e um espaço fragmentado, em resistência.

Hijikata vai habitar o *ma*, instaurando aí o corpo morto como a possibilidade de dançar em um tempo-espaço fora do eixo evolutivo. É uma questão delicada. Não se pode dizer que *ma* e corpo morto sejam sinônimos. Mas o corpo construído para explorar o *ma*, aí ganha existência de corpo morto. Isto porque, este é o corpo que tem a qualidade, para dançar neste tempo-espaço intervalar. Só a morte rompe o fluxo do tempo. Suspende o corpo neste intervalo espaço temporal. Trabalha com descontinuidades, destruição e criação. (GREINER, 1998, p.44).

Dessa forma, a ideia do corpo morto que dança no *ma* não carrega a ideia da morte como uma perda, nem um fim, mas como um recomeço. Ohno e Hijikata carregam em sua dança essa relação vida-morte-recomeço (renovação do ciclo). Um fluxo em trânsito no intervalo do entre o espaço e o tempo, como, por exemplo, o corpo do dinossauro que se fossilizou que virou pedra, que se sedimentou etc., carregando a ideia de que estamos em constante trânsito, sem um padrão/modelo para seguir como um recém-nascido.

A Dança das Trevas, nascida oficialmente, em 1961¹³⁶, chega ao Ocidente no início do anos 1980¹³⁷. Aquele período marcou a produção artística no Japão. Sobretudo a cultura *underground*. A milenar arte japonesa foi cedendo lugar às manifestações e aos grupos que emergiram do embate entre a urbanização e a identidade nipônica. Essas modificações puderam ser sentidas em vários campos das artes: teatro, dança, artes plásticas, música, literatura e cinema. As ideias do homem-branco-europeu-cristão sobressaem à cultura oriental, influenciando suas criações, inclusive o *butoh*, com os escritos de Artaud, Jean Genet e Marques de Sade. Mas Hijikata, juntamente com Ohno, criaram uma dança sem forma definida, com o desejo de que o movimento emergisse naturalmente do corpo, sem uma técnica codificada como o balé.

Um dia Ohno me pediu para ajudá-lo em uma entrevista. Eu fiquei espantado, oh! Vou ajudá-lo! Que honra. Ele queria que eu fizesse a tradução entre ele e o repórter. No dia e hora marcado, fui ao encontro de Ohno. Ele me recebeu, conversamos. Ele cozinhou, comemos e só depois de uma hora foi que o repórter chegou. Kazuo Ohno conversou muito, falou sobre tudo. Falou de sua mãe, do céu, do universo, do

¹³⁶ Hijikata montou o grupo *Ankoku Butoh-ha*. Faziam parte do grupo Kazuo Ohno, Yoshito Ohno, Mitsutaka Ishii e Akira Kasai. A partícula *ha*, conforme Greiner (1998) indica a junção de pessoas com metas e finalidades comuns, bem como, movimentos artísticos em geral como o surrealismo, expressionismo dentre outros.

¹³⁷ Em algumas fontes, o marco de chegada do *butoh* no Ocidente foi o ano de 1978, no Teatro Nouveau Carre, Paris. Com os grupos *Butoh-ha Sebi* (janeiro de 1978) e *Cia Ariadone*, de Carlota Ikeda (outubro de 1978). Foi nos anos 1970 que o termo *ankoku butoh* perdeu a partícula *ankoku* ficando apenas *butoh*.

mundo e falou só um pouquinho sobre butoh. Então o repórter perguntou: – *O que é o butoh?* É o sol, a lua, as estrelas, a terra, o planeta, o homem e a mulher que se encontram e criam uma nova geração. As estrelas que se chocam e criam uma nova constelação. É tudo. O cosmo, o nascimento. Então o repórter perguntou de novo: – *Mas o que é o butoh?* É a chuva que chove aqui, mas acaba e começa ali, e ali, e ali... Para de chover aqui e começa a chover em outro lugar. Não chove no mesmo lugar por 10 anos. O repórter ficou feliz, pois enfim, tinha a sua resposta para o que é o butoh. Quando o repórter foi embora, Kazuo Ohno me perguntou: – *O que você traduziu para o repórter?* Eu queria traduzir o que você falava, mas não sabia como. Então tentei traduzir em palavras o seu sentimento. Estava tentando traduzir o seu sentimento. – *É isso!* Disse-me Ohno. – *Isso é butoh. É sentimento. É vida! Minha dança é minha vida. Todo mundo deve se orgulhar de sua vida. Isso é butoh! É mais que uma dança. É vida!* Daí percebi que existe um sentimento butoh. Não uma forma. Não existe um meio de ensinar dançar butoh. É vida! (informação verbal)¹³⁸.

Hijikata “Buscava a transformação e a transcendência dos limites do corpo como experiência fundamental para obrigar o corpo a encontrar sua verdade e tornar expressiva a beleza espiritual.” (BAIOCCHI, 1995, p. 32). Abordava temas pouco discutidos como androgenia, homossexualidade, pobreza, erotismo, dor, sofrimento, violência, impotência, horror, revolta dentre outros. Temas que falavam do/para/sobre o homem, que falavam à minoria e que emergiram naquele momento sem a pretensão de virar moda, integrando o butoh ao universo marginal e *underground*.

Um devir não é uma correspondência de relações. Mas tampouco é ele uma semelhança, imitação e, em última instância, uma identificação. [...] Devir não é progredir nem regredir segundo uma série. Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? pois se o devir animal não consiste em se fazer animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna ‘realmente’ animal, como tampouco o animal se torna ‘realmente’ outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco devir e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. (DELEUZE; GUATARRI, 1980 *apud* VASCONCELLOS, 2005, p.153).

Em Deleuze (1990), o devir é um movimento de criação do real, só é possível quando é minoritário, não estabelece um modelo e com isso permanece em processo. Um devir-majoritário indica uma estrutura de “informação”, de “palavras de ordem” (DELEUZE, 1999, p. 10), portanto, fechado e sem chances de transformar-se. “Movimento é vida, mover-se quer dizer ‘procurar a vida’. Cada pequeno instante de meus espetáculos pode ser mutante, porque é a própria vida que assim o determina.” (OHNO *apud* BOGEA, 2002, p. 27). Podemos dizer que o corpo morto que atua no *ma*, pode ser um corpo em devir, que dança o

¹³⁸ Diário de bordo: *Oficina de Butoh com Tadashi Endo*. São Paulo. 23 fev. 2015. Tadashi é um contador de histórias, em seus encontros ele sempre narra algum acontecimento, alguma passagem de sua vida junto aos seus mestres. De suas palavras vamos colhendo nossas flores e buscando o nosso butoh.

tempo-espaço do entre e está em processo, em transformação. Mas não se trata de uma transformação ou substituição de um ser em outro, de um corpo vivo em corpo morto, não é a transformação representacional da forma, do imitar o corpo morto, mas deixar o corpo atingir, ser transformado, estar em trânsito nesse corpo morto aberto aos devires. Dança-se a vida a partir da morte. Nesse dançar o entre, cria-se uma zona de vizinhança ou co-presença, um devir-outro. Um devir-humano.

O corpo morto é ainda uma afirmação de vida. A vida como replicação (que faz parte de todo ser vivo) e não como vida, especificamente, de ser humano. [...] É, mais uma vez, a replicação dos movimentos que estão na natureza. [...] E qual a sua relação com a dor, o sofrimento e a consciência? [...] Sofrimento é universal. No entanto, ele vai além disso. É uma forma de limpar o passado. A sua ancestralidade é um estado espaço-temporal intervalar. Não é um conteúdo histórico. O que a história fez foi iluminar o vazio, quando destruiu Hiroshima e Nagasaki. O sofrimento do corpo morto não é uma representação da dor causada pelas catástrofes nucleares e pelo massacre dos japoneses. Ele é a dor do sofrimento, como eventos, em si mesmos. O *ma* já aparecia no teatro *nô*, no *kabuki* e assim por diante. Mas o corpo morto do *butô* vive no *ma*. No abismo dos corpos. (GREINER, 1998, p. 89-90).

Como observamos, o *butoh* carrega traços de resistência na escolha dos ideogramas que compõem o seu próprio nome, afirmando uma ancestralidade, indo no sentido oposto a uma tradição e à luz da modernização. Apresenta resistência no seu modo de movimentar-se que aponta outra direção que não é a do homem moderno da sociedade industrial. Transgride, ao mesmo tempo, as convenções, as formas e estéticas de uma sociedade tradicional e os novos padrões de informação impostos pela americanização.

O *butoh* quando foi para a Europa nos anos 80, não era dança porque não estava dentro de um formato de dança. Toda tradição de dança europeia era diferente. Mas o que era aquilo? Perguntavam se era teatro. Perguntavam se era performance. Era dança, teatro, performance? Qual a filosofia? Quando Kazuo Ohno dançava as pessoas diziam que era meio pantomima, mas *butoh* não é pantomima. Diziam que era performance, mas Kazuo Ohno não é Marina Abramovic. As pessoas não sabiam o que era aquilo que Kazuo Ohno dançava, mas ficavam: - *Ah! O que é isso?* Dança, teatro, performance, happening. O *butoh* é tudo isso. Está no começo de tudo. No final dos anos 50, Hijikata criou o *Ankoku Butoh*. *Ankoku* quer dizer trevas, escuridão. Fazia suas performances nas ruas, praças, parques, estação, mas nunca dançava no palco. Eram radicais como um happening. Também era um manifesto à cultura americana, ao Japão tradicional, ao balé clássico russo. Queremos dançar livre, mas de uma forma radical; luta contra uma revolução política e foi mudando pouco a pouco e hoje o *butoh* está dentro da dança. Um workshop de *butoh* abrange bailarinos clássicos. Pina e Ohno eram grandes amigos. Esse *butoh* tem que manter. Qualquer forma é boa, mas tem que ser radical, lute contra você, nade contra a correnteza, não vá pela via principal. E então, o *butoh* aparece. O *butoh* é (um) musical, é underground. Muitas danças: contemporânea, folclórica, samba segue a música, é maravilhoso, mas *butoh* é fora de toda essa cena da dança porque a gente quer manter a camada underground, fora do eixo. Se você se sente feliz, não precisa

dançar. Não está confortável, tem dor muscular, dance. Confortável se torna preguiça. (informação verbal)¹³⁹.

A dança do corpo morto, no espaço-tempo intervalar do *ma*, onde se dança a morte como possibilidade de vida ou a vida na morte ou ainda a relação vida-morte-recomeço não remeteria a ideia de uma dança que resiste ao estado de *ser* morte? “Uma e outra vez renascemos, não é suficiente haver nascido simplesmente do útero materno. São necessários muitos nascimentos. Renascer sempre e em cada lugar.” (HIJIKATA *apud* BOGEA, 2002, p. 34 – 35). Dançar o *ma* não seria uma forma de resistência, como a flor do mandacaru que nasce e dança sua beleza entre os espinhos na adversidade do semi-árido do sertão? “Em cena, eu me vejo cercado de mortos tanto quanto de espectadores. E são essas imagens que me ajudam a dançar. Se a vida existe, é porque a morte é viva; se a morte é presente, é porque a vida está lá.” (OHNO *apud* BOGEA, 2002, p. 41).

1.2. Bioesfera

Do eu, cheguei ao você. Você sou eu ou é você?
 Ou somos todos?
 Será isso importante?
 Saber o espaço que me separa do outro?
 Meu prazer é habitar o entre que me liga a você.
 Você me lembra eu.¹⁴⁰

Quando eu era criança, assistia a desenhos animados aos quais, em alguns, quando o herói estava em perigo tinha o poder de acionar um campo de força: uma espécie de escudo invisível que o inimigo não percebia e o protegia de suas artimanhas. Esse campo, também, em alguns desenhos, era ativado para proteger a sede dos heróis como em a *Sala da Justiça* – não me recordo agora se a sede dos *Superamigos*¹⁴¹, era uma dessas sedes que tinham esse superpoder de proteção, mas foi o nome que me veio à memória como um exemplo de sede de heróis.

¹³⁹ Diário de bordo: *Oficina de Butoh com Tadashi Endo*. São Paulo. 25 fev. 2015.

¹⁴⁰ Caminhante, não há caminho. Só rastros, de Ana Cristina Colla (2013, p. 96).

¹⁴¹ *Superfriends* foi um desenho animado, produzido de 1973 a 1975 pela Hanna-Barbera, baseado na Liga da Justiça, da DC Comics. A formação original de *Superamigos*, contava com Superman, Mulher-Maravilha, Aquaman, Batman e Robin. Posteriormente, em outras temporadas, apareceram os super-gêmeos alienígenas Zane, Jayna e seu macaco Gleek, Chefe Apache, Flash, Vulcão Negro, Samurai, Lanterna Verde, entre outros. Confira a abertura em: <<http://www.youtube.com/watch?v=X3hd2yMIA0w>>. Acesso em: 09 mar. 2014.

A imagem que recordo era de algo que partia do centro e tomava conta de todo o entorno do herói, a partir de um raio equivalente à extremidade dos seus membros, ou seja, era do tamanho em que os braços e as pernas pudessem alcançar, para que ele pudesse se movimentar, no interior do escudo de proteção.

Hoje, adulto, teço relações entre a imagem infantil e a imagem de um campo de força que também parte do centro do herói. Porém, nesta minha liga da justiça, o herói, agora, é o artista cênico. O centro é centro de gravidade, em Barba (2009). E o campo de força, seria a campo energético pessoal que toda pessoa tem, isto é, a sua cinesfera, em Laban (1978).

Em sua *Antropologia Teatral*, Eugenio Barba (2009), italiano e diretor do Odin Teatret, fala por meio da atriz, de Teatro Nô, Katsuko Azuma, que o centro de gravidade encontra-se em uma região específica entre o umbigo e o cóccix, e completa comentando que a atriz compara o centro de força com uma bola de aço envolta por algodão, ou seja, este centro possui uma qualidade forte, vigorosa e ao mesmo tempo suave e delicada.

O centro de gravidade é situado na região abdominal, aproximadamente uns dois dedos abaixo do diafragma. Uma região que fisiologicamente é repleta de nervos que conectam diretamente as informações emocionais ao cérebro. Uma região basilar para a vida cênica, para a produção de energia e de potentes emocionalidades. Essa localização é equivalente à localização do terceiro chacra – centros de força e energia vital –, o *plexo solar*. Esse terceiro disco energético está relacionado à nossa autoexpressão, ao nosso ego e à nossa personalidade. É o chacra regulador das nossas vontades de saber, aprender e comunicar. Quando equilibrado promove uma forte autoconfiança e equilíbrio que independe do estímulo exterior.

A maioria das pessoas sente tensão no estômago. O abdômen é a causa de mil e uma doenças – físicas, mentais ou ambas –, pois é o centro onde sua psicologia e sua fisiologia se encontram. O umbigo é o ponto de encontro entre a psicologia e a fisiologia. Portanto, se em volta do umbigo a musculatura ficar rija como uma rocha, é porque você está muito dividido. Sua mente e seu corpo se separaram. (OSHO 2008, p. 65).

Para o alemão Rudolf Von Laban (1978), estudioso da linguagem do movimento, ainda existem mais dois centros no corpo humano, o centro de leveza, localizado na cintura escapular que seria responsável pela qualidade de leveza do movimento, diferindo-se do

centro de gravidade que confere uma firmeza ao movimento. O outro eixo seria o centro do corpo, a região do umbigo, que é a região que forma o seio entre dois outros centros.

Tomando a bola de aço de Katsuko Azuma, temos a imagem do centro de gravidade como uma estrutura esférica. Em consonância, temos em nosso corpo uma esfera interna, o centro gerador do movimento. Temos também outra esfera, conhecida como a esfera pessoal do movimento, ou seja, a cinesfera ou kinesfera. Essa esfera contém a cor, a energia, o ritmo e a dinâmica da pessoa. Ela delimita o espaço do indivíduo. Cada ser humano possui o seu globo energético, independente de estar imóvel ou em movimento. O tamanho da cinesfera é determinado pelo alcance dos membros quando vão em direção contrária ao centro do corpo. Segundo Laban (1978, p. 69), “O alcance normal de nossos membros quando se esticam ao máximo para longe de nosso corpo, sem que se altere a posição, determina os limites naturais do espaço pessoal ou cinesfera, no seio da qual nos movimentamos.”

Temos, então, um espaço vital, elástico e moldável. De possível interação com o espaço e com outras cinesferas, como em um metrô lotado, onde ela irá encolher ou em uma rua, onde ela irá expandir-se.

Serra (1993 *apud* RENGEL, 2005) aponta que existe ainda uma cinesfera externa – que tem relação direta com a pele e é elástica, o que confere essa interação entre as cinesferas e com o espaço. Também, a autora fala de um cinesfera interna – que se relaciona com o esqueleto e é responsável por retrair o contato com as outras cinesferas. E ainda, a cinesfera média que “tem relação com os músculos. É gestual e formal. Reflete um pensamento mais comunicativo, mas não de intimidade. É a cinesfera usada no espaço social.” (SERRA, 1993 *apud* RENGEL, 2005, p.33).

Sendo a cinesfera uma esfera pessoal do movimento humano, passei a chamá-la, nos treinos do Teatro MiMO, de esfera pessoal. Nesse sentido, trilharei o percurso metodológico deste exercício que acompanhou todo o processo de montagem do espetáculo *Sakura Matsuri: o jardim das cerejeiras*, a bioesfera¹⁴².

¹⁴² Treinamento sensorio-perceptivo e de conexão consigo e com o outro que eu desenvolvi no Grupo Teatro MiMO – e apliquei no processo do espetáculo – a partir do jogo teatral do espelho, que eu fizera nas aulas de Mímica, no Estúdio Luis Louis. Lá, em duplas, realizávamos o espelho humano, um de frente para o outro realizava movimentos corporais em níveis diferentes, e quem observava, fazia uma cópia daquilo. Depois, pequenos grupos iam se formando, continuando a ideia inicial da imitação, e por fim, todos faziam um círculo,

Laban nos aponta a cinesfera como uma esfera moldável capaz de encolher ou aumentar sua amplitude quando em contato com outra esfera pessoal. Porém, no processo de treinamento do Teatro MiMO, eu propunha, em duplas, uma fusão entre as esferas pessoais de cada participante a fim de que essas esferas se fundissem e virassem uma nova esfera, porém, agora com outro nome: esfera coletiva.

As palavras-imagem do exercício eram penetração e recepção. Como penetrar o corpo do colega com sua respiração, cor, dinâmica e também ser penetrado por estas mesmas qualidades que são inerentes ao outro? Como encontrar juntos uma nova cor, respiração e dinâmica, ou seja, ficar em equilíbrio? Como colocar-se em estado de recepção, isto é, não comandar e nem impor o movimento ao outro, como também, não ficar apenas esperando que o outro proponha, colocando-se em estado de passividade?

A recepcionista é aquela pessoa que geralmente está sentada, em aparente estado de passividade, esperando ser consultada por um cliente, mas ao mesmo tempo, ela está em alerta. Ela está ali pronta para doar seus serviços (com bom ou mau humor) àquele cliente que a solicita. Logo, ela não apenas espera, pois a mesma propõe um: – *Pois não, senhor?* Da mesma maneira, ela não fica apenas na ação, ela espera atenta – ou pelo menos a sociedade que a treinou pede isso – para poder agir. Assim, a recepcionista está em passividade ativa e em atividade passiva, ou seja, ela está em relaxamento ativo. Desse modo, ela está em estado de “receptividade”¹⁴³ (FERRACINI, 2013, p. 30), o que difere de passividade e imposição. Portanto, no processo, utilizávamos o termo recepção: – *Ponham-se em recepção. Penetre e seja penetrado pelo outro. Não imponha e nem fique apenas na passividade.*

Partimos, então, para sala de treino. Quando essa comunhão acontecia, tínhamos então uma nova qualidade de movimento proposta em conjunto, mas na qual cada participante mantinha sua individualidade e sua identidade de movimento. Não se travava do jogo teatral do espelho

aonde um aluno propunha um movimento e, às vezes, um som, e todos tinham que imitar. Quando chegava nesta fase do exercício, Louis chamava de bioesfera, e utilizava a metáfora de um mar, no qual os peixes vão para aonde as ondas os levam. Utilizei, portanto, o nome que Luis dera a esse processo e acrescentei algumas modificações em um vetor contrário à representação e à imitação, para a busca de um corpo coletivo em conexão sinestésica.

¹⁴³ “Aglutinação de “receptividade” + “atividade”. Seu derivado, receptivo, sugere duas ações realizadas ao mesmo tempo, em “cocriação” dinâmica sem qualquer relação de causa e efeito entre os termos.” (FERRACINI, 2013, p. 30).

humano, nem tampouco de imitar o movimento alheio. Os movimentos que surgiam eram diferentes, mas a qualidade daqueles movimentos eram o que entravam em conexão entre as pessoas e, assim, tínhamos uma esfera coletiva.

Da mesma forma, as duplas iam se transformando em quarteto, octeto etc., até que surgia uma macroesfera, com todos os participantes disponibilizados no espaço aleatoriamente e não em círculo, ou seja, surgia naquele momento a biosfera. Do grego, *bios* (vida); *sfaira* (esfera). A esfera da vida, o conjunto dos seres vivos ou o conjunto dos ecossistemas terrestre. Uma esfera de relações sociais. Um espaço de trocas de experiências.

Como um acontecimento em trânsito, podemos dizer que a biosfera trata de um corpo coletivo com instalações emocionais efêmeras. Durante o processo, os atores refletem sobre a ideia de conexão mútua, comunhão, sensações e emoções a cada dia que aquela esfera acontece. A construção dela depende de como cada corpo chega ao treinamento do dia e como ele está apto, naquele momento, a doar-se ao treino e a entrar naquela proposta. Dessa maneira, vamos trabalhando a construção de uma unidade para o grupo, que esta compoendo aquela biosfera que é única, naquele dia, mas não cristalizada, devido ao trânsito cotidiano do ator.

Vários corpos formam um todo diferenciado, assim como várias notas fazem a música. São as mesmas notas, mas em combinações diferentes. São os mesmos indivíduos, mas com respirações diferentes a cada composição de estado emocional. “[...] as unidades de potência menor – dão origem a uma unidade de potência maior, que não pode ser compreendida quando suas partes são consideradas em isolamento, independentemente de suas relações” (ELIAS, 1994, p. 16). O que se vê não é a respiração da Rafa ou do John refletindo suas emocionalidades, mas a respiração da Rafa e do John¹⁴⁴ dentro do todo, somando-se às outras respirações e formando uma macroesfera. Como as palavras de Bruno Lobo, “os corpos de todos estão conectados, se um respira no palco, os outros sentem isso nos bastidores, é como se todos estivessem fazendo parte de um cosmos.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Rafaela Diógenes e Jonathan Pessoa, atores do Grupo Teatro MiMO durante o processo do espetáculo.

¹⁴⁵ Em 20 de setembro de 2012, fui convidado pelo Equipamento Cultural Vila das Artes, para participar do Primeiro Encontro de Diretores de Fortaleza. Na ocasião, alguns atores do Teatro MiMO estavam presentes. Bruno Lobo proferiu estas palavras sobre a metodologia e o processo de treinamento do grupo.

O princípio fundamental do exercício era a construção de um estado poroso, aberto ao trânsito que poderia surgir na confluência dessas várias cinesferas que se fundiam. No trânsito dessas células (esfera pessoal) que formavam as partes do corpo (a esfera coletiva) e, por fim, o organismo (a bioesfera). Logo, não tem como definir o que é mais importante, o movimento de todo o grupo, ou a individualidade de cada um dentro do todo. O que nos interessa é que todos formam um corpo coletivo e esse corpo é importante para existência cênica de cada um. Assim, “o indivíduo é parte de um todo maior, que ele forma junto com outros.”, não se trata de não conseguir “enxergar a floresta por causa das árvores.” (ELIAS, 1994, p.19).

O treino da bioesfera para o teatro MiMO e, em específico para o espetáculo *Sakura Matsuri: o jardim das cerejeiras*, propõe essa floresta formada por todos os integrantes, que em estado de receptividade, penetra/contamina o público e o convida a uma experiência para além da semiótica, para além do sentido racional, transportando-os para uma experiência do sentido sinestésico, para que eles enxerguem a floresta e as árvores como corpos que coabitam o mesmo espaço, sem racionalizações, num todo que não é pleno, desenhado, com forma definida, mas cheio de borramentos e espaços para respirações que se alteram, não cristalizando esse todo em uma forma fechada, mas em uma formação.

Ken Wilber e sua *Psicologia Transpessoal*, ajudou-nos a pensar sobre a poética do exercício, ao desenvolver o pensamento *holárquico*, diferindo-se do *hierárquico*. “Um hólón é um todo que é parte de outros todos. [...] o universo é fundamentalmente composto de hólons, todos que são partes de outros todos. [...] Letras são partes de palavras, que são parte de sentenças que são partes de idiomas inteiros.” (WILBER, 2002, p. 21). Para ele, a consciência se organiza em esferas evolutivas que sucessivamente incluem e transcendem a camada anterior. Todo o saber é acumulativo não havendo espaço para alguma forma de hierarquia verticalizada, mas uma hierarquia aninhada, espiralada, que engloba a esfera anterior, ou seja, uma holarquia.

Porém, na bioesfera o que se pretende é que cada artista assuma o seu papel de, simplesmente, estar ali, no presente, atuando no espaço do *entre*, gerando “uma máquina poética que se refaz num *continuum* espiralado. [...] em busca de criar um território poético.” (FERRACINI, 2013, p. 70), em comunhão com o outro, interferindo no fluxo deste e sendo interferido pelo mesmo. Coabitando no mesmo espaço, formando uma conexão por meio sensorial e energético.

Esse jogo não está isento de zonas de tensões. Conflitos surgem até que o todo holárquico se organize e se estabeleça um comum. Existe um hiato, uma zona de turbulência, entre eu e eu mesmo que surge no momento de adentrar o território da receptividade. Como comungar com o outro de maneira transformadora? Como dentro do exercício lutar para não ficar apenas na passividade ou na atividade? O que de íntimo, eu revelo no jogo e que me expõe e indica que eu estou fora de mim? Que eu não percebo, mas percebo no outro? A bioesfera seria então um local de encontro individual e coletivo, um local de compartilhamento, de construção de um comum, mas com a presença de conflito.

Podemos pensar, também, a bioesfera como indivíduos em rede onde cada um constitui sua própria unidade/individualidade e que juntos constituem uma rede de relações. Nesse fluxo, não tem como pensar a rede apenas pelo indivíduo e nem apenas por ela mesma. Essa rede de relações só poderá ser compreendida a partir da ligação entre os indivíduos e vice-versa. Penso na rede também como um espaço do entre, um “interstício social” (BOURRIAUD, 2009, p. 19). É nesse espaço entre os fios/indivíduos que compõem a rede que a rede se forma, ou seja, é nesse hiato que as relações, as emoções e as experiências humanas acontecem. Quando a estrutura da bioesfera se modifica, a forma do indivíduo se altera e volta a reorganizar-se dentro da bioesfera. Como em uma sociedade que acabara de passar pela hecatombe nuclear de duas bombas atômicas. Uma nova bioesfera foi instaurada, os indivíduos continuam sendo eles, mas agora se reestruturando e se adaptando à nova realidade social, ou seja, criando uma nova respiração naquele espaço de tensões – contato relacional – que se iniciou. Talvez fosse interessante pensar a bioesfera como uma “rede em constante movimento, como um tecer e destecer ininterrupto das ligações” (ELIAS, 1994, p.35).

Nicolas Bourriaud (2009), crítico de arte francês, cunha o termo estética relacional, em 1995, no catálogo da exposição *Traffic*, no *CAPC Contemporary Museum*, em Bordeaux. No seu texto, Nicolas discute a variedade da arte produzida por uma geração de artistas na Europa, no início dos anos 90, questionando “quais são os verdadeiros interesses da arte contemporânea, suas relações com a sociedade, a história, a cultura?” (BOURRIAUD, 2009, p. 9). O autor ainda problematiza outra questão: “será ainda possível gerar relações no mundo, num campo prático [...] tradicionalmente destinado à “representação” delas?” (BOURRIAUD, 2009, p.12).

Bourriaud aponta para uma discussão sobre as relações humanas quase inexistentes na sociedade mercantil, na qual estamos inseridos, e suas reverberações no campo arte, sobretudo, a partir dos anos 1990, quando essas indagações tomam conta do pensar arte. Vivenciamos de fato as relações ou ficamos no campo da representação das mesmas? Será possível estabelecer uma relação sem entrar no estado de representação com o outro? Burnier (2001, p.21) aponta que

[...] *representar* significa “estar no lugar de” (o chefe de gabinete que *representa* o prefeito), mas também pode significar o encontro de um *equivalente*. Assim, quando um ator *interpreta* um personagem, ele está realizando a *tradução* de uma linguagem literária para a cênica; quando ele *representa*, este encontrando um *equivalente*.

Acredito que a bioesfera, que tem como base a respiração, portanto, a vida, não busca o campo da representação, nem a construção de uma equivalência como aponta Burnier.¹⁴⁶ Encontro relações mais potentes, para o exercício, a partir de alguns parâmetros da estética relacional, como por exemplo, a indicação de que não se trata de uma forma, de uma imitação corporal, mas de formações. Formas que agem, estão em movimento e, portanto, em transformações, trânsito, ou ainda, aquilo que não tem um modelo a seguir.

Cercle Ramo Nash *apud* Bourriaud (2009, p37-38) sustenta que “a arte é um sistema altamente cooperativo: a densa rede de interconexões entre os membros implica que tudo o que ocorrer nela acabará sendo uma função de todos os membros”. Assim, a potência da bioesfera era o espaço do entre uma e outra pessoa. O espaço de conexão e confluências. O hiato onde a relação se estabelecia. Era como o entrar num vagão do metrô. A junção de todos os vagões compõe o trem. Cada vagão é único, um coletivo, e cada coletivo têm uma infinidade de outras esferas. Então, nesse hiato, cada um, com sua individualidade, entrava no vagão e ia junto com o trem, interferindo e sendo interferido. Cada um com sua cultura e seu contexto entrava em relação com o outro e compunha o todo. Um pensamento holárquico (WILBER, 2002), no qual todos tinham a liberdade de seus movimentos com a

¹⁴⁶ Em seu livro *Ensaio de atuação*, Renato Ferracini (2003) discute o termo representação que Burnier utilizou no início do grupo Lume Teatro, em 1985. Burnier não desejava que o ator fosse um mero tradutor de uma linguagem literária para uma linguagem cênica, não desejava que o texto fosse o deflagrador de cena. Ferracini, a partir da poética de seu mestre, vem rever esse termo afirmando que o que Burnier almejava era criar um contraponto aos atores que interpretavam, criando um termo a partir do qual, por meio de suas ações físicas e vocais o ator descobrisse o texto da cena dinamizando suas energias potenciais, levando ao público a criar junto com ele através dessas ações. “Essa postura, portanto, foi, antes de tudo, uma ação de criação de um território poético enquanto resistência a uma forma de criação dominante.” (FERRACINI, 2013, p. 62). Assim, Ferracini apresenta-nos o termo atuação, como território poético do artista, seja ele ator, dançarino ou performer.

responsabilidade da escuta/percepção do outro, agindo dessa maneira em bloco. Assim, compreendíamos o que estávamos fazendo, conforme Bourriaud (2009, p. 19), como “(uma arte que toma como horizonte teórico a esfera das interações humanas e seu contexto social mais do que a afirmação de um espaço simbólico autônomo e privado)”, tendo a percepção que poderíamos estar comungando com a ideia de arte relacional no que concerne a produção de “espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa; de certa maneira, são lugares onde se elaboram socialidades alternativas. Modelos críticos, momento de convívio construído.” (BOURRIAUD 2009, p. 62).

A bioesfera pode ser um dispositivo que facilite ao ator adentrar no universo da arte do encontro, proposto por Grotowski, tendo como objetivo a comunhão, a conexão entre os corpos, mas sem perder o gesto pessoal. Com isso, busca-se pensar em um corpo total e unido, com suas divergências, mas conectado, fomentando uma ética de grupo para que no espetáculo, todos possam estar presentes, como uma única macroesfera de vida.

Todas as culturas possuem o seu próprio sentido do sagrado. O verdadeiro teatro nasce quando o ator consegue estabelecer um fio invisível entre seu próprio sentido do sagrado e do público. E é preciso, ao mesmo tempo, que o ator consiga, trabalhando nesse nível, interligar cada um de seus espectadores entre si. (OIDA, 1999, p. 121).

Podemos considerar a bioesfera como uma macroesfera das relações humanas, como a floresta e a música a são – uma esfera das relações entre árvores e notas, com as funções de estarem ali presentes exercendo apenas suas ações umas com as outras, assim, essas funções são percebidas no conjunto da obra, na relação de cada célula que forma o organismo, ou ainda, de cada ator que forma a bioesfera – não se analisa as partes do todo isoladamente, nem o todo sozinho; enfim, pode-se dizer que é uma espécie de sociedade em trânsito, mas que deixa reverberações no que concerne a construção de uma ética para o trabalho em grupo e sua artesanaria poética.

Kardec Miramez

Para eu

Hoje em 1:44 PM

Resposta Automática: *Estou de folga. Carnaval. Quando voltar do feriado, respondo.*

Se for urgente, entrar em contato com o número (85) 8699.9431.

Abraço,

Kardec.

Enviar



Salvo em 13:20



2. Colhendo as flores

Bom dia! Tentar mais, errar mais
É melhor que ter um movimento bom.¹⁴⁷

Maricá. Eu, a mamãe garça, o pescador e o cavalo. Ah! O filhote garça e as flores¹⁴⁸

Silêncio...

Escuto o vento na minha pele

Escuto pássaros

O galo canta

Mamãe garça, em estado de presença, pesca

O pescador também pesca

Lança sua rede na lagoa.

– E o cavalo?

Me olha e come!

Come o capim que dança, freneticamente, a música do vento.

Minha respiração se confunde com o vácuo de uma turbina de avião que não se vê

O albatroz voa

O mosquito bate as asas, tão rápido como a turbina do avião que não se vê

A borboleta passa

Formigas me levam a ver a teia da D. Aranha

Seu Besouro e D. Besoura acasalam em cima da amêndoa

¹⁴⁷ Tadashi Endo *apud* Colla (2013, p. 183).

¹⁴⁸ Em novembro de 2014 fui à cidade Maricá e pus-me a derivar a cidade. Sentei-me à beira de uma lagoa, na Rua K, Quadra 20, Lote 1, na Praia das Amendoeiras. Essas palavras foram escritas à medida que eu ia sentido Maricá. Lá, as flores dos Flamboyants caíram quando eu passei, e eu dancei. Ver vídeo: *Maricá, um improviso para Pablo*. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ybD1H9HNZt0>>.

E o albatroz dá um voo rasante.

– Ei, e o filhote?

Ah! O filhote!

Ah! O filhote ainda estava aprendendo o estado de presença

Impaciente, andava muito rápido

Voava de um lado para outro à procura de peixe

Ainda descobrindo a artefania de suas ações.

– E as flores?

Espera, você é muito ansioso!

– Mas, e as flores?!

Ah! As flores! Sob(re) elas

Eu dancei

Enquanto caíam em minhas mãos...

IV. O ATOR ESTRANGEIRO E A FLOR DO MANDACARU

A vida passou... passou...
e eu nem vi.¹⁴⁹

1. Sakura Matsuri: O Jardim das Cerejeiras – do Pseudo-Butoh à Bio-flor

Liuba – Vamos!

Lopakhine – Está todo mundo aqui? Não falta ninguém? (*Tranca a porta lateral esquerda*) Vou trancar tudo. Tem muita coisa guardada aí dentro. Vamos indo.

Ânia – Adeus, minha casa! Adeus, minha vida antiga.

Trofimov – (*Fazendo eco*) Boooooommmmm diaaaa Viiiiida Nooova! (*Sai com Ânia. Vária olha em torno e sai silenciosamente. Iacha e Carlota, estão com o cão, saem*).

Lopakhine – Até a primavera, então. Até outra vez! (*Sai Liuba e Gaiév ficam sós. Como se esperassem esse momento, atiram-se um nos braços do outro. Choram baixinho, evitando serem ouvidos*).

Gaiév – (*Desespero*) Minha irmã! Minha irmã!

Liuba – O meu jardim! Meu carinhoso jardim! Minha vida, minha juventude, minha felicidade! Adeus! Adeus!

Ânia – (*Voz fora de cena, alegre*) Mamãe!

Trofimov – (*Voz fora de cena, alegre*) Ehiiii!

Liuba – (*Como quem responde, mas baixo*) Já vou. Só mais um olhar nas paredes... nas janelas. Mamãe gostava especialmente desta sala.

Gaiév – É mesmo. (*Saem. A cena está vazia. Há o som de portas sendo fechadas. Depois, silêncio. E aí um golpe de machado numa árvore, ecoando um som triste solitário. Passos*.)

Firs – (*Aparece na entrada à direita. Vestido de casaca branca, como sempre. Mas de chinelos. Está doente. Vai até uma porta, experimenta os trincos*) Trancada! Eles já foram! (*Senta no sofá*) Me esqueceram. Não faz mal. Vou sentar aqui um pouquinho. Aposto que Leonid não vestiu o casaco de peles... foi com o outro, mais leve... Nesse frio! (*Suspira*) Eu não estava aqui!... Esses meninos!... (*Resmunga alguma coisa incompreensível*) A vida passou... passou... e eu nem vi. (*Deita*) Vou deitar aqui um pouquinho. Você não tem mais força, não sobrou nada, Firs. Levaram tudo. Foi tudo embora. (*Risinho*) Eh, eh, eh! Firs, você é um vale-nada! (*Fica imóvel. Ao longe, vindo do céu, o som de uma corda que se parte. O*

¹⁴⁹ O Jardim das Cerejeiras, de Anton Tchêkhov (2009, p. 78).

*som vai morrendo tristemente. Volta o silêncio, só quebrado pelos golpes de machado nas cerejeiras).*¹⁵⁰

O Jardim das Cerejeiras é uma das obras mais conhecidas do dramaturgo russo Anton Tchékhov, o título homônimo é dado ao fato da casa de Liuba Andréievna e Gaiév, seu irmão, ter um maravilhoso jardim com lindas cerejeiras. A propriedade será leiloada devido às enormes dívidas adquiridas por ambos. A cara de espanto dos nobres que se negam a acreditar que sua familiar e tradicional propriedade foi para as mãos de outros proprietários, reflete a cara de um mundo que absolutamente não deseja compreender e aceitar o futuro.

Tchékhov fala sobre o homem de uma forma simples e profunda, provavelmente, devido ao seu convívio direto com os operários, nobres, latifundiários e funcionários públicos, no período em que trabalhou como médico. Ao ler suas obras, em uma primeira instância, você não vê nada além do trivial, uma situação cotidiana, como diria Stanislavski (1989, p. 301) “é boa, mas... não tem nada de especial, nada de surpreendente. Tudo como deve ser. Tudo conhecido... verídico... não novo...”¹⁵¹, mas o encanto de sua poesia encontra-se nas pausas e não no fluxo das palavras, mas na irradiação de seu sentimento interior. Nele tudo ganha vida por falar – embora de forma e em situação simples – do “Espírito Universal do Homem”, da alma humana, “livre de qualquer pseudo-representação cênica.” (STANISLAVSKI, 1989, p. 302).

Iniciou a escrita de *O jardim das Cerejeiras*, em 1902, já nos últimos anos de sua vida. Assistiu ao referido espetáculo e foi homenageado, na noite de estreia, em de 17 de janeiro de 1904. “Quem senão ele começou a derrubar o maravilhoso e florescente cerejal, consciente de que seu tempo estava irremediavelmente condenado a destruição?” (STANISLAVSKI, 1989, p. 367).

¹⁵⁰ *O Jardim das Cerejeiras*, de Anton Tchékhov (2009, p. 78-79). Última cena. Personagens: Liuba, proprietária do cerejal; Lopakhine, negociante; Ânia, filha de Liuba; Trofimov, estudante; Gaiév, irmão de Liuba; Firs, criado de 87 anos.

¹⁵¹ Em seu livro *Minha vida na arte* (1989), Stanislavski, dedica vários ensaios a Tchékhov, porém o texto *A linha da intuição e do sentimento: a gaivota*, é o ensaio no qual ele analisa a poética do autor e fala de como ambos firmaram uma parceria, logo após a apresentação do espetáculo *A Gaivota*, primeira montagem de uma peça de Tchékhov, pelo Teatro de Arte de Moscou (TAM), sugestão de Niemiróvitch-Dântchenko, sócio de Stanislavski, no TAM.

Sakura Matsuri (桜祭り)¹⁵², a floração das cerejeiras, genuíno espetáculo da natureza no Japão, que acontece com a chegada da primavera, no final de março, quando as flores das cerejeiras começam a nascer. “Nesse período as pessoas vão às ruas, com comida, bebidas, saque. É um período muito especial.” (informação verbal)¹⁵³. O *Sakura Matsuri* revela um simbolismo celebrado pela população, relaciona-se a metáfora cíclica da vida, do homem e sua passagem sobre a terra, o renascimento, o eterno retorno, o devir, as relações sociais, políticas e culturais que traçamos em nossa existência.

Inspirado na obra do escritor russo, criamos a dramaturgia do espetáculo a partir da cena que Tchekhov não escreveu: o corte das cerejeiras. O espetáculo é composto de três quadros que se fragmentam e intercalam-se: *a criação do mundo, a travessia e o jardim das cerejeiras*. Nele versamos sobre o surgimento do mundo e o ciclo de passagens do que se faz presente, no efêmero das relações: passam as alegrias, as tristezas, as conquistas, os amores, as pessoas, o vivo e o não-vivo, e ao mesmo tempo que tudo se faz passagem, algo se faz permanência.

– *Tom, mas como construir um espetáculo em comunhão com um texto, em um grupo cujo o percurso de construção cênica se dá prioritariamente pela via corporal?*

– *Diria mais, Kardec. Como pensar em outras dramaturgias ou em dramaturgismo?*

O termo dramaturgismo, surgido no século XVIII, chegando ao Brasil nos anos 1980, e difundido nos anos 1990, designa uma função outra que transcende a ideia do dramaturgo como um poeta literário, mas o revela um poeta da cena, sendo assim chamado de dramaturgista. Essas investigações iniciaram na cidade de Hamburgo (Alemanha), quando da constituição de uma dramaturgia oficial para o Teatro Nacional, a Dramaturgia de Hamburgo (um tratado de 104 crônicas), idealizada por Gotthold Ephraim Lessing, crítico, autor e homem de teatro que se recusou a escrever peças para o recém-inaugurado teatro, sendo criado para ele a função de *Dramaturg*, diferenciando-o da pessoa do *Dramatiker* (autor de peças teatrais). Nesse trabalho, Lessing além de indicar um repertório para o teatro, deveria criar um diário de bordo no qual ele comentaria os espetáculos apresentados, tanto em nível

¹⁵² O alfabeto japonês é composto de caracteres adquiridos da China, chamados de *Kanji*, mais conhecido no Ocidente como ideogramas. Compõe também o alfabeto japonês, os silabários *Katakana* e *Hiragana*, que são utilizados para as palavras que não tem *Kanji* ou para as terminações dos verbos e adjetivos. No caso da palavra *Sakura Matsuri*, temos: 桜 [Sakura] 祭り [Matsuri]. A palavra *Matsuri*, tem leitura apenas no *Kanji* 祭 [Matsu], sendo complementada pelo *Hiragana* ㇿ [RI].

¹⁵³ Tadashi Endo. Diário de bordo: *Oficina de Butoh com Tadashi Endo*. São Paulo. 24 fev. 2015.

de texto, quanto de atuação. Atualmente, o dramaturgista exerce o papel de consultor do texto, realizando pesquisas documentais, atua entre os atores e o encenador fazendo esse diálogo entre os criadores. É comentarista das cenas que estão sendo construídas, exercendo o papel de primeiro crítico do espetáculo, além de traduzir, adaptar, levantar questões e temáticas e, também, criar um texto para ser encenado em comunhão com a equipe, ou seja, ele é um elemento ativo dentro do processo, estando presente durante a montagem do espetáculo.

Pensar dessa forma a dramaturgia, leva-nos a pensar também na encenação como uma atividade que não se resume apenas ao ato de elaborar uma escritura cênica para um texto dramático, a fim de conferir-lhe uma melhor interpretação para o público, na tentativa de criar uma obra com uma leitura unidimensional. Tampouco se resume a melhor disposição e uso dos elementos cênicos para tal finalidade. Compreendemos a dramaturgia para além da arte de escrever uma literatura dramática ou uma marca que dite as regras de como se escrever em determinados períodos.

Nesse sentido, podemos concluir que a Dramaturgia de Hamburgo, com suas observações sobre a atuação, pode ter influenciado Emile Zola, crítico francês, a pensar em seus princípios para uma atuação naturalista (eliminando a representação declamativa e liberando o ator de uma exposição frontal com/para a plateia), dando margem para o diretor francês André Antoine pensar em uma estética naturalista e começar a delinear o termo encenação para além da ideia de ser apenas uma atividade responsável em indicar o conjunto de elementos que constituem a cena e dar uma melhor interpretação para o texto teatral criando uma *mise-en-scene* com esses elementos.

Com o surgimento da encenação pós-dramática, termo cunhado pelo ensaísta Hans-Thies Lehmann, a partir da observação de espetáculos realizados entre os anos 1970 e 1990 podemos pensar na encenação não mais como uma escrita cênica oriunda de uma escrita literária, mas como produção de sentido, indo de encontro ao termo dramaturgismo, dando margem para se pensar em outras dramaturgias: corporal, do espaço, da iluminação, do som, dentre outras. Eliminando assim, regras básicas de disposição cênica como não ficar de costas para a plateia, não ficar muito tempo parado em determinado local para não perder a atenção do público, ter muitos movimentos e virtuosismos, fazer ações complexas, girar o corpo no eixo pela esquerda porque abre a cena etc.

A partícula *pós-* do termo cunhado por Lehman não quer dizer um após, um depois do texto, mas uma soma, como uma holarquia, não tendo mais um elemento apenas como o primordial, no caso o texto. Todos são essenciais e estão presentes ou não na obra e de qualquer um deles pode partir a *válvula de escape* para se iniciar o espetáculo. Assim, o texto acoplado à cena é mais um elemento e não apenas a peça principal de um espetáculo. A questão do texto está na enunciação e não em sua negação. No pós-dramático, como não nega o texto, o espetáculo pode partir de um texto, porém, a encenação não será meramente sua transcrição em linguagem cênica de forma a dar-lhe uma melhor interpretação, mas lhe dará vários significados. O texto é o material que será trabalhado e em algumas vezes, ele nem existirá mais no final da obra, ou estará fragmentado, adaptado. Ele é um portal para o surgimento de outros textos. “é apenas quando os meios teatrais se colocam no mesmo nível do texto, ou podem ser concebidos sem o texto, que se pode falar em Teatro Pós-Dramático” (LEHMANN, 2007, p. 81).

Mesmo diante dos avanços na encenação, da quebra de regras pré-estabelecidas, ainda hoje é comum vermos um estatuto de como se deve atuar e posicionar-se no palco. Então me perguntei: Será que um ator pode simplesmente levantar-se em cena? Será que atores podem atravessar o palco numa diagonal? Será que atrizes podem entrar e rodar em meio ao palco e sair?

A comida japonesa é diferente da comida brasileira. A japonesa é pequena, delicada, tem pequenos pratos, tem o espaço, o tempo. Tem o espaço entre, Isso faz parte da refeição, a pausa. A brasileira é muito, muito, muito tempero. É um prato tudo misturado como a feijoada. Falta o espaço. Você tem que dar o espaço. O entre, o MA. Tente colocar mais congelamento, mais pausa. Não ficar apenas se movimentando, mas descobrir o que há em um movimento e outro. Na pausa, descobrir para onde ir, para onde ela vai lhe levar e não ficar o tempo falando, se movimentando. Deve-se descobrir esse entre, entre as coisas. (informação verbal)¹⁵⁴

Então, construímos o espetáculo tentando responder as três questões sobre o posicionamento do ator no palco em confluência com a cena que Tchekhov não escreveu. Aliando essas questões à Mímica e ao Treinamento Energético, e com a escolha de uma poética de grupo que se preocupa, prioritariamente, com o processo e seu percurso criativo, voltamos à sala de treino para tentar solucionar a essas perguntas, e descobrimos um corpo que se assemelhava a um corpo com referenciais da dança-teatro japonesa *butoh*. Corpo reminiscente de outros espetáculos do grupo como *As Lavadeiras* e *Mulieres*.

¹⁵⁴ Diário de Bordo: *Oficina de butoh com Tadashi Endo*. São Paulo. 24 fev. 2015.

Nesse último, investigamos o treinamento energético com mais propriedade e inserimos referências históricas da guerra, bem como a possibilidade de dançar a vida embaixo da hecatombe. Então, em 2012, montamos o nosso primeiro espetáculo em *pseudo-butoh*, *Sakura Matsuri: O Jardim das Cerejeiras*, com a colaboração dos artistas-pesquisadores: Carlos Simioni, do Grupo LUME Teatro, de Campinas, que nos trouxe outras possibilidades de Treinamento Energético e Estados de Presença; Victor de Seixas, da Companhia Angatu, de São Paulo, que trabalhou conosco o Mimo Corpóreo; David Limaverde, do Grupo Poéticas do Corpo, Fortaleza, que nos apresentou o Jinen-Butoh e o *Land Movement*.

– *Ei, Tom, eu lembro que, quando eu era estagiário da Casa de Artes, tinha um cara que era do Poéticas do Corpo que ia treinar com vocês nas férias.*

– *Era o David Limaverde que trabalhou conosco em dois momentos. Primeiro ministrando a oficina Land Movement e, posteriormente, fazendo parte do projeto Poetizando as mímicas do corpo.*

1.1. Jineh Butoh: Poetizando as mímicas do corpo e A incrível história do poste que virou árvore

Em 2011, o Teatro MiMO teve uma experiência prática com o Butoh. Naquele momento, havíamos sido contemplados, juntamente com o Grupo Poéticas do Corpo, com o edital de *Formação e Intercâmbio entre Grupos de Teatro de Fortaleza* e articulamos o projeto *Poetizando as mímicas do corpo*.

O grupo de pesquisa e extensão, do Instituto Federal do Ceará (IFCE), Poéticas do Corpo tem como marco para o início de suas atividades o ano de 2003. Sob a orientação da Profa. Dra. Mônica Braga Marçal-Domine, o coletivo estuda a construção do corpo cênico nas relações entre a dança, o teatro e as artes visuais, debruçando-se, sobretudo, no território da performance e adentrando no universo da dança-teatro japonesa – Butoh, por meio de seu integrante David Limaverde.

Os grupos tinham que escolher pontos de convergência em seus treinos para a realização do projeto. Dentre as investigações de cada coletivo, foi escolhida o Butoh, por parte do Poéticas do Corpo a partir de David Limaverde, que tinha acabado de defender sua dissertação de

Mestrado em Estudos da Performance¹⁵⁵, pelas Universidades de Amsterdã e Helsinque, cujo objeto era a referida dança-teatro.

David participara do *workshop* sobre o *Jinen Butoh* – desenvolvido por Atsushi Takenouchi – que dança as forças da natureza e busca o encontro com as pessoas e o meio ambiente. Limaverde propôs para o intercâmbio, o *Land Movement*, uma metodologia de construção de cena que utiliza o espaço como colaborador do movimento. Pesquisa que desenvolve há quatro anos a partir de suas experiências com o *Jinen Butoh*.

Atsushi Takenouchi explica que *Jinen* é uma palavra japonesa que engloba tudo o que é maior do que a natureza. É uma palavra que descreve o universo. Ele trabalha o universo como a imagem do fluxo de um rio “que abraça o sol, a lua, a terra, que é a origem do nascimento de toda natureza, incluindo o homem.” Ou seja, é um rio no qual todas as coisas se conectam e fazem parte dele. É a força da natureza em ação. É um rio que abrange “a vida e a morte, luz e escuridão. [...] Toda forma de vida executa a dança da vida e da morte por estar vivo. Todas as coisas estão dançando com Jinen. Jinen Butoh é participar junto com toda a vida que já está dançando, dançar com o fluxo do universo que é Jinen.”¹⁵⁶

O *Jinen Butoh* ressalta que no *Butoh* não há técnica definida, cada um busca sua forma de dançar e perceber como todas as coisas estão dançando em nosso redor, fugindo das tensões, viajando por outro caminho – o caminho do experiencial, da presença e da contemplação. Trabalha a percepção, a sensação, o tempo, a autoconsciência e a religação com os outros corpos e o meio. David Limaverde nos apresentou a força da natureza no ciclo das quatro estações do ano, proporcionando um treinamento das qualidades de movimento que as estações proporcionavam em nossos corpos e ao imaginário por meio de metáforas: outono (preparação para a última florada, para a morte, a perda); inverno (recolhimento, isolamento, galhos vazios, começo do fim, morte); primavera (renascimento, flores desabrochando,

¹⁵⁵ David Limaverde defendeu sua dissertação de Mestrado – *A phenomenological approach of Butoh and its embodiment or bodily sentiments danced poetic organs* – em dezembro de 2010. Nela, ele discorre sobre a dança-teatro *Butoh* fazendo uma análise de sua experiência com Atsushi Takenouchi e o *Jinen Butoh*, durante julho de 2010. Desde então, David participa anualmente desse *workshop* que tem duração de quatro semanas, em Pontedera, Itália.

¹⁵⁶ Citações retiradas do site *Jineh Butoh* – Atsushi Takenouchi. Disponível em: <http://www.jinen-butoh.com/top_e.html>. Acesso em 05 jun. 2013.

pássaros cantando); verão (intensidade da vida, prazer supremo). Assim, percebemos, com o Jinen, uma relação cíclica do dançar o cotidiano entre a vida e a morte.

O intercâmbio previa a construção de alguma obra artística e resolvemos realizar uma intervenção urbana *A incrível história do poste que virou árvore*.¹⁵⁷ Nessa performance, praticamos o exercício da bioesfera, abordado no capítulo anterior, para a coesão entre os dois grupos e, também, na busca de uma arte do encontro entre os participantes e posteriormente com o público.



Figura 14 – Exercício da Bioesfera. Praça da Gentilândia, Fortaleza. FONTE: Tomaz de Aquino. (2011)

No desenvolvimento da performance, os integrantes conectavam-se com o público por meio de fios imaginários e contavam para as pessoas a sua versão de como o poste virou árvore. Depois, faziam um exercício de conexão interna e externa (consigo e com o outro performer e depois com o transeunte ou espectador), o qual chamei de *encontros e despedidas*.

¹⁵⁷ Teaser da performance *A Incrível História do Poste que virou Árvore*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dEePRPLG4bw>.

Em um tempo dilatado, dois performers cruzavam o espaço, conectados consigo e com o outro por meio da biosfera, aproximavam-se e doavam pelo olhar seu último suspiro (imagem da última florada de uma árvore saindo do outono e indo para o inverno), seu último minuto de vida e iam definhando ao chão. Naquele processo, se o contato físico surgisse, ele seria bem-vindo, porém, ele não era o foco. Aquela despedida não precisava necessariamente ter um aspecto triste. A emoção que surgisse iria depender da relação que se estabeleceria entre cada dupla. Assim, acontecia o exercício dos *encontros e despedidas*, no espaço do entre, no “interstício social”. (BOURRIAUD, 2009, p. 19).



Figura 15 – Exercício Encontros e Despedidas. Praça do BNB. Fortaleza. FONTE: Tomaz de Aquino. (2011)

Podemos relacionar o interstício como o lugar do encontro, o espaço de trocas humanas para além do sistema vigente que foge as zonas de comunicação. Nesse hiato entre duas pessoas, podemos detectar o início de alguma relação que provavelmente desencadeia um processo emotivo. Mas o que seriam essas trocas e esses olhares? Esses *encontros e despedidas*?

Não posso aceitar uma vida confortável. Eu preciso desse espaço de combate para o meu trabalho. Eu presenciei uma dessas situações com muita tensão, quando a Alemanha do leste e do oeste se reunificaram, em 1989, em Berlim. Em cima do

muro... Nesse dia em que se abriu o portão entre o oeste e o leste e tinha milhares de pessoas em pé em cima do muro, mas o muro não era do leste nem do oeste. Um no mans' land (Terra de ninguém). Este lugar não existia antes. O muro era apenas uma linha de fronteira geográfica, mas ninguém vivia ali. Ninguém existia nessa linha do muro. Mas, naquele dia, tantas pessoas em cima desse muro, feliz e gritando... Nunca tinha visto uma situação tão cheia de tensão. Significa que antes os alemães do leste não estavam felizes com o socialismo e queria escapar para o oeste e os alemães do oeste capitalista viviam no conforto e tão isolados uns dos outros. Só pensavam na própria vida, não tinham sentimento de grupo. De repente, naquele momento, tudo muda. Era isso que eu queria dizer quando eu disse que o butoh-ma está entre e é exatamente minha vida também: uma situação entre. É o momento mais importante da vida, entre, como aquele muro de Berlim. (ENDO, 2009, p. 68-69).¹⁵⁸

Segundo David Limaverde, esse exercício é abordado por Atsushi Takenoushi em sua jornada anual de Butoh que acontece em Pontedera, Itália, durante o mês de julho. Limaverde, ao nos transmitir esse exercício, disse que não se lembrava de Takenoushi tê-lo nomeado, apenas o chamava de *first and last meeting*. Limaverde passou a chamá-lo como *o exercício do encontro e do adeus*. Preferi utilizar a metáfora que o exercício me proporcionara de um último encontro e sua respectiva despedida, assim, passei a chamá-lo de *encontros e despedidas*, não se afastando da imagem proporcionada por Takenoushi em *first and last meeting*: “uma metáfora do ciclo de sacrifício da flor até nosso trajeto entre vida e morte. O começo que tem um fim, que tem um recomeço, que tem um fim” (informação verbal)¹⁵⁹. Uma relação cíclica. Essa experiência com o Jinen Butoh, sobretudo, o exercício do encontro e despedida, foi fundamental para a construção da dramaturgia do espetáculo *Sakura*.

1.2. Sakura Matsuri: O Jardim das Cerejeiras

O cansaço é psicológico: o cansaço não existe; o cansaço existe porque você não está acostumado a ultrapassar seus limites. Vá mais além.¹⁶⁰

– *Kardec, hoje vou fazer uma demonstração técnica de como o MiMO chegou ao termo pseudo-butoh a partir do Sakura e depois terei que explicar algo teoricamente. Particularmente, não é um termo que me apetece, devido à ideia de imitação, de representação, de cópia, de algo que quer ser e não é; enfim, é o que tem pra hoje. Pensarei com mais calma sobre este termo, mas voltando à demonstração, resolvi criar um textinho,*

¹⁵⁸ *Vivendo e dançando entre as coisas: um encontro com Tadashi Endo*. Entrevista concedida à Doutora em Educação Kátia Maria Kasper, em 8 de abril de 2004. A entrevista na íntegra encontra-se publicada na Revista do Lume N°7.

¹⁵⁹ Palavras de David Limaverde a partir da explicação de Takenoushi sobre o *first and last meeting*. Fortaleza, mai. 2011.

¹⁶⁰ Luís Otávio Burnier *apud* Simioni (1999, p. 110).

como se fosse uma peça de teatro com os meninos e o Simioni, é uma espécie de encontro entre os primeiros dias de trabalho de Simi, em 1984 e dos meninos, em 2011. Posso ler para você o texto introdutório que pretendo falar antes de fazer a demonstração prática?

– *Claro, Tom.*

Após ter visto o Grupo Sankai Juku¹⁶¹, no Festival Porto Alegre em Cena, em 2010, conversei com o ator Jonathan Pessoa sobre a vontade que tinha em investigar o butoh, uma vez que o público dos nossos espetáculos estavam nos dando esse *feedback*.

Gosto da ideia de unidade dentro do grupo. Então, quando entraram no grupo as atrizes convidadas – Goretti Smarandescu, Maurileni Moreira, Imaculada Gadelha, Geane Albuquerque e Fátima Muniz –, em abril de 2011, recomeçamos os treinos, fazendo um intensivo do que o grupo havia treinado durante os últimos três anos. Esse treinamento tinha o objetivo de que as atrizes compreendessem um pouco, na prática, qual a poética do grupo. Desse modo, fizemos um intensivo dos treinos do MiMO, desde consciência corporal até a última experiência com o *Land Movement*, apresentado a nós por David Limaverde, em janeiro de 2011. Porém, o treinamento maior se concentrou no treinamento energético/dança pessoal e no mimo corporal/véu.

Começamos, então, o primeiro processo de experiência do *pseudo-butoh* com a criação do esquete: *Sakura Matsuri – o Jardim das Cerejeiras*. O processo teve início apenas com os atores e atrizes do MiMO, no dia 28 de fevereiro de 2011. Apenas no dia 13 de abril que as atrizes iniciaram os treinamentos conosco¹⁶². O exercício base do primeiro dia foi a *Bioesfera* e o exercício do *Coro e Corifeu*, que eu aprendera com o Maurice Durozier, do *Théâtre du Soleil*.

Como em um bando de patos selvagens, uma pessoa fica à frente guiando o bando, que estão como os pássaros voando no céu, dispostos em “V”. O corifeu executa movimentos e os

¹⁶¹ Grupo de Butoh fundado em 1975, dirigido pelo coreógrafo e dançarino Amagatsu Ushio.

¹⁶² Os treinamentos para o *Sakura Matsuri* foram alternados com os encontros do *Projeto Poetizando as Mímicas do Corpo*, entre os Grupo Teatro MiMO e o Poéticas do Corpo. Inicialmente íamos realizar o *Sakura* apenas com os atores e atrizes do MiMO, mas devido a proposta cênica trabalhar com o corpo seminu, Barbara não poderia participar, pois a mesma é Sargento do Exército e Renatinha, era menor de idade. Ficando apenas duas mulheres para compor o jardim das cerejeiras. Como queríamos trabalhar com quadros em movimento, precisaríamos de mais pessoas. Então, convidamos algumas atrizes para integrar o esquete, que posteriormente, transformou-se em espetáculo.

outros repetem. Este deve ter generosidade para que os outros consigam executar seus movimentos. Permanecem nessa dinâmica até a música acabar. Então, outra pessoa assume a posição do corifeu e continua o jogo. Uma variação: quando o guia muda de direção, imediatamente, a pessoa que ficou à frente assume a função de corifeu e o restante se organiza para manter o formato “V” do bando. Ainda acontece outra variação, na qual ao som da música um ator se preenche da dramaturgia que essa lhe sugere, adentra à área de jogo e improvisa, utilizando-se de ações físicas em comunhão com a música. Os outros atores, aos poucos, vão entrando na área de jogo e constroem o “V”, seguindo os movimentos do corifeu.

O objetivo desse primeiro encontro foi proporcionar a integração entre os atores e sugerir a ideia do holárquico, pensamento colado ao corpo ou corpo-ação. A construção de um único corpo-coletivo-diverso no mar da vida. No dia 14 de abril de 2011, demos início ao processo de treinamento energético a partir dos *workshops* que eu havia feito com o LUME e das leituras de livros.

Mesmo sem ter treinamento em *butoh*, imaginava um jeito de trabalhar essas questões pessoais de uma Nação que fora destruída pela bomba. Proporcionava, dessa maneira, imagens de destruição. Sem dar pausa, depois do energético e ainda seguindo o fluxo do estado que o treino deixara, sugeria que eles buscassem sair de debaixo de escombros, de uma cidade demolida. Que eles buscassem a vida embaixo daquela situação de morte. Buscassem a esperança, renascer, com os seus corpos despedaçados, intoxicados. Que de alguma forma buscassem a vida. Em outros momentos, entregava-lhes balões de aniversário e sugeria o nascimento de uma vida, ao encher o balão. Depois de alimentada essa vida – esperança, criança, animal, pessoa, enfim a imagem que viesse para eles desse balão que trouxe a respiração da vida – era chegado o momento de sufocá-la, matá-la. Como matar o que dá esperança? Como achar a vida na morte ou a morte na vida?

Meu interesse se localiza sobretudo na relação vida e morte. Embora a morte seja em parte incompreensível, não conseguiríamos entender a vida sem a morte. Minha dança não seria concebível sem essa relação. E quanto mais velhos ficamos, mais nos aproximamos da morte – daí talvez o aparecimento tardio da dança em minha vida. Segundo creio, vivemos todo dia um pouco de vida e morte. A mãe, quando dá à luz uma criança, também se aproxima da morte. A criança, no útero materno, alimenta-se da vida mãe, consome um pouco da sua vida. A própria posição circular do feto no útero da mãe indica o contato entre a vida e a morte, o *se* e o *shi*. Todos

estamos sob influência constante do *shi*, o princípio da morte. Todo nosso vigor é extraído do *shi*. (ONHO, *apud* BOGÉA, 2002, p. 74)¹⁶³.

– *Tom, acho que faltou um começo, uma coisa do tipo: Boa noite, gente. Meu nome é Tomaz de Aquino etc., etc. Faltou se apresentar. E você também não explicou como foi o treinamento energético.*

– *Pretendo, em segundo momento, explicar o treino e falar que para o MiMO era a terceira vez que repetíamos, sem alterar nenhum procedimento, o mesmo exercício: treinamento energético/dança pessoal com a imagem de sair dos escombros, e que para as atrizes convidadas para o Sakura, era a primeira vez que o realizava.*

– *E como você tá pensando em fazer isso, na hora, Tom?*

– *Vou chamar os meninos e fazer uma leitura, como em uma leitura dramática, cada um sendo um personagem do texto. Tá faltando alguém para ler as falas do Simioni. Quer fazer esse favor?*

– *Já eh!*

1.2.1. Um encontro: Simioni e o Teatro MiMO¹⁶⁴

Cena 0

Tomaz – Boa noite, pessoal. Meu nome é Tomaz de Aquino, sou ator formado pelo Curso de Arte Dramática da UFC e pelo Curso de Artes Cênicas do IFCE, e, atualmente, preparador corporal, dramaturgista e diretor artístico do grupo Teatro MiMO. Hoje, nós compartilharemos um pouco sobre o processo de montagem do *espetáculo Sakura Matsuri – O Jardim das Cereiras* e o *pseudo-butoh* – termo que está em fase de transformação, talvez, *Bio-Butoh* ou *Bio-Flor*; é uma proposição que a ser pensada com calma, futuramente. Chamo ao palco os atores Felipe Abreu, Victor Hugo Portela, Rafaela Diógenes, Marisa Carvalho, Geane Albuquerque, Renata Oliveira e Kardec Miramez.

Cena 1

¹⁶³ Entrevista concedida por Kazuo Ohno à professora de História e Teoria do Cinema da UNICAMP, Lúcia Nagib, na cidade de Tóquio. A entrevista foi publicada no Jornal Folha de São Paulo em dia 18 de agosto de 1991. O texto na íntegra encontra-se publicado no livro Kazuo Ohno, de Inês Bogéa (2002).

¹⁶⁴ A partir da cena 2, o texto é constituído de fragmentos do áudio da conversa com os atores, sobre o treinamento do dia 14 de abril de 2011, juntamente com a entrevista de Simioni *A independência do ator* (1999, p. 110-111).

Tomaz – Oi, meninos, hoje, vamos conversar sobre nossa prática no treinamento energético com as meninas que acabaram de entrar no processo conosco. Convidei o Simioni para compartilhar conosco como foi o período dos seus primeiros anos de treinamento com o Burnier.

Simioni – Boa noite, pessoal!

Meninos – Boa noite, Simioni.

Simioni – Espero que possa colaborar com vocês.

Tomaz – Obrigado por ter aceito o convite de compartilhar sua experiência... Então... Meninos, vocês querem comentar alguma coisa sobre como foi o treino?

Cena 2

Rafa – Parecia que tinha um bicho dentro de mim... *Argh argh argh argh...* assim.

Felipe – E quando vem um som, vem um som muito gutural, assim *urgh, urgh, urgh...*

Simioni – Chega um momento que você quer gritar, soltar a voz e você acaba jogando fora sua energia. Burnier dizia o seguinte: “o som, o vocal, neste trabalho, pode ser um escape do corpo.” Então, era segurar o som para soltar todas energias pela voz, apenas uns seis meses depois. Porque daí a voz já começava a penetrar no corpo, na musculatura. Como ela não saía, ela tinha que ter outro canal. Então, quando ela saiu, vamos dizer assim, ela também saiu uma voz encorpada.

Renatinha – No momento que eu chegava na parede, para trocar energia com os outros, cara!... Você tinha muita necessidade de sugar a energia do outro pra você poder sobreviver.

Ge – Toda vida que eu vinha da parede, eu me sentia revitalizada.

Renatinha – É! Revitalizada, exatamente.

Rafa – Não, pois eu não. Eu acho que eu dava mais energia do que eu pegava. Eu me sentia revitalizada na panela de pressão. Na parede, eu voltava... Parecia que foram vocês que me sugaram toda.

Ge – Eu ainda ficava uns vinte segundos assim, louca, louca, louca, depois ia e voltava de novo.

Renatinha – Pois era ali que eu recarregava a bateria.

Rafa – Pois eu não puxava. Eu voltava da parede feliz com a boa ação que eu fiz, porque eu só posso ter dado muita energia. *(Risos)*

Victor – Pois eu acho que fiquei lá junto contigo. Teve uma hora que fui pra parede e eu nem me mexia. Eu fiquei lá sendo levado.

Renatinha – Pois eu suguei, viu, Rafa.

Rafa – Agora a panela de pressão era assim, era um milhão, aí eu saltava assim um milhão por três segundos. Caralho, eu tô conseguindo, aí depois, não, eu não tô não...

Renatinha – Eu acho que na panela de pressão era o momento que você concentrava toda sua energia interna, que existia, aí quando você saia e você conseguia um milhão por pelo menos cinco segundos.

Simioni – Muitas vezes, quando ele (Burnier) via que eu precisava trocar com alguém, ele entrava enviando energia e trocando comigo. Aí já era um outro estímulo e nós ficávamos jogando por duas horas e depois ele me deixava.

Felipe – Eu acho que eu consegui concentrar mais energia foi quando a gente foi pro meio, que o Tomaz pediu para descer. Eu não tava conseguindo tirar energia da parede. Aí quando a gente foi pro meio, que a gente teve um contato no meio, aí o Tomaz pediu pra descer, só que todo mundo desceu muito rápido, só que eu senti que se eu descesse muito rápido, eu ia morrer, morgar, me entregar ao chão. Aí eu segurei a onda, fui descendo bem devargazinho segurando a panela de pressão, descendo, descendo e aí eu não me mantive em uma posição relaxada, eu me mantive sempre em uma posição desconfortável pra que eu forçasse essa pressão, porque eu não tava sabendo de onde tirar a energia... mas funcionou.

Rafa – Nessa hora, eu meio que mudei, porque a minha... quando eu baixei doía muito a minha barriga fazer a panela. Em vez de fazer a panela de pressão para tensão ir pro corpo, eu comecei a tensionar partes específicas do corpo, aí eu não conseguia manter a panela de pressão, fiquei só em espasmos porque doía muito. Era uma dor como se fosse cólica. Era uma dor *estranhona*.

Ge – Também não consegui manter o corpo inteiro em uma energia frenética, era uma parte do corpo que concentrava ou o centro ou não sei, foi uma estratégia para não desmoronar.

Simioni – Depois de uma hora e meia ele dizia: “O cansaço é psicológico: o cansaço não existe; o cansaço existe porque você não está acostumado a ultrapassar seus limites. Vá mais além.”

Marisa – (*Rindo*) Eu não vou dormir não. Eu bebi foi uma coca-cola de 2 litros nesse exercício. Tô cheia de energia. Eu tô elétrica... Agora o que foi mais importante pra mim foi respeitar o meu tempo. Pra tudo. Pra subir e pra descer foi meu corpo que foi, foi a minha vontade de fazer qualquer coisa, foi meu corpo dizendo pra onde é que eu ia. Eu quis ir pra todos... eu quis ir pra parede, ah! a panela de pressão... Eu ainda tô com ela. Eu passaria a noite fazendo isso aí loucamente subindo pelas paredes.

Renatinha – No momento da bolinha de pressão quando o Tomaz começa a falar, acho que foi dando um ânimo que eu quase não tinha. Eu não tava pensando nada. Tava só ouvindo aquela voz, tipo: – *Vai, vai, vai, sobe, você vai conseguir.* Acho que essa voz externa foi meio que dando uma energia, um gás.

Felipe – Isso que a Marisa falou é interessante porque eu também respeitei o meu tempo. Por exemplo, o meu milhão não era o do Tomaz, assim... tipo eu sabia que interno tava *truando*, tinha uma hora que eu... *mermão*... que eu fiquei putó... caralho não dá pra ir mais não. Aí caiu a ficha que eu podia ir no meu, alimentar isso dentro que eu sabia que ia surgir alguma coisa, fiquei aproveitando aquilo na movimentação que tinha. Aí tinha hora que eu conseguia explodir, mas aí eu sempre voltava assim.

Rafa – Eu botei tudo no mil, achando que era o máximo. Aí na metade do mil foi que eu percebi, porra me fudi, ainda tem um milhão.

Simioni – É claro que você, como ator, quer ir além também. Quando você pensava que não ia poder mais, de repente, você entrava em outro universo, e do instante em que você pensava que não ia poder mais até aquele momento já tinham se passado mais trinta minutos. Então era sempre mais, a ponto de toda sua musculatura ficar completamente viva e pulsante. Era impressionante.

Felipe – Mas acho que assim... O importante é não voltar. É você manter a energia e não voltar, e não deixar isso eixaurir.

Renatinha – Não deixar frouxo. Se afrouxar você desmorona.

Simioni – Depois de uma hora, por exemplo, de total movimentação no espaço, cada vez mais rápido tentando não pensar, com essa dinâmica, seu corpo vai produzindo um fogo, você vai esquentando. Ele partia do princípio de que energia é entrar em trabalho. Como o ator cria energia? Entrando em trabalho.

Rafa – Sempre que eu ia congelar por um momento, eu queria... Eu congelava por um momento... aí eu ia perdendo alguma coisa...

Victor – Aí o Tomaz falava: – *Congela!!!*

Simioni – Ele (Burnier) sabia dosar, por exemplo, quando via que eu estava no auge, quando percebia que o corpo estava muito vivo. Ele deixava o ator parar um pouco com essa coisa forte para tentar se perceber nesse estado.

Marisa – Mas existe um nível do comando, para o comando não atrapalhar...

Rafa – O comando é uma das coisas que me faz sofrer muito... Eu fico com a sensação que ele repete um milhão, é pra mim.

Marisa – Mas eu também, mas isso não é pra atrapalhar, isso é pra te desafiar.

Felipe – Eu já acho que é pra mim.

Renatinha – Eu acho que o comando é pra você dizer pra você mesmo que é um milhão.

Marisa – Depende do comando!

Simioni – Ele sempre dizia: “Mais, mais, não para, mais rápido, não pensa, joga no espaço.” Ele queria exatamente cortar a parte racional, queria que o corpo agisse. [...] Quando ele percebia que eu ia perder a força, ele pedia que eu saltasse. Neste momento se eu estivesse sozinho na sala, já iria me acalmar, talvez parar.

Rafa – Mas uma coisa que é muito impressionante, é como lhe desloca para outra coisa, pra um outro lugar. Teve uma hora que eu não conseguia... assim... era caos... não tinha nada.

Felipe – Citando a história que eu citei no blog, a gente vai muito pros dedinhos.

Rafa – Mas é porque esse comando dos escombros leva muito pra isso. Você quer escavar e o Tom chega a falar, esses corpos deformados, essa tensão, você quer sair

Tomaz – Meu corpo querendo dançar partes que nunca dançaram... que... eu não dou essa tensão pra minha mão, no momento que eu tô nesse energético, nessa dança pessoal, a minha mão está se mexendo sozinha sem nem eu pensar.

Felipe – Meu dedo, ele chega a proporções que eu não consigo chegar normalmente, tipo esse aqui vem bem pra cá... tipo assim, dilata de um jeito... aí tem uma hora que esse aqui fica assim ó, muito rápido, e você não sabe o que é isso. Minha mão se mexe de um jeito que...

Simioni – Eram sempre movimentos que você não conhecia. Chegava um momento em que, depois de duas horas, você começava a sair do seu corpo, estava em um estado energético com movimentos que nunca fizera antes. Saltos, quedas, não chegava a subir nas paredes, mas eu tinha a impressão de que iria subir.

Tomaz - Não é você querer imitar, porque você não tá nem pensando em butoh nessa hora. Mas é o seu corpo querendo dançar essas coisas que estão adormecidas realmente, essa memória desse corpo, do que você foi, do que você... enfim. Desse dedo que não se mexe, desse tronco que não se mexe.

Cena final

Tomaz – Gostaria de agradecer mais uma vez a presença de Carlos Simioni. Obrigado pela presença de todos vocês e nos acompanhem no blog: www.teatro-mimo.blogspot.com



Figura 16 – Ator Felipe Abreu no treinamento realizado em 14 abr. 2011. FONTE: Tomaz de Aquino. (2011)

1.3. Do pseudo-butoh à Bio-flor

Nossos esforços diários tem a finalidade de esconder a verdade sobre nós, não apenas do mundo, mas também de nós mesmos. Tentamos fugir da nossa verdade, enquanto aqui somos convidados a parar e tentar um olhar mais profundo.¹⁶⁵

Burnier no início do trabalho com Simioni, orientou-o a não improvisar e nem a ficar em emoções que pudessem surgir. Ele tinha uma grande preocupação com as palavras improvisação e emoção. Para ele, emoção é algo interno a nós e está em constante transformação, por isso, não podemos moldá-la nem fixá-la, “não podemos conduzi-la segundo nossa vontade, mas simplesmente senti-la, deixá-la fluir, circular, movimentar-se.” (BURNIER, 2001, p. 89). E para improvisar, a ator deveria ter um repertório próprio, ter construído a sua prisão para liberdade, como quando se improvisa um texto a partir de palavras que já existem. Existe a criação do texto, mas não a criação de palavras. Improvisar sem uma estrutura pré-determinada poderia levar o ator a mostrar apenas suas habilidades. Se assim fosse, o ator não estaria criando a partir da improvisação, mas improvisando livremente e mostrando sua capacidade em viver emoções. Burnier (2001, p. 91) argumenta, a partir de

¹⁶⁵ Em busca de um Teatro Pobre, de Jerzy Grotowski (1987, p. 32).

Grotowski, “que uma improvisação só pode existir no interior de uma estrutura definida como o *jazz*.”. Ele lembra-se que Simioni algumas vezes dizia

“não sei o que fazer. Devo improvisar?” E eu lhe dizia que não, que deixasse acontecer, que deixasse seu corpo guiar as ações, que não pensasse, não premeditasse, simplesmente cedesse ao louco e delirante universo das sensações físicas e musculares, permitindo que seu corpo desse forma às suas energias. “Não improvise. Faça! Deixe as emoções fluírem, não as provoque nem as freie, não se ocupe delas. Simplesmente vivencie e sinta. Permita-se penetrar neste desconhecido.” (BURNIER, 2001, p. 89).

Dentro de um percurso criativo que valorizava o processo e não o resultado, questões outras, além do treinamento e acúmulo de repertórios corporais, permeavam nossa poética. O grupo tinha como proposta deixar o corpo vivo para a cena e atingir o estado de presença, faculdade que, somente por ela, com corpo-mente presente, faria o fenômeno teatral acontecer, o contágio e a contaminação. A virificação de uma vida cênica potente que faria/traria o público para dentro do espetáculo. Seria como em uma meditação, trazê-los para o vazio e saírem de lá contaminados.

Enquanto poética, estética, energia e contaminação isso acontecia. Tínhamos um retorno do público tão potente como o que oferecíamos para ele. Olhares atentos, choro, corpos inclinados entrando dentro da cena junto com os atores e, ao final, aplausos calorosos. É fato que o espetáculo estava energeticamente vivo. Grande era seu poder de conexão com o público. Corpos preparados, precisos, movimentos limpos, minuciosos e minimalistas. Mas isso não seria um acúmulo de repertório corporal? Seria possível que os atores estivessem em um nível pseudo? Uma representação do corpo como se estivessem imitando?

Lembro que, em uma ocasião, fizemos uma reunião que acabou antes do horário previsto e sobrou um espaço de tempo, aproximadamente 1h30, que não daria tempo de realizar algum tipo de treinamento. Então, enquanto diretor do grupo, sugeri passar o espetáculo, pois tínhamos uma apresentação na semana seguinte. Alongamos e quando começamos a passar o ensaio, percebi pseudo-corpos de um *pseudo-butoh*. Ou seja, aquilo que não é, mas quer ser. Desse modo, os atores, incluindo eu, poderíamos acionar um tipo de corpo pseudo, aquele corpo que parece corpo-mente, conectado com o outro, com o espaço, com o ambiente, com o todo, mas não está, ou seja, de repente, uma tonificação e uma qualidade de movimentação apareceram, passos ficaram lentos, olhos semi-abertos e respiração calma. Seria esta a imagem do pseudo-corpo: a representação de um modelo, uma forma? Uma representação do

corpo do espetáculo? Falei, então: não podemos ficar com este corpo do *liga e desliga*, do botão.

É fato que, uma vez gravadas no corpo, as memórias de uma experiência, elas ficam armazenadas para um acesso quando necessário, principalmente se o artista treina e aprimora seu material de trabalho: o corpo. Ele possui mecanismos de sua pesquisa individual que possibilitam esta performance. Mas naquela ocasião, aquilo me incomodou profundamente, e incomodou aos atores que se chatearam com a minha indagação que eles não estavam conectados, que estavam representando. Discussões.

Aquela questão havia me inquietado profundamente. Havíamos passado os últimos quatro anos (naquela época – 2012 – hoje, o grupo encontra-se com 6 anos) pesquisando, no nível prático, maneiras de o ator estar vivo em cena, de tornar-se um ator estrangeiro, de não produzir um Teatro Morto (BROOK, 1970) e estávamos naquele momento diante de uma forma, de um corpo engessado, automatizado que apertando um botão: ligou e acionou o corpo do espetáculo. Porém, na forma.

Para os atores, aquilo soava como um fracasso. Fracassamos! Mas o fracasso faz parte da poética do artista. Naquele dia mais do que nos outros, chegamos a fechar uma Gestalt¹⁶⁶ que já permeava a nossa prática, mas que àquela discussão ratificou: efetuar o ritual de treinamento sempre. Nunca chegar à sala, apenas alongar, realizar algum jogo de ativação energética e partir para o ensaio. Senão, estaríamos matando o teatro, a arte, a vida que se refaz a cada instante, sem modelo e sem forma, mas em transformação. Então, adotamos como regra o que já fazíamos antes de entrar em cena: treinar, para depois ensaiar, como fazíamos durante o processo de montagem dos outros espetáculos – 3 horas de treino e 1 hora de criação, por dia.

Aquele dia foi fundamental para fechar essa Gestalt sobre um pseudo-corpo na cena. Em sobre como não deixar o teatro morrer. Buscar esse teatro de contaminação. Pensar em não ir para o ensaio sem o treino efetivo, apenas com um alongamento básico e uns pulinhos.

¹⁶⁶ Usamos o termo vindo da corrente de psicologia que surgiu no fim do século XIX, “partindo do princípio de que nenhum “todo” pode ser compreendido pela análise de suas partes isoladas ou apenas como a soma de suas partes. Para entender a natureza de um “todo”, sua *Gestalt*, ele deve ser analisado “de cima para baixo” pois é a estrutura do “todo” que determina as características das suas partes interdependentes.” (BAIOCCHI, 1995, p. 121).

Fazendo isso, estávamos a um passo de nos tornar atores turistas, indo em direção oposta à prática que pretendíamos instaurar no grupo: a imagem de um ator estrangeiro¹⁶⁷. Antes do espetáculo começar, tínhamos, então, alguns momentos:

- A) Alongamento e passagem técnica que consistia em buscar uma relação com espaço, passar tecnicamente alguma cena, entrada ou saída, relação do caminhar com o palco, algum princípio técnico do espetáculo que cada ator achasse necessário revisar e acessar;
- B) Treino individual que consistia em algum trabalho de conexão energética do ator com o espaço e com os outros atores, mas ainda em nível pessoal e, às vezes, em dupla ou trio, com auxílio de instrumentos como bastão, bola de tênis ou handball, balão etc. (Essa etapa, às vezes, vinha antes ou depois da maquiagem. Sentíamos o fluxo entre o momento A e o B. Não dá para explicar o que levava a transição entre os momentos ou a interrupção para o camarim, se estavam todos trabalhando individualmente ou em pequenos grupos. Talvez, a prática da Bioesfera já estivesse incorporada ao cotidiano cênico do grupo);
- C) Treino coletivo. Nesse momento, todos já estavam maquiados e preparados para entrar em cena, com algum adereço ou acessório por finalizar que, para não atrapalhar este momento, era colocado/vestido ao final. O treino era basicamente o trabalho psicofísico que fazíamos em sala de treino e durava de 20 a 40 minutos. Esse treino tinha o intuito de alcançarmos a Bioesfera, para nos contaminarmos e contaminar a plateia, e só começava quando todos já estavam no palco.
- D) Por último, o momento da oração. Cada um orava aos seus deuses. Rezávamos Pai Nosso, Ave Maria, *Nam-Myoho-Rengue-Kyo*¹⁶⁸ e tinha um fragmento do texto do espetáculo *Por Elise*¹⁶⁹, do grupo Espanca, de BH, que a atriz Fátima Muniz, decorou e jogou na roda da concentração, batendo palmas num ritmo frenético e olhando para os olhos dos outros atores. Todos seguiram a proposta, contaminaram-se com a ideia e esse texto passou a ser incluindo neste momento da oração. Era como se fosse a oração do anjo da guarda, ou ainda, o MERDA!!!

¹⁶⁷ Na época desses treinamentos, os termos ator estrangeiro e ator turista não faziam parte do nosso vocabulário cênico. Estas palavras foram incorporadas a este texto em conformidade com o primeiro capítulo desta dissertação, no qual proponho a imagem de um ator estrangeiro.

¹⁶⁸ Mantra do budismo de Nitcheren.

¹⁶⁹ Somos fortes como um cavalo morto com fogo nas patas correndo em direção ao mar.

Mas será que isso bastava? Será que com isso eliminamos o pseudo-corpo?

Tínhamos uma coreografia/marcação/encenação, enfim, tínhamos uma estrutura cênica para palco italiano. Atores que se preparavam antes da cena, por aproximadamente uma hora, depois de maquiados, antes das cortinas abrirem. Um ritual era instaurado. O ideal de um grupo sacro estava atingido. Mas será que a apresentação estava viva? Pelo retorno caloroso da plateia, talvez sim. Mas como mesurar? Nosso ego mais que inflado, enchia-se cada vez mais com os depoimentos no *facebook* e no livro de ouro do espetáculo. Saíamos do teatro com a certeza que algo tinha acontecido, e que não estávamos na forma, mas em conexão.

Realmente, acredito nesse fenômeno, mas me pergunto: como manter a vida dentro de uma estrutura de poder que é a coreografia? Uma arte de comando, um regime de obediência e disciplinar dentro de um corpo disciplinarmente treinado? Por mais que existisse uma ação livre dentro de um texto corporal: cruzar o espaço em uma diagonal remando e cair lentamente. O preenchimento era dado pelo ator. A maneira de movimentar os braços, de olhar, de respirar era livre. Cada ator que mudava o tempo, o ritmo, as sutilezas em cada dia. Estávamos ainda diante de uma arte de comando e a qualquer momento o pseudo-corpo poderia aparecer como garantia para que a estrutura cênica permanecesse esteticamente bela e com isso desestabilizar a Biosfera. Então, como deixar a estrutura cênica viva e não deixar o espetáculo morto? Com essa questão, chegamos a uma nova tentativa que engloba os outros dois momentos: *treinamento psicofísico* antes de entrar em cena e *ações livres dentro de um texto corporal*. Essa nova tentativa é o que venho investigando neste momento, a transformação do termo *Pseudo-Butoh* em *Bio-Flor*, ou seja, a busca por uma dança viva, a dança da sua essência ou ainda uma dança no espaço do trânsito, da metamorfose, do devir.

1.4. Bio-flor: Seria isto um manifesto?

A vida de agora existe graças aos nossos antepassados.¹⁷⁰

Bio-flor, a flor da vida.

Dance a sua flor, a flor que nasce e brota de você a cada dia. Dance sua vida. Bio-flor é uma dança da vida. A partícula *bio* vem de biosfera, a grande esfera de vida portadora de todos os

¹⁷⁰ Kazuo Ohno *apud* Ines Bogéa (2002, p. 82). Entrevista de Ohno à Professora Lúcia Nagib, na cidade de Tóquio. Folha de São Paulo em dia 18 de agosto de 1991. O texto na íntegra encontra-se publicado no livro Kazuo Ohno, de Inês Bogéa (2002).

ecossistemas do planeta, que abrange a (bio)diversidade. A partícula *bio* vem também da Biosfera, exercício que realizei com os atores durante o processo de criação dos espetáculos que permeia a poética do grupo.

A partícula *flor* vem da prática em butoh, vem das palavras de Kazuo Ohno que pede cuidado ao se aproximar de uma flor, ao entrar em seu coração e comunicar-se com sua alma, transformando-se também em flor. “Mas qual a conexão da flor com a minha alma? Isso é tocar a vida da flor. É tão importante como as crianças que vão para a escola de mãos dadas. Tocar a vida de outra pessoa como se fosse a sua própria vida...” (OHNO *apud* BAIACHI, 1995, p. 49). A partícula *flor* vem também da experiência com David Limaverde¹⁷¹, em dançar sua flor pessoal nas quatro estações do ano e em fazer brotar sua flor a partir do centro motor do movimento e dançá-la. Também, vem de uma flor que dança a vida a partir da morte, na adversidade do semi-árido nordestino, a flor do mandacaru.

Eu sou fio do Nordeste,
 Não nego meu naturá
 Mas uma seca medonha
 Me tangeu de lá pra cá.
 Lá eu tinha meu gadinho
 Não é bom nem maginá,
 Minha bela Vaca Estrela
 E o meu lindo Boi Fubá.
 Quando era de tardezinha
 Eu começava a aboiá. [...]

Aquela seca medonha
 Fez tudo se trapaia;
 Não nasceu capim no campo
 Para o gado sustentá,
 O sertão esturricou,
 Fez os açude secá,
 Morreu minha Vaca estrela,
 Se acabou meu Boi Fubá,
 Perdi tudo o que eu tinha
 Nunca mais pude aboiá.
 Ê ê ê Vaca Estrela
 Ô ô ô Boi Fubá.¹⁷²

O mandacaru (*Cereus Jamacaru*) é uma árvore típica da paisagem que compõe a vegetação da caatinga nordestina. É oriundo da família das cactáceas, resistente à seca, chega até cinco metros de altura e serve de alimento para os animais, retirando-se os espinhos por meio do

¹⁷¹ Após dançarmos nossa flor pessoal a partir do centro motor, David pediu que a desenhassemos. Essas imagens estão disponíveis no blog do processo da performance *A incrível história do poste que virou árvore*. Disponível em: <<http://umnaolugarnatural.blogspot.com.br/2011/08/aos-ciclos-as-cores-as-flores.html>>.

¹⁷² Vaca Estrela e Boi Fubá, de Patativa do Assaré (1984, p. 323-324).

fogo ou cortando-os. Diz a tradição que quando ele floresce é sinal que a chuva está chegando. Em meio aos seus espinhos, a flor branca luta para nascer e esbanjar sua beleza com seus trinta centímetros de comprimento em um único período noturno. Nasce no início da noite, dança toda sua beleza, pois sabe que seu processo de morte iniciará ao amanhecer. Traz consigo a essência da vida em um curto período de tempo. A flor do mandacaru é símbolo de resistência e traz com ela a poesia de uma beleza efêmera, uma passagem que se faz permanência ao dançar a esperança para o homem do campo. Ao dançar uma vida que se renova na morte. Assim como o mandacaru, nem todo dia conseguimos fazer a nossa flor nascer, nem todo dia conseguimos dançar essa força plena e essencial no palco, nem todo dia dançamos nossa vida para morte que se aproxima.

Doce flor branca
Que à noite és a rainha
Sozinha, confiando em meu amor
Enquanto revela sua beleza
Durmo sonhando em te beijar
De dia voando atrás de ti
À noite tu a me esperar¹⁷³

– *Kardec, eu pretendo dançar a minha flor pessoal. Dançar minhas emoções, sensações. Medos, dores etc., para estudar meu corpo. Então, eu me perguntei: O que em minha cultura influencia minhas ações e movimentos? Como criar com a dor e o sofrimento do povo onde vivo? Eu quero estudar uma dança pessoal, mas não copiar um modelo como uma receita de bolo. Eu não quero copiar ou imitar um modelo japonês, chinês, espanhol ou italiano. Então, eu visitei a região do Cariri, para lembrar minhas origens na seca, no clima seco e na religiosidade. Um lugar onde sofrimento e felicidade caminham juntos. Eu pensei na Flor do Mandacaru. Uma bonita flor que nasce entre os espinhos. Um símbolo de resistência à dor, ao sofrimento, à seca, ao massacre ao Caldeirão da Santa Cruz. Uma resistência às catástrofes do Ceará que são universais também. Eu penso que butoh é sobre a humanidade, o mundo, a natureza, o homem e a mulher, a política, a sociedade, a lama, a vida e a morte juntos. O ciclo da vida. Todas as coisas construindo a memória do corpo. Quando eu danço, eu danço e recrio minhas memórias. Minhas raízes contaminadas como o radicante com seus “enraizamentos sucessivos, simultâneos ou cruzados. (BOURRIAUD, 2011, p. 51). Então, se no meu corpo existe a mímica, o samba, a política, a dor, o funk, o jazz etc., meus movimentos poderiam ter essas características?*

¹⁷³ Flor do Mandacaru, de Fernando Rosa. Disponível em: <<http://musica.com.br/artistas/fernando-rosa/m/flor-do-mandacaru/letra.html>>. Acesso em: 09 mar. 2015.

Você tem que saber melhor do que eu, pois você é brasileiro, imagino que certamente! Minha sensação aqui no Brasil é que todos se movimentam de alguma forma. Sempre há alguma música, muita dança, sempre algo, capoeira, cavalomarinheiro, candomblé, sempre alguma atividade com música e movimento. No Japão nem tanto. Isso para mim é um dos lados do típico brasileiro. Mas também o Ceará, Minas Gerais, Bahia, Porto Alegre, diferentes regiões e características um pouco diferentes. Um país tão grande, tanta gente mora aqui, diferentes influências. Em algumas áreas há uma influência europeia maior. Salvador é mais influenciado pela África. O Brasil recebe muitas culturas diferentes, ainda com muita natureza, paisagens, a Amazônia. A vida humana no Brasil está sempre conectada com algum som, movimento e paisagem. No Japão, a história é muito antiga, mas por um lado é uma cultura muito quieta. Não há muita música e dança, é algo mais meditativo. Por outro lado, há a indústria japonesa, carros, eletricidade, computadores. Muito. E de forma barulhenta. Situações extremamente opostas tão misturadas no Japão, especialmente em Tokyo. E tão confuso. Mas isso é por um lado o típico caráter japonês. Somos misturados. No Brasil é de outra forma. A vida aqui não é fácil, possivelmente, mais difícil que no Japão, não tão confortável como a vida japonesa, materialmente também, mas eu sinto que o povo brasileiro é muito mais feliz. Quem sabe por conta do clima. Há muito sol, paisagem ampla. Sempre há música sendo tocada e dançada. É outro estilo de desfrutar a vida. Butoh é um pouco oposto porque o que fazemos nem é sempre bonito ou leve, movimentos dinâmicos como um ballet clássico. É muito oposto a isso. É sombrio, doloroso, quebrado. Trágico. Mas nossa esperança é sempre ir até a luz. Se você tenta fazer butoh como um brasileiro, eu acho que você não pode deixar de desfrutar a vida. Não só um butoh doloroso, preso e sombrio. O espírito do butoh é algo radical contra o *mainstream*. É quase underground. Mas vários brasileiros sentem isso, algo muito sentimental, não tanto *clown*, alegre. (informação verbal)¹⁷⁴.

- *Tadashi aponta para uma questão fundamental: a essência da sua dança, do seu trabalho.*
- *Essência, eita palavrinha complicada, Tom.*
- *Kardec, acredito que podemos compreender a essência como um devir, como o que é não sendo ou está não estando.*
- *Hum?!!*
- *Quando digo que alguma coisa é, já não é mais, já passou, ou seja, quando digo que sou, já é passado, mas ainda estou estando sendo. Entendeu?*
- *Ahn?!!!*
- *Menino, como a essência de um perfume, quando você abre a essência é a mesma, mas ela já se transformou em contato com o ar. “Essência, assim, é o vigor do que aparece, desaparecendo, para, uma vez mais, imediatamente, aparecer, desaparecendo. Como a fonte corrente de um e em um rio: o que faz perdurar o que é como isto que é, (não) sendo.” (FAGUNDES, 2014, p.83), assim como o rio que passa e flui afirmando-se como rio, sempre o mesmo porque lhe afluem sempre “outras e outras águas” (HERÁCLITO, 2012, p. 143).*

¹⁷⁴ Diário de bordo: *Palavras sobre Butoh com Tadashi Endo*. Fortaleza. 25 jan. 2015.

A areia que passeia pela praia. O vento que forma uma duna. A duna que se desfaz em areia. A areia que forma o homem. O homem que muda a paisagem. A paisagem que se desfaz com o vento. O vento que leva o lixo. O lixo deixado pelo homem que muda a areia, que muda a paisagem, que muda a praia que é a mesma, mas já não é mais a mesma praia. A cada instante os grãos de areia mudam de lugar, as ondas quebram diferentes, ora o mar é mais violento, ora mais brando. Correntes de água fria, correntes quentes. Correnteza aumenta, correnteza diminui. A esteira de malas do aeroporto que a cada instante se transmuta entre as bagagens, os espaços vazios e as etiquetas de identificação da bagagem que fizeram permanência na esteira. O que mais você identifica, em seu cotidiano, como os espaços de devir? ¹⁷⁵

A flor dança o espaço para nascer e crescer e esbanjar sua vida. Então, dance sua vida, sua essência, sua dor, como a dor do nascimento do ar que entra nas narinas pela primeira vez e faz o bebê chorar. A dor parto. A dor do nascimento. Qual o tempo da dor desse nascimento?

Vem de antes. Vem de nove meses na barriga da mãe. Temos muita experiência. Essa experiência muda quando vamos para fora. Muita luz. Os bebês gritam. Muita luz. Dentro era mais confortável. Podia dançar, lutar, qualquer coisa, mas o sentimento de amor era antes de sermos fetos. Nove meses. Milhares de espermatozoides nadando, mas só você teve a chance e os outros ficaram. Esse é o sentimento de amor. O começo do sentimento de amor. Eu saí, mas não estou sozinho. Eu existo, você existe através desses amigos. Esses que morreram e deixaram você seguir. Eles que me deixaram passar, tive permissão para sair, viram que eu queria muito e disseram: - *Vai Tadashi! Não se esqueça de nós, você precisa sair!* Por meio da morte. A morte lhe deu coragem. Como pode dar errado? Tudo dá certo na vida se você respeita seus amigos. Se você respeita o seu momento na vida. Você deve respeitar o seu amigo, o momento da vida para chegar. (informação verbal)¹⁷⁶.

Ohno (*apud* BOGÉA, 2002) comenta que devemos ter gratidão pela vida que recebemos e devemos manifestar esse sentimento aos nossos antepassados que nos possibilitaram a vida, um sentimento de respeito aos que morreram para que pudéssemos existir.

E quando eu pensei sobre isso fiquei extremamente triste pelo fato de eu ser o produto de apenas um espermatozoide e que os demais tenham se perdido. Talvez vocês mesmos quando, quando pensarem sobre isso, sintam a mesma coisa que eu senti. (...) Para mim, este fato significa sobretudo que para haver uma vida todas as

¹⁷⁵ Na sequência deste subcapítulo abordarei algumas experiências na busca para se dançar a sua flor da vida, a Bio-flor, na tentativa de eliminar o pseudo-corpo: Antes de me apresentar no palco, eu derivo a Cidade para dançar sua dramaturgia junto a minha cena. No vídeo, *O Tempo de um Silêncio para Thereza Rocha*, eu resolvi voltar à Cidade, depois da apresentação, e dançar a dramaturgia da Cidade para ela mesma. Thereza Rocha é a professora que me apresentou o termo *Dramaturgismo*, no módulo *Outras Dramaturgias*, do Curso Teatro e Conexões Contemporâneas, da Vila das Artes/IFCE. <<https://www.youtube.com/watch?v=V7LXc71cFI>>.

¹⁷⁶ Diário de bordo: *Oficina de Butoh com Tadashi Endo*. São Paulo. 24 fev. 2015.

outras que aparentemente desapareceram ajudam no nascimento desta nova vida. (OHNO, *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 76).

Nasce-se para dançar neste mundo. Dança-se conforme a música. E a música é o cotidiano, a política, a cultura, os acontecimentos sociais. Logo, dança-se o espaço do cotidiano, da política, da sociedade, da cultura. Dança-se essa dramaturgia. Dança-se tudo o que constitui o seu gesto cultural. Dança-se o lado humano do sofrimento, da lama, da podridão, da escuridão, ou seja, o lado humano do corpo que sofre. “Se você se sente feliz, não precisa dançar.”¹⁷⁷ Assim, se minha constituição é a violência familiar, danço essa violência em meus movimentos, pois é o que está gravado em minhas memórias corporais.

No processo de montagem do espetáculo *Sakura*, falava com o grupo que nós precisávamos morrer, precisávamos sofrer e assumir esse sofrimento, pois a beleza e as outras características ditas boas, nós já as tínhamos e já as praticávamos, pois, generalizando, o ser humano quer estar nesse conforto do bem-estar, não quer sofrimento. Por mais que ele faça os outros sofrerem, para ele, ele nunca o faz. Ele é sempre bom, solícito e solidário. Perceber que somos escrotos, que dentro de nós também existe um monstro, um ser fantasmagórico que é capaz, inclusive, de matar, é assustador.

Descobrir esse negativo, buscar essas trevas foi doloroso. Quem quer acessar seus mortos? Suas trevas? Sua escuridão?

No butoh, dança-se o que lhe constitui enquanto ser no mundo. Dança-se o espaço de nascimento dessa flor, o estrume, o adubo, ou seja, suas memórias, suas experiências e suas referências que é você em sua plena essência com seus sentimentos e emoções. Com a sua verdade interior. “Procuro seguir à risca as minhas lembranças [...] até o seio de minha mãe [...]. É assim que procuro receber todos os pesos e contradições de minha vida, com todo o corpo. Essa atitude deu origem a minha dança.” (OHNO *apud* BOGÉA, 2002, p. 29).¹⁷⁸

Mas como dançar a bio-flor?

¹⁷⁷ *Ibidem*. 25 fev. 2015.

¹⁷⁸ Registro de aulas de Maria Alice Verdi em sua dissertação de Mestrado *O butô de Kazuo Ohno*. Alguns fragmentos dessas aulas encontram-se na apresentação do livro *Kazuo Ohno*, de Inês Bogéa (2002).

Com livre inspiração no Butoh, a bio-flor não existe regra. Não existe técnica. A técnica já está em seu corpo. A técnica são suas memórias: a matemática, a física, a dança de salão, o funk, o samba. Na bio-flor você pega essa técnica e descontrola aproveitando-a. Não se nega nada. Apenas utiliza-se a técnica que já se tem e dança-se o abandono racional dessa técnica que já está gravada no corpo. Digamos que dançamos, então, uma não-técnica.

Porém, existem princípios para dançar a bio-flor. Que busca dentre outras coisas, deixar o trabalho do artista vivo, verdadeiro com uma sensação de que é a primeira vez. Não de apenas ter uma coreografia, marcação – estrutura cênica, tudo é feito como se fosse a primeira vez, devido a sensibilização do corpo ao captar as ondas energéticas da cidade, ou seja, da comunhão do corpo com o espaço e sua dramaturgia.

Dessa forma, a partir de experiências realizadas entre 2013 e 2015, proponho dois caminhos – e não modelos – para deixar a ação cênica viva a partir de dois procedimentos para o treinamento do artista cênico. Os procedimentos seriam um treinamento com os *estímulos proprioceptivos* e a *dilatação dos poros*. Os caminhos são a *Deriva* e *comer o que lhe dá prazer*.

Procedimentos:

A) Estímulos Proprioceptivos

É interessante a realização de um trabalho com as percepções humanas com foco no aparato proprioceptivo. A propriocepção – que juntamente com a interocepção e exterocepção constituem as percepções humanas, ou ainda, parte do nosso somato sensitivo – é a forma internalizada de como o indivíduo percebe o seu próprio movimento, a sua relação com o dentro e o fora e que inclui o sistema nervoso nesse processo de comunicação com o ambiente e, conseqüentemente, as relações com o mundo constituindo experiências e com estas, memórias.

O termo *propriocepção* é um substantivo originado do adjetivo *proprioceptivo*, criado pelo fisiologista inglês Charles Sherrington (1857-1952) para explicar a capacidade humana de receber estímulos organizados no interior do próprio corpo. Foi apresentado ao meio científico em 1906 no seu livro *The integrative action of the nervous system*, onde descreve um “sistema aferente” responsável pelas informações aferentes vindas dos “proprio-ceptores” localizados nos “campos

proprioceptivos”. Sherrington utilizou a palavra *propriocepção*, formada por duas palavras vindas do latim *proprius* (próprio) e (re)ception (ato de receber). (MARÇAL-DOMINÉ, 2009, p.1).

A percepção humana nasce a partir da excitação dos receptores sensoriais – estruturas do sistema nervoso responsáveis pelo envio de informações ao cérebro – localizados na pele, nas cápsulas articulares, nos músculos, tendões musculares e no labirinto. Nasce também da análise dos impulsos nervosos sensitivos, vindos do sistema nervoso periférico para os centros nervosos superiores (sistema nervoso central) que recebem esses estímulos e formulam uma resposta aos mesmos. As entradas sensoriais – os receptores – ao serem estimuladas são percebidas pelo próprio corpo como uma sensação que identifica um estímulo específico.

Os receptores sensoriais relacionam-se aos neurônios e, assim, as sinapses vão sendo realizadas e, por consequência, a compreensão e apreensão do meio ao qual o indivíduo está inserido, ou seja, o mundo, é efetivada. Essa relação também é responsável pelo nosso desenvolvimento cognitivo e sensório-motor. Portanto, a propriocepção permite, ao homem, tomar consciência da posição e do movimento de cada parte do corpo, bem como a força desenvolvida nas contrações musculares.

Em diálogo com Sherrington, Marçal-Domine (2009) expõe a propriocepção como a capacidade humana de receber estímulos organizados no interior do próprio corpo, distinguindo-a da exterocepção e da interocepção.

A propriocepção, então, pode ser descrita como a percepção total das posturas, posições e movimentos que temos do nosso corpo, quer ele esteja parado ou em movimento. Esta percepção nasce: da excitação dos receptores localizados na pele, nas cápsulas articulares, nos músculos e tendões musculares e no labirinto; da análise dos impulsos nervosos sensitivos para os centros nervosos superiores. Portanto, esta atividade permite percebermos a posição e o movimento de cada parte do corpo, bem como a força desenvolvida nas contrações musculares. (MARÇAL-DOMINÉ, 2009, p. 2).

A capacidade exteroceptiva corresponde à percepção de todos os estímulos vindos do exterior do corpo como as sensações de frio e calor, os sons do meio ambiente, a pressão de outros corpos, os estímulos visuais etc. A exterocepção é possível porque temos os receptores sensoriais, os exteroceptores, que transmitem para o Sistema Nervoso informações provenientes dos estímulos externos mecânicos, térmicos ou dolorosos. Podemos exemplificar

as funções exteroceptivas como as noções dos sentidos como: visão, paladar, olfato, tato etc. Temos, assim, a capacidade orgânica de perceber o mundo fora dos limites do nosso corpo.

A capacidade interoceptiva corresponde às sensações trazidas ao consciente do interior do organismo. Por exemplo: a sensação de fome ou sede, de estar saciado, de desejo sexual sem estímulo exterior etc. A interocepção envia ao cérebro as sensações das vísceras e contribui para o processo de equilíbrio no corpo. O termo interoceptivo descreve de forma genérica as operações orgânicas referentes ao sentir o interno do corpo. Dessa forma, temos a capacidade de perceber os órgãos internos, que dá ao homem a capacidade de ler os sinais enviados e assim ter uma ideia de seu estado geral.

A propriocepção, então, pode ser descrita como a percepção total das posturas, posições e movimentos que temos do nosso corpo, quer ele esteja parado ou em movimento. A base que constrói a propriocepção, a sensação de se estar vivo e de participar do mundo é feita quase que totalmente pelos receptores sensoriais, que possuem funções altamente especializadas e estão localizados em diferentes partes do corpo.

Nesse sentido, compreendemos que estas percepções humanas dialogam com as emoções gravadas em nosso corpo, em nossa musculatura, ou seja, com nossa memória corporal.

B) Dilatação dos Poros:

O ator deve ter um trabalho contínuo para a abertura dos poros que o permita sentir o cotidiano e o momento que antecede a cena para poder captar o espaço e sua dramaturgia e resgatá-lo na cena no momento de sua dança. Como dilatar os poros? Existem vários procedimentos, citarei alguns aqui já comentados: treinamento energético, meditação, Deriva, estímulos proprioceptivos.

Caminhos:

A partir de um trabalho com a propriocepção e com os poros dilatados, proponho dois caminhos como sugestão para serem realizados horas antes de entrar em cena e deixar a sua flor viva no palco. A ordem não importa, o importante é que se esteja em comunhão com

esses dois caminhos. Ressalto que são caminhos e não fórmulas. Foram percursos, experiências trilhadas por mim, solitariamente.

1 – Como percurso fundamental: Derivar a cidade. Quando eu tenho espetáculo, antes eu caminho pela cidade e sento em algum lugar como um cemitério, parque, praça, rua etc., para sentir a cidade e depois, no palco, improvisar junto com a cidade. Assisti, durante quatro dias, ao espetáculo *Fukushima – mon Amour*¹⁷⁹, do dançarino de butoh Tadashi Endo, percebi que em alguns momentos ele improvisava. O espetáculo era transformado a cada dia. Ele não era fechado. Perguntei: Como você ele fazia aquilo? Como era o seu processo? Dependia do público? Ele os sentia ou dependia do dia? Ou de tudo?

Claro, depende de tudo! O que eu faço é: antes da estreia, eu crio. Eu tenho que criar porque eu preciso de luz, música, figurino e tudo isso, eu não tenho como improvisar, pois, os técnicos ficariam confusos. Então, eu trabalho o conceito, às vezes, por 2 anos ou, às vezes, bem curto, por apenas 2 meses. Mas depois da estreia, ao vivo, no palco, cada dia é um espaço diferente e uma plateia diferente, condições diferentes que eu não posso ignorar. Eu preciso viver a cada dia esse momento em mudança, todo dia conta. Eu não posso manter as mesmas coisas até o fim. Então, todo dia, de alguma forma, muda. Através da improvisação vem essa metamorfose. Quem sabe, eu no palco não seja mais eu. Às vezes, eu sequer me sinto um ser humano no palco, me sinto mais animalístico. Algumas vezes, eu já estou morto. Quem sabe depois de morrermos aconteça algo desse tipo? Eu sinto, às vezes. Por causa disso, você nunca tem como saber o que irá acontecer hoje. Eu preciso ser sensitivo, receber e sentir. Por isso, eu gosto de improvisar. Eu comecei a dançar inicialmente com músicos de jazz, antes de eu começar a dançar butoh. E havia muita improvisação. Os músicos de jazz quase não viam a minha dança. Então, às vezes, eu tentava ignorar a música e improvisava. Mas através da improvisação, às vezes, acontecem momentos harmônicos fantásticos e isso é tão incrível. Então, eu gosto de improvisar e eu sinto que cada vez que eu vou ao palco é um grande desafio. (informação verbal)¹⁸⁰.

2 – Cozinhar e comer o que lhe dá prazer. Uma vez me perguntaram o que eu pediria na minha última refeição se eu estivesse no corredor da morte. Não pensei duas vezes: pão na chapa com manteiga (não margarina) e um pingadinho. O comer é o alimento, não é apenas o que sacia a fome e lhe põe em pé, mas o que entra e sai transformado.

Vejam essa refeição; se não a comermos, irá mofar e apodrecer. Mas se a comermos ela entrará em nosso corpo e se transformará num rico fertilizante! [...] Quando se come, a comida torna-se excremento e retorna à terra. O alimento pode então crescer

¹⁷⁹ “Motivado pelo desastre natural e do acidente nuclear que ocorreu em 2011 no Japão, Tadashi Endo dança a dor da tragédia e a esperança da reconstrução, celebra o poder da natureza e questiona a relação do homem com a preservação da vida”. Programa do espetáculo *Fukushima mon Amour*, apresentado na cidade de Fortaleza-CE, no período entre 22 e 25 janeiro de 2015, na Caixa Cultural.

¹⁸⁰ Diário de bordo: *Palavras sobre Butoh com Tadashi Endo*. Fortaleza. 25 jan. 2015.

de novo. É por isso que o ato de comer nos integra à cadeia universal. (OIDA, 1999, p. 157).

Logo, nada melhor que comer o que lhe dá prazer, para dançar com essa energia vigorosa do que lhe alimenta, essa energia vigorosa dos prazeres do viver. Depois de alimentado com o seu prazer é que você poderá oferecer a transformação da sua refeição em dança.

Dançar butoh é como cozinhar. Você chama os amigos, compra as coisas, corta, prepara. Se você vai cozinhar as coisas estão frescas. A dança deve ser fresca. O fresco não significa só jovem e dinâmico. Às vezes você tem que cortar, isso é criação. Esta é a ideia. Sem tempero, orégano, pimenta, alho, sal, molho, não tem gosto. Se está bom, você oferece, mas só depois de provar. Você só apresenta para os amigos se estiver bom. Só então você vai oferecer ao amigo, a comida. [...] Butoh e cozinhar é o mesmo trabalho! (informação verbal)¹⁸¹.

Nesse sentido, construí uma tentativa de não deixar o teatro morrer: captando o espaço e comendo o prazer. Óbvio que o artista cênico ao entrar no palco pela primeira vez, deve captar o espaço, ver a distância, usar seu trabalho proprioceptivo para calcular distâncias, passos e velocidades outras em relação ao espaço de ensaio e ao palco no qual ele irá se apresentar, e nos outros palcos nos quais a peça circulará. Nesse caso, trata-se de um reconhecimento e um trabalho técnico-racional de adaptação ao espaço, e não de uma captação do sensível e do sentido sinestésico.

Portanto, é de fundamental importância a utilização da teoria da deriva, dos situacionistas franceses, como princípio para bio-flor. Como um percurso de abertura dos poros do corpo e porta para a sensibilidade entrar. Com a deriva, o mínimo parece muito. Sua percepção se dilata e com ela sua sensibilidade. Seus poros ficam mais abertos para receber as interferências da cidade. É como uma esponja que absorve o todo e mesmo que limpe, ela deixa a sujeira (observe a esponja depois de usar e se você não enxaguar antes de guardá-la, ela vai soltando uma água suja), ou seja, deixa os sinais dessa contaminação, dessa troca, desse encontro.

¹⁸¹ Diário de bordo: *Oficina de Butoh com Tadashi Endo*. São Paulo. 24 fev. 2015.

1.5. A Flor do Mandacaru: Matsuri

Doce flor branca
Se prepara pra nascer
Ao entardecer pra brilhar
E eu assim como um beija-flor
Desejando o seu paladar
Nesses desencontros
Te procuro sem cessar.¹⁸²

Em agosto de 2013, período no qual eu estava na cidade de Rio de Janeiro, devido ao Mestrado, portanto, estava afastado de Fortaeza e do Teatro MiMO, iniciei um processo solitário de treinamento. Queria dar continuidade aos treinos iniciados com o espetáculo *Sakura* e investigar o que chamávamos de *pseudo-butoh* (hoje *Bio-Flor*), principalmente, a questão que aparecera: um pseudo-corpo de um *pseudo-butoh*. Então, peguei como semente para esta investigação, o prólogo do espetáculo: *A criação do mundo*.

Dia 1 – 06/08/2013

Sinto que preciso voltar ao energético. Sim, estou precisando voltar. Sinto que estou automatizado nos meus movimentos. Preciso descobrir outras coisas. Entrar em contato. Despertar o leão que está adormecido. Fazer meu rio correr de novo. As águas estão se **lagoificando**, ficando paradas, sem trânsito.

Dia 10 – 05/09/2013

Hoje, despertei monstrinhos adormecidos. O corpo se retorceu, o rosto se desconfigurou. A energia tomou conta do corpo e o mesmo se dilatou. Rapidamente soei. Era prazeroso sentir o líquido escorrendo pelo corpo todo, a respiração pulsando no corpo. Falando em respiração, estou percebendo que não estou conseguindo conectar o todo (tronco e extremidades). Em alguns momentos é perceptível que o movimento não parte do tronco e sim dos braços. Também estou ciente que preciso fazer uma atividade que estimule os músculos dos membros superiores e inferiores. A energia parece não chegar neles.

¹⁸² Flor do Mandacaru, de Fernando Rosa. Disponível em: <<http://musica.com.br/artistas/fernando-rosa/m/flor-do-mandacaru/letra.html>>. Acesso em: 09 mar. 2015.

Dia 15 – 24/09/2013

Do treinamento, surgiu uma nova parte para solo, ainda de costas, coisa de 30 segundos. Não lembro agora, mas lembro que achei interessante. Parecia uma flor desabrochando no centro. Talvez, quando eu começar a rodar, ainda na supressão de suporte, eu dê uma volta, desabroche a flor, volte a rodar e retomo o que já tinha.



Figura 17 – Matsuri. Festival de Esquetes de Petrópolis. 14/11/2013. FONTE: Dona Mariana. (2013)

flores que brotam
 no vazio
 caos pessoal
 escuridão
 nada
 tudo
 meditação
 contemplação
 30 segundos de outro universo
 contato espiritual profundo
 ante-flor, sem cor, forma, mas profunda...¹⁸³

¹⁸³ Flores que brotam, de Tomaz de Aquino. Diário de bordo: *Processo Matsuri*. 24 set. 2013.

Dia 22 – 17/10/2013

Por fim, fiz o exercício de levantar em uma hora e em pé dancei as sensações. De repente, do lado de fora, começou um funk, meu corpo reagiu ao estímulo externo. Não dançou funk, mas os movimentos que surgiram foram mais fragmentados, menos contínuos e menos contidos, tiveram mais força, tipo quando se dança dança-afro. Vi conexões possíveis para fazer o butoh-funk, se posso dançar butoh ao som de Jazz, Clássico ou Regional, porque não dançar butoh ao som de Funk? Não sei... Percebi que não precisa dançar o funk no butoh, mas onde está a raiz do funk? Onde está a minha raiz e a contaminação dela? Do movimento do funk? Onde brota o passo(inho) do funk no meu corpo e no corpo do dançarino de funk? Divagações.... Vou dormir...

Após esse período de treinos, resolvi participar dos festivais de cenas curtas com essa célula oriunda do espetáculo *Sakura* e que, para não me distanciar tanto, batizei de *Matsuri*. Na primeira apresentação no Festival *Niterói em cena*, no dia 08/11/2013, antes de me apresentar fui lanchar com o Jhou e o Wellington (amigos que colaboraram com a apresentação). Até então, estava preocupado com uma cena tecnicamente perfeita, atingir um estado extra-cotidiano e ser potente em cena. Na volta do lanche, o sol estava na iminência de mergulhar e aparecer no Japão¹⁸⁴. E ficamos contemplando-o atrás do Teatro Popular de Niterói, na Baía de Guanabara. Naquele momento, percebi que era isso que estava faltando para a apresentação, essa re-ligação com o cosmo. Esse contemplar nossos ancestrais que estavam, naquele momento, no sol. Contemplar essa energia que dá vida a humanidade e ao mundo. Sem ele, o sol, o mundo morre. Tirei os sapatos e pus-me a sentir o verde do gramado e a ficar por ali um bom tempo sentindo a brisa, o barulho das ondas do mar. E o tempo-ritmo do sol se pondo naquela primavera. A noite chegou.

Depois disso, adotei a deriva como procedimento antes de entrar em cena para me reconectar com o cosmo e com a cena. E surgiu a questão fundamental desse trabalho que, hoje, chamo de *Flor do Mandacaru*: a relação entre a Mímica e a Dança Pessoal na busca da essência viva das coisas, com a consciência da dificuldade que existe para a flor desabrochar entre os espinhos do mandacaru e ainda, como trazer a cidade que eu vou dançar para o palco e dançar a própria cidade para aquelas pessoas. Receber a cidade e devolvê-la a seus moradores.

¹⁸⁴ Quando eu era criança, eu perguntava para a minha mãe para onde o sol ia quando ele desaparecia. Minha mãe respondia: ele foi *ensolarar* o Japão.

Mesmo que seja apenas um fragmento daquela cidade. Mas viver esse fragmento de forma plena, em comunhão, em presença.

Aquilo que vemos é sustentado por aquilo que não vemos. Por essa razão não devemos cometer o erro de treinar somente o que é visível na superfície. Isso simplesmente não funciona. Se quisermos ter uma bela flor, temos de nos concentrar em regar as raízes da planta e sustentar o caule enquanto ele cresce. Do mesmo jeito, se quisermos ter um belo corpo e presença cênica, é preciso cuidar do eu interior. Se o interior estiver pobremente nutrido, não há beleza externa, gestual, técnica vocal extraordinária, roupas elegantes ou maquiagens fantásticas que ajudem. Sem trabalho interior, nada funciona. (OIDA, 2007, 83).

Em Petrópolis, adotei com mais propriedade essa teoria e fui derivar no parque da cidade. Onde a vida estava presente. Jovens que saíam da aula no turno da tarde e estavam no parque namorando, se divertindo, bebendo. Garotos treinando dança de rua. Pessoas passeando, cachorros e seus donos, carros passando. E no centro da praça uma águia comendo uma cobra. Fiz a paragem. Apreendi o espaço e depois sai para comer o que me dava prazer: pão na chapa com pingado.

A apresentação em Petrópolis foi no dia 14 de novembro de 2013. Caminhei pela cidade até chegar à Praça da Prefeitura. À minha frente estava a fonte com a estátua de uma águia com uma cobra na boca. Um devir. O trânsito da vida. A morte que alimenta a vida. A morte que nos faz viver. Morte e vida caminham paralelas. Corpo morto. O morto que alimenta o vivo. Dá vida. Dá a vida. Proporciona o sustento de outro ser. Leis da natureza. Retorno ao que se era para um novo ressurgimento. Quantas pessoas e animais já morreram para eu estar e continuar vivo? Vivemos em eterna oposição à morte. Fugimos da única certeza que temos em vida. Uma oposição. Uma retroalimentação. Queremos viver porque um dia iremos morrer. Daí as conquistas, as vontades, o crescimento humano e profissional. Queremos registrar nossa passagem pela terra. Deixando descendentes, obras, bens, lembranças. Vivemos em função de deixar alguma coisa aos que virão. Produzimos energia vital para não morreremos. A inquietação da morte nos leva a busca pela vida. Mas que vida estamos plantando na sociedade contemporânea? Que vida buscamos nesses dias corridos nos quais não respiramos? Não nos damos tempo para o toque, para o contato consigo e com o outro, para os encontros verdadeiros, para as contaminações saudáveis que a vida nos proporciona. *Sakura Matsuri*: uma pausa para pensar o tempo, para se dar o tempo. Uma dança no MA, no espaço-tempo cotidiano, um resgate consigo e com o mundo. O florescimento dessa vida escondida. Dessa vida que brota, que pulsa, que alimenta e retroalimenta-se no devir-humano.

Uma dança em trânsito. A cobra que vive. A águia que vive. A natureza que vive por ela mesma, plena. No seu tempo. Bom lembrar que a águia matou a cobra não por ódio ou maldade, mas por sobrevivência. É perceptível no olho da águia uma paz, uma calma, uma ingenuidade e não uma humanidade perdida. Sim, esse é o nosso instinto, matar para sobreviver. A cobra que solta água na fonte. A água sai em devir. Por mais que os buracos da fonte destinados a saída de água sejam formatados, ora a água sai de um jeito, ora de outro. Não há uma forma fixa para ela sair. Ela apenas encontra o buraco de saída e pulsa, vive, sente. Sentir. Falta-nos respirar. Sentir. Colocar-se nesse espaço do vazio e sentir a música do cotidiano, da vida, da natureza. Pinhões. Natureza encontrada nessa deriva. Sementes que caem e geram a vida completando o ciclo. Um eterno retorno. Atrás de mim, jovens viviam o momento de jogar saltos mortais e a águia com o seu alimento na boca no entardecer de Petrópolis.¹⁸⁵



Figura 18 – Matsuri Processo. Deriva em Petrópolis. 14 nov. 2013. FONTE: Tomaz de Aquino. (2013)

Em São Paulo, no dia 18/12/2013, pus-me a derivar no Cemitério da Consolação. A calma e o silêncio de estar sozinho ao final da tarde, sentindo aquele vento frio no corpo que encolhia meu corpo, me proporcionava uma nostalgia e me fazia pensar nos meus mortos, no meu pai, no meu cachorro que conviveu comigo durante 13 anos. O vento que carregava a poeira e o lixo que fazia o saco plástico dançar. Pão na chapa com pingado.

Em Cabo Frio, esse processo iniciou às 11h, do dia 09/09/2014, fui à praia e fiquei caminhando sem direção certa. Descobri um local para almoçar e depois fui ao teatro realizar a montagem da cena. Ao término, pensava que não conseguiria mais derivar, então, fui

¹⁸⁵ Diário de Bordo: *Matsuri Processo*. Petrópolis. 14 nov. 2013.

imediatamente comer o prazer. Precisava comer e engolir a cidade para depois vomitar de forma poética a própria cidade para ela mesma e dançar a sua dramaturgia dentro de uma dramaturgia já pensada, deixando-a viva. No camarim, senti aquela necessidade de continuar sentindo a cidade. Como era o último da noite a entrar em cena, fui à praia que era ao lado do teatro. Ao chegar na praia fui bem recebido por uma lua brilhosa e amarel. O frio da brisa fazia meu corpo tremer, a água gelada do mar também. A areia arrastada pelo vento batia em meu corpo sem dó, como chicote. Ao mesmo tempo que era bela e contemplativa, era agressiva a natureza, a começar por aquela energia da lua que lhe revigora e lhe deixa inquieto.

No outro dia, ao explicar meu processo de preparação para os debatedores, eles deram o *feedback* de que meu corpo tinha algumas características daquela noite, enérgico e forte como a luz da lua, o frio que encolhe e a areia que bate e incomoda, atíça, vibra. Meu corpo vibrava, tremia, tinham espasmos que antes não tinham.

Um trabalho diferenciado e raro, mostra uma dança "Butoh", de origem oriental, misturada com as técnicas ocidentais de mímica contemporânea. O ator, Tomaz de Aquino, com uma sensibilidade única, concentrou-se em sua ação no palco e arrebatou a atenção de uma plateia pouco acostumada com este tipo de linguagem, no entanto, o público manteve-se concentrado. Matsuri, apesar de aparentemente hermético, foi além, mostrando uma fina camada de sensibilidade.¹⁸⁶

Depois daquele dia, comecei a refletir como foram as outras apresentações. Em São Paulo, o silêncio e a calma; o corpo morto e sutil, um fantasma dançando encolhido no frio. Em Petrópolis, o corpo agitado e feliz com a vida que brotava do parque. Em Niterói, uma energia solar que contagiou a plateia com aplausos ininterruptos. A cortina fechou e as palmas continuaram.

Dessas experiências advêm esses procedimentos e não técnicas para se dançar a bio-flor. E por ser vida que está sempre em trânsito, que a cada minuto tem um acontecimento, que não fica parada como o cotidiano que se modifica, não se pode pensar numa dança fechada, acabada, *morta*. Tem-se uma estrutura, mas possível a modificações de ritmo, de qualidades energéticas etc; uma dança que pressupõe estar sempre viva, mesmo dentro de uma estrutura cênica *fechada*, uma dança em constante forma-ação!

¹⁸⁶ Comentário do Mímico e debatedor Jiddu Saldanha sobre a apresentação do esquete no XII Festival de Esquetes de Cabo Frio. Disponível em: <<http://teatropossivel.blogspot.com.br/2014/09/fesq-2014-comentario-sobre-as-esquetes.html>>. Acesso em: 09 fev. 2015.

Ressalto, ainda, que esses procedimentos funcionaram comigo, naqueles dias, não são uma receita de bolo que funcionará com todo mundo e podem, inclusive, não funcionar comigo em outro momento, mas servem como um ponta pé inicial para prosseguirmos nossa investigação. Porém, outra questão surgiu nesse percurso: o que faço é butoh?

Kazuo Ohno era o dançarino. Hijikata, o criador do butoh. Era 20 anos mais novo que Ohno. Era um louco, um gênio, um dançarino maravilhoso. Falou uma vez para um estudante: - *Sou o único dançarino de butoh*. O estudante lhe respondeu: - *Não é não, existe outro mais velho*. Hijikata: - *Quem é esse?* Estudante: - *Kazuo Ohno*. E Hijikata foi ver Ohno no palco. Depois da apresentação de Ohno, todos estavam chorando. Hijikata pensou: - *Um velho dançando e todos choram!* Depois da apresentação foi visitar Kazuo Ohno em sua casa e pediu para dirigí-lo. Hijikata dá imagens para Ohno: floresta no outono, criança, criança mentindo, chuva etc. Ohno ficava confuso, mas nunca perguntou o que ele queria dizer. Ohno compõe o espetáculo e mostra a Hijikata que diz: - *Faltou força e suavidade*. Então Ohno pela primeira vez pergunta: - *O que é butoh?* Hijikata: - *É violência e Eros!* Ohno não entendeu e foi para casa ensaiar. Ficou a imagem de violência e Eros. No dia da apresentação, todos choraram. Hijikata ao final perguntou como ele tinha conseguido aquilo. Nos ensaios ele não tinha feito aquilo. Ohno: - *Dancei violência e Eros*. Hijikata: - *Mas o que é isso?* Ohno: - *É butoh!* Você me disse isso um dia. Que butoh era Eros e violência! Hijikata: - *Obrigado!* Sim, isso é butoh! (informação verbal)¹⁸⁷.

Essas foram algumas experiências trilhadas, ficaram os rastros desse caminho para uma pesquisa futura na constante busca do desabrochar da Flor do Mandacaru.

Doce flor branca
Fecundada pelo vento
O meu lamento
É por não te encontrar
Dormirás sem me ver
E eu sem sentir o seu odor
Doce flor branca¹⁸⁸

¹⁸⁷ Diário de bordo: *Oficina de Butoh com Tadashi Endo*. São Paulo. 24 fev. 2015.

¹⁸⁸ Flor do Mandacaru, de Fernando Rosa. Disponível em: <<http://musica.com.br/artistas/fernando-rosa/m/flor-do-mandacaru/letra.html>>. Acesso em: 09 mar. 2015.

2. Um pensamento: Dançar ou não dançar (butoh), eis a questão!

Quando Kazuo Ohno, [...] falava de uma pintura ou tela, ele falava do “butô” do artista em questão. O termo butô tornava-se, em sua boca, um termo genérico para falar de uma essência de ser, de uma consciência das origens no fato da criação.¹⁸⁹

O que faço? Bio-Flor. Mas para buscar um título poético para esta dissertação, busquei na minha essência a flor do mandacaru, que, mesmo morando na cidade grande, ela faz parte do meu ser, da minha árvore genealógica no sertão de Quixadá e Quixeramobim, que gerou meu pai. Das praias do Acaraú, terra natal de minha mãe. Das minhas visitas ao sertão durante a infância e adolescência. Do homem do campo presente na cidade grande que mesmo não sendo nascido no sertão, ele se faz presente em meu corpo numa terra de adversidades de onde se tira a esperança na guerra climática da seca que espera o dia 19 de março, como promessa de um ano chuvoso e um bom inverno. Na adversidade de um estado cheio de Cearás, com várias regiões bem distintas, com várias prosódias dentro dos mesmos 146.348 km².

A região do Nordeste, no Brasil, é composta por 9 estados: Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia. Juntos, estes estados somam 1794 cidades. O clima predominante é o semiárido, com temperaturas elevadas, poucas chuvas e uma marcante estiagem. Há a presença de duas estações: uma seca e outra chuvosa, esta última quase inexistente. A vegetação varia entre mangue, de dunas, cerrado e caatinga. Uma das principais árvores é o mandacaru, com capacidade de armazenar água, serve de fuga para o homem do campo e de alimento para os animais. Entre seus espinhos, nasce a flor do mandacaru. A principal fonte econômica é a agricultura e a pecuária. É nessa região que atualmente acontece uma das maiores secas já sofridas no País.

A região de Tohoku, no Nordeste japonês, onde nasceu Tatsumi Hijikata, é composta por 6 províncias: Akita, Aomori, Fukushima, Iwate, Miyagi e Yamagata. Juntas, essas províncias somam 68 cidades. O Clima de monção predomina na região. Esse clima é comandado pelos ventos sazonais e caracterizado por uma elevada pluviosidade e alternância entre as estações secas e chuvosas. As quatro estações são bem definidas e possui uma vegetação caracterizada pelas florestas, tendo a cerejeira como uma das principais árvores, tanto na economia devido à

¹⁸⁹ MASSON-SÉKINÉ *apud* GREINER (1998, p. 6).

fabricação de madeira como no espetáculo natural *Sakura Matsuri* (A Floração da Cerejeira). Na economia fornece produtos agrícolas, principalmente o arroz. Foi nessa região que, em 2011, aconteceu o terremoto e a Tsunami que ocasionou o desastre nuclear de Fukushima.¹⁹⁰

O butoh vem do Japão e especialmente da paisagem japonesa, da vida japonesa e para o corpo japonês. Esse butoh japonês que você não pode dançar, porque você não é japonês. Você não nasceu no Japão, há uma vida completamente diferente aqui. Mas o espírito do butoh não é apenas japonês. Ele apenas começou japonês e para os japoneses, mas o estilo do butoh, a técnica butoh não existe. É claro que japoneses dançam de forma diferente. Se pessoas fora do Japão tentarem dançar butoh japonês será algo errado, será uma imitação, então elas não devem tentar dançar esse butoh japonês, devem encontrar e descobrir o seu próprio butoh. Então, para o butoh brasileiro, nós devemos conhecer a vida brasileira, o humor, a atmosfera e também o estilo de vida brasileiro. Você pode achar aqui o seu próprio butoh, não no Japão. Nós temos outra tradição de teatro-dança, por exemplo Kabuki. Esse tradicional teatro-dança é tecnicamente rigoroso e fixo, então você precisa aprender; também para japoneses é muito difícil. Mas o butoh é sem técnica, sem formas fixas, todos podem dançar. Mas não o butoh japonês. Butoh brasileiro, butoh mexicano. Eles devem encontrar em suas próprias raízes, em suas próprias bagagens. (informação verbal)¹⁹¹.

Falo de um sertão. O sertão do Ceará. Do qual está enraizado no meu ser através de meus pais. Nasci em Fortaleza. Não vivi diretamente esse sertão, exceto pelos passeios na infância e adolescência, quando íamos passar o fim de semana no sertão. Vendo de perto a terra rachada antes apenas vista na abertura de alguma telenovela ou em livros de Geografia. Vendo o gado morto pela falta de comida ocasionada pela seca. Observando as aves de rapina os devorando. Vendo as casas de ex-votos e a religiosidade desse homem do campo. Vendo a alegria das crianças tomando banho na pouca água do açude destinada à bebida, lavagem de roupa e banho. E eu lá, junto com elas, na mesma alegria. Vendo o pedido de chuva para o padroeiro do estado, São José. Vendo, acima de tudo, a esperança naquelas condições de um mundo particular e adverso, e que não se deixava abater em tristeza, que mesmo na dor dançava uma alegria por se estar vivo. Dançava-se uma vida, como a flor do mandacaru, que dança fortemente a seca do Nordeste para dançar sua vida, alimentando a esperança do homem do sertão. Segundo a leitura desse sertão a partir das histórias de meus pais e da pouca vivência que tive *in loco* quando criança e adolescente, e, hoje, em meio à Academia e a minha prática atoral e, sobretudo, influenciado pelo treinamento e a leitura sobre butoh, identifico um sertão que dança a vida a partir morte.

¹⁹⁰ Catástrofes que inspiraram Tadashi Endo a criar o espetáculo *Fukushima mon Amour*.

¹⁹¹ Diário de bordo: *Palavras sobre Butoh com Tadashi Endo*. Fortaleza. 25 jan. 2015.

É diferente da praça
 A vida do meu sertão;
 Tem graça, tem muita graça
 Uma Noite de São João.
 No clarão de uma fogueira,
 Tudo dança a noite inteira
 No mais alegre pagode,
 E um caboclo bronzeado
 Num tamborete sentado
 Tocando no pé de bode.

Os que não querem dançar
 Divertem com adivinha,
 Outros brincam a soltar
 Foguete, traque e chuvinha.
 A mulher quer ser comadre
 E o homem quer ser compadre,
 Um ao outro dando a mão.
 Assim, o festejo cresce
 E o sertão todo estremece
 Dando vida a São João. [...]

Esta gente boa e forte
 Para enfrentar consequência,
 Que zomba da própria sorte
 Com sobrada paciência,
 Que trabalha e não se cansa,
 Por que a sua esperança
 É sempre a safra vindoura;
 O sonho do sertanejo,
 Seu castelo e seu desejo
 É sempre o inverno e a lavoura. [...]

Porém, se ele é um portento
 De riso, graça e primor,
 Tem também seu sofrimento,
 Sua mágoa e sua dor.
 Esta gleba hospitaleira,
 Onde a fada feiticeira
 Depositou seu condão,
 É também um grande abismo
 Do triste analfabetismo,
 Por falta de proteção.¹⁹²

Com a aplicabilidade de um olhar transcultural para o oriente, é possível dialogar com os elementos e conceitos dessa cultura? Qual a relação de um teatro-dança tão exótico com o Ceará, a “Terra do Sol e da Luz”?

Autores como Raquel de Queiroz, João Cabral de Melo e Neto e Ariano Suassuna descrevem de forma poética e crítica o contexto histórico, político e social do nordestino. Como muitos,

¹⁹² O Retrato do Sertão, de Pataiva do Assaré (1984, p. 234-236).

nós cearenses convivemos com a seca e a exclusão, o que talvez nos leve a aprender a convivência com a dor e com a perda dos mortos devido às adversidades da condição climática e financeira. Nas condições miseráveis o homem do sertão encontra a felicidade de estar vivo. Dança a sua flor do mandacaru ao ritmo do forró, do baião, das ladainhas e das influências que chegaram de outras regiões como o funk, o sertanejo, o pop rock etc.

Os registros das primeiras experimentações em Butoh, no Ceará, aconteceram nos anos 2000, com a participação de Carlotta Ikeda (1941 – 2014) para as comemorações de 90 anos do Teatro José de Alencar (TJA) com os espetáculos *Waiting* e *Sagração da Primavera*. Carlotta ministrou *workshop* de 12 dias, posteriormente, ela voltou ao Ceará em 2003 e ministrou curso com duração mais longa para o Colégio de Dança do Ceará. Em 2004 e 2005, o LUME Teatro/UNICAMP apresentou o espetáculo *Shi-Zen 7 Cuias*. Em 2005, Tadashi Endo apresentou-se no TJA com o espetáculo *Ma be Ma*, retornando, em 2012, com o espetáculo *IKIRU – Réquiem para Pina Bausch*. Em 2014 e 2015, ele retorna à capital cearense, primeiramente para ministrar *workshop* e posteriormente para apresentar seu novo trabalho: *Fukushima mon Amour*, ambas atividades aconteceram na Caixa Cultural. Em 2010, Carlos Simioni apresenta *Sopro*, no TJA. Em 2008, em celebração aos 100 anos da Imigração Japonesa no Brasil, o Centro Cultural SESC Luiz Severiano Ribeiro recebeu o *Projeto Kazuo 101*, onde se apresentaram os dançarinos Mitsuyo Uesugi e o casal Eiko Otake e Tadashi Koma Otake. Em 2009, os bailarinos Paulo José e Fabiano Veríssimo participaram do *Taanteatro Oficina Residência*, com Maura Baiochi e, em 2010, ela apresentou *Dan – devir ancestral* na Bienal de Dança do Ceará e, na cidade de Itapipoca, realizou oficina/residência *Butoh– método Kazuo Ohno*.

Em 2011, os bailarinos Thiago Braga Cavalcante e Luís Otávio Queiroz participaram de oficina/residência no LUME Teatro. O *performer* David Limaverde, egresso do IFCE, vem ao Ceará para ministrar palestras na sua Instituição discutindo o Butoh a partir da sua dissertação de mestrado na Holanda. Ainda nesse ano, o Bacharelado e Licenciatura em Dança da UFC promoveram uma Conferência com Isabelle Launay: *A Propósito do devir das obras em dança contemporânea*, na qual a pesquisadora francesa discorreu acerca do lugar do Butoh em suas investigações para a cena artística europeia. O Teatro MiMO, no mesmo ano, apresentou *Sakura Matsuri: o Jardim de Cerejeiras*, originalmente uma esquete com referências estéticas do Butoh. No diálogo com o Grupo LUME e intercâmbio com vertentes do Teatro Físico e da Mímica, o experimento transformou-se em espetáculo e estreou no

segundo semestre de 2012. Também nesse ano, a americana Sharoni Stern Siegel (1976-2012) ministrou uma Residência Artística de Butoh, na Faculdade Nordeste. No mesmo ano, o Teatro MiMO e o Curso de Psicologia da FANOR promoveram o *I Seminário Estéticas e Sombras: Experimentações pós-Butoh no Ceará*¹⁹³. E em 2014, Gyohei Zaitzu ministra uma Oficina de pesquisa em dança butoh.

Por ser uma dança pessoal surgida em um contexto sócio-político e cultural, que dançava aquele cotidiano e àquelas questões, hoje, pode-se dizer que dançamos o espírito do butoh, uma dança da resistência e que ultrapassa barreiras transculturais. Os problemas são semelhantes no mundo inteiro. A política que nos governa. As guerras. Quantas bombas foram explodidas em outras partes do mundo? Quantas guerras estão ativas no mundo e não nos damos conta? Qual a bomba do Rio? A milícia e o tráfico? As do Ceará? O coronelismo e a seca? Dançamos um cotidiano tão caótico e catastrófico como numa guerra. Vivemos em guerras não declaradas. Mesmo em meio a toda questão filosófica que permeia o gesto cultural japonês, acredito que podemos dançar o nosso butoh.

Existe um grande guarda-chuva. Ele aberto lhe protege da chuva. Esse é o aluno, está protegido por vários mestres. Quando você fecha o guarda-chuva, você é um mestre. Cada um é um mestre, deixa de ser estudante quando o guarda-chuva está fechado. É o espírito do butoh. Cada peixe nada diferente. Alguns pulam. Vamos peixe, nadar no mesmo rio, contra a correnteza. Isso é butoh. Esse rio é butoh. Você não deve dançar o butoh japonês. Mas o seu butoh original. Existe uma grande família de butoh no mundo, são pessoas que tem o espírito do butoh em diferentes culturas. Não existe escola de butoh, mas em todo lugar do mundo existe dançarino de butoh. Se eles tentam dançar o butoh deles, da origem deles, isso é uma grande evolução do butoh japonês. Você não deve imitar o butoh japonês. Ele é essencial para o corpo japonês. Vocês são brasileiros, tem outras origens, mas os sentimentos são humanos, a paixão pelas coisas é universal, é a mesma coisa como você cheirar ou pegar as coisas. Amor, sentimento é a mesma coisa. Todo mundo ama, pega a flor. Os animais. Como você aprendeu esse sentimento? Na escola? Eu não lembro de ter aprendido lá. (informação verbal)¹⁹⁴.

Min Tanaka¹⁹⁵ realiza a sua dança pessoal a partir do improviso com espaço, sob a influência da agricultura e do butoh de Hijikata. Em seu projeto de dança – *Locus Focus Project* – Tanaka se alimenta do espaço que irá dançar, absorve suas informações e seus sentimentos.

¹⁹³ Breve histórico do Butoh no Ceará levantado por André Feitosa e por mim, quando estávamos organizando o referido seminário, em setembro de 2012.

¹⁹⁴ Informação verbal. Diário de bordo: *Oficina de Butoh com Tadashi Endo*. São Paulo. 24 fev. 2015.

¹⁹⁵ Agricultor e Dançarino de Butoh, que viu pela primeira vez um espetáculo de Hijikata em 1968, e realizaram parceria entre os anos de 1983 e 1985. “Depois disso, eu começo a aprender a dança, mas eu nunca pensei em querer ir aprender com o Hijikata, porque mesmo dançando do jeito que ele dança eu nunca vou conseguir ser do jeito como ele era, porque a presença dele era muito forte. [...] Eu comecei a fazer minha própria pesquisa da dança a partir de 1974. [...] No começo eu fiz balé clássico, a dança moderna americana e depois de 10 anos, eu

Quando eu falo ‘dançar um lugar’, eu quero dizer que o lugar tem que ser um lugar onde eu possa contemplar o meu próprio cadáver. É isto que me permite dançar ali. Moléculas são produção de energia e são elas que me encorajam a dançar. Graças a interação entre o magma subterrâneo e a vida na superfície do solo, eu posso dançar ali. Eu só estou lá tomado, no meio dessa interação. Depois eu deixo vir aquilo que tem significação para mim, mas não para criar uma coreografia.... A questão essencial é: que tipo de pessoa eu quero ser quando estiver dançando ali?¹⁹⁶

Como compreendemos, o gesto japonês e o treinamento em butoh ainda se encontram presente na dança de Min Tanaka, embora ele diga que não dance mais butoh. Quem sabe ele até dance, mas descobriu o seu butoh, que ele chama de *dançar com o espaço ou dançar o lugar*. Ou seja, em meio aos anos 2000, podemos pensar em um butoh como uma dança em trânsito, assumindo outros parâmetros ou nomenclaturas a partir da base.

O butoh está ganhando cada vez mais importância e desenvolvendo-se em várias direções; sua ‘falta de forma’ gerou novas formas aparentadas com dança e teatro (...) Com mentalidades culturais e abordagens artísticas próprias, essas características mostram que a revolta (iniciada por Hijikata e seus contemporâneos) ainda não terminou. Mesmo uma dança como o butoh (...) corre o risco do entorpecimento, que apenas pode ser vencido através da busca de caminhos novos. (MÜLLER-OTHZEN *apud* BAIOCCHI, 1995, p. 86-87).

Penso uma desconstrução do butoh pelo próprio butoh, assumindo o espírito do butoh e suas particularidades como o *Jineh-Butoh*, de Atsushi Takenoushe; o *Butoh-Ma*, de Tadashi Endo; a *Dança Espaço no Tubo*, de Tetsuro Fukuhara¹⁹⁷; a *Dança com o Espaço*, de Min Tanaka; dentre outras nomenclaturas que surgiram, mas que permeiam os princípios do butoh em transformação com o cotidiano, com o hoje, que carrega o passado em direção ao futuro, mas vivendo o presente.

Porém, ainda paira um etnocentrismo quando se fala em ocidental dançando butoh ou ainda quando se comenta sobre um butoh brasileiro-nordestino-cearense. Hijikata, segundo Min Tanaka, em palestra proferida em 14 julho 2014, só nomeou a dança porque precisava nomear, ele gostaria de dançar uma dança que não fosse capaz de nomear, uma dança sem

quis esquecer tudo e procurar alguma coisa. O primeiro lugar que eu cheguei foi uma dança sem movimento.” (informação verbal). Diário de bordo: *Palestra Imagens do Corpo: Min Tanaka e Kuniichi Uno* - proferida no SESC Consolação (SP). 14 jul 2014.

¹⁹⁶ Programa *Locus Focus Project*. SESC Consolação (SP). 14 jul. 2014.

¹⁹⁷ Fukuhara é coreógrafo e diretor do *Tokyo Space Dance*. A sua *Dança espaço no tudo*, propõe uma nova forma de comunicação de consciência corporal baseada no butoh. “O propósito é chamar atenção para o nosso corpo, particularmente a relação familiar entre corpo e espaço. Este alerta é essencial para a vida diária em nossa sociedade da informação.” Programa do curso *Dança Espaço no Tubo*, realizado de 18 a 21 dez 2013, na Escola Nacional de Circo (RJ).

nome. Uma dança da vida que não tivesse nem gênero, nem classificação. Baiocchi complementa a discussão nos dizendo que

Analisando a questão do ponto de vista do etnocentrismo japonês, somos levados a acreditar que butoh só existe se for japonês. Porém ao nos lembrarmos dos preceitos filosóficos que estão na raiz da dança butoh, vemos que é uma arte que prefere repensar a questão do homem enquanto ser cósmico e ontologicamente sensível. [...] Por essa via de raciocínio, pode-se concluir que [...] o que existe é simplesmente butoh ou o butoh de fulano ou de sicrano... Na genealogia “oficial” do butoh só aparece aquele que é criado por dançarinos-diretores japoneses (muitos deles morando fora do Japão e desenvolvendo um butoh com características novas, fruto do intercâmbio com outras culturas). [...] Segundo Kazuo Ohno “(...) há Tohoku em toda parte...” Tiremos nossas próprias conclusões. (BAIOCCHI, 1995, p. 83).

Posso continuar tecendo relações sobre o pensamento acerca de dançar ou não butoh. Tentando buscar pontos sócio-políticos e culturais entre Oriente (sobretudo o Japão) e Ocidente, como principalmente os sentimentos de castração – como os ocasionados, ao povo brasileiro, nas manifestações iniciadas em junho de 2013? – e de dor que permeou aquele momento pós-guerras e que ainda hoje permeia. No Brasil, esses sentimentos são bem latentes, como a crise política na qual o País vive, a violência dos grandes centros urbanos, o consumo em massa, o desperdício e a violência ambiental. Questões que atravessam o mundo contemporâneo e que dão margem para se pensar em uma dança pessoal, que se transforma, põe-se em devir, em trânsito, em metamorfose e que é livre de rótulos, como o butoh.

O importante não é por que você dança, por que você aprende, o importante é para que você dança. Essa é a questão. Todos podem dançar butoh. Vocês tem uma flor de butoh dentro de vocês. Eu só posso ajudar a abrir a flor. Eu não posso dar uma flor. Você tem que ver sua própria flor e abri-la. Mas todo lugar tem porta e janela como as imagens de Salvador Dali. Uma girafa com gavetas. Mas se você abrir a mesma gaveta, será uma pena. Todo dia você deve abrir diferente: uma aqui, outra ali. Você tem que tentar abrir todas. Algumas estão emperradas. Isso é o treinamento corporal. Mas se você dança butoh, você tem que dançar até morrer. Tudo é vida até você morrer. Muita gente desiste em 3 anos, em 3 meses. Tem que dançar até morrer. Se você não consegue mais dançar com tudo, dance só com os dedos. Dance só com o rosto. Mas dance até morrer. (informação verbal)¹⁹⁸.

¹⁹⁸ Diário de bordo: *Oficina de Butoh com Tadashi Endo*. São Paulo. 25 fev. 2015.

ÚLTIMA VIAGEM? Os flamboyants, os ipês e a flor do mandacaru

Triste é ser uma viagem com hora marcada para acabar.
Instigante é nunca saber qual rumo a próxima viagem irá tomar.¹⁹⁹

Era uma vez os flamboyants. Pablo, meu amigo carioca, me levou para Maricá. No caminho ele me mostrou os flamboyants. Nunca os tinha visto. No Nordeste não é comum. Posso já tê-los visto, no Rio, mas sempre os via como ipês. No caminho muitos flamboyants floridos: – *Olha aquele, Tomaz, é vermelho-amarelado; e aquele: rosa-enroxado; olha o outro: lilás-rosado; e outro: vermelho-azulado.* E, assim, fomos até nosso destino final: Maricá. Havia alguns também pelados, quase nus, vestidos apenas de verde. É, as flores dos flamboyants caem em poucos dias, após brotarem. Será que elas são iguais a suas amigas ipês? Que sabem que estão de perto de morrer e num ímpeto de vida, utilizam as suas últimas forças para brotarem em seu corpo as mais lindas flores? Sabem que a morte se aproxima e precisam estar bonitas para fazer a passagem? D. Naninha²⁰⁰ disse que os avós dela sabiam a hora e o dia da morte. – *Diz que quem sabe assim a hora da morte não quer saber não, é quem reza o Sonho de Nossa Senhora. Eu não quero saber não. Os véi de primeiro tudo rezava, por isso, sabia a hora da morte. Eu lá quero saber nada.*²⁰¹

Saber a hora da morte é saber que ainda pode se preparar. É saber que ainda pode fazer aquela última coisa que não se fez: comer um pão na chapa no boteco da esquina, ligar para o amigo que está longe, dar um abraço no colega de trabalho, ouvir as ondas do mar, ver o pôr do sol, observar um ciclo da lua, colocar o café para torrar como o avô de D. Naninha²⁰², em seus últimos momentos, ou simplesmente sorrir. Sorrir para o mundo, sorrir para a vida. Apenas sorrir.

No fundo, D. Naninha não rezou o *Sonho de Nossa Senhora*, não porque não quisesse saber a hora de sua partida, mas porque ela nunca esqueceu da morte, sabe que ela existe, por isso,

¹⁹⁹ Da minha janela vejo... Relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume, de Ana Crsitina Colla (2006, p. 30).

²⁰⁰ Mestre de Incelências e de Coco, da Região do Cariri.

²⁰¹ Diário de bordo: *Visita aos mestres*. Cariri. 04 Jan. 2015.

²⁰² “– Naquela capanga tem um dinheirinho, aí você vá lá, tire o dinheiro que tiver e mande ir lá no buteco do Zé Gomes e mande comprar café, rapadura, torre o café, barra (varra) esses terrero tudim, bem barrido (varrido), que eles fique tudo bem barrido e torre o café e pise e ajeite tudo que eu só vou morrer quatro hora da tarde. E diga o povo, e chama o povo que eu quero uma sentinela drobada, eu quero uma sentinela drobada. Cantada a noite toda e os bendito que você souber, se você não quiser cantar vai ensinando.” (informação verbal). Diário de Bordo: *Visita aos mestres*. Cariri. 04 jan. 2015.

vive feliz, alegre, festiva, cantando e dançando o seu coco. Tendo consciência, assim como as crianças, “que a vida é coisa muito frágil, feito uma bolha de sabão.” (ALVES, 2002, p. 82). Sabe que a bolha de sabão que a protege, pode estourar a qualquer momento. Por isso, sabe que é frágil, tem a porosidade de uma esponja, convida-nos a um cafezinho em sua casa, ela vive o instante presente.

Crescemos e passamos a esquecer a morte. Somos educados para matá-la. Matar a morte em detrimento da vida: trabalho, poder e guerra, ou ainda, “tiro, porrada e bomba”²⁰³. Nas escolas não se fala de morte com os estudantes, mas as crianças são inteligentes, sabem que a vida é feita de perdas, sabem que a vida é frágil; a qualquer arranhão se desesperam, choram, sentem saudade e, às vezes, dizem que vão morrer. Porém, crescemos e para viver “é preciso esquecer da morte para levar a sério os deveres. Esquecidos da morte a bolha de sabão vira bola de aço. Inconscientes da morte, aceitamos como naturais as cargas de repressão, sofrimento e frustração que a realidade social nos impõe.” (ALVES, 2002, p. 83).

Lembro-me da morte. Viajei. Quando voltei, o pai estava morto. Da minha experiência de quase morte, no assalto, levaram o que eu julgava mais precioso: a certeza. A certeza de estar vivo. Será que ainda estou vivo? Que estou eu? O assalto trouxe transformações: o interessante não é estar vivo, mas descobrir a vida. Adentrar o baú do desconhecido pessoal e vê que lá dentro existe vida, uma vida que não se mostrava porque estava sob o efeito do significado da palavra viver. Lembro-me do dia em que fui refém e da semana com 41° de febre que me fragilizou e me fez buscar o outro, tirando-me da minha bolha de aço e dando-me a consciência de que minha bolha é de sabão. Quão bom seria se procurássemos mais o outro e os convidássemos para um cafezinho.

Ter medo da morte, ou seja, lembrar-se de sua existência, proporciona uma força para viver (o presente), do contrário – “A vida não começou. Vai começar depois da construção da casa, depois da educação dos filhos, depois da segurança financeira, depois da aposentadoria...” (ALVES, 2002, p. 85) – os ipês e flamboyants não estariam floridos.

– *Ei, turista, de volta para terrinha?*

– *Kaká, você aqui? Não esperava que viesse me pegar no aeroporto.*

²⁰³ Letra da música *Beijinho no Ombro*, de Valeska Popozuda. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=73sbW7gjBeo>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

- *Ué, depois de dois anos fora, a gente tem que matar saudade do amigo!*
- *Valeu... Mas espera um pouco, você me chamou de turista?*
- *Sim, você só quer saber de viajar. Não para quieto em um lugar. Toda vez que falo com você, além de não estar em Fortaleza, você ainda está em uma cidade diferente pelo Brasil.*
- *Isso é verdade, Kardec. Mas você sabe que não me coloco como turista nas viagens. Prefiro não roteirizar meu passeio. Deixo as trilhas da cidade me levarem, como em nossa última viagem para Canoa Quebrada.*
- *Aquela em que pegamos o ônibus, chegamos lá e ficamos feito romeiros, procurando uma casa, um quarto ou uma pousadinha para se alojar? Depois, rodamos as ruazinhas para encontrar um local para comer porque os restaurantes estavam todos lotados?*
- *E à tardinha vimos uma placa: Duna do Por do Sol!... Percorremos as ruazinhas sem saber como chegar e no caminho descobrimos a tapioca da Babuda...*
- *Hummm.... Que derrete na boca!*
- *E fomos presenteados com um lindo pôr do sol sobre um mar de mato verde.*
- *Essa viagem me lembra aquela nossa conversa sobre o ator estrangeiro? Aquele ator que vive o momento do presente...*

Que se proporciona a viver experiências em seu trabalho diário sobre si mesmo, sem a preocupação de chegar a resultados e reproduzi-los caso os encontre. É mais um trabalho de processo do que de finalidade. Não é um trabalho de causa e efeito, mas de experienciação, ou seja, o que ele realizou hoje, em sua viagem, na sala de treino, por mais que os procedimentos sejam os mesmos, amanhã, ele realizará outro trabalho partindo da mesma base, como por exemplo, em uma meditação ativa do osho²⁰⁴ – ativar a kundalini, dançar livre pelo espaço (dança pessoal), encontrar uma posição para ficar imóvel e, por fim, deitar e relaxar – na qual a sequência é a mesma, mas a experiência é nova a cada dia. A cada dia seu corpo mexe de uma forma diferente na kundalini, o ritmo se altera. Na dança livre, um dia sou uma criança, um dia um ancestral, um dia um monge dervixe, um dia um dançarino de butô, um dia funkeiro e assim por diante. Não tem como precisar o que acontecerá como em um

²⁰⁴ Durante o mestrado, quando pesquisava sobre a conexão corpo-mente, caminhando pela rua, o universo me colocou em frente a uma banca de revista, não tinha intuito de entrar nem de procurar nada sobre o assunto, mas um livro de capa azul saltou aos meus olhos. Era um livro de transcrição de algumas palestras de Osho. O título era *Corpo e mente em equilíbrio*. Fiquei com vontade de conhecer as meditações ativas que ele falava ao final do livro. Posteriormente, um amigo falou que praticava essa meditação. Então passei a frequentar as sessões de meditação na casa do Prem Abhoda, em Copacabana-RJ. As sessões acontecem todas às terças e quintas (kundalini) e aos domingos (cada domingo é uma meditação ativa diferente). Particularmente, vou uma vez por semana, geralmente, às quintas.

experimento farmacêutico. O ator estrangeiro está por inteiro aberto à força que a experiência vai lhe proporcionar. Saio da meditação em silêncio, com certeza de que algo aconteceu, mas não sei colocar em palavras o que me atravessou ou o que eu acessei. Voltando ao fármaco, é bem diferente, o ator estrangeiro que se propõe a experiência não pretende criar fórmulas como no experimento da indústria da farmácia, ele não vai descobrir a fórmula que combate o herpes e criar uma série de pomadas e patenteá-la. Pelo contrário, cada experiência é única, embora o seu corpo possa trazer a memória de alguma experiência já vivida em seu processo de treino, como uma movimentação, uma ação, uma sensação, uma emoção, já vivenciada antes e que agora reaparece de outra forma ou da mesma, mas deslocada da situação anterior. Não é uma cópia. Não tem como antecipar o que vai acontecer. Se você já souber o que irá acontecer, você não está no presente vivendo a experiência, você já estará no futuro, e como saber então o futuro se você não criou o presente que iria se transformar no futuro? Portanto, o ator estrangeiro é esse ator que transita pelo território do desconforto, do perigo, do desconhecido, em alto mar, como um pirata, como um audaz navegante, como um guerreiro e que não tem a faculdade de antecipar ou prever o futuro, pois ele vive uma experiência e não um experimento.

– *E ele existe?*

– *O ator estrangeiro?*

– *Sim.*

– *Então, Kaka, eu não sei se ele existe, talvez seja um sonho. Vivemos em um meio que cada vez mais nos sufoca para sobrevivermos. Que cada vez mais nos leva a ser cortesãos de nossa própria arte. De estarmos correndo atrás de críticos, programadores e a adequar-se em editais. Quantas Marina's Abramovic's existem pelo mundo, mas descobriram apenas uma. A obra do artista pode até não estar pronta, mas já foi programada para a Bienal/Festival por ele já ter sido conceituado pela crítica. Isto confere um status enorme ao artista a ponto de ele patentear algum procedimento em sua obra, transformando sua criação em um experimento, em um fármaco, deixando de lado a experiência.*

– *Parece que hoje a obra virou produto, como uma telenovela.*

– *Como ser estrangeiro dessa forma?*

– *Então, você está me dizendo que o ator estrangeiro é uma utopia?*

– *As questões são tantas, vão desde as leis de sobrevivência à autenticação de um nome que assegure uma boa projeção no mercado de trabalho...*

Falta-nos o espaço do risco, senão esse artista da alquimia, da metamorfose, vai produzir com um foco “X”, apostar em uma forma, em um método e esquecerá das possibilidades do alfabeto e ficará apenas com a letra “X”, pois ele já sabe aonde vai chegar, já sabe o caminho e quando olhar para trás, não conseguirá ver os rastros, apenas se transformará em uma estátua de sal. “Todos os mapas e rotas são apenas mapas do passado de outras pessoas. Devemos absorvê-los e utilizá-los, mas sempre lembrar que nosso próprio caminho será diferente, e é essa trilha pessoal que devemos percorrer.” (OIDA, 2007, p. 157). Pensando em consonância com Oida, acredito não ser uma utopia, mas uma possibilidade, havendo registros na história do teatro de atores, como Ryszard Cieslak, Carlos Simioni, Yoshi Oida, dentre outros, que se dispuseram a um processo de desnudamento e descoberta pessoal, buscando a sua última dança. A dança da morte em vida.

Eu e o Burnier ficamos mergulhados quatro anos somente nesse trabalho: como o ator consegue dilatar seu corpo, as suas energias e como ele consegue dar-lhes congruência no espaço; como ele consegue reproduzir e retomar todas essas partituras corpóreas que vai desenvolvendo durante essa busca pessoal; como esse ator consegue fazer um mergulho dentro dele mesmo e através desse mergulho trazer aquilo que está mais escondido, que está mais entranhado no seu ser. (SIMIONI, 1999, p. 114).

Quando Burnier iniciou seu trabalho com Simioni, ele lhe advertiu que precisava de um ator disponível por pelo menos vinte anos, só após esse período, ele talvez conseguisse chegar ao final de sua pesquisa. Esse mergulho de rigor também foi o trabalho desenvolvido por Grotowski e Cieslak em o *Príncipe Constante*²⁰⁵. Um trabalho de uma natureza humana e visceral que chegava a ponto de ser percebido pelos espectadores como uma improvisação. Mas se tratava de um trabalho bem estruturado e conectado com as fontes da vida, a partir das memórias pessoais de Cieslak, dançando as oposições entre a dor e tristeza que o texto propunha e a primeira experiência amorosa do ator, na adolescência. *Príncipe Constante* foi um encontro potente entre Grotowski e Cieslak, assim como o foi entre Burnier e Simioni, ou entre Brook e Oida. “É muito raro que uma simbiose entre um dito encenador e um dito ator possa ultrapassar todos os limites da técnica [...] Ela chegou a tal ponto e profundidade que era difícil saber se eram dois seres humanos que trabalhavam ou se era um ser humano duplo.” (GROTOWSKI, 2015, p. 20). O processo de o *Príncipe Constante* foi iniciado em 1963 e estreou em 1965, mas, mesmo depois da estreia, as investigações continuaram. Percebe-se que o fator tempo não é um elemento negativo nas viagens do ator estrangeiro, ele

²⁰⁵ *Príncipe Constante* – adaptação do poeta polonês Slowacki, inspirado em Calderón – fala do episódio de um príncipe cristão que fora preso e torturado no tempo das batalhas entre cristãos e muçumanos.

dispõe desse recurso em sua bagagem. Tanto Simioni quanto Cieslak trabalharam durante anos no processo inicial de seu treinamento e, conseqüente, na criação de seus espetáculos.²⁰⁶

Era necessário dar-lhe tempo, jamais pressioná-lo, pedir-lhe tudo, exceto tempo. Pode-se dizer que eu lhe pedi tudo, uma coragem de certa forma inumana, mas jamais pedi que produzisse um efeito. Tinha necessidade de mais cinco meses? Muito bem. Mais dez meses? Muito bem. Mais quinze meses? Muito bem. Nós apenas trabalhamos lentamente. E, depois dessa simbiose, ele tinha como que uma segurança total no trabalho, não tinha nenhum medo, e vimos que tudo era possível porque não havia medo. Mas ele também não tinha nenhuma necessidade de mentir, nunca quis mostrar nada que não estivesse realmente lá. (GROTOWSKI, 2015, p. 26).

Assim, para fazer essa viagem, deve haver um mergulho deixando de lado a falta de tempo, como um fator que anule a experiência como apontou Jorge Larrosa Bondía, em Conferência proferida no I Seminário Internacional de Educação de Campinas, em 2001. Em sua fala *Notas sobre a experiência e o saber da experiência*, Bondía (2002) aponta o tempo, a informação, a opinião e o excesso de trabalho, tal como vivenciamos estes conceitos dentro de nossa sociedade, como fatores que bloqueiam o ser humano de viver experiências verdadeiras, pois nos tornamos pessoas possuidoras de um saber no sentido de estar bem informado, com a necessidade de dar opiniões, pois depois da informação vem a opinião, e dentro da sociedade do consumo, da tecnologia e das novas mídias, corremos contra o tempo, sempre desejando fazer algo, produzir algo, regular algo, para possuímos o novo, mas não uma nova experiência e sim uma nova informação para mostrarmos que sabemos e temos uma opinião ou ainda um julgamento sobre.

[...] sempre estamos querendo o que não é, porque estamos sempre em atividade, porque estamos sempre mobilizados, não podemos parar. E, por não podermos parar, nada nos acontece. A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24).

Dessa forma, precisamos desse encontro cruel com a morte em vida para deixar nascer a vida em flor nesse encontro com o desconhecido que transforma e metamorfoseia. Com o nosso próprio estrangeiro na labuta diária por uma artesanaria de ator, que faz brotar, em alguns

²⁰⁶ O espetáculo resultante do primeiro momento entre Simioni e Burnier foi *Kelbilim, o Cão da Divindade*, e narra a vida de Santo Agostinho.

momentos, na efemeridade da noite, a flor do mandacaru, sua beleza e a crueldade de sua impermanência que alimenta a esperança do homem do sertão. Quando a flor nasce, queremos guardá-la, mantê-la, mas isso só é possível na próxima florada, então, até lá, trabalharemos até a chegada de uma nova primavera, com a certeza de um segredo: “só podemos vencer quando estamos prontos para morrer.” (OIDA, 2007, p. 110). Então, me pergunto em quais limites estamos dispostos a ir nessa busca? Deixo, então, o espaço do vazio para a nossa próxima viagem.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mario de. **Macunaíma: o herói sem nenhum caráter**. Rio de Janeiro: Agir, 2008.

ALVES, Rubem. **Mansamente pastam as ovelhas...** Campinas: Papyrus, 2002.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Trad.: Teixeira Coelho. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Para acabar com o julgamento de Deus**. Disponível em: <<http://linconceivableunivers.blogspot.com.br/2010/11/para-acabar-com-o-julgamento-de-deus.html>>. Acesso em: 29 set. 2013.

ASSARÉ, Patativa do. **Ispinho e fulô**. Fortaleza: Secretaria de Cultura, Turismo e Desporto/Imprensa Oficial do Ceará, 1988.

_____. **Cante lá que eu canto cá: filosofia de um trovador nordestino**. Petrópolis: Editora Vozes/ Fundação Pe. Ibiapina/ Instituto Cultural do Cariri, 1984.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Trad.: Maria de Lúcia Pereira. Campinas: Papyrus, 1994.

AZEVEDO, Sônia Machado. **O papel do corpo no corpo do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2004.

BAIOCCHI, Maura. **Butoh: dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.

BARBA, Eugênio. **A canoa de papel: Tratado de Antropologia Teatral**. Trad.: Patrícia Alves Braga. Brasília: Teatro Caleidoscópio, 2009.

_____; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator: dicionário de antropologia teatral**. Trad.: Luís Otávio Burnier. São Paulo: HUCITEC - Editora da UNICAMP, 1995.

BARROS, Manoel de. Caminhando para as origens. Caros Amigos. 2007. Entrevista concedida a Bosco Martins, Cláudia Trimarco e Douglas Diegues. Disponível em: <<http://www.elfikurten.com.br/2011/02/manoel-de-barros-natureza-e-sua-fonte.html>>. Acesso em: 11 jan. 2015.

BARTHES, Roland. Saindo do cinema. In: **Psicanálise e cinema**. Global: São Paulo, 1980, p. 119-125.

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. **Obras Escolhidas: magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. 7ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. P. 197-221.

BOGÉA, Ines. **Kazuo Ohno**. São Paulo: Coasc & Naify, 2002.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência, **Revista Brasileira de Educação**, n. 19, jan.-fev.-mar.-abr. 2002. p. 20-28.

_____. **Nietzsche & a educação**. Tradução: Semíramis Gorini da Veiga. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

BOURRIAUD, Nicolas. **Radicante: por uma estética da globalização**. Trad.: Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

_____. **Estética relacional**. Trad.: Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BROOK, Peter. **A porta aberta**. Trad.: Antonio Mercado. Civilização Brasileira: Rio de Janeiro, 1999.

_____. **O teatro e seu espaço**. Trad.: Oscar Araripe e Tessy Calado. Rio de Janeiro: Vozes Limitada, 1970.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator: da técnica à representação**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2001.

CAFIERO, C. **A arte de Luís Otávio Burnier - em busca de uma memória**. Revista do Lume. Campinas: Editora da UNICAMP, n.5, julho 2003.

CERTEAU, Michel de. Caminhadas pela cidade. In: _____. **A invenção do cotidiano: 1 – artes do fazer**. Trad.: Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2009, p. 169-197.

COLLA, Ana Cristina. **Caminhante não há caminhos, só rastros**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Da minha janela vejo: Relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editores Ed.: Fapesp, 2006.

COPELIOVITCH, Andrea. Experienciação. In: CASTRO, Manuel Antonio [et. Al.] (org.) **Convite ao pensar**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014, p.93-94.

_____. Solidão. In: CASTRO, Manuel Antonio [et. Al.] (org.) **Convite ao pensar**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014. p. 225-226.

_____. Artaud e a utopia no teatro. **Revista.doc**, Rio de Janeiro, n. 3, p. 1-16, jan./jun. 2007. Disponível em: < http://www.revistapontodoc.com/3_andreac.pdf >. Acesso em: 18 set. 2012.

_____. **O ator guerreiro frente ao abismo**. Natal: Editora da UFRN, 2009.

DEBORD, Gui. Teoria da deriva. In: Erahsto Felício (Org.) **Internacional Situacionista: Deriva, psicogeografia e urbanismo**. Porto Alegre: Deriva, 2007.

_____. Introdução à uma crítica da geografia urbana. In: Erahsto Felício (Org.) **Internacional Situacionista: Deriva, psicogeografia e urbanismo**. Porto Alegre: Deriva, 2007.

DECROUX, E. **Words on mime**. Trad.: Mark Piper. Califórnia: Thomas Leabhart, 1985.

_____. Uma explicação concisa da natureza da Mímica Corporal. Trad.: Victor de Seixas. **Projeto Mímicas**. São Paulo, n. 3, p. 38-39, 2011.

_____. A origem da mímica corporal: uma entrevista com Etienne Decroux por Thomas Leabhart. Trad.: George Mascarenhas. **Projeto Mímicas**. São Paulo, n. 1, p. 6-15, jul. 2009. Entrevista concedida a Thomaz Leabhart.

DELEUZE, Gilles. O ato de criação. **Folha de São Paulo**. São Paulo, 27 junho 1999. Caderno Mais!, p. 4-5. Disponível em: <
<http://www.google.com.br/url?sa=t&rct=j&q=ato%20de%20cria%C3%A7%C3%A3o%20deleuze&source=web&cd=2&ved=0CDMQFjAB&url=http%3A%2F%2Fwww.amazonia.fiocruz.br%2Fensino%2Fdidaticos%2Fcategory%2F21-jornalismo-cientifico.html%3Fdownload%3D156%253Ao-ato-de-criacao&ei=w4YWUuW1A5TE9gSGkoGoDQ&usg=AFQjCNFT7gm3YXX6ZID72TEC6rGf5Uespg&bvm=bv.51156542,d.eWU&cad=rja>>. Acesso em: 13 set. 2012.

_____. O devir revolucionário e as criações políticas. **Novos Estudos**. n. 28, p. 67-73, out. 1990. Disponível em: <
http://www.novosestudos.com.br/v1/files/uploads/contents/62/20080624_o_devir_revolucionario.pdf>. Acesso em: 19 mar. 2013.

ELIAS, Norbert. A sociedade dos indivíduos. In: _____. **A sociedade dos indivíduos**. Trad.: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

ENDO, Tadashi. Vivendo e dançando entre as coisas: Um encontro com Tadashi Endo. **Revista do Lume**. Campinas, n.7, p. 65-71, jun. 2009. Entrevista concedida a Kátia Maria Kasper.

_____. “Shi-zen, 7 cuias”: Uma entrevista com Tadashi Endo. **Revista do Lume**. Campinas, n. 6, p. 9-15, jun. 2005. Entrevista concedida a Valmir Santos e Jesser de Souza.

_____. Conversa sobre butoh. Fortaleza, jan. 2015. Entrevista concedida a Tomaz de Aquino.

FAGUNDES, Igor. Essência. In: CASTRO, Manuel Antonio [et. Al.] (org.) **Convite ao pensar**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2014. P.83 – 84.

FERRACINI, R. **Ensaios de atuação**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

_____. **Café com queijo**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild Editora Ed.: Fapesp, 2006.

_____. **A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. Estatuto paradoxal da pele e cultura contemporânea: da porosidade à pele-teflon. **XXII Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação**. Salvador, Faculdade de Comunicação – UFBA, p. 1-12,

jun. 2013. Disponível em: < http://compos.org.br/data/biblioteca_2027.pdf>. Acesso em: 30 jul. 2013.

FO, Dario. **Manual mínimo do ator**. Org.: Franca Rame. Trad.: Lucas Baldovino e Carlos David Szlak. – 3ª. Ed. – São Paulo: Senac São Paulo, 2004.

GREINER, Christine. **Butô: pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.

GROTOWSKI, Jerzy. O Príncipe Constante de Ryszard Cieslak. In: BANU, Georges (Org.) **Ryszard Cieslak: Ator-símbolo dos anos sessenta**. Trad.: Roberto Mallet. São Paulo: É Realizações, 2015.

_____. **Em busca de um teatro pobre**. Trad.: Yan Michalski. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1987.

HERÁCLITO, de Éfeso. **Heráclito: Fragmentos contextualizados**. Trad.: Alexandre Costa. São Paulo: Odysseus, 2012.

HIRSON, Raquel Scotti. **Tal qual apanhei do pé: Uma atriz do LUME em pesquisa**. São Paulo: Aderaldo & Rothschild: Fapesp, 2006.

ISAACSSON, Marta. O desafio de pesquisar o processo criador do ator. In: CARREIRA, André. et al. (Org.). **Metodologia de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. cap. 7, p. 82-87.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Trad.: Anna Maria Barros de Vecchi e Maria Silva Mourão Netto. São Paulo: Summus, 1978.

LEBRETON, Yves. Encontro com Etienne Decroux. Trad.: Rose Prado. **Projeto Mímicas**. São Paulo, n. 3, p. 45-48, 2011.

LEHMANN, Hans-Thies. **Teatro pós-dramático**. Trad.: Pedro Sussekind. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LIGIÉRO, Zeca. Performance e Antropologia de Richard Schechner. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LISPECTOR, Clarice. **Meu Deus, me dê coragem**. Disponível em: <<http://www.vidaem poesia.com.br/claricelispector.htm>>. Acesso em: 14 jul. 2013.

_____. **Água viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOPES, Elizabeth Pereira. **A máscara e a formação do ator**. 1990. 368f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP, Campinas, 1990.

MACENA, Lourdes (org). Reazdeiras. Disponível em: <<http://digitalmundomiraira.com.br/Patrimonio/ReligiosidadeFe.php?pid=40125>>. Acesso em 11 jan. 2015.

MACHADO, Maria Ângela de Ambrosis Pinheiro Machado. O processo de criação do ator: uma perspectiva semiótica. In: CARREIRA, André. et al. (Org.). **Metodologia de pesquisa em artes cênicas**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. Cap. 9, p. 92-104.

MARÇAL-DOMINE, Monica Braga. **A propriocepção como instrumento de harmonização do corpo**. Disponível em: <<http://www.reveilproprioception.fr/artigos-em-portugu%C3%AAs/>> Acesso em: 28 set. 2013.

MARIZ, Adriana Dantas de. **A ostra e a pérola: uma visão antropológica do corpo no teatro de pesquisa**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

MARTINS, Leda. Performances do tempo e da memória: os congados. **O Percevejo – Revista de Teatro, Crítica e Estética**. Rio de Janeiro, Ano 11, n. 12, p. 68-83, 2003.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. 2 ed. Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

MOTTA LIMA, Tatiana. **Palavras praticadas: O percurso artístico de Jerzy Grotowski, 1959-1974**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

NETO, João Cabral de Mello. **Morte e vida Severina: e outros poemas**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. Trad.: Marcelo Gomes. São Paulo: Vila Lettera, 2007.

_____. **Um ator errante**. Trad.: Marcelo Gomes. São Paulo: Beca Produções Culturais, 1999.

OSHO. **Corpo e mente em equilíbrio**. Trad.: Denise Delala. Sextante: Rio de Janeiro, 2008.

PAVIS, Patrice. **A análise dos espetáculos**. Trad.: Sérgio Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. **Dicionário de Teatro**. Trad.: J. Guinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PEZIN, Patrick. **Étienne Decroux, mime corporel: Textes, études et témoignages**. Saint-Jean-de-Védas: L'Entretiens éditions, 2003.

POLLASTRELLI, Carla (org). **O teatro Laboratório de J. Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

RENGEL, Lenira. **Dicionário Laban**. 2 ed. São Paulo: Annablume, 2005.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

ROSA, Fernando. Flor do Mandacaru. Disponível em: <<http://musica.com.br/artistas/fernando-rosa/m/flor-do-mandacaru/letra.html>>. Acesso em: 05 jan. 2015.

ROSA, João Guimarães. **Primeiras estórias**. São Paulo: Civilização Brasileira: José Olimpio: Três, 1974.

SÁNCHEZ, Lícia Maria Morais. **A dramaturgia da memória no teatro-dança**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

SAITO, Cecília. **Shodô, o corpo e os novos processos de significação**. São Paulo: Annablume, 2004.

SERRA, Sylvia Mônica Allende. **Apostilas e anotações de aulas: curso de atualização em dinâmica do movimento expressivo**. São Paulo, 1933.

SILVA, Kalina Vanderlei; SILVA, Maciel Henrique. **Dicionário de Conceitos Históricos**. São Paulo: Contexto, 2006. Disponível em: <http://www.igtf.rs.gov.br/wp-content/uploads/2012/03/conceito_IDENTIDADE.pdf>. Acesso em: 13 ago. 2013.

SIMIONI, Carlos. A independência do ator: Uma conversa com Carlos Simioni. **Revista do Lume**. Campinas, n. 2, p 108-123, ago 1999. Entrevista concedida a Daniela Fossaluzza e Eliane Pinheiro.

SLOWIAK E CUESTA. **Jerzy Grotowski**. Trad.: Júlia Barros. São Paulo: É Realizações, 2013.

SOUM, Corinne. Etienne Decroux e a mímica corporal dramática. **Revista On-line de Mímica e Teatro Físico**. São Paulo, v. 1, n. 1, p. 4-30, fev. 2009. Disponível em: <<http://www.mimus.com.br/corinne2.pdf>> Acesso em 28 out. 2010.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Trad.: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. **A preparação do ator**. Trad.: Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

_____. **Minha vida na arte**. Trad.: Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STELZER, Andrea. **A escritura corporal do ator contemporâneo**. Rio de Janeiro: Confraria do Vento, 2010.

TAKENOUSHI, Atsushi. **O que é jinen?** Disponível em: < http://www.jinen-butoh.com/profile_e.html>. Acesso em: Acesso em: 20 jan. 2011.

_____. **Jineh Butoh**. Disponível em <http://www.jinen-butoh.com/top_e.html>. Acesso em: 05 jun 2013.

Tchékhov, Anton. **O Jardim das cerejeiras seguido de Tio Vania**. Trad.: Millôr Fernandes. Porto Alegre: L&PM, 2009.

UNO, Kuniichi. **A gênese de um corpo desconhecido**. Trad.: Christine Greiner. São Paulo: n-1 Edições, 2012.

WILBER, Ken. **Psicologia integral: consciência, espírito, psicologia, terapia**. São Paulo: Cultrix, 2002.

WOLFF, Francis. Por trás do espetáculo: o poder das imagens. In: NOVAES, Aduino. (org.) **Muito além do espetáculo**. São Paulo: SENAC, 2005.

ZALTRON, Michele Almeida. **Imaginação e desconstrução em K. Stanislavski**. 2011. 149f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Arte) – Instituto de Artes e Comunicação Social, Universidade Federal Fluminense – UFF, Niterói, 2011.

Filmografia

CARIRY, Rosemberg. **O Caldeirão da Santa Cruz do Deserto**. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=D5ypWasqXo0>>. Acesso em: 07 jan. 2015.

APÊNDICES

APÊNDICE A – Palavras sobre Butoh com Tadashi Endo

Em janeiro de 2015, Tadashi Endo esteve em Fortaleza-CE realizando a circulação do espetáculo *Fukushima Mon Amour* (22 a 25 de janeiro de 2015 – Caixa Cultural). Na ocasião, nos aproximamos, por intermédio do meu amigo Miguel Cipriano e dos produtores Pedro de Freitas e Mikaely Damasceno. Conheci Tadashi no dia 23, após o ensaio geral e passamos a nos falar todos os dias. O que mais me chamou atenção foi que aquele homem com muita bagagem acumulada em suas viagens, generosamente, perguntava a minha impressão sobre as apresentações do espetáculo. Entre conversas, praia, sorvete e café, no dia 25, sentamos em frente à praia para conversarmos algumas palavras sobre butoh.

Tomaz de Aquino (T.A) – Boa tarde, Tadashi! Obrigado pela conversa e pela tarde, por me receber.

Tadashi Endo (T.E) – Seja bem-vindo! Sobre o que vamos conversar?

T.A – Sobre dança, teatro, butoh, vida, morte...

(Sorriso)

T.A – Então, Tadasahi, sou ator e estudo preparação corporal. Eu realizei em 2010 e 2011 dois espetáculos e o público perguntava: – *Você está fazendo butoh?* Acredito que perguntavam isso devido aos movimentos lentos dos atores em cena. Quando eu fiz os espetáculos eu tinha estudado Mimo Corporal e o Treinamento Energético desenvolvido pelo Lume Teatro. Não estudei butoh.

T.E – Com Cristina e o Simioni?

T.A – Naquele momento, apenas com Simioni... Apenas em 2014 que estudei com Cristina. Então, a mímica e o treinamento trouxeram para gente uma dança pessoal. Então, eu me perguntei: o butoh poderia ser uma dança pessoal com corpo e espírito juntos, sensações de vazio, guerra de emoções no corpo, resgate de memória corporal e outras coisas? É possível essa conexão?

T.E – Sim. Absolutamente! Butoh é uma dança, mas é mais do que uma dança. Butoh é vida. Então, para mim a questão importante não é como você tem que dançar. Isso é tecnicamente o que muita gente tenta fazer e criar. Para mim, uma questão muito mais importante é o porquê voce quer dançar, então, o sentido da vida esta similarmente no porquê. Todos querem encontrar algum sentido para a vida que não apenas trabalhar, mas um estilo diferente, um jeito diferente. Então, butoh é vida.

T.A – O butoh nasceu em um contexto específico no Japão. O povo viveu uma catástrofe. Ela é interior ao corpo. Há pessoas que dizem que ocidentais não podem dançar butoh porque o povo ocidental não sofreu aquela dor ou não viveu aquele contexto japonês. O que você pensa sobre isso?

T.E – O butoh vem do Japao e especialmente da paisagem japonesa, da vida japonesa e para o corpo japonês. Esse butoh japonês que você não pode dançar, porque você não é japonês. Você não nasceu no Japão, há uma vida completamente diferente aqui. Mas o espírito do butoh não é apenas japonês. Ele apenas começou japonês e para os japoneses, mas o estilo do butoh, a técnica butoh não existe. É claro que os japoneses dançam de forma diferente. Se pessoas fora do Japão tentarem dançar butoh japonês será algo errado, será uma imitação. Então, elas não devem tentar dançar esse butoh japonês, devem encontrar e descobrir o seu próprio butoh. Então, para o butoh brasileiro, nós devemos conhecer a vida brasileira, o humor, a atmosfera e também o estilo de vida brasileiro. Você pode achar aqui o seu próprio butoh, não no Japão. Nós temos outra tradição de teatro-dança, por exemplo Kabuki. Esse tradicional teatro-dança é tecnicamente rigoroso e fixo, então, você precisa aprender; também para os japoneses é muito difícil. Mas o butoh é sem técnica, sem formas fixas, todos podem dançar. Mas não o butoh japonês. Butoh brasileiro, butoh mexicano. Eles devem encontrar em suas próprias raízes, em suas próprias bagagens.

T.A – Eu pretendo dançar a minha dança pessoal. Dançar minhas emoções, sensações. Medos, dores etc, para estudar meu corpo. Então, eu me perguntei: “O que em minha cultura influencia minhas ações e movimentos? Como criar com a dor e o sofrimento do povo onde vivo?” Eu quero estudar uma dança pessoal, mas não copiar um modelo com uma receita de bolo. Eu não quero copiar ou imitar um modelo japonês, chinês, espanhol ou italiano. Então, eu visitei a região do Cariri, para lembrar minhas origens na seca, no clima seco e na religiosidade. Um lugar onde sofrimento e felicidade caminham juntos. Então, eu pensei na Flor do Mandacaru. Uma bonita flor que nasce entre os espinhos. A resistência à dor, ao

sofrimento, à exploração sexual infantil, à seca. Uma resistência às catástrofes do Ceará que é universal também. Eu penso que butoh é sobre a humanidade, o mundo, a natureza, o homem e a mulher, a política, a sociedade, a lama, a vida e a morte juntos. O ciclo da vida. Todas as coisas construindo a memória do corpo. Quando eu danço, eu danço e recrio minhas memórias. Então, se no meu corpo existe a mímica, o samba, a política, a dor, o funk, o jazz etc., meus movimentos poderiam ter essas características?

T.E – Você tem que saber melhor do que eu, pois você é brasileiro, imagino que certamente! Minha sensação aqui no Brasil é que todos se movimentam de alguma forma. Sempre há alguma música, muita dança, sempre algo, capoeira, cavalo-marinho, candomblé, sempre alguma atividade com música e movimento. No Japão nem tanto. Isso para mim é um dos lados do típico brasileiro. Mas também o Ceará, Minas Gerais, Bahia, Porto Alegre, diferentes regiões e características um pouco diferentes. Um país tão grande, tanta gente mora aqui, diferentes influências. Em algumas áreas há uma influência europeia maior. Salvador é mais influenciado pela África. O Brasil recebe muitas culturas diferentes, ainda com muita natureza, paisagens, a Amazônia. A vida humana no Brasil está sempre concetada com algum som, movimento e paisagem. No Japão, a história é muito antiga, mas por um lado é uma cultura muito quieta. Não há muita música e dança, é algo mais meditativo. Por outro lado, há a indústria japonesa, carros, eletricidade, computadores. Muito. E de forma barulhenta. Situações extremamente opostas tão misturadas no Japão, especialmente em Tokyo. É tão confuso. Mas isso é por um lado o típico caráter japonês. Somos misturados. No Brasil é de outra forma. A vida aqui não é fácil, possivelmente mais difícil que no Japão, não tão confortável como a vida japonesa, materialmente também, mas eu sinto que o povo brasileiro é muito mais feliz. Quem sabe por conta do clima. Há muito sol, paisagem ampla. Sempre há música sendo tocada e dançada. É outro estilo de desfrutar a vida. Butoh é um pouco oposto porque o que fazemos nem sempre é bonito ou leve, movimentos dinâmicos como um ballet clássico. É muito oposto a isso. E sombrio, doloroso, quebrado. Trágico. Mas nossa esperança é sempre ir até a luz. Se você tenta fazer butoh como um brasileiro, eu acho que você não pode deixar de desfrutar a vida. Não só um butoh doloroso, preso e sombrio. O espírito do butoh é algo radical contra o *mainstream*. É quase *underground*. Mas vários brasileiros sentem isso, algo muito sentimental, não tanto *clown*, alegre.

T.A – Quando eu tenho espetáculo, antes eu caminho pela cidade e sento em algum lugar como um cemitério, parque, praça, rua etc., para sentir a cidade e depois, no palco, eu

improvisar junto com a cidade. Eu vi em seu espetáculo “*Fukushima – mon Amour*” que em alguns momentos você improvisa. O espetáculo é transformado a cada dia. Ele não é fechado. Como você faz isso? Depende do público? Você os sente ou depende do dia? Ou de tudo?

T.E – Claro, depende de tudo! O que eu faço é: antes da estreia, eu crio. Eu tenho que criar porque eu preciso de luz, música, figurino e tudo isso eu não tenho como improvisar, pois os técnicos ficariam confusos. Então, eu trabalho o conceito, às vezes, por 2 anos ou, às vezes, bem curto, por apenas 2 meses. Mas depois da estreia, ao vivo, no palco, cada dia é um espaço diferente e uma plateia diferente, condições diferentes que eu não posso ignorar. Eu preciso viver a cada dia esse momento em mudança, todo dia conta. Eu não posso manter as mesmas coisas até o fim. Então, todo dia, de alguma forma, muda. Através da improvisação vem essa metamorfose. Quem sabe, eu no palco não seja mais eu. Às vezes, eu sequer me sinto um ser humano no palco, me sinto mais animalístico. Alguma svezes, eu já estou morto. Quem sabe depois de morrermos aconteça algo desse tipo, eu sinto, às vezes. Por causa disso você nunca tem como saber o que irá acontecer hoje. Eu preciso ser sensitivo, receber e sentir. Por isso, eu gosto de improvisar. Eu comecei a dançar inicialmente com músicos de jazz, antes de eu começar a dançar butoh. E havia muita improvisação. Os músicos de jazz quase não viam a minha dança. Então, às vezes, eu tentava ignorar a música e improvisava. Mas através da improvisação, às vezes, acontecem momentos harmônicos fantásticos e isso é tão incrível. Então, eu gosto de improvisar e eu sinto que cada vez que eu vou ao palco é um grande desafio.

T.A – Você poderia falar um pouco sobre a relação entre o tempo e o espaço: MA? É uma filosofia de vida no Japão?

T.E – Para mim, o espaço existe primeiro no cosmos, então na terra, então ao nosso redor, então na natureza, e então espaço no corpo. Para mim é similar à paisagem, é exemplo do corpo humano, e o corpo humano é exemplo da natureza. Nós temos o rio, nós temos a montanha, nós temos a floresta, também cachoeiras e terremotos, explosões, vulcões, tudo existe dentro do corpo também, exatamente como na natureza. Também no cosmos com muitas estrelas, às vezes, colidem, então novas estrelas se formam. O mesmo acontece com o homem e mulher quando casados, gerando uma nova geração. Esse ciclo é o mesmo. Esse é o espaço. No butoh, nós pensamos muito no espaço interior. Por fora, mais ou menos, eu não me movo, mas me movo muito por dentro, embaixo da pele. Então esse espaço é muito importante para a dança. O tempo durante nossa vida toda é muito curto. Mas se você sonha isso também é por um tempo muito curto, mas dentro do sonho acontecem histórias longas, às

vezes, você se lembra de muitos anos no passado, como quando você era criança e brincou com a sua mãe ou pai. Meu pai morreu já faz 38 ou 39 anos, mas ele ainda aparece nos meus sonhos, fala comigo, andamos juntos... Então, nos sonhos existem também tempos que existiram antes de eu ser nascido. Mas o tempo real é muito curto. Agora as pessoas podem viver uma vida um pouco mais longa que antes, 70, 80, 90 anos de vida, se tornou normal. Muitos anos atrás com 50 anos a vida se acabava. Ainda assim, um tempo muito curto. Nos sonhos é um tempo tão maior, e isso acontece também na dança. Quando eu danço, o espaço é limitado, mas eu nunca sinto que tenha dançado somente nesse palco, eu me sinto, às vezes, no céu ou em uma montanha, embaixo de uma cachoeira. O espaço muda completamente. Então, o tempo quando eu danço por 1 hora, nunca é sentido como uma hora, 60 minutos. Então, como um sonho, o corpo surge no palco, ele não existe na realidade, ou uma flor, ela não existe na realidade, mas durante a dança, ele existe. Essa atmosfera é muito importante para mim, tudo acontece durante a dança. Se você acredita no que faz, como um sonho, você não pode controlá-lo. Mas se você sonha na cama, de alguma forma você se move, esse movimento você não vê, você não pode controlar. Esses movimentos curtos são como no palco onde você se move assim ou assim, mas é um movimento de 1 quilometro de distância. Eu não danço no palco do teatro para 100 pessoas, quem sabe um estádio de futebol ou quem sabe no Monte Everest, ou as Cataratas do Niagara, tudo é possível.

T.A – Para finalizar, eu li no livro da Cristina Colla (*Caminhante, não há caminhos. Só rastros*) que você falou que o butoh é como uma cebola, que no final existe o vazio. Não existe nada, mas existe tudo, existe o invisível. Em *“Fukushima mon amour”* você nos deu essa cebola. Eu senti o vazio. Ele é poderoso! Ele entra na pessoa e transforma nossas emoções, nossas respirações, nossos pensamentos. Obrigado por esta experiência!!!

T.E – O formato da cebola, eu explico, claro, todos querem saber o que é o butoh. Se você quer saber o que há dentro de uma cebola, você, claro, deve descascá-la. A cebola torna-se menor, mas ainda assim, o que nós vemos é por fora, dentro não podemos ver. Quanto mais por dentro vemos, menor ela se torna e ao chegar no centro ela não mais existe, ao seu redor há o entorno vazio. Se você descasca a cebola, sempre saem lágrimas. Isso é a dor, e na nossa vida também, nós queremos ser felizes, então continuamos. Ao chegar no centro você não precisa buscar mais, você já é o seu próprio mestre, seu próprio sentido da vida. Esse ciclo expliquei à Cris. Ela escreveu muitos poemas, em um diário, e falou sobre infância, sobre sua mãe, sobre sua avó, irmã. É um diário com uma longa história. Eu propus que escrevesse poemas curtos. Ainda eram longos demais. De novo, muito mais curtos, como um Haiku. Se

you write some phrases, which words are important within these long phrases? Like an onion, I selected the words she chose and wrote them on a piece of paper. And then, for the practical part of how to dance, you have to return and many memories come back to her through movement.

T.A – Obrigado pelas palavras sobre butoh.

T.E – Você é bem-vindo! Vejo você mais tarde?

T.A – Sim. Estarei lá. Obrigado!

APÊNDICE B – Oficina de Butoh com Tadashi Endo – Fragmentos de conversas

Oficina realizada no período de 23 a 27 de fevereiro de 2015, na cidade de São Paulo.

Dia 1 – 23/02/2015

Tadashi Endo – Meu nome é Tadashi Endo, comecei no teatro clássico, fazendo Shakespeare. Depois, enveredei para a dança, para o improviso com músicos de jazz. Mas, às vezes, eles não se comunicavam comigo e nada acontecia. Mas em alguns momentos, tudo acontecia, entrávamos em harmonia e parecia que aquilo havia sido ensaiado. As pessoas perguntavam quanto tempo de ensaio, e eu respondia que aquilo surgira naquele momento com os músicos e eu. Um encontro. Encontrei pela vez Kazuo Ohno, em 1989. Ohno é o criador do Butoh junto com Tatsumi Hijikata. Eu não gostava do butoh de Hijikata, era feio, corpo contorcido, espasmes. Não era o que eu queria. Então, fiz o primeiro curso de butoh com Ohno. Um dia Ohno me pediu para ajudá-lo em uma entrevista. Eu fiquei espantado, oh! Vou ajudá-lo! Que honra. Ele queria que eu fizesse a tradução entre ele e o repórter. No dia e hora marcado, fui ao encontro de Ohno. Ele me recebeu, conversamos. Ele cozinhou, comemos e só depois de uma hora foi que o repórter chegou. Kazuo Ohno conversou muito, falou sobre tudo. Falou de sua mãe, do céu, do universo, do mundo e falou só um pouquinho sobre butoh. Então o repórter perguntou: – *O que é o butoh?* É o sol, a lua, as estrelas, a terra, o planeta, o homem e a mulher que se encontram e criam uma nova geração. As estrelas que se chocam e criam uma nova constelação. É tudo. O cosmo, o nascimento. Então, o repórter perguntou de novo: – *Mas o que é o butoh?* É a chuva que chove aqui, mas acaba e começa ali, e ali, e ali... Para de chover aqui e começa a chover em outro lugar. Não chove no mesmo lugar por 10 anos. O repórter ficou feliz, pois, enfim, tinha a sua resposta para o que é o butoh. Quando o repórter foi embora, Kazuo Ohno me perguntou: – *O que você traduziu para o repórter?* Eu queria traduzir o que você falava, mas não sabia como. Então, tentei traduzir em palavras o seu sentimento. Estava tentando traduzir o seu sentimento. – *É isso!* Disse-me Ohno. – *Isso é butoh. É sentimento. É vida!* Minha dança é minha vida. Todo mundo deve se orgulhar de sua vida. Isso é butoh! É mais que uma dança. É vida! Daí percebi que existe um sentimento butoh. Não uma forma. Não existe um meio de ensinar dançar butoh. É vida. Cada um vai buscar o seu sentimento. Você aprende uma coisa e transforma, como a chuva. Você recebe uma coisa e você joga para fora. Você não pode ter tudo. Esse você jogar fora é o que você não pode esquecer. Já entrou em você. Há várias formas de dançar butoh. Se você não

consegue dançar com o corpo todo, você dança com uma parte. Com a mão por exemplo. Uma vez em uma conferência, Kazuo Ohno foi trazido por seu filho Yoshito Ohno, em uma cadeira de rodas. Ohno estava dormindo, e lá ficou. De repente começa a tocar Tchaicovsky, e ele começa dançar apenas com as mãos. Outro dançarino de butoh, meu amigo, estava com câncer e já não podia mais dançar por causa do câncer. Sentado também, ele dançou com as mãos apenas. Hijikata, antes de morrer, fez a sua última dança. Estava no hospital com sua família e amigos e disse: – *Vou fazer a minha última dança. Levantem o encosto da cama.* E dançou com as mãos. – *Vamos aplaudam! Eu dancei a minha última dança. A mais bela. Aplaudam!* Realmente, aquela foi a última dança de Hijikata. Então, butoh é vida. Use todo detalhe do seu corpo. Dedos, rosto, pé, costas, tudo é corpo para usar para dançar.

Dia 2 – 24/02/2015

Butoh não é leve, não é para cima, é pesado, é para baixo, *é ground!* Você pode dançar qualquer música. Qualquer música se pode dançar butoh. Há 3 anos, eu tinha um projeto de dança no qual convidei vários dançarinos de diversas áreas: balé, contemporâneo, flamenco etc. O tema do espetáculo foi um tipo de caos. Foi legal colocar vários dançarinos juntos. A dança contemporânea não tem acento. Não tem tensão. É muito movimento. Movimentos para sempre... me lembro de um poema japonês. Um poema curto, não longo. Curto, mas profundo, o Haiku. No Japão, as estações são bem claras. Não é como no Brasil que é verão o ano quase todo. Lá as estações são bem definidas: primavera, verão, outono, inverno. Dá para perceber bem cada uma das partes, das estações. As mudanças. O sentido do Haiku é uma coisa curta que tem um grande significado, uma paixão pelas coisas. Na vida diária você tem várias coisas acontecendo, várias experiências, mas não pode manter por muito. O sentimento também não se consegue manter para sempre. Toda essa paixão para o poema. Esse é o tema do Hanami. No filme *Hanami*, nós precisávamos da floração da cerejeira. Nesse período as pessoas vão às ruas, com comida, bebidas, saque. É um muito especial. A floração é no final de março. Tínhamos que pegar o momento da floração para poder fazer o filme. Era essencial para o filme. Olhamos no tempo e dizia que a primavera ia antecipar em 2 dias. Então, pegamos as coisas e fomos para o Japão. Pegar a floração era essencial. Fomos com toda a equipe, os equipamentos. E ficamos lá. Neve. Granizo. Frio. E nada da primavera chegar. Então, resolvemos ir fazer a cena do Monte Fugi. No Monte Fugi, só um dia foi maravilhoso por causa do tempo. Voltando para Tóquio, a floração já estava no fim, mas ainda conseguimos filmar. Filmamos Monte Fugi e a Florada por 2 ou 3 dias. Todo mundo queria

ver a floração. Fotos, comidas, bebidas. Todo mundo esperando. Mas o momento maravilhoso, você não consegue manter por muito tempo. Estava no Brasil no começo do ano, apresentando meu espetáculo. No Brasil, antes da primavera o pessoal esperava o carnaval. Em Fortaleza tinha um pré-carnaval. Muito barulho. Som alto. A paixão pelas coisas. O Haiku. Kazuo Ohno era o dançarino. Hijikata, o criador do butoh. Era 20 anos mais novo que Ohno. Era um louco, um gênio, um dançarino maravilhoso. Falou uma vez para um estudante: – *Sou o único dançarino de butoh.* O estudante lhe respondeu: – *Não é não, existe outro mais velho.* Hijikata: – *Quem é esse?* Estudante: – *Kazuo Ohno.* E Hijikata foi ver Ohno no palco. Depois da apresentação de Ohno, todos estavam chorando. Hijikata pensou: – *Um velho dançando e todos choram!* Depois da apresentação foi visitar Kazuo Ohno em sua casa e pediu para dirigi-lo. Hijikata dá imagens para Ohno: floresta no outono, criança, criança mentindo, chuva etc. Ohno ficava confuso, mas nunca perguntou o que ele queria dizer. Ohno compõe o espetáculo e mostra a Hijikata que diz: – *Faltou força e suavidade.* Então, Ohno pela primeira vez pergunta: – *O que é butoh?* Hijikata: – *É violência e Eros!* Ohno não entendeu e foi para casa ensaiar. Ficou a imagem de violência e Eros. No dia da apresentação, todos choraram. Hijikata ao final perguntou como ele tinha conseguido aquilo. Nos ensaios ele não tinha feito aquilo. Ohno: – *Dancei violência e Eros.* Hijikata: – *Mas o que é isso?* Ohno: – *É butoh! Você me disse isso um dia. Que butoh era Eros e violência!* Hijikata: – *Obrigado! Sim, isso é butoh!* E assim era a relação dos dois, um complementando o outro. Existe um grande guarda-chuva. Ele aberto lhe protege da chuva. Esse é o aluno, está protegido por vários mestres. Quando você fecha o guarda-chuva, você é um mestre. Cada um é um mestre, deixa de ser estudante quando o guarda-chuva está fechado. É o espírito do butoh. Cada peixe nada diferente. Alguns pulam. Vamos peixe, nadar no mesmo rio, contra a correnteza. Isso é butoh. Esse rio é butoh. Você não deve dançar o butoh japonês. Mas o seu butoh original. Existe uma grande família de butoh no mundo, são pessoas que tem o espírito do butoh em diferentes culturas. Não existe escola de butoh, mas em todo lugar do mundo existe dançarino de butoh. Se eles tentam dançar o butoh deles, da origem deles, isso é uma grande evolução do butoh japonês. Você não deve imitar o butoh japonês. Ele é essencial para o corpo japonês. Vocês são brasileiros, tem outras origens, mas os sentimentos são humanos, a paixão pelas coisas é universal, é a mesma coisa como você cheira ou pega as coisas. Amor, sentimento é a mesma coisa. Todo mundo ama, pega a flor. Os animais. Como você aprendeu esse sentimento? Na escola? Eu não lembro de ter aprendido lá. De onde vem? Vem de antes. Vem de 9 meses na barriga da mãe. Temos muita experiência. Essa experiência muda quando vamos para fora. Muita luz. Os bebês gritam. Muita luz. Dentro era mais confortável. Podia

dançar, lutar, qualquer coisa, mas o sentimento de amor era antes de sermos fetos. 9 meses. Milhares de espermatozoides nadando, mas só você teve a chance e os outros ficaram. Esse é o sentimento de amor. O começo do sentimento de amor. Eu saí, mas não estou sozinho. Eu existo, você existe através desses amigos. Esses que morreram e deixaram você seguir. Eles que me deixaram passar, tive permissão para sair, viram que eu queria muito e disseram: – *Vai Tadashi! Não se esqueça de nós, você precisa sair!* Por meio da morte. A morte lhe deu coragem. Como pode dar errado? Tudo dá certo na vida se você respeita seus amigos. Se você respeita o seu momento na vida. Você deve respeitar o seu amigo, o momento da vida para chegar.

Cada povo tem um vocabulário, o brasileiro cumprimenta assim, o japonês, assim, o italiano, assim. Como é o vocabulário do amigo? Como você dança com ele? Você não está sozinho. Dançar butoh é como cozinhar. Você chama os amigos, compra as coisas, corta, prepara. Se você vai cozinhar as coisas estão frescas. A dança deve ser fresca. O fresco não significa só jovem e dinâmico. Às vezes você tem que cortar, isso é criação. Esta é a ideia. Sem tempero, oréganos, pimenta, alho, sal, molho, não tem gosto. Se está bom, você oferece, mas só depois de provar. Você só apresenta para os amigos se estiver bom. Só então você vai oferecer ao amigo, a comida. Se você gosta do seu trabalho, então você mostra. Você deve ter certeza do que está apresentando. Alguns podem não gostar, mas é ok! Butoh e cozinhar é o mesmo trabalho!

Mais força, mais acento nas sensações. Não necessariamente imitar o da frente. Tem que olhar também com o olho de trás. O movimento é pesado, suave, leve, ácido, rápido, azedo, lento, tenso, fluído, gostoso, ruim... A comida japonesa é diferente da comida brasileira. A japonesa é pequena, delicada, tem pequenos pratos, tem o espaço, o tempo. Tem o espaço entre, isso faz parte da refeição, a pausa. A brasileira é muito, muito, muito tempero. É um prato tudo misturado como a feijoada. Falta o espaço. Você tem que dar o espaço. O entre, o MA (*in between*). Tente colocar mais congelamento, mais pausa. Não ficar só se movimentando, mas descobrir o que há em um movimento e outro. Na pausa, descobrir para onde ir, para onde ela vai lhe levar e não ficar o tempo falando, se movimentando. Deve-se descobrir esse entre, entre as coisas.

Quando eu era criança, eu falava com minhas mãos e pés. Tudo era centro porque eu era pequeno, quando se cresce, tudo fica mais longe. Agora com o controle remoto ninguém se mexe, fica zapeando a TV. É uma pena. É apenas 2 metros de distância, mas ninguém se mexe. O centro é importante, mas não existe apenas um centro. Não se deve ter preguiça de ir mais longe, de descobrir todos os pontos que existe desde o centro até os pés. Estacato e suavidade. Yin Yang. Juntar tensão e suavidade. Fora frio e dentro quente. Fora quente e dentro frio.

Movimento interno. Não se mexer 100% fora. Depois fica vazio. Move 70%, mas por dentro esta 100%. Comer é a mesma coisa. Se come para encher, depois não dá para fazer nada. Pare de comer enquanto você ainda tem apetite. Deixar o apetite ainda. Não saciar tudo. Assim você tem energia para continuar. Se comer até ficar cheio, não poderá nem fazer sexo depois, vai querer apenas dormir. Isso é energia, 70% fora, 100% dentro. Esses 30% são energia positiva. Em todas as artes marciais, o estudante está sempre tenso, concentrado. Significa que se você esta mais relaxado por fora, você pode receber tudo. O arco japonês. A energia da tensão do arco é maior que a vontade. Temos que respeitar essa energia. O estudante de arco quer muito acertar o alvo. Minha flecha é que quer acertar o alvo. Por fora tente não mostrar a técnica e a técnica aprecherà. Essa é a relação com a energia. Quando a gente dança, quem dança? Quando o vento vem, quem dança? O vento, as folhas, a árvore. Você não precisa mostrar a técnica, você não precisa dançar, seu corpo dança. Respeite seu corpo, agradeça. Você não criou seu corpo sozinho.

Dia 3 – 25/02/2015 – 19h30 às 23h30

O 8, o infinito. O yin yang. Forma do começo da energia. Um feto nunca está retinho. Ele está sempre em espiral. Pense nas pessoas com deficiência. Eles têm um jeito original. Nós podemos andar bem normalmente, lendo um livro, bebendo café. Os deficientes gastam toda energia para andar. É fantástico. Nós também temos essa energia, mas esquecemos porque temos um jeito confortável de andar. Não pare para pensar, faça movimentos contínuos.

O butoh quando foi para a Europa nos anos 80, não era dança porque não estava dentro de um formato de dança. Toda tradição de dança europeia era diferente. Mas o que era aquilo? Perguntavam se era teatro. Perguntavam se era performance. Era dança, teatro, performance? Qual a filosofia? Quando Kazuo Ohno dançava as pessoas diziam que era meio pantomima, mas butoh não é pantomima. Diziam que era performance, mas Kazuo Ohno não é Marina Abramovic. As pessoas não sabiam o que era aquilo que Kazuo Ohno dançavam, mas ficavam – *Ah! O que é isso?* Dança, teatro, performance, happening. O butoh é tudo isso. Está no começo de tudo. No final dos anos 50, Hijikata criou o Ankoku Butoh. Ankoku quer dizer trevas, escuridão. Fazia suas performances nas ruas, praças, parques, estação, mas nunca dançava no palco. Eram radicais como um happening. Também era um manifesto à cultura americana, ao Japão tradicional, ao balé clássico russo. Queremos dançar livre, mas de uma forma radical, luta contra uma revolução política e foi mudando pouco a pouco e hoje o butoh esta dentro da dança. Um *workshop* de butoh abrange bailarinos clássicos. Pina e Ohno eram grandes amigos. Esse butoh tem que manter. Qualquer forma é boa, mas tem que ser radical, lute contra você, nade contra a correnteza, não vá pela via principal. E então, o butoh aparece. O butoh é (um) musical, é *underground*. Muitas danças: contemporânea, folclórica, samba segue a música, é maravilhoso, mas butoh é fora de toda essa cena da dança porque a gente quer manter a camada underground, fora do eixo. Se você se sente feliz, não precisa dançar. Não está confortável, tem dor muscular, dance. Confortável se torna preguiça.

Eu tentei todo tempo: música linda, música linda, música linda. Sem a música eu me perderia. Mas eu não queria nadar na música. Eu não quero desaparecer porque a música é linda. Aí eu coloco meu acento. O importante não é por que você dança, por que você aprende, o importante é para que você dança. Essa é a questão. Todos podem dançar butoh. Vocês têm uma flor de butoh dentro de vocês. Eu só posso ajudar a abrir a flor. Eu não posso dar uma flor. Você tem que ver sua própria flor e abri-la. Mas todo lugar tem porta e janela como as imagens de Salvador Dali. Uma girafa com gavetas. Mas se você abrir a mesma gaveta, será uma pena. Todo dia você deve abrir diferente: uma aqui, outra ali. Você tem que tentar abrir todas. Algumas estão emperradas. Isso é o treinamento corporal. Mas se você dança butoh, você tem que dançar até morrer. Tudo é vida até você morrer. Muita gente desiste em 3 anos, em 3 meses. Tem que dançar até morrer. Se você não consegue mais dançar com tudo, dance só com os dedos. Dance só com o rosto. Mas dance até morrer. Então, não morram hoje, voltem amanhã.

Dia 4 – 26/02/2015

Este é o ritmo natural das coisas. Se você conhece o ritmo natural, você pode mudá-lo. Mas todos deveriam entender esse ritmo. É importante deixar os olhos abertos. Eles são a janela da alma. Se você fecha os olhos como o público vai ver seus sentimentos. Suas memórias. As experiências mais importantes da vida vêm da infância. Vocês têm que estar vazio, estar branco, o público é quem vai pintar vocês.

5 dia – 27/02/2015

Jo, Há, Kyu, você tem que ter o momento de congelar, e não apenas mover, mover e mover. O congelar influencia o próximo movimento.

Jo Ha Kyu – começo, meio e fim. Não é apenas externo, é interno também. Mesmo no rápido, pode estar rápido dentro e não tão rápido fora.

APÊNDICE C – Lista de vídeos

Sequência 1 – Esquete *Sakura Matsuri* – *O Jardim das Cerejeiras*.

Esquete parte 1 – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fTE4jarUhbA>>.

Esquete parte 2 – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=WRWqejtPM9U>>.

Sequência 2 – Teaser Espetáculo *Sakura Matsuri* – *O Jardim das Cerejeiras*.

Teaser 1 – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=fIJ3YfUzYUU>>.

Teaser 2 – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KynNZgKFSUw>>.

Teaser 3 – Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ta-rJM5eIbA>>.

Sequência 3 – Vídeos de processos

Vídeo 1 – Teaser *A incrível história do poste que virou árvore*.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=dEePRPLG4bw>>.

Vídeo 2 – Portfólio da pesquisa. (Fragmentos dos espetáculos *As Lavadeiras*, *Mulieres*, *A Incrível História do Poste que Virou Árvore* e *Sakura Matsuri* – *O Jardim das Cerejeiras*).

Disponível em:

<https://www.youtube.com/results?search_query=produ%C3%A7%C3%A3o+artistica+toma+z+de+aquino>.

Sequência 4 – Vídeos Bio-Flor

Vídeo 1 – O tempo de um silêncio para Thereza Rocha.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=V7LXc71cFI>>.

Vídeo 2 – Maricá, um improviso para Pablo.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=ybD1H9HNZt0>>.

Vídeo 3 – Memórias de infância para Copeliovitch.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=4UiOPd126Ns>>.

Vídeo 4 – A Flor do Mandacaru para Tadashi Endo.

Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=1-pXnUW4eGg>>.